

BÜTÜNCÜL ESTETİK ANALİZİ YÖNTEMİ BAĞLAMINDA “ANLATIM-ANLATI-SÖYLEM” TERİMLERİ

Siarhei Lebedzeu*

Çeviren: Badegül Can Emir** - Halil Yılmaz***

Öz

Bu makalenin temelini günümüz Batı edebiyat biliminde zaman zaman ayırt etme noktasında zorluk çıkaran *anlatı* kavramı ve son zamanlarda *anlatı* kavramıyla özdeşleştirilen *anlatım* terimiyle alakalı problemler oluşturmaktadır. Çalışmada ilgili terimlerin pek çok kritere göre yan yana gelemeyecek olan anlamları ayırt etmeye çalışılacak, *Söylem* teriminin özellikleri saptanacaktır. Olaylarla dolu oluş ve *bir olay hakkındaki hikâyeyi* anlatma sürecinin kendisine dair yapılacak bir ayırım bu meseledeki kilit noktadır. Günümüz *anlatıbilimi* bahse konu *ayrışımın* daha önce M. Bahtin tarafından dile getirilen ilkesinden haberdardır. Ancak onu dikkate almamaktadır. Sanatsal yönü hariç her *anlatı* her yönden incelemeye tabi tutulmaktadır. "Biz, anlatımın tam da o sanatsallık ilkesini gün yüzüne çıkarmaya gayret edeceğiz. Ancak bu ilkenin üreten-yazara ne kadar uzak ya da yakın olduğunun kapsamına girmeyeceğiz zira kanımızca sanatsal bir metinde bu ilke daima mevcuttur.

Anahtar kelimeler: *Anlatım, bütüncülük, beşerî bilimler metodolojisi, sanatsallık, anlatıcı, hikâyeci.*

Edebiyat bilimi uzun süre evvel tek yönlü, *homojen* bir bilim olmayı bırakmıştır. Çalışma konusunu oluşturan meselenin kendisiyle ilgili -bir sanat eserine dair ve bunun bir sonucu olarak- çok sayıda yorum ve meselenin incelenmesinde kullanılmak üzere pek çok bilimsel ve hatta *başka bir bilime ait olan* yöntem bulunmaktadır. Bir sanat eserinin özünün tümüyle açıkça idrak edilebildiği (ki günümüz edebiyat biliminde bu her daim gözlemlenebilen bir durum değildir) sınırlar dâhilinde bile konunun belirli yönlerine dair derinleme-

* Doç. Dr., Belarus Devlet Üniversitesi, Sosyokültürel İletişim Fakültesi, Kültürbilim Bölümü, E-posta: sulebe@yandex.ru, ORCID: 0000-0003-2832-2186

Orijinal Makale: Термины «повествование – нарратив – дискурс» в контексте методологии целостного эстетического анализа.

** Doç. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: bcan@ktu.edu.tr, ORCID:0000-0003-1046-1188

*** Arş. Gör., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: halilyilmaz231@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9790-9584

sine yapılan bir inceleme çoğu kez bu türden çalışmaların sonuçları arasında bir *uyuşmazlığa* götürür. Edebî bir eserin *merkezî* noktalarını mercek altına alan bilim insanları birbirlerini gitgide daha az anlamaktalar. Bu artık edebiyat biliminin spesifik bir sorunu olmaktan çıkmış vaziyettedir. Felsefeciler bir alandaki bilgi artışının (ilgili) bilim dalının birliğini erozyona uğrattığı bilim dünyasına özgü bir paradokstan bahsetmekte. Sistembilimci K. Boulding şunları söyler:

Bir bilim ne kadar alt gruplara bölünüp de disiplinlerarası bağ ne kadar zayıflarsa bahse konu olan bağların yitirilmesi nedeniyle bilginin genel anlamda gelişiminin yavaşlaması daha muhtemeldir. Bu, uzmanlık dalının başka sesleri duymaktan mahrum olma durumunun (uzmanlık sağırlığının) artması demektir ki bir şeyi bilmesi gereken biri için, başka birinin bildiği söz konusu şey her ne ise onu birleştirici bir sesin yokluğu yüzünden keşfedebilme gücünün olmaması anlamına gelir (akt. Karpov, 1992).

Edebiyat biliminde bir sanat eserine semiyotik yaklaşımlarla *deneme türüne* özgü yaklaşımların, Batı Avrupalı *yapı-sökümcü*, anlatıbilimci, *post yapısalci* okullarıyla kökleri Karl Marx ile G. Hegel’e uzanan Rus okullarının *etkileşimden* neredeyse tamamen yoksun olmaları buna örnek gösterilebilir. Uzmanlaşmış bir konuda yapılan incelemelerde mercek altına alınan metnin kılı kırk yararcasına incelenen katmanları çelişkili bir biçimde incelenen konunun özünü ortaya koyamamakta başarılıdır.

Bütüncül bir estetik analizin metodolojisini geliştiren edebiyat bilimciler, bir sanat eserini etrafımızı çevreleyen gerçekliğin insanın bilincindeki yansımasının bir sonucu olan sanatsal bir dünya modeli olarak ele alır. Tıpkı herhangi bir model gibi sanatsal dünya modeli de yapısı içerisinde modellenen somut bir nesnenin özelliklerini taşıdığı gibi onu modelleyen öznenin de özelliklerini, *izlerini* de taşır (insanla gerçekliğin etkileşiminin sonucundaki gibi her modelde hem nesnenin yani gerçekliğin, hem de öznenin yani belirli bir insanın bilincinin özellikleri *kodlanmış* vaziyettedir). Filozof J. Brockmeier ve R. Harre’ye göre herhangi bir sanat eseri anlatı olarak ele alınırken anlatılar, “*Aynı zamanda hem dünya modeli hem de benliğin modelidir. Hikâyeler aracılığıyla kendimizi dünyamızın bir parçası olarak kurarız... Eco, kurgusal her dünyanın kendine temel olarak aldığı görünüş ya da gerçeklik dünyasında bir asalak gibi yaşamakta olduğunu iddia eder.*” (Brockmeier ve Harre, 2000). Sanatsal dünya modelini diğer herhangi bir modelden ayıran en önemli husus, yapısındaki *kişisel*, özneye içkin ilk nedenin önceliğidir. Dünyanın sanatsal yansıması gerçekliğin yansıtılmasından ziyade yansıttığın şey aracılığıyla kendini ifade etmektir.

Böylesine bir model incelenirken bilim insanının görevinin somut yansıma nesnesine yani görünüşe ilişkin göstergeleri ele alma değil, görünüşün yapısındaki yansıma öznesinin yani belirli bir bilincin kök salmış özelliklerini saptama

mak olduğu anlaşılabilir. Sanatsal model gibi tam da bu türden bir modelin incelenmesi onu öznesine ait bilincin bir *ürünü* olarak ele almak demektir. Görünüş her daim herhangi bir sanat eserinin nesnesi; birey ise tözü olmuştur. Dolayısıyla bu imgesellik analizi, imgeselliği -böylesine bir imgeselliği- neyin doğurduğunun, onun neyi ifade ettiğinin bir analizidir; neyi yansıttığının değil.

Günümüz anlatıbiliminde biraz farklı bir yaklaşım gözlemlenmektedir. Edebiyat biliminin bir dalı olarak anlatıbilim hatırı sayılır bir geçmişe sahiptir. Anlatıbilimin nispeten bağımsız bir bilim dalı olmasına nihai *evrilişine* kuşkusuz Fransız yapısalcılık ve post yapısalcılık okullarının çalışmaları etki etmiştir. Ancak muhtelif zamanlarda edebî anlatıma dair problemi eserlerini Rusça (A. Veselovski, V. Propp, B. Tomaşevski, O. Freydenberg), İngilizce (P. Lubbock, N. Friedman, K. Bruksa, R. Warren), Almanca (O. Ludwig, K. Frideman, K. Hamburg, F. Stanzel, V. Kaiser, G. Müller) veren bilim insanları da incelemişlerdir. Günümüz anlatıbilimi adına en *eksiksiz* konum, anlatı kategorisinin en çok önem arz eden kavramsal doluluğu, günümüz itibarıyla Alman Okuluna aittir. Çalışmaları birçok dünya ülkesinde yayınlanmış ve aynı zamanda da bugün önde gelen Rus edebiyat kuramcılarıyla oldukça verimli bir iş birliğine sahip Wolf Schmidt günümüz anlatıbiliminde çok saygı duyulan bir otorite konumundadır. Ancak eserlerini Almanca veren bilim insanlarının kazanımlarını diğer ülkelerden meslektaşlarının çalışmalarından bağımsız olarak ele almak olanaksızdır.

Yirminci yüzyıl boyunca anlatım kuramı edebiyat biliminin özel bir dalı tarafından geliştirilmekteydi. Bu bilim dalı yapısalcı doktrinin özelde edebiyatın genelde ise sanatın doğasına dair iletişim temsilleri bakımından yeniden ele alınmasıyla 1960'lı yılların sonunda anlatı (bir *syujet* ve *fabulaya* sahip olayların ve salt iletişim ediminin birliği olarak [Ricoeur, 1988; Ricoeur, 2000] yani bir olay ve onu konu alan hikâyenin kendisi olarak) ve anlatıya dair muhtelif biçimler, düzeyler, aşamaları¹ mercek altına alan bir bilim olarak, anlatıbilim olarak kendi şekline kavuştu. Ancak Batı Avrupa Beşerî Bilimlerinin birçoğu için kilit bir noktada duran bu terim (anlatı) -en az onun kadar önem arz eden *söylem* [Zelig Haris tarafından 1952'de kullanılmaya başlanmıştır (Tyupa, 2010)] terimiyle birlikte- çoğu kez değişik biçimlerde yorumlanmaktadır. Bu

¹ Ç.N.: Gérard Genette tarafından öne sürülen bir kavram olmakla beraber şu üç hususun bileşimi olduğu söylenebilir: a) *anlatı sesi* (anlatının *heterodiyejetik* mi yoksa *homodiyejetik* mi olduğu); b) *anlatı zamanı* (hikâyeye ilişkin anlatı ne zaman meydana geliyor?), c) *anlatı perspektifi* (bunu kimin üzerinden, kimin aracılığıyla algılamaktayız?) (Guillemette, L., Lévesque, C. (2016). *Gérard Genette: Narratology / Signo – Applied Semiotic Theories*. URL: <http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp>

durum da terimin ifade ettiği anlama dair süregelen bir muğlaklığa neden olmuştur.

Yapısalcılık için anlatı (anlatım), “*öyküleyici metnin var olma tarzı olarak kendini gerçekleştirmenin, kendisini zaman içinde sürekli ve tutarlı biçimde yeniden kurmasını belirten kavramdır. Anlatımın öne çıkan en önemli özelliği öz yeterliliği ve öz değeridir. Roland Barthes’ın da ifade ettiği gibi, anlatımın kendisini zaman içinde sürekli ve tutarlı bir biçimde yeniden kurması gerçekliğe doğrudan bir müdahalede bulunmak adına değil, hikâyenin kendisi için yapılır/gerçekleşir yani en son tahlilde herhangi bir işlevin dışında bizzatıhi sembolik faaliyet olmaksızın gerçekleşir. Anlatıbilim bu türden bir yaklaşımla ele alındığında İ. İlyin’e göre (1998) “yalnızca sanatsal metnin içindeki iletişim sürecinin tasviri” olarak anlaşılır. Günümüz postyapısalcılığından söz açıldığında insan bilincinin tabiatının yoğun bir biçimde metinlerarasılaştırılmış kavrayışı çerçevesinde metnin yazar ve okurla olan karşılıklı etkileşimine ilişkin problemler ortaya çıkmaktadır. Bilimsel literatürde “yapısalcılar tarafından ortaya atılan çok anlamlı bir kavram” (İlyin, 2001) olan söylem kavramı ortaya çıkar. Günümüzde söylem teriminin bütün kullanımlarını kapsayan herkesçe kabul görmüş net bir anlamı bulunmamaktadır. Belki de tam da bu sebeple söz konusu terim geçtiğimiz yirmi sene içerisinde bilimsel literatürde yaygınlaşmış ve günümüz itibarıyla da edebiyat bilimi ve dilbilim alanlarında yapılan çalışmalarda hâlen popülerliğini sürdürmektedir, buna istinaden şöyle bir çıkarımda bulunulabilir: Farklı bakış açıları farklı gereksinimleri doğurur. 1999 yılında Rusça olarak yayınlanan Fransız Söylem Analizi Okuluna atfedilen çalışmaların bir araya getirildiği derleme kitabın önsözünü teşkil eden makalesinde P. Serio söylem teriminin sekiz muhtelif anlamdan oluşan, detaylı olmaktan çok uzak bir liste önümüze koyar ki bu yalnızca Fransız geleneğini kapsamaktadır. Söylem demekle biz T. van Dijk’in tanımına da uygun olabilecek en doğru hâliyle içerisinde metnin kendisinin haricinde *metindışı* etkenleri de barındıran iletişim edimi ya da iletişim olayı şeklinde ifade edilebilecek karmaşık bir iletişim olayını (tarafımızca vurgulanmıştır - S. L.) kastediyor olacağız. T. van Dijk’a göre (1989), “*Konuşucu ve dinleyici, onların sosyal ve bireysel özellikleri, sosyal durumun diğer yönleri kuşkusuz bu olayla ilgilidir.*” Araştırmacılara göre “*Söylemin anlamı yazı ya da konuşma diliyle sınırlı kalmaz, bunun yanı sıra bir de dil dışı semiyotik süreçleri ifade eder.*” (Usmanova, 2001) yani söylem “*Her şeyden evvel toplumsal bağlama gark olmuş bir dildir.*” (Usmanova, 2001). Herhangi yazılı bir metin “*söylemin bir alt türü*” (Mojeiko, Lepin, 2001) olarak anlaşılır çünkü bilgi yalnızca dil faaliyetiyle aktarılmamış olabilir: Örneğin, diğer sanat türlerinin (edebiyat dışında) dili de bize belirli bir *spiritüel* bilgi aktarır. Üstelik araştırmacılar anlatının bir bileşeni olarak olayın müzik, görsel*

ya da statik sanatlarda dahi bir andan ibaret olabileceği düşüncesini de taşımaktalar (Brockmeier, Harre, 2000). Buradan hareketle de anlatının herhangi bir olay hakkındaki bilgi aktarımını mümkün kılan söylemin bir anı olan, dilsel-düşünsel faaliyetin² ortaya çıkarttığı metindir. Anlatım sorununu 1891 yılında *Anlatım Biçimleri* adlı çalışmasında gündeme getiren Alman bilim insanı O. Ludwig ilklerden biriydi, sınıflandırmanın temelleri ise İngiliz edebiyat bilimcisi P. Lubbock (*Düzyazı Sanatı*, 1921) (bk. Sovremennoye zarubejnoye literaturovedeniye, 1996)³ tarafından atılmıştı. “*Araştırmanın amacını sonsuz sayıdaki olanaklı kombinasyona sahip olan anlatım biçimlerinin belli bir kısmını ortaya çıkartmak oluşturunuyordu.*” (SZL, 1996) ve daha bu çalışmada yazar *gösterme* ile *anlatma* arasındaki temel *dikotomi*⁴den yani hakkında anlatılan olayla iletimin kendisi arasındaki dikotomiden hareket ediyordu. *Tasvire dayalı* ve *dramatik* şeklinde iki anlatım *usulünün* karşıtlığını kurarak birinci ağızdan anlatımla üçüncü ağızdan anlatımı ayıran ilk isimlerden biri P. Lubbock olmuştur. Tasvire dayalı usul “*yazarın kendi sesiyle konuştuğu*” zamanı, diğeri ise “*kitabın kahramanlarından birinin ağzıyla konuştuğu*” zamanı ifade ediyordu (SZL, 1996). Kahramanların *psikolojik yaşamının*, *onların iç dünyasının güvenilir* bir resmini sunamayan dramatik anlatım usulünün noksanlıklarını gözler önüne sererken anlatımın üçüncü kişinin ağzından yapıldığı ama kahramanların gözünden aktarılmışçasına yapılan *dramatik bilincin* karşısına *dramatik anlatıcıyı* koyar ki araştırmacıya göre bu, görüş açısının bir kahramandan diğere ‘kaymasına’ yol açar. Bu türden bir sınıflandırma betimleyici olmaktan ziyade değerlendirecidir (SZL, 1996) ki bu da Lubbock’un izinde yürüyen birçok bilim insanının bir yandan yazarın *doğrudan kendi görüşlerini* ifade ettiği o anlatım biçimlerini *eskimiş* olarak nitelendirmesine yol açarken öte yandan da birçok bilim insanına yazarın tasvir edilen olaylara *burnunu sokmama* olasılığını pratik açıdan ortaya koyma, bu olayları asla değerlendirmeme kanımızca sanatın doğasına uygun düşmez; yine de bu durum bahsi geçen olaylar ve kahramanlara karşı *nötr olma* olanağını sunmuştur. Anlatımların aşağıda verilen sınıflandırmasına ilişkin geliştirilen maddelerin neredeyse tamamı yazarın *bilgiçlik düzeyi* ve onun *nötr kalma* ya da *işin içine karışması* üzerine kurulmuştur:

Amerikan bilim insanı N. Friedman sekiz anlatı biçiminin bulunduğu şu sınıflandırmayı öne sürmüştür:

² Ç.N.: Dilsel-düşünsel faaliyet demekle bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde bilginin ilgili doğal dilin alfabesinin kullanımıyla gösterilen dili olarak algılandığı bir biçimde kullanılmasıyla gerçekleştiren düşünce faaliyetini anlıyoruz.

³ Ç.N.: Makalede defalarca başvurulmuş bir kaynak olması nedeniyle bundan sonraki kısımlarda SZL olarak kullanılacaktır.

⁴ Ç.N.: Biri olmadan diğerrinin var olamayacağı zıtlık durumu.

- 1) *Editör bilgiçliği*: yazarın *her şeyi bilme* durumu ve onun *genel düşünce* minvalinde metne *müdâhil* olmasıdır (Lev Tolstoy’un *Savaş ve Barış* adlı eseri buna örnek gösterilebilir).
- 2) *Nötr bilgiçlik*: *editör bilgiçliği* ile aynıdır; ancak burada yazar esere müdahil olmaz (Örneğin, Aldous Huxley’in *Ses Sese Karşı* adlı eseri).
- 3) *Görgü tanığı olarak “ben”*: anlatımın birinci kişinin ağzından yapılmasıdır; ancak anlatıcı burada yalnız olayların *gözlemleyicisi* konumundadır (Örneğin, F. Scott Fitzgerald’ın *Muhteşem Gatsby*’indeki Nick [Carraway] gibi).
- 4) *Protagonist olarak “ben”*: Anlatıcının olayların merkezindeki bir kahraman olduğu durumu ifade eder (Albert Camus’nün *Yabancı*’sı buna örnek gösterilebilir).⁵
- 5) *Çok kişili kısmi bilgiçlik*: Açık ve net bir biçimde hissedilebilen bir anlatıcının *ortadan kaldırıldığı* ve kurgulanan dünyanın tıpkı birkaç kahramanın bilincinin oluşturduğu bir prizmadan sızarcasına gösterilmesi (Örneğin, Virginia Woolf’un *Deniz Feneri* adlı eseri).
- 6) *Kısmi bilgiçlik*: Açık ve net bir biçimde hissedilebilen bir anlatıcının *ortadan kaldırıldığı* ve kurgulanan dünyanın tıpkı bir kahramanın bilincinin prizmasından sızarcasına gösterildiği; ancak yeterli *bilgiçliğin* olmadığı anlatımı ifade eder (James Joyce’un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* adlı yapıtında olduğu gibi).
- 7) *Dramatik Usûl*: Kurgulanan dünya yalnızca eylemlerle, kahramanın iç dünyasına herhangi bir *yolculuk* yapılmaksızın gösterilir.
- 8) *Kamera Usûlü*: Yazarın tamamıyla aradan çekilmesi, “*olayların pasif bir biçimde, tefekküre dalmaksızın aktarılması*” (SZL, 1996) (Örneğin, C. Isherwood’un *Hoşça Kal Berlin!* adlı eseri).

N. Friedman bu türden bir uygulamanın “*materyalin belirli bir düzene sokulup gereksiz olanın atılması, bir seçim ve soyutlama süreci*” (SZL, 1996) olarak tanımladığı sanatın özüne ters düştüğünü fark etmesiyle son anlatım biçimini sonradan sınıflandırmasından çıkarmıştır. Fakat sınıflandırma belirli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Anlatıcı-kahramanların *merkezde* ya da

⁵ Sovyet bilim insanları K. Atarova ve G. Lesskis (1976) burada üçüncü ve dördüncü maddelerde bahsi geçen biçimlerin sınırlarını genişletmiş ve hatta beş yüz civarında eseri inceleyerek bu biçimlerin yüzdesel oranını ortaya çıkartmışlardır. Yaptıkları hesaplara göre anlatıcı; eserlerin %50’sinden daha fazlasında merkezde, başkahraman konumunda yer alırken, %26’sında merkezde olmayıp %16’sında olayların katılımcısı değil tanığı konumunda ve %5’inde ise *kulaktan dolma* şekilde aktaran bir konumdadır.

merkezden uzak olma hususu eserin tamamında ortaya konan *merkezde* ya da *merkezden uzak olma* tavrı açısından çok tartışmalıdır, Friedman'ın sınıflandırmasında ortaya konmuş geriye kalan tüm biçimlerde okuyucunun hangi (kimin) dünyayı takip ettiğini ve anlatımın öznesinin kim olduğuyla alakalı husus ise hâlen çözümlenememiştir.

Aşağıda verilecek olan anlatım biçimlerine dair sınıflandırmaların tümü anlatıbilimde belirli bir oranda Friedman sınıflandırmasının metinde ifade edilmişçesine gösterilen aşamayla biçimsel olarak ifade edilen aşamayı başından beri ayıran dilbilgisi formu (anlatımın birinci ya da üçüncü kişi ağzından yapılması) ve *anlatım perspektifinin* uyuşmaması hükmü üzerine kurulu modifikasyonlarıydı. Bu, birinci kişi ağzından yapılan “objektif” anlatım (*dışsal perspektif* ile *ben-anlatıcının* birleşiminden ortaya çıkan anlatım biçimi) gibi kanımızca mümkün olamayacak türden biçimlerin ortaya çıkmasına yol açtı (E. Leibfried, bk. SZL, 1996). V. Füger, sınıflandırmalara ilişkin bir de *anlatım perspektifinin derinliği* (*Anlatıcı ne kadar biliyor?*) ilkesini ekledi ki aslına bakılırsa bu, metin içerisinde her daim ayırt edilebilen bir husus değildir (*Peki, anlatıcı ne kadar bilmelidir ve bunun ölçütü nedir?*)

Bu bağlamda mutlak otorite konumundaki çağdaş anlatıbilimcilerden biri olan Avusturyalı bilim insanı F. Stanzel ve bundan önceki tüm sınıflandırmaları özetlemek gibi bir işe kalkışan/girişmiş Hollandalı bilim insanı J. Lintvelt'in yapmış olduğu geliştirmeler en çok ilgi çekenlerdi.

F. Stanzel kendi sınıflandırmasının da temelini oluşturan üç anlatı kategorisi olduğunu dile getirir, bunlar:

- 1) Kahramanların dünyasıyla anlatıcının dünyasının özdeş olup olmadığını (yani anlatım öznesinin kurgulanan dünyanın içerisinde mi yoksa dışında mı bulunduğunu) gösteren şahıs
- 2) İçsel ve dışsal olarak ayrılmış perspektif (Kanımızca bu kurgulanan dünyanın içerisinde *yaşayan* ya da *yaşamayan* anlatıcı kategorisinden ayrı düşünülemez: Eğer anlatımın öznesi kurgulanan dünyanın dışındaysa ve anlatımı üçüncü kişinin ağzından yapıyorsa perspektif her zaman yalnızca *dışarıdan* kaynaklanabilir; eğer anlatımın öznesi belirli bir ölçüde kahramanı teşkil ediyorsa, eserin kurgulanan dünyasına mensupsa ve anlatım birinci kişinin ağzından yapılıyorsa, bu durumda *içeriden* de kaynaklanabilir; dünyaya anlatımın üçüncü kişinin ağzından yapıldığı bir durumda karakterin bilincinden sızarmışçasına baktığımızda bile - Borodino Muharebesi'nin Piyer Bezuhov'un perspektifinden gösterilmesi gibi-, kahramanın perspektifini değil, anlatıcının perspektifini gö-

rürüz; içsel olanı/ içinde kahramanın perspektifini bir an gibi taşıyan dışsal olanı görürüz)

- 3) Geleneksel *anlatma/gösterme* dikotomisinin (SZL, 1996) çeşitlerinden biri de kendisi olan usûl (“*Anlatımın kişiselleştirilmiş, özelleştirilmiş anlatıcının ağzından yapılmasıyla tefekkür eden kahramanın bilinci aracılığıyla aktarılmakta olan, sahneliyormuşçasına yapılan betimlemeyi karşı karşıya getirmeye yaraması*” (SZL, 1996) nedeniyle bu kategorinin de birincil anlatım biçimlerini ortaya çıkarmak adına bir temeli teşkil etmediği kanaatindeyiz yani dolayısıyla yazarın *müdahil olması* ve *objektif* bir gösterimin [N. Friedman’ın *kamera usulünü* anımsayalım] olasılığı ön koşul olarak kendisine yer bulur). F. Dostoyevski’nin yaratıcılığı M. Bahtin tarafından ele alınırken bu türden bir yaklaşıma rastlanılmaktadır, bunun yanı sıra söz konusu yaklaşım bilim insanlarına, örneğin, Gustave Flaubert’in *Madam Bovary*’sinde ya da Anton Çehov’un eserlerinde karşılaşılan anlatıcının *nötr* konumda durması hususunda konuşma fırsatı tanır. Anton Çehov’un yaratıcılığı hususunda Y. Mann (1994), Anton Çehov’un eserlerinde “*diyalogun gitgide artan özgül ağırlığını, ‘yazarın sözünün’ kapı dışarı edildiğini*” gördüğümüzü söyler ki bu da onun şöyle bir çıkarımda bulunmasına olanak tanır: “*Mutlaklığı etkisiz hâle getirmek değişmez bir Çehov tekniğidir*” (Mann, 1994). Fakat Çehov’un eserlerinde yazar, tıpkı başka herhangi bir yazar gibi, yargılarında ve prensiplerinde katıdır; ancak bu doğrudan doğruya değil, dolaylı olarak gerçekleşir ki bunu V. Tyupa “*Hudojestvennost’ Çehovskogo Rasskaza*” (“*Çehov Hikâyelerinin Sanatsal Niteliği*”) adını verdiği çalışmasında kusursuz bir biçimde ortaya çıkarmıştır (Tyupa, 1989).

Sözü geçen kategorilerin karşılıklı etkileşiminden F. Stanzel üç temel anlatım biçimi çıkarır: *yazara dayalı biçim* (üçüncü kişinin ağzından yapılan anlatım), *kahramana dayalı* ya da *kişiye mahsus anlatım* (anlatımın kahramanın gözünden ama üçüncü kişiye ait bir ağız kullanılarak yapılması) ve *ben-anlatıcıya dayalı anlatım* (anlatımın kahramanın ağzından yapılması),⁶ “*daha sonrasında sayısı Stanzel’in kanaatine göre teorik olarak sonsuz olan*” (SZL, 1996) bir sürü aracı anlatım biçimleri gelir.

J. Lintvelt, F. Stanzel’in ortaya koyduğu biçimlere benzer üç anlatım biçimini (yazara dayalı, aktöre dayalı [anlatıbilime özgü terimler içerisinde aktör,

⁶ Ç.N.: Eğer ki anlatım, hikâyeyi anlattığı dünyada yaşamış ya da yaşamakta olan birinin ağzından yapılıyorsa, *tüm olup bitenin tanığı olan biri* ağzından yapılıyorsa kahraman olarak bu kişi alınmaktadır. O, anlatımın içerisinde gramer bakımından da “*Ben*” diye kendisine yer bulur.

kahraman sözcüğüne denk gelir] ve nötr biçim; *aktöre dayalı* olan biçim, *ben-anlatıcı biçimine* tekabül eder) ve bunun yanı sıra kahramanla anlatıcının birleşip birleşmemesine dayalı iki anlatım biçimini (*heterodiyetik* ve *homodiyetik*)⁷ ileri sürer. Tüm bu biçimler yine anlatıcının işlevinin kurgulanan dünyada var olan kahramana ya da kurgulanan dünyanın *dışındaki* özneye olan o aidiyetini nitelendirir (SZL, 1996). Oluşan bu temeller üst üste konulduğunda J. Lintvelt beş anlatı biçiminden oluşan bir sınıflandırma elde eder (homodiyetik anlatımda -anlatıcı ile kahramanın birbiriyle birleştiği anlatımda- *nötr* yani *objektif* bir biçimden söz edilemeyeceği kanaatinde; ancak anlatımın üçüncü kişinin ağzından yapıldığı anlatımlarda ise konuşmanın öznesinin *nötrlüğünü koruyabileceği* fikrini taşır).

Anlatıbilimin sunduğu bütün sınıflandırmaların yalnızca cüzî bir derecede sanatsal bir yapıtı kavrama aracı olarak hizmet verebileceği kanısındayız. Bu, öncelikle herhangi bir anlatım biçimine dair ayrımın bazı temel önkoşullarının pek de doğru görünmemesinden kaynaklanır. Örneğin, anlatımı oluşturan yapılar, onların analizi ve anlatıbilimcilerdeki tanımı, direkt olarak anlatımın kendisiyle değil çoğu zaman bizim olay örgüsünü kavrayışımızla ilintilidir (Dijk, 1989). Hatalı önkoşullardan bir tanesinin de anlatımın *gösterme* ve *anlatma* şeklindeki *a priori* bir biçimde kabul gören ayrımı olduğu kanaatindeyiz ki *gösterme* söz konusu olduğunda anlatıcı güya nötr kalır, okurun *gördüğü şeyi* asla *özel* olarak nitelendirmez, “*yorumlama işlevini yerine getiren kişiselleştirilmiş yönlendirme merkezinden yoksundur, görülebilen ve duyulabilen bir dış dünyanın kişisellikten uzak bir biçimde seyredilmesinden ibarettir*” (J. Lintvelt, aktaran SZL, 1996). Tam da bu durum anlatıbilimi, bir yandan yapısalcılığın diğer yandan ise hem dinleme ve okuma becerilerine dayalı estetiğin hem de *okur tepkisinin eleştirisinin* arasındaki bir yere koyar gibidir. Bilim insanlarının da dile getirdiği gibi “*eğer edebî bir eserin önemli ölçüde hem okurdan hem de yazarından bağımsız özerk bir nesne gibi kavranması genel itibarıyla yapısalcılığa özgü bir şeyse; metni kavrayıp özümseyen okurun bilincinde eserin çözümmesine yönelik bir temayülün de ikinci saydıklarımıza özgü olduğu göze çarpar*” (SZL, 1996). Kanaatimizce kişiyle alakalı bağlam ve anlatımın görünen tarafsızlığı yalnızca her durumda yazarın perspektifini oluşturan farklı bakış açılarının (*dolaysız değerlendirmeye dayalı bakış açısının doğrudan müdahalesi olmaksızın*)⁸ sayısı bir hayli fazla olan *kesişiminden* ibarettir.

⁷ Ç.N.: Anlatıcı anlattığı hikâyede yer almıyorsa *heterodiyetik*; anlatıcı anlattığı hikâyede bir karakter olarak yer alıyorsa *homodiyetik* olarak adlandırılmaktadır.

⁸ Ç.N.: *Dolaysız değerlendirmeye dayalı bakış açısı* denildiğinde Boris Korman’ı anımsamak gerekir. O da tıpkı B. A. Uspenski gibi bakış açılarıyla ilgili bir *kategorizasyon* ortaya koymuştur. Korman, ilk olarak bakış açılarını *uzama ve zamana ait olan* olarak ikiye ayırmıştır. İkinci olarak sa ideolojik bakış açısı (kendisinin deyimiyle *ideolojik ve duygusal bakış açısı*) gelir ve bu berabe-

Anlatıbilimciler tarafından kavramsal olarak adı konan anlatım biçimlerinin birçoğu özlere bakımından ekseriyetle birbirine benzemektedir. Bunun da kendince sebepleri vardır: Bilim insanları, çağdaş anlatıbiliminin durumunu değerlendiren “*anlatıbilimin kuramlarına bakıldığında ‘olması gereken şey’e dair tamamıyla mantığa dayalı varsayımların kılı kırk yarararcasına, yan etkenlerden etkilenmeksizin yürütülen analizler sonucunda elde edilen ampirik bulgulara, verilere yönelik yapılan dolaysız gözlemlerden çok daha fazla*” (SZL, 1996) olduğunu dile getirirler.

Anlatımın yazara dayalı ve ben-anlatıcı şeklinde ayrılması, aktörlerin (kahramanların) dünyasıyla gerçek dünyanın ayrılması ve dolayısıyla kurgulanan dünyanın içinden gelen sesleriyle dışındaki seslerin ayrılması, anlatımın birinci kişinin ağzından yapıldığı durumlarda kahramanın bir aktör olarak yerine getirdiği işlevlerle bir anlatıcı olarak yerine getirdiği işlevlerin ayrılması gibi anlatıbilimcilerin ortaya atmış olduğu çıkarımları bilimsel açıdan verimli olanlardan sayıyoruz. *Tasvir edilen dünya ile zımnî* (kahramanların ağzından duyduğumuz) *dünyanın* ayrımı da önemli bir yerde durmaktadır, bunun yanı sıra eseri oluşturan tüm sözlerin *anlatı* sayılması hususu da önem arz eder ki anlatıda metnin her anı okurun dünyasıyla kurgulanan dünya arasındaki aracılığı üstlenir.

Anlatımın öznesinin sınıflandırılması ile alakalı Batı Avrupa Anlatıbilim Okulunca öne sürülen esaslar eser içerisinde ortaya konan kişilik kavramının özümsebilmesi adına yeterince verimli değildir. Bu, öncelikle herhangi bir anlatım biçimine dair ayrımın bazı temel önkoşullarının pek de doğru görünmemesinden kaynaklanır. Örneğin, anlatımın *gösterme* -ki burada anlatıcı güya nötr kalır, okurun *gördüğünü* asla *özel* olarak nitelendirmez- ve *anlatma* şeklinde ikiye ayrılması anlatıbilimle yapısalcılığın tipik bir yanlısıdır.

Tıpkı herhangi bir sanat eserine benzer bir şekilde edebî eser de estetik analizi yapıldığı bir duruma özgü olarak emsalsiz bir dünya modelini teşkil eder: Bu türden bir dünya modeli mercek altına alınırken odak noktasını oluşturan en temel husus modelin yapısı içerisinde yansıma öznesinin (bilincin) *tasvir ediliş* anıdır, yansıma nesnesinin (gerçekliğin) değil gerçeklik algısı söz konusu olduğunda ise böylesine bir model dilde görünür hâle gelir.

rinde iki bakış açısını daha getirir: *dolaysız değerlendirmeye dayalı bakış açısı* ve *dolaylı değerlendirmeye dayalı bakış açısı*. Yapmış olduğu tanımdan yola çıkılırsa *dolaysız değerlendirmeye dayalı bakış açısı* bilincin nesnesiyle bilincin öznesinin metnin yüzeyinde bulunan, görünür, açık konumdaki münasebetidir. Lev Tolstoy’un Hacı Murat’ında Çar Nikolay’ın Bibikov’u kabul ettiği bölümde (XV) Bibikov’un acımasızlık ve haksızlıkların farkında olmasına rağmen kırk senede elde ettiği koltuk uğruna başını nasıl uysalca eğdiğinin yazar tarafından tasviri buna örnektir (Tamarçenko, N. D. (2004). *Klassifikatsii toček zreniya*. Teoriya literatury: učeb. posobiye dlya stud. filol. fak. T338 vıssh. učeb. zavedeniy içinde (sy. 228-220). Academia).

Bir sanat eserini incelerken anlatıbilimin edindiği amaçlar kanımızca estetik analizin amaçları ile örtüşmez. Anlatıbilimin amacı sanat eserinin manevi içeriğini incelemek değil iletişim edimi seyrinde metni oluşturan bilinçle metni algılayan bilincin karşılıklı etkileşiminde ortaya çıkan mânâlara sahip olmaktır.

Anlatıbilimciler sanatsal dünya modeliyle geriye kalan herhangi bir dünya modelinin arasındaki en temel ayrımın sanatsal dünya modelinin yapısındaki *kişisel*, öznel esasın önceliği olduğunu unutuyorlar. Sanatsal bir dünya yansıması gerçekliğin yansıtılmasından ziyade yansıttığın şey aracılığıyla kendini ifade etmektir. Nitekim böylesine bir model mercek altına alınırken bilim insanının vazifesi gerçek bir yansıma nesnesi adına gerekli olan göstergeleri yani gerçekliği irdelemek değil yansıma öznesi olan somut bir bilincin söz konusu modelin yapısı içinde *tasvir edilmiş* özelliklerini tespit etmektir. Sanatsal model gibi tam da bu türden bir modeli incelemek onu öznesinin bilincinin faaliyetinin bir *ürünü*müşçesine ele almak demektir. Tekrarlıyoruz: Herhangi bir sanat eserinin nesnesi her zaman gerçeklik; içeriğiye kişilik olmuştur. Sanatsal modele içkin diğer yönlerin/çehrelerin ele alınması onu sanat kategorisinden çıkarıp başka herhangi bir kategoriye -bilim insanının ilgisini uyandıran şeyin ne olduğuna bağlı olarak (örneğin, sanatsal/edebî olmayan her türlü metinle birlikte *metinler* kategorisine ya da dil sürçmeleri ve rüyalarla birlikte *bilinçaltı ürünü* kategorisine)- koyar ki bu da artık sanatsal bilincin kendisinin bir faaliyeti sonucu ortaya çıkan *ürünü* incelemenin dışına çıkar.

Eserdeki dünya görüşü *farazi kişilik kavramı* olarak adlandırdıkları kavramla belirlenir. Yani V. Tyupa'nın tanımıyla (1985) “*yazar tarafından ifade edilen ya da tam tersine gizlenen kavramla değil, metnin kurgulanan dünyasının tüm bir sistemiyle hayata geçirilen kavramla*” belirlenir. Doğrusunu söylemek gerekirse bu bir *kavram*, bir fikir, bir düşünce (en temeli olsa dahi) değil; spesifik bir düşünme tarzı, bir tür *mantalite*, insanın dünyadaki manevi varlığına ilişkin kavramsal açıdan önem arz eden fenomeni, *hayatın bir şekle bürünen anlamının* fenomenidir. Bu ... kelimenin en saf ve en temel anlamıyla sanat eserini yaratan kişinin ta kendisidir (Tyupa, 1985).

Edebî eserin böyle bir anlayışla ele alınması nedeniyle Sovyet dönemi ve Sovyet sonrası filolojisindeki (esasinda dilbilimde ve dil ile edebiyatın okullarda öğretilmesine yönelik yöntemlerde) geleneksel yorum *olaylarla dolu olmayla* yani *syujet* ve *fabula* kavramlarıyla birbirine sıkı sıkıya bağlı olan *anlatım* terimine dair bir düzeltmeyi talep eder.

Anlatımın ilk olarak genellikle yalnızca destana özgü olduğu ikinci olarak içinden kahramanların konuşmalarının çıkarıldığı düşünülür. Bu suretle, örneğin, edebiyatın bir türü olarak drama da eserin aslının belirli bir çerçevede ger-

çekleşen olaylar ve gelişmelerle bulunması; ancak anlatımın büyük ölçüde bulunmaması gibi bir paradoks ortaya çıkıyor. Bu durumda da akıllara şöyle bir soru geliyor: Peki eğer bulunan şey anlatım değilse o zaman nedir? Anlatım bu türden bir yaklaşımla ele alınırsa olayın yazarın sözü olmaksızın baştan aşağı diyaloglardan ibaret olduğu epik/destansı eserlerde de olmayacaktır (Örneğin, M. A. Bulgakov’un *Hayatımızın Bir Günü* adlı eseri gibi). Peki *olaylarla dolu olan*, destana özgü bir temele sahip lirik eserlerde anlatımın olup olmadığını nereden bileceğiz? A. S. Puşkin’in *Yevgeni Onegin*’i ya da V. V. Mayakovski’nin *Atlara İyi Davranmak* adlı eseri bir anlatım örneği teşkil eder mi?

Anlatımın bilhassa destan sayılması ekseriyetle sanatsal dünya modelinin açığa vurulduğu şu iki boyutunun iç içe geçmesiyle ilgilidir: Anlatılan *olay* ve *anlatımın* yani *anlatma* ediminin kendisi (Fransız filozof Paul Ricoeur, Günter Müller tarafından öne sürülen ve Gérard Genette’nin çalışmalarında geliştirilen *anlatım süresi* (Erzählzeit) ve *öykü süresi* (erzählte Zeit) ayrımından bahseder [Ricoeur, 2000]).⁹ Başka bir deyişle anlatılan şey ve bunun aktarım biçimi iç içe geçer. Bu türden bir ayırt edilemezlik yalnızca Rus biçimciliğine ve Fransız yapısalcılığına özgü değildir (Tamarçenko, 1999:279); G. N. Pospelov’un (1978) “*epik eserler her zaman anlatıma dayalıdır*” dediği zaman da ayırt edilemezlik kendini gösterir.

Epik bir eser içerisinde betimlenen olaylarla onların dilde karşılığını bulan dolaysız ifadesi arasında olayların gelişimiyle ilintili önemli bir *düzeyin* daha bulunduğunu söylemek gerekir. Burada artık “*bir yandan tasvir edilen olayların kendisinin akışına, öteki taraftansa bu olayların tasvirinin sırasına dair*” (Vvedeniye v literaturovedeniye, 1976) bir ayırım söz konusudur yani olay sırasının kendisine ilişkin bir biçimi ve bu olay sırasının dildeki ifadesine ilişkin bir içeriği teşkil eden düzeyden bahsedilir.

Destan türünün özünde bulunan özelliklerden birisi de içerisinde mekân-zaman ilişkilerinin, *kronotopun* bulunmasıdır. Eserin kronotopunun anlatılan olayları zaman ve mantık bakımından bir düzen içerisinde yansıttığı az görülmüştür. Olay sırasının aslına ve okurun imgesinde bu olayların kendisine hangi sırada yer bulduğuna ilişkin bir *ayırım* yapılması son derece mühimdir. Bu iki boyutu tanımlayan *fabula* ve *syujet* (*süje*) terimleri ekseriyetle birbirlerine tamamiyle zıt bir içerikle açıklanır, bu zıtlık şöyle ifade edilebilir: Bir kısım bilim insanının fabula dediği şeyi diğerleri syujet olarak adlandırır ya da tam tersine birinin syujet dediği diğeri için

⁹ Ç.N.: Bahse konu ayırım Seymour Chatman tarafından açıklanmıştır. Buna göre, *anlatım süresi* (Erzählzeit), söylemi okuyup anlamak için gerekli zamanı ifade ederken; *öykü süresi* (Erzählte Zeit), anlatıda ifade edilen olayların süresidir (Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (Çev. Özgür Yaren). De Ki Basım Yayım.).

fabuladır (edebiyat biliminde bu hususta oluşan görüş ayrılığını V. P. Skobelev detaylı bir biçimde incelemiştir [Skobelev, 1991]).

G. N. Pospelov ile aynı bakış açısına sahip olan bilim insanları (V. E. Hali-zev, A. M. Levidov, A. N. Andreyev vd.) şunları dile getirir: “*Syujet aslında gerçekleşmiş olan şeydir (edebî eserin konu aldığı hikâye her ne kadar fantastik olsa dahi); fabula ise okurun bunu hangi sıraya göre öğrendiğidir.*” (Levidov, 1997) yani *fabula*, *syujetin* terkididir.

Geleneksel anlayış içerisinde olay örgüsü *üç birlik kuralı* olarak nitelendirilen, *epizot* adını verdiğimiz kısımlardan oluşur, *üç birlik kuralı* şöyle açıklanabilir: Zaman, mekân ve olay birliği söz konusu olduğunda (Andreyev, 1995); zamanda ve mekânda bir geçiş varsa ya da karakterlerin oynadığı rollere dair dikkate değer değişiklikler yaşıyorsa tüm bunlar epizotun sınırı¹⁰ olarak karşımıza çıkar. Söz konusu olan şeyin olayların okur tarafından hangi sırada algılanmakta olduğu unutulmamalıdır. Bunun yanı sıra olayların *dolaysız* seyriyle bir ilgisi olmayan, *olay örgüsünün dışında kalan bilgi* olarak tanımlanan bilgi eserin gelişimi esnasında belirli bir epizoda *dâhil* olacaktır. “*Statik -olay örgüsünün dinamik yapısından ayrı düşünülemeyecek o an-, ya öntü kesilmiş bir hareket ya da olasılık olarak dile getirilmiş ama hayata geçirilmemiş hareketi ifade eder*” (Yegorov vd., 1978). Y. M. Lotman’a göre (1970) epizot, “*metin içerisinde kahramanın semantik alanının dışına çıktığı*” olay anlamına gelir. Yani olaylarla dolu olma gibi bir şeyle ilgisinin olmayabileceği hususu eserdeki *olaylarla dolu oluşun* özetinin birbiri ardına dizilmesinde, bir epizotun ötekine *bağlanması* noktasında çok önemli bir konumdadır. Bu durumda olay örgüsünün bir birimini teşkil ettiği için herhangi bir epizot (kahramanın bir anısı, *hikâye içindeki hikâye* vb.) olay örgüsünün kendisine *dâhil* olmaz ayrıca örneğin, sanatsal dünya modeli açığa çıkar-ken/çözülürken olayın değişimiyle sınırlı herhangi bir epizotun içerisine kuşkusuz *dâhil* olan betimlerin yerleri hiç de net değildir.

Yukarıda dile getirilenlerden hareketle “*fabula, mantıksal açıdan uygun bir sebep-zaman ilişkisi içerisindeki motifler bütünü iken syujet ise tam da o motiflerin eserde nasıl aktarılmışsa o ilişki ve düzen içerisindeki bütünüdür*” (Tsileviç, 1972) şeklindeki karşıt görüşü kabul etmek gerekir. A. M. Tsileviç, V. P. Skobelev, A. P. Çudakov ve diğer bilim insanlarıyla birlikte kökleri A. N. Ostrovski, A. P. Çehov, B. V. Tomaşevski, Y. N. Tınyanov’a dek uzanan geleneği esas alarak biz de “*karşılıklı içsel bir bağ içerisindeki olaylar bütününi fabula olarak adlandırıyoruz*” (Tomaşevski, 1996). Olayların metin içerisinde belirli

¹⁰ Ç.N.: *Epizot sınırı* demekle epizotun başlangıç ve bitişi anlaşılmaktadır. Örneğin, İvan Gonçarov’un *Oblomov*’u ele alındığında. Burada *Oblomov’un rüyası* bizim epizotumuzdur; eserde bu hususa dair anlatımın başlayıp bittiği noktalar bir sınırı teşkil eder. Epizot sınırıyla ifade edilen budur.

bir düzene bağlı olarak dizilmesi, “*eserdeki olayların ustalıklarla dizilimine eserin syujeti denir*” (Tomaşevski, 1996). Epik bir eserin bu iki düzeyi anlatımla hangi suretle bağlantılıdır?

Fabula ve *syujet* de dâhil olmak üzere eserin bütün *dilbilim-öncesi* yapısal düzeylerinin dilde aracı olmaksızın bir kalıba dökülmesi anlatımın ta kendisini ifade eder. Yani örnek vermek gerekirse, L. N. Tolstoy’un *İvan İlyiç’in Ölümü* adlı eserinde *fabula* (basit şekliyle) kahramanın yaşaması, kahramanın hastalığa yakalanması, kahramanın ölmesi şeklindeyken; *syujet* ise kahramanın ölü olması, kahramanın yaşaması, kahramanın hastalığa yakalanması, kahramanın ölmesi şeklindedir; anlatım da tüm bu şeylerin ilk kelimedenden tutun da son kelimeye kadar kendisine nasıl yer bulduğu, dilde nasıl anlatıldığıdır. Görüldüğü üzere G. N. Pospelov’a göre epik eserlere özgü olan *anlatıma sahip olmaktan* bilim insanının kastı yalnızca *anlatıma sahip olmak* değil de bir *fabula* ve *syujete* sahip olmaktır.

Sanatsal bütünlüğün özleri itibarıyla birbirlerinden son derece farklı olan bu üç *nokta* arasındaki sınırları net bir şekilde çizdikten sonra şöyle bir çıkarımda bulunmak gerekir: Anlatım kurgulanan dünyayla gerçek dünya arasında aracı olmaktır, sanatsal dünya modelinin zaman içinde okurun huzurunda çözülmesidir (buna bağlı olarak da anlatıcı, aracılık işlevi taşıyan dilin öznesi olmuş olur). Nitekim anlatım, dilin tüm biçimlerini (diyalog ve kahramanların replikleri de dâhil olmak üzere) ihtiva eder. Eserin yapısıyla ilgili başka bir düzeye ait olan *fabula* ve *syujet*, bir dil süreci olarak asıl anlatımdan ayrılır. Eğer V. P. Skobelev’e (1991) göre “*fabula, olayların mantıksal bir düzen içerisindeki sistemi*” ve *syujet* de “*bu olayların sanatsal bütünlük sistemi içinde özetlenmesi*” ise o hâlde biz de kendimizden şunu eklemek istiyoruz: Anlatım, bu bütünselliğin ve onun açılımının/çözülümünün dile dökülmesidir. Eserin kurgulanan dünyasıyla okur arasındaki bir aracı, sanatsal modelin çözülme süreci olarak anlatım, herhangi bir edebî eserin temelini oluşturan özelliktir. Anlatım yalnızca *epik* edebî eserlerin sahip olduğu bir özellik değildir. *Lirik* ve *dramatik* eserler de okurun huzurunda dilde meydana gelir ancak lirik eserlerde olaylarla dolu olmaya (*fabula* ve *syujete* sahip olmaya) rastlanmazken, *dramatik* eserlerde ise anlatımın üzerinden yapıldığı tek bir merkez yoktur, bu da şöyle açıklanabilir: *Dramatik* eserlerde anlatım kahramanların repliklerinde ve onların doğrudan eylemlerinde vücut bulur. Doğrudan eylem söz konusu olduğunda bu artık edebî ya da sözlü bir anlatımı değil, tiyatro oyununa has *eylemi* ifade eder.

Hem diyalog replikleri hem de kahramanların doğrudan konuşması eser içerisindeki *resmetme vazifesini* üstlenir. Nitekim yazara ait olmayan, *başkasına ait olan* her söz edebî eserde salt *tasvir eden* değil *tasvir edilen* de olacaktır her zaman, başka bir deyişle sözü söyleyenin kişisel özelliğinin izlerini belli bir ölçüde hep üzerinde taşıyacaktır. Eserde nitelerken betimleme yapmayan tek bir

konuşma anı bulunmaz. Herhangi bir şeyi tarif etmek (konuşmasıyla birlikte karakteri de tarif etmek de dâhil olmak üzere) demek her zaman bir şekilde nitelemek demektir. Yalnızca bir şeyleri adlandırarak bile yazar buna kendi görüşünü yüklemiş olur.

Yazar -eserin yaratıcısının bizatihi timsalini de teşkil eden yeni bir dünyayı tasarlayan bilincin hamili, öznesi- şayet anlatımın tümünü kullanmak suretiyle kendi dünya modeliyle okuru birbirine bağlıyorsa, bu durumda anlatıcı da bu aracılığı hayata geçiren işlev, çözülümün/açılımın şeklen ifade edilen öznesidir (edebî ve sanatsal model mekânda var olmaz, zamanda gerçekleşir). Diğer bir deyişle biz anlatımdan büyük ölçüde herhangi bir edebî eserin temelinde bulunan bir özellik olarak bahsedebilmekteyiz. Sanatsal dünya modelinin çözülümü/gelişimi epik bir eser olarak alındığındaki gibi lirik ya da dramatik kategorisine ait bir eser olarak alındığında da gerçekleşir. Hangi türden olduğu, kuşkusuz, bu çözülümün yapısına has özellikleri belirleme sınıflandırmadaki ayrımı noktasında belirleyici olacaktır. Mühim olan tek şey şudur: Sanatsal dünya modeliyle okurun aracılığı durmaksızın gerçekleşir, yalnızca dilin öznelere değişiklik gösterebilir. Böylelikle anlatım, “*anlatıcı öznenin alıcı-okurla kurduğu iletişim*” (Tamarçenko, 1999) değil bütün bir sanatsal ifade olarak eserin baştan ayağa tüm bütünselliğinin alıcı-okurla kurduğu *iletişim*dir.

Anlatımın kurgulanan dünyayla gerçek dünya arasında aracı olmak anlamına geldiğini, sanatsal dünya modelinin zaman içinde okurun huzurunda çözülmesi demek olduğunu (buna bağlı olarak da anlatıcının, aracılık işlevi taşıyan dilin öznesi konumunda durduğunu) ifade etmiştik. Anlatım, dilin tüm biçimlerini (diyalog ve kahramanların replikleri de dâhil olmak üzere; burada *anlatım* teriminin anlamlarını onun bir yandan *klasik retorik* ve *üslupbilimi* tarafından algılandığı hâli, öte yandansa edebiyat bilimince algılandığı hâliyle ayırdık.) ihtiva etmekteydi. Eserin yapısıyla ilgili başka bir düzeye ait olan *fabula* ve *syujet* kavramlarının, bir dil süreci olarak asıl anlatımdan ayrıldığını söyledik. Bu kısımda *anlatımı* ve bizatihi *olaylarla dolu olmanın* ayrımını yaptık. Buna paralel olarak *anlatım* ve *anlatı* terimlerinin özü itibarıyla uyuşmadığı görülür.

Anlatıma ilişkin yapılar, onların anlatıbilimciler nazarındaki tanımı ve analizi ya edebî eserin doğrudan anlatımla ilişkisi bulunmayan düzeylerini barındırır ya da sanatsal bütünlüğün tamamıyla *dışına çıkar* (Anlatı, *tarif etme edimi* ve *tarif edilen olayın* daimi bütünlüğü olarak ele alınır ki bu da muhtelif kategorilerin iç içe geçmesini beraberinde getirir, *söylem* ise içinde dilbilimin ve sanatın alanı dışında kalan hususları da barındırır).

Söylem ne metinle ne *anlatı*yla ne de *anlatımla* özdeş kılınabilir. Söylemin “*var olabilmesinin tek yolu eylemdir*” (Ricoeur, 1995); söylem, metnin iletişim *olaylarının* bulunduğu bir yerde yeni anlamlar kazandığı bağlam içerisinde kav-

ranmasının eşsiz bir türüdür. “Bilincin metinle -sözlü ya da yazılı olması fark etmeksizin- bir araya geldiği bu türden bir olay (iletişim olayı) çok nadir gerçekleşir: Birinin ağzından dökülen ifadelerin göstergelere dayalı verilerini algılayan kişinin ne tamamıyla dışsal (nesnel) ne tamamıyla içsel (öznel) olabilen, bir tür ‘özneler arası iletişim alanına’ (karşılıklı-iletişim, bağdaştırma-iletişimi, ayrışma-iletişimi) girmesi gerekir”

Burada da söylem kavramı sanat eserinin sanatsallığını anlamlandırmanın dışına çıkar ve belirli her bir bağlam içerisinde edebî metnin görüşlerini yalnızca anlamları meydana getiren bir şey olarak anlar. Edebî bir metnin söylemsel açıdan ele alınmasında tam da bu bakış açısı önemli bir konuma sahip olur. Böyle bir metnin estetik ve sanatsal bakımdan hatta manevi bakımdan sahip olduğu değerler kapı dışında kalır.

Bir sanat eserini incelerken anlatıbilimin edindiği amaçlar kanımızca estetik analizin amaçları ile örtüşmez. Anlatıbilimin amacı edebî eserin manevi içeriğini incelemek değil, iletişim edimi seyrinde metni oluşturan bilinçle metni algılayan bilincin karşılıklı etkileşiminde ortaya çıkan mânâlara haiz olmaktır.

KAYNAKÇA

- Andreyev, A.N. (1995). *Tselostniy analiz literaturnogo proizvedeniya*. NMTSentr.
- Atarova, K.N. & Lesskis, G.A. (1976). Semantika i struktura povestvovaniya ot pervogo litsa v hudojestvennoy proze. *Izvestiya AN SSSR. Seriya literaturı i yazık* (35, (4))
- Brockmeier, J. & Harre, R. (2000). Narrativ: problemi i obeşaniya odnoy alternativnoy paradigmi. *Voprosı filosofii* (3).
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (Çev. Özgür Yaren). De Ki Basım Yayımları.
- Dijk, van T.A. (1989). *Yazık. Poznaniye. Kommunikatsiya (Tekst): sbornik rabot* (pod. red. V.İ. Gerasimov). Progress.
- Guillemette, L. & Lévesque, C. (2016). *Gérard Genette: Narratology / Signo - Applied Semiotic Theories*. URL: <http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp>
- İlyin, İ.P. (1998). *Postmodernizm ot istokov do kontsa stoletiya: evolyutsiya nauçnogo mifa*. İntrada.
- İlyin, İ.P. (2001). *Postmodernizm: slovar terminov*. İntrada.
- İlyin, İ.P. & Tsurganova, E.A. (Ed.). (1996). *Sovremennoye zarubejnoye literaturovedeniye (stranı Zapadnoy Evropy i SŞA): kontseptsii, şkoli, termini*. İntrada.
- Karpov, V.A. (1992). *Yazık kak sistema*. Vişeyeskaya şkola.
- Levidov, A.M. (1977). *Avtor-obraz-çitatel. İzdatelstvo Leningradskogo universiteta*.

- Lotman, Y.M. (1970). *Struktura hudojestvennogo teksta*. İskusstvo
- Mann, Y.B. (1994). Avtor i povestvovaniye. P. A. Grintser (Yay. haz.), *İstoriçeskaya poetika: Literaturniye epohi i tipi hudojestvennogo soznaniya* içinde (s. 431-481). Naslediye.
- Mojejko, M.A. & Lepin, S.L. (2001). Diskurs. M. A. Mojejko, A. A. Gritsanov (Yay. haz.). *Postmodernizm: entsiklopediya* içinde. Knijny dom.
- Pospelov, G.N. (1978). *Teoriya literaturi*. Vıssşaya şkola
- Pospelov, G.N. (Ed.). (1976). *Vvedeniye v literaturovedeniye*. Vıssşaya şkola.
- Ricoeur, P. (1995). *Konflikt interpretatsii. Oçerki o germenevtike*. Academia-Tsentr MEDIUM.
- Ricoeur, P. (1998). *Vremya i rasskaz. İntriga i istoriçeski rasskaz (Tom 1)*. Universitetskaya kniga.
- Ricoeur, P. (2000). *Vremya i rasskaz. Konfiguratsiya v vımişlennom rasskaze (Tom 2)*. Universitetskaya kniga
- Skobelev, V.P. (1991). *Slovo dalekoye i blizkoye*. Samarskoye knijnoye izdatelstvo
- Tamarçenko, N.D. (1999). Povestvovaniye. L. V. Çernets. (Yay. haz.), *Vvedeniye v literaturovedeniye. Literaturnoye proizvedeniye: Osnovniye ponyatiya i termini: Uçeb. posobiye*. Vıssşaya şkola, Akademiya.
- Tamarçenko, N.D. (2004). *Klassifikatsii toçek zreniya*. Teoriya literaturi: uçeb. posobiye dlya stud. filol. fak. T338 vıssş. uçeb. zavedeniy içinde (ss. 228-220). Academia
- Tomaşevski, B.V. (1996). *Teoriya literaturi. Poetika*. Aspekt Press
- Tsileviç, A.M. (1972). Dialektika fabulı i syujeta. *Voprosı syujetoslojeniya. Sbornik statey. Vip. 2*. Zvaıgzne
- Tyupa, V.İ. (1985). Kategoriya avtora v aspekte istoriçeskoy poetiki (k postanovke problemı). B. O. Korman, G. N. Antonova, B. A. Svitelski, D. A. Yaşın, R. G. Nazirov (Yay. haz.). *Problema avtora v hudojestvennoy literature*. UdGU
- Tyupa, V.İ. (1987). *Hudojestvennost literaturnogo proizvedeniya. Voprosı tipologii*. İzdatelstvo Krasnoyarskogo universiteta
- Tyupa, V.İ. (1989). *Hudojestvennost çehovskogo rasskaza*. Vıssşaya şkola
- Tyupa, V.İ. (2010). *Diskursniye formatsii: Oçerki po komparativnoy ritorike*. Yazıkı slavyanskoy kulturi
- Usmanova, A.R. (2001). Diskursiya, diskurs. M. A. Mojejko, A. A. Gritsanov (Yay. haz.). *Postmodernizm: entsiklopediya* içinde. Knijny dom
- Yegorov, B.F., Zaretski, B.A., Guşanskaya, E.M., Taborisskaya E.M. & Steinholt, A.M. (1978). Syujet i fabula. *Voprosı syujetoslojeniya. Sbornik statey (5)*. Zvaıgzne.