

# Mario Levi'nin "Yeni Roman"ı:

## Size Pandispanya Yaptım

### Yapısal Bir Çözümleme Denemesi

Ali BUDAK\*

#### Özet

Alain Robbe-Grillet, öncüsü olduğu "Yeni Roman"ın bir akımdan çok, bir arayışın adı olduğunu ısrarla vurguluyordu. Grillet'ye göre, Yeni Roman anlayışı, insanla dünya arasında sürekli değişen bağlantıları anlayabilmek ve anlatabilmek; biçimiyle olduğu kadar ruhuyla da yeni bir eser yaratabilmektir. Çünkü, edebiyat da hayat gibi canlıydı, çevredeki her şey değişir ve dönüşürken, romanın, yüz elli yıldır aynı şekilde donup kalması düşünülemezdi. Her roman mutlaka kendi tarzını ve biçimini bulmalıydı, bulmak zorundaydı.

Bu makalenin amacı, Mario Levi'nin *Size Pandispanya Yaptım* adlı son romanını, Grillet'nin bu görüşleri çerçevesinde incelemektir. Bunun için, roman, tamamlanmış bir "yapı" olarak ele alınmış, tek tek unsurlarına ayrılmış ve çözümlenmeye çalışılmıştır.

İnceleme, "giriş" ve "sonuç" yazıları hariç, beş bölümden oluşmuştur. Birinci bölümde, *Size Pandispanya Yaptım* romanının ayrıntılı denilebilecek bir özeti verilmiştir. İkinci bölüm, "Bir Yapı Olarak Roman" başlığını taşımaktadır. Burada, romanda yapı denilince ne anlaşılması gerektiği açıklığa kavuşturulmak istenmiştir. Üçüncü bölümde roman, bu defa, bir anlatım sanatı olarak, başlıca unsurlarıyla birlikte ele alınmıştır. Vak'a zinciri, olay örgüsü, anlatıcıları ve bakış açıları, romandan yapılmış alıntılarla örneklenmiştir. Dördüncü bölüm, bir bakıma, *Size Pandispanya Yaptım* romanının parodik bir okuması niteliğindedir. Bu yaklaşımla, eserin, geleneksel roman kalıplarını zorlayan biçiminin, en koyu çizgilerle belirlenmesi amaçlanmıştır. Nihayet beşinci bölümde ise, eserin dili ve üslubu, psikanalitik eleştirinin önemli ismi Norman H. Holland'ın görüşleri ışığında mercek altına alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Mario Levi, *Size Pandispanya Yaptım*, İstanbul Bir Masaldı, Karanlık Çökerken Neredeydiniz, Yeni Roman, Alain Robbe - Grillet, Yapısalcılık, Psikanalitik edebiyat kuramı.

---

\* Doç. Dr., Yeditepe Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

*Mario Levi's "New Novel"*  
*I Prepared You Pandispanya*  
*A Study Of A Structural Analysis*

**Abstract:**

As its leading author Alain Grillet insistently emphasized that "New Novel" is an orientation of a search rather than a new moment. According to Grillet, the understanding of New Novel means to understand and express the changing connection and interplay between the man and the life and to create a new product with its *sui generis* soul and type. Because the literature is alive as well as the instinct life, it is impossible to imagine that the novel stay with the same type constantly as 150 years past, even though everything within the environment is always transformed and rapidly changed. Every novel is supposed to and have to find its own type and style depending on time and space.

Under these circumstances, the aim of this article is to analyze the newly published novel of Maro Levi entitled as "Size Pandispanya Yaptım" [I prepared you Pandispanya] within the framework of Grillet's opinions and this perspective. Therefore, the Novel, as an completed structure, is attempted to be analyzed by having seperated its components respectively with structuralist approach.

The study has composed of five chapters excluding the "introduction" and "conclusion". In the first chapter, there is a detailed summary of the novel "Size Pandispanya Yaptım" [I prepared you Pandispanya] . The second chapter has the title "Novel as a Structure" and analyzed the meaning of the structure within the novel. In the third chapter, in this turn, as an art of narrative, the novel has been evaluated with its main components. The chains of events, the interwoven cases, its narrators and perspectives have been elucidated and illustrated with the quotations from the aforementioned novel. The fourth chapter, in a way, is the parodist reading of the novel "Size Pandispanya Yaptım" [I prepared you Pandispanya]. In this approach, it is aimed to demonstrate the distinctive feature of the novel with its trespassing position of the traditional idea of novel. Lastly the fifth chapter monitors the language and type of the novel by focusing on the standpoints of Norman H. Holland as an prominent author of psychoanalytic critical theory.

**Key words:** Mario Levi, Size Pandispanya Yaptım[ I prepared you Pandispanya], İstanbul Bir Masaldı [İstanbul was a dream], karanlık Çökerken Neredeydiniz [Where were you while the dark got], New Novel, Alain Robbe-Griller, Structuralism, Psychoanalytic theory of literature

## Giriş

Alain Robbe-Grillet, öncüsü olduğu “Yeni Roman”ın bir okul olmadığını ısrarla vurgular. “Yeni Roman” bir akımın adı da değildir. Olsa olsa bir çağa ayak uydurma çabasıdır; insanla dünya arasında sürekli değişen bağlantıları anlayabilmek, anlatabilmek ya da yaratabilmek, kısacası, biçimiyle olduğu kadar ruhuyla da yeni bir roman bulmaya çalışmaktır. Çünkü edebiyat gibi roman da canlıdır. Çevredeki her şey değişir ve dönüşürken, yüz elli yıllık roman yazımı da elbette hareketsiz ve donmuş kalmayacaktır.

Grillet’in çıkış noktası; hayat değişikçe hayatı algılamının da değiştiğidir. Bu durumda, Flaubert 1860’ların yeni romanını, Proust 1910’ların yeni romanını yazmıştır. Ölümsüzlük içinde şaheser diye bir şey yoktur, yalnızca tarih içinde eserler vardır. Bu eserler de ancak geçmişte arkada bırakabildikleri ve geleceği duyurabildikleri ölçüde var ve uzun ömürlü olabileceklerdir. Grillet’ye göre, her roman kendi biçimini bulmalıdır, bulmak zorundadır. Hiçbir reçete, değişen çağa ve şartlara göre düşünmenin ve araştırmanın yerini tutamaz. Daha önce yaratılmış bir kitabın kuralları yalnız kendisi için geçerlidir. Öyleyse, her yeni kitap, değişmez biçimlerin aşılması, yerlerine yenilerinin konulması anlamına gelmektedir. Daha basit bir söyleyişle; her yeni kitap kendisini var ederken, öncüllerini yıkmakta ve yok etmektedir.<sup>1</sup>

Yeter ki iyi yazılabilsin, yeter ki bir “yeni roman” olabilsin.

Mario Levi’nin son kitabı *Size Pandispanya Yaptım*<sup>2</sup>, bir “yeni roman” olabilmis midir? Çalışmamızın amacı, bu sorunun

cevabını aramaktır. Bunun için de roman, tek tek unsurlarına ayrılarak çözümlenmeye çalışılacaktır.

Öyleyse, önce biraz romanı tanıyalım.

## 1. Size Pandispanya Yaptım

*Size Pandispanya Yaptım*, geçmiş zamanın izini süren bir roman. Marcel Proust gibi, Mario Levi de çocukluğunun derinliklerine doğru esaslı bir yolculuğa çıkıyor. Hatıralarının en kuytu köşelerinden bulup çıkardığı zengin tatlarla bize eşsiz ziyafet sofraları kuruyor. Proust gibi hasta değildir, ama, o da sessiz, yalnız ve mutsuz bir çocuktur. Dolayısıyla maziyi yeniden kurup şekillendiğinde yer yer Proust’unkine benzer hassasiyetler ve ince dikkatler göze çarpmaktadır. Çok daha önemlisi, Levi bu romanında, daha önceki eserlerini çepeçevre kuşatmış olan “kızgın ve huzursuz” ruh halinden epeyce kurtulmuş görünmektedir. Elbette, yine arka taraflardan hüznün melodileri duyulmaktadır, fakat bunlara artık, öfkeler, dargınlıklar ve kırgınlıklardan daha çok, buruk gülümsemeler ve anlayışlı kabullenişler eşlik etmektedir.

Proust, yorgun ve bezgin bir anında, ağzına attığı bir kurabiye tadıyla çocukluğunun güzel bir dönemini; büyük halasının yazlığında her sabah bir bardak ıhlamurla beraber “Madeleine” denilen çörekleri yediği gamsız tasasız zamanları hatırlıyor, birden içinin neşeyle dolduğunu hissediyordu. Üzerinde, biraz önceki çökmüş ve bıkmış ruh halinden hiç eser kalmıyordu.

Levi de babaannesinin büyük bir özenle hazırladığı yemeklerde ve onların hâlâ duyduğu kokularında, kendi geçmişle birlikte bütün İstanbul’u buluyor. Kalın perdeleri bir bir aralayıp anlarına uzandıkça da tıpkı Proust gibi, giderek üzerindeki ağırlıklardan kurtuluyor, hafifliyor, canlanıyor. Çünkü içinde bulundu-

<sup>1</sup>Alain Robbe-Grillet, *Yeni Roman*, Çev. Asım Bezirci, İst., Yazko, 1981, s. 29-31.

<sup>2</sup> Mario Levi, *Size Pandispanya Yaptım*, İst., Doğan Kitap, 2013.

ğu dar zamandan sıyrılıyor, hatıralarının ölümsüz “anları” içinde genişledikçe genişleyen ve asla tükenmeyen zaman denizlerine dalıyor.<sup>3</sup>

*Size Pandispanya Yaptım*, bu genel açıyla bakıldığında tipik bir anı romanı. Bir çocuğun yedi-sekiz yaşlarından itibaren ailesine dair hatırladıkları... Ancak aile biraz genişçe tutulmuş. Merkezde babaanne var, dolayısıyla onun iki oğlu, gelinleri, torunları ve dünürlerinin yanısıra, kızkardeşi, kızkardeşinin oğluyla gelini ve torunu da çizilen çerçevenin içinde. Tabii, arkadaşları ve komşularıyla birlikte bütün İstanbul da...

Roman bu şekilde, bir ailenin hikâyesi olarak okunabildiği gibi, bir cemaatin özel tarihi olarak da, hüznü, buruk, ihaneti, kıyıcılığı, intikamı barındıran bir aşk hikâyesi olarak da, bir duygu ikliminin, coğrafyanın sesi olarak da okunabiliyor. Ruh ve düşünce dünyasına göre herkes kendi okumasını yapabiliyor. Ancak hikâyelerin tümünü birleştiren ortak bir taraf var: Yemekler... Bu yemekler yüzyıllar boyunca bu coğrafyada kuşaktan kuşağa bir çeşit var olma mücadelesiyle kimliğini koruma kaygısıyla aktarılmış Sefarad Mutfağı'nın yemekleri. Kökenleri bir ihtimalle on beşinci yüzyılın Kastilya'sına veya Endülüs'üne kadar uzanan, ancak artık çok buralı olmuş, şüphesiz başka kültürlerden de etkiler almış yemekler. Sık sık nasıl yapıldıkları da anlatılıyor. Roman diline uydurulmak istenmiş yemek tarifleri... Bu durumda bir lezzet tarihiyle karşı karşıya bulunduğumuz da söylenebilir. Ancak bu

<sup>3</sup> Proust'a göre, insan, şimdiki zamanı algılayamaz. Zira, zaman daha ne olup bittiği anlaşılmadan geçer gider. Gelecek zaman ise, adı üstünde gelecektir, yaşanıp yaşanmayacağı belli değildir. Öyleyse insanın gereği gibi algılayabildiği, değerlendirebildiği, yorumlayabildiği tek zaman dilimi geçmiştedir. İnsan sadece geçmiş zamanın farkına varabilir; keyfini veya hüznünü yaşayabilir.

kadarıyla yetinmemiz, yazarın amacını yeterince göremememize de yol açabilir. Çünkü anlatıcıları roman boyunca sık sık bu yemeklerin uyandırdığı duygulardan ve kendilerinde yer etmiş hikâyelerden söz ediyor. Hatta aralarından biri hikâyesinin bir yerlerinde asıl değer taşıyanın yemekler kadar bu yemeklerin yer aldığı sofraların etrafında bir araya gelmiş insanlar olduğunu ifade etmeye de ihtiyaç duyuyor. Çünkü yemekler aynı zamanda bir coğrafyanın kaderi, bu coğrafyayı paylaşmış insanların tarihi ve bu tarihe ışık tutan bir ayna özelliğinde.

Yusuf babasını henüz daha ergenlik çağında kaybetmiş, büyük fedakârlıklar gösterip uzun yıllar boyunca evlere gündelikçi bir terzi olarak giderek geçimini sağlayabilmiş annesi tarafından büyütülmüş, iyi eğitim almış, hırslı bir delikanlıdır. Yaşadığı mütevazı koşullar ve zorluklar onda zenginlik ve güçlü olma hayalini neredeyse bir tutkuya dönüştürmüştür. Yetimliğinden gelen çok hassas bir tarafı da vardır. Bu özelliği annesinin yanında kalfa olarak çalışan, karşısına yine yetim bir kız olarak çıkan Rozi'ye gizli bir aşkla bağlanmasına da neden olmuştur. Aşk karşılıksız değildir. Hikâyenin bu bölümünde Rozi sessiz, içine kapanık, kaderine razı, biraz da ezilmiş bir genç kız olarak görünür. Tam aralarında bir ilişki başlayacak derken Yusuf'un önüne çıkan fırsatları değerlendirmeye çalışırken başka bir seçim yaptığını ve kendine göre çok tutarlı bir gerekçeyle zengin bir kızla evlendiğini görürüz. Bu karara annesi Rahel de destek verir ama ikisinin de içinde vicdanlarını zorlayan, açıklamak istemedikleri bir tereddüt vardır. Bu tereddüt hem kendi değerleri hem de dışlanmış gibi görünen Rozi ile alakalıdır. Ailenin öteki tarafındaysa Rahel'in ablası Lea, iki oğlu ve gelinleri vardır. İki kız kardeş arasında genç kızluklarından başlamış bir çekişme ve çatışma hüküm sürmektedir. Rahel daha

yenilikçi ve özgür düşünceli, Lea daha gelenekçi, muhafazakâr ve inançlarına bağlıdır. Hayatın dayatmaları onları çok farklı kadınlar yapmıştır. Bu farklılık mut-fakla ilişkilerinde çok belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Rahel, hiç şüphe yok ki yaşamak zorunda kaldığı hayat nedeniyle yemeğe çok önem vermezken, Lea yemekleri nerdeyse hayatın merkezine koymuştur. Zaten roman süresince tarifleri de verilen yemeklerin neredeyse tümünü Lea yapacaktır. Yemeklere bağlılık simgesel bir değer kazanmaktadır aslında. Hikâye ilerledikçe bu değerın ayrıntıları yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır. Romancının kurduğu anlatım tekniğinin bir yansımasıdır bu. Herkes yemekle ilişkisinde, kendisini de, hiç farkında olmadan ifade etmekte, ortaya çıkarmakta, dahası hikâyesini bizimle paylaşmaktadır. Sadece Rahel ve Lea için değil, romanın akışında çok önemli bir kahraman olarak karşımıza çıkacak Rozi için de geçerlidir bu durum, yıllar geçtikçe derinleşecek Yusuf için de, Lea'nın oğulları ve gelinleri için de, en önemlisi anlatıcılardan biri olarak giderek önem kazanan, başlangıçta her şeyi seyreden görünen küçük torunu için de...

Sıradan bir gönül ilişkisi olarak başlayan Yusuf ile Rozi'nin hikâyesi yıllar geçtikçe bir çeşit felaket sarmalına evrilir. Bir süre sonra da bizi yavaş yavaş oyunun beklenmedik sonuna taşıyacak acılı bir kahraman ve hikâyesiyle karşı karşıya kalırız. Düşümü atan ve çözen kahramandır bu. Yapbozun son parçasını koyan kahraman. Ama bunu anlayabilmek için eserin sonunu getirmemiz gerekecektir.

Yemekler arasında hiç şüphe yok ki, en önemli simgesel değeri, romana adını veren 'pandispanya' üstlenmiştir. Evde hazırlanan, basit, portakallı bir kektir bu. Etimolojik kökeninde 'İspanyol ekmeğinin bulunması önemlidir ama kişisel ilişkilerdeki, değerini yine bu coğrafyanın geleneklerinde ve derinliklerinde bulan anlamı

daha önemlidir. Bu ilişkinin merkezinde de Rozi vardır. Rozi'nin adının gül anlamına gelmesi ve doğası gereği dikensiz düşünülememesi de önemlidir tabii bu arada, doğu felsefesinin eski uzantıları da.

Ana hatlarını böylece belirledikten sonra şimdi de romanı "özel bir yapı" olarak gözden geçirelim.

## 2. Bir Yapı Olarak Roman

Yapısalcılık (Structuralism) akımının edebiyat dünyasına en önemli katkılarından biri, herhalde, "yapı" sözcüğünü kavramsal bir derinliğe kavuşturmuş olmasıdır. Yirminci yüzyılın ortalarına doğru ortaya çıkmış, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Fransız kuramcıları ve uygulamacılarıyla etkinlik kazanmış olan bu akım içerisinde "yapı" sözcüğü, taşıdığı unsurların toplamından daha fazlasına sahip bir bütünsellik olarak benimsenmiştir. Yani, yapısal bütünlük denilince, birtakım parçaların rastgele bir araya getirildiği bir yığın anlaşılmalıdır. Aksine, bu akım temsilcilerine göre, yapı, çok özel bir sistemin adıdır. Öyle ki, unsurları, kendi başlarına bir anlam taşımamakta, ancak genel dizge içinde belirli bir yer tuttıkları zaman değer kazanmaktadırlar. Bu da her ögenin yerli yerinde olduğu bir "denge durumu"nın sağlanması demektir.<sup>4</sup> Robert Scholes'in söyleyişiyse; "Yapısalcılık, - en geniş anlamıyla - gerçeği tek tek nesnelere değil de nesnelere arasındaki ilişkilerde arama yoludur."<sup>5</sup>

Böylece, gerçek, birbirine bağımlı bir bütün-parça ilişkisi içinde algılanacak; bu genel yaklaşım da bizi, "tüm insan davranışlarının ve düşünsel eylemlerinin yapısal bir temele dayandığı ve ancak düzenli bir çözümlemeyle bu yapının ortaya çık-

<sup>4</sup>Ayşeğül Yüksel, **Yapısalcılık ve Bir Uygulama**, İst., Yazko, 1981, s.5-6.

<sup>5</sup>Robert Scholes, **Structuralism In Literature**, Yale University, Press, Londra. 1974, s.4.



rılıp değerlendirilebileceği inancı"na götürecektir.<sup>6</sup> Zaten amaç, insanın bireysel eylemlerini, algılama biçimlerini, düşüncelerini ve duygularını meydana getiren "değişmez yapıları" bulmaktır.<sup>7</sup>Nitekim, Jameson yapısalcılığın amacını, "İnsan beyninin değişmez yapılarını bulmak" biçiminde tanımlamıştır.<sup>8</sup>

Fakat, zaman içinde yaygınlaşan görüş; yapısalcılığın bir dünya görüşü olarak kabul edilmemesi gerektiği yolundadır.<sup>9</sup> Roland Barthes'e göre, yapısalcılık, çağdaş dilbilim yöntemlerinden yola çıkılarak geliştirilmiş edebi bir çözümleme yöntemidir.<sup>10</sup>

Biz ise, bu çalışmada, Barthes'in sözünü ettiği çözümleme yöntemlerini de haricte tutarak, yapısalcı kuramın sadece, edebi eseri, "ayrı bir varlık ve tamamlanmış bir sistem" olarak benimseyen genel yaklaşımından yararlanacağız.<sup>11</sup> Daha

<sup>6</sup>Hovard Gardner, *The Quest for Mind*, Quartet Books, Londra 1976, s. 10.

<sup>7</sup>Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, Methuen, Londra 1977, s. 18.

<sup>8</sup>Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton University Press, Princeton, 1972, s. 109.

<sup>9</sup>Çünkü geniş bir çerçeve tutturulursa, şu sorular akla gelmektedir: İnsan değişmez midir? Her şeyin gelişip değişmesi gibi insanın evrilmesi de sözkonusu değil midir? Eğer öyle ise, bu durumda, yapısalcılık, "insanın evrimi" düşüncesinin içerdiği iyimserliği, "insanın değişmezliği" savıyla ortadan kaldıran karamsar, dural bir görüş olmaktadır. Daha geniş bir değerlendirme için bkz; Yüksel, a.g.e., s.6-8.

<sup>10</sup>Roland Barthes, "Science Versus Literature", *The Times Literary Supplement*, 28 Eylül 1967, s. 897.

<sup>11</sup>Edebî eser incelemelerinde çeşitli eleştiri yöntemleri kullanılabilir. Kendi içinde tutarlı olmak kaydıyla hepsi belli ölçülerde faydalıdır. Edebî eserin meydana geldiği çevreyi, tarihî ve sosyal şartları dikkatlere sunan incelemeler okuyucunun, eserde anlatılanları daha iyi kavramasını sağlar. Eserin oluşmasını konu alan

doğrusu, bu akım temsilcilerinin "yapı"ya attettikleri bu vurgudan yola çıkarak, *Size Pandispanya Yaptım*'ı meydana getiren unsurları, bir bütünsellik içerisinde belirlemeye ve anlamlandırmaya çalışacağız.

### 3. Bir Anlatım Sanatı Olarak Roman ve Unsurları

Zira, roman kendi sanal atmosferiyle bağımsız bir dünyadır. Yazar, bir bakıma, hayatı ve dünyayı kendine göre yeniden kurmakta ve kurgulamaktadır. Başka bir söyleyişle her roman çalışması, ayrı ayrı dünyaların kurulması ve orada yeni yaşama tecrübelerinin denenmesi demektir. Romancı aslında sadece anlatmamaktadır; anlatırken yorumlamakta ve bize "böyle de yaşanabilir" seçeneğini sunmaktadır. Bu doğrultuda yazar, kendine göre bir dil, kendine göre bir zaman ve mekân algısıyla "kurmaca" yapısını taş taş inşa etmektedir. Öyleyse roman, belli bir amaçla belli unsurlar ve değerler kullanılarak kurulmuş özel bir "yapı"dır. Bu yapıyı anlayıp

araştırmalar, yazarın psikolojik dünyasına ve kaynaklarına inerek farklı yaklaşım imkânları sunarlar. Edebî eserin gelişmesini esas alan çalışmalar ise eseri türe has özelliklerin perspektifinden ele alırlar. Eseri sosyolojik ve psikolojik bakış tarzlarıyla incelemek de mümkündür. Yalnız, bu metotların hemen hepsi, esere "dıştan" yaklaşımları bakımından incelemeden ziyâde tasvir karakterine sahiptirler. Halbuki, asıl olan eserdir, eğer edebiyat diye bir bilim varsa, eseri, yazarından ve dış faktörlerinden bağımsız bir hadise olarak ele almak, onu kendi sistemi içinde incelemeye gayret etmek bir mecburiyettir. Çünkü edebiyat biliminin uğraşacağı asıl saha edebî metnin kendisidir. Hangi seviyede olursa olsun bir edebî metin, karşımıza tamamlanmış bir sistem olarak çıkar. Onu anlayabilmek, özellikle de anlatabilmek için bu sistemi meydana getiren unsurlar arasındaki ilişki ağı tespit edilmelidir. Bu görüşler ve biraz daha ayrıntı için bkz; Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ank., Akçağ, 1991, s. 9-11.

değerlendirebilmek için öncelikle “inşa” sırasında kullanılan unsurların neler olduğunu ve bunların nasıl bir birliktelik oluşturduklarının bilinmesi ve incelenmesi gerekmektedir.

Modern dönemin en güçlü ve etkili anlatım sanatı haline gelmiş olan romanda asıl unsur “vaka”dır. Vaka kelime anlamıyla “olup geçen şey”dir. Anlatıda, sözkonusu olup geçen şeyin veya olması muhtemel şeylerin biçimlendirdiği serüvenin adı ise “hikâye”dir. Bir romanda, sadece, -çok nadir de olsa-, bir tek vaka olabileceği gibi zincir halinde sayısız vaka da olabilir. Hikâye’yi ise, olayların, yani vaka veya vakaların belirli bir düzen ve kompozisyon içerisinde anlatılması olarak açmak mümkündür. Anlatıda olayların sebep – sonuç ilişkisine göre özenle ve belirli bir amaca göre biçimlendirilmesi ise “olay örgüsü” olarak adlandırılmaktadır. Bir romanda vaka zincirleri nabız atıtlarıysa “olay örgüsü” bir romanın sesidir.<sup>12</sup>Ortada bir hikâye varsa, elbette onu kotarıp sunacak bir “anlatıcı” da olacaktır. Bu durumda, “hikâye” ile “anlatıcı” romanın iki temel unsuru olmaktadır. “Bakış açısı”, “zaman-mekân”, “şahıs kadrosu”, “dil ve üslup” gibi diğer unsurlar, bu olmazsa olmaz iki ana unsura, yani “hikâye”ye ve “anlatıcı”ya bağlı olarak eserin genel yapısını şekillendirmektedirler.

### 3.1. Vaka – Hikâye- Olay Örgüsü

*Size Padispanya Yaptım*, vaka veya vaka zincirlerinin, dolayısıyla hikâyenin çok öne çıktığı geleneksel bir roman özelliği taşımamaktadır. Roman “çekmece içinde

çekmece” tekniğiyle yazılmış gibi görünmektedir. Daha ilk satırlarda birinci çekmece, bir kadının itiraf gibi okunabilecek konuşmalarıyla açılmıştır. Bir yakını öldürdüğünü, daha doğrusu ölmesine yardım ettiğini söyleyen “çilek rengi elbiseli kadın”, hastane odasının komodininde bulunduğu bir defteri okumaya başlamıştır. “Alikobeni” adlı bir romanın taslağı olarak kaleme alınmış defteri, anlatıcı kadınla birlikte biz de okuruz ve böylece diğer çekmecelere ulaşırız. Bu defter önümüzde dört defterle uzun bir mektup vardır. Sahnede başrolü genişçe bir aile oynamaktadır. Daha doğrusu ailenin kendilerine özgü yemekleri ve etrafında toplandıkları uzun akşam sofraları... Zamana yayılmış buruk aşk hikâyesi ise, sanki oyunun yan unsuru durumundadır. O kadar ki, romanın entrikasının bu aşk hikâyesi içine gizlenmiş olması bile, aile merkezli genel yapıyı bozmamaktadır. Okuduğumuz metinler sonunda karşımızda bir portre olarak belirginleşen yazar adayı, İstanbul üzerine yazacağı yeni kitabı üzerinde çalışmaktadır. Bir gece kapısını söz konusu çilek rengi elbiseli kadın çalacaktır. Kolunun altında tuttuğu siyah deriden bir dosyayı çalışma masasının üzerine bırakacak ve üç gün sonra gelip alacağını söyleyerek çıkıp gidecektir. Böylece, yazılmasını istediği hikâyeyi, yani okumuş olduğumuz defterleri ve mektubu yazara ulaştırmış olmaktadır. Bu da romanın bir başka çekmecesi-nin açılmasıdır. Onu ise, “son perde”de, çilek rengi elbiseli kadının hem kendi kimliğini hem de romanın sırlarını, güya, bir ifşa ettiği son çekmece izleyecektir. Fakat bu defter da, yapılan açıklamaların, kitap boyunca sorulmuş olan sorulara cevap oluşturup oluşturmadıkları bir başka ifrit soruya dönüşecek ve zihinlerimizde öylece takılıp kalacaktır.

Hâlbuki destan, masal, hikâye ve roman gibi anlatım esaslı edebi türlerde vaka, asıl unsur durumundadır. Anlatılması

<sup>12</sup>Tanımlar için bkz, Mehmet Tekin, **Roman Sanatı (Romanın Unsurları)**, İst. , Ötüken, 2002, s. 61-69. Vak’a, Şerif Aktaş tarafından, “herhangi bir alaka ile bir arada bulunan veya birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münasebetlerinin tezahürüdür” şeklinde tanımlanmıştır. a.g.e. ,

gereken bir husus vardır ki yazar böylesine çileli bir yolculuğa çıkmıştır. Aksi halde, geriye bir yığın söz ve laf ebeliği kalacaktır. Karşı görüş olarak denilebilir ki, bazı modern romancılar; W. Woolf, F. Kafka, J. Joyce, W. Faulkner gibi isimler eserlerinde vakanın önemini en alt düzeye indirmeye, hatta onu büsbütün kaldırmaya çalışmışlardır. Sonrasında Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon'un öcülüğündeki "Yeni Roman" hareketi içinde de vaka iyice belirsizleştirilmiştir. Ancak bu ilk bakıştaki algıdır ve çok da doğru değildir. Bu eserler daha dikkatli okunduğunda görülmektedir ki, vaka ya da hikâye tamamen kaldırılmamakta, tasvirlerle ve dolaylı anlatımlarla gizlenmekte, bir bakıma okuyucunun keşfine bırakılmaktadır.<sup>13</sup>

Mario Levi'nin *Size Padispanya Yaptım*'da denediği teknik de büyük ölçüde böyledir. Yazar çocukluk hatıralarının izini sürerken ne alışıldık tarzda sürükleyici bir hikâyenin peşinde görünmektedir ne entrikanın ne de heyecanın. Ama anlatmak istedikleri vardır ve bunları belleğinin süzgecinden geçirerek anlatmaya çalışmıştır. Yalnız, olaylara yukarıdan geniş bir mercek baktığı ve merkeze değişik konumlarda da olsa hep kendisini koyduğu için, olaylar ve hikâyeler bize hep kırılarak yansımaktadır. Esasen yazarın asıl yapmak istediği budur:

"Anlatabileceklerimi anlatmaktan söz ediyorum gördüğünüz gibi. Anlatamayacaklarımı da kendime saklayacağım. Yaşadıklarım kimileri için kaldırılabilir gibi değil çünkü. Üstelik insanın, ne yaşarsa yaşasın, bazı çok derin gerçeklerini kendine saklamaktan başka türüsünü yapamadığının da fazlasıyla farkındayım. Bu gizlenmenin kendini varetmekle, hatta ölüme

direnmele bir ilgisi olduğunun da... (s. 11)

Amaç geçmişi, çekici birtakım maceralarla süsleyerek okuyucuya sunmak değil, belleğinde yerleşip kalmış bazı fotoğraflarla, yaşandığı gibi, yeniden canlandırmaktır. Bunu da kendisi için yapmaktır. Ve onun belleğine geçmiş zaman, daha çok evlerinde yaşanmış ve öylece donup kalmış birtakım fotoğraflar halinde kazanmıştır.

"Çocukluk yıllarımda bıraktığım birkaç sahne hafızamdan hiç silinmedi. Seslerle geçmişin o sis perdesinin ardında kalan resimler, dokunuşlar, daha çok yaz aylarına, dolayısıyla da okula gitmediğim için, kendimi biraz daha iyi hissettiğim Erenköy'deki evimize ve hatıralarına ait. Bu günlere çok döndüm. Gerek hikâyelerimde, gerek rüyalarımda, gerekse yaşadığım ilişkilerin bende kalan gizli taraflarında. Zaten hepsi birdi. Tüm farklı yerlere ve zamanlara istesem de istemesem de aynı insanı taşıyordum. Hep aynı hayalin, hatta yalanın izleri çıkıyordu karşıma, hep bu izleri sürerek anlamaya ve anlatmaya çalışıyordum."(s. 15)

O yüzden roman tam bir sit-com gibi kurgulanmıştır. Esasen hayatın bir oyun olduğu yazarı tarafından ilan edilmiştir. Sahnenin en çok kurulan dekoru babaanne Lea'nın çeşit çeşit yemekler yaptığı kullanışlı mutfaktır. Orada sekiz-on yaşlarında 'sessiz ve yalnız bir çocuk' bir kenarda oturmuş merakla babaannesinin bir nevi ibadet duygusuyla yaptığı yemekleri izlemekte, kokularını huşuyla içine sindirmektedir:

"Anlatmak istediğim resim o yıllarda çok oynanmış, tekrarlanmış bir sahneden geliyor. Sekiz on yaşlarındaki o sessiz ve yalnız çocuk, genellikle tezgahın üstünde uygun bir yere oturarak, babaannesini yemek yaparken, ısrarla ve sabırla seyrediyordu. Kendisine yemek hazırlıklarının

<sup>13</sup>Aktaş, a.g.e., s. 11.



dan ve kokularından bir dünya kurmuştu artık. O kadar ki, hiç kimsenin yardımını almadan ve zorlanmadan, zeytinyağlı biber dolmasını da, karnıyarığı da, pırasa köftesini de, patlıcanlı gül böreğini de, hatta ıspanaklı kuru fasulyeyi bile tek başına yapabileceğini biliyordu.” (s.16-17)

Oyunun ana dekoru mutfak olunca, elbette, ikinci değişmez dekoru, önemli günlerde geniş ailenin bütün fertlerinin bir araya geldiği, evin büyük yemek salonu olacaktır. Yazar, tecrübesini yaptığı tekniğe okuyucuyu da oyunun, daha doğrusu metnin bir parçası olarak kurgulamıştır:

“Yeni bir perde başlıyor. Sanki bir yazar adayı bir roman yazmayı denemiş, yarı yolda soluğu tükenmiş de romanı bir yazarın tamamlamasını istiyor. Öyle değil tabii, bunu biliyoruz. Böyle bir kurgunun daha önce başka romanlarda denendiğini bile biliyoruz. Ama birilerinde şimdilik bu duyguyu uyandırmanın bir mahsuru yok.” (s. 30)

Bu şekilde, metnin kendisi sorunsallaştırılarak, postmodernizme ufak ufak göndermeler yapılırken, bir soyutlama çabasından söz etmek de mümkündür. Fakat soyutlama, bilindik tarzda, hikâye için ayrıntılardan kurtulmak biçiminde değil, çok zaman ayrıntılar için hikâyeden fedakârlıklar yapmak şeklinde gerçekleşmiştir:

“Hikâyelerde başka boşluklar bulmanız da mümkün. Bazılarını bilerek bıraktım. İstedığınız değişiklikleri yapmakta, bu boşlukları da dilediğiniz gibi doldurmakta özgürsünüz.” (s.31)

### 3.2. Anlatıcılar ve Bakış Açıları

Roman sanatında asıl öncelikli konum şüphesiz “anlatıcı”ya aittir. Her şey onun etrafında dönmekte ve biçimlenmektedir. Tabiidir ki, o olmadan hikâyeyi anlatmak da olayların akışına yön vermek de mümkün olamayacaktır. Eserde, hikâyenin

ağırlığı görecedir ve daha çok süse, imaja, kısacası içeriğe dönüktür. Buna karşılık “anlatıcı”nın ağırlığı, yapıcı ve yönlendirici bir ağırlıktır.<sup>14</sup>Anlatıcı bu görevlerini yerine getirirken üç eyleme yaslanmaktadır. Bunlar; “anlatma”, “gösterme” ve “tasvir etme” eylemleridir. Başka bir söyleyişle roman ve hikâye gibi edebi eserler bu üç eylemin sentezinden meydana gelmişlerdir. “Anlatma”da hikâye nakledilmekte, “gösterme”de ise okuyucunun gözleri önünde adeta tecessüm ettirilmektedir. Anlatıcı, “tasvir”den de mekân ve kişilerle ilgili özellikleri okuyucuya yansıtmakta yararlanmaktadır. Bu üç unsurun, eserin tamamında, bir bölümünde veya kısmında terkip hâline getirilmesi ise “bakış açısı” ile ilgilidir.<sup>15</sup>

Romanda, olaylar kişi-zaman-mekân düzleminde aktarılırken bir özne olarak “anlatıcı” sesini duyduğumuz ilk kişidir. Kurmaca metinlerin bu ilk sesinin; roman kahramanlarından birisi de, kişilik kazanmış herhangi bir varlık olması da

<sup>14</sup>Tekin’e göre, Foster’ın “hikâye olmazsa roman olmaz” (1982: s.40) anlayışını genel ve estetik bağlamda düşünmek gerekir: Hikâye, romanın ruhu ve tadıdır; romanı okutan, okuyucuyu romanın dünyasına çeken odur. Ama bu özellik, “hikâye”yi, “anlatıcı”dan önceye koymaya yetmez. Tekin, tam aksi yöndeki bir görüş sahibi Haedens’in de, “hikâye”yi, romanın “ kıymetsiz tarafı” olarak gördüğünü, (1961: s.6) ve “hikâyenin, romanda hakkı olmayan bir yeri işgal ettiğini” belirttiğini (s.29) nakletmektedir.. Bkz; Tekin, a.g.e. , s. 17-18.

<sup>15</sup>Tekin’e göre, Foster’ın “hikâye olmazsa roman olmaz” (1982: s.40) anlayışını genel ve estetik bağlamda düşünmek gerekir: Hikâye, romanın ruhu ve tadıdır; romanı okutan, okuyucuyu romanın dünyasına çeken odur. Ama bu özellik, “hikâye”yi, “anlatıcı”dan önceye koymaya yetmez. Tekin, tam aksi yöndeki bir görüş sahibi Haedens’in de, “hikâye”yi, romanın “ kıymetsiz tarafı” olarak gördüğünü, (1961: s.6) ve “hikâyenin, romanda hakkı olmayan bir yeri işgal ettiğini” belirttiğini (s.29) nakletmektedir.. Bkz; Tekin, a.g.e. , s. 17-18.

mümkündür. İster, birinci tekil kişi (ben), ister üçüncü tekil kişi (o) ve isterse ikinci çoğul kişi (siz) olsun, anlatıcının kimliği, cinsi ve konumu, romandaki önemini ve işlevini etkilemeyecektir. Zira, kurgu ona bağlıdır, her şey ona göre ve onun izniyle gerçekleşmektedir. Kahraman veya kahraman süsü verilmiş herhangi bir varlık; "anlatıcı"nın istediği şekilde konuşmakta, görmekte, duymakta, düşünmektedir. Bu açıdan 'anlatıcı', özellikle üçüncü tekil kişi kimliği taşıyan (o) anlatıcı, mutlak ve tartışılmaz bir gücün sahibidir. Üçüncü tekil kişi durumundaki (o) anlatıcının gücü, "destan" türünden "roman"a intikal etmiş olmasında ve "buyurgan, yukarıdan bakan" tavrını büyük ölçüde burada da devam ettirmesindedir. Gerçi, realistler, romanı hayata yaklaştırmak kaygısıyla, bu figürün destandaki abartılı konumunu ve gücünü makul bir düzeye çekmeye çalışmışlar, onu olabildiğince "beşerî"leştirmeye uğraşmışlardır, ancak, yine de "her şeyi görmesi ve bilmesiyle" belirginleşen "ilahi" yanını tam olarak ortadan kaldıramamışlardır. Bunda, elbette, yazarların bu anlatıcı tipi sayesinde yaşamış oldukları "insanüstü"lük duygusu ve tatmininin payı büyük olmalıdır. Tabii, anlatıcının, "ilahi" niteliklerle donanmış olmasının hikâyenin tam manasıyla aktarımı için büyük avantaj sağladığı da unutulmaması gereken bir gerçekliktir.

Birinci tekil kişi kimliğindeki (ben) anlatıcının konumu daha basit ve açıktır; her şeyden önce bir "insan" olarak karşımızdadır. Ben anlatıcının da bilhassa samimiyet ve inandırıcılık sağlamada yazara büyük imkânlar sunduğu söylenebilecektir. Çoğul ikinci kişi kimliğiyle konuşan anlatıcı ise, Tekin'e göre, "marjinal ve sıkıntılı" bir tip örneğidir ve romancıyı bir hayli sınırlamakta ve zorlamaktadır.<sup>16</sup>

<sup>16</sup>Daha fazla ayrıntı için bkz; Tekin, a.g.e. , s. 26-28.

Romanda anlatıcının ağırlığına koşut olarak "bakış açısı" da çok önemlidir. Başka bir söyleyişle, "anlatıcı"nın bu kadar öne çıkmasında bakış açısının payı da büyüktür. Anlatının kimin gözüyle izlendiği, mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledildiği soruları bizi, doğrudan "bakış açısı"na götürmektedir. Metnin özü, vaka zinciri hatta eserin dili ve üslubu, büyük ölçüde "anlatıcı"nın bakış açısına göre şekillenmektedir. Bir tiyatro oyununda olaylar seyircinin gözleri önünde cereyan ettiği için ayrıca bir aracıya ihtiyaç yoktur. Oysa roman ve hikâyede durum farklıdır. Bir aktarım söz konusu olduğundan, baştan sona konuşma biçiminde yazılmış olan romanlarda bile bir anlatıcı bulunmak durumundadır.

Bu yüzden Mark Schorer gibi kuramcılar, "bakış açısı"nu geniş bir yaklaşımla teknik ve yöntemle eşanlı saymakta; onu, konusunu araştırmak, bulmak, geliştirmek, değerlendirmek ve ruh kazandırmak için romancının elindeki tek araç olarak görmektedirler. Gerçekten de romanın yapısı, olaylarının saptanması, düzenlenmesi ve sıralanmasında "bakış açısı" yazarın en doğal yardımcısıdır. Romanın anlatım dili ve üslûbu, tamamıyla kullanılan "bakış açısı"na bağlıdır. Yazar, okuyucuyu, kişilere ve olaylara, istediği çizgide yönlendirmeyi de yine "bakış açısı" yoluyla sağlamaktadır. Bu çerçevede, yazarın kendi sınırsız bakış açısı ile anlattığı bir roman, yani (o) anlatıcılı bir roman, hikâyenin kahramanı tarafından anlatılan bir romandan, yani, (ben) anlatıcılı bir romandan, kapsamı ve üslûbu bakımından olduğu gibi, anlam yaratma yolları ve yöntemleri bakımından da çok farklıdır. Romanda "bakış açısı"ndan yararlanan kişiyi, olayları yansıtan bir aynaya benzet-

mek olasıdır. Ne var ki, bu ayna önündeki her şeyi olduğu gibi gösteren bir ayna değildir. Kendine gelen görüntüleri yapısının özelliklerine göre bir ölçüde değiştirmektedir. Bundan dolayı romanda anlatıcının kişiliği ve dünya görüşü, romanın ayrılmaz bir parçası olarak dikkate alınmak durumundadır. Hele hele anlatıcının kendisi de romanın kişileri arasında bulunmaktaysa, kişisel özelliklerinin önemi büsbütün artmaktadır. Unutmamak gerekir ki, romandaki her şey bize, onun bu kendisine mahsus özelliklerinin süzgecinde geçerek ulaşmaktadır.<sup>17</sup>

Öyleyse, eserle ilgili "hususilikleri" anlamak, açıklamak ve yorumlamak için, önce metnin "bakış açısı"nın tespit edilmesi bir zorunluluktur. Tabii, aynı eserde birden çok bakış açısı varsa bunları da belirtmek ve birbirleriyle ilişkileri üzerinde düşünmek gerekmektedir. Aksi halde eserin dünyasına layıkıyla girilemeyecektir. Şerif Aktaş, bu noktada, bilhassa eserin "söylem"ine dikkat çekmektedir. Ona göre, romanın hikâyesini özet hâlinde vermek, başka bir vasıta ile ifade etmek mümkündür. Ama "söylem"i ne özetlenebilir ne de başka bir vasitadan yararlanılarak ortaya konulabilir. Çünkü o, belli bir bakış açısından hareketle, vaka çevresinde, bir defaya mahsus olmak üzere vücut bulmuştur, herhangi bir müdahale, aynı hadise çevresinde başka bir "söylem"in ortaya çıkmasına sebep olacaktır.<sup>18</sup>

Peki, yazar eserini anlatarak mı sunacaktır, göstererek mi? Göstermek her ne kadar, tiyatroya ait bir dışavurum ise de bir ölçüde roman ve hikâyelerde de kullanılmaktadır. "Bakış açısı" konusunun açıklığa kavuşturulmasında bu sorunun

da yanıtlanması gerekmektedir. Henry James gibi bazı yazarlar "gösterme"den yana tavır takınmışlar; romancının hikâyesini elden geldiği ölçüde bir tiyatro yazarı gibi gözler önüne sermesi gerektiğine inanmışlardır. Bu yaklaşımın en büyük savunucularından olan Percy Lubbock, 1921 yılında yayımladığı *The Craft of Fiction* adlı eserinde, işi, roman sanatının, ancak, yazarların hikâyelerini "gösterilecek bir şey" olarak düşünmeye başlamalarından sonra doğduğunu söyleyecek kadar ileri götürmüştür. Lubbock, "gösterme"nin karşılığı olarak "drama", "anlatma"nın karşılığı olarak ise, "panorama" ile "Picture" sözcüklerini kullanmıştır. "Panorama", romancının sırasında uzun yıllara yayılan geniş bir yaşam kesimine uzaktan bakarak bunu okuyucuya genel çizgileriyle ve kendi gördüğü gibi sunmasıdır. Bundan ötürü anlatma yönteminde sık sık özetlemeye başvurulmaktadır. "Gösterme", bir olayı ya da durumu, belli bir zaman ve yer içinde, daha çok kişiler arası konuşma ve eylem biçiminde okuyucuya sunmaktır. Percy Lubbock, "anlatma" ile "gösterme" arasında şöyle bir ayırım yapmaktadır: "Anlatma"da okuyucunun yüzü hikâyeyi anlatan kimseye dönüktür, onun sözlerine kulak vermektedir; "gösterme"de ise, okuyucunun gözleri hikâyeye çevrilmiş, onu seyretmektedir.

Değişik zamanlarda, değişik yerlerde geçen tüm olayları "gösterme" yöntemiyle canlandırmanın güçlüğü, uzunluğu, hatta gereksizliği ve sıkıcılığı ortadadır. Bu bakımdan sırf "gösterme" yöntemiyle yazılmış roman yoktur denilebilir. Genellikle romancılar, hem "anlatma" hem de "gösterme" yöntemini birlikte kullanmaktırlar. Bunu da hikâyenin üzerinde fazlaca durulması gerekmeyen bölümlerini özetlemek suretiyle yapmaktadırlar. Romancıların "gösterme"den vazgeçememelerinin sebebi, bu yöntemle okuyucuların kendile-

<sup>17</sup>Ünal Aytür, **Henry James ve Roman Sanatı**, Ank. , Ankara Üniversitesi Basımevi, 1977, s. 18-19.

<sup>18</sup>Aktaş, a.g.e. , s. 83

rini olayların içinde hissetmelerini sağlamak istemeleridir. Çünkü sahneye konulmuş olaylar, her şey o anda olup bitiyor-muş duygusu vermek suretiyle izleyicileri, bir tür tanığa dönüştürmektedirler. “Gösterme” yöntemi, bu yüzden özellikle duyguların yoğun yaşandığı anların aktarımında tercih edilmektedir.<sup>19</sup>“Anlatma”da bunu gerçekleştirmek fevkalade zordur, çünkü okuyucu olup bitenleri hep ikinci ağızdan dinlemektedir. Olayları birinci elden gören, değerlendiren, eleştiren, yorumlayan hep anlatıcının kendisidir. “Gösterme”de ise, yazar, kendisi aradan çekilmekte, okuyucuyu sahnede olaylar ve kişilerle baş başa bırakmaktadır

### 3.2.1. Yazar-Anlatıcının Bakış Açısı

İster “anlatma”ya çalışsınlar, ister “gösterme”ye, yazarlar, eserlerini kazandırmak istedikleri anlam ve şekle göre anlatıcı veya anlatıcılar yaratmak durumdadırlar. Eserlerde her şeyi bilen ve gören bir konumda bulunan anlatıcılar, sahip oldukları bu özellikleri ve her alandaki sınırsız güçleri dolayısıyla “ilahi” bir nitelik arz etmektedirler.<sup>20</sup> Onlar hem

<sup>19</sup>Henry James, Percy Lubbock, Norman Friedman, Phyllis Bentley gibi yazar ve eleştirmenlerin bu konudaki görüşleri, kaynakları ve değerlendirmeleri için bkz; Aytür, a.g.e. , s. 22-24.

<sup>20</sup>Tanrısal bakış açısı yöntemi, yazar ile okuyucunun ortak değerlere sahip buldukları toplumlarda geçerlidir. Çünkü böyle bir anlatım yönteminin kullanılabilmesi için yazarın ileri sürdüğü görüş ve düşüncelerin okurlarınca da benimseneceğine, paylaşılacağına güvenmesi gerekir. On sekizinci yüzyıl İngiltere’inde romancıyla okurunun üstünde birleştikleri yaygın değerler, tanrısal anlatım yönteminin kullanılabilmesi için uygun bir toplum ortamı oluşturuyordu. Böyle bir ortak değerler ortamı on dokuzuncu yüzyılın sonlarına değin sürdüğünden, bu yöntem birtakım değişikliklerle Jane Austen, Dickens, Thackeray, George Eliot, Meredith, Flardy gibi yüzyılın önde gelen romancılarınca da kullanılmıştır. Bütün bu

olaylara hem kişilere hem de geçmiş ve geleceğe dair her şeyden haberdardırlar. Aynı zamanda sorumsuzdurlar, anlattıklarını nasıl, nereden, kimden öğrendiklerini söylemek ve belirtmek mecburiyetinde de değildirler.

Her şeyi gören, işiten, bilen anlatıcılarla tanrısal bakış açısına sahip böyle eserlerde anlatıcılar, yazarın dilini kullanarak ait olduğu âleme ait mekânı, şahıs kadrosunu ve hayat tezahürlerini nakletmekte veya dikkatlere sunmaktadırlar. Aktaş, buradan hareketle “hâkim bakış açısı”yla yazılmış bu tür eserlerdeki anlatıcıyı “yazar-anlatıcı” olarak adlandırmaktadır.<sup>21</sup>

### 3.2.2. Kahraman Anlatıcının Bakış Açısı

On sekizinci yüzyıldan itibaren gelişen bir başka yöntem de hikâyeyi romanın başkişisine, yani kahramanına anlatmaktır. Daniel Defoe, gerçeklik duygusu yaratmakta etkili olduğu inancıyla Robinson Crusoe’dan Roxana’ya kadar bütün romanlarında bu yolu kullanmıştır. Otobiyografik karakterli bu yöntemin başlıca özelliği, romanın konusunun da anlatıcısının da aynı kişi olmasıdır. Hikâye anlatıcısının kişiliği etrafında gelişip şekillenmektedir. Bu tür metinlerde en çok tutulan yol, anlatıcı kahramanın çocukluk ve gençlik yıllarından başlayarak tüm hayatını gözden veya belli bir yaştan sonra hatırlama yoluyla geriye, eski günlere

yazarların bu yöntemle anlatılan romanlarında yazarın varlığı göz önündedir; hikâyeyi anlatmakla kalmaz, olaylar hakkında açıklama ve yorumlarda da bulunur. Yirminci yüzyılın başlarında, özellikle Birinci Dünya Savaşından sonraki yıllarda görülen toplumsal değişiklikler insanların ortak inanç ve değerlerini sarsıtıkça, kendi görüş ve düşüncelerini açıkça ileri sürmenin güçlüğüne gören roman yazarları daha nesnel anlatım yöntemleri aramaya, daha sınırlı bakış açıları kullanmaya başlamışlardır. Bkz; Aytür, a.g.e. , s. 25.

<sup>21</sup>Aktaş, a.g.e. , s. 95-96.

dönmesidir. Böylece, geçmişte olup bitenleri erişmiş bulunduğu yeni ve tecrübeli yaşın bakış açısından bir kere daha yaşamakta ve anlatmaktadır.

Böylece, bu tür romanlarda iki ayrı kişilik ve bakış açısı ortaya çıkmaktadır; bunlardan birincisi, anlatıcının olayları yaşadığı sıradaki kişiliği ve bakış açısidir, ikincisi ise, o an, geçmişini hatırladığı ve anlattığı sırada içinde bulunduğu kişilik ve bakış açısidir. Böylece ayrı kişilikler ve bakış açılarının bulunduğu romanlarda aradaki farklılıkların bulunup tartışılmasının, eserin özünün ve anlamının kavranmasına mühim katkılar sunacağı açıktır. Yazar bile böyle bir karşılaştırmayla kendisindeki değişim ve dönüşümleri izleyebilecektir. Otobiyografik yöntemle yaratılan ikili bakış açısının romancıya sağladığı önemli yararlarından biri de, kahramanını okuyucuya hem yakından ve içten, hem de uzaktan ve dıştan gösterebilmek imkânı bulmasıdır.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup>“Anlatıcı, olayların geçtiği sırada neler düşünmüş, neler duymuş, olup bitenlerden nasıl etkilenmiştir? Olayları yaşayan kimse olarak, tüm bu soruların karşılığını en iyi, en yakından kendisi bilecek ve açıklayacak durumdadır. Öte yandan, olaylardan olgunlaşarak ve yeni bir anlayış kazanarak çıkmış bulunduğu, eski günlere döndüğünde, aradan geçen sürenin sağladığı uzaklığın da yardımıyla, o zamanki benliğini nesnel bir biçimde gösterebilmek ve değerlendirebilmek olanağına da sahiptir. Bundan ötürü, otobiyografik yöntemde anlatıcının durumu, kişileri hakkında her şeyi gören ve bilen tanrısal yazarın kullandığı anlatıcıya benzer. Ne var ki, tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı romandaki tüm kişilerin içlerine girerek her türlü duygu ve düşüncelerini açıklayabildiği, herkes hakkında her şeyi bildiği halde, birinci şahıs bakış açısı kullanılan romanlarda anlatıcıyalnızca bir kişi hakkında tam bilgiye sahiptir, o da kendisidir.” Bakış açısına dair daha fazla ayrıntı ve kaynak bilgisi için bkz; Aytür, a.g.e. , s. 26-37.

### 3.2.3. Görgü Tanığı Anlatıcının Bakış Açısı

Anlatma esasına bağlı bazı metinlerde, “anlatıcı”, kahramanlardan daha az bilgi sahibi olabilmektedir. Bu durumda o da hikâyede yer alan kişilerden birisinin gözünü kullanmakta, böylece “bakış açısı”nı hayli genişletmektedir. Görgü tanığı bir anlatıcının devrede olduğu bu tür eserlerde, tabii olarak derinlemesine ruh ve duygu tahlillerinden ziyade “gözleme” ve “izleme” eylemleri öne çıkmaktadır. Zira görgü tanığı ya da gözlemci durumundaki anlatıcılar, tanrısal bakış açısına sahip anlatıcıya tanınan tüm ayrıcalıklardan yoksundurlar ve yalnızca görebildikleri, işitebildikleri, öğrenebildikleri bilgiler çerçevesi içinde kalmak durumundadırlar. Romanın diğer kahramanlarının iç dünyalarında yaşadıklarını, zihinlerinden ve gönüllerinden geçirdiklerini bilme imkânları bulunmadığı için, olsa olsa, gözlemlerine dayanarak bazı tahminler yürütebilmektedirler. Fakat, gözlemci-anlatıcılar büsbütün aciz durumda da değildirler, hikâyenin baş kişisi ve olaylar hakkında kendi gözlemleriyle yetinmeyip soruşturmalarda bulunabilme ve üçüncü kişilerle konuşup ayrıntılı araştırmalar yapma gibi özgürlüklere sahiptirler. Esasen asıl görevlerinden birisi eldeki bilgileri değerlendirmek ve yorumlamaktır.

## 4. Geleneksel Romana Parodik Yaklaşım

*Size Pandisya Yaptım*, “çok anlatıcılı”, dolayısıyla “çok bakış açılı” bir roman... Romanın takdim edicisi konumundaki “Çilek rengi elbiseli genç kadın”, birinci tekil şahıs kipini kullanmaktadır, yani (ben) anlatıcıdır:

“Ben bir yalancıyım. Az sonra okuyacaklarınız da yalanlar üzerine kurulu. Bu bir suç mu? Bilmem. Ben artık sadece hikâyedeki kahramanların bana anlattıklarını hatırlıyorum.” (s.9)



Ama o, kurgunun asıl anlatıcısı değildir, sadece, kendisinin de belirttiği gibi, hikâyenin parçalarını bir araya getirmeye çalışmıştır, bunu da anlatılanların doğru olup olmadığını sorgulamadan yapmıştır:

“Gösterdiklerinin, hatta gösteremediklerinin de doğrularını inşa ettiğini unutmaksızın. Herkes içini açabildiğince açar, hakikatlerini taşıyabildiğince taşır diyorum, geçiyorum. Hem yaşadıklarım bana yetiyor. İçimdeki kötülük de...” (s.9)

Romanın ikinci anlatıcısı da bir tür takdimci olarak kurgulanmıştır. “Alikobeni” (Bir Roman Taslağı) adlı bölüm, eserin başında, sanki bağımsız bir parça gibidir. Ama, yine birinci tekil şahıs kipiyle konuşan bu anlatıcı, daha sonra sekiz-on yaşlarında “sessiz ve yalnız” bir çocuk olarak eserde görünecek, son bölümde ise, yeni yetme bir yazar olarak karşımıza çıkacaktır.

Birinci ve ikinci anlatıcı, doğal olarak “gözlemci” ve “izlenimci” bir bakış açısını ortaya koymaktadırlar.

Üçüncü anlatıcı; defterlerin yazarı... Hikâyeyi, üçüncü tekil şahıs kipiyle aktarıyor. Yani, her şeyi gören, bilen, işiten anlatıcı durumunda ve doğal olarak tanrısal bakış açısı sahibi... Birinci defterde mekân Rahel’in evi... Rahel’in eşini kaybedişi, oğlu Yusuf’la ortada kalışı ve hayata tutunmaya çabaları anlatılıyor:

“Merak etmeyin Madam Rahel. Yetişir, bu da yetişir...”

Sadece seçtiği kelimelerde değil, sesinde de bir olgunluk vardı. Nasıl olmasındı ki... O da çok zor koşullar altında büyümüşü. Ne kadar büyümüşse artık. Sütünden bir yudum daha alırken makinenin iğnesine ipliği titizlikle geçiren bu kıza bir daha baktı. ‘Zavallı kız...’ dedi kendi kendine ama cümlesini tamamlamadı.”(s. 42-43)

Ne var ki, defterlerde tanrısal bakış açısına sahip bu anlatıcıdan başka ikinci bir anlatıcı daha bulunuyor. Başka bir söyleyişle, tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı, metnin akışı içinde yer yer, bu yukarıdan bakışı bırakıyor ve ailenin içinde bulunan ve herşeyi izleyen, fakat kimsenin kendisini görmediği, bilmediği bir kişi olarak konuşmaya başlıyor:

“Bu sahneyi unuttum. Seyrettiğim hiçbir sahneyi unuttum. Oyunun size elimden geldiğince tanıtmaya çalışacağım kahramanları beni görmüyordu. Kural buydu. Sonuçta her beraberliğin bir kaderi vardı, değil mi? Bu hikâyedeki kaderim de böyle bir kederdi işte. Kendimi, her yerde olabilmek için, bile bile silmeyi tercih etmişim. Bile bile yok etmeyi. Ya da böyle var etmeyi... Aksi halde yaşananları yeniden inşa edemezdim. Çok mu tuhaf? Hiç değil. Yaşadıklarım, yalnızca gerçek sandıklarınız kadar tuhaf, inanın. Ben sadece birçok insanın yaşadıklarından ilham aldım. Oyunu tanıdık bulup bulmamakelinizde. Kendinizi bu oyunun oyunculuğunu veya seyirciliğini yakıştırmak da. Ben tüm görebileceklerimi gördüm. Onlar ve bende bıraktıkları için. Yaşamak için. Yaşadıklarımın inanmak için...” (s.35)

Sağlam bir görgü tanığının ağzıyla konuşan bu anlatıcı, zaman zaman hükümler de veriyor, yorumlar yapıyor, düşünceler beyan ediyor:

“Nasıl bir çelişkiydi bu? Kim bilir... Ortada bir çelişki de yoktu belki. Tüm yaşananlar kendi içlerinde bir bütündü. Şüpheleriyle, sorularıyla, insanın kendisinden daha zayıf, ya da güçsüz gördüğü birine yardım edebildiği duygusuyla güç kazanmaya duyduğu ihtiyaç da... Rahel bu gerçeğin farkında mıydı? Değildi bence. Bu hikâyenin kahramanı olarak sınırları, en kibarca söyleyişle, böyle gerçeklere

varmasını sağlayacak soruları sormasına imkân vermiyordu çünkü.”(s. 43)

Bazen de etkisiz ve silik bir kişilikle sadece izleyen ve gözleyen bir kahraman konumuyla eserde bulunmaktan şikayet ediyor:

“Rahel bu meselenin ne kadar derinliklerine inebilirdi? Cevap vermekte zorlanıyorum. Onun benimkinden farklı bir dili vardı sonuçta. Hayata bakışını da ortaya koyan bir dili... Bu bakış onun bu yemeği, alışkanlıkların verdiği rahatlığın biraz dışına çıkarak, küçük bir dokunuşla daha lezzetli bir hale getirmek için bir çaba gösterme ihtiyacı duymasının da önüne geçiyordu. Ama ne yapabiliyordum?.. Benim de bu hikâyenin seyircisi ve anlatıcısı olarak sınırlarım, hatta çaresizliklerim vardı dediğim gibi. Yapabilseydim, ona, yemeği daha lezzetli bir hale getirebilmesi için, ayçiçeği yağı yerine zeytinyağı kullanmasını, sade su yerine tavuk suyu kullanmasını, hatta bu suyun içine ince kıyılmış iki üç diş sarmısak katmasını tavsiye ederdim, ama yapamıyordum işte.” (s. 53-54)

Defterlerde karşımıza çıkan her şeyi gören, işiten, bilen tanrısal bakış açısına sahip anlatıcıyla bir tür görgü tanığı nitelikli bu pasif anlatıcı, esere, sanki karşılıklı konuştukları bir tiyatro havası veriyorlar:

“Hikâye uzundu. O da bu hikâyeden öğreneceklerini öğrenmiş, gereken hayat derslerini almıştı. Ama hatırlamak istemiyordu artık. Hatırlaması gerekenleri hatırlamıştı zaten. Şimdi o günlerden kalan kırgınlıkların da kendisine neler öğrettiğini daha iyi anlayabiliyordu. Bir aydınlanma zamanının içine düştüğünü hissediyordu, bunu da ben söyleyeyim. Ama nasıl bir aydınlanmadı bu? Yoksa... “(s. 72)

Eserin, bu tür anlatıcı oyunlarıyla klasik roman anlayışı ve kurgusunun bilinçli bir parodisi olduğu düşünülebilir. *Size Pandispanya Yaptım*, gerçekten, hem anlatıcıları, hem onların farklı bakış açıları, hem

de birbirleriyle konuşur gibi yansıtılmalarıyla dikkate değer nitelikte bir yapı ortaya koymaktadır. Eserin oyunsuluğunu da, yine, geleneksel roman türüne kazandırılmaya çalışılmış bir zenginlik olarak değerlendirmek mümkündür.

İkinci defterde mekân Rahel’in ablası Lea’nın oturduğu ev... Lea’nın hayat hikâyesine şöyle bir değinildikten sonra metnin odağına yemekler yerleştiriliyor. Burada da anlatımı, tanrısal bakış açısına sahip anlatıcıyla gözlemci bakış açısına sahip görgü tanığı anlatıcı beraber karılıklı konuşma havası içinde yapıyorlar:

“Gülümsüyordu. Bu gülümseme karşısında ben de gülümseme ihtiyacı duydum. Benimkinin çok farklı bir sebebi vardı ama. Gönlünün tüm yaşananlara ve kendisine yaşattıklarına karşın, küçük ve asi oğluna kaydığını itiraf edemediğini, hiçbir zaman da edemeyeceğini görebiliyordum çünkü. Bir kadının kendisine acı çektiren belalı bir sevgiliyi, gizliden gizliye, iyi kalpli bir sevgiliye, hatta bir eşe tercih etmesi gibi bir durumdu bu sanki. Tanıklığını yapmak zorunda kaldıklarının doğurduğu öfkede tercihinin de bir payı var mıydı? Bu soruyu da ben soruyordum. Kendimi sorularıyla, onuysa o sabah yaşadıklarıyla başbaşa bırakmaktan başka çarem yoktu. Hepimiz yine yapabildiğimizi yapıyorduk.

Yatağından bu karışık duygularla kalkmaktan başka çaresi yoktu. Doğruldu, tuvalete gitti, bacaklarının arasındaki bezi değiştirdi. Artık böyle bir mecburiyeti de vardı. Çişini kolaylıkla tutamıyordu artık.” (s. 109)

Sayfalar ilerledikçe, içeriden biri olarak konuşan görgü tanığı anlatıcının, “Alikobeni” adlı roman taslağının yazarı, Lea’nın sessiz ve yalnız torunu olduğu hissettiriliyor. Böylece romanın parçaları da birbirleriyle eklemleniyor:

“Her zamanki gibi, o sofrada ihtiyaç duyulanlardan fazlasını mı yapacaktı? İhtimal onu sadece gülümsetebilirdi. Dil pişiyordu, hatta pişmek üzereydi. Kabak dolmaları da, ‘kaşkarikas’ da ocaktaydı. Hamaratlığı üzerindeydi, kendisine iyi yol aldığını söyleyebilirdi. Duygunun verdiği güçle gül böreklerine de el atabilir miydi? Atabilirdi. Çocukları kalkana kadar yetiştirebildiğini yetiştirirdi artık. Bu yemek de el tutan yemeklendendi sonuçta. Ama başka çaresi yoktu, yapacaktı. Sofrada yer alacaklara çoktan karar vermişti.

Resimler yine birbirinin içinde kaybolacaktı. Yeniden inşa edilecek o hikâye için. Madem sahnede kalınacaktı, bu oyunu da görmek ve yaşamak gerekiyordu galiba. Patlıcanlı gül böreği... O çocukluk dünyama kurduğum dil köprüsündeki adıyla da ‘bulema de berencena’...” (s. 117-118)

Bu bölümlerde, her şeyi bilen anlatıcının sesinin biraz kısıldığını görgü tanığı konumundaki yazar-anlatıcının daha çok devrede olduğunu söylemek mümkün. Herhalde, bunun, anlatımın yapıldığı mekânlarla ilişkisi olmalıdır. Daha önce, büyük teyzesi Rahel’in evinde olup bitenlere dair gözlemleri sınırlı olan çocuğun, ikinci defterde, hikâye kendi evlerine taşındığı andan itibaren daha çok şey görüp duyduğu, yapılan yemeklerin kokusunu aldığı, bu yüzden daha çok konuştuğu düşünülebilir. Gözlemci çocuk yahut yazar-anlatıcı, Lea’nın büyük oğlu Gad’ın oğludur. Fakat büyükannesinin yanı sıra pek sevmediği anlaşılın amcası Aşer de onlarla birlikte oturmaktadır:

“O çocuk sessizdi ama o sabah, çok çok sessizdi. İçindeki birçok sese rağmen. Gününü geldiğinde amcasını nasıl öldüreceğinin hesabını da yapacaktı. Ama bu hikâye başka bir zamanın hikâyesiydi.” (s. 126)

İki ayrı bakış açısının aynı metinde iç içe sunulması romana hiç şüphesiz büyük

bir derinlik kazandırmaktadır. Bir taraftan, yazar-anlatıcının yaptığı gözlemler ve yaşadığı duygular, birinci ağızdan “içeriden” yansıtılırken, diğer taraftan, (O) anlatıcının tanrısal bakış açısıyla olaylar ve kişiler “dışarıdan” yorumlanabilmektedir. Hatta yazar-anlatıcı bile değerlendirilebilmektedir:

“Çocuk henüz yemeğini bitirememişti. Biraz daha kalacaktı orada. Biraz yavaştı, biraz da güçsüz. ‘Babasının oğlu’ diye düşündü Lea, hafiften kederlendi. Üzerine o kadar çok titriyordu ki... Sonra o da yemeğini bitirdi, kalktı, sessizce gitti. Aklında ertesi sabah evin kapısının altından atılacak ve daha hiç kimse uyanmadan bir çırpıda bitireceği ‘1001 Roman’ dergisindeki maceraların nasıl devam edebileceği sorusu vardı.” (s. 127)

Böylece, anlatanın da anlatıldığı, gözleyen de gözetlendiği bir yazım tekniği ortaya çıkmaktadır. Bu yöntemin okuyucunun görüş alanlarını genişletmek suretiyle kurgunun inandırıcılığını artırdığı muhakkaktır. Zira, yazar, olayların gelişimine göre hareket etmekte, hangi anlatıcı daha uygunsa ona yönelmektedir. Örneğin, Lea, küçük oğlu Aşer’i Rahel’in kalfası Rozi ile aynı yatakta yakalamıştır. Bu sahenin Lea, Aşer ve Rozi cepheleleri vardır, dolayısıyla aynı anda hem dışarıdan hem içeriden bakış açılarına ve bilgilendirmelere ihtiyaç duyulacaktır. Yazar da böyle düşünmüş, burada sözü, her şeyi gören, işiten, bilen anlatıcıya bırakmış, olayın kahramanlarının ruh hallerini kolayca okuyucuya yansıtmıştır. Önce Lea:

“En doğrusu bu durumda alacağını alıp, sesini çıkarmadan, kendisini de farketmeden çıkıp gitmek, sonra da o çok sevdiği üç maymunu oynamaktı. Ancak hani ne derler, şeytan dürtmüştü bir kere. Üstelik ne gizlemeli, her insanın içinde bir iblis, bir karanlık barınabilirdi. Kapı da aralıktı... İçeri göz ucuyla bakmıştı

şöyle bir. Bakmasıyla birlikte de o şoku yaşamıştı işte. Yataktaki kız Lina değildi, oğlunun nişanlısı değildi, Rozi'ydi!.. Rahel'in yanında çalışan o sessiz, çalışkan, içine biraz fazla kapalı bildikleri Rozi..." (s. 131)

Anlatıcı, tanrısal bakış açısı avantajıyla hemen ardından Rozi'nin derin sırlarını okuyucuyla paylaşmıştır:

"Rozi'nin hikâyesindeki en karanlık tarafı da anlatmanın en doğru zamanı... Komşuları subayın karısının evine dikmiş dikmek için gitmeye başladığı günlerdi. Henüz on yedi yaşındaydı. Kadının farklı istekleri vardı. Bakireliğinden kurtulması gerektiğini söylemişti. Hayatının en çılgın zevklerini ona tattırabileceğini..."(s. 148)

Sıra yaşananların anlamlandırılmasına ya da yorumlanmasına geldiğinde, hemen yeniden iç içe anlatıma geçilmektedir. Her şeyi bilen anlatıcıyla görgü tanığı anlatıcının birlikte görev aldıkları bu kısımları, yazarın, hatıralarını yıllar sonra kaleme almasının gerekçeleri gibi okumak da olasıdır:

"Bizim oyunumuz bir başka sessizlik oyunuydu çünkü. Adı konamamış, tarifi yapılamamış, neden yaşandığı bile yeterince anlaşılamamış bir sessizlik oyunu. Hikâye hayatlarımıza başka türlü yazılmazdı. Onu o gün de, o akşam da kaderiyle başbaşa bırakmak zorundaydım. Seyirciliğimin gerekleri adına. Ben de oradaydım. Tek yapabileceğim buydu. Orada olmak. Olmanın her haliyle, aklınıza gelebilecek her manasıyla. Seyirciliğim aynı zamanda bir tanıklıktı çünkü. Unutmamak da benim kaderimdi, biliyordum." (s.139)

Üçüncü defterde yine Lea ile özenli yemekleri ve geniş aile sofraları merkezdedir. Yani, sahnedeki oyuncuların sayısı bir hayli artmış durumdadır. Yazar, burada daha çok her şeyi bilen anlatıcıya söz veriyor. Zira, seyirci-gözlemci rolündeki

anlatıcının, burada anlatılan bir çok hayatın hepsini ayrı ayrı gözleme ve seyretme imkânı bulunmamaktadır. Nitekim, dördüncü defterde sahne küçülmüş oyuncular azalmış, anlatım yine ona geçmiştir. Bu bölüme büyük ölçüde ailenin sessiz ve yalnız çocuğunun bakış açısı hâkimdir. O yazgısı olan özel tarih için, çevresinde olup biteni büyük bir dikkatle izlemeyi ve gözlemeyi sürdürmektedir:

"Varlığımı duyurmadan duymaya, kendimi göstermeden görmeye, üstüne üstlük görmek istemediklerimi bile görmeye yazgılıydım yine. Bu oyunun ne daha ne kadar süreceğini bilmiyordum ama, o sabah başlayan perdenin uzun süreceğini hissedebiliyordum. Neden öyleydi bilmiyordum ama hissediyordum işte. Bu hikâyeyi başka türlü yazamazdım... Şimdi de hatırlamak zorundayım." (s.203)

Sadece tanıklıklarını aktarmamakta, aynı görev duygusuyla kendisini de zaman tüneline arayıp bulmakta ve hatırlamaktadır. Dördüncü defter, sessiz ve yalnız çocuğun romancılığa uzanan yolculuğu olarak da okunabilecek niteliktedir.

Roman bundan sonra uzunca bir mektupla devam ediyor. Mektubun sahibi; görgü tanığı anlatıcı, muhatabı ise defterlerin yazarı kimliğinde herşeyi gören, işiten, bilen anlatıcıdır. Şimdiye kadar defterlerde adı konulmamış biçimde yaptıkları karşılıklı konuşmayı burada daha açık olarak sürdürmektedirler:

"Yazılanları bu halleriyle yayınlamak gibi zorunluluğumuz yok zaten. Neleri karanlıkta bırakıp, neleri günışığına çıkaracağımıza birlikte karar veririz. Vakti geldiğinde... Bu metinleri bir romana dönüştürmemiz gerekecek daha, işimiz çok. Önce hatırlayabildiklerimizi hatırlayalım öyleyse. Hatırlayalım, evet." (s. 244)

Hemen sonrasında, bu anlatım tekniklerinin, enbaşından beri oynanan oyunun parçası olduklarını öğreniyoruz. Kurgu

sahibi, farklı ağızlarla yarattığı sohbet ortamıyla aslında amacının kişinin kendisiyle konuşmalarını canlandırmaya çalıştığını; “Şimdi bu yalnızlık sohbeti nereye gider bilmiyorum.” cümlesiyle ifşa ediyor. Ardından daha da ileri gidiyor, meydana getirilen metni, “yazımız” diyor. Burada, hem iki açılı anlatım hem iki uçlu söylem sözkonusu... Yazı, hem metin anlamında kullanılıyor hem de kader anlamında:

“Deneyeceğim ama bir daha deneyeceğim. ‘Yazı’mız için... Bu kelime bile sözünü ettiğim kadere ne kadar yakışıyor. Dilin küçük, ama bana hep anlamlı gelmiş oyunlarından biri işte.” (s. 243)

Mektup tekniğinin romanda kullanılması yazarın yeni bir açılımı olarak dikkat çekmektedir. Şüphesiz, samimiyeti artırarak metnini daha inandırıcı kılmaya çalışmaktadır. Zira mektup, XVIII. Yüzyıldan bu yana bireysel duygu ve düşüncelerin edebiyata aktarımında vazgeçilmez bir tür durumundadır. Yazarlar, mahrem durumların ve kişisel itirafların birebir yansıtılmasında en tesirli yollardan biri olarak mektubu görmüşlerdir. Çünkü mektup, anlatımı bir anda “genel” olmaktan çıkarıp “özel”leştirebilmekte, hattahikâyenin merkezine somut bir insanı yerleştirdiği için “özgün”leştirebilmektedir.

*Size Pandispanya Yaptım* romanında da kurgu sahibi, mektup türünü, bir itiraf aracı olarak kullanmıştır. Şimdiye kadar, çoklu anlatıcı tipleri ve farklı bakış açılarıyla atılmış olan düğümler buradan itibaren çözülmeye başlanmıştır.

## 5. Dil ve Üslup

Roman, dili, şiir ve hikâyeden daha fazla ve daha kapsamlı şekilde kullanan bir türdür. Bu da tabiidir; dil, her şeyden önce bir anlatım aracı, roman da, her şeyden önce, bir anlatım sanatıdır.

Romanla dil arasındaki ilişki üzerinde düşünürken, karşılıklı bir etkileşimden söz

etmek mümkün, hatta gereklidir. Roman, dilden yararlanırken, ona yeni değerler, nitelikler ve biçimler kazandırmaktadır. Böylelikle dil, sadece yaşanan dünyanın değil, kurgulanan dünyanın da sesi olabilmektedir. Aynı şekilde dil de romanı özelleştirmekte, dönüştürmekte ve zenginleştirmektedir. Bu artık umumun günlük hayatta konuştuğundan ayrı bir dil; “roman dili”dir.

Ama hemen vurgulamak gerekir; dil, bir romancı için amaç değil, sadece bir araçtır. Roman sanatında asıl amaç, konuya en uygun biçimi bulmaktır. Başka bir ifadeyle; olay, kişi, zaman, mekân gibi unsurların belirli bir yapıyla ve formla sunulabilmesidir. Anlatmak elbette önemlidir, ama, romancı için çok daha önemli olan şey; anlattıklarını somutlaştırabilmesi; gerçeklik zeminine oturabilmesi ve okuyucunun zihnine adeta kazıyabilmesidir. Bunun için, romancının, dilin imkânlarını ustalıklı yerli yerinde kullanması yetmemekte, ilave olarak kendi tarzını ve biçimini de yaratması gerekmektedir. Dil, bir eserin genel anlamda “söylem tabakası”nı oluşturmaktadır. Bir de eserin “estetik tabakası” vardır. Bu da ancak belirli bir biçimle, formlar gerçekleştirilebilmektedir.<sup>23</sup> Roman sanatında dil, bakış açısıyla da doğrudan ilişkilidir. Çünkü eserin anlatıcısının kimliği ve konumu kullanılan dili ve üslubu da belirlemektedir.

Üslup, edebiyatta, genel bir yaklaşımla “kişisel yazma biçimi” olarak görülebilir. Yazar, elindeki malzemeyi kendine göre sıralamakta, işlemekte, yorumlamakta ve bir kompozisyon içerisinde okuyucuya sunmaktadır. İşte bu süreç

<sup>23</sup>“Sanat, esasen ifade edicidir ( expressive); ancak biçimlendirici (formative) olmadan ifade edici olamaz.” (E. Cassirer, *Essay on Man*, New York 1953, s. 181) Bkz, Tekin, a.g.e. , s. 164-165.



te, "anlatımın kazandığı biçim" ya da "içeriğin kazandığı form", üslup olarak tanımlanmaktadır. Genelde sanatın, özelde romanın, hikâyenin hatta şiirin nihai hedefi olan bu form, sanatkârın kişisel tasarrufunun, beceri ve ustalığının beyaz kağıttaki yansıması, adı konulmamış imzasıdır.<sup>24</sup>

Psikanalitik eleştirinin önde gelen isimlerinden Norman H. Holland, bir sanatçının üslubunun onun kişiliğinin aynası olduğu görüşündedir.<sup>25</sup> Ona göre, edebiyat yapıtının oluşumunda işlevsel olan mekanizmalar egonun savunmalarına benzemektedir. Sözelimi, ironi; tepki oluşturma ya da tersine çevirmeye, boşluk bırakma; inkar ya da baskılamaya karşılık gelmektedir. Holland açısından eserin hem formu, hem de anlamı savunmaya dâhildir. Yazarın savunma, yani biçimlendirme aşamasında aldığı zevk, ekonomik bir çoğaltıcı gibi işlev görmekte, o forma ve savunmaya yönelik izleği güçlendirmekte, böylece yazarın kendine özgü üslubunun ortaya çıkmasına imkân sağlamaktadır.<sup>26</sup>

*Size Pandispanya Yaptım*, otobiyografik bir eser... Yazar, kaçamadığı bir kaderin

<sup>24</sup>Üslup, dilin mecazi gücünü, renk ve eylem zenginliğini, kısacası dilin anlatım dağarcığını kişisel beceriyle söze veya özellikle yazıyı dökmek, dile hayatıyet (canlılık) kazandırmak demektir. Temelde anonim bir karakter taşıyan dil, sanatkârınmizacından, düşünce ve felsefesinden gelen destekle özelleşir, üslup boyutu kazanır." Daha fazla ayrıntı için bkz; Tekin, a.g.e., s. 165-168.

<sup>25</sup>Bu söyleyişin geleneksel kültürümüzdeki karşılığı; "Üslûb-ı beyân - Aynıyle insân" şeklindedir. Fakat, burada Holland'ın kasdettiği biraz daha farklı ve kapsamlıdır; üslup araştırmasında, kelimelerin seçiminden kullanılan seslere ve cümle yapılarına kadar birtakım somut verilerin dikkate alınmasını öngörmektedir,

<sup>26</sup>Norman H. Holland, *The Dynamics of Literary Response*, New York : Oxford University Press. 1968, s. 225, 239.

pençesinde kıvrılırken, bir çıkış yolu bulabilmek ümidiyle geçmişini canlandırma-ya çalışıyor.

"Kitap yazmak tek anlamlı eylem değil elbet. Hayatın kendisi de var, gönül tarihimiz de var. Bize bazı kaybetmelerin kazanmak anlamına gelebileceğini fısıldayan savaşlarımızın öğrettikleri de var. Vicdanımız var. Kendimizi öğrenme savaşımız... Bu savaş ne çok ölümü yaşamayı ve hatırlamayı gerektiriyordu değil mi?.. Koparıldığımız yerleri özleyişimiz, özümüze dönmek için aldığımız yaralar... Ben meseleye bu taraftan baktığımda yazmayı bir kader gibi gördüm."(s. 243)

Esasen yaşananlar hiçbir zaman boşuna yaşanmamıştır. Ve yaşananlardan artakalanların taşınmaları hiç kolay değildir:

"Bende kalanları daha fazla taşıyamayacağım çünkü artık. Hele hele bu defterlerin ardından... İçimde yıllar boyunca neleri tutmuş, saklamışım meğer. Şimdi daha iyi anlıyorum. Hatırladıkça gördüklerimin bana boşuna yaşatılmadığını da anlayabiliyorum ama."(s. 244)

Onun için ısrarla anlatmaya çalışacak, biriktirdiklerini gereği gibi anlatabildiği takdirde ancak istediğince özgürleşebileceğine, yaşadığına inanabilecektir:

"...O günlerin lanetinden yine de tam anlamıyla kurtulamadığımı itiraf etmeliyim. Tüm çabalarım rağmen kendimi istediğimce özgürleştiremediğimi söylesem, inanır mısınız?.. Çocukluk ülkesinin gizli sokaklarında, odalarında, aynalarında yaşananların yaptığı hasarlar kolay kolay tamir edilemez, dahası anlatılamaz derler, doğrudur. Anlatamıyorsunuz işte, elinizdeki kelimelere rağmen anlatamıyorsunuz, içinizdeki yıkıntıları farkına vararak ya da varmayarak girdiğiniz, yaşamak istediğiniz her eve taşıyorsunuz. Sonuçta o günlerin yaraları dışarıdan kapanmış gibi

görüldüğü halde, içinizde kanamaya devam ediyor, hepsi bu.”(s. 243-244)

Gerçi, maziyi herkes bir ölçüde hüznle, o günlerin artık bir daha yaşanamayacağını bilmenin üzüntüsüyle yad eder. Ne var ki, *Size Pandispanya Yaptım*’da hem daha fazlası hem daha farklısı sözkonusudur... Yazar, sessiz, yalnız ve mutsuz bir çocuk kimliğiyle geçmişini yeniden kurarken, doğal olarak, iki kat zorlu iki kat karmaşık duygular içinde görünüyor. Bir yanı, her şeyi iyilikler ve güzelliklerle hatırlayabilmeyi istemekte, diğer yanı,acıları ve mutsuzlukları da listeye dâhil etmektedir. Bu, acısıyla tatlısıyla hayatı yansıtmaktan ziyade, genel olarak hayatı değerlendirmek ve ölçüye vurmakla ilgili bir sorun, kişinin kendisiyle kavgası gibi bize yansıyor. Belki de hem kendisiyle hem ailesiyle hem kenti, hem de toplumuyla bir hesaplaşması...

“Zamanın ancak bir yerine gelmiş, sonra da durmuşum. Yaslarıyla yüzleşmekten kaçanlar ile geçmişlerini taşıyamayanlar hep böyle yaparlar, biliyorsunuz. Tarihin bir kısmı onlar için hiç yaşanmamıştır sanki. Oysa yaşanmıştır. Hem de tüm anları ve ölümleriyle... O kadar ki, hatırlamak istemeyenlerde bile etkilerini sürdürürler. Bakın ben de şimdi aynı kaçışa sığıyorum. Ancak kendimle bir kavga verdiğimi söylemeliyim.” (s. 239-240)

Holland’ın açtığı yoldan yürümek istersek, *Size Pandispanya Yaptım* romanındaki çoklu anlatımı,yazarın içinde bulunduğu “çatışma” ve “hesaplaşma” durumunun kâğıda dökülmesi ve bir forma dönüştürülmesi olarak yorumlayabiliriz. Yazar, dünden bugüne yüreğinde birikmiş olan tortuları, yarattığı birçok kimlik ve bakış açısıyla tartışmaya ve irdelemeye çalışmıştır. Eğer, böyle karmaşık bir ruh hali içinde olmamış olsaydı, şüphesiz böyle iç içe bir form da doğmayacaktı. Her şiirin kendi biçimiyle var olması gibi, ro-

manlar ya da hikâyeler de yazım aşamasında kendi biçimlerini kendileri bulmaktadırlar.Bulmaladırlar.

Meseleyi biraz daha açalım. Form, bilinçaltında bulunan ve bilinç alanına ulaşması arzu edilmeyen fantezileri ve içeriği manipule etmeye yarayan bir düzenleme prensibi olarak tanımlanabilir. İçeriğin unsurları böylece gizlenmiş ve yapılandırılmış olarak dış dünyaya yansımaktadırlar. Bunu şöyle de ifade edebiliriz: Bir yapıtın içeriği içgüdüye, dürtüye ya da bilinçdışı fanteziye karşılık gelirken, form, bu içeriğin hemen açığa çıkmasını önlemeye yönelik “savunma”ya karşılık düşmektedir. İşlevi, okuyucunun içerikle hemen bağlantı kurmasını, araya mesafeler ve şaşırtmalar koyarak mümkün olduğunca geciktirmekve böylece yapıttan alınan zevki artırmaktadır. Yani, okuyucunun reaksiyonunu büyük ölçüde eserin formu belirlemektedir. İçeriğin sistemli bir biçimde sunulmadığı durumlarda eser, sırrı ilk bakışta çözülen ve anında tüketilen bir nesneye dönüşmektedir. Çünkü içerikle form arasına hiçbir mesafe konulmamış, söylenmek istenilen, melodramatik ve pornografik eserlerde olduğu gibi, en basit ve en çıplak halde doğrudan söylenmiştir.<sup>27</sup>

Yazar, araya çeşitli mesafeler koyarak okuyucuyu oyalamak ve sürükleyiciliği artırmak adına içeriği sarıp sarmalarken, kurgu, zaman, mekân, çeşitli anlatım teknikleri ve bakış açılarıyla birlikte dilden de yararlanmaktadır. Bazen, en çok dilden yararlanmaktadır. Esasen dili özel kullanma çabası da uygun bir form arayışı anlamına gelmektedir. Fakat özellikle vurgulamak gerekir ki, bilinçaltı mekanizmalarının devrede olduğu bu süreçte eserin kompozisyonunun nihai formu belirlenmiş değildir. Yazarın kafasında bölük pör-

<sup>27</sup>Bu konuda daha fazla ayrıntı için bkz; Holland, a.g.e. , s. 104-160.

çok bazı biçimler elbette vardır, ancak, ne kadarının metne yansıtacağı tamamıyla meçhuldür. Cebeci, yaratım aşamasında yazarın metne mutlak biçimde hâkim olmasının mümkün olmadığı görüşündedir: "Zira, sözcük ve ses etkilerinin seçiminden içeriğe kadar pek çok konu, bilinçdışı gereksinimler kapsamında ve bilinçdışının kendine özgü ilkeleri uyarınca belirlenmektedir."<sup>28</sup>

Yazarın form oluşturma süreci daha ilk cümlelerinden itibaren kelimeleri seçimi ve dizimiyle başladığına göre, eserin nihai formunu belirleyen psikolojik etkenleri eserin üslubunda da hesaba katmak yanlış olmayacaktır. *Size Pandispanya Yaptım*'da, yazarın geçmişiyle yüzleşirken kendi içinde yoğun bir çatışma hali yaşadığını ve bu durumun farklı bir kurguyla eserin formunu belirlediğini kabul etmişsek, aynı ruh halinin yansımalarını üslubunda da aramak ve bulmak durumundayız.

Bilinçaltından bilince çıkmak isteyen unsurlar, yani, bastırılmış birtakım istek ve dürtüler, oldukları gibi değil de bir dizi sansürden geçtikten sonra açığa çıkıyorlarsa eğer, birtakım perdeleme yöntemleri kullanılıyor demektir. Gerçekten, özellikle rüyalar üzerinde yapılan psikanalitik araştırmalar, egonun, sözkonusu dışa vurum sırasında, "yoğunlaştırma", ve "yer değiştirme" gibi usuller başta olmak üzere birtakım savunma mekanizmaları kullandığını belirlemişlerdir.<sup>29</sup>Rüya kuramının en önemli kavramlarından biri olan "yoğunlaşma" (condensation) kavramı, kısaca; kişinin 'gizli rüya'larında oluşturduğu bir

çok düşünce, anı ve fantezinin, tek bir somut imgede toplanarak açık rüyaya girmesi' olarak tanımlanmaktadır. Denilebilir ki, çok sayıdaki bilinçaltı unsuru, ego tarafından bir imgede birleştirilmek suretiyle çözülmesi zor karmaşık bir yumak halinde açığa vurulmuştur. "Yerdeğiştirme" mekanizması; kişinin gördüğü rüyaya ait birtakım unsurların, bilinçaltında saklıca yaratmış ve oluşturmuş olduğu 'gizli rüya'ya ait unsurları maskeleyişinin adıdır. Bu durumu, bilinen şekilde; 'rüyada görülen şeyin, aslında o şey olmaması' veya "tersiyle ifade etmek" şeklinde özetlemek mümkündür. Burada, ya, gizli rüya açısından önemli olmayan bir unsur açık rüyada öne çıkarılmıştır, ya da, benzer biçimde, açık rüyanın çok önemsiz bir unsuru gizli rüyanın çok önemli bir unsuru olarak rüyaya girmiştir. Ego, bu çarpıtma, rüyayı anlamaya yönelik çabaları hedefinden saptırmayı başarmaktadır. "Sembolleştirme" ve "dramatizasyon" (görselleştirme) yöntemleri de Freud'un tanımladığı rüya mekanizmaları arasında, gizli rüyayı dönüşüme uğratmakta en çok kullanılan araçlardır.<sup>30</sup>Holland'a göre, eserlerde çeşitli kelime ve anlatım oyunlarıyla dikkatin içerikten çok dile yöneltmesi psikanalizdeki "yer değiştirme" mekanizmasının karşılığı olarak değerlendirilmelidir.<sup>31</sup> Nasıl, ego, rüyalarda "yerdeğiştirme" yöntemini kullanarak anlaşılmayı geciktiriyor ve zorlaştırıyorsa, yazar da aynı şekilde, eserinde, birtakım dil oyunları ve teknikleriyle içeriğin hemen anlaşılmasını geciktirmekte, okuyucuyu kendisinin de dâhil olduğu bir merak ve arayış süreciyle zevkli bir sona doğru sürüklemektedir. Yazar, kelimeleri ve cümleleri üzerinde böylesine bir yoğunlaşmayı ise, dili olağandışı ya da kendine

<sup>28</sup>Oğuz Cebeci, *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, İst. , İthaki Yayınevi,2013, s. 93.

<sup>29</sup>Burada bir parantez açarak, günlük hayattaki her uğraşa egonun karşı çıkmadığını belirtelim. Hatta bazıları ego için hoş giden, istenen şeylerdir. Ancak bunalım ve suçluluk duygusu doğuran kaynaklar ego'nun hoşuna gitmez ve açığa çıkmaları perdelenerek engellenir.

<sup>30</sup>Rüya mekanizmalarına dair ayrıntı için bkz; Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İst. , İthaki Yayınevi, 2004, s. 296 – 303.

<sup>31</sup>Holland, a.g.e. , s. 135.

özgü kullanmak suretiyle sağlamaktadır. Yani, üslubuyla.

Mario Levi'nin daha ilk romanı *İstanbul Bir Masaldı*'dan itibaren dil üzerinde uzun uzun düşündüğü, kendine özgü bir kullanım için çaba harcadığı anlaşılmaktadır:

“Benim kimi ipuçlarına yaklaştığım yerde, doğduğu, denizini soluduğu ve bir türlü terk edemediği şehre, bambaşka bir pencereden bakmaya çalışan, daha da önemlisi, ‘dilini’, ‘asıl dilini’ bulmak için uzun bir yürüyüşü göze almış bir hikâye kahramanı vardı. ‘Ülke’nin sırrı bu yürüyüşte gizliydi, ‘Ülke’nin sınırları bu ‘dille’ çizilecekti. ‘Ülke’ bu ‘dilin’ kendisiydi, bu ‘dilin’ açtığı ufuktu, bu ‘dilin’ verdiği, uyandırdığı hayallerdi, ‘bu dilin’ doğurduğu duyguydu. “ (İstanbul Bir Masaldı, s. 12)

Bu satırlar, Levi için, dilin sadece bir araç olmanın çok ötesinde anlam değerlerine sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Heidegger, dil düşüncenin evidir demişti. Levi daha da ileri gitmekte; dil insanın herşeyidir demektedir. Kendi dilini bulmak için bu zorlu yolculuğa başladığını belirten bir yazarın üslubunun kişiliği ve kişiliğinin bilinçaltı katmanlarıyla ilişkisi herhalde çok daha açık ve “tartışılmaz” olacaktır. Gerçekten, yediyüz kırkbir sayfalık bir eser olan *İstanbul Bir Masaldı*'dan alınmış küçük bir kesit bile, araştırmacıya, yazarına dair özel yorumlar yapabilme imkânı sunabilmektedir.

“Hikâyeysel çok eski bir hikâyeydi. Hikâyedeki saat, ‘kullanılmış’, başka yerlerde ‘yaşamış’ bir saati örneğin, hikâyedeki ‘ölümler’, ‘bilinen’ ölümlerdendi, hikâyedeki kitap sabırla, hem gizlenmek, hem de gizlenmemek için yazılmış bir kitaptı. Anlatmaya, kurmaya çalıştığı metni, sığınabileceği tek ‘ülkesi’ bilen bir insan vardı bu kitapta. Anlattıklarının hem tanıdığı, hem seyircisi, hem de kahramanı

olan bir insan... Anlattıklarının, bir başka deyişle, hem içinde, hem de dışında kalan, kalmaya yargılı görünen bir insan... ‘Duvarlar’ orada da örülmüştü, ‘duvarlar da ‘o ülkenin’ sınırlarını çizmiş, daha da önemlisi göstermişti. Bu ‘duvarların’ yabansı değildim... Bu ‘duvarlar’ benim de duvarlarımdı... Benim ‘duvarlarım... ‘dilimde’, yeniden bulmak istediğim, ‘dilimde’ anlatmayı düşlediğim duvarlarım... O tedirginlik böyle açıklanabilirdi, o yanlış adım atma korkusu bu duvarların tarihinde aranabilirdi belki de... O korku o duvarlarda gizliydi... İstanbul’un ‘batı’ya en yakın yarımadasında, bir ‘yabancı’ olarak doğmak benim suçum değildi ama. İstanbul’u bir masal gibi yaşamak da benim suçum değildi, başka kitaplardaki insanlara, ya da hayatımın bana yön veren hikâye ve oyun kahramanlarına zaman zaman benzemeyi istemek de, ‘ötekiler’in sözcüklerini, eski bir yanılısamanın etkisiyle, ayrıntına varmaksızın kullanmak, yeni bir yolculuk, bir kurtuluş umudu bilmek de... Benim İstanbul’um bir masaldı sonuçta... Benim İstanbul’um bi masaldı... Bu masal benim hikâyemdi.. Bu masal ‘onların’ hikâyesiydi... Bu masal bizim hikâyemizdi... Bu masal sizin hikâyenizdi... Bu masal, kendini, kendi şehrinde yabancı hissedilenlerin hikâyesiydi... Bu masal, tüm yaşananlara karşın, Boğaz’ın sularını bir ana rahmi olarak görmek istemenin hikâyesiydi... Bu masal, ‘yanlış’ bir kulaçta, ya da bir kürek sallayıştta, o akıntıların biri tarafından yutulmaktan, bambaşka bir denize sürüklenmekten korkmanın hikâyesiydi... Bu masal, bir masaldı işte.”<sup>32</sup>

Cebeci, metaforik yapıları anlattığı önemli eseri *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*'nde, yukarıdaki metne ve yazarına dair şu çıkarsamalarda bulunmuştur:

<sup>32</sup> Mario Levi, *İstanbul Bir Masaldı*, İst. , Remzi Kitabevi, 1999, s. 13.

“Pasajın temel özelliklerinden biri “tekrar” olgusu ve metnin tekrar üzerinden küçük değişikliklerle ilerletilmesine yönelik bir tekniktir. Dil, hikâye, ülke, saat, anlatı, duvar, masal sözcükleri çerçevesinde oluşturulan ve bu sözcüklerin ritmik aralıklarla ilişkilendirilmesini öngören anlatı, ilerleme fikrinden çok, “dönme” ve kendi üzerine kapanma eğilimini taşır. Bu açıdan, yukarıda sözü edilen, “çizgisel olmayan merkezci bir yapı”yı, konuyu açıklama yerine yer değiştirerek döndürme fikrinin bir uygulamasını gösterir diyebiliriz. Kronolojinin yerine “çağırışım”ı geçiren bu anlatı tarzının temel bir özelliği, bilgi aktarmaması, olaylar arasındaki bağlantıları “neden sonuç ilişkisi” bağlamından çıkararak, çağırışım bağlamına oturtmasıdır.”<sup>33</sup>

*İstanbul Bir Masaldı*, yine otobiyografik bir eserdir ve Levi orada da hatıralarından yola çıkarak İstanbul’da masal gibi bir geçmişini yeniden yaratmaya çalışmıştır. Çıkış noktası hatıralar olduğu için elbette geriye doğru “dönmüş”, kendi üzerine kapanmış, bilinçinden veya bilinç dışından çıkarabileceği ne varsa bulup çıkarmaya uğraşmıştır. Böyle bir metnin ilerlemeden çok dönme eğilimi taşıması ve “çizgisel olmayan merkezci bir yapı” arzetmesi kaçınılmazdır. Yazar, ister istemez, “açıklama yerine yer değiştirerek döndürme fikri”nin bir uygulayıcısı olacaktır. Öyle de olmuştur. Bir pasajdan yola çıkılarak eserin tamamına yönelik olarak yapılabilecek böyle bir yorum, yukarıdan bakışın ana çizgileriyle büyük ölçüde doğrudur ve isabetlidir. Çünkü üslup içeriğe paralel yürümüştür.

Mario Levi, *Size Pandispanya Yaptım* romanında bir kere daha yaşadıklarının geriye doğru izini sürmektedir. Ne var ki,

<sup>33</sup>Oğuz Cebeci, *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, İst. , İthaki Yayınevi, 2013, s. 101.

aradan bir insan ömrü için uzun denilebilecek bir süre, yaklaşık yirmi yıl geçmiştir. Yazar artık ellili yaşların ortalarında; coşkusu heyecanı oturmuş, hayat görüşü epeyce durulmuştur. Yine geçmişle hesaplamakta yine hafızasına silinmez kareler halinde kayıtlanmış flû fotoğrafları netleştirmeye ve renklendirmeye çalışmaktadır, ama artık tarzı ve yaklaşımı farklıdır. Geçmişine ve yaşadıklarına, ailesine, cemaatine ve toplumuna karşı eskisi kadar uzlaşmaz değildir. Mutsuzluğu ve öfkesi, her şeye rağmen hissedilir derecede azalmıştır. Dahası, acılarının ve kırıklıklarının asıl itici gücü olduğunu fark etmiştir:

“Kırılgan bir insan oldum çıktım, anlayacağınız. Kırık da diyebilirsiniz. Bu tarafımla barışığım ama artık. Kitaplarımı önce yazma ihtiyacını duymamı, sonra da yazmamı sağlayan en güçlü duyguymuş bu, yıllar geçtikçe daha iyi anladım. Benim gibi yaşayanların yol aldıkça daha çok duyma imkânını bulduğum seslerinden de güç almayı bildim. Onlarla karşılaşabildiğim anlar, hayatımın en duygulandırıcı, kederli, ama aynı zamanda da en yüreklenendirici anları arasında yer aldı. (s. 246)

Ama biraz daha uzlaşmacı bir tutum sergilemiş olması, *Size Pandispanya Yaptım* romanının yeni bir “yüzleşme metni” olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Kahramanın çoklu anlatım tekniklerini kullanarak kendi kendisiyle tartışması, içerik tekine paralel bir biçimde üslupta da görünmektedir. Cümleler peşpeşe akarlarken adeta birbirleriyle çarpışmaktadırlar. Her cümle bir öncekiyle didişme halinde gibidir:

“Burada duralım mı? Duralım bence. Hikâyeyi inşa etmek için oynadığımız bu oyunu da bitirelim artık. Birbirimizi daha ne kadar kandıracağız? Bakın, bana bakın. Ne görüyorsunuz? Aynı insanı değil mi? Aynı insanı, duyuyor musunuz? Bal gibi aynı insanız işte.” (s. 321)



“Ben vakti geldiğinde geleceğim. Gittikten sonra da artık hiç dönmem belki. Kalmaktan başka türlü süni yapamayacağım resim ruhumu yine hapsine alıyor. Bu göç, bu uzaklık nasıl da eski bir bilseniz, nasıl da derinlerime işlenmiş. Bir kader bu, biliyorum. Yüzyıllardır, hatta binyıllardır yaşanan, taşınmak zorunda kalınmış bir kader. Günah, asıl günah kimin günahıydı aslında? Sonra... Sonra gittiğim yerden belki de beni başka odalar çağırır. O gün ne zaman gelir, bilemem. Ama gelir, elbette gelir, biliyorum. Bu uzun bir hikâyeye. Ne zaman biteceği, hatta bitip bitmeyeceği kestirilemeyecek bir hikâyeye. (s.325)

Cümleler, yazarın kendi söyleyişiyle adeta birer çığlıktır:

“Bu çığlık benim de çığlığımdı çünkü. Kırgınlık benim de kırgınlığım. Kader benim de kaderim. Dışarıda bırakılanların, hep kenarda yaşamaya yazgılı olanların kaderi. Lanetlilerin kaderi. Lanetlerini başkalarına taşımaktan, bulaştırmaktan başka türlü süni yapamayanların kaderi... (s. 330-331)

Ama, yine de yazarın kafa karışıklığının çok çok azalmış olduğu, kısa, öz ve açık cümlelerle hemen üsluba yansımıştır. Örneğin, 2009 yılında yayımlanmış olan *Karanlık Çökerken Neredeydiniz* adlı romanda<sup>34</sup> sıkça rastladığımız;

“Yine elini tuttum. Yine elimi sıktı. Onca yıldan sonra o köprüyü bir daha kurmuştuk. Hüzünlü bir hikâyeydi anlattığı. Son anda evlenmekten vazgeçmesi, Nihal’in onu yeniden görmek istemesi, buluşmaları, buluşmamaya ihtiyaç duymaları... Acı oradaydı. Tüm bilinenlere

<sup>34</sup>Roman üzerinde kapsamlıca bir inceleme için bkz; Ali Budak, “Karanlık Çökerken Neredeydiniz Romanında ‘Kimlik Sorunları’ ve Kimlik Yapıcı Bir Mekan Olarak İstanbul”, *İst. , Journal of Academic Studies*, Volume : 12, Number :46, October 2010, p. 77- 106.

rağmen... Sıradanlıklarıyla... Kim yaşadıklarının çok özel olmadığını kolay kolay kabul edebilir ki ama?.. “<sup>35</sup>

şeklindeki kesik kesik cümleler bu çalışmada artık daha duru ve daha olağan bir akış içerisine girmiş görünmektedirler. Tabir caizse, yazar artık söyleyeceğini söylerken, yaşadığı hissedilen bir tür tedirginliğin veya huzursuzluğun dışavurumu mahiyetindeki kekelemeyi bütünüyle bırakmıştır.

“Ben en çok kendi cinayetimi gördüm. Herkes gibi. Bu hikâyede herkes öyle yaptı göreceksiniz. Herkes en çok kendi cinayetini yaşadı. Anlatılanlarda bir tutarlılık aramayın bu yüzden. Hiç kimse hiç kimseyi takip etmeyecek, çözmeye çalışmayacak.” (s. 2)

Cümleler belki yine kısa kısırdırlar, ancak, daha kararlı, berrak ve akıcıdır:

“Ben bu hikâyenin neresinde miyim? Bu ne acele böyle!.. Gelin önce bu defterlerle bu uzun mektubu ve onları biraraya getiren kaderin hikâyesini okuyun. Davetlisiniz, buyurun. Cinayetlerin nasıl işlendiğini görmek istiyorsanız tabii.” (s. 25)

Üslup araştırmaları, şüphesiz, seslerin ve kelimelerin kullanımından türlerine ve yapılarına, cümle kuruluşlarından dizimlerine kadar bir yığın veri incelemesini gerektirmektedir. Burada yapısal bir analizin sınırları içinde sadece genel değinmelerle yetinilmiştir.

## SONUÇ

*Size Pandispanya Yaptım*, çok anlaticılı, çok bakış açılı, kendisine özgü bir kurgusu olan farklı bir roman...

Mario Levi, anlatım biçimi kadar anlattıklarıyla da geleneksel çizgiden epeyce

<sup>35</sup>Mario Levi, *Karanlık Çökerken Neredeydiniz*, *İst. , Doğan Kitap*, 2009, s. 117.

ayrılıyor. Roman, her ne kadar içinde, hüznü, buruk ve kıyıcı bir aşk hikayesini barındırıyorsa da, daha çok, yedi-sekiz yaşlarındaki bir çocuğun belleğine kazınmış bazı fotoğrafları canlandırma çabası olarak okunuyor... Yazarın, unutamadığı çocukluk anılarının silikliğini, evlerinde babaannesinin pişirdiği yemeklerin buharları ve kokularıyla gidermeye çalışması ise, romanın asıl özgün yanını oluşturuyor. Anlaşıyor ki, Levi, çocukluğunu son derece açık ve ayrıntılı bir şekilde hatırlama imkânı veren Seferad Mutfağı yemekleriyle cemaatinin bu coğrafyada verdiği "var ve kalıcı olma" mücadelesi arasında özel bir ilişki kuruyor ve bu ilişkiyi anlatılmaya değer buluyor.

*Size Pandispanya Yaptım* romanının hem tekniği hem de içeriğiyle Alain Robbe-Grillet'in tanımladığı türden bir arayışın eseri olduğu rahatlıkla söylenebilir. Mario Levi, tam da Grillet'in söylediği gibi; bu eseriyle geçmişi arkasında bırakırken, kendi tarzı ve biçimiyle geleceğin de sesini duyurabilmiştir. Öyleyse, *Size Pandispanya Yaptım*, işlenişi, biçimi ve içeriğiyle gerçekten "yeni bir roman"dır.

## KAYNAKLAR

AKTAŞ, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınevi, Ankara 1991.

AYTÜR, Ünal, *Henry James ve Roman Sanatı*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1977.

BARTHES, Roland, "Science Versus Literature", *The Times Literary Supplement*, 28 Eylül 1967.

Budak, Ali : "Karanlık Çökerken Neredeydiniz Romanında 'Kimlik Sorunları' ve Kimlik Yapıcı Bir Mekan Olarak İstanbul", *Journal of Academic*

*Studies*, Volume: 12, Number:46, October 2010, p. 77-106.

CASSIRER, E., *Essay on Man*, New York 1953.

CEBECİ, Oğuz, *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, İthaki Yayınevi, İstanbul 2013.

CEBECİ, Oğuz, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki Yayınevi, İstanbul 2004.

GARDNER, Howard, *The Quest for Mind*, Quartet Books, Londra 1976.

HAWKES, Terence, *Structuralism and Semiotics*, Methuen, Londra 1977.

HOLLAND, Norman H., *The Dynamics of Literary Response*, Oxford University Press, New York 1968.

JAMESON, Fredric, *The Prison-House of Language*, Princeton University Press, Princeton, 1972.

LEVİ, Mario, *İstanbul Bir Masaldı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999.

LEVİ, Mario, *Karanlık Çökerken Neredeydeniz*, Doğan Kitap, İstanbul 2009.

LEVİ, Mario, *Size Pandispanya Yaptım*, Doğan Kitap, İstanbul 2013.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Yeni Roman*, Çev. Asım Bezirci, Yazko, İstanbul 1981.

SCHOLES, Robert, *Structuralism İn Litterature*, Yale University Press, Londra 1974.

TEKİN, Mehmet, *Roman Sanatı (Romanın Unsurları)*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2002.

YÜKSEL, Ayşegül, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*, Yazko, İstanbul 1981.