

DÜZYAZIDA FARKLI ANLATI TIPLERİNİN ANLAMBİLİMSEL İNCELEMESİ

*Siarhei LEBEDZEU**

*Çev. Sevda NASRADINLI BAHAR***

Öz

Çalışmamızda anlatıcı tipleri, bu tiplerin özellikleri ve sınıflandırılmasına ilişkin meseleleri ana hatlarıyla açıklamayı planlamaktayız. Bir eserde olası konuşma özneleri (konuşma ve bilinç özneleri), eser türleri, yazar ile eserin yapı düzeyindeki ilişkiler kuramsal açıdan ele alınacaktır. Bu çalışmada edebi eserde, dil-düşünce arasındaki ilişkinin yeni bir yaklaşımla ele alınması gerekliliği esas alınmaktadır; ayrıca dil-düşünce etkinliğinin farklı türlerde “anlambilimsel sunumu”ndan hareketle anlatı yapısı, özneleri ve sınıflandırılmasına ilişkin açıklama yapılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: anlatı, yazar ve karakter, anlatıcı ve hikâyeci, bilinç öznesi ve konuşma öznesi.

Başta düzyazıda olmak üzere edebi bir eserde ve diğer anlatı türlerinde farklı bilinç düzeyindeki unsurlar ile konuşma özneleri arasındaki ilişkiye dayanan, anlatısallığa ilişkin meseleler XX. yy. ve XXI. yy. başını kapsayan dönem boyunca edebiyat tarihçileri, eleştirmenler, dilbilimciler, kültürbilimciler tarafından ele alınmıştır. Ancak günümüze değin bu sorunun felsefe kuramı açısından tam olarak anlaşılamaması, yukarıda adı geçen kategorilerin verimli bir sınıflandırılmasının olmaması ve edebi metinlerin daha nesnel bir şekilde estetik olgular olarak ele alınmasıyla ilgili çözüme kavuşmamış bir dizi sorun vardır.

Çalışmamızda bir taraftan sanat eserinin bütüncül estetik anlayışına, dil-düşünce etkinliğine bakılarak incelenmesi gerektiği savunulurken; diğer taraftan da sanatın bir türü olan edebiyatta anlatı

* Doçent, Dr. Belarus Devlet Üniversitesi, Uluslararası İlişkiler Fakültesi, Doğu Çalışmaları Bölümü. sulebe@yandex.ru, ORCID: 0000-0003-2832-2186.

“Семантика различных типов повествования в художественной прозе” (Makalenin Rusça adı).

** Öğretim Görevlisi Doktor, Milli Savunma Üniversitesi, Yabancı Diller Bölüm Başkanlığı. snbahar@kho.msu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1067-3554

yapısını göz önünde bulundurarak anlatı tipleri, anlatı yapıları ve anlatı tiplerinin sınıflandırılmasına ilişkin bir izah yapacağız.

Araştırmacılara göre, edebiyatta sanatsal bilincin bireysel yaratıcılığa dayandığının düşünüldüğü dönemde “*anlatı örnekleri dizgesi oldukça karmaşık, çok aşamalı ve başka birinin konuşmasının ortaya çıktığı noktada biçimler birbirinden ayrışmaktadır.*” (Çernets ve diğerleri, 1999: 17). Bazen 3. şahsa geçilen 1. tekil şahıs anlatımlı “hikâye içinde hikâye”nin yer aldığı anlatıda (“*Yevgeniy Onegin*”de olduğu gibi) anlatıcı herhangi bir konuşma öznesi olarak görülebilir mi? (Öyleyse diyalogun karşılığı, kurmaca dünya ile okuyucu arasında dolayısıyla öznesi ile anlatıcısı arasında resmi arabulucudur.) Eğer öyle değilse “hikâye içinde hikâye”nin sağlanması için hangi noktaya kadar anlatının yapılması mümkün olacaktır? Bu durumda “anlatıcı” ne demektir? Bu konulardaki kafa karışıklığı, örneğin anlatıbilimin eserdeki bakış açısını taşıyanların yani anlatıcıların eşit haklara sahip olmasını mümkün kılmaktadır.

Yazar, kurmaca dünyanın sınırlarına uygun hareket etmektedir; kurmaca dünyayı şekillendirmektedir, kurmaca dünya “düşüncenin son merci”dir (M. M. Bahtin). Eğer yazar, anlatıcının görevini yazara yüklüyorsa o zaman anlatıcı kurmaca dünyanın sınırlarına uygun hareket etmektedir; ancak o dünyanın dışına çıkamaz ve anlatı, konuşma öznesinin ifadesi olmadan yani anlatım “**üçüncü kişi**”nin (*auktorial Erzählung*) ağzından yapılmaktadır. Bu tür anlatıcı zaman ve mekân içerisinde özgürce yer değiştirme, her şeyi kesin olarak bilme imkânına sahiptir; öyle ki bu tür anlatıcı, karakterlerin kendilerinin bile bilmediği, konuşmadığı şeyleri hatta en ufak hisleri de dâhil olmak üzere her şeyi bilebilir. Böyle bir anlatıda yazarın bilgisinin eksik olması; yazarın “belki”, “galiba”, “sanırım” gibi belirsizlik kiplikleri kullanmasına ve hatta çelişkili bilgiler vermesine yol açmaktadır (Atarova ve Lesskis, 1980: 41) ya da doğrudan bilgisi olmadığını gösterir. Örneğin N. V. Gogol’un eserinde anlatıcı, Akakiy Akakiyeviç’in düşüncelerinden söz ederken şöyle bir tavır sergilemektedir: “(...) *İnsanın ruhunun derinliklerine süzülüp ne düşündüğünü öğrenmek mümkün değil.*” (Uspenskiy, 1995: 208). Her şeyden haberdar olan ya da hiçbir şey bilmeyen anlatıcının ifade düzeyi, yazarın iradesine bağlı olacak ve her defasında somut

amaçlar güdecektir. İmgeler dizgesini belirleyen ve imgelerle ifade edilen bireysel ana düşünce, asıl özün “imgesel açıklama”nın uygun bir şekilde ifade edilmesi için anlatıda “bilgisizliği”n olmasını gerektirebilir. M. M. Bahtin tarafından ortaya atılan ve onu takip eden araştırmacılar tarafından geliştirilen “**diyaloji kuramı**” (*диалогизм*) her şey hakkında bilgi sahibi olmayı reddederek her şeyi bilen ancak “onlara ayak uyduramayan” bir yazara kıyasla “diyalojik” bir eserde yazarın, karakterlerle daha “eşit” ilişkiler kurduğunu, hepsine eşit mesafede olduğunu ve objektif değerlendirmeler yaptığını ileri sürmektedir. B. A. Uspenskiy bu konuda yazarın tasvir edilen olaylara bağlı olarak genel hatlarıyla her şeyi bilen ya da bilgisine belirli sınırlar koyan biri konumunda olabileceğini belirtmektedir. Son olarak bizleri ilgilendiren şey, söz konusu sınırların ne olduğudur (Uspenskiy, 1995: 130). Yazarın her şeye hâkim olduğu anlatı türünün en bilinen örneği olan ve L. N. Tolstoy’a ait olan “**Savaş ve Barış**” (Война и мир) adlı eserde yazar sık sık okuyucu için “bilmece”ler bırakarak karakterlerin (Karatayev, Vera, Anatol Kuragin) ruh halini açıklamamaktadır (Uspenskiy, 1995: 121-122, 139). Yazar, tıpkı İ. S. Turgenyev’in “**Bir Avcının Notları**” (Записки охотника) adlı eserde olduğu gibi anlatıcı özelliğini bir kenara bıraktıktan sonra eserinin kurmaca dünyasına girebilir. B. O. Korman, bu anlatıcı türünü “**şahıs anlatıcı**” (*личный повествователь*) olarak tanımlamaktadır (1981: 47). Bu durumda yazar, anlatıcı görevini prototipi gerçek bir yazar olan karaktere “emanet ettiği” için anlatım, birinci şahıstan (Ich-Erzählung) yapılmaya başlamaktadır. Yazar (anlatıcı görevini “karakter-yazar” a vermeyerek) sanki gölgesinin olduğu kurmaca dünyaya kendini biraz olsun dâhil edebildiğinde, her somut olayda yoruma ve duruma gerek duyulmaktadır. A. P. Çehov’un “**Köpekli Kadın**” (Дама с собачкой) adlı hikâyesinde “Neden olduğunu bilmiyoruz”, “Böylece biz de bazen her şeyi...” vb. gibi ifadeler yer almaktadır. Eğer anlatıcı, kurmaca dünyadaki yazarın kendisi de değilse, sanki yazarın olmadığı eserde üçüncü şahsın ifadesiyle “açıklama” kısmında kullanılan “biz” ifadesindeki biz kimdir?¹

¹ Böylesi bir **meditasyon** (“bir şey hakkında heyecanla ve odaklanarak düşünme”; V. Ye. Halizev’e göre liriğin giriş kısmında başvurulur) epik bir metni liriğin “kutbuna” çeker; bu

Anlatı biçimlerinin çeşitliliği “stereo kamera²” etkisi oluşturarak eserin sınırları içerisinde birbirine “geçebilen” iki biçimin kullanılmasına yol açabilir. Üçüncü şahıs anlatının hâkim olduğu bir eserde önceliği kurgunun anlamsal yönüne vermek gerekmektedir; bu durum anlatıcının bilgisinin “genişliğini” (*Savaş ve Barış* adlı eserde her şeyin bilinmesinden “*Kaşanka*” (Каштанка) adlı hikâyede “kaderi çizilmiş bir dünya”ya kadar) nitelendirmektedir. Birinci şahıs anlatıda ise her şeyi bilmek mümkün olmadığından üzeri örtülü bir emin olma durumu söz konusudur. Bu durumda sadece yazar, her şeyi bilir; kurmaca dünyanın bir “an”ı olan anlatıcı karakter, bu dünyaya dair her şeyi bilemediği için ufku sınırlıdır. Üçüncü şahıs anlatılarda olduğu üzere anlatıcı karakterin “*şahsiyetini belli kaidelerle sınırlandırılmıştır*” (Atarova ve Lesskis, 1976: 346). M. M. Bahtin, birinci şahıs anlatı için şöyle demektedir: “*Anlatıcının hikâyesinin ardındaki ikinci anlatıyı okuyoruz, yazarın anlatısını ve anlatıcının kendisi hakkındaki anlatısını... Hikâyenin her anını iki düzlemde belirgin bir şekilde hissediyoruz: anlatıcının düzleminde, bu hikâye ve hikâye üzerinden kırılma noktası yaşamış bir şekilde konuşan yazarın düzleminde... Yazarın ufku, anlatılanla ve anlatıcının kendi anlatımıyla iç içe geçer.*” (Bahtin, 1972: 127). Birinci şahıs anlatıda yazar “bir maske takar” ve biz sanki karakterin gözünden dünyaya bakarız; ancak burada bir şarkının bestelenmesinde olduğu gibi eserde, yazarın şahsiyetinin ve onun ustalık özelliklerinin ötesinde yazarın dünyası görünür hale gelmektedir; müzisyen ise onu “süsleyen” gerekli biçime sokarak “ifade eden kişi”dir. Kişiliğin “doğrudan” ifadeler aracılığıyla sunulması; şahsen tanıdığı biri hakkında başkalarının ifadeleriyle “dayatılmayan” biçimde düşünme şansı gibi belirli avantajlar sağlamaktadır. Ancak birinci şahıs anlatıda, okurun konuşma öznesinin iç dünyasına dair her şeyi bilmesi gerektiği durumlarda; yazar, özne hakkındaki tüm bilgi akışını özellikle anlatıcının “dilinden aktarmayabilir” ve okur son

nedenle bu gibi durumlarda, anlatıcı genellikle eserin yazarının konumunu ifade etmek zorunda kalmadan sanki karakterle doğrudan “birleşerek” bir aracı gibi doğrudan kendini ifade etmeye başlamaktadır. Bu durumu A. P. Çehov’un eserlerinde V. İ. Tyupa tarafından tespit edilmiştir (1989: 47-48).

²Stereo kamera: Cisimlerin uzaklığını belirleyen kamera. (Ç.N.)

ana kadar anlatıcı hakkındaki en temel şeyi bilemeyebilir (Agatha Christie'nin **“Roger Ackroyd Cinayeti”** adlı eserinde olduğu gibi).

Açıkça ifade edilmesi halinde (“ben”, “kendim” sözcükleriyle, okura hitap etmesiyle, metin hakkında metinle yani metin ötesiyle... vb. şekilde) yazar, ortaya konulabilir. Bu anlatı tipi klasiktir. Ancak bilincin öznesinin kurmaca dünyaya ufacık bir “müdahalesi”, yazar için konuyu bir nesneye dönüştürmektedir. Sanatsal bilincin bireysel yaratıcılık döneminin edebiyat anlayışında yazar, metin içerisinde genellikle aktif değildir (yani örtük biçimde yer almaktadır); üçüncü şahıs anlatılar aracılığıyla kendini “açığa çıkarmayabilir” ya da kendini karakterin ellerine emanet edebilir. Araştırmacıların ifade ettiği gibi, *“yazarın ideolojik yaklaşımı, eserin derin incelemesinde, ‘alt metninde’ saklıdır.”* (Atarova ve Lesskis, 1980: 39). Yazar, birinci şahıs anlatı biçimini tercih ederken okura *“eş zamanlı olarak ‘her şeyi olduğu gibi görme’ ve yazarın üstün ideal estetik anlayışından görülen şeyleri değerlendirme imkânını sunar.”* (Tsileviç, 1985: 114). Birinci şahıs anlatıda başlıca sorun, konuşma özneleri ile bilinç özneleri arasında ayrımın yapılması, eserin ideolojisindeki “ikinci sırada olanlar” ile “birinci planda olan”ın ayrıştırılmasıdır.

Edebi bir eserin her sözcüğü her zaman kendine özgü bir anlam taşımaktadır. Anlatının her anında anlatının konuşma öznesi yalnızdır; ancak bilincin öznesi kalabalık olabilir, dahası matruşka gibi “yerleşmiş olabilir”. “Hikâye içinde hikâye” anlatan karakterin her repliği, karakterin bilincinin dışavurumudur. Bu bilinç sırası geldiğinde anlatıcının yani tüm eserin fikrini belirtenin (anlatıcının görevini doğrudan yazar yerine getirirse) iç dünyasına giren ya da anlatıcının görevini karakter yerine getirmese yazarın bilincine “dâhil olan” bir bileşen gibi “hikâye içinde hikâye” şeklinde kurmaca dünyaya “dâhil olur”. Böyle matruşkalar çok olabilir ama sadece bir matruşka olarak görünmektedir. O da gerçek matruşkaların tersine diğerlerini içinde barındıran en büyük matruşka değil; diğerlerinin içinde olan matruşkadır; yazarlık bilinci “hikâye içinde hikâyedeki” öznenin bilincini muhteva etmektedir. Bu öznenin bilinci, repliklerinden dökülen sözcükleri ifade eden kişinin izlerini yansıtan bir dünya inşa etmektedir. Örneğin İ. S. Turgenyev’in **“Asya”** (Ася)

eserinde olduğu gibi... Bu eserde anlatısıyla Gagın'ın hikâyesine dâhil olan, Yakov'un hikâyesinin nereye varacağını bilen anlatıcı karakteri görürüz. N.S. Leskov'un *“Büyülü Gezgin”* (Очарованный странник) eserinde yazarın bilinci anlatıcı karakterin bilincine karışmaktadır ve büyülü gezgin Flyagin'in bilincine dâhil olmaktadır. Flyagin'in anlatısındaki karakterlerin konuşmalarının içine girmektedir. **Bilincin öznesine (yazar) her zaman “kendi” konuşması bahsedilmemiştir, oysa konuşma öznesi her zaman bilincin öznesidir.** Anlatıcının işlevi her karaktere “aktarılabılır”, metnin bu bölümünde anlatı daha çok düşünce düzeyinde kalır; anlatıcı ortadan kalkmış gibidir, onun yerine kendi dünyasını biçimlendiren ve aracısız bir şekilde onu ifade eden konuşma öznesi “yerleşir”, “ikinci anlatıcı” ortaya çıkmaktadır. Anlatıcıların kademelendirilmesi pek çok biçimde olabilir, anlatının doğrudan yapıldığı durumlarda anlatıcılar birbirilerine eşit biçimde ortaya çıkabilirler (M. Yu. Lermontov'un *“Zamanımızın Bir Kahramanı”* (Герой нашего времени) eserinde olduğu gibi ya da anlatıcı-yazar “kendini tasfiye edebilir” (Gustave Flaubert ya da A. Çehov'un eserlerinde yazarın bakış açısının olmayışından sık sık söz edilmektedir).

Yaygın bir kanıya göre anlatıcı (birinci şahıs anlatıcı) **daima yazar tarafından dolaysız biçimde sunulan anlatının “esas” konuşma öznesidir;** anlatıdaki diğer özneleri bu anlatıcıya nazaran ikinci plandadır (ya da birincil anlatıcıların birden fazla olduğu Kaverin'in *“İki Kaptan”* (Два капитана) eserinde olduğu gibi). Eğer yazar anlatıcılık görevini üstleniyorsa anlatıcı “esas” bilincin öznesi olabilir (bu daima yazarın bilincidir, her kanaatin “başlangıç noktasıdır”) veya “karakterin” bilincine (ya da farklı bilinçlere) dâhil olan “ikincil” özne de olabilir. Yazar bir karakterin “maskesini” takıyorsa birinci şahıs anlatıyı kullanır, bu durumda anlatı diğer özneler aracılığıyla yapılmaz, yani bir diğer anlatıcı karakter anlatıcıya müdahale etmez. A. Çehov'un *“Bilim İnsanı Komşuya Mektup”* (Письмо к ученому соседу) eserinde, İ. A. İlf & Ye. P. Petrov'un *“12 Sandalye”* (12 стульев) ve M.A. Şolohov'un *“İnsanın Kaderi”* (Судьба человека) adlı eserlerinde “esas” bilinç, yazarın bilincidir. Birinci şahıs anlatılarda karakter, ikincil bilinç

öznesi durumundadır. Şolohov'un öyküsündeki asıl anlatıcı, anlatının "ikincil" öznesi durumundadır; bu durumda başka bir karaktere atfedilen anlatı ikincil özne tarafından yapılmaktadır; bu anlatıcı "birden" yazara dönüşmektedir ve "esas" anlatıcı olmaktadır; ancak bilincin öznesi olan yazara kıyasla "ikinci" sıradadır. **"12 Sandalye"** adlı eserde anlatıyı üstlenen "esas" anlatıcı bilincin "esas" öznesi durumundaki yazardan başkası değildir.

İkinci plandaki konuşma öznesi, *"anlatının esas öznesi konumundaki konuşma öznesidir"* (Korman, 1982: 6); yani **dar anlamda anlatıcılar (ikincil anlatıcılar), anlatının belirli bir anında kurmaca dünya ile okur arasında bağ kurma işlevini yürüten ve diğer konuşma öznelerine aracı olan konuşma özneleridir.** Edebi metnin tamamı, anlatının bütünü; yazarın anlatıcı görevini atfettiği bir karaktere, o karakterden başka bir karaktere aktarıldığı bir kişinin olduğu bütün kurmaca dünyanın ifadesidir; bu karakter her zaman şahsiyetini belirleyen yapı doğrultusunda anlatısını gerçekleştirecek ve her defasında belirli sanatsal işlevleri yerine getirecektir.

Üçüncü şahıs anlatılarda yazar, tasvirleri sık sık karakterin gözlerinden bakarak gerçekleştirmektedir; bunu anlatıcı işlevini karaktere vermeyerek yapmaktadır (Dostoyevski'nin **"Suç ve Ceza"** (Преступление и наказание) eserinde dünyaya Raskolnikov'un gözlerinden baktığı gibi). V. V. Vinogradov, *"anlamanın ve hareketliliğin tasvirinin içinden geçerek kırılmalara uğradığı özneler prizmasının çeşitliliği"* nin Rus Edebiyatı için (son iki yüzyılda dünya edebiyatı için de aynı durumun geçerli olduğunu eklemek isteriz) karakteristik bir özellik olduğunu belirtmektedir. Bu döneme özgü eserlerde bakış açıları ayrılmaktadır, birbirinden etkilenmektedir ve eserin yapısında bütünleşmektedir (Vinogradov, 1990: 219). Bunun yanı sıra yazar genellikle öne çıkan anlatıcı olarak yalnızdır. Konuşma öznesi olarak dünyaya onun gözlerinden baktığı karaktere anlatı işlevini yüklemeyiz. Anlatıcının kendi bakış açısından karakterin bakış açısına geçtiği anlarda anlatıcı her zaman değişmez. B. A. Uspenskiy bu konuyla ilgili şöyle yazar: *"Bir bakış açısından bir diğerine geçmek yazarın anlatımının gerçekleştiği eserlerde sık rastlanan bir durumdur, bu durum yavaş yavaş ve kaçamak bir*

biçimde gerçekleşir.” (Uspenskiy, 1995: 31). Bu şöyle de ifade edilebilir: Anlatıcı metnin belirli bir anında karakterleri adlandırmaktadır, yazar “**Savaş ve Barış**”ta Nikolay Rostov’u ailesinin gözünden (o esnada ona “Nikolayenko” diye hitap eder) ya da meslektaşlarının gözünden (anlatıcı bu durumda “Rostov” dan söz eder) sunmaktadır (Uspenskiy, 1995: 25). Böyle anlatının hâkim olduğu bir metinde M. M. Bahtin’in ifadesiyle “çiftsesli söyleme” dayanan ifadeler olduğu görülmektedir (Uspenskiy, 1995: 5/3). Rostov örneğinde karakter, bir yandan yazarın gözünden, diğer yandan da okurun karakteri algılama biçimine uygun düşecek biçimde adlandırılmaktadır. Yazar böylesi bir “oyun” için dolaysız, doğrudan bir anlatım biçimini kullanabilir. Böylece, B. O. Korman’ın da ifade ettiği üzere “*bilincin çeşitli öznelere tarafından biçimlendirildiği metinlerde, anlatıyı gerçekleştiren özne ‘çift sesliliğe’ doğru yönelse dahi tektir.*” (Korman, 1982: 10-11). Sık sık “*yazarın anlatısında karakterin algılanma biçimi açık biçimde sunulduğu durumlar vardır (M.M. Bahtin) bu durumları F. M. Dostoyevski’nin sanatını ele alırken etraflica ortaya koymuştur*); *eserde bu algının atfedileceği bir karakter olmasa da...*” (Atarova ve Lesskis, 1980: 43). A. P. Çehov’un “**Kabuğuna Sinmiş Adam**” (Человек в футляре) öyküsünün girişinde İvan İvaniç’in kendisine hiç yakışmayan “Çişma-Himalayskiy” diye iki isimden oluşan oldukça tuhaf bir soyadının olduğu okura bildirilmektedir. Ancak bilincin öznesi, soyadının kimin düşüncesine göre tuhaf olduğunu metinde asla açıklamaz, yazar da burada kendi düşüncelerini doğrudan ifade etmez. M. M. Bahtin’e göre yazar anlatılarda “iki aksanlı ve iki farklı üsluba ait hibrit bir yapıyı” oluşturan “bir başkasına ait” bir söylemin varlığı anlatıcıya sadece karakterin bilincine derin bir şekilde nüfuz etmeyi ve şaşırtıcı bir biçimde onu tasvir etmeyi sağlamakla kalmaz, aynı zamanda tasvir edilen dünyadaki toplumun bilincini yansıtmayı da aracılık etmektedir. Ancak araştırmacılarla farklı bilinçlerin birbirine geçişi aracılığıyla “*yazarın bakış açısının karakterin bakış açısıyla hiçbir zaman birleşmediği dahası genellikle ideolojik değerlendirmelerin olduğu arka planda karakterin duruşuyla ters düştüğü*” (Atarova ve Lesskis, 1980: 46) hatta ifade edilmemiş bir karakterin varlığı konusunda hemfikiriz.

Yazarın “üst düzey örneklemelelerinin” olduğu bakış açısı, üçüncü şahıs anlatılarda aracısız ya da aracı vasıtasıyla (bu durumlarda karakter de her zaman konuya ilişkin değerlendirmeleri üstü kapalı biçimde ortaya koyar) ifade edilebilir (Korman, 1992: 216). Araştırmacılar “doğrudan” ve “dolaylı” bakış açıları ile yapılan değerlendirmelerden ikincisinin zamana, mekâna bağlı ve ayrıca deyimbilimsel olduğunu ifade etmektedir. Her iki bakış açısı da özne ile nesne arasındaki ilişkiyi belirli alanda sınırlandırarak konunun değerlendirilmesine imkân sunmaktadır (Korman, 1982: 8). Doğrudan değerlendirici bakış açısı, konuşma öznesine (birinci ya da üçüncü şahıs anlatılardaki anlatıcıya) bağlı olabilir; bu konuşma öznesi anlatısını dolaysız olarak gerçekleştirebilir (Korman, 1981: 51-52). Örneğin; “deyimbilimsel” bakış açısı anlatıyı gerçekleştiren bilincin öznesine ait olabilir ve özellikle anlatı yapan özneye “atfedilebilir”. B. A. Uspenskiy'e göre, *“bazı durumlarda, konuşma özellikleri planı (yani anlatım planı), yazarın konumundaki değişikliği izlememize izin verdiği eserdeki tek plan olabilir”* (1995: 30). İdeolojik ve anlatısal plan arasındaki tutarsızlık (anlatının bir karaktere ve “daha yüksek” ideolojinin ise bir diğer karaktere ait olduğu durumlarda) genel olarak ironik durumlar için özellikle hikâyeye tipi anlatılar için karakteristik durumdur. *“Anlatım planına bağlı bakış açısı (konuşmacının ikili karakteri nedeniyle) okura sunulan konunun ikili karakterini sunar. Okur bir taraftan konuşmacıyla bilincin öznesi olarak birleşmektedir, zaman-mekânsal ve ideolojik değerlendirme yapan bir konuma yerleşmektedir; diğer taraftan da ona konuşmacının üzerine çıkma, ondan uzaklaşma ve onu bir nesneye dönüştürme fırsatı verilmektedir.”* (Korman, 1992: 125).

Zamansal ve mekânsal bakış açıları değerlendirici olarak ele alınırsa bu bakış açıları sadece yazar bilincine ait olabilir. Bu yazar bilinci herhangi bir zamanda ve mekânda herhangi bir konuyu dolaylı olarak değerlendirmekten ziyade ideolojinin yararından yola çıkarak, dolaylı yollardan farklı bir zamana ve mekâna “yerleşen” yazarın bilincine dayanabilir ve ona belirli bir değerlendirme yapma imkânı vermektedir. Konuşma öznesi olan herhangi bir karakter için, mekâna ve zamana dayanan bakış açısı görecelidir; çünkü o kendi

dünyasında zamana ve mekâna hâkim değildir, bunlar üzerinden kendi değerlendirmelerini ifade edemez. N. A. Kojevnikova'nın birinci şahıs anlatılarda *“tasvirin yapısı nesnelerin seçimi, perspektif, tasvirin sıralamasından ibarettir ve bunlar, karakterin bakış açısını belirlemektedir”* (1971: 119) ifadesi tartışmaya açıktır. Tüm bunlar karakter tarafından sadece resmi olarak belirlenmektedir, aslında tüm bunlara karakterin gözleriyle yazar “yön vermektedir”.

Birinci şahıs anlatılarda değerlendirmelerin kesildiği ve kesiştiği alan, üçüncü şahıs anlatılara kıyasla daha karmaşık olabilir. Birinci şahıs anlatıda sadece yazarın iradesiyle bilincin bahşedildiği özne anlatıcıya dönüşmektedir; A. N. Apuktin'in *“Yaşam ve Ölüm Arasında”* (Между жизнью и смертью) adlı eserinde ölen birinin, L. N. Tolstoy'un *“Holstomer”* (Холстомер) ve E. T. A. Hoffman'ın *“Kedi Murr'un Hayat Görüşleri”* (Житейские воззрения кота Мурра) adlı eserinde bir hayvanın ve M. A. Kuzmin'in *“Sonya Teyzenin Kanepesi”*nde (Кушетка Тёти Сони) adlı eserinde cansız nesnenin anlatıcı olması gibi. Bu anlatı türündeki birincil ve ikincil konuşma öznelere her zaman yazarın nesnesi olacaktır. B. O. Korman'ın ifadesiyle *“bilincin öznesi yazara ne kadar yakınlaşırsa, o ölçüde metinde kaybolmaktadır ve algılanamaz hale gelmektedir. Mümkün olduğunca bilincin öznesinin bilincin nesnesi haline gelmesi gerekmektedir; bilinç öznesi yazardan uzaklaşmaktadır, yani bilinç öznesi ne kadar büyük ölçüde kendine özgü anlatı tarzıyla karakterini, biyografisini ortaya koyarsa, yazarın konumunu o kadar az doğrudan ifade etmektedir.”* (Korman, 1981: 42). Konuşma özne neredeyse her zaman iki biçimde ortaya konulur: tasvir esnasındaki hali ve anlatı esnasındaki hali. M. M. Bahtin bu durumu şöyle ifade etmektedir: *“Eğer başımdan geçen bir olayı anlatacak ya da yazacaksam, bu olayı anlatan/yazan kişi olarak ben olayın gerçekleştiği o zamanın ve mekânın dışında yer alırım. Kendi 'ben'im ile anlattığım 'ben'i özdeşleştirmeniz bir insanın kendini saçlarından tutup kaldırması kadar imkânsızdır.”* (Bahtin, 1975: 288). Yazan ya da konuşan ben her zaman “tasvir edilen beni”, karakterimi ve hikâyemi değerlendirmektedir. Anlatılardaki anlatıcının imajına ilişkin ikiliği yazarın kendisi de hissetmektedir. Umberto Eco *“Gülün Adı Üzerine Notlar”*da bu konu hakkında

şunları yazar: “80 yaşındaki Adso başından geçenleri sanki 18 yaşındaymış gibi anlatıyor. Burada anlatıcı kimdir? 80 yaşındaki Adso mu yoksa 18 yaşındaki Adso mu? İkisi de.” (Eco, 1989: 443). Kadim Rus Edebiyatında biyografisinde Avvakum’un ağzından “karmaşık” dünya görüşü aktarılmaktadır. D. S. Lihaçev bu eserin yeniliğinden şu şekilde söz etmektedir: “Avvakum geçmişini bugünden görüyor, o zamanları şimdiyle bağdaştırır. (...) Geçmişe karşı tutumunu şimdiye ait bakış açısıyla ifade eder” (Lihaçev, 1987: 583).

N. T. Rımar tarafından da ifade edildiği üzere yazar mefhumu, “sadece onun doğrudan ifade edişinde gerçekleşmez. Bu mefhum cümlelerin tonlaması ve ritminde, üslubunda, anlatı biçimlerinin değişiminde, karakter düzeninin uyumunda, eserin genel konu-kompozisyon şemasında gerçekleşir” (Rımar ve Skobelev, 1991: 11). Aralarında okuyucunun eserin kurmaca dünyasını “gördüğü” özne prizmasının çok büyük olması doğrudan yazar tarafından yapılmayan, “gizli” ilkelerle eserde bilinçli ya da bilinçsiz biçimde “aktarılan” dünya görüşü düzeyine çıkmamızı sağlayan büyük bir dünya modeli oluşturmaktadır.

Anlatı, **kurmaca dünya ile okuyucu arasında arabuluculuk yapma, kurmaca dünyanın okuyucunun önüne serilmesi sürecidir.** Bu anlayıştan hareketle anlatıcı, **bu arabuluculuk işlevini** resmi bir biçimde ifade edilmesi gerekirse “**serme**” işlevini yerine getiren kişidir. Geleneksel anlayışa uygun biçimde anlatıcı (üçüncü şahıs anlatılarda) ve hikâyeci (birinci şahıs anlatılarda) olarak ikiye ayırdık. Bunlardan her ikisi de bilincin öznesidir. G. A. Gukovskiy’in de belirttiği üzere “*anlatı işini yürüten kişinin ilkeleri, görünüşü, çerçevesi belirlenmiş bir bakış açısını yansıtan biraz figüratif bir fikirdir.*” (Halizev, 1999: 300).

Görülüyor ki, bir taraftan bilinç türünden, eserin konseptinden hareket ederek anlatıcının tipolojisinin dayanak noktasını anlamak mümkün değildir; diğer taraftan da tüm anlatı türlerinin yalnızca “anlatıcı” ve “hikâyeci” olarak ayırmak eserin incelenmesinde ve kişilik mevhumunu tamamiyle belirlemede yetersiz kalmaktadır. Bilinçle ilgili iki anlatı biçimi çerçevesinde önerilen tüm

sınıflandırmalar, 20 yy.’ın 20’li yıllarında anlatı türlerini bir sistem haline getirme girişimlerine rağmen önemli bilimsel sonuçlar getirmemiştir. Mesela V. İ. Tyupa ilk tipolojilerden birinden söz ederken bu tipolojinin bilime çok önemli bir katkı sağlamadığının altını çizerek birinci şahıs anlatı tipolojisine yönelik bu önerinin bütünsel ve tipolojik yaklaşımları uyumlandırma girişimi olduğunu ifade etmektedir (İ. A. Gruzdev *“Edebi Anlatı Yöntemleri Üzerine”* No:40-42, 1922 P. P. Gaydeburov ve N. F. Skarsaya’nın *“Gezici Tiyatro Notları”*) (Tyupa, 1991: 6-9). Tüm anlatı sınıflandırmaları genellikle konuşma öznesinin bilinci ile yazarın bilincinin "yakınlığı - uzaklığı" üzerine kuruludur. Öyle görünüyor ki, buradaki spektrumun³ sadece sınırlarını belirlemek yeterli olacaktır; böylece sonsuz sayıdaki olasılıkların tamamı belirli bir çerçeve ile sınırlandırılmayacağından anlatıcının konuşması ya yazarın konumunu ifade edecek ya da bir derecede her zaman onunla örtüşmeyecektir. V. Ye. Halizev’e göre *“Edebiyatta konuşma sadece görüntüleri yaratmanın maddi bir aracı değil, aynı zamanda sanatsal tasvirin en önemli konusudur.”* (1976: 104); bir sanat modelinin oluşturulma sürecinin bilhassa insana özgü konuşmaya dayandığı düşüncesinden hareketle bize göre anlatı tipolojisi dil-düşünce etkinliğinin çeşitliliğine dayanmaktadır. Bu çeşitlilik beş teknikle gerçekleşmektedir: “okuma”, “yazma”, “dinleme”, “konuşma”, “iç konuşma”.

Bu tarz yaklaşımdaki anlatıcı tip yazarın yönlendirmelerinden bağımsız hareket edecektir. N. A. Kojevnikova Rus Edebiyatına ilişkin anlatı incelemesinde *“Muhatabın net bir şekilde ifade edildiği eserlerle birlikte, alıcı ya okuyucudur ya da dinleyicidir; bu tür anlatılara nazaran alıcının hiç belirtilmediği eserler halen değişmekte ve gelişmektedir.”* demektedir (Kojevnikova, 1994: 15). Yazar, “iç konuşmayı” taklit edebilir, o zaman anlatı bir metnin yüksek sesle yazıldığı ya da telaffuz edildiği “kendi hakkında” konuşuyormuş gibi hal almaktadır; bu durumda yazar ve okuyucu tek bir bilinç öznesinde “birleşir” gibi olmaktadır. Ancak yazar “konuşmayı” taklit edebilir, o zaman okuyucu artık bir hikâyeye

³ Spektrum: çeşitlilik. (Ç.N.)

dönüşen sözlü anlatısını “dinlemek” zorunda kalmaktadır. Yazarın “mektup” tekniğine başvurması halinde okuyucu daha önce kendisi için yazılmış bir mektubu okuyor gibi olmaktadır. Tüm eserleri okumamıza rağmen hepsinde her zaman kayıtlı konuşmaya, (okuyucunun sanki yazılanları okumak zorunda olduğu) mektuba yönelik bir tutum yoktur. Yazarlar, eserlerin çoğunda bu teknikleri kullanmaktan kaçınmaktadırlar ve okuyucu tarafından kendisi hakkında konuşma gibi algılanan “iç konuşma” tekniği kullanma eğilimi göstermektedirler ya da daha nadir de olsa okuyucu tarafından canlı bir konuşma gibi algılanan “konuşma” tekniğine başvurmaktadırlar. Başka bir ifadeyle anlatıcı “düşünebilir”, “konuşabilir” ve “yazabilir”.

Üçüncü şahıs anlatı ve birinci şahıs anlatı sınıflandırmasına dayanan anlatı türlerinde yazarın konumuyla ilgili şu tabloyu elde ederiz:

Tablo 1. Anlatı Türleri

Anlatının Türü	III. Şahıs Anlatı	I.Şahıs Anlatı
İç konuşma tekniği	III ^{ikt}	I ^{ikt}
Konuşma tekniği	III ^{kt}	I ^{kt}
Mektup Tekniği	III ^{mt}	I ^{mt}

Edebi dilde sık sık üslup kullanımına yani yazar tarafından sosyo-politik, etnografik, bir sosyal gruba özgü edebi ya da folklorik öğeler barındıran konuşma biçiminin kullanımına başvurulmaktadır (Troitskiy, 1964: 169; Halizev ve diğerleri, 1999: 406). Daha önce yukarıda paylaşmış olduğumuz anlatı sınıflandırmasını başka bir temele oturtabiliriz. Anlatının bir üsluba göre yürütülmesi ya da bu yöntemin hiç kullanılmadığı durumlarda tabloda belirtilen sınıflandırmalara yokluğu belirtmek için “y” eklenir (Örneğin: I^{kty}). Bu 12 anlatı türünün her biri farklı ifade imkânına ve üslup ve stil özelliklerine sahip olacaktır, yazar her durumda herhangi bir dünya görüşünü ifade etmek için kullanacaktır (Bir kez daha belirtmemiz gerekir ki, “saf” tipler neredeyse yoktur, bir eserde tamamen farklı anlatıcı tiplerinin yan yana yer almaktadır. Edebiyatta anlatı

örneklerinin -dolayısıyla üslup ve yöntem örneklerinin- tek bir eser bünyesinde değişmesine sık rastlanmaz; bu çoğu zaman sanatsal bir zorunlulukla gerçekleşmektedir).

Anlamanın konuşmaya dayanan anlatı türleri ile aktarımı ve anlatının birinci/ üçüncü şahsın ağzından gerçekleştirilme durumu söz olduğunda yukarıda sunulan modellerden birine dayanan edebi bir anlatım türünün varlığı mümkün görünmektedir. Bunun yanı sıra edebi üsluba ait bazı türlerin hiç var olamayacağı ya da teorik açıdan var olacağı, ancak sanatsal bakımdan verimsiz olduğuna ilişkin sanatsal kaideler de vardır.

Üçüncü şahıs anlatıda konuşma tekniği (III^{kt}), üçüncü şahıs anlatıda konuşma tekniğinin olmadığı anlatı tipi (III^{ky}), üçüncü şahıs anlatıda mektubun yer aldığı (III^{mt}) ve almadığı (III^{my}) anlatı türleri gibi edebi anlatı türleri teorik olarak yoktur; çünkü sözlü ya da yazılı ifade yöntemini seçen yazar, üçüncü bir kişinin ağzından yazamaz, yani bu anlatılarda anlatıcı yazarın kendisidir. Kurgusal dünyada konuşmaktadır ya da yazmaktadır, “konuşma”sı ya da “mektubu” onun şekillendirdiği dünyaya sokmaktadır ve yazarın kendisi de eserde kendisine “dışarıdan” bakan bir karaktere dönüşmektedir. Anlatı türüne yönelik herhangi bir tutumun olmadığı (yani “iç konuşma” tarzı anlatının olduğu eserlerde) ya da birinci şahıs anlatıların olduğu eserlerde durum böyledir. Üçüncü şahıs anlatıda iç konuşma tekniğinin kullanımı ya da olmaması durumu ise çok farklıdır. Metni “aktarılmasına” ya da “yazılmasına” yönelik yazarlık emarelerinin ortaya konulmadığı üçüncü şahıs anlatı biçiminde pek çok eser vardır: Lev Nikolayeviç Tolstoy’un “*Savaş ve Barış*”, Fyodor Mihayloviç Dostoyevskiy’in “*Suç ve Ceza*”, Anton Pavloviç Çehov’un “*Köpekli Kadın*”, Vladimir Simyonoviç Korotkeviç’in “*Unutulmaz*” (Нельзя забыть), Mikhas Linkov’un “*Demir Dikeni*” (Васильки) ve “*Saşa*” (Саша), Kuzma Çornıy’ın “*Nefret*” (Ненависть) gibi. Genellikle üçüncü şahıs anlatılara özgü bir tarz da vardır (N. S. Leskov’un, A. P. Platonov gibi yazarların bazı eserleri ile A. M. Remizov’un “*Şey*” (Вещица) adlı eseri gibi). Sözlü ya da yazılı anlatının kullanılmadığı birinci şahıs anlatı biçimine daha çok nesirde A. P. Çehov’un “*Eş*” (Жена), İ. A. Bunin’in “*Antonov Elmaları*” (Антоновские яблоки), İ. P. Şamyakin’in “*Kar*

Boşluğunda” (В снежной пустыне) ve **“Çirkin Kadın”** (Некрасивая), Maksim Lujanin’in **“Tesadüfî Dostluk”** (Случайная дружба)...gibi eserlerinde rastlanmaktadır. Bununla birlikte birinci şahıs anlatıda konuşmanın olmaması (I^{ky}) durumuna M. M. Zoşçenko’nun **“Güvey”** (Жених) adlı eserinde olduğu gibi nadir rastlanmaktadır.

Birinci şahıs anlatıda konuşma tekniğinin varlığı(I^{kt}) ya da yokluğu (I^{ky}) arasındaki durum biraz daha karmaşıktır. V. V. Vinogradov’un ifadesiyle “doğrudan konuşma sırasına göre kurgulanan” (Vinogradov, 1980: 49) monolog anlatı biçimi, edebi incelemelerde **“skaz”**⁴ adı verilen özel bir anlatı türüdür (Dünya edebi eleştiri tarihine de *skaz* ismiyle geçmiştir). Bu anlatı türünün biçimlendirilmesi için anlatıcının ifadesinin “sözlü” yanını ortaya koyan “işaretler” olması gerekmektedir. Yazılı olan bir metni konuşma olarak “algılamak” her zaman kolay olmaz. Bu anlatı biçiminde her zaman canlı dile has özellikler ortaya konulmak zorundadır. Birinci şahıs anlatıda konuşma tekniğinin olmaması durumuna M. M. Zoşçenko’nun hikâyelerini, M. A. Bulgakov’un **“Hayat Kupası”** (Чаша жизни), A. T. Averçenko’nun **“Funkelman ve Oğlu”** (Функельман и сын) gibi eserleri bu tarz anlatıya örnek verilebilir. Bu örneklerin tümü üsluplaştırmaya örnek teşkil etmektedir. Peki ya üslup kullanılmadan anlatı yapmak mümkün müdür? Bu konuya daha sonra değineceğiz.

Edebiyatta nadiren üzerinde durulan anlatı türü vardır. Yazar, kahramanı kurmaca dünyanın “içine” sokarken ona bir anlatıcı işlevi kazandırmasının yanı sıra bir şey için onu sadece *“anlatmaya değil”* aynı zamanda sanki *“Bunu ben yazıyorum”* demeye zorlamaktadır. V. Ye. Halizev, *“XVIII. –XX. yy.larda edebiyat tasvir konusunda önemli ölçüde yazı diline evrilmiştir. Günlük, mektup, anı, resmi belge biçiminde pek çok eser ortaya çıkmıştır.”* (Halizev, 1976: 114). Bu durum *skaz*daki “konuşma” işaretlerinde olduğu gibi “yazı”ya yönelik işaretlerin özel olarak ele alınmasını gerektirmektedir. Metinde okuyucuya yönelik herhangi bir hitabın sözlü ya da yazılı

⁴ *Skaz* – Masal, hikâye benzeri anlatı biçimi. Ruslara özgü folklorik özellikler içeren bir sözlü anlatı biçimidir. (Ç.N.)

anlatıyı ortaya koyan bir emare olduğunu belirtmek gerekmektedir. Diğer taraftan okuyucuya tam bir okuyucu gibi hitap etmek “aldatıcı” olabilir, metnin kendisi “yazılı bir biçimde kaydedilmiş bir olay” ruhunu taşımıyorsa anlatılanla ilgili işaretler olmayabilir. Dünyada geçerli edebi bir modelin oluşturulmasına yönelik bir yönelimin olmayışı, tarihsel akışta “belgeleme/kayıt altına alma” anlayışının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Uzun süre yaratıcı bir eylem olarak bir aracı olmadan yazmak, yazarların düşüncelerini diğer türleri kullanarak aktarmasına izin vermemiştir. “Mektup”un üslubu ortaya koyan bir araç olarak kullanılmasına A. P. Çehov’un “**Bilim İnsanı Komşuya Mektup**” (Письмо к учёному соседу) adlı öyküsünde, M. M. Zoşçenko’nun “**Mavi Kitap**” (Голубая книга) adlı eserinde yer alan öykülerinde rastlamaktayız. Karaktere özgü üslup özelliklerinin belirli olmadığı “mektuplar”ın sayısı azdır, bu durumun nedeni ise belirli bir üslubun olmadığı skazlardaki durumla aynıdır. Mektup, birinci şahsa ait basit bir anlatıya ya da birinci şahıs anlatıda mektubun olmadığı anlatı türüne (I^{my}) dâhil edilen bir mektup özellikleri çerçevesinde anlatıyı sürekli genişletmektedir; ancak günlük, not, mektup, vb. türlerin yer aldığı eserlerde bu anlatı biçimlerinin kullanıldığına da şahit olmak mümkündür. İ. E. Babel’in 1920 yılına ait “**Günlük**” (Дневник), Yu. K. Oleşa’nın “**Tek Satırsız Bir Gün Bile Yok!**” (Ни дня без строчки) adlı eseri gibi.

Edebiyat için alışılmadık bir şey olan mekânsal sanatlara özgü bir dilin kullanımı da metne algı öznesi olarak “bakan” bir okuyucu görme ihtiyacından kaynaklanmaktadır (G. Apollinaire’in kaligramları⁵, A. De Saint Exupery’in “**Küçük Prens**” eserinde olduğu gibi). Mektuplara özgü bir konuşma biçiminin kullanıldığı bazı eserlerde materyalin verilme biçimi net olmasa da tüm metni düzenleyen ve anlatıcının dünya görüşünü belirleyen üslup baskın biçimde ortaya konulmaktadır (A. P. Çehov’un “**Bilim İnsanı Komşuya Mektup**” adlı öyküsünde olduğu gibi). “Konuşma” ya da “mektup” kullanımına yönelik bir eğilim eserin kurmaca dünyasına hem okuyucuyu dâhil etmektedir hem de anlatıcı tarafından metnin üretilme sürecini ve metnin dilini ortaya koymaktadır. Her halükarda

⁵ Kaligram: Yazı biçimin görsel bir şekil halinde düzenlenmiş şiir, ibare veya kelime. (Ç.N.)

birinci şahıs anlatının hâkim olduğu bütün türlerde olduğu üzere burada da “ikinci bir kişileştirme” gerçekleşmektedir; “eserin geneline hâkim olan kişiliğin” **karakterle** “karışması” bir taraftan anlatının odağını ortaya koyarken diğer taraftan da karakterin ve bilincinin dışavurumunun bir aracı olan esas kişiliği ifade etmeye yaramaktadır.

Edebiyat, “otoriter” bir bilincin hâkim olduğu bir eseri meydana getiren aşamalardan hareket ederken sadece bireysel değil aynı zamanda yavaş yavaş edebi kahramanın “sessizliğini aşan” **başkasına ait** bilinci de ortaya çıkarmaya yönelmektedir. B.M. Eyhenbaum, “*Kadim Rusya dönemine ait yazılı eserlerde kitabiyat ile yaşayan dil arasındaki mücadeleyi gözlemlemenin mümkün olduğunu*” ifade etmektedir (Eyhenbaum, 1924: 156). Dilin canlı halinin edebiyata yansması *skaz* ile olmuştur. Araştırmacılar, Rus Edebiyatında anlatının *skaz* biçiminde verilmesine ilişkin örneklerle XVIII. yy’ın sonlarında D. N. Fonvizin’in eserlerinde rastlanmaktadır (Kargaşın, 1996: 82); N. V. Gogol ise “**Dikanka Yakınlarında Bir Çiftlikte Akşam Toplantıları**” (Вечера на хуторе близ Диканьки) adlı eseriyle yeni, orijinal bir anlatı biçiminin oluşturulmasına yönelik üslup arayışlarına yanıt vermiştir (Kargaşın, 1996: 88).

XX. yy’da edebiyat eleştirileri pek çok kez *skaza* yönelmemiştir, ancak **bu tür ile ilgili meseleler** devam etmektedir. Bu türün öneminin ya da ortaya konulmasına yönelik başlıca kriterlerin belirlenmesi gerekmektedir. Kısa öykü günümüzde de hala yetersiz kalan kriterlere göre ele alınmaktadır. İ. A. Kargaşın’ın belirttiği üzere, “*Çağdaş edebiyat eleştirisinde *skaz* terimi çok anlama gelmektedir*” (1996: 5). Bu nedenle günümüzde yapılan pek çok çalışmada bir anlam karmaşası hâkimdir.

Sovyet dönemi edebi eleştirisinde *skaz* hakkında ilk düşünceler B. M. Eyhenbaum, “*Skazın İllüzyonu*” (Иллюзия сказа) (1918), “*Gogol’ün Palto’su Nasıl Yapıldı?*” (Как сделана Шинель Гоголя?) (1919) makalelerinde ortaya atılmıştır; bu dönemden sonra pek çok araştırmacı kendi düşüncesi kapsamında tek taraflı bir bakış açısıyla bu konuya yönelmiştir. Bu araştırmacılardan sadece B.V.

Tomaşevskiy, *skazın “edebi normlardan farklı ve konuşmacının anlatıcı karakterin kişiliğini karakterize eden kendine has, özel bir dilde oluşturulmuş bir tür olarak edebiyatta ortaya çıkan bir olgu”* (1983: 170) olduğuna inanmıştır. Bu değerlendirme, *skazın* hangi yönleriyle parodi, hikâye, öykünme gibi diğer edebi türlerden ayrıldığıнын anlaşılmasını sağlamamıştır. Yu. N. Tınyanov da *skazı* yöntemini ortaya koymadan, sınırlarını tam belirlemeden şu şekilde tanımlamaktadır: “*Skaz, sözü fizyolojik olarak algılanabilir kılmalıdır, tüm hikâye bir monolog haline gelerek her bir okuyucuya yöneltilmektedir; okuyucu da hikâyeye dâhil olarak onu okumaya, hikâyeye jestler katmaya, gülmeye başlamaktadır. Okuyucu hikâyeyi okumaz, resmen oynar. Skaz, esere kahramanından ziyade okuyucuyu dâhil etmektedir.*” (1977: 160). Sonuç olarak günümüze değin *skazın* tanımlanmasının önündeki engel V. V. Vinogradov, B. M. Eyhenbaum, M. M. Bahtin’in tanımlamalarında değindiği hususlardır.

V. V. Vinogradov, *skazı “edebiyat sanatında anlatının sözlü monologa dayanan türü”* (1980: 49) olarak kabul etmektedir. M. M. Bahtin, çoğu durumda *skazın* her şeyden ziyade bir başkasının konuşmasına sonra da sözlü anlatıya konumlandırıldığını belirtmektedir. Ayrıca Bahtin, bu yabancı ses sayesinde çoğu kez *skaza* yazarın gereksinim duyduğu bir dizi bakış açısı ve yargıyı taşıyan, sesi toplum tarafından belirlenmiş bir sesin de dâhil olduğunu ifade etmiştir (Halizev, 1999: 327-328).

N. A. Kojevnikova gibi bazı araştırmacılar, “*tüm bu tanımlamaların birbiriyle çelişmediğini*” (1971: 99) savunmaktadır. Ancak M. M. Bahtin’in tanımındaki yabancı birinin konuşmasına yönelik tutumun her zaman sözlü anlatıya aktarılmadığının altını çizmek gerekmektedir. Dünya edebiyatında birinci şahıs, yazarla kesinlikle “örtüşmeyen” karakter anlatılarının hâkim olduğu çok sayıda eserin varlığı bilinmektedir; öyle ki yazar açısından bakıldığında konuşmalar bir yabancıya aittir, öyle ki bu kahraman yazar değildir, sadece kurgusal dünyaya dâhil olan ve bu dünya ile okuyucu arasında “aracılık” eden bir karakterdir. Bu durumda “aracılık” görevi yapan karakter bizlerle yazarın diliyle değil de, yazarın ona bahsettiği dilde konuşmaktadır; bu karakter **her zaman**

yazar için bir yabancı olarak kalacaktır, bu nedenle bu kahramanın konuşması hem betimlenemeyen, hem de betimlenen ancak her durumda yazar tarafından belirlenen bir şey olacaktır. Birinci şahıs anlatı biçimini seçen yazar her zaman “bir maske takmış” gibidir, yazar burada kendi filminde rol alan hatta başrolü oynayan bir yönetmen gibidir. Burada yönetmenin bilinci ile aktör olarak filmde rol aldığı kahramanın bilincini birleştirmek son derece yanlış olacaktır. V. V. Vinogradov’un ifadesinden hareketle birinci şahıs anlatılarda anlatıcının imajı, yazarın edebi sanatının bir biçimini yansıtmaktadır. Yazarın imajı, onda sahnede yaratılmış bir aktör imajı olarak görülmektedir (Vinogradovü 1971: 118). Bir “yabancı’nın sözü”ne dayanan kriterler kısa öykünün tanımlaması için yetersizdir. M. M. Bahtin’in *skaz* tanımındaki temel ifadeleri alarak A. P. Çehov’un “*Asma Katlı Ev*” (Дом с мезонином) ya da “*Eş*” (Жена) öyküleri üzerinden kısa öyküyü tanımlamamız gerekmektedir.

V. V. Vinogradov, *skaz*ı sözlü anlatı üzerine konumlandırırken bir **yabancı’nın** anlatısına odaklanmamıştır. V. V. Vinogradov’un tanımlamasını esas aldığımızda daha çok *skaz*ın özüne odaklanmamız gerektiği belirtmeliyiz. Peki, yabancı birinin konuşmasına ilişkin bir yönelimin olmadığı sözlü bir anlatı biçimi olabilir mi? Başka bir deyişle, üçüncü şahsın ağzından aktarılan canlı, sözlü bir monoloğun hâkim olduğu bir anlatı biçimi mümkün mü? Daha önce yukarıda da belirtildiği üzere, bir edebi eserde böyle bir anlatı biçimi teorik bakımdan mümkün değildir. Yazar sözlü ifadeyi sunarken, üçüncü şahsın ağzından yazamaz. Bu durumda anlatıcı kurgusal dünyada “konuşur”, “konuşması” otomatik olarak yazar tarafından biçimlendirilen dünyaya “karışır”, demek ki konuşması, dolayısıyla kendisi bir karaktere dönüşmektedir. Eserde “dışarıdan” bir bakış, eserin tamamına bir bakış hâkim olur. Bir başkasının konuşmasına yönelimin olmadığı sözlü bir ifadeye “konuşma”nın olmadığı durumlarda izin verilmektedir, üçüncü şahıs bir anlatıya bu durumlarda sıkça başvurulmaktadır. Birinci şahıs anlatının olduğu durumda bir başkasının konuşmasına eğilim karakteristik bir durumdur. Zamirlerin, birinci tekil şahıs fiillerin yer almadığı herhangi bir anlatıda sadece “Hey!”, “Bilirsin, o...” gibi

ifadelere ve M. M. Zoşçenko'nun **“Burjuva”** (Мещане) ve **“Operasyon”** (Операция) öykülerinden olduğu gibi metinde birinci şahıs anlatıya özgü “konuşuyormuş” hissini veren benzer “işaretlere” rastlanmaktadır. Böyle bir eserde tüm eserin ifadesini sağlayan bilinç, anlatıyı gerçekleştiren öznenin bilincinden daha geniş alana hâkimdir. Böyle bir konuşma öznesi, “yüksek” bilinç tarafından yani eserin dünyası ile okuyucu arasında aracılık işlevi gören yazarın bilinci tarafından biçimlendirilen kurmaca dünyanın sadece bir anıdır.

Yazıda sözlü konuşmanın “varlığı” meselesi, eserlerin *skaza* hiçbir eğiliminin olmadığı durumlarda etkindir. *Skazın* inşa edilmesi esnasında *“okuyucuda konuşma fikrinin yazıyla değil de telaffuz edilerek gerçekleştirildiği izlenimini uyandıracak sinyallere ihtiyaç vardır.”* (Vinogradov, 1980: 49). V. V. Vinogradov, *skazın* aşına olduğu bu “sinyalleri”n yazarın “işaret ettiği” yerlerde olmayabileceğini, hatta dolaysız biçimde *skazın* üslubuna yerleştirilebileceğini ve *skazda* işaretlerin kullanılması meselesinin özel bir araştırma konusu olduğunu belirtmektedir (1980: 51). Bu sinyallerin “sözlü” anlatıyı belirleme özelliği de vardır. *Skazda*, anomalik⁶ özellikler gösteren konuşma öğeleri kullanılabilir (...): atlamalar yaparak ya da boşluklar bırakarak mantıkdışı kelime gruplarının kullanımı, tek ya da birkaç sözcüğün tekrar edilmesi, sürekli gerçekleşen dil sürçmeleri, bazı konuşma bozukluklarına benzer kusurlu ifadeler, (...) tüm bunlar estetik bir oyun için materyal olarak kullanılmaktadır (Vinogradov, 1980: 52). Kısa öykü incelemesinde konuşma dilinin “dönüşümünün”, bu dilin özelliklerinin, konuşma dilinin ters çevrilmesinin, dilde kaymalar, parazit sözcükler⁷ ile duygu belirten ifadelerin dikkate alınarak incelenmesi gerekmektedir. *Skaz* incelemesi yapan araştırmacılar M. M. Zoşçenko'nun **“Apollon ve Tamara”** (Аполлон и Тамара) adlı öyküsünü inceleyen araştırmacılar, *“skaz”* tarzının, “insan sonraki kültür için vardır...” gibi bilindik ifadelerin doğaçlama olarak kuralsız bir biçimde dönüştürülmesinde; “... her şey dumanlı ve

⁶ Anomali: kuraldışı, kurala uymayan, mantıksız. (Ç.N.)

⁷Parazit sözcük: Bir konuşmada katılımcıların düşünmek durakladıklarını ancak konuşmayı bitirmediklerini belirtmek için kullanılan ses ya da kelime. (Ç.N.)

belirsizdi” gibi totolojik ifadelerde⁸, sık sık “elbette”, “söyleyeceğiz” gibi müdahale sözcüklerinin kullanımında, ifadelerin ters yüz edilmesinde, sesli düşünmenin bir illüzyon olarak sunulduğu durumlarda ortaya çıkabileceğini belirtmektedir (Muşçenko ve diğerleri, 1978: 29).

Bu durumda *skaz*, her zaman **bir yabancının konuşmasına ve sözlü ifadeye** dayanan bir anlatı biçimidir. Ancak *skaza* yönelik böyle bir tanım yeterli midir? Bazı araştırmacılar, *skazda* yazarın “*okuyucunun korku içerisinde reddetmesi gereken*” bu konuşma biçimlerini kullanabileceğini (Vinogradov, 1980: 51) ya da *skazın* yapısının “*halk şiiri geleneğiyle sıkı sıkıya ilişkili olduğunu*” (Tsileviç, 1985: 14) yazmaktadır. Bu özellikler önemli mi? Bize göre önemli, çünkü *skazın* başka bir önemli özelliğiyle daha ilişkilidir. *Skaz* her zaman üslup oluşturma çabası sonucunda ortaya çıkmaktadır. Araştırmacıların deyimiyle üsluplaştırma, “*yazarın daha önce edebiyatta var olan bir üsluba yönelimi*” (Halizev, 1999: 250) ya da “*sanatçının sosyo-politik yapısında var olan veya etnografik gruba özgü herhangi bir üslubu belirli bir amaç doğrultusunda esere uyarlaması*” (Troitskiy, 1964: 169) dır. Herhangi bir üslubun taklidi *skaz* değildir. Örneğin M. Yu. Lermontov’un “*Tüccar Kalaşnikov Hakkında Bir Şarkı*” (Песня о купце Калашникове) adlı eserini ya da A. K. Tolstoy’un balladlarını hatırlayalım; üslubun taklit edilmesi genellikle *skaz* için karakteristik bir özelliktir (B. V. Tomaşevskiy’in tanımını hatırlayalım), dahası üçüncü şahıs anlatının hâkim olduğu durumlarda bir gösterge bile olmayabilir. Belirli bir üslubun kullanılması, *skazı* bir yabancının konuşması ve sözlü ifadenin kullanılması gibi daha önce açıklanan özelliklerle birlikte belirlemektedir. V. Yu. Troitskiy’e göre sözlü bir monologa üslup kazandırılması *skaza* has bir özelliktir. Bu tarz bir üslup kazandırma çabası, eserin tümüne uygulanabilir. Sonuç olarak eser, öyküye dönüşmektedir (1964: 185). Doğal olarak ortaya şöyle bir soru çıkmaktadır: üsluplaştırmının olmadığı bir *skaz* mümkün müdür? Yani, birinci şahıs anlatıda konuşma tekniğinin (I^{kt}) kullanıldığı bir eser mümkün müdür? Teorik açıdan bir sanat

⁸Totoloji, neredeyse eşanlamlı biçimbirimler, kelimeler veya deyimler kullanarak bir fikri etkili bir şekilde "aynı şeyi iki kez söyleyerek" tekrarlayan bir ifade. (Ç.N.)

eserinde herhangi bir üslubun yer almadığı konuşma dilinin taklit edilmesi mümkündür; ancak yazar, bir karaktere anlatıcı işlevini “emanet edip” ve hatta onun canlı bir monologla ne olduğunu “anlatması”na izin verirken ondan oldukça uzaklaşmaktadır, bu nedenle yazarın “kendisinin çevresinde olmayan” başka bir dünya görüşünün temsilcisi olan bu anlatıcı karaktere ihtiyacı vardır. Bu karakter “keskin”, epey “farklı” farklı derken karakteristik denilmek kastedilmektedir; kendine özgü bir üslubu olmalıdır, üsluplaştırmaya başvurulmasına neden olan durum budur. Bir *skazda* üsluplaştırma, yazarın konuşma öznesinden büyük ölçüde “uzaklaşmasına” neden olmaktadır. Belirli bir üslubu olmayan öykü, sanatsal yönden kısırır, çünkü bir taraftan konuşma öznesi yazara “denktir”, içeriden “yüksek sesle” edebi modeli söylemektedir, imkânları oldukça sınırlıdır; çünkü anlatımının yazarın diliyle aynı olması kaçınılmaz bir durumdur. Varsayımlara göre böyle bir *skazda* ya konuşma tekniğine ya da birinci şahıs anlatıya başvurulacaktır.

Araştırmacılar, genellikle “alt tabaka” sosyal grupların dilinin yansıtılmasına yönelik üslubun kaçınılmaz bir durum olduğunu belirtirken bunun önemsiz bir özellik olduğunun (Troitskiy, 1964: 175) da altını çizmektedir; hatta 20. yüzyılın 60-80’li yıllarında *skazda* konuşma öznesinin ve yazarın konumlarının “aynı doğrultuda” olduğunu ifade etmektedirler (Kargaşın, 1996: 121). Anlatıcı karakterin, yazara sosyal konum bakımından yakın olduğu bir dilde bile üslup vardır. P. A. Melnikov-Peçerskiy’in “*Büyükanne Masalları*” (Бабушкины рассказы) adlı eserinde “yaşlı soylu kadının” konuşmasında, A.F. Pisemski’yi’n “*Horoz Hakkında Bir Hikâye*” (История о петухе) adlı eserindeki “soylu bir toplumun ruhunu” temsil eden kişinin konuşmasında vb. eserlerde olduğu gibi, bu durumlarda üsluba başvurulması kaçınılmazdır. Aksi takdirde hikâyecinin devreye girmesine gerek kalmaz. Yazarın böylesi bir anlatıcıya yönelik tutumu çoğunlukla küçümseyici tutumundan kaynaklanacaktır, ancak anlatıcının kendine yönelik tutumu aynı şekilde olmayabilir. İ. A. Kargaşın, *skaz* tarzındaki edebi eserlerde öznenin kendisini ironik ya da “satirik” biçimde “açığa vurması”nın mümkün olmadığını (Kargaşın, 1996: 62) belirtmektedir. Yazar ile okuyucunun “aynı” düzeyde diyalog kurması, hikâyeciyi onların

daha aşağısında kalmasına yol açmaktadır. İ. A. Brodskiy bu tarz anlatı biçimini “*kaba bir ifadeyle, okuyucunun kendisinden daha az değerli bir muhatapla karşı karşıya olduğunda hissettiğini*” tanımlamaktadır. Merak ve küçümseme duygusuyla harekete geçen okuyucu, kendisine denk ya da değerli bir karakterden daha çok böylesi bir muhatabını dinlemeye isteklidir” (Brodskiy, 2000: 8). Bu nedenle bir anlatı türü olarak öykü, bir başkasının, sözlü ifadesine dayanan bir tutum ile karakterize edilmelidir; yani anlatı birinci şahsın ağzından aktarılmalı ve sözlü konuşmayı taklit etmelidir. Belirtilen bu kriterlerin olmaması durumunda ya anlatının varlığından söz edilemez ya da anlatı *skaz* olmaktan çıkmaktadır ve başka bir anlatı türüne dönüşmektedir.

*Skaz*ın önemli bir özelliği olan “sözlü” olarak ifade edilişi, “sanki şu anda, burada ve şimdi, algılandığı anda doğan” canlı bir sohbetin taklididir (Kargaşın, 1996: 12). Konuşma dili kendiliğinden gelişmektedir, İ. A. Kargaşın, B. M. Gasparov’un çalışmasına atıfta bulunurken sözlü iletişimin, işitsel ve görsel (tonlama, jest, yüz ifadeleri vb.) olmak üzere iki “sözsüz iletişim” kanalının daha olduğunun (1996: 14) altını çizmektedir. *Skaz*da tüm bu iletişim kanalları her zaman bir şekilde taklit edilmektedir. “Gerçek konuşma dilinin sanatla hiç ilgisi olmadığından” (Kargaşın, 1996: 17) bir eserde konuşma dili söz sanatının kurallarına uygun biçimde hareket etmektedir. Müziğin rengi, resmin sesi, heykelin hareketi “taklit etmesi” gibi edebiyat dili de konuşmaya dayanan anlatının sözel olmayan yanını “aktarır.” Ayrıca yazar, *skaz*da her zaman “konuşma diline özgü temel kurallardan faydalanır.” Dahası bu dilin temel özellikleri, yazarın vurgulama ihtiyacı duyması nedeniyle kasıtlı olarak ön plana çıkarılır (Kargaşın, 1996: 19). Sözlü dil, “konuşma dilinden” daha geniş bir anlamı kapsamaktadır. Sözlü dile özgü pek çok biçim, konuşmaya atfedilmeyen türleri (ders, rapor sunumu) de kapsamaktadır. Bir *skaz*da belirleyici unsur, konuşma anında ortaya çıkan ve “daima tasvir edilen durumun dolaysız aktarıldığı illüzyonuna yol açtığından” öyküyü dramaya benzer kılan sözlü yani “konuşma diline özgü” ifadedir (Kargaşın, 1996: 31). Konuşma sürecinin tasviri, anlatının neredeyse başlıca unsuru olduğu için “konuşma” bazen öyle önemli bir hal alır ki, anlatıda bir konunun

olmadığı durumlarda okuyucu, tıpkı V. İ. Belov'un "**Ninni**" (Колыбельная) eserinde olduğu gibi eserin sadece bir öznesinin "tarafından" işaret edilenleri konuşma olarak görmektedir. Sözlü ifadeye dayanması yönüyle *skaza* yönelik bu tutum, konuşma dilini akla getirmektedir. Bu yaklaşım, İ. A. Bunin'in "**Meşeler**" (Дубки), M. M. Zoşçenko'nun "**Manastır**" (Монастырь), M.A. Bulgakov'un "**Hayat Kadehi**" (Чаша жизни), A. T. Averkenco'nun "**Funkelman ve Oğlu**" (Функельман и сын) adlı öykülerinde *skaza* yönelik bu yaklaşımın hâkim olduğunu söylemeliyiz.

Bir tür olarak *skaz*, çoğu zaman bir anlatı tarzı olarak tanımlanır. Aslında *skaz* her zaman sanatsal bakımdan "folklorun etkisi altında" sözlü ve şiirsel bir üslupla biçim kazanmış tarihsel bir türe özgü unsurlarla örtüşmez. Ayrıca *skaz*, "konuşma" ile karakterize edilmeyebilir ve *skaza* özgü emarelerden yoksun olabilir. İ. A. Kargaşın öykü ile ilgili şunları belirtmektedir: "*Bu türün işlevinin, 'ne olduğunu anlatmak' olduğu zihinlere yerleşmiştir ve o dönemlerden itibaren tür, kolektif bir bilincin, halk kültürünün serveti olmuştur*". *Skaz* biçiminin belirleyici bir özelliği olan bireyin konuşmasının taklidinden farklı olarak burada toplumun "ortak sözüne" yönelik tutum, üretken ve türü zenginleştiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Kargaşın, 1996: 62). L. V. Çernets bu türe ilişkin çalışmasında "edebiyat geleneğinin bir emaresi" olarak türün bu işlevine dikkat çekmektedir (Çernets, 1982: 15). N. S. Leskov'un "**Solak**" (Левша) adlı seçkisi, anlatı türü olarak *skaz* olmasa da değiştirilmiş bir *skaz* örneğidir, bu seçkide olduğu üzere dil, üçüncü şahıs tarafından yapılan iç konuşmaya doğru gitmektedir. Aslında bir *skazda*, *skazın* her iki anlamı da bir arada bulunabilir, yani bir tür özelliği olarak anlatıda farklılıklar olabilir ve metinde sözlü ifadeye yönelik sinyaller yer alabilir, N. S. Leskov'un "**Büyülü Gezin**" (Очарованный странник) eserinde olduğu gibi.

Anlatının farklı türleri birbirine "karışabilir", biz ancak tüm metne hâkim olan veya tüm metni düzenleyen anlatı ilkesinden bahsedebiliriz. İ. A. Kargaşın, "*Bir skazın tamamında 'skaza özgü' tüm unsurların bulunamayacağı açıktır, diğer taraftan geleneksel edebi yazılı anlatı biçimleri sık sık skaza özgü özellikleri içermektedir; özü bireysel unsurlarda değil, işleyişlerinde ortak bir*

amaca hizmet etmesindedir.” (1996: 11) düşüncesini savunmaktadır. Araştırmacılar, Andrey Beliy, A. M. Remizov, B. A. Pilnyak, Ye. İ. Zamyatin, K. A. Fedin’in bazı eserlerinde “*sık sık skaz olmayan, ancak düzyazı anlatı biçiminde skaz tonunu yansıtan*” unsurların olduğunu ortaya koymuştur (Vinogradov, 1980: 54). Eserlerin incelemesinde sürekli olarak edebiyatta (bilhassa çağdaş edebiyatta) hiçbir şeyin keskin sınırlarla çizilemeyeceği gerçeğinin altı çizilmektedir.

Bize göre yani *skaza* ilişkin yukarıda belirtilen kriterler, V. V. Vinogradov’un “*skazın edebi dilde yeni türlerin önünü açacak yegâne rezervuar olduğu*” (1980: 53) düşüncesini anlamaya yarayacaktır; çünkü daha önce sadece küçük ve orta epik türlere özgü böylesi bir anlatı ilkesi, günümüzde herhangi bir türün ortadan kaldırılmasıyla bir romanın temelini oluşturulmasında temel ilkelerden biri haline gelebilir (Örneğin Yuz Aleşkovskiy’in “**Kanguru**” (Кенгуру) eserinde olduğu gibi).

İ. A. Kargaşın de *skazı* çok doğru bir şekilde değerlendirmiştir: “*Skaza özgü biçim, edebiyata özgü kriterleri toplum hayatında yaşanan sosyal değişimler ile gelişmektedir. Skazın en yoğun gelişimi, toplumsal bilincin ve bireyin kişiliğine yönelik toplumsal algının gelişmesi ile gözlemlenebilir.*” (Kargaşın, 1996: 89).

Sonuç olarak şu çıkarımları yapmak mümkündür: Anlatıcı, gerçek dünya ile kurmaca arasında aracılık işlevi gören bilincin öznesi, **kurmaca dünyanın kapılarını aralayan kişidir**.

Eserde her zaman bilincin birincil (yazar) ve ikincil (karakterler) özneleri bulunmaktadır. Birinci konuşma öznesi (diğer konuşma özneleri ile dolaysız iletişim kurmaktadır, yani bir anlatıcı durumundadır) her zaman birincil bilinç öznesiyle benzerlik göstermez, ikincil konuşma öznesi her zaman birincil bilinç öznesi için bir nesne durumundadır.

Eserde bilincin birkaç özneye dayandırılarak karakterize edildiği (“çift sesli ifade”, doğrudan ifade) ve yazar-anlatıcının tek yönlü resmi bir ifadesinin yer aldığı anlatı zamanları mevcuttur.

Çağdaş edebiyat araştırmalarında bir edebi eserin sanatını bilmek açısından verimli bir anlatıcı sınıflandırması yoktur. Yazarın anlatıcıya “yakınlığı-uzaklığı” ilkesine değil de anlatıcının anlatı özelliklerine dayanan bilimsel bir sınıflandırmanın yapılmasının gerektiğine inanmaktayız, böylesi bir yaklaşım daha evrenseldir ve “yakınlık-uzaklık” meselesini doğrudan ortadan kaldıracaktır.

Dil düşünce etkinliği ve üsluplaştırma türlerine (sözlü ya da yazılı konuşmanın belirleyici işaret olduğu; “iç konuşma” ve üsluplaştırmanın belirleyici işaret olmadığı) dayanan 20 anlatı türünden III^{kt}, III^{mt}, III^{ky} ve III^{my} türleri teorik açıdan mümkün değildir. Birinci şahıs anlatıda konuşmanın yer aldığı anlatı tipi teorik açıdan mümkündür; ancak sanatsal bakımdan kullanıma elverişli değildir.

Skazın karakteristik yapısını, bir yabancının sözlü konuşmasına dayanan üsluplaştırma durumu belirlemektedir. Yani *skaz* sadece birinci şahsın ağzından ve sözlü bir konuşmanın taklit edilmesiyle aktarılabilir. Bir anlatı türü olarak *skaz*, küçük ve orta türün⁹ tarihsel bir uyarlaması olarak *skazdan* farklılık göstermektedir.

Kaynakça

- Atarova, K. N., & Lesskis, G. A. (1976). Semantika i struktura povestvovaniya ot pervogo litsa v hudojestvennoy proze. *İzvestiya AN SSSR. Seriya literaturı i yazıka*, 35(4).
- Atarova, K. N., & Lesskis, G. A. (1980). Semantika i struktura povestvovaniya ot tretyego litsa v hudojestvennoy proze. *İzvestiya AN SSSR. Seriya literaturı i yazıka*, 39(1).
- Bahtin, M. M. (1972). *Problemi poetiki Dostoyevskogo*. Moskva: Hudojestvennaya literatura.
- Bahtin, M. M. (1975). *Voprosı literaturı i estetiki. İssledovaniya raznih let*. Moskva: Hudojestvennaya literatura.
- Bahtin, M. M. (1986). *Literaturno-kritičeskiye statii*. Moskva: Hudojestvennaya literatura.
- Brodskiy, İ. A. (2000). *Yuz Aleşkovskiy. Antologiya satiri i yumora Rossii XX. veka*. On vışyol iz tyuremnogo vatnika. (8) EKSMO-Press, 7-13.

⁹ Epik türlerinden biri olan **küçük tür**; kısa öykü (рассказ), uzun öykü (новелла), eskiz hikaye (очерк); **büyük tür** ise hikaye (повесть) gibi eser türlerinin genel adıdır. (Ç.N.)

- Çernets, L. V. (1982). *Literaturniye janrı (problemi tipologii i poetiki)*. Moskva: İzd-vo Mosk. un.ta.
- Çernets, L. V., Halizev, V. Ye., & Broymtan, S. N. (1999). *Vvedeniye v literaturovedeniye. Literaturnoye proizvedeniye: Osnovniye ponyatiya i termini: Uçeb. posobiye*. Moskva: Vıssaya şkola; İzdatelskiy tsentr "Akademiya".
- Eco, U. (1989). *İmya Rozi: Detektiv* (Tom 2). Moskva: Knijnaya palata.
- Eyhenbaum, B. M. (1924). *İllyuziya skaza/ Skvoz literaturu. Sbornik statyey*. Leningrad: AKADEMİA.
- Fed, N. M. (1981). *Zelenaya vetv literaturı: Russkiy literaturniy skaz*. Moskva: Sovremennik.
- Halizev, V. Y. (1976). Reç kak predmet hudojestvennogo izobrajeniya. P. A. Nikolayev, & Y. G. Rudnevaya, *Literaturniye napravleniya i stili. Sbornik statyey: posvyaşçenniy 75 letiyu professora G.N. Pospelova*. İzdatel'stvo Moskovskogo universiteta.
- Halizev, V. Y. (1999). *Teoriya literaturı*. Moskva: Vıssaya şkola.
- Kargaşın, İ. A. (1996). *Skaz v russkoy literature. Voprosı teorii i istorii*. Kaluga: İnstitut usoverşenstvovaniya učiteley.
- Kojevnikova, N. A. (1971). O tipah povestvovaniya v sovetskoy proze // *Voprosı yazıka sovremennoy russkoy literaturı*. Moskva: Nauka.
- Kojevnikova, N. A. (1994). *Tipı povestvovaniya v russkoy literature XIX-XX. vv*. Moskva: İnstitut russkogo RAN.
- Korman, B. O. (1981). Tselostnost literaturnogo proizvedeniya i eksperimentalny slovar literaturovedçeskih terminov // *Problemi istorii kritiki i poetiki realizma. Mejevuzovskiy sbornik..* Kuybişev: İzdatel'stvo Kuybişevskogo gosudarstvennogo universiteta.
- Korman, B. O. (1982). *Literaturovedçeskiye termini po probleme avtora (v pomoşç studentu-zaoçniku, spetsializiruyuşçemusya po literature)*. İjevsk: Udmurtskiy gosudarstvenniy universitet.
- Korman, B. O. (1992). *İzbranniye trudi po teorii i istorii literaturı*. İjevsk: İzdatel'stvo Udmurtskogo universiteta.
- Lihaçev, D. S. (1987). *İzbranniye raboti: No: 3 Cilt.1: O sebe. Razvitiye russkoy literaturı; Poetika drevnerusskoy literaturı. Monografii*. Leningrad: Hudojestvennaya literatura.
- Muşçenko, Y. G., Skobelev, V. P., & Kroyçık, L. Y. (1978). *Poetika skaza*. Voronej: İzdatel'stvo Voronejskogo universiteta.

- Rımar, N. T., & Skobelev, V. N. (1991). Narod. Geroy. Janr: Oçerki po poetike i istorii literaturı // *Pozitsiya literoturoveda. Slovo dalekoye i blizkoye*. Samara: Samarkoye knijnoye izdatelstvo.
- Tınyanov, Y. N. (1977). *Poetika. İstoriya literaturı. Kino*. Moskva: Nauka.
- Tomaşevskiy, B. V. (1983). *Stilistika. Uçebnoye posobiye – (2), ispravlennoye i dopolnennoye*. Leningrad: İzdatelstvo Leningradskogo universiteta.
- Troitskiy, V. Y. (1964). Stilizatsiya. *Slovo i obraz. Sbornik statey*. (V. V. Kojevnikova, Derleyici) Moskva: Prosveşçeniye.
- Tsileviç, L. M. (1985). Povestvovatel v çehovskom rasskaze. *Problema avtora v hudojestvennoy literature. Mejevuzovskiy sbornik nauçnih rabot*. (B. O. KORMAN, & i. dr.,) Ustinov: Udm.gos. un.-t im. 50 letiya SSSR.
- Tyupa, V. İ. (1989). *Hudojestvennost çehovskogo rasskaza: [Uçebnoye posobiye]*. Moskva: Vısşaya şkola.
- Tyupa, V. İ. (1991). Hudojestvennoye tseloye kak predmet tipologiçeskogo analiza. Sbornik nauçnih trudov . *Tipologiya i tselostnost*. Kemerovo: Kemerovskiy gosudarstvenniy universitet.
- Uspenskiy, B. A. (1995). *Semiotika iskusstva*. Moskva: Şkola Yazıkı russkoy kulturi.
- Vinogradov, V. V. (1971). *O teorii hudojestvennoy reçi*. Moskva: Vısşaya şkola.
- Vinogradov, V. V. (1980). *O yazıke hudojestvennoy prozi*. Moskva. Nauka.
- Vinogradov, V. V. (1990). *İzbrannıye trudi. Yazık i stil russkih pisateley. Ot Karamzina do Gogolya*. Moskva: Nauka.