

EDEBİYATTA ANLATI TIPLERİNİN GELİŞİMİ

Siarhei LEBEDZEU*

Çev.: Fatih YAPICI**

ÖZ

Sanat eserinin incelenmesi, bu metni neyin ortaya çıkardığının incelenmesidir. Sanat eserleri etrafımızı saran gerçekliğin modellemesi ise, sanatçı bu modellemeyi yaparken kendisini de anlatır. Bu açıdan yazar, metnin tüm sanatsal yapısında aranmalıdır. Yazar-eser/metin probleminin hala güncelliğini koruması, anlatıcı kavramının değişik anlamlarının tam olarak ayırt edilememesi ile ilişkilidir. Eserdeki anlatıcı ile gerçekteki yazar ilişkisi karmaşıktır; yazar anlatıcının tüm sorumluluklarını üzerine almayabilir. Aslında bu sanatsal bilincin tarihi gelişimiyle alakalıdır. Anlatıcı ile okuyucu arasındaki sınırların belirsiz olduğu, kimin anlattığı, ne anlattığı, kime anlattığı arasında fark olmadığı, anlatıcı imgesinin henüz bireyselleşmediği ilk çağlardan XVIII. yüzyılda ortaya çıkan Tanrısal anlatı ve Ben anlatıya kadar tüm Anlatı türlerinin tipolojileri genellikle eserde konuşan ile anlatıcının bilinçlerinin 'yakınlığı-uzaklığı' temeline dayandırılır. Çalışmada anlatıcı-yazar, kahraman ve okuyucu ilişkilerinin tarihsel serüveni anlatılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Anlatıcı, Yazar, Anlatı Tipleri, Eser/metin, Sanatsal Dünya

Bütünsel inceleme metodolojisi çerçevesinde çalışan edebiyatçılar (V. İ. Tyupa, A. N. Andreyev vd.) edebi eserleri, etrafımızı saran dünyanın insan bilincindeki yansımalarının sonucu olan dünyanın 'sanatsal modeli' olarak incelerler. Her modelde olduğu gibi dünyanın sanatsal modeli de yapısında, modellenen gerçek nesnenin özelliklerini olduğu kadar aynı şekilde modelleyen öznenin 'izlerini', özelliklerini de taşır (her modelde, insan ve gerçekliğin etkileşimi sonucu hem nesnenin (gerçeklik)

* Doç. Dr. Belarus Devlet Üniversitesi, Sosyo-Kültürel İletişim Fakültesi, Kültüroloji Bölümü, sulebe@yandex.by, "Развитие типов повествования в художественной литературе".

** Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, fatih.yapici@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3926-6984

hem de öznenin (somut bir insanın bilinci) özellikleri kodlanmış-
tır). Felsefeciler J. Brockmeier ve Rom Harré, her sanatsal eseri
anlatı (narrativ) olarak inceleyerek, sanat eserlerinin “hem dün-
yanın hem de insan ‘ben’inin bir modeli olduğunu düşünürler.
Tarih sayesinde, kendimizi dünyamızın bir parçası olarak inşa
ederiz. “...” Eco, her hayal ürünü dünyanın, kendisine temel al-
dığı gerçek ve reel dünyada bir parazit olarak yaşadığını iddia
eder” (Brockmeier, 2000: 40). Sanatsal modelin diğer modeller-
den başlıca farkı, yapısındaki ‘şahsiyetli’, sübjektif başlangıcın
önceliğidir. Dünyanın sanatsal olarak yansıtılması, sadece ger-
çekliğin değil aynı zamanda yansıttığın şey aracılığı ile kendini
ifade etmendir. Eğer herhangi bir ‘inşa edilmiş’ modelin kendi
nesnesinin belli kurallarını tanımak için gerekli olduğu düşü-
nülürse, bu durumda sanatsal modelin bu kuralları anlayan
özneyi ifade etmek için var olduğu söylenebilir. Sanat, “sanat
eserlerinde kendi iç kurallarına göre dönüştürülen görsel, im-
gesel-duygusal bir dünya üreterek” modelleme yapar (Yegorov,
2000: 28). Böylesi bir modeli incelerken zaten araştırmacının gö-
revi, yansıtılan nesneye, yani gerçekliğe özgü özellikleri değil,
onun yapısında ‘tasvir edilmiş’ özellikleri yansıtılan şeyin özne-
sini, yani somut bir bilinci irdelemektir. Bu tür modeli sanatsal
model olarak incelemek, onu öznesinin bilincinin faaliyetinin
bir ‘ürünü’ olarak incelemektir. Her sanat eserinin nesnesi her
zaman gerçeklik, içeriği ise kişiliktir. Bu suretle bir sanat eseri-
nin gerçek manadaki incelemesi, bu eseri tam olarak neyin orta-
ya çıkardığını, bu eserin ne ifade ettiğini incelemektir, onun neyi
yansıttığını değil.

Her kişilik, erişebildiğimiz dünyanın çok katmanlı yapısını
‘ayrıştırılmış halde’ kendisinde barındıran dünyanın ‘doğal’ bir
modelidir. Ancak somut bir dünya görüşü, somut sanatsal bir
modelde var olan her şeyin seçilmesini belirleyen etkidir. Doğal
olarak, somut bir şahsiyetin tüm dünya görüşü, bir eserin ‘sınırlı
hacmi içerisinde’ ortaya konamaz. E.V. İlyenkov’a göre şahsiyet,
‘münferittir’, “bireyin içerisinde uzay ve zaman kadar geniştir.
Bu yüzden münferit bir kişiliğin tam anlamıyla tasviri, uzayda-

ki tün münferit beden ve ruhların sonsuz bütününün tasviri ile eşittir” (İlyenkov, 1991: 389). Bir eserdeki dünya görüşü, şahsiyetin tasviri kavramı denen şey ile belirlenir ya da E. Fromm’un dediği gibi; ‘eğilimlerin ve nesillerin sistemiyle’ (Fromm, 1992: 53). V. İ. Tyupa’ya göre ise dünya görüşü “yazar tarafından ifade edilmiş ya da tam aksi ‘gizlenmiş’ kavramla değil, metnin tüm sanatsal yapısıyla gerçekleştirilir. Daha net belirtmek gerekirse, bu bir ‘kavram’, fikir, düşünce (temel düşünce bile olsa) değil, düşüncenin özgün bir tarzı, bir çeşit ‘mantalite’, kavramsal olarak önemli olan insanın dünyadaki ruhsal varlığı fenomeni, ‘hayatın anlamı’ fenomeninin cisimleşmiş halidir. İşte bu, ... kelimenin en mahrem ve esaslı anlamıyla sanat eserinin yazarıdır” (Tyupa, 1985: 27).

Hayatın anlamını, onun kanunlarını şu ya da bu şekilde ‘kavrama’, eserdeki, öyle ya da böyle adlandırılmış, orada ya da burada yaşayan, öyle ya da böyle konuşan ve davranan şu ya da bu kahramanın varlığını dikte de eder. D. S. Lihaçev’in yazdığı gibi: “Sanat eserinin iç dünyası “...” kendine ait karşılıklı ilişki içerisindeki kurallara, kendine ait ölçütlere ve kendine ait sistem olarak bir anlama sahiptir, bu dünya gerçekliğe bağlıdır, gerçeklik dünyasını ‘yansıtır’, fakat sanat eserinin var saydığı dünyanın yeniden kurgulanması, bütüncül ve bir amaca yöneliktir” (Lihaçev, 1968: 76). Sanatsal dünyanın, iç tarihi, psikolojik kanunları gerçeklerinden farklı olabilir, “oranın, tarihi olayların gerçekleştiği kendi kuralları, olayların nedenselliği veya nedensizliği sistemi vardır” (Lihaçev, 1968: 77).

Araştırmacıların belirttiğine göre “XX yüzyıl edebiyatı için yazar ve eser/metin arasındaki ilişki temel sorun olarak kalmaya devam etmektedir” (Averintsev, 1994: 38). Birçok açıdan bunun nedeni, ‘anlatıcı’ (автор - author) teriminin farklı anlamlarının çoğu kez ayırt edilmemesidir. İ. İ. Suhih, bu durumu şu şekilde açıklar: “ ‘Anlatıcı’ terimiyle değişik araştırmalarda ve farklı kontekstlerde hem tasvir edilmiş, sanatsal dünyaya dâhil edilmiş kişi (‘Yevgeni Onegin’deki yazar tasviri) hem objektif, eserdeki kişilere dâhil edilmeyen üçüncü şahıs anlatısı (‘Babalar ve Oğullar’ üçüncü şahıs ağzından yazılmıştır), hem de sanat eserinin gerçek üreticisi (Yevgeni Onegin’in yazarı Puşkin) kastedilmektedir” (Suhih, 1998: 135).

Tüm eser boyunca ifade edilen bilincin öznesi (taşıyıcısı) olan anlatıcı, sadece kişilere dâhil edilmemiş üçüncü şahıs anlatısı olarak değil, eserin özünün derişik cisimleşmiş şekli olarak tüm anlatı türlerinde ikinci anlamda¹ anlaşılır. Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde ‘anlatıcı’ terimini biz sadece bu anlamda kullanacağız; gerçek dünyada yaşayan, gerçek bir kişiliği belirtmek için ise (Suhih’ten yapılan alıntıda üçüncü anlam) çalışmamızda ‘yazar’ (писатель - writer) terimini kullanacağız. Yazar ve anlatıcı ayrı objeler, ayrı özlerdir (substance). Araştırmacıların belirttiğine göre, “anlatıcı gerçek yazardan çok farklı birisi de olabilir “...”, ona çok yakın birisi de “...”, ancak bir nesne imgesi ile özdeş olamayacağı gibi anlatıcı da asla yazara özdeş olamaz” (Atarova, 1980: 33). İşte tam da bu yüzden, literatürde çok defalar söylendiği gibi Puşkin ve Tolstoy’un, kahramanları Tatyana Larina ve Anna Karenina’nın davranışlarının nedenlerini ‘anlamamaları’ mümkündür.

Yazarın, tam anlamıyla ürettiği şeyin bilincinde olduğunu söylemek mümkün değildir; o, eserde ortaya çıkan anlatıcının tüm sorumluluğunu üzerine almaz: Sanatsal üretim sürecinde ‘bilinç öncesi’, ‘psşik’ kaynaklar kişisel bilinçten daha etkindir. Yazar, eserdeki ya da özel bölümlerdeki temel fikri, kendi ana fikrini (L. N. Tolstoy’un *Savaş ve Barış* Kitabı Hakkında Birkaç Söz’ünde olduğu gibi) açıklayarak otokritik rolünü üstlendiğinde onun açıklamaları tabii ki çok önemlidir ancak inandırıcılıktan çok uzaktır. Yazar ve anlatıcı arasındaki farkın bu şekilde idrak edilmesi, örneğin felsefeci M. K. Mamardaşvili’ye “yazar da okuyucu gibi kendi metnini ‘anlamaz’ ve aynı şekilde onu okuyucu gibi deşifre etmeli ve yorumlamalıdır” (Mamardaşvili, 1992: 159) diye iddia etmeye, kültürbilimci M. Eliade’a ise anlatıcının çoğunlukla kendi eserinin değerini kavrayamayacağını düşünmeye imkân vermektedir. B. A. Uspenski “anlatıcının bakış açısından bahsederken “...”, anlatıcının genel manada dünyayı algılama biçimini değil (söz konusu eserden bağımsız olarak)

¹ ÇN: Üçüncü şahıs anlatısı (o anlatı) kastedilmektedir.

(yani yazarın- Y. N.), onun somut bir eserin anlatı sistemini kurularkenki yaklaşımını kastederiz” der (Uspenski, 1995: 23). Anlatıcı (yazar değil!), sanat eserinin ortaya çıkışındaki o başlangıç noktasıdır. O, modellenen dünyanın kurallarını, tüm yapısını, eserin türünü (ve onlar aracılığıyla kendini ifade eder) belirler; kahramanlarını limon yemeye, trenin altına kendini atmaya, Kafkasya’ya gitmeye, kısacası şu ya da bu davranışları sergilemeye, şu ya da bu konuda öyle ya da böyle konuşmaya ‘zorlar’.

Yazar, örneğin İ. S. Turgeniev’in *Bir Avcunun Notları* ya da A. S. Puşkin’in *Yevgeni Onegin*’inde olduğu gibi bir şekilde kendi sanatsal dünyasına girebilir. O zaman biz, eserde prototipi gerçek yazarın kendisi olan karakterin (персонаж) varlığını konuşabiliriz (sanat eserinin dünyasında bir şekilde var olan kişi, ağızından anlatı yapıyor da olsa, prototipi gerçek yazar da olsa eserdeki bir karakter). Anlatıcı ve böyle bir karakter her zaman bir şekilde çakışabilir, bununla birlikte kahraman imgesi, onu ortaya çıkararakla özdeşleştirilmemelidir (“her imge, her zaman üreten değil üretilen bir şeydir” (Bahtin, 1986a: 289)); böyle bir karaktere tamamen ‘güvenilmemelidir’, yoksa o neden tasvir edilir, yani değerlendirilir ki? Her karakter, her zaman tüm sanatsal modelden daha dar, anlatıcıya denk olacaktır. M. M. Bahtin’in belirttiğine göre “anlatıcının bilinci bilincin bilinci, yani kahramanın bilincini ve onun bilinç dünyasını kapsayan bilinçtir” (Bahtin, 1986b: 16). Yani örneğin, yazar W. Somerset Maugham, kendi ağızından yazılmış *The Razor’s Edge*² (1944) adlı romanda, anlatıcı için değer objesi, üretilen dünyanın sınırları içerisinde ‘yaşayan’ ve hareket eden karakterdir. (Gerçek yazar Maugham’in ürettiği) Anlatıcı, karakter olan Maugham’a dışarıdan bakıyor, aynı *Yüzbaşının Kızı* adlı eserin sahibi, ağızından anlatı yapılan karaktere dışarıdan baktığı gibi. Dahası, her iki karakter de (W. S. Maugham ve A. S. Puşkin’in karakterleri) eserin ‘içinde’ iki farklı rol üstleniyorlar: Tasvir edilen olaylar sırasında var olan ‘geçmişteki ben’ ve anlatı sırasında var olan ‘şimdiki ben’; öyle ki bu durum ‘değerler’ sis-

² ÇN: Türkçemize bu eser *Şeytanın Kurbanları* adıyla çevrilmiştir.

teminin daha da zorlaşmasına neden oluyor. ‘Geçmişteki ben’, ‘şimdiki ben’in nesnesidir (öyle ya zaman geçmiştir!), her ikisi ise anlatılan şeyin gerçekleştiği dünyanın sınırlarıyla kesişen ve geçmişin hatırlama-anlatma süreçleri anlatıcı için nesnedir. Prototipi yazarın kendisi olan karakter yeni dünyaya ‘sokulur’, yani anlatıcı aracı olur. Eserin konseptinin taşıyıcısı olarak anlatıcı ise yazar aracılığıyla anlatılır. B. O. Korman’a göre gerçek biyografik anlatıcı (yani yazar - S. L.), sanatsal anlatıcının hayat tecrübesini imgeleme, bu tecrübeden seçkiler yapma ve onun yeniden işlenmesi yardımıyla üretir. “...”. Böyle bir anlatıcının varlığının başka formu, onun aracısı, tüm sanatsal fenomen, tüm edebi eserdir” (Korman, 1981: 41).

Sanatsal dünya ve okuyucu arasındaki aracılığın gerçekleşmesi olarak anlatı edebi eserin her anında meydana gelir. Eğer anlatıcının tüm anlatısıyla, kendi dünya modeliyle okuyucu arasında bir bağ kurduğunu düşünürsek o zaman anlatıcı, bu aracılığı gerçekleştiren fonksiyon, edebi-sanatsal modelin zaman düzleminde (ki dönüşümünün) oluşunun öznesinin biçimsel ifadesidir. Yani geniş manada anlatının, her edebi eserin karakteristik özü olduğunu söyleyebiliriz. Eserdeki olay örgüsü epik eserlerde olduğu kadar lirik ya da drama eserlerinde de algılanır. Şüphesiz eserin ait olduğu tür, bu olay örgüsünün yapısını, tipolojik farklılıkları dikte edecektir. Önemli olan tek şey vardır: Sanatsal dünya modeli ve okuyucu arasındaki aracılığın aralıksız gerçekleşmesi; sadece onun özneleri, anlatının öznesi değişebilir. Bu suretle anlatı “anlatıcı özne ile alıcı-okuyucu arasındaki iletişim değil” (Tamarçenko, 1999: 279), okuyucuyla bütünüyle bir eserin yekpare bir edebi söylem olarak ‘iletişimidir’. Sorunun özü, eserdeki olay örgüsünü gerçekleştiren öznelerin yapısını, yani aracılık fonksiyonunu gerçekleştiren anlatı öznelerini belirleme ve ortaya çıkarmaktadır.

Çeşitli şahıs ve anlatıcılar arasındaki ‘karşılıklı ilişkinin’ tarihi, edebiyatın genel anlamda bir söz sanatı olarak ortaya çıkmasının tarihi ve özel olarak da anlatıcı (автор- author) ve anlatı kategorilerinin ortaya çıkış tarihi ile doğrudan bağlantılıdır. Her

metinde anlatı şekillerinin sistemi, her zaman yapısında kendi oluşum aşamalarını koruyacaktır. “*Haddi zatında tarihi poetikanın, belli ki, Aristotel’den bu yana kabul edilegele eden edebi eserlerin bir bütün olarak tasviri kuralını koruması gerektiğini düşünen V. İ. Tyupa şöyle devam eder: Bununla birlikte, tarihi poetika olarak o, eserin bütününde tarihi-edebi süreci kesit halinde ya da kısaltılmış biçimde görmek zorundadır, edebi gerçekliğin şu ya da bu tabakasındaki kazının söz konusu edebi ve daha geniş manada genel kültürel evrimin yeniden yapılandırıldığı genetik çok katmanlılığında eseri görmelidir*” (Tyupa, 1985: 22). Çağdaş edebi eserlerde var olan çok sayıdaki anlatı örneğinin incelenmesi, bunların ortaya çıkış nedenlerini anlamadan mümkün değildir. Yazar ve anlatıcı, anlatıcı ve anlatıcı, anlatıcı ve okuyucu arasındaki ilişkilerin karmaşık hale gelmesinin aşamaları sanatsal bilincin tarihi gelişimi ile ilişkilidir.

Öncelikle A. N. Veselovskaya’nın *Tarihi Poetika*’sına dayanan çok sayıda araştırmanın sahibine göre “geleceğin sanat türleri (müzik, şarkı söyleme, dans, tiyatro, edebiyat) ve edebi türler başlangıçta bir aradaydı ve bunlar mitoloji ile ayinleri oluşturan parçalardı” (Broytman, 2001: 85). Sanatsal bilincin ilerleyen süreçteki gelişimi araştırmacılarca üç tarihi evrede incelenir: 1) Mitik poetik, 2) Gelenekselci (M.Ö. V.-IV. yüzyıl ila VIII. yüzyılın ortalarına kadar) ve 3) halen yaşamakta olan bireysel-üretici dönem (Averintsev, 1994: 4).

İlk dönemlerde edebiyatta farklı karakter ve şahıslar yoktu, dahası, anlatıcı ve okuyucu alıcı arasındaki sınır dahi belirsizdi. Araştırmacıların belirttiğine göre, ilk dönemlerde arkaik sanat bilincinde “kimin anlattığı, ne anlattığı, kime anlattığı” arasında fark olmadığı için çağdaş anlamda anlatıcı kavramını ayırt etmek mümkün değildi (Freydenberg, 1998: 31). Anlatıcı-anlatılan ilişkisinin sadece edebi ‘metin’ çerçevesindeki yokluğundan bahsedilmez, bu ilişki ‘metin’ ve ‘dinleyici’ ilişkisinde dahi yoktu: bu dönemin sanat eserlerinde anlatıcı ve dinleyici sanki tek kişidir, ‘anlatıcı-kahraman-Tanrı’ (Broytman, 2001: 31). Mitik epik bilinç tamamıyla mitik senkretizmin hâkimiyeti altındaydı, bu bilinç, ‘anlatıcı – anlatı – dinleyici’ sistemindeki farklı özneleri

ayırt etmiyordu, “insan ve anlatı arasında yeni tip kültürel ilişki olarak anlatıcı kavramına karşılık, her geleneksel kültür devri için anahtar kavram olan bu ilişkilerin arkaik tipi otorite kavramı vardı” (Тура, 1985: 23). Otorite, edebi anlatının ‘kurgusunda’ hiçbir öznellik barındırmazdı, ‘ben-anlatıcı’, ‘ben-dinleyici’ ile ve anlatılan metnin kendisiyle aynıydı. Bu dönemin edebiyatı genel anlamda gerçek hayattan ayrılmamıştı, “tür (janr) kurgusu, edebiyat dışı yapıdan ayrılmıyordu, tür kuralları, doğrudan ritüel ve gündelik yaşam kurallarıyla birleşiyordu” (Averintsev, 1994: 12). Anlatıcı, kendi başına bir şahıs olarak sonraki geleneksel devirde ortaya çıkar, bununla birlikte “bu dönemde anlatıcının subjektif iradesini kendisine bağlayan üslup ve türün normatif kategorileri ön plana çıkar” (Averintsev, 1994: 15). Kuralların katılığı anlatıcıya, ‘anlatıcı – hikâyeci’ ilişkisine kadar her şeyi dikte ediyordu, her türde bu ilişkiler belirli kurallara bağlıydı, bu arada doğal olarak “anlatıcı imgesinin bireyselleştirilmesi oldukça aşağı seviyedeydi, bir çeşit geniş türsel roller baskın yapıyordu” (Mann, 1994: 431). Araştırmacıların görüşlerine göre “geleneksel devirde anlatıcı her şeyden önce kendini tür aracılığıyla ifade eder “...”. Cervantes ve Shakespeare, farklı janrlarda, sanki farklı bireyler olarak karşımıza çıkarlar” (Averintsev, 1994: 28). Diğer yandan buna karşın, antik dönemlerde bile “şair ve yazarların sıkça yüksek özanlatı seviyesine çıktıkları görülür (bunu yaparken her şeye rağmen locus communis poetikasına (ortak konular) dayanırlardı)” (Averintsev, 1994: 23).

Ancak üçüncü dönemde yani bireysel-üretici döneminde anlatıcı, sonunda özgürlüğünü kazanır ve anlatıyı kendinden başka herhangi bir şahsa emanet edebilir ve ‘velayetname’³ ve ‘seyahatnamelerin’⁴ ‘dar okuyucu kitlesine’ değil herhangi bir ‘dinleyiciye’ yönelik yazmaya başlar. Araştırmacıların belirttiği göre “edebi sürecin merkezi kahramanı belirli kurallara bağlı

³ ÇN: Jitiye (Житие), azizlerin yaşamını anlatan dini metinler.

⁴ ÇN: Hojdeniye (Хождение), önceleri kutsal yerlere yapılan seyahatlerin hacı-lar tarafından anlatıldığı, sonraları bu dini özelliğini yitiren seyahatnameler.

olan eser değil onu ortaya çıkaran (Burada anlatıcı. S. L.), poetikanın merkezi kategorisi üslup ya da tür değil anlatıcı olur "...". Üslup kavramı yeniden anlamlandırılır: Üslup normatif olmaktan çıkar ve bireyselleşir" (Averintsev, 1994: 33). Kişiliğin özgün, her zaman somut imgesel konseptini ifade etmek için anlatıcı, metne çok değişik anlatı yöntemlerini, farklı bakış açılarını, farklı perspektifleri dâhil etme olanağı da dâhil olmak üzere her türlü üslup aracını kullanma konusunda özgür olmaya başladı. Üslup özgürlüğü anlatıcıya, somut bir eser dâhilinde anlatması gereken kişilik konsepti ile kendisini sınırlandırma olanağı verir ve üslup normu kavramı pratikte kaybolur. "Sanatın çok üsluplu oluşu, "... sanatın gelişiminin bu yeni döneminde bireysel üslubun karakteristik özelliği olur" (Vinogradov, 1961: 18). Anlatıcının perspektifine doğru 'kırılan' birkaç bazen de çok sayıda anlatı perspektifinin varlığı kendine özgü bir norm haline gelir. Anlatı yöntemlerinin çok çeşitliliği her epik türde var olabilir, diğer yandan 'anlatı kuralları' olmayan edebiyat, XIX. ve XX. yüzyıllarda öncelikle "anlam olarak her türü kapsayan ve aynı zamanda her seferinde bireysel kurgulanmış biçimde olan romanda" tecessüm eder (Averintsev, 1994: 37).

XVIII. yüzyılın ortalarında artık edebiyatta iki temel anlatı durumu ortaya çıkmıştır: 'Tanrısal anlatı' (auktoriale Erzählsituation), bu türde anlatıcı eserin kahramanlarından değildir, anlatılana sanki kenardan bakar ve anlatıyı üçüncü şahıs ağzından yapar ve 'ben anlatı' (Ich Erzählsituation), bu türde anlatıcı eserin kahramanlarından biridir, 'gördüklerini' sanki 'içeriden' biri gibi tasvir eder ve metinde birinci tekil şahıs ile ifade edilir. (Rus edebiyat biliminde bu tür anlatıların anlatıcısına gerektiğinde anlatıcı (повествователь) ve hikâyeci (рассказчик) denir). Her iki anlatı türü de, daha önceki devirlerde görülmeyen özelliklere bireysel-üretici dönemde sahip olurlar.

Birçok araştırmacıya göre, Henry Fielding'in (1707-1754) *The History of Tom Jones, a Foundling* adlı romanı, anlatının sübjektif özellikler taşıdığı, Tanrısal anlatıya rağmen okuyucunun eserde ne otoriteye ne de belirli bir türün kurallarına bağımlı bir anlatıcı

gördüğü Avrupa'daki ilk eserlerden biridir. "Bu, anlatıcının kahramanlarıyla kurgusal olarak hiçbir bağının olmadığı anlamına gelir, dolayısıyla tasvir ettiği dünya ile arasında mesafe vardır, eserdeki şahıslardan hiç birinde cisimlenmez, fakat her şeye hâkim 'hikayenin ruhu' olarak karşımıza çıkar (Mann, 1994: 439). Aynı durum buna zıt anlatı şekli ben-anlatıda (Ich-Erzählsituation) tam anlamıyla Laurence Sterne'in *Tristram Shandy: Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri* adlı eserinde şekillenir: Anlatıcı, tasvir edilen dünyaya aittir, onun kanunlarına göre yaşar ve 'içeriden' biri olarak bu dünyayı gözümüzün önünde çekip çevirir. "Sık sık anlatıcı, olayların bir parçası olarak kendi ufkunun sınırlarının ötesine çıkar ve epik bilgelik özelliğini açığa çıkarır. Örneğin o, gözlemlemeden ya da değinmeden yapamadığı olayları her yönüyle bilen anlatıcı olarak tasvir eder "...". Bildirilen anlatı şekli çerçevesinde bir diğeri, Tanrısal anlatı şekli gelişir" (Mann, 1994: 442). Bu çılgır açıcı eserlerde anlatıcılar, okuyuculara istedikleri bakış açısını sunmakta, anlatıcı fonksiyonunu herhangi bir şahsa, sanatsal dünyanın dışında duran kendisine ya da karaktere vermekte, bunu da sübjektif ölçütlere göre yapmakta serbesttir. Burada ve Henry Fielding'in anlatısında en önemli eğilimlerden biri "algı nesnesinin hazır bir eserin değil oluşma sürecindeki eserin olmasıdır" (Mann, 1994: 440), Laurence Sterne'in anlatısında eser hazır ve aynı anda da oluşmakta olan bir eser olarak karşımıza çıkıyor (Mann, 1994: 444). (Benzer durumu *Yevgeni Onegin*'den hatırlayalım:

"Zıtlıklar çok fazla.

Fakat onları düzeltmek istemiyorum"

ya da

"... sonra bir ara bir şekilde bitireceğim").

Anlatıcı bireysel-üretici devirde kendi kahramanlarını kendisi üretir ve aynı zamanda onların iç ve dış dünyalarına sanki 'karışmaz'. Böyle bir diyalektik zıtlık "eposa özü (dramadan farklı olarak) zaman aralığını kuvvetlendirir; bu zaman aralığında durulan nokta her zaman tasvir edilen olaylardan sonra yerleşir ve bunlar geçmişte kalmış olarak düşünülür" (Mann, 1994: 441). Şunu da belirtmeliyiz ki, ben anlatıda kahramanın durdu-

ğu nokta olaylarla eş zamanlı olarak var olabilir; örneğin kahraman 'burada ve şimdi' kendi başından geçenleri anlatırken, anlatıcının 'durdugu nokta' hep anlatılanlardan 'uzak olacaktır', o, ötekinden hep 'sonra' bulunur; sonuncusu her zaman anlatıcı tarafından daha dar değerlendirilir.

Rusya'da da XVII-XIX. yüzyıllarda anlatıcı 'anonim' olmanın çıkar. Bazı araştırmacılar, bu yeni bireysel üretici sanat bilincinin ilk temsilcisi olarak sanatı artık 'özgür kurgu ve bireysel üsluba' yönelmiş olan N. M. Karamzin'i kabul ederler (Städtke, 1998: 136). Bununla birlikte anlatıcının 'bireyselleşmesine', onun belirli bir türün kavramlarına 'bağlıktan' ayrılmasına yönelik kesin adımın A. S. Puşkin'in *Ruslan ve Lyudmila* adlı poeması olduğunu düşünürler. Y. V. Mann'ın incelemesinde belirttiği gibi, bu eser çerçevesinde 'tür anlatıcısı', "çok ve farklı tür anlatısı yardımıyla bozular "...". Tarzın hareketliliği ve kararsızlığı *Ruslan ve Lyudmila*'da anlatı fonksiyonunun kendisini belirler (Mann, 1994: 432). Puşkin'in buradaki yenilikçiliği farklı anlatı türlerini 'karıştırmakta' değildi: O zamanın edebiyatı bunu zaten biliyordu. Anlatıcılar artık, bir eser çerçevesinde 'tür maskelerini' değiştirmeyi öğrenmişlerdi. "Puşkin'in poemasında anlatıcının duygu dünyasına karşılıklı geçişler ve değişimlerle canlı, çağdaş duygular girer" (Mann, 1994: 433). A. S. Puşkin'in sonraki eserlerinde, "olay örgüsü olarak kendi kahramanından uzaklaşmış anlatıcı, yaşananların tecrübe edilmesi bakımından onunla birleşir, bu, yazarın yaşadığı ancak aynı derecede onun kahramanı ile da ilişkili olan (ya da tam tersi) ruhsal heyecanların ortak oluşu ile desteklenir "...". İşte bu şekilde anlatıcı ve kahramanın kaderindeki kendine özgü paralellik ortaya çıkar" (Mann, 1994: 434). Araştırmacılar romantizmde "kahraman ve anlatıcının olabildiğince birbirine yaklaştığına, kahramanın çoğu kez anlatıcının kişiliğinin yansıması olduğuna" çok defalar dikkat çekerler (Averintsev, 1994: 36). Romantik poema ile başlayan ve tam anlamıyla *Yevgeni Onegin* ile kesinleşen kurgusal hayatın yansıtılması ve bir yönü olarak sanat, sanatsal bilincin bireysel üretim döneminde temel değeri ve kahraman ve yazarın kaderlerindeki paralel-

likten vazgeçmesine rağmen insanlığa şaheserler vererek XIX-XX. yüzyıllarda temel fikir oldu.

Böyle bir anlatıcı zamanda ve mekânda özgürce kendine yer bulabilir, tam anlamıyla, kahramanların en küçük ruhsal hareketlerine kadar her şeyi bilebilir, ayrıca bazı şeyleri 'bilemeye-bilir' ya da tam olarak açıklayamayabilir. Anlatıcının bilgisinin 'yetersizliğini' bu şekildeki bir anlatıda kiplik durumları yani belirsizlik (belki, galiba vb.), hatta "bilgilerin çelişkili oluşu" doğurabilir, ya da doğrudan 'bilmiyorum' ifadesi ortaya çıkarır ki N. V. Gogol'ün anlatıcısı da Akakiy Akakiyeviç'in düşüncelerinden bahsederken bu şekilde hareket eder: "... Ne de olsa insanın kafasının içine girip tüm düşündüklerini bilmek mümkün değildir". Anlatıcının her şeyi bilmesinin ya da bilmemesinin derecesi yazarın iradesine bağlıdır ve her defasında somut bir amaç gözetir. İmgeler sistemini belirleyen ve bu imgelerle ifade edilen kişilik konsepti, kendi özünün en uygun 'imgesel açıklamasının' ifadesi için anlatıdaki 'bilgisizliğin' mevcudiyetini dikte edebilir. Hatta yazarın her şeyi bilmesiyle ilgili seçmece bir örnek olarak L. N. Tolstoy'un *Savaş ve Barış* adlı eserinde anlatıcının sıklıkla gizem olarak kalsın diye kahramanların iç dünyalarını (Katyayev, Vera, Anatol, Luragin) okuyucuya açmadığını görürüz. Yazar, anlatıcı fonksiyonu hakkını saklı tutarak kendi eserinin sanatsal dünyasına girebilir (örneğin İ. S. Turgenyev'in *Bir Avcının Notları* adlı eseri). O zaman anlatı, ben anlatı (Ich-Erzählung) ile anlatılmaya başlanır, zira anlatıcı, prototipi gerçek yazar olan kahramana anlatıcı fonksiyonunu 'emanet eder'.

Her somut vakada, anlatıcının (anlatıcı fonksiyonunu 'kahraman-yazara' vermeden) sanki gölgesiyle bulunacağı sanatsal dünyaya kendisini 'birazcık soktuğu' durumların da yorumlanmaya ihtiyacı vardır. A. P. Çehov'un *Köpekli Kadın* öyküsünde olduğu gibi "Biz neden... diğini bilmiyoruz", "İşte böyle biz hepimiz bazen..." vb. örneklerle rastlarız. Anlatıcı Tanrısal ise ve tasvir edilen dünyada sanki yaşamıyorsa bu tür durumlarda 'biz' kimdir o zaman? Bu tip meditasyonlar (bir şey hakkında heyecan dolu ve ruhsal olarak gergin düşünce (Halizev, 1999: 311)

Halizev'e göre lirizmde ana öge ve başlangıç ögesidir), epik metni lirizmin 'kutbuna' 'çekerler', bu yüzden bu tür durumlarda anlatıcı çoğu kez kendi anlatıcı pozisyonunu belirtmeden dolaylı anlatımı kahraman ile karıştırarak kendini dolaysız olarak ifade etmeye başlar.

Anlatı biçimlerinin bu çok çeşitliliği, bir eser çerçevesinde üç boyutlu bir etki ortaya çıkararak birbirlerine 'geçiş yapabilen' iki 'saf' tipe indirgenebilir. O anlatı, öncelikle sanatsal eylemin anlamıyla, kurguyla ortaya konulup, anlatıcının engin bilgisi ile karakterize edilirken (*Savaş ve Barış* romanındaki tanrısal bakıştan *Kaştanaka* eserindeki 'küçük' dünyaya kadar), gerçeklik ve tanıklığı taklit eden ben anlatıda ise esasen 'her şeyi bilmenin' imkânı yoktur. Bu durumda her şeyi sadece anlatıcı bilir, zira anlatıcı-kahraman, tasvir edilen dünyanın bir 'anı' olduğundan söz konusu dünyanın tümünü 'bilemez': Onun ufku sınırlıdır, diğer kahramanların bağlı olduğu kurallara bağlıdır, o anlatıdaki kurgu karinesi yoktur. M. M. Bahtin 'ben anlatı' konusunda şunları söyler: "*Hikâyecinin hikâyesinin ardından ikinci bir hikâyeyi, aynı konuda anlatıcının hikâyesini "... ve ayrıca hikâyecinin kendisi hakkındaki hikâyeyi okuruz. Hikâyenin her anını iki açıdan net bir şekilde hissederiz; hikâyeci açısından "... ve bu hikâye hakkında, bu hikâye üzerinde kırılğan bir şekilde konuşan anlatıcı açısından. Bu anlatıcı ufkuna, tüm hikâye edilenlerle birlikte konuşmalarıyla hikâyeci de girer"* (Bahtin, 1975: 127). Ben anlatıda anlatıcı 'maske takar' ve biz dünyayı sanki kahramanın gözünden görürüz, ancak müzik eserinin icrasında olduğu gibi, burada da icracının kişiliğinin, onun ustalık özelliklerinin dışında eser sahibinin dünyası seyredilir, müzisyen eseri 'renklendiren' biçimsel sözcüdür. Bir kişi hakkında birebir tanışma sonrası oluşan yargının, onun hakkında başkaları tarafından verilen bilgilere göre belirgin üstünlüğünün olması gibi 'doğrudan' anlatıyla kişiliğin bireyin kendisi tarafından sunumu açık bir şekilde üstündür. Fakat 'ben' anlatıda okuyucunun hikâye edenin tüm iç dünyasını bilmesi gerektiği düşünülürken, anlatıcı özellikle kahraman-anlatıcıya onun hakkındaki bilgileri 'anlattırmaz', okuyucu son ana kadar anlatıcı

hakkındaki en önemli şeyi bilemeyebilir (örneğin Agatha Christie'nin *Roger Ackroyd Cinayeti* adlı eserinde olduğu gibi).

Anlatıcı esere dâhil olabilir, yani açık bir şekilde (explicit) eserde ifade edilebilir ('ben', 'kendi' zamirleriyle, okuyucuya hitap yoluyla, metin hakkında metin- metametin yoluyla: 'daha önce belirtildiği gibi' vb.). Bu tür anlatı klasiktir. Ancak hikâyeci öznenin sanatsal dünyaya en küçük biçimsel girişi dahi bu özneyi anlatıcı için nesne haline getirir. Edebiyatta, sanatsal bilincin bireysel-üretici döneminde, anlatıcı esere hiç dâhil edilmezdi (yani implicit), 'o' anlatıda biçimsel olarak kendini 'belli etmez' ya da aracılık fonksiyonunu kahramana emanet ederdi. Araştırmacıların haklı olarak belirttiği gibi bu tür eserlerde anlatıcının ideolojik duruşu, eserin derinlemesine incelenmesinde, 'eserin alt metninde' açığa çıkmaktadır (Atarova, 1980: 39). Anlatıcı 'ben' anlatıyı seçerek, aynı zamanda okuyucuya 'her şeyi olduğu gibi görme' ve her şeyi anlatıcının kendisinin de bulunduğu o yüksek, ideolojik-estetik pozisyondan değerlendirme olanağı veriyor. 'Ben' anlatıda temel sorun, eserde konuşanlarla eserdeki anlatıcıların, eserin 'ikinci de-receden' ve 'birincil' ideolojilerinin ayırt edilmesidir.

Edebi metindeki her söz her zaman somut bir kişiye aittir. Anlatıcının her somut anında konuşan hep bir kişidir, ama anlatıcı çok kişi olabilir ve bu kişiler matruşka mantığı ile düzenlenir. 'Hikâye içinde hikâye' ile anlatılan kahramanın her repliği, kahramanın bilincinin ifadesidir. Fakat bu bilinç, sanatsal dünyanın içine, eserin tüm kavramının sözcüsü olan (eğer hikâye etme görevini anlatıcı yerine getiriyorsa) ya da anlatıcının bilincini 'kapsayan' (eğer hikâye etme görevini kahraman yerine getiriyorsa) anlatıcının iç dünyasının bir parçası olan 'hikâye içinde hikâyeye' dâhil edilir. Böyle matruşkaların sayısı çok olabilir ancak 'biçimsel' olarak sadece biri ifade edilir, biri görünür; fakat gerçek matruşkaların aksine hepsini kapsayan dışarıdaki en büyük değil en içeride olanı. Anlatıcının bilinci, hikâyeci kahramanın, 'hikâye içinde hikâyenin' bilincini kapsar, hikâye içinde hikâye, diğer yandan, dünyayı biçimlendirir, belirli anları konuşan kişilerin bilincini gösterir. Örneğin İ. S. Turgenyev'in *Asya* adlı ese-

rinde hikâyecinin (anlatıcı için nesne olan) anlatısının içine Gaggin'in hikâyesinin, onun da içine hizmetçi Yakov'un hikâyesinin girdiğini görürüz. N. S. Leskov'un *Büyülü Gezgin* (Очарованный странник) adlı eserinde, yazarın bilinci hikâyeci-anlatıcının da bilincini kapsar, onun bilinci 'büyülü gezgin' Flyagin'in bilincini kapsar ki onun dünyasının içine ise hikâyesinin diğer kahramanların sözleri girer. Anlatıcı her zaman kendinden konuşmaz, eserde konuşan kahramanlar ise her zaman anlatıcıdır. Anlatıcı fonksiyonu herhangi bir kahramana 'verilebilir' ve o noktada geniş anlamda anlatı kalmakla birlikte anlatıcı sanki kaybolur; onun yerine kendi dünyasını biçimlendirerek eserdeki kahramanlardan biri geçer, dolaysız olarak konuşarak 'ikinci anlatıcı' olur. Anlatı örnekleri çok olabilir, onlar eşit haklara sahip (M. Yu. Lermontov'un *Zamanımızın Bir Kahramanı*), anlatıyla doğrudan ilişkisi yok gibi (K. Çapeka'nın *Semenderlerle Savaş*) görünebilirler, yazar-anlatıcının sanki kendi kendini 'yok ettiği' düşünülebilir (sıkça hatalı olarak G. Flaubert ve A. Çehov'un eserlerinde yazarın bakış açısının olmadığından bahsedilir).

'O' anlatıda anlatıcı sıklıkla tasvir edilen olayları anlatıcı fonksiyonunu emanet ettiği kahramanın gözlerinden 'görür' (Örneğin F. M. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* adlı eserinde sıklıkla dünyayı Raskolnikov'un gözlerinden görmesi gibi). V. V. Vinogradov'un belirttiğine göre "gerçekliğin anlamı ve tasvirinin kırıldığı özne prizmalarının çokluğu Rus edebiyatına (biz son iki yüzyılın dünya edebiyatını da buna dâhil ediyoruz) özgüdür "...". Bakış açıları birbirine geçiyor, tüm eserin yapısında karşılıklı olarak yansıyor ve birleşiyorlar" (Vinogradov, 1990: 219). Bu arada biçimsel olarak ifade edilen anlatıcı tek kişi olarak kalıyor; yazar. O, konuşan kişi olarak anlatıcı fonksiyonunu gözlerinden dünyayı gördüğü kahramana emanet etmez. Anlatıcının kendi bakış açısından kahramanın bakış açısına geçtiği noktalar, her zaman anlatıcının değiştiği noktalar değildir. B. A. Uspenski'ye göre "Anlatıda bir bakış açısından diğerine geçme oldukça sık olur ve bu çoğu kez kaçakçılık yapar gibi yavaş yavaş gerçekleşir" (Uspenski, 1995: 31). Bu, metnin belirli bir noktasında kahramanların adlandırılma

şekliyle dahi ifade edilebilir: *Savaş ve Barış* adlı eserde anlatıcı, Nikolay Rostov'u ailesinin bakış açısıyla (ona Nikolayenka diyebilir) ya da mesai arkadaşlarının bakış açısından (o zaman anlatıcı onu Rostov olarak adlandırır) sunabilir. Bu tarz bir anlatıda metinde M. M. Bahtin'e göre iki sesli söz ile ifade edilen yargılar gözlemlenir. Ancak farklı bilinçlerin böyle dağıldığı durumlarda anlatıcının bakış açısı asla kahramanın bakış açısıyla çakışmaz.

Belli ki, bir yandan bilinç türünden, eserin konseptinden hareket etmeyi anlatıcı türünü belirlemede temel kabul etmek olası görünmemekte (ne kadar eser varsa o kadar da konsept vardır), diğer yandan tüm anlatı şekillerinin çeşitliliğini (anlatıcıları) anlatıcı ve hikayeci (o anlatı ve ben anlatı) olarak sınıflandırmak eserin incelenmesi ve bu eserde ortaya konan kişilik konseptini tam anlamıyla açıklamaya yetmemektedir. Tartışılan iki tür anlatı çerçevesinde önerilen tipolojiler, anlatı türlerini bir sisteme oturtma çabaları XX. yüzyılın 20'li yıllarında başlamasına rağmen, önemli bilimsel sonuçlar ortaya koyamadılar.

Anlatı türlerinin tüm tipolojileri genellikle eserde konuşan ile anlatıcının bilinçlerinin 'yakınlığı-uzaklığı' temeline dayandırılır (bu durum Sovyet ve Post Sovyet edebiyat bilimi için olduğu kadar Batı Avrupa ve Amerikan anlatıbilim okullarıyla da ilişkilidir). Bize göre bu konuda sadece tayfın sınırlarını belirlemek yeterli olacaktır, zira bu çerçevedeki sonsuz sayıdaki seçeneği herhangi bir türde bir araya getirmek olanaksızdır: Anlatıcının sözleri ya anlatıcının durumunu ifade edecek ya da şu ya da bu derece her zaman onunla çakışmayacaktır.

Kaynakça

1. Atarova, K. N., Lesskis, G. A. (1980). *Semantika i struktura povestvovaniya ot tretogo litsa v hudojestvennoy proze*. İzvestiya AN SSSR. Seriya literaturı i yazıka. T. 39, N° 1.
2. Averintsev, S. S., Andreyev, M. L., Gasparov, M. L., Grintser, P. A., Mi-haylov, A. V. (1994). *Kategorii poetiki v smene literaturnih epoh. İstoriçeskaya poetika. Literaturnye epohi i tipı hudojestvennogo soznaniya*. Moskva.
3. Bahtin, M. M. (1975). *Voprosı literaturı i estetiki. İssledovaniya raznih let*. Moskva.

4. Bahtin, M. M. (1986b). *Estetika slovesnogo tvorçestva*. Moskva.
5. Bahtin, M. M. (1986a). *Literaturno-kriçiçeskiye stati*. Moskva.
6. Brockmeier, J., Harré, R. (2000). *Narrativ: Problemi i obeşçaniya odnoy alternativnoy paradigmi. Voprosi filosofii*. № 3.
7. Broytman, S. N. (2001). *İstoriciçeskaya poetika. Uçebnoye posobiye*. Moskva.
8. Freydenberg O. M. (1998). *Mif i literatura drevnosti*. Moskva.
9. Fromm, E. (1992). *Çelovek dlya sebya*. Minsk.
10. Halizev, V. Ye. (1999). *Teoriya literaturi*. Moskva.
11. İlyenkov, E. V. (1991). *Filosofiya i kultura*. Moskva.
12. Korman, B. O. (1981). *Tselostnost literaturnogo proizvedeniya i eksperimentalny slovar literaturovedçeskih terminov. Problemi istorii kritiki i poetiki realizma. Mejevuzovskiy sbornik*. Kuybişev.
13. Lihaçev, D. S. (1968). *Vnutrenniy mir hudojestvennogo proizvedeniya. Voprosi literaturi*. № 8.
14. Mamardaşvili, M. K. (1992). *Kak ya ponimayu filosofiyu*. Moskva.
15. Mann, Yu. V. (1994). *Avtor i povestvovaniye. İstoriciçeskaya poetika. Literaturniye epohi i tipi hudojestvennogo soznaniya*. Moskva.
16. Skiba, V. A., Çernets, L. V. (1999). *Obraz hudojestvenniy. Vvedeniye v literaturovedeniye. Literaturnoye proizvedeniye: Osnovniye ponyatiya i termini*. Moskva.
17. Städtke, Klaus (1997). *İndividualnoye tvorçestvo kak problema istorii literaturi. Literaturovedeniye na poroge XXI veka. Materiali mejdunarodnoy nauçnoy konferentsii (MGU, May 1997) Moskva*.
18. Suhih, İ. N. (1998). *Çehovskiy pisateli i literator Çehov. Avtointerpretatsiya: Sbornik statey. Sankt-Peterburg*.
19. Tamarçenko, N. D. (1999). *Povestvovaniye. Vvedeniye v literaturovedeniye. Literaturnoye proizvedeniye: Osnovniye ponyatiya i termini*. Moskva.
20. Tyupa, V. İ. (1985). *Kategoriya avtora v aspekte istoriciçeskoy poetiki (k postanovke problemi). Problema avtora v hudojestvennoy literature. Mejevuzovskiy sbornik nauçnih rabot. Ustinov*.
21. Uspenski, B. A. (1995). *Semiotika iskusstva*. Moskva.
22. Vinogradov, V. V. (1961). *Problema avtorstva i teoriya stiley*. Moskva.
23. Vinogradov, V. V. (1990). *İzbranniye trudi. Yazık i stil russkih pisateley. Ot Karamzina do Gogolya*. Moskva.
24. Yegorov, A. V. (2000). *Filosofiya poznaniya*. Minsk.