

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

NABİZADE NAZİM'İN ANLATILARINDA KURMACANIN İŞLEVİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Uğur ERDEN

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Seval ŞAHİN GÜMÜŞ

OCAK 2019

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

NABİZADE NAZİM'İN ANLATILARINDA KURMACANIN İŞLEVİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Uğur ERDEN

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Seval ŞAHİN GÜMÜŞ

OCAK 2019

UĞUR ERDEN tarafından hazırlanan NABİZADE NAZİM'İN ANLATILARINDA KURMACANIN İŞLEVİ adlı bu tezin Yüksel Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.



Prof. Dr. Seval ŞAHİN GÜMÜŞ

Tez Danışmanı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman : Prof. Dr. Seval ŞAHİN GÜMÜŞ

Üye : Prof. Dr. Rahim TARIM

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Fatih ALTUĞ (İstanbul Şehir Üniversitesi)

Üye : _____

Üye : _____

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak yazılmıştır.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Uğur Erden

NABİZADE NAZIM'IN ANLATILARINDA KURMACANIN İŞLEVİ

ÖZET

Bu tez çalışması, Nazım'ın anlatılarında gerçeklik yanılsamasının nasıl oluşturulduğunu çözümlene çabasıdır. Bu bağlamda öncelikle Nazım'ın biyografisi, edebi hayatı sunulmuş ardından Nazım ve anlatıları üzerine yazılan yazılar ele alınmıştır. Böylece Nazım'ın hikâye ve özellikle romana sosyolojik bir amaç yüklediği anlaşılmış araştırmacıların da onun anlatılarını ağırlıklı olarak gerçek dünyayı onlarda ne kadar sunabildiği yönünde inceledikleri ortaya konulmuştur. Birkaç araştırmacının, anlatıcının konumuna, anlatıyı ve kurmaca bilinci sunum şekline Karabibik özelinde değindikleri görülmüştür. Sonraki iki bölümde bu değinmeleri de içine alacak şekilde anlatıcı ve kurmaca bilinç üzerine yoğunlaşmıştır.

Söz konusu yoğunlaşma, anlatıcının, anlatının sunulduğu esnasındaki gerçekliğe odaklandığı bir bölüm ve kurmaca varlıkların bilinçlerinin sunulması esnasındaki gerçekliğe odaklandığı bir başka bölümle ele alınmaktadır. İlk bölümde Wayne C. Booth'un Kurmacanın Retoriği adlı kitabı kaynak alınarak anlatıcının konumu ve gerçeklik yanılsamasını oluşturma yöntemleri incelenmiştir. İkinci bölümde ise Dorrit Cohn'un Şeffaf Zihinler adlı kitabı rehberliğinde bilinç sunumlarının bu gerçeklik yanılsamasını nasıl destekledikleri ortaya konulmuştur.

Sonuç olarak Nabizade Nazım'ın, gerçeklik yanılsamasını oluşturabilmek için anlatıcıların farklı konumlarından farklı yöntemlerle olabildiğince yararlanmaya çalıştığı ve kurmaca bilinci sunma noktasında da dönemi itibariyle çok önemli bir çaba içerisine girdiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Natürallizm, Wayne C. Booth, Dorrit Cohn, Kurmacanın Retoriği, Şeffaf Zihinler, gerçeklik yanılsaması, bilinç sunumu, kurmaca varlık, anlatıcı



THE ROLE OF FICTION IN NABIZADE NAZİM'S NARRATIVES

ABSTRACT

This thesis is an attempt to analyze how the illusion of reality is constructed in Nazım's narratives. Firstly, Nazım's biography and his literary life are presented. Thereafter, articles about Nazım and his narratives are discussed.

Thus, it is revealed that Nazım attributed a sociological aim to the stories and especially novels. Moreover, many researchers have studied his works in terms of the relation between real life and his narratives. It is observed that a few researchers mention the narrator's position, narrative and the form of fiction consciousness in *Karabibik*, written by Nabizade Nazım. The next two chapters focus on the narrator and fictional consciousness by including these researches.

These two chapters deal with a part which the narrator is concentrated with the reality during the presentation of the narrative, and another part which the narrator is concentrated with the reality during the presentation of consciousness of characters. Firstly, creating methods for illusions of reality and the position of the narrator are investigated by referring to Wayne C. Booth's book, *The Rhetoric of Fiction*, secondly, how the presentations of consciousness support these illusions of reality is discussed with the guidance of Dorrit Cohn's book, *Transparent Minds*.

As a result, Nabizade Nazım used different methods and different positions of narrators as much as possible in order to create the illusion of reality. Nabizade Nazım has made a very important effort to show the consciousness of fiction in his own time.

Key Words: Naturalism, Wayne C. Booth, Dorrit Cohn, Rhetoric of Fiction, *Transparent Minds*, the illusion of reality, presentation of consciousness, fiction, the narrator

ÖNSÖZ

Wayne C. Booth'un *Kurmacanın Retoriği* ve Dorrit Cohn'un *Şeffaf Zihinler* adlı kitaplarını (ve tabii başkalarını da) hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Seval ŞAHİN GÜMÜŞ ile işlediğimiz Yüksek Lisans derslerinde tanıdım. O derslerde söz konusu kitaplardaki teorileri kullanarak ders için belirlediğimiz anlatıları ele almıştık ve ben elde ettiğimiz sonuçlardan hayli etkilenmiştim. Bu nedenle bu teoriler temelinde bir Yüksek Lisans tezi hazırlamaya karar verdim fakat henüz kafamda kimin anlatılarını ele alacağıma dair net bir karar yoktu. Bununla birlikte bir yandan da bu teorilerin, modern Türk edebiyatının başlangıcında yazılan anlatılarda ne sonuçlar vereceğini merak ediyordum. Hocama bu konuyu açtığımda ve danışmanım olmasını istediğimde beni büyük bir ilgiyle karşıladı. Hızlı bir araştırmanın sonunda hem üzerine pek de fazla çalışma yapılmamış, yapılan çalışmaların da ağırlıklı olarak benzer şeyler söylediği, önsözlerinden yola çıkarak yoğun bir gerçekliğin peşinde olduğunu gördüğümüz bir yazar olarak Nabizade Nazım'ın anlatılarının böyle bir inceleme için oldukça iyi bir tercih olacağına karar verdik. Ardından başladığım çalışmaların bir sonucu olarak şu an elinizde tuttuğunuz tez çalışması ortaya çıktı. Dolayısıyla ilk ve en büyük teşekkür, gerek derslerinde gerek kişisel görüşmelerimizde öğrettikleri, tez sürecinin en başından son ânına kadar her zaman beni yüreklendirdiği ve desteklediği için danışmanım, hocam Prof. Dr. Seval ŞAHİN GÜMÜŞ'edir.

Tez jürimde bulunmayı kabul ettiği ve savunmam esnasındaki tüm yapıcı eleştirileri, bunun da ötesinde derslerinden öğrendiklerim ve kişisel görüşmelerimizde desteğini hiç eksik etmediği için hocam Prof. Dr. Rahim TARIM'a çok teşekkür ederim. Yine jürimde bulunmayı kabul ettiği ve tüm yapıcı eleştirileri, bunun yanında yaptığı çalışmalar, sunduğu bildiriler ve kişisel görüşmelerimiz aracılığıyla yeni çalışmalar yapmaya beni yüreklendirdiği için Dr. Öğr. Üyesi Fatih ALTUĞ'a çok teşekkür ederim.

Tüm bu tez süreci içerisinde beni her zaman destekleyip yardımcı olan Sevin OKYAY'a çok teşekkür ederim. Bu zorlu süreçte yeri geldiğinde yazdıklarımı okuyup eleştiren, yeri geldiğinde anlattıklarımınla başlarını ağrıttığım ama bıkmadan beni dinleyen ve daima yanımda olarak güç veren Mustafa Emir KÜÇÜK, Celaleddin KOÇ, Enes Emre KIRŞAN ve Sevdagül KASAP'a çok teşekkür ederim. Ev arkadaşım Çağrı KIRCALI'ya tüm bu süreçte hem hayatımı kolaylaştırdığı hem de beni tekrar tekrar dinlediği için çok teşekkür ederim. Elbette, bir an olsun desteklerini eksik etmeyen ve şu anda bu tezin elinizde olmasını sağlayan aileme çok teşekkür ederim.

Son olarak, tüm çalışma boyunca kaynak ihtiyacımı giderip bana çalışma ortamları sağlamaları bakımından İSAM (İslami Araştırmalar Merkezi) Kütüphanesine, Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesine ve Arap harfli asıl kaynaklara ulaşmamı sağlayan Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi ve İBB Atatürk Kitaplığına teşekkür ederim.

Uğur ERDEN



İÇİNDEKİLER

ÖZET	vii
ABSTRACT	ix
ÖNSÖZ	xi
İÇİNDEKİLER	xiii
1. GİRİŞ	1
1.1 Gerçeğin Peşinde Bir Hayat: Nabizade Nazım	2
1.2 Natüralizm’e Uzanan Bir Yol: Nabizade Nazım Üzerine Yazılanlar	14
1.3 Kısa fakat Değerli Denemeler: Nabizade Nazım’ın Hikâyeleri	23
1.4 Gelgitler Arasında Bir Roman: Zehra	40
1.5 Bizim Arayışımız: Anlatıdaki Gerçeklik Nerededir?	57
2. ANLATICI VE KURMACA GERÇEKLER	61
2.1 Anlatıda Konuşan Kimdir?.....	61
2.2 Anlatıcının Durduğu Yer	70
2.3 Kurmaca Gerçeklik.....	81
2.4 Anlatmak ve Göstermek	86
2.5 Anlatıcı Okuru Nasıl İkna Eder?	97
3. KURMACA DÜNYADAN KURMACA BİLİNCE	119
3.1 Anlatılamayanı Anlatmak: Psiko-anlatı	120
3.2 Kurmaca Varlık Kendisiyle Konuştuğunda: Alıntılı Monolog	130
3.3 En Yakın Mesafe: Anlatımlı Monolog	138
3.4 Bir Şey Düşünmüştüm Bir Zamanlar: Öz-anlatı	148
3.5 Dedim Kendi Kendime: Öz-alıntılı Monolog	158
3.6 Şimdiyi Geçmişte Yaşamak: Öz-Anlatımlı Monolog	163
4. SONUÇ	169
5. KAYNAKÇA	175



1. GİRİŞ

Nabizade Nazım edebiyat tarihlerince ilk köy hikâye/romanını yazan ve Natüralizmi Türk edebiyatında ilk defa uygulayan yazarlardan biri olarak kabul edilir. Onun böyle tanınması büyük ölçüde, anlatılarında gerçekliğin her zaman çok önemli bir noktada durmasından kaynaklanmaktadır. Söz konusu gerçeklik onun için, genelde dış dünyayı eksiksiz bir şekilde yansıtmaya çalışmak, olayları doğal akışını bozmadan aktarmak, anlatıyı yazar müdahalesinden kurtarmak, romantik duygusal durumları anlatılarından uzaklaştırmaya çalışmak, duygu durumlarını bir neden-sonuç bağlantısı içerisinde aktarmak şeklinde algılanmış olsa da o, bunları uygulamaya çalışırken, bir yandan da örnek aldığı Natüralistlerin etkisiyle, anlatılarının yapısını da gerçek bir durum aktarıyormuş hissini verecek şekilde kurgulamaya uğraşmıştır.

Bu tez çalışmasının amacı, Nazım'ın anlatılarındaki söz konusu Gerçeklik Yanılsamasının nasıl oluşturulduğunu ve dengelendiğini ortaya koymaktır. Bunun için öncelikle, "Giriş" başlığı altındaki bu bölümde sırasıyla Nazım'ın biyografisi ve edebi hayatı sunulmuş ardından Nazım, hikâyeleri ve tek romanı olan *Zehra* üzerine yazılan yazılar ayrı alt başlıklarla ele alınmıştır. Böylece, aldığı eğitim, yazdığı önsözler ve edebiyat hakkındaki düşüncelerini içeren yazıları aracılığıyla Nazım'ın edebi yöneliminin tam olarak ne yönde olduğu saptanmış, ardından onun ve anlatılarının ele alındığı yazılar incelenerek araştırmacıların Nazım'ı ve anlatılarını hangi açılardan değerlendirdikleri ortaya konulmuştur. Bu sırada araştırmacıların Nazım'ın anlatılarını ağırlıklı olarak gerçek dünyayı onlarda ne kadar sunabildiği yönünde inceledikleri anlaşılmıştır. Birkaç araştırmacının *Karabibik* özelinde yaptıkları değinmeler dışında Nazım'ın anlatılarında, anlatıcının konumuna, anlatıyı ve kurmaca bilinci sunum şekline odaklanılmadığı görülmüştür. İşte bu tez çalışmasının bundan sonraki bölümlerinde, söz konusu değinmeleri de kapsayacak şekilde Nazım'ın anlatılarını, anlatıcı ve kurmaca varlık odağında iki ayrı başlık altında ele alarak literatürdeki bu eksikliğin giderilmesine çalışılacaktır.

“Anlatıcı ve Kurmaca Gerçekler” adını taşıyan bölümde anlatıcının, nasıl konumlandırıldığı ve anlatıyı sunduğu esnada Gerçeklik Yanılsamasının Yoğunluğunu ayarlayabilmek için hangi retorik araçları kullandığı, böylece okuru anlatının gerçekliğine nasıl ikna ettiği Wayne C. Booth’un *Kurmacanın Retoriği* adlı kitabı rehberliğinde ele alınacaktır. “Kurmaca Dünyadan Kurmaca Bilince” adlı bir sonraki bölümde ise anlatıcının, kurmaca bilince odaklandığı noktalar Dorrit Cohn’un *Şeffaf Zihinler* adlı kitabı kaynak alınarak, saptanıp sınıflandırılacak ve bu Bilinç Sunumlarının anlatı içerisindeki gerçekliği nasıl desteklediği anlatıcının tutumu da göz önünde bulundurularak incelenecektir.

Şimdi, Nazım’ın biyografisinin ve edebi hayatının sunulduğu alt başlığa geçerek onun, edebiyatının nasıl şekillendiğini ve bu şekillenme esnasında nelere odaklandığını görelim.

1. 1 Gerçeğin Peşinde Bir Hayat: Nabizade Nazım

Asıl adı Ahmet Nazım olup babası Nabi Efendi’dir. Doğum tarihi oldukça tartışmalıdır. Ölümünün hemen ardından hakkında kaleme alınan ilk yazılardan biri olan, Ahmet İhsan [Tokgöz]’ün *Servet-i Fünûn* dergisindeki “Nabizade Nazım” adlı yazısında doğum tarihi doğrudan yıl olarak şu ibareyle verilmiştir: “Merhum-ı mumaillehyin tarih-i tevlidi pek malum değilse de 1279-1280 senesinde olmak muhtemeldir” ([Tokgöz], 1893, s. 356). Belirtilen tarih, Miladi 1863 yıllarına denk gelmektedir. Nazım’ın yakın arkadaşı Mahmut Sadık’ın yine *Servet-i Fünûn*’da daha sonra yayımlanan “Nabizade Nazım ve Zehra’sı” adlı yazısında “Ne çare ki başladığı bir iki eser-i mühimmi ikmal etmeye bile felek müsaade vermedi. Tam otuz senelik bir hayatı bile ona göstermedi” (Mahmut Sadık, 1896, s. 307). demiş olması, Nazım’ın ölüm yılının 1893 olduğu göz önünde bulundurulursa, bu tarihi doğrular niteliktedir. İbnülemin Mahmut Kemal İnal ise *Son Asır Türk Şairleri* adlı kitabında onun doğum tarihi olarak 1862 senesini işaret eder (İnal, 1969, s. 1132). Nazım üzerine yapılmış en kapsamlı monografik çalışma olan Himmet Uç’un *Şair ve Romancı Nabizade Nazım* adlı çalışmasında, yapılan ayrıntılı hesapların sonunda 1863 yılı kesinleştirilir¹ (Uç, 2007, s. 2).

¹ Yapılan hesaplama şu şekildedir: “Bizde askerî rüştiyeler ilk defa 1292/1876’da kurulur. Nabizade bu okulların ilk öğrencilerindendir. Bundan önce Salıpazarı’ndaki Fevziye Rüştiyesi’nde okur. Bu rüştiyelerin tahsil süresi dört yıldır. Bu dört yılı 1292’den çıkarırsak Nabizade’nin Fevziye Rüştiyesi’ne giriş tarihi 1288 eder. Bundan önce bir müddet Mektep-i Selimiye’de daha sonra

Mahmut Sadık, söz konusu yazısında, “Nazım çocukluğunu mihnet içinde geçirmiş, avan-ı tufuliyetini bir eserinde tasvir etmiştir” (Mahmut Sadık, 1896, s. 307) der. Bu eserin, Nazım’ın *Yadigârlarım*’ı olduğu ilk defa İbnülemin tarafından kabul edilmekle birlikte hemen tüm araştırmacılar da bu konuda hemfikirdir (İnal, 1969, s. 1132). *Yadigârlarım*’dan öğrendiğimiz kadarıyla, Nazım Nişantaşı’nda doğmuştur. Küçük yaşlarda annesini kaybetmiştir. Büyükannesinin elinde büyür. Babası üvey annesi ölünceye kadar alkoliktir, sonrasında ise alkolü bir anda bıraktığı için sinir hastalıkları baş göstermiştir. Bu sebeple Nazım’ın çocukluğu genelde sokaklarda geçmiştir. Okuma yazmayı öğrendiği okul Selimiye Mektebi’dir. Nazım’ın hayatının dönüm noktalarından biri, ev sahipleri Mısır Çarşılı Hacı Efendi’nin, Nazım’ın babasını, onu akrabalarından birinin yanına göndermeye ikna etmesidir. Bu sayede Nazım düzgün bir aile hayatına kavuşur (Nabizade Nazım, 2015, s. 41-7).

Nabizade Nazım’ın okul ve meslek hayatına dair bilgileri, ölümünün hemen ardından yayımlanan, *Servet-i Funûn*’daki Ahmet İhsan’ın yazısından ve *Hazine-i Fünûn*’daki “Nabizade Nazım Bey” adlı imzasız yazıdan öğrenebiliriz. Himmet Uç’un *Şair ve Romancı Nabizade Nazım* adlı kitabında onlarda olmayan birkaç ayrıntılı bilgiye daha rastlarız. Bunların dışındaki hemen tüm kaynaklar Nazım’ın eğitim ve meslek hayatını benzer bilgilerle sunarlar. Nazım’ın okuma yazmayı Selimiye Mektebi’nde öğrendiğini *Yadigârlarım*’dan öğrenmiştik. Söz konusu okul Tophane’deki Defterdar Sibyan Mektebi’dir (Nabizade Nazım Bey, 1893, s. 51). Bu okuldan sonra sırasıyla Salıpaazarı’ndaki Fevziye Rüştüyesi’ne, 1876’da Fındıklı’da kurulup Beşiktaş’a nakledilen Beşiktaş Askeri Rüştüyesi’ne, 1878’de Mühendishâne-i Berrî-i Hümayun İdadisi’ne, 1881’de aynı okulun Harbiyesine geçer ve 1884’te Topçu Mülazım-ı Sanîliği’ne kabul edilerek Erkan-ı Harbiye sınıfına dâhil edilir. 1887’de Erkan-ı Harp yüzbaşısı olur. Ardından “Cebr-i Âlâ” ve “İstihkâmat-ı Hafife” ve sonrasında Topoğrafya öğretmenliği yapar. 1889’da kolağalığına terfi ettirilir ([Tokgöz], 1893, s. 356). Bu görevleri takiben, Himmet Uç’un Kara Kuvvetleri Kumandanlığı Arşivi’nden aktardığı üzere 1889’da 6 ay kadar, bölgeyi incelemek ve resmetmek için görevlendirilen Abdullah Bey’in refakatinde Kaş’a gönderilir (Uç, 2007, s. 9). 1890’da bölgeyi incelemek üzere Suriye’ye gönderilir ve geri gelir ([Tokgöz], 1893, s. 356-357). Uç’un arşivden aktardığı bilgiler doğrultusunda Suriye’de üç ay kalır ve

‘Tophane’de kain Defterdar Sibyan Mektebi’nde’ okumuştur. Sibyan Mektepleri beş veya altı yaşındaki çocukların okuduğu iptidai mekteplerdir. Bu dokuz yıllık süreyi Fevziye Rüştüyesi’ne giriş tarihinden çıkarırsak tarih 1297 olur. Bu rumi tarihin karşılığı miladi 1863 eder.”

döndükten sonra 1891'de 19. Manastır Fırkası'na memur edilir (Uç, 2007, s. 9). Ardından İstanbul'a döner, önceki görevinden yaklaşık iki ay sonra Ankara Fırkası'nda görevlendirilir fakat oraya gidemez (Uç, 2007, s. 16). Nazım, bu görevlendirmeler arasında, Ahmet İhsan'ın ölümünden iki yıl öncesini işaret ettiğini göz önünde bulundurursak, muhtemelen Suriye'den İstanbul'a döndüğü sırada evlenir ([Tokgöz], 1893, s. 356). Eşinin adı Ayşe Naciye Hanımdır (Uç, 2007, s. 10). Fakat bu evlilik uzun sürmez.

Himmet Uç'un saptamasıyla, Nabizade Nazım'ın son görevlendirilmesi ile ölümü arasında bir yıl dört ay vardır (Uç, 2007, s. 16). Ahmet İhsan'dan öğrendiğimize göre birkaç senedir devam eden hastalığı son bir buçuk sene içerisinde şiddetlenir ve Nazım Haydarpaşa Hastanesi'ne yatmak zorunda kalır ([Tokgöz], 1893, s. 355). Ahmet İhsan tarafından “verem-i azmi” şeklinde belirtilen hastalığı kemik veremidir (Necatigil, 2000, s. 267). Bu bir buçuk sene içerisinde Nazım'ın ölüm haberi birkaç defa ilan edilmiştir.² Hatta Nazım'ın son ölüm haberini gördüğünde verdiği tepkiyi Ahmet İhsan şöyle aktarır: “Yalan değil; yalnız biraz acele etmiş” ([Tokgöz], 1893, s. 355).

Bu yalan haberler nedeniyle olduğunu tahmin ettiğimiz bir şekilde, ölüm tarihi konusunda da gün itibariyle bir kafa karışıklığı söz konusudur. Ahmet İhsan'ın belirttiği tarih Miladi 5 Ağustos 1893'tür ([Tokgöz], 1893, s. 355). *Hazine-i Fünûn*'da belirtilen tarih de 5 Ağustos 1893'e denk düşer (Nabizade Nazım Bey, 1893, s. 51). İbnülemin Mahmut Kemal İnal 6 Ağustos 1893 tarihini işaret eder (İnal, 1969, s. 1132). Ali Sacit, *Maarif*'teki yazısında, 7 Ağustos 1893'ü belirtir (Cerrahizade Ali Sacit, 1893, s. 55). Himmet Uç'un ulaştığı askeri kaynaklardaki tarih ise 9 Ağustos 1893'tür fakat Uç, *Servet-i Fünûn* ve *Hazine-i Fünûn*'da belirtilen tarihlerin ortaklığına dikkat çekerek 5 Ağustos 1893'ü kabul eder (Uç, 2007, s. 20). Biz bu bağlamda biraz daha temkinli davranarak 5-9 Ağustos 1893 aralığını vereceğiz.

Nabizade Nazım'ın mezarının İbnülemin tarafından Üsküdar'da Miskinler Tekkesinden Saraçlar Çeşmesi'ne giden cadde üzerinde olduğu aktarılır (İnal, 1969,

² Bu konuda Ahmet İhsan, *Servet-i Fünûn*'daki yazısında, birkaç ay evvel *Maarif* gazetesinin böyle bir haber yaptığını belirtir ([Tokgöz], 1893, s. 355). *Hazine-i Fünûn*'daki imzasız yazıda ise, Nazım'ın “gerçek” ölüm haberi verilirken “hakikaten” denilmek zorunda kalınmış ve bunun sebebinin daha önce yapılan üç yalan haber olduğu belirtilmiştir (Nabizade Nazım Bey, 1893, s. 51).

s. 1133). Kitabesinde yazan Farsça beytin tercümesi şöyledir: “Öldükten sonra mezarıma yazın ki sevdiğinden ayrılana yazıklar olsun” (Uç, 2007, s. 20).

Nabizade Nazım, otuz yıllık bu kısa yaşama birçok eser sığdırmıştır. İlk yazısı, “Esaret”, “Mühendishane Mektebi şakirdanından A. Nâzım” imzasını taşır ve 1880 yılında *Vakit* gazetesinde yayımlanmıştır. Aynı yıl *Hatıra-i Şebab* adlı şiir kitabı basılır. Bu kitap önsözü ile birlikte Nazım’ın edebiyatını anlamak için bir giriş niteliğindedir. Eser şiirler ve düzyazılar içerir. Şiirler şarkı, beyit, kıta gibi eski nazım şekilleriyle düzenlenmiş olsa da duyuş bakımından yeni şairlere yakındır. Hatta bu yakınlık için önsözde kendisinin de belirttiği gibi zaman zaman kafiyeden bile vazgeçer, çünkü onun için asıl önemli olan doğanın bir parçasını görmek, hissetmek ve bu hissi en iyi şekilde yansıtmaktır ve bu nedenle gerektiği yerde kafiyeden de diğer şiir kurallarından da vazgeçilebilir (Nabizade Nazım, *Hatıra-i Şebab*, 1880, s. 3-6). Nazım, bu eserinde düzyazı bağlamında Şinasi ve Namık Kemal’e, şiir konusunda ise gelecekte gerçekleşecek olan değişikliklerin habercisi olduğunu düşündüğü Abdülhak Hamit’e teşekkür eder (Nabizade Nazım, 1880, s. 5). Bu bağlamda, Nazım daha edebi hayatının en başında, dönemin büyük tartışmalarından biri olan eski ve yeni meselesinde kendisini “yenilerden” yana konumlandırmış olur. Bunu sağlayan iki neden olmalı: Birincisi kendisinden önce yukarıda saydığı isimlerin eserler vermiş olması ve Nazım’ın bunları görerek edebiyata adım atmasıdır. İkincisi ise, aslında edebiyatını daha sonra Realizm ve Natüralizme yöneltmesini sağlayacak olan, okul çağında aldığı eğitimidir.

Nabizade Nazım, yukarıda da belirtildiği üzere, Fevziye Rüştüyesi’nden sonra, 1876’da “ordu ile donanmanın münevver ve muallim zabtiye ihtiyacı”nı gidermek adına eğitime başlayan Askeri Rüştüye’de öğrenimine devam eder. Bu okulların eğitim anlayışı dönemin diğer okullarından daha farklı ve yeniliğe açıktır, artık derslerde Türkçe, Arapça ve Farsça yanı sıra Fransızca ve hatta İngilizce dersleri verilmeye başlanmış, dini derslerin yanına bilimsel dersler de eklenmiştir. Sonrasında Mühendishane-i Berrî-i Hümayun İdadisi’nde bu eğitim pekişir. Bu sayede Nabizade Nazım, gerek edebiyat alanında karşılaştığı birçok örnek, gerekse aldığı eğitim bakımından Batı’ya daha açık bir birey hâline gelmiştir (Uç, 2007, s. 12-16). Diğer taraftan İsmail Hikmet [Ertaylan]’a göre, Beşiktaş Askerî Rüştüyesi’nde Muallim Cudi Efendi’den aldığı dersler de oldukça önemlidir. Yukarıda belirtilen tartışmada Muallim Naci ile birlikte “eskiler” cephesinde yer alan

Muallim Cudi Efendi dönemin öne çıkan şairlerindendir ve eski tarzda yazdığı şiirleri başarılıdır. Bu bağlamda İsmail Hikmet'e göre, Nazım'ın ondan aldığı eğitim “sarf”, “nahiv” ve “mantık” bakımından önemlidir ve Nazım'a yanlışsız ifadeyi, doğal ve sade üslubu Muallim Cudi Efendi, zevki, güzelliği ve şiiri ise “yeniler” tarafı öğretmiştir ([Ertaylan], 1933, s. 5-7).

Nabizade Nazım'ın tek tiyatro eseri olan *Hoşnişîn yahut Cihanda Safa Var mıdır?* 1881'de *Ceride-i Havadis*'te tefrika edilir. Önsözde, eserini Abdülhak Hamit'in tiyatro anlayışı doğrultusunda yazdığını söyler ve Hamit'in eserleri gibi sergilenmek değil okunmak için kaleme aldığını ekler. Himmət Uç'a göre Hamit etkisi bu eserde, konunun romantik, seçilen mekânın ise egzotik olmasında kendini gösterir. *Hoşnişîn*, tekrar kitap olarak basılmamış ve tiyatro tarihinde kendine bir yer edinmemiştir (Uç, 2007, s. 26). Bu noktada, bizce eserin en önemli tarafı Nazım'ın edebiyatını Hamit çerçevesinde şekillendirmeye devam ediyor olmasıdır. Bu eseri 1884'te *Mirat-ı Âlem*'de tefrika edilen *Bir İftirak* adlı kısa hikâyesi takip eder. Aynı yıl *Yadigârlarım* adlı otobiyografik hikâyesi de yayımlanır. Ardından *Heves Ettim* (1884) ve *Mini Mini yahut Yine Heves* (1885) adlı şiir kitapları gelecektir.

Devamında, aldığı bilimsel eğitim edebiyatında etkisini göstermeye başlar ve 13 Mart 1887'de *Manzara* dergisinde “Elektrikîyetin Sevdaya Tatbiki” adlı bir yazı yayımlar. Söz konusu yazıda aşk ve sevdâyı hayali ve ulvi bir duygu olarak düşünmenin aksine maddi temellere dayandırmaya çalışır fakat aşkın güzelliğe duyulan bir çeşit ilgi de olamayacağını, bu sözlerinin bazı romancıları kızdıracığını ekleyerek, söyler. Aşkın ancak düşünmekle ortaya çıkabileceğini iddia eder.³ Sonuç olarak aşkın iki insan arasındaki elektriksel çekimden kaynaklandığını ileri sürer (Nabizade Nazım, 1887a). Burada üzerinde durulan aşk konusu bundan sonraki anlatılarının hemen hepsinde sorgulanmaya devam edecektir. Ayrıca bu yazı ile Nabizade Nazım, Beşir Fuat'ın Romantizme yönelik saldırılarına benzer bir tutum sergilemiş olur. Buradaki, Beşir Fuat'ın aşkın kalple ilgili olmadığını ileri sürmesine çok benzer bir tavidir.⁴ Yine *Manzara*'da birkaç sayı sonra yayımlanacak olan “Şairiyyet” başlıklı iki yazısında ise Nazım, doğrudan şiire yönelik itirazlarla Beşir Fuat'ın fikirlerine daha da yakınlaşacaktır. İlk yazıda, eski şiiri içerisinde herhangi

³ Onun anlatılarındaki kurmaca varlıkların âşık olmalarının düşünmeye dayalı olması da bu bakımdan şaşırtıcı değildir.

⁴ Beşir Fuat hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız: Orhan Okay, Beşir Fuat: *İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti* (Okay, 2008)

bir hikmet barındırmadığını söyleyerek eleştirir. Bu dönemde şiirin “mevzun ve mukaffa” söz olarak algılandığını fakat asıl şiirin herhangi bir kurala bağlı olmadığını, önemli olanın şiirin içinde barındırdığı “hakikat” olduğunu ileri sürer. Bir bilimsel eserin bir divandan daha değerli olduğunu söyler. Şair olacak birinin iyi eğitim görmüş, birkaç yabancı dil bilen ve felsefeye hâkim olan bir insan olması gerektiğini savunur. Kendisinin de gençliğinde şiir yazdığını fakat bunlarla vaktini boşa harcadığını fark ettiğini belirtir. Kendileri için gerekli olan şeyin şiir değil, bilim olduğunu ileri sürer ve gençlerin bu yolda çalışmalarını gerektiğini aksi takdirde gençliklerini boşa harcayacaklarını, şiirin böyle bir zehir olduğunu söyler (Nabizade Nazım, Şairiyyet, 1887b). Anlaşılan o ki ilk yazıdan sonra Nazım ciddi tepkiler almıştır. Bu nedenle olmalı, aynı başlıklı ikinci yazı bir tür savunma niteliğindedir fakat fikirlerinde bir değişiklik yoktur. Bu yazıda herhangi bir şairi eleştirmediğini ekler ve şiirden ziyade bilime yönelmek gerekliliğini vurgular. Buna ek olarak Batı’da hazırlanan bazı Türkçe lügatler olduğunu, aksine Osmanlı’da böyle çalışmaların yapılmadığını ve bunun çok ciddi bir “ayıp” ve eksiklik olduğunu söyler. (Nabizade Nazım, 1887c) *Manzara*’da yayımlanan bu yazılar Nazım için bir tür dönüm noktasıdır. Bu andan itibaren dergilerde yayımladığı birkaç şiir dışında müstakil bir şiir kitabı yayımlamaz. Artık bilimsel eserler ve düzyazılara yönelecektir. Bu değişim Nabizade Nazım’ı Natüralizm’e kadar sürükleyecektir.

Osmanlı’daki lügat eksikliğinden bahsettiği bu yazıdan bir sene sonra *Katre* adlı ansiklopedik lügatini arkadaşı Mehmet Rüştü Bey’le ortak bir şekilde çıkarma girişimleri olur ve örnek olarak hazırlanan kısım 1888’de basılır. 16 sayfalık, Elif harfiyle başlayan 658 maddelik bu kısım “numune nüsha” diye adlandırılır. Fakat eserin devamı gelmez. Daha sonra Nazım’ın Ravi müstear ismiyle *Tercüman-ı Hakikat*’e yazdığı yazılardan birinde *Katre*’nin basılmasının Ahmet Midhat’ın muhalefeti nedeniyle yayıncı ile aralarında çıkan anlaşmazlık sonucunda engellendiğini öğreniriz. Söz konusu yazıda, Nazım eserin basılmasını engellediği gerekçesiyle Ahmet Midhat’ı suçlar. Ahmet Midhat ise bunu yalanlamaz, girişimi çocukça bulduğunu, böyle bir ansiklopedik lügatin iki kişi ile hazırlanmasının mümkün olmayacağını belirtir ve ekler: “Diderot’yu, Larousse’u taklit etmek, Emile Zola’yı, Paul de Kock’u taklide benzer mi a gözüm? İşte tekrar ederim ki bir kitapçı iki çocuk ile ansiklopedi yapamaz” (Ahmet Midhat, 1890). Sonrasında Nazım, edebî

eserleriyle iç içe geçmiş bir şekilde bilimsel yazı ve kitaplarını yayımlamaya devam eder.

1890'da *Bir Hatıra*, *Zavallı Kız* ve *Karabibik* basılır. Aynı yıl Nazım, *Tercüman-ı Hakikat*'te, "Varaka-i Mahsusa" sütununda Ravi müstear ismiyle "Roman ve Romancı" üst başlığıyla yazılar yayımlar.⁵ İlk yazıda Nazım, bir roman ve romancı tanımını yaparak başlar. Ona göre roman hayali bir hikâyedir. Romancı ise okurunun dikkatini bu hikâyenin olay örgüsüne çekmeye uğraşan ve okurun, anlatılanları gerçek zannetmesini sağlayacak şekilde tasvirler yapan, olay örgüsüne okuru terbiye edecek unsurlar da ekleyen kişidir. Nazım'a göre bunu yapmak basit değildir çünkü o, romancı olacak kişide bazı meziyetler arar. Bir romancı, iyi eğitim almış, merak sahibi, mümkün olan en fazla şekilde ilim ve fenne hâkim bir insan olmalı ve gözlem yapmalı hatta gözlem yapabilmek için imkânı varsa yurt dışına çıkmalı yoksa da memleketinin her bölgesini gezmeli ve oradaki insanlar, olaylar vs. hakkında notlar almalıdır. Bu da yeterli değildir, romandan önce hikâyeler yazarak tecrübe kazanmalıdır. Ona göre romancı, işleyeceği olayın esaslarını gerçek hayattan almalı, olayı doğallığını bozmayacak bir şekilde, oldukça sade tasvir etmeli ve kendi hislerini, yargılarını kesinlikle dışarıda tutmalıdır. Okurun ilgisini çekmek için açıklamalar yapmak, fikirler sunmak gibi yollara başvurmayıp ilgiyi olay örgüsünde ve karakterlerde toplamayı bilmelidir. Bunlara ek olarak abartıyı belirli bir sınırdan tutmalı, anlatılanları doğallıktan uzaklaştırmamalıdır. Nazım tüm bunları anlatırken bir yandan da Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarını kötü örnekler olarak sunar ve böylece onu eleştirmiş olur. Buna ek olarak çevirmenleri de daha okudukları cümleyi anlayamadıklarını ileri sürerek eleştirir ve böyle çevirilerin anlamsızlığına işaret eder (Ravi [Nabizade Nazım], 1890a). Burada, Nazım'ın anlattığı romancı, herhangi bir özel isim veya kavram kullanmamasına rağmen açıkça anlaşılacağı üzere Natüralist bir romancıdır. Bu roman ve romancı tanımlarına örnekler bir sonraki yazıda verilecektir. Bu yazı muhtemelen başlıkta herhangi bir değişiklik yapılmadığını gösteren bir ibare olarak "Aynen" başlığıyla yayımlanır. İkinci yazıda Nazım öncelikle Ahmet Midhat'ın itirazlarını göz önünde bulundurarak romancının her yeri gezip görmüş olması gerektiğine yönelik ifadesini yumuşatarak romancının yazacağı

⁵ Bu yazıların ona ait olduğunu ve Ravi müstear ismini kullandığını Ahmet İhsan'dan öğreniriz ([Tokgöz], 1893). Ayrıca söz konusu yazıların ilk ikisinde Ravi imzası varken üçüncüsünde Ravi'nin gönderdiği yazı soru-cevap şeklinde Ahmet Midhat'ın cevaplarıyla yayımlanır ve sadece Ahmet Midhat'ın imzasını taşır.

olayla ilgili yerleri gezmesi gerektiği şeklinde değiştirir. Örnek olarak Anadolu köylerinden birini yazacak olan romancının, mesela oradaki yörüklerin hayatını anlatacaksa Konya'nın bir köyüne gidip yörük beyleriyle konuşması, yörük çadırlarında kalması, oradaki halkı, halkın dilini, kıyafetlerini, yaptıkları işleri vs. öğrenmesi gerektiğini ve bunların atlaslardan, gezi yazılarından elde edilemeyeceğini söyler. Bu tarzda çalışmalar yapan bir romancı olarak, Ahmet Midhat'ın da işaret ettiği, Emile Zola'yı örnek gösterir. Zola'nın *La Bete Humaine (Hayvanlaşan İnsan)* adlı romanı üzerinde uzun uzun durur. Yazarın bu romanı yazabilmek için tren yolculukları yaptığını ve o esnada insanları gözlemlediğini söyler. Ardından *Nana*, *Pot-Bouille (Apartman)*, *La Terre (Toprak)*, *L'œuvre (Eser)* gibi kitaplarıyla birlikte her eserinde farklı bir parçasını ele alarak neredeyse tüm Fransız halkını anlatabildiğini ekler. Bunların dışında bir örnek veremeyeceğini belirttiikten sonra örnek isteyenlerin *Le Roman Experimental (Deneyisel Roman)* ve *Les Romanciers Naturalistes (Natüralist Romancılar)* adlı kitaplara bakmalarını işaret eder. Bu esnada Ahmet Midhat'ın verdiği örneklerden birisi olan Jul Verne'in yazdıklarının hayali şeyler olduğu gerekçesiyle onun romancı olmadığını düşündüğünü söyler. Ardından "Şairiyyet" adlı yazılarında olduğu gibi burada da tüm bu yazılanlara rağmen bizim için şu an gerekli olanın roman yazmak değil bilimle uğraşmak olduğunu, bilim sayesinde gelinecek olan gelişmişlik düzeyine ulaştıktan sonra roman yazmanın daha doğru olacağını ileri sürer (Ravi [Nabizade Nazım], 1890b). Bu yazı aracılığıyla Nazım'ın Emile Zola'yı okuyup Natüralizmi doğrudan onun eserlerinden öğrendiğini görürüz. Böylece yukarıda belirtilen sürüklenme gerçekleşmiştir ve Nazım artık Natüralist bir romancıdır. İkinci yazıdaki önemli noktalardan biri de Nazım'ın Anadolu köylüleriyle ilgili bir eser yazmayı örnek olarak vermesidir. Aynı sene içerisinde *Karabibik*'in yayımlanmış olması bu bakımdan tesadüf değildir.

Karabibik, âdeta *Tercüman-ı Hakikat*'teki tartışmada Nazım'ın yaptığı roman ve romancı tanımına uygun bir örnek olarak kaleme alınmıştır, eserin önsözü şöyle başlar: "Hakikiyyun mesleğinde yazılmış bir roman mütalaa etmemişseniz, işte size bir tane ben takdim edeyim." Ardından iki Natüralist romancının ismini zikrettikten sonra Natüralist romanın hep kötülükleri anlatmadığını belirtir: "Emile Zola gibi, Alfonse Doudet gibi [R]ealistlerin, yani hakikiyyunun romanları hep fuşşiyat ile malîdir zannında bulunanlar şu *Karabibik*'i okudukları zaman zanlarını tashih

edeceklerdir sanırım.” (Vurgu bana ait.) Sonrasında bu romancıların nasıl bir yol izlediklerini açıklar: “Bu gibi romancıların maksatları vukuat-ı beşeriyeyi sırf nokta-i beşerden tedkik ve hikâye etmektir. Bunlar bir insan ne gibi hissiyat ve harekâta kabilsen ona o hissiyat ve harek[â]tı isnat edip işi hadd-i tabiisinden çıkarmamak, yani müsataid olmadığı havassı insana insana isnat eylememek isterler.” der ve ekler: “Vukuata renkli gözlükle bakmazlar, kendi asıl gözleriyle bakarlar. Bu nazarla peyda edecekleri hükümler, sırf zati, yani kendilerine mahsus olacağı ne kadar tabii ise, âdetin, tabiatın fevkinde olmayacağından, makul ve makbul bulunması dahi o kadar tabiidir” (Nabizade Nazım, 2015, s. 189). Ardından *Karabibik*’te kendisinin de benzer bir yöntem izlediğini söyler:

Vukuata kendi hissiyat ve mütalaatını hiçbir veçhile katmamak, hakikî romancının vezâif-i esasiyesinden olma[k]la hikâye hep o surette yürütülmüştür. Bulacağınız hükümler ve mütalaalar hep eşhas-ı vakanın kendi mallarıdır, benimle hiçbir irtibatları yoktur. Eşhas-ı vakayı kendi fikirlerince, kendi lisanlarınca söyletmek kavaid-i mevzudan olduğu cihetle ben de mükâlematı o suret-i tabiiyesinde zapt ve kaydeyledim. Bu suretle lisanımıza, edebiyatımıza bir hizmet-i naçizde bulundum sanırım. Bazı kelimeler için bir lügatçe ilave ettim. (Nabizade Nazım, 2015, s. 189-190)

Yukarıda, Nazım’ın bir görev için Kaş’a gönderildiği belirtilmişti.⁶ Anlaşılan, bu görev esnasında Nazım, köylüler ve onların yaşayışlarıyla ilgili bilgileri not almış sonrasında ise bu notlarını kullanarak, kendi yargılarını dışarıda bıraktığı ve olayları olduğu gibi anlattığı iddiasıyla *Karabibik*’i kaleme almıştır. Böylece Natüralist bir eser ortaya koymuş ve yukarıda belirtilen değişim gerçekleşmiş olur.

1891 yılı içerisinde *Sevda*, *Hâlâ Güzel*, *Seyyie-i Tesamüh* ve *Haspa* yayımlanır. Bu eserlerden *Sevda*, *Hâlâ Güzel* ve *Haspa*’da aşk konusu, yukarıda belirtilen “Elektrikiyetin Sevdaya Tatbiki” adlı yazıda olduğu gibi, maddi birtakım nedenlere ve sevgiliyi düşünmeye bağlanmaya çalışılır. Bu bakımdan dikkat çekici olan

⁶ Saptama Himmet Uç’a ait (Uç, 2007, s. 24). Daha sonra *TDV İslam Ansiklopedisi*’de, Abdullah Uçman bu tespiti devam ettirir: “Konusu Kaş’ta geçen ve yazarın oradaki görevi dolayısıyla gözlemlerine dayandığı anlaşılan hikâyenin en önemli tarafı Anadolu köylüsünün hayatından kesitler vermesidir” (Uçman, 2006, s. 264). G. Gonca Gökalp Alpaslan’ın “Coğrafyanın ve Arkeolojinin Işığında Nabizade Nazım’ın *Karabibik* Romanı” adlı yazısına baktığımızda ise Nabizade Nazım’ın orayı görüp görmemesinin dışında bölgeyi tarihi coğrafi gerçekliğine uygun olarak yansıttığını öğreniriz (Alpaslan, 2007).

hikâyelerden *Haspa*'nın önsözü küçük çapta bir tür tartışması barındırdığı için ayrıca önemlidir.

Haspa önsözünde Nazım, hikâye ve roman ayrımını netleştirmeye çalışır. Nazım ilk önce *Haspa*, *Zavallı Kız*, *Bir Hatıra* ve *Hâlâ Güzel* adlı eserlerinin birer hikâye olduklarını ve bunlara “Frenkçe” “nouvelle” denildiğini, bu kavramında “vaka” diye tercüme edilmesinin daha uygun olacağını söyler. Ardından hikâye ve romanın farklı şeyler olduğunu ekler ve romanı şöyle tanımlar: “Roman bir vakanın ale't-tafsil hikâyesidir ki aza-yı vaka ile eşhas-ı vukuat üzerine kariin teveccüh ve hissiyatını celp ve cem'e her şeyden ziyade dikkat olunur.” Ona göre, “[h]ikâye ise o vakanın sadece nakil ve rivayetinden ibarettir; tafsilata tahammülü yoktur. Adeta hikâye, bir romanın hülasası demektir. İnfialat-ı şedideye de tahammülü yoktur. Ne söyleyecekse birkaç sahife içinde söyleyip bitirivermelidir; fakat her hülâsada olduğu gibi bunda da marifet vukuatın canlı noktalarını tefrik ve intihabdadır” (Nabizade Nazım, 2015, s. 242-243). Yani Nazım için hikâye ve romanı birbirinden ayıran ayrıntılara girilip girilmediği ve metnin hacmidir. Diğer yandan ikisinde de ortak olan, “Roman ve Romancı”da da belirttiği gibi, okurun dikkatini olay örgüsü ve karakterler üzerinde toplamaktır. Fakat bu noktada kendisinin de kafasının karışık olduğu, *Karabibik*'i roman olarak kabul etmesinde görülebilir. Birçok araştırmacı için eser bir hikâyedir.

Son hikâyesi *Sohbet-i Şebâne* (1926) ve tek romanı *Zehra* (1896) ise ancak ölümünden sonra arkadaşı Mahmut Sadık tarafından *Servet-i Fünûn*'da tefrika ettirilir. Mahmut Sadık'ın, *Zehra*'nın tefrikası vesilesiyle yazdığı metinde görebildiğimiz üzere romanın yazılması aşamasında Nazım tulumbacıları (itfaiyecileri) inceleyebilmek için birçok defa kahvehanelere gitmiştir (Mahmut Sadık, 1896, s. 308). Ne zaman kaleme alındığını bilmediğimiz bu eser, Nazım'ın edebiyatındaki dönüşüm göz önünde bulundurulursa, 1889-1893 yılları arasında saptayamadığımız bir zaman diliminde kaleme alınmıştır. Fakat bu anekdottan anlaşılacağı üzere, ne kadar gerçekleştirilebildiği tartışmaya açık olmakla birlikte, *Zehra* da Natüralist bir düşünceyle yazılmıştır.

Bunların yanı sıra Nazım'ın farklı dergi ve gazetelerde, askerlik, bilim ve dil gibi çeşitli konularda birçok yazısı ve birçok tercümesi bulunmaktadır. Bu mecralar, *Vakit*, *Ceride-i Havadis*, *Hazine-i Evrak*, *Mir'at-ı Âlem*, *Rehber-i Fünûn*, *Âfâk*, *Berk*, *Manzara*, *Servet-i Fünûn* dergileri ve *Tercüman-ı Hakikat*, *Servet*, *Mürüvvet*

gazeteleridir. Yaptığı tercümelerde ise, André Chénier, Victor Hugo, Alfred de Musset, Chateaubriand, Alexandre Dumas Fils, Arnold, Friedrich Rückert, Büchner, Edmond Harcourt gibi isimleri görürüz (Birinci, 1987, s. 6-7).

Nabizade Nazım'ın eserlerinin sayısı ile ilgili bir saptama sıkıntısı söz konusudur, birçok araştırmacı bu konuda farklı sayılar vermiştir.⁷ Bu nedenle hakkında yapılan son kapsamlı çalışmada verilen sayıyı doğru kabul edeceğiz. Himmet Uç, toplamda yirmi iki eserini saptamıştır (Uç, 2007, s. 187). *Bir İftirak* ve *Hanım Kızlara* da eklendiğinde liste şu hâli alır:

- Hoşnişin, *Ceride-i Havadis*, nr. 4580-85, Tefrika, R 1297 (1881)
- Hatıra-i Şebab, [Mihran Matbaası], H. 1298 (1880)
- Bir İftirak, *Mirat-ı Alem*, nr. 5, R 1300 (1884)⁸
- Heves Ettim, Mihran Matbaası, H 1302 (1884)
- Yadigârlarım, Karabet Kasbar Matbaası, H 1302 (1884)
- Mini Mini Yahut Yine Heves, Karabet Kasbar Matbaası, H 1303 (1885)
- Katre, H 1306 (1888)
- Hanım Kızlara R 1304 (1888)⁹
- Mesail-i Riyaziye, Kasbar Matbaası, H 1307 (1890)
- Zavallı Kız, Kasbar Matbaası, H 1307 (1890)
- Karabibik, Kasbar Matbaası, H 1307 (1890)
- Muhtasar Yeni Kimya, Kasbar Matbaası, H 1307 (1890)
- Bir Hatıra, Kasbar Matbaası, H 1307 (1890)
- Sevda, Kasbar Matbaası, H 1308 (1891)
- Seyyie-i Tesamüh, Alem Matbaası, H 1308 (1891)
- Hâlâ Güzel, Kasbar Matbaası, H 1308 (1891)
- Haspa, Kasbar Matbaası, H 1308 (1891)
- Mini Mini Mektepli, Arakel Matbaası, H 1308 (1891)

⁷ Serengil yayıma hazırladığı Zehra'nın önsözünde yedi hikâyesine ulaşabildiklerini, "Zavallı Kız", "Bir Hâtıra", "Bahtiyar mıdırılar?" adlı hikâyelere ulaşamadıklarını belirtir. Fakat bu eserlerden "Esatir" bir hikâye değil, "Bahtiyar mıdırılar?" ise hâlâ bulunamamıştır (Nabizade Nazım, 1961). Murat Kacıroğlu Karabibik hariç, on hikâye saptar (Kacıroğlu, 2004). İbnülemin 17 eser saptar, bunların arasında saydığı "Müsabaka" elimizde yoktur (İnal, 1969). Özön (Nabizade Nazım, 1954) on dört, Birinci (1987) on beş, Necatigil (2000) on dört, Abdullah Uçman (2006) yirmi eser saptarlar.

⁸ Bu hikâye, Himmet Uç'un kitabında makaleler kısmına dâhil edilmiştir. Sabahattin Çağın ve Nedret Kurudere'nin hazırladıkları *Karabibik ve Diğer Hikâyeler* adlı kitapta ise hikâyeler arasında yayımlanmıştır.

⁹ Bu kitap Bahanur Garan Gökşen ve Erol Gökşen tarafından hazırlanıp 2016 yılında Dergâh Yayınları tarafından basılmıştır.

- Esatir, Kasbar Matbaası, H 1309 (1892)
- Aynalar, Kasbar Matbaası, H 1310 (1893)
- Enginde, Servet-i Fünûn, nr. 84, R 1309 (1893)?
- Bir Fakir Aile, Servet-i Fünûn, nr. 85, R 1309 (1893)?¹⁰
- Zehra, Alem Matbaası, R 1312 (1896)
- Sohbet-i Şebâne, Servet-i Fünûn, nr. 1535 (1926)

Buraya kadar ana hatlarıyla Nabizade Nazım'ın biyografisi, edebi hayatı ve edebiyat hakkındaki düşünceleri sunulmuştur. Bu sayede onun, okulda almış olduğu pozitif bilimlere yönelik dersler ve henüz okul sıralarında çeşitli yabancı dilleri öğrenmiş olmasıyla birlikte Pozitivizme ilk yönelimlerinin bu esnada gerçekleştiği ve tüm hayatı boyunca bu yolda ilerlediği görülmüştür. *Katre*, *Aynalar*, *Muhtasar Yeni Kimya*, *Mesail-i Riyaziye* gibi bilimsel eserler ve çeşitli bilimsel yazılar bu yöneliminin en fazla görüldüğü yerlerdir. *Hatıra-i Şebab*'taki önsözü ile Nazım'ın edebi yöneliminin daha en başından itibaren Şinasi, Namık Kemal ve Abdülhak Hamit gibi yeni edebiyat taraftarlarının izinde olduğu ortaya konulmuştur. Ardından gelen “Şairiyyet” ve “Roman ve Romancı” adlı, birçok araştırmacı tarafından ihmal edilen yazılarının sunulması aracılığıyla, bilimsel çalışmaları edebiyata öncelediği, edebiyatını ise Natüralizm ve Emile Zola yolunda yönlendirdiği anlaşılmıştır. Bu yazılar ve *Karabibik* önsözü göz önünde bulundurulduğunda Nazım'ın, anlatılarını, yoğun bir gerçeklik iddiası ile kaleme aldığı ortaya konulmuştur. Onun için, hikâye ve romanın, birtakım geziler ve gözlemler yapıp notlar alınarak, bu notların yazıya geçirilmesi esnasında olayların tabii akışının bozulmadığı, abartının sınırlı tutulduğu, yazar müdahalelerinin ortadan kaldırıldığı, okurun dikkatinin olay örgüsü ve kurmaca varlıklar üzerinde toplandığı, bu bağlamda onların hayatını sunarken içlerinde buldukları toplumu ve düşünce dünyasını da aydınlatarak sosyolojik bir amaca hizmet ettiği türler olarak algılandığı anlaşılmıştır.

Şimdi sırasıyla Nazım, hikâyeleri ve tek romanı olan *Zehra* üzerine bizden önceki araştırmacıların neler söylediklerine bakacağız. Nazım'ın edebi kişiliği üzerine kaleme alınan yazılarla başlayalım.

¹⁰ Soru işaretiyle verdiğimiz bu iki eser Nabizade Nazım Haydarpaşa Hastanesinde yatarken yayımlanmıştır. Himmet Uç bu hikâyelerin Nazım'a ait olduğunu kullandığı mini mini sıfatından ve karakterlerini zavallı tipler olarak seçmesinden yola çıkarak iddia eder. Fakat mini mini sıfatı dönem itibarıyla ve özellikle Servet-i Fünûn döneminde pek çok yazar tarafından tercih edilmiştir. Seçtiği karakterler bağlamında da böyle bir bağ kurmak mümkünse de bizce bu ölçüt sağlam bir zemin oluşturmaz. Dolayısıyla listeye soru işaretli bir şekilde alındılar.

1.2 Natürallizm'e Uzanan Bir Yol: Nabizade Nazım Üzerine Yazılanlar

Ölümünün hemen ardından Nabizade Nazım üzerine üç yazı yayımlanır: *Servet-i Fünûn*'da Ahmet İhsan'ın, *Maarif*'te Cerrahizade Ali Sacit'in yazıları ve *Hazine-i Fünûn*'daki imzasız yazı. Birkaç yıl içerisinde bunlara iki yazı daha eklenir: *Mektep*'teki İsmail Hakkı'nın ve *Servet-i Fünûn*'daki Mahmut Sadık'ın yazıları.

Söz konusu yazılarda ortak bir şekilde Nazım, zekâsı, bilgi birikimi ve yazı sahipleriyle kurduğu ilişkiler bakımından övülür. Bunun dışında, Ahmet İhsan'ın, Cerrahizade Ali Sacit'in yazılarında ve *Hazine-i Fünûn*'daki imzasız yazıda Nazım'ın eğitim gördüğü okullar ve yaptığı görevler verilir. Diğer iki yazıda ise bu bilgiler kısaca geçirilir ve onun hem iyi bir asker hem de iyi bir edebiyatçı olduğu söylenir. İlk üç yazı ölümünün hemen üzerine kaleme alındıkları için, Nazım'ın ölüm haberini de içerir. Ahmet İhsan'da ve *Hazine-i Fünûn*'daki yazıda yazı sahiplerinin Nazım'la nasıl tanıştıkları bilgisi de bulunur.

Ahmet İhsan'ın *Servet-i Fünûn*'daki "Nabizade Nazım" adlı yazısında, yukarıda belirtilen ortak bilgiler dışında, yüzeysel bir şekilde Nazım'ın iyi bir şair olduğu ama onun asıl yeteneğinin tenkit, sonra hikâyeler sonra ise bilimsel çalışmalar olduğu belirtilir. Nazım'ın, tenkit konusundaki başarısı Osmanlı yazı hayatını anlatan *Seyyie-i Tesamüh* adlı hikâyesi örnek gösterilerek övülür. Nazım'ın arkadaşı Mehmet Rüştü ile hazırlamaya başladıkları *Katre* adlı ansiklopedik lügati üzerinden bilimsel çalışmalar konusundaki yeteneği vurgulanır. *Katre*'nin Nazım'ın ömrü yetmediği için bitmediğinin söylenmesi dikkat çekicidir.¹¹ Bu eserden bahsederken Nazım'ın Ravi müstear ismiyle *Tercüman-ı Hakikat*'te yazdığı bazı yazılar olduğunun söylenmiş olması, yazıların ulaşılabilirliğini arttırması bakımından oldukça faydalıdır. Ahmet İhsan'ın isim vermeden bahsettiği bir eser daha vardır ve ona göre söz konusu eserde Nazım çeşitli şairlere şiirler söyleterek onları birbirleriyle konuşturmuştur ([Tokgöz], 1893, ss. 355-7).

Cerrahizade Ali Sacit'in *Maarif*'teki "Nabizade Nazım Bey" adlı yazısı da 17 Ağustos 1893 tarihlidir. Bu yazıda, yukarıda belirtilen ortak bilgiler dışında Nabizade Nazım'ın şiir alanında da düzyazı alanında da başarılı olduğu söylenip kısaca geçilir. Devamında, Nazım'ın Realizm ve Natürallizm yolunda hikâyeler kaleme aldığının belirtilmesi önemlidir. Ali Sacit'e göre Nazım'ın hikâyelerinde

¹¹ Yukarıda, *Katre*'nin Ahmet Midhat'ın muhalefeti nedeniyle devam ettirilemediği belirtilmişti.

psikoloji, fizyoloji, pedagoji gibi bilimlerden yararlanmış olması onu Natüralist bir yazar yapar. Örnek olarak *Haspa*'yı verir ve orada Behzat'ın İngiliz ya da Amerikalı kadına ve sonrasında Şahinde'ye yöneliminin ailesini uzun bir süredir görmemiş olduğuna bağlandığını belirtir. Ona göre aynı eserde aşkın ne olduğu da Şahinde üzerinden ele alınmıştır. Ardından Ali Sacit, Nazım'ın aşk konusunda giriştiği ve ispatladığı bilimsel bilgileri *Sevda*'da daha geniş bir şekilde ele aldığını söyler. Ona göre Nazım'ın en iyi eserlerinden biri de *Seyyie-i Tesamüh*'tür (Cerrahizade Ali Sacit, 1893, ss.55-8).

Bu iki yazıdan bir hafta sonra 24 Ağustos 1893'te *Hazine-i Fünûn*'da imzasız bir yazı yayımlanır. Diğerleri gibi burada da ölüm haberi verildikten sonra hem asker hem edebiyatçı oluşu vurgulanır ve eğitim gördüğü okullarla yaptığı görevler sıralanır. Burada dikkat çekici olan Nazım'ın yazdığı birkaç gazete adı verildikten sonra Asar Kütüphanesi'nden çıkan hikâye kitaplarının sıralanışı esnasında *Esatir*'in de onların arasında yer almasıdır. Oysa söz konusu kitap bir hikâye değil, mitolojik bilgilerin yer aldığı bir eserdir. Bu yazıda da Nazım'ın *Seyyie-i Tesamüh*'ü Osmanlı yazı hayatını tenkit eden bir eser olarak öne çıkarılır. Ardından *Müsabaka* adlı düzyazı ve şiir olmak üzere iki ayrı kısımdan oluşan ve Nazım'ın çeşitli şairleri karşılıklı atıştırdığı söylenen basılmamış bir kitaptan bahsedilir (Nabizade Nazım Bey, 1893, s. 51-2). Bu kitap hakkında söylenenlerle Ahmet İhsan'ın söylediklerinin büyük ölçüde örtüşüyor oluşu, böyle bir basılmamış kitabın varlığını kanıtlar niteliktedir fakat söz konusu kitap hâlâ bulunamamıştır.

Yedi ay sonra Nabizade Nazım'ın şairliği üzerine *Mektep*'te İsmail Hakkı'nın "Nabizade Nazım Bey" adlı yazısı yayımlanır. Yazıda İsmail Hakkı, Nazım'ın şairliğini beğendiğini yüzeysel bir şekilde dile getirir. Ona göre Nazım'ı iyi yapan, onun bazen bir köylü kızının duygularını en ince ayrıntısına kadar aktarıyor, bazen Fatih Sultan Mehmet'in büyüklüğünü en iyi şekilde ortaya koyuyor, bazen bir annenin ninnisini aktarıyor, bazense "Anadolu Hisarında Mezarlık" şiirinde olduğu gibi iyi bir mersiye kaleme alıyor olmasıdır. Dolayısıyla ona göre Nazım'ı iyi yapan, hayalle değil gerçek dünyayla ilgili oluşu ve bunu farklı bir duyula algılayıp aktarıyor oluşudur. Düzyazıları hakkında ayrıntılı bir incelemeye yazının formatı itibariyle girmez fakat *Seyyie-i Tesamüh*'ün bir tenkit değil bir hiciv olduğunu söylemesi önceki yazılara itiraz ediyor oluşu bakımından önemlidir. Sonrasında

İsmail Hakkı, Nazım'ın şiirlerinden örnekler vererek yazısını tamamlar ([Eldem], 1894, s. 257-259).

Bir sonraki yazı Mahmut Sadık tarafından *Zehra*'nın tefrika edilmeye başlanması münasebetiyle *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan "Nabizade Nazım ve Zehra'sı"dır. Yazı bir tür mersiye havasındadır ve yazıda Mahmut Sadık, aradan geçen yaklaşık üç yıla rağmen arkadaşını unutamadığını söyler. Bunların dışında yazıda, Nazım'ın bir eserinde sıkıntılı geçen çocukluğunu anlattığının söylenmesi önemlidir. Eserin adının söylenmemesine rağmen bu bağlamda değerlendirilebilecek tek hikâye olan *Yadigârlarım* bu sayede otobiyografik bir anlatı olarak öne çıkar. Mahmut Sadık'ın değindiği önemli noktalardan biri ise, yukarıda da belirtildiği üzere, Nazım'ın *Zehra*'yı yazarken tulumbacıların kahvehanelerine birçok kez gitmiş olmasıdır. Bu durum onun Natüralizme yönelimini ortaya koyar. Son olarak Mahmut Sadık, Nazım'ın *Zehra*'yı bitirdikten sonra kendisine verdiğini fakat çeşitli sorunlardan dolayı ancak yayımlayabileceklerini söyler (Mahmut Sadık, 1896, ss. 307-308).

Bu yazıların sonrasında Nabizade Nazım'ı, İbnülemin Mahmut Kemal İnan tarafından yazılan *Son Asır Türk Şairleri*'inde görürüz. Madde genel bir başvuru metni şeklindedir. *Yadigârlarım* adlı kitabın otobiyografik olduğu ilk defa burada eserin adı verilerek belirtilir. Bu konu yinelenerek devam edecektir. Sonrasında yukarıda bahsettiğimiz yazılardan alıntılar yapılarak Nabizade Nazım'ın biyografisi sunulmuş, eserleri adı altında altı, hikâyeler adı altında ise on yedi eseri sıralanmıştır. Fakat bu gruplandırmalar oldukça sıkıntılıdır. Mesela, hikâyeler başlığı altında verilen *Hoşnişin* bir tiyatro eseri, *Esatir* mitoloji konulu kültürel bir metin, *Hatura-i Şebab* bir şiir kitabıdır. Daha önce *Hazine-i Fünûn*'da bahsedilen *Müsabaka* adlı, şu an elimizde bulunmayan eser kaynak belirtilmeden alıntılanarak aynen anlatılır:

Mensur ve manzum olarak iki kısımdır. Nesir kısmına Fuzulî'nin divanının mukaddimesinden 'Elkıssa erbabı ihtirai nazım cem' olub muktezi zuhûrı âsar....' Fırkasını derc ile asrın en büyük münşileri namına birer nazire yazmışdır. Nâzım kısmına da Nedim'in 'Hoşâ nüzhet abadı cennet sirişt/ Ki hakkında müdgam mizacı behişt' beytile musaddar olan kasidesinden bir parça alup zamanın en mâruf şairlerine birer nazire söyletmişdir. Basılıb basılmadığını bilmiyorum. (İnal, 1969, s. 1134)

Sonrasında İbnülemin, Nabizade Nazım'ın *Yadigârlarım*'ın başında bastıracağı eserleri sıralamış olmasına dikkat çeker fakat bu eserler de şu an elimizde bulunmamaktadır. Ardından Nabizade Nazım üzerine yazılan metinlerden ve Nazım'ın şiirlerinden bazı alıntılar yaparak yazısını tamamlar (İnal, 1969, ss. 1132-6).

1933'te İsmail Hikmet [Ertaylan]'ın, *Nabizade Nazım* adlı eseri yayımlanır. Eser, bu konuda hazırlanmış ilk kapsamlı kitap olduğu kadar Nabizade Nazım'ın, yukarıda da belirtildiği üzere, hocası Muallim Cudi'den bahseden ilk isim olması ile de dikkat çekicidir. Nazım'ın yöneliminin bir parça “eski”den, “yeni”ye döndüğünü ilk defa o ileri sürer. Ağırlıklı olarak şiirlerinden örnekler verir ve “içli” bir şair olduğunu, sade bir dille yazmaya uğraştığını söyler. Sonrasında düzyazılarına geçer. Bunlar için şöyle der: “Yazılarında mümkün olduğu kadar sade ve tabii olmaya çalışmış hakikatten uzaklaşmamak istemiştir” ([Ertaylan], 1933, s. 12).

Bu tespit, Nabizade Nazım'ın düzyazı alanında yapmak istediğini ana hatlarıyla çizmektedir. Böylece, özellikle *Karabibik*'teki sade dile ve olayların olabildiğince sade ve doğal anlatılmasına işaret edilmektedir. İsmail Hikmet'in dikkat çekici bir başka yorumu ise şöyledir:

“Ekremler, Sezayilerden sonra en [i]yi, en müessir roman ve hikâyeleri yazan Nabizade olmuştur. Hattâ üslûp itibariyle, vak'aları tasvir ve tasavvur itibariyle, hadiseleri hikâye ve teknik itibariyle her ikisinden de muvaffakiyetlidir diyebiliriz” ([Ertaylan], 1933, s. 12).

Bu durumu da, onun Realist tutumuna ve Rezaizade'nin tam tersine, sanatsal değil doğal olmaya çalışmasına bağlar. Fakat bu konuda ayrıntılı bir açıklamaya girmez.

Yazar, on yıllık bir aranın ardından Hakkı Tarık Us'un *Karabibik*'i yayıma hazırlamasıyla tekrar gündeme gelir. 1943'te hakkında iki yazı yazılır: Biri Yunus Kâzım Köni'nin, diğeri Mahmut Yesari'nin her ikisi de “Nâbizade Nazım” adını taşıyan yazılarıdır. İkisinde de ortak nokta Nabizade Nazım'ın neden unutulduğunu soruyor olmalarıdır. O dönemde Nabizade Nazım'ın unutulduğunun ve hatırlanması gerektiğinin vurgulanması oldukça önemlidir. Bu durum aynı zamanda 1940 itibariyle açılan Köy Enstitüleri aracılığıyla Türk edebiyatında köye daha dikkatli bir yönelimin başladığı dönemlere denk gelir.

Yunus Kâzım Köni, Nazım'ın eserlerindeki dilin sadeliğiyle birlikte *Karabibik*'in önsözündeki halk dilinin derlenmesi meselelerini vurgular, yazarın köye yönelmesini takdir eder ve onun bu konunun başlatıcısı olduğunu söyler.¹² Onu dilinin sadeliğiyle Cenap Şahabettin'den, sanatsal anlamda da Mehmet Emin Yurdakul'dan daha başarılı görür (Köni, 1943, s. 5).

Mahmut Yesari'nin yazısında, Nabizade Nazım'ın şiirlerinde ne kadar Romantikse, romanlarında o kadar Realist olduğunun söylenmesi dikkat çekicidir. *Zehra* özelinde karakterlerinin ve olaylarının doğallığı vurgulanır ve romandaki tulumbacıların hayatının anlatılmasına ilk defa burada işaret edilir ve bu ciddi bir başarı olarak görülür. Bundan sonra da birçok eserde tulumbacılar ve diğer konularla Nabizade Nazım'ın Realizmi ne kadar başarılı bir şekilde gerçekleştirdiği vurgulanacaktır (Yesari, 1943, s. 14-15).

1954'te Mustafa Nihat Özön, *Zehra*'yı yayıma hazırlar ve metnin başına yerleştirdiği, "Nabizade Nâzım ve Zehra Hakkında" adlı önsözü kaleme alır. Özön Nabizade Nazım'ı 1876-77 yılları, yani 93 savaşı sonrası yazıları görülmeye başlanan gençlerin başlıcalarından, şeklinde bir tanımlar ve ekler:

Bu savaş, edebiyat tarihinde Tanzimat Devri diye adlanan zamanın sonunu meydana getirmiştir. Memleket için çok büyük sarsıntılara yol açmış olan bu savaş sonrası yeni bir nesil fikir hayatında belirmeye başlamıştır. Bu nesil, Tanzimatçılardan başka bir yolda yetişmişti. Tanzimatçılardan çoğu kendi kendilerine yetişmiş (otodidakt) kimselerdi; bu nesil insanları ise ilk, orta ve yüksek tahsil diye adlandırdığımız okuma basamaklarından geçerek yetişmişler, Tanzimatçıların sonraları öğrendikleri ilk bilgileri onlar okullarda, çocukluk ve gençlik çağlarında öğrenmişlerdi. Yabancı dil öğretimi bunların dünya görüşlerinde bir başkalık meydana getirmişti. Teknik okullarda bulunan pozitif bilgilerin etkisine kapılmışlardı. Doğu kültürünün temeli olan [A]rapça ve en çok da [F]arsça öğretimi, yeni sistemde, ikinci plâna düşmüş durumdaydı; onların yerini Fransızca ve pozitif bilimler almıştı. (Nabizade Nazım, 1954, s. V)

¹² Ali İhsan Kolcu da daha sonra bu konuda, "Ahmet Midhat Efendi'nin Bahtiyarlık hikâyesini bir tarafa bırakacak olursak *Karabibik* ilk defa roman hacminde köyü ve köylüleri ele almış bir eserdir" (Kolcu, 2011, s. 5), diyecektir. (Vurgu bana ait.)

Özön'e göre, bu dönem aynı zamanda, Fransa'da "Realizm", "Natüralizm", "Bilimcilik" gibi tartışmaların hüküm sürdüğü yıllardır (Nabizade Nazım, 1954, s. V-VI). Dolayısıyla bu kuşak o fikirlerden de etkilenecektir. Edebiyat tarihinde, 1885 yılında Beşir Fuat'ın Victor Hugo üzerine kaleme aldığı eleştirel monografisiyle başlayan bir Romantizm-Realizm tartışması söz konusudur.¹³ Türk edebiyatında bu konuların bu kadar kapsamlı ele alındığı ilk tartışmadır ve 1880 yılı itibariyle yayım hayatına başlayan Nabizade Nazım üzerinde de mutlaka etkisi olmuştur. Yukarıda da belirtildiği üzere 1887 yılında *Manzara* adlı dergide yazdığı yazıları ve 1890 yılında Ravi müstear adıyla kaleme aldığı "Roman ve Romancı" adlı yazılarında Nazım, edebiyattan önce bilimi savunur ve bu esnada edebiyat yapılacaksa bile bunun hayale değil gerçeğe ve gözlemlere dayalı olması gerektiğini Emile Zola örneği üzerinden vurgular. Bu bağlamda Romantik edebiyata şiddetle karşı çıkan Beşir Fuat ile oldukça yakınlaşır.

Necat Birinci 1987'de *Nâbizâde Nâzım* adlı monografik kitabını hazırlar. Bu eserde Birinci de Nabizade Nazım'ı, Özön'ün isimlendirmeden yaptığı tanımlamaya uygun bir tanımla ama Mehmet Kaplan'ın verdiği adla "Ara Nesil"e dâhil eder.¹⁴ Birinci de bu neslin, Batıya açık ve düzenli bir eğitim gördüğünü, özellikle Fransızca öğrenmiş oldukları için Fransız edebiyatını takip edebildiklerini ve çeviriler yaptıklarını söyler (Birinci, 1987, s. V). Birinci'ye göre Ara Nesil'in mensupları edebiyatı estetik bir olgu olarak kabul ederler ve ondan herhangi bir fayda beklemezler. "Özellikle şiiri doğrudan düşünce konusu yap[mışlardır]. Romanın muhtevasını, anlatım şekillerini ve sınırlarını araştırmışlardır]. Böylece edebi tenkit gelişme imkânı bul[muştur]" (Birinci, 1987, ss. V-VI). Ardında, Romantiklerle Natüralistler arasındaki en önemli tartışmaların da bu dönemde gerçekleştiğini söyler ve ekler:

Bu münakaşalar, şiirin çeşitli meseleleri üzerinde düşünme yollarını açtı. Vezin, kafiye, dil, uslûp, roman üzerin[e] yazılar yazıldı. Yeni bir şiir dili ve şiir cümlesi arandı. Batılı nazım şekillerinin kullanılışı yaygınlaştı, resim altı şiir türü edebiyatımıza girdi. Bu devirde 'nesr-i muhayyel' denilen mensur şiir doğdu ve yaygınlaştı. Roman sahasında çeşitli tahkiye şekilleri denendi.

¹³ Bu konuda ayrıntılı bilgi için Beşir Fuat'ın (2000) yazılarının derlendiği *Şiir ve Hakikat* adlı kitaba bakılabilir.

¹⁴ Mehmet Kaplan söz konusu adlandırma ve tanımlamayı *Tevfik Fikret ve Şiiri* adlı kitabında yapmıştır (1946, s. 9-13).

Tercüme faaliyetleriyle genç sanatkârların edebiyat ufku genişletildi. Yeni bir duyuş, düşünüş ve ifade ediş şekli doğdu. (Birinci, 1987, s. VI)

Birinci bunların ardından Nazım'ın biyografisini ve edebi faaliyetlerini verir. Bu bölümlerde kendinden önceki eserlerden farklı bir yargı yoktur.

Nabizade Nazım üzerine yapılmış son kapsamlı çalışma Himmet Uç'un 2007'de basılan monografik çalışması *Şair ve Romancı Nabizade Nazım*'dır.

Eser bir giriş kısmının ardından Nabizade Nazım'ın hayatına geçer. Uç, giriş kısmında Nazım'ı yaşadığı ve yazdığı dönem itibariyle Ara Nesil'e dâhil eder fakat bunu "Ara Dönem" adlandırmasıyla yapar. Ardından, yukarıda Ara Nesil bahsinde anlatılan yenilikleri sayar ve *Zemzeme-Demdeme* tartışmasından konu açar. Bir diğer isimle Eski ve Yeni tartışması olarak bilinen bu tartışmada Nazım, Uç'a göre herhangi bir grupta yer almaz (Uç, 2007, ss. XI-XX).

Sonrasında Nabizade Nazım'ın hayatını anlatmaya başlayan Uç'un da temel kitabı, önceki birçok çalışmada olduğu gibi *Yadigârlarım*'dır. Nabizade Nazım'ın özellikle çocukluk ve gençlik yıllarına dair bu eser dışında herhangi bir kaynak bulunmadığı için Uç da ilk olarak ona başvurmuştur. Bununla birlikte askeri kaynaklardan ve dönemin eğitim şeklini inceleyen birtakım kitaplardan yararlanmış olması dikkat çekicidir.¹⁵

Nazım'ın vefatına yoğun ilgi gösterildiğini söyleyen Uç, devamında onun zekâsının, kabiliyetinin, bilgi ve kültürünün övüldüğünü vurgular (Uç, 2007 s. 11).

Uç'un dönemin okullarında öğretilen derslerin listesini vermesinin yanında Nazım'dan yaptığı şu alıntı oldukça önemlidir: "Hangi lisana bakılsa elsine-i saireden aldığı kelimatı kendi malı gibi tasarruf ettiği görülüyor. Az çok intisap eylediğim, Fransızca, Almanca, Farisi, Arabîden buna binlerce misal getirmek mümkündür" (Uç, 2007 s. 16). Uç, bu diller arasına bir de İngilizceyi ekler (Uç, 2007 s. 16).

Yine Nazım'ın evlendiği kişinin adını ilk defa tam olarak saptayan Himmet Uç olmuştur:

Nabizade'nin ölümü üzerine İrade-i Seniyyeyle hanımına bağlanan maaş kaydına Kara Kuvvetleri Kurmay Subay ve Generaller Dosyasında rastladık.

¹⁵ Kaynaklarda bazıları şunlardır: Osman Nuri Ergin, *Maarif Tarihi*; Kara Kuvvetleri Arşivi, Başbakanlık Arşivi, Osmanlı Devlet Salnameleri vs.

Bu vesikadan Nabizade'nin hanımının isminin Ayşe Naciye olduğunu tespit ettik: 'Mumaileyhanın tarih-i vefatından itibaren refikası Ayşe Naciye Hanım'a 280 kuruş maaş tahsisi hususunda bilistizan 10 Aralık 1893 tarihinde İrade-i Seniyye-i Mülukane şerefsadır olmuştur. (Uç, 2007 s. 10)

Uç, devamında Nabizade Nazım'ın basılmış ve basılmamış eserlerini ana hatlarıyla işler.¹⁶ Bu kısımda 1880 itibariyle yazmaya başlayan Nazım'ın üç şiir kitabını ve on bir hikâyesini saptar. Şiir kitaplarından sonuncusu olan *Mini Mini yahut Yine Heves*'te diğer kitaplarından farklı olarak biraz daha felsefî ve fikrî alanlara girdiğini belirtir. Bu kısımda bahsedilen *Katre*'nin, "Diderot" ve "Larus" yolunda yapılan bir çalışma olduğu eser hakkındaki bir yazıdan alıntılanır (Uç, 2007 s. 29). Çalışmanın önsözünde ansiklopedinin lügate karşı üstünlüğünün belirtilmesi dikkat çekicidir. Elimizdeki örnek nüshada da bu çalışmadaki maddelerin ne kadar ayrıntılı olarak işlendiğini Uç'tan öğreniyoruz (Uç, 2007 ss. 27-29). *Mesail-i Riyaziye, Muhtasar Yeni Kimya* adlı eserler de aynı titizlikle hazırlanmıştır ve ayrıntılıdır. Uç bu eserlerin öğretici tarafını vurgular (Uç, 2007 ss. 29-32). Son olarak Nazım'ın askerlikle ilgili makalelerini ele alır; bu konuda Nazım'ın bilgisinin gayet iyi olduğunu belirtir (Uç, 2007 ss. 35-38). Ayrıca, Nabizade Nazım'a göre savaş, insanlık açısından nefret edilecek bir zorbalıktır fakat söz konusu vatanın menfaatleri olduğunda savaşmak zorunlu bir hâl alır (Uç, 2007 s. 38). Yine bu bölümde Uç'un, Nazım'dan yaptığı Darwin ile ilgili alıntı, onun döneminin bilim hayatını ne kadar yakından takip ettiğini açıkça göstermektedir (Uç, 2007 s. 37). Kitabın devamında Nazım'ın hikâyeleri ve romanı üzerine incelemeler yapılır.

Bu müstakil eser ve yazılar dışında, Türk edebiyatı üzerine veya dönemleri ile ilgili hazırlanmış birçok kitapta ve ansiklopedilerde de Nabizade Nazım'ın adına rastlarız. Bunlardan bazıları şunlardır: Atilla Özkırımlı, *Türk Edebiyatı Tarihi* (2004); Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* (2000); İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)* (2013); Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923* (1995); Nihat Sami Banarlı, *Türk Edebiyatı Tarihi* (1971); Abdullah Uçman, TDV İslam Ansiklopedisi, cilt 32, "Nabizade Nazım" (2006) ; Fevziye Abdullah Tansel, İslam Ansiklopedisi, cilt 9, "Nazım,

¹⁶ Himmet Uç, "Şiirleri ve Şiir Kitapları", "Hikâye ve Romanları", "Diğer Eserleri", "Fenni Makaleleri" ve "Basılmamış Eserleri" alt başlıklarında, eserlerin künyeleri, konularının ve içeriklerinin ne olduğu, aynı türler arasında nasıl bir değişim ve/veya gelişim gerçekleştiği hakkında birtakım bilgiler verir (Uç, 2007, s. 21-40).

Nabizade” (1964)... Bu kitaplarda onun hakkında genelde benzer bilgiler bulunmaktadır.¹⁷

Kenan Akyüz herhangi bir ölçüt belirtmeksizin Nazım’ın şiir konusunda başarısız olduğunu söyler ve devam eder: “Şiirde sadece bir amatör olarak kalmış olan Nabizade Nâzım, çok genç yaşta ölmesine rağmen, hikâye ve roman alanında adını unutulmaktan kolaylıkla kurtarabilecek eserler vermiştir” (Akyüz, 1995, s. 81).

Devamında onun Realizm yolunda bir yazar olduğunu kabul eder ve ilk eserlerindeki Romantik yönelimi okur baskısına bağlar:

Nazım, Tanzimat Edebiyatı’nın son yıllarında kendini göstermeğe başlayan [R]ealist ve [N]atüralist eğilimin temsilcilerinden biridir. Ancak, o zamana kadar romantizmle beslenmiş ve ona alışmış olan hikâye ve roman okuyucusunun manevi baskısı altında bulunduğu için, bazı hikâyelerinde (*Haspa, Hâlâ Güzel, Yedigârlarım, Zavallı Kız, Bir Hatıra*) yer yer romantizme kapılmaktan kurtulamamışsa da, *Kara Bibik* ve *Seyyie-i Tesâmüh* hikâyeleriyle *Zehra*’da realizme çok yaklaşmıştır. (Akyüz, 1995, s. 81) (Vurgular bana ait.)

Akyüz, Romantizm konusunda herhangi bir kıstas belirtmemekle birlikte Realizm konusunu *Karabibik*, *Seyyie-i Tesâmüh* ve *Zehra* üzerinden açıklar. Akyüz’e göre, “*Kara Bibik*’in önsözü, Türk edebiyatında Realizm ve Natüralizmin ilk ve küçük bir beyannamesi halindedir” (Akyüz, 1995, s. 81). (Vurgu bana ait.)

Kahramanı bir köylü olan ve vakası Anadolu’da, Antalya’nın bir köyünde geçen hikâye, köyün bütün hayatını tam bir realizmle aksettirir. Yazar, realiteye sadakat düşüncesiyle, köylülerin şivelerini de aynen vermiştir. Bu haliyle *Kara Bibik*, son devir Türk edebiyatındaki köy roman ve hikâyelerinin de ilk örneği durumundadır. *Seyyie-i Tesâmüh*’te ise yazar, genç ve kabiliyetsiz bir edebiyat meraklısının şöhrete erişmek için başvurduğu sonuçsuz çareleri realist bir görüşle tesbit eder. (Akyüz, 1995, s. 81)

Zehra’yı da aynı sebeplerden Realist bulan Akyüz devamında *Zehra*’nın ilk psikolojik roman denemesi olduğunu söyler: “Romandaki psikolojik tahliller,

¹⁷ Bu eserlerde Nabizade Nazım’ın biyografisi kısaca verilmiş, kullandığı dilin sadeliği vurgulanmış, eserlerindeki önsözler dikkate alınarak Realist olma kaygısı güttüğü belirtilmiş veya *Karabibik* ve *Zehra* adlı kitaplarından yola çıkılarak Realizmin Türk Edebiyatındaki ilk örneklerini veren yazarlardan biri olduğu söylenmiş, eserlerden bazı kısa alıntılar yapılmıştır.

bilhassa kıskançlık psikolojisinin geliştirilmesi ve ayrıca bazı toplumsal çevrelerin tanıtılması dikkate değer bir itina ile yapılmıştır. Bu bakımdan *Zehra*, Türkçede ilk psikolojik roman denemesi olarak da kabul edilebilir” (Akyüz, 1995, s. 81). (Vurgu bana ait.)

Bu noktaya kadar Nazım’ın edebi kişiliği üzerine yazılan yazılar kısaca sunulmuştur. Söz konusu yazılarda ağırlıklı olarak Nazım’ın edebiyat tarihinde hangi dönemde yer aldığı sorulmuş ve Nazım “Ara-nesil”e dâhil edilmiştir, dönemin imkânlarından ve bu imkânların Nazım’ı nasıl etkilediğinden bahsedilmiştir, eski ve yeni tartışmasında yeniler tarafında olduğu söylenmiş, Nazım’ın anlatılarındaki sade dil övülmüş ve bazı anlatılarını dışarıda bırakarak onun Realist/Natüralist bir yazar olduğu konusunda hemen tüm araştırmacılar hemfikir olmuşlardır. Araştırmacıların onu Realist/Natüralist olarak öne çıkardıkları anlatıları *Seyyie-i Tesamüh*, *Karabibik* ve *Zehra*’dır. *Seyyie-i Tesamüh* ve *Karabibik*’i de içine alacak şekilde Nazım’ın hikâyelerini ele alan yazıları bir sonraki alt başlıkla ele alacağız.

1.3 Kısa fakat Değerli Denemeler: Nabizade Nazım’ın Hikâyeleri

Nabizade Nazım’ın eserleri hakkında bir kafa karışıklığının olduğu daha önce belirtilmişti. Bu nedenle ilk olarak herhangi bir karışıklık çıkmaması adına daha önce verilen listeden sadece hikâyeleri alalım:

- Bir İftirak, *Mirat-ı Âlem*, nr. 5, R 1300 (1884)
- Yedigârlarım, Karabet Kasbar Matbaası, H 1302 (1884)
- Zavallı Kız, Kasbar Matbaası, H 1307 (1890)
- Karabibik, Kasbar Matbaası, H 1307 (1890)
- Bir Hatıra, Kasbar Matbaası, H 1307 (1890)
- Sevda, Kasbar Matbaası, H 1308 (1891)
- Seyyie-i Tesamüh, Alem Matbaası, H 1308 (1891)
- Hâlâ Güzel, Kasbar Matbaası, H 1308 (1891)
- Haspa, Kasbar Matbaası, H 1308 (1891)
- Enginde, Servet-i Fünûn, nr. 84, R 1309 (1893)?
- Bir Fakir Aile, Servet-i Fünûn, nr. 85, R 1309 (1893)?¹⁸

¹⁸ Soru işaretiyle verdiğimiz bu iki eser Nabizade Nazım Haydarpaşa Hastanesinde yatarken yayımlanmıştır. Himmet Uç bu hikâyelerin Nazım’a ait olduğunu kullandığı mini mini sıfatından ve karakterlerini zavallı tipler olarak seçmesinden yola çıkarak iddia eder. Fakat mini mini sıfatı dönem

- Sohbet-i Şebâne, Servet-i Fünûn, nr. 1535 (1926)

Bu konudaki ilk yazı, Güzin Dino'nun "Nabizâde Nazım'ın (1865-1893) 'Karabibik' İsimli Hikâyesi Üzerine Bir Deneme" adını taşır.

Dino, Fransız Realizm ve Natüralizmini kısaca özetledikten sonra Nabizade Nazım'ın, bu akımlara Osmanlı devletindeki az sayıda yönelenlerden biri olduğunu söyler. Bu bağlamda onun fennî şiirler yazmaya uğraştığını ve özellikle *Karabibik*'te Fransız Natüralistlerini taklide çalıştığını; bunun için de Osmanlı nesrinde o güne kadar görülmemiş konu, teknik ve dil bakımından birtakım yenilikler gerçekleştirdiğini belirtir. Ona göre *Karabibik* Realist bir uzun hikâyedir (Dino, 1954, s. 153).

Devamında, Nabizade Nazım'ın o güne kadar hiç ele alınmamış bir konuyu işlemek istediğini söyleyen Dino, onun, yöntem bakımından Zola ve onu Türk edebiyatında tanıtmaya çalışan Beşir Fuat'tan etkilendiğini belirtir.¹⁹

Görülüyor ki, Nabizâde o güne kadar hiç ele alınmamış bir konuyu işlemek istemiştir; bu konu değil sade edebiyatçılar, hattâ o devir siyaset ve iktisat buhranını idrâk eden vatanperver aydınlar tarafından da müşahhas bir şekilde ele alınmış değildi. Nabizâde, Zola'nın ve onun sanatını etraflı bir şekilde bize tanıtmaya çalışan Beşir Fuat'ın tesiriyle ve sadece bir edebî mektep nazariyesine uymak gayesiyle böyle bir konuya ilgi göstermiştir, bir de kendi kitabının önsözünde işaret ettiği gibi [N]atüraliste'lere karşı Osmanlı basınının dar görüşlü tepkisine mukabil, konusunu bu yolda seçmiştir[.] (Dino, 1954, s. 153-4)

Nabizade Nazım'a göre Realist sanatçıların kitapları sadece fuhşiyattan ibaret değildir. Böyle olmadığını kanıtlamak için de *Karabibik*'i kaleme alır. Anlaşılabacağı üzere Dino'ya göre Nazım'ın iki amacı vardır: Natüralist akıma uygun bir eser vermek ve bu akımın fuhşiyattan ibaret olmadığını kanıtlamak.

Sonrasında iki alıntı yaparak bu örnekler üzerinden gider. İlk örneğine dayanarak, yazarın tasvirleri göz önünde bulundurulduğunda, bu metnin köy gerçeğini gözler

itibariyle ve özellikle Servet-i Fünûn döneminde pek çok yazar tarafından tercih edilmiştir. Seçtiği karakterler bağlamında da böyle bir bağ kurmak mümkünse de bizce bu ölçüt sağlam bir zemin oluşturmaz. Dolayısıyla listeye soru işaretli bir şekilde alındılar.

¹⁹ Bu konuda Ali İhsan Kolcu da şöyle demiştir: "*Karabibik* romanı Türk edebiyatında Beşir Fuat ile Menemenlizade Tahir arasında cereyan eden [R]ealizm-[R]omantizm münakaşalarının atmosferi içerisinde *hakikiyyûn mesleğine* bir örnek olmak üzere kaleme alınmıştır" (Kolcu, 2011, s. 45).

önüne serdiğini ileri sürer. Ona göre Karabibik, Anadolu'daki herhangi bir köylünün tipik örneğidir (Dino, 1954, s. 155-6). Dino'ya göre eserin dikkat çekici bir başka özelliği de şudur:

[...] dikkat edilirse iki çeşit cümlelere rastlanır; bir yazarın ağzından, bir de Karabibik'in iç konuşmasını ifade eden cümleler. Meselâ başlangıçta: Karabibik bir çift satın almağı zihnine koymuş, karar vermiş gitmişti' diyerek bize doğrudan doğruya hitap etmekle başlayan Nabizâde, sonra bizi alıp Karabibik'in iç konuşmasına götürür: "Andonoğlu'nun öküzleri ise pek yavuz ama pek tuzlu: çiftine otuz bir mecit istiyordu ni hal etmeli?" (Dino, 1954, s. 156)

İkinci alıntısında Dino, Nabizade Nazım'ın bir köy evini tüm ayrıntısıyla nasıl tasvir ettiğini vurgular ve bunu Realizme dayandırır. Şu sözleri yazarın izlediğı kesin bir metodun olduğunu gösterir:

[...] Nabizâde anlatmak istediğı fikri, canlandırmak istediğı hissi veya gerçeğı plâstik bir unsurla takviye eder; burada da bu damın perişanlığı ve realitesi, paragrafı bitiren şu cümle, sembolik bir özellik kazanır: "Köşede akşamki yufkanın esmer, daneli hamuru bir çamçak içinde durmakta idi." (Dino, 1954, s. 156)

Dino'ya göre buradaki hamur da, Huri de Nabizade Nazım'ın köy gerçekliğini gözler önüne sermek için kullandığı birer semboldür.

Bu konuda yazan diğer birçok yazar gibi Dino da metnin diline özellikle dikkat çeker.²⁰ O, bunu iki bakımdan önemser: İlk olarak, köylüyü onun dilini kullanarak konuşurmak ve anlatıcının dilinin de bir o kadar sade olması cesur bir teşebbüstür. İkinci olarak ise, Nazım'ın *Karabibik*'in önsözünde söylediğı ahalinin dilinin derlenmesi fikrini dönemi itibarıyla çok ileri bir düşünce olarak görür (Dino, 1954, s. 157).²¹

Ona göre Nabizade Nazım'ın en büyük sorunu kurgudadır. Metnin ilk üç bölümünü gayet başarılı bulur fakat sonraki bölümler ve özellikle de son bölüm ciddi olarak

²⁰ İsmail Hikmet [Ertaylan] (1933), Yunus Kazım Köni (1943), Mehmet Ergün (1980), Necat Birinci (1987), Mustafa Nihat Özön (1954) gibi birçok araştırmacı Nabizade Nazım'ın *Karabibik* ve diğer hikâyelerinde dilin sadeliğini vurgular.

²¹ Cevdet Kudret (2009, s. 117), Mehmet Ergün (1980) gibi isimler de derleme meselesini tekrar ederler.

sorunludur. Bunu da Nazım'ın olayların gelişimi konusunda bir realizm aramamasına bağlar (Dino, 1954, s. 157).

1961'e geldiğimizde hikâyelerin tümünü değerlendiren iki yazıyla karşılaşırız. İlki Aziz Behiç Serengil'in hikâyeleri yayıma hazırlaması münasebetiyle yazdığı önsözdür. Serengil önsözde toplamda yedi hikâyeye ulaşabildiğini söyler. Bunlar: *Yadigârlarım*, *Karabibik*, *Sevdâ*, *Haspa*, *Hâlâ Güzel*, *Seyyie-i Tesamüh* ve *Esâtir*'dir. Üç hikâyesine ise ulaşamadığını belirtir. Bu hikâyeler ise: *Zavallı Kız*, *Bir Hâtıra*, *Bahtiyar mıdırlar?*. Bunlardan ilk ikisi bugün artık elimizde fakat sonuncusuna hâlâ ulaşabilmiş değiliz. Yine yayıma hazırladığı hikâyeler arasında *Esâtir*'i de sayar fakat bu eser, yukarıda da belirtildiği üzere, bir hikâyeye değildir.

Serengil de Güzin Dino gibi, Nabizade Nazım'ın Realizme yönelimini o zamana kadar hiç yapılmamış bir çalışma olarak görür. Devamında bir tür tartışmasına girer ve Nazım'ın önsözünü göz önünde bulundursak bile *Karabibik*'in, kişi kadrosu itibarıyla uzun hikâyeye olarak adlandırılması gerektiğini söyler ve *Seyyie-i Tesamüh* ile *Yadigârlarım* için de durumun değişmeyeceğini belirtir (Nabizade Nazım, 1961, s. V).

Karabibik önsözünü işaret ederek, Nabizade Nazım'ın Realizm bağlamında gayet bilinçli olduğunu belirtir ve bazı hikâyeleri bu konuda “gerçekten başarılı örnekler” olarak görür. Serengil'e göre Nazım o eserlerinde de, karakterlerini herhangi bir müdahalede bulunmadan aktarabilmiştir²² (Nabizade Nazım, 1961, s. VI). Sonrasında bu hikâyeler üzerinde durur. O da, *Karabibik*'in köy gerçeklerini gözler önüne sermesine ve diline dikkat çeker. *Seyyie-i Tesâmüh*'ün dilini ise gayet ağır bulur fakat bunu eleştirmez, dönemin edebiyat ortamını eleştiren bir hikâyeye olduğu için doğal karşılar. *Yadigârlarım*, *Hâlâ Güzel* ve *Haspa*'yı ise Romantik hikâyeler olarak görür. Nedenini ise Nazım bu hikâyelerde döneminin etkisi altında kalarak duygusal konulara yönelmesi, şeklinde açıklar (Nabizade Nazım, 1961, s. VII).

Diğer yazı ise bu kitabın yayımlanmasının üzerine Hikmet Dizdaroğlu tarafından yazılan, “Nâbizâde Nâzım'ın Hikâyeleri”dir. Dizdaroğlu *Karabibik*'in önsözünden şu kısmı sadeleştirerek alıntılar:

²² Bu konuda Cevdet Kudret de, *Karabibik* bağlamında, Nabizade Nazım, “[...] kendi kişiliğini titizlikle ve tam olarak gizlemiştir.” der. (Cevdet Kudret, 2009, s. 117)

Bu gibi romancıların maksatları insanlık olaylarını sırf insanlık yönünden inceleyip anlatmaktır. Bunlar, bir insan ne gibi duygulara ve hareketlere yetenekli ise ona o duyguları ve hareketleri mal edip işi doğal sınırından çıkarmamak, yâni yetenekli olmadığı nitelikleri insana mal etmemek isterler. – Olaylara renkli gözlükle bakmazlar, kendi asıl gözleriyle bakarlar. Bu bakışla elde edecekleri yargılar sırf kişisel yâni kendilerine özge olacağı ne kadar doğal ise âdetin, doğanın üstünde olamayacağından akla yatkın ve herkesçe kabul edilir bulunması dahi o kadar doğaldır. (Dizdaroğlu, 1961, s. 892)

Sonrasında Nazım'ın, zamanına göre, edebiyat anlayışı bakımından ne kadar ileri olduğunu söyler ve ekler “Realizm ve [N]atüralizmi biz de onun gibi anlamıyor muyuz?” (Dizdaroğlu, 1961, s. 892).

Yine o da Nabizade Nazım'ın, yukarıda da belirtildiği gibi, metindeki olayın işlenişi esnasında ayrıntıların ne kadar sunulacağına dayalı olarak yaptığı hikâye-roman ayırımına dikkat çekerek, kendilerinin de aynı ayırımı yaptığını belirtir. Tek fark olarak, Nazım'ın hikâye için de roman terimini kullandığını vurgular (Dizdaroğlu, 1961, s. 892).

Dizdaroğlu, *Karabibik*'i diğer hikâyelerden ayrı bir yerde konumlandırır ve onun dışındaki hikâyeler için “sanat yönünden değil, tarihî açıdan, edebiyatımızda küçük hikâyenin ilk verileri olmaları bakımından, anılmağa değer[dir].” der. Hikâyelerin “kuruluşça, sağlam yapılı” olmadıklarını ve bazı sayfaları çıkarmamız hâlinde hiçbir eksilme olmayacağını, bununsa “dönemin havasına kapılarak” yapılan bir yanlış olduğunu söyler. Sonrasında hikâyelerden, *Yadigârlarım*, *Sevda*, *Hasba* ve *Seyyie-i Tesamüh*'ün birer teze bağlı olduklarını belirtir (Dizdaroğlu, 1961, s. 893).

Dizdaroğlu Nazım'ın *Karabibik* ve *Seyyie-i Tesamüh*'ün bazı parçalarında Natüralist diğer hikâyelerde ise Romantik olduğunu söyler. Ona göre “*Karabibik* dışındaki[hikâyelerde] “dil ağdalıdır; [A]rapça, [F]arsça sözcükler ve tamlamalarla yüklüdür. Hikâye dili değil ‘mensur şiir’e yatkın bir dildir. Bu yüzden hikâyelerin kimi yerleri ‘şairane’ bir tablo özelliğindedir; boya ve süs, gereğinden artıktır.” Söz konusu hikâyeler bu nedenle Romantiktir (Dizdaroğlu, 1961, s. 893). Yine de *Sevda*'nın, hikâyedeki aşkın birdenbire gerçekleşmemesi bakımından Realist bir tarafı olduğunu

da ekler. *Hâlâ Güzel* de aynı sebeple böyle bir hikâyedir (Dizdaroğlu, 1961, s. 893-4).

Ahmet Eken'in "Türkiye Romancılığında Nâbizade Nazım" adlı yazısının son iki paragrafı *Karabibik* ile ilgilidir. Burada Eken eleştirisini şu şekilde belirtmiştir:

Nâbizade Nâzım bir [N]aturalistin bilimselliğiyle hayatı anlamak istediği halde, aslında eleştiriden yoksun tavrı yüzünden hayatı anlayamamaktadır. Böylece, geleneksel ideolojinin bilinçaltında varolan kalıpları, yazarın bilinçli amacına baskın çıkmıştır. Bu arada, bilinçli amacı dışında gerçekleşen başarısı, kaybolup giden sınıfların hayatlarından kesitler ve ideolojik tavırlarından örnekler vermesidir. (Eken, 1975, s. 12)

1976'da yayımlanmış olan bir başka yazı Mehmet Kaplan'ın "Karabibik"idir. Yazı, dil ve Realizm bağlamındaki, daha önceki konulara da dikkat çeker.²³ Kaplan'ın şu tespiti oldukça önemlidir: "Nâbizâde romanının konusunu böyle basit tutmakla, hem gerçeğe bağlı kalmış, hem de Ahmed Midhat Efendi'nin romantik, mübalağalı vaka romanlarına karşı çarpıcı bir tavır almıştır" (Kaplan, *Karabibik*, 1976, s. 385-386).²⁴ Kaplan, sonrasında şöyle devam eder:

Hâlid Ziya'dan önce, insan ile içinde yaşadığı eşya ve maddî âlem arasındaki münasebete en çok dikkat eden Türk yazarı Nâbizâde Nazım'dır. *Karabibik* romanında bütün şahısların hâkim ihtiras ve düşüncelerini sahip oldukları veya sahip olmak istedikleri mal teşkil eder. Onlar arasındaki sosyal münasebetler de iktisadîdir. (Kaplan, 1976, s. 386)

Kaplan, Nabizade Nazım'ın, Realist tutumunu dikkatle korumaya çalışmasına rağmen bazı yerlerde "Zâten köylülerin muaşakası işte hep bu sûretle netice-pezîr olur" şeklinde şahsi görüşlerine yer verdiğini söyler (Kaplan, 1976, s. 386).

Karabibik'in düşüncelerini ifade etmekteki sıkıntılarında zaman zaman yazarın kahramanına yardım ettiğini söyleyen Kaplan biraz sonra ekler: "Yazar, *Karabibik*'i konuşmak veya düşünmekten çok, karakter ve şahsiyetini ifade eden canlı jest ve

²³ Daha önce, Güzin Dino (1954), Aziz Behiç Serengil (Nabizade Nazım, *Hikâyeler*, 1961), Hikmet Dizdaroğlu (1961) ve Ahmet Eken (1975) gibi Kaplan da eserin dilinin sadeliğini vurgular ve yazarın hikâyeye kendi duygularını karıştırmadan karakterleri olduğu gibi anlatıp konuşturduğunu, onları tüm yönleriyle gerçek birer insan gibi gözümüzde canlandırabildiğini, köylüyü ve köy hayatını bize ulaştırabildiğini belirtir.

²⁴ Bu tavrı sadece Nazım'ın konu seçiminde görmeyiz. Yukarıda da belirtildiği üzere Nazım, "Roman ve Romancı" başlıklı ilk yazısında Ahmet Midhat'ın eserlerini kötü örnekler olarak sunmuştur. (Ravi [Nabizade Nazım], 1890a)

hareketlerle tasvir eder” (Kaplan, 1976, s. 388). Yazarın zaman zaman şahsi görüş sunmasına rağmen Kaplan, Nazım’ı Ahmet Midhat Efendi, Namık Kemal gibi görmez. Ona göre Nabizade Nazım’ın objektifliği Karabibik’in fakirliği, yalnızlığı, acizliği ve cehaleti üzerine çevrilmiştir (Kaplan, 1976, s. 390).

Kaplan’a göre Karabibik dışındaki doğa da yazarın kendi ağzından anlatılarak, Karabibik’in zengin doğa içerisindeki fakirliğine dikkat çekilmektedir (Kaplan, 1976, s. 391).

Son olarak Kaplan, Nabizade Nazım’ın Karabibik’i mutsuz ve ümitsiz göstermediğini belirtir (Kaplan, 1976, s. 391). Bunun iyi veya kötü olduğuna dair herhangi bir yorumda bulunmaz fakat daha önce Güzin Dino bunun bir sorun olduğunu, bize her fırsatta fakir olarak tanıtılan Karabibik’in nasıl bir anda böyle bir hâle geldiğinin anlaşılması güç olduğunu belirtmiştir (Dino, 1954, s. 158).

Mehmet Ergün’ün “Karabibik’i Yeniden Okurken” adlı yazısında daha önceki yazılarda da olduğu gibi, eserin bir köy romanı olduğu, “ahalinin dilinin” derlenmesi meselesi, eserde kullanılan dilin sadeliği, yazarın “yansız” bir tutum sergilemeye çalışması gibi konuları tekrar eder. Bunların yanı sıra tür meselesine de giriş yapar. Nabizade Nazım’ın eserini bir “roman” olarak nitelendirmiş olmasına karşın eserin “romandan” çok “öykü” havasında olduğunu söyler. Hacmi göz önünde bulundurulduğundaysa ancak bir “uzun öykü” olarak düşünülebileceğini ama bunun önemli olmadığını belirtir. Onun için önemli olan eserin yapısal nitelikleridir (Ergün, 1980, s. 17).

Bu yüzden de Ergün öncelikle, “rastlantının egemenliğine” ilk defa *Karabibik*’te son verildiğini vurgular. Ve şöyle devam eder: “Çağcıl öykü ve romanlarımızın ilk adlarının hemen hemen tümünün ürünlerinde sürecin ‘rastlantılarla’ kurulduğuna tanık oluyoruz. Anlatılanın oluşturulması: İnsanların bir araya getirilmesi, olayların akışının düzenlenişi hep rastlantılarla sağlanıyordu. *Karabibik*’te bu yok” (Ergün, 1980, s. 17).

Bu durumu ise *Karabibik*’in odak noktasının öküz edinme uğraşı olduğunu söyledikten sonra şöyle açıklar:

Kişiler bu çizgi üzerinde bir araya geliyor. Koca İmam’ın, oğlu Sarı İsmail’in, Andery’in, Barba Yani’nin, Dr. Linardi’nin Eftalya’nın ve hatta Huri’nin, dolayısıyla da Hüsnü’nün öyküde yer alışlarının mantıksal nedenleri var.

Dahası, Öyküye giriş sıralarının bile... Rastlantısal bir biçimde bir araya gelmemişler. Nedensel bağlar var aralarında. Koca İmam, Karabibik'in öküzü edinme tasarısının kavranması için gerekli. Tasarının gerçekleşmemesi, borç alınacak kişiler olarak Andrey'le Barba Yani'nin devreye girmesine neden oluyor. Linardi ve Eftalya da bu bağlamda düşünülebilir. (Ergün, 1980, s. 21)

Ergün'ün ikinci meselesi ise eserde zamanın kullanılışıdır:

Karabibik'te yaşam kesiti geniş boşlukların doğmasını olanaksız kılacak bir çerçevede ele alınmış. Yapıtta ne 'aradan yıllar geçmişti' biçimindeki geçiştirmelere, ne de boşlukları doldurmak amacı ile yapılmış özetlemelere rastlanıyor. Bu nedenle de ister 'roman', isterse de 'uzun öykü' olarak düşünölsün, *Karabibik*, yapısal yönden dönemini aşan bir yapıt. (Ergün, 1980, s. 17)

Ergün'e göre bu durum, *Karabibik*'i döneminin diğeri metinlerinden ayırır fakat bir yandan fayda sağlarken bir yandan da zarar getirir:

Olayların bir çizgi üzerinde gelişmesi, o dönem ürünlerinde sıkça yüz yüze gelinen ve inandırıcılığı yok eden rastlantıların devreye girmesini önlüyor. Geniş zaman aralıklarının doğmasını olanaksız kılıyor. Böylelikle de görece daha yoğun bir yapıt niteliği kazanıyor *Karabibik*. [...] Bununla birlikte, olayların üzerinde geliştiğı çizginin düz olmasının yapıtın yalınlatılığa sürüklenmesine yol açtığı da gözden kaçmıyor. [...] basit kurgu [ve] gerilimsizlik yatıyor bunun altında. (Ergün, 1980, s. 21)

Bunun yanı sıra, Mehmet Kaplan'ın belirttiğı gibi, Ergün de karakterlerin dışarıdan bakan bir göz tarafından betimlendiğini söyler: "Nabizade Nâzım, *Karabibik*'te, ele aldığı her şeyi bir fotoğrafı betimler gibi anlatır. Sözcüğün gerçek anlamı ile bir *dışarıdan bakış* söz konusu." (Ergün, 1980, s. 20) (Vurgu Ergün'e ait.) Ergün bunu bir sorun olarak görür ve şöyle açıklar:

Bu tutumun bir sonucu olarak yapıtın ana kişisi Karabibik bile belirginlik kazanamıyor. [...] [İ]ki boyutluluktan kurtaramıyor Karabibik'i. Çok çok sınır çizgilerini çekebiliyor. Dış dünya ile ilişkilerini sergilemek yerine, anlatmayı yeğlemesi yol açıyor buna. Öküz üzerine kurduğı düşlerle Dr. Linardi'nin 'İzmir'de sokağın birinde bul'up 'peşine tak'tığı (s. 87)

Eftalya'nın kışkırtıcı davranışları karşısındaki durumunun betimlendiği yerlerde bir ölçüde dirimsellik kazanmaktadır. (Ergün, 1980, s. 20)

Ergün'e göre Nabizade Nazım, bu duygusal durumları ve hatta Karabibik'in, kızı Huri ile Hüsnü'nün ilişkilerinden hoşlanması gibi insanca tepkileri yakalamış fakat bu saptamalarını derinleştirememiştir. Kitabın önsözünden de anlaşılacağı üzere bu istediği fakat yapamadığı bir durumdur (Ergün, 1980, s. 21).

Ergün de, *Karabibik*'te “bilgi verme” konusuna değinir, yazarın köy hayatı hakkında birtakım konularda çeşitli açıklamalar yaptığını söyler.²⁵ Bunun eseri zaman zaman sanatsallıktan uzaklaştırdığını vurgular ama sonrasında şöyle ekler: “Yazar, durduk yere yapmıyor bunu. Çünkü, köyü bilmeyen kentli okura sesleniyor” (Ergün, 1980, s. 21).

Son olarak Ahmet Eken'in tersine Ergün, yazarın herhangi bir eleştirel tutumu olmadığı konusunda gayet bilinçli olduğunu söyler:

Nabizade Nâzım'ın anlattıkları karşısında yansız kaldığını, görebildiğince olanı saptayıp yansıttığını görüyoruz. Yansızlık, biçeminde de varlığını duyuruyor. Anlatımında en küçük bir dalgalanmaya rastlanmıyor. Kendini gizliyor. Anlattıkları karşısındaki tutumunu, değil içeriğin öğelerini eklemlerken, dili kullanırken bile sezdirmiyor. Bu nedenle de, belirli ekonomik ilişkilerin ürünü olan kır insanların yoksulluğu karşısındaki tutumuna ilişkin herhangi bir şey söylemeye olanak yok. Dahası, önsöze bakarak, yapının bütününden çıkarılabilecek yargıların sorumluluğa katılma yanlısı bile olmadığı söylenebilir[.] (Ergün, 1980, s. 22)

Bu görüşün aksine, Mehmet Kaplan, bu durumun ihlal edildiğini, yukarıda belirtildiği üzere örnekleriyle ortaya koymuştur.

Necat Birinci hazırladığı *Nâbizâde Nâzım* (1987) adlı başvuru kitabında hikâyeler ve roman için oldukça az yer ayırmıştır. Birinci, yazarın kitaplarındaki önsözlerinden yararlanarak onun roman anlayışını açıklar, diğer araştırmacılar gibi, sade bir üslûp kullandığını vurgular. Bunların yanı sıra, Nabizade Nazım'ın Realizme örnek hikâyeler yazarak Realizm-Romantizm tartışmasına katıldığını ileri sürer (Birinci, 1987, s. 15). Fakat bu hikâyelerin hangileri olduğunu söylemez. Önemli bir tespiti

²⁵ Ateşin nasıl yakıldığının anlatılması veya ağaç testinin betimlenmesi gibi...

ise, Türk edebiyatında birinci şahıs anlatımının ilk defa, Nabizade Nazım'ın *Yadigârlarım* ve *Bir Hatıra* adlı kitaplarında kullanıldığıdır (Birinci, 1987, s. 17).

Murat Kacıroğlu'nun "Nâbizâde Nâzım'ın Hikâyeciliği" adlı makalesi, 2004 yılında yayımlanır. *Karabibik* dışındaki hikâyeleri ele alan Kacıroğlu bu bağlamda adeta Mehmet Ergün'ü tamamlar gibidir.²⁶ Diğer hikâyeleri *Karabibik* kadar başarılı bulmaz. Bu konuda Nabizade Nazım'ın *Karabibik* ve *Haspa*'daki önsözlerini işaret ederek şöyle der: "N. Nâzım bu görüşlerine rağmen, **Karabibik** hariç, diğer hikâyelerinde savunmuş olduğu bu fikirleri hayata geçirme noktasında başarısızdır" (Kacıroğlu, 2004, s. 82). (Vurgu Kacıroğlu'na ait.) Sonrasında: "Realist ve natüralist bir sanat anlayışını savunmasına rağmen *Karabibik* dışındaki hikâyelerinde, romantik anlayışın çizdiği çerçeveden kurtulamayan N. Nâzım, bu akımdan büyük ölçüde etkilenmiştir" (Kacıroğlu, 2004, s. 83). Ona göre diğer hikâyelerdeki başarısızlığı da bundan kaynaklanmaktadır.

Bu bağlamda değindiği ilk sorun tesadüflerdir (Kacıroğlu, 2004, s. 83). Bu durum metinlerin kurgusuna ciddi zararlar vermekte ve Nabizade Nazım'ı Realizmden uzaklaştırmaktadır. Kacıroğlu'na göre Nazım'ı Romantizme yaklaştıran bir başka unsur şöyle açıklanır: "Nâbizâde'nin altı büyük hikâyesinin ikisinde (**Yadigârlarım, Bir Hatıra**) erkek kahramanların isimleri belli değildir. Uzun hikâyelerinde vakalar basit aşk maceralarıdır. Hikâyeye vücut veren ana unsur, kişilik özelliklerinden çok maceralı aşklardır" (Kacıroğlu, 2004, s. 83). (Vurgular Kacıroğlu'na ait.)

Kacıroğlu'na göre bu hikâyeleri Romantizme yaklaştıran, konularının ve tesadüflerin yanı sıra, romantik bir duyuşun hâkim olmasıyla birlikte mekân tasvirleri ve şahısların fiziki özelliklerine yer verilmemesidir (Kacıroğlu, 2004, s. 84). Bununla birlikte bazı hikâyelerde kahramanlar ayrıntılı olarak işlenmiştir. Bunlar *Bir Hatıra*'daki Anastasya, *Seyyie-i Tesamüh*'teki Nizamettin ve *Bir Fakir Aile*'deki Emine ile Salih'tir. Bunların arasından Anastasya, tüm güzelliklerin onda toplanması bakımından, Emine ile Salih ise fakir olmalarına rağmen mutlu olabilmeleri açısından idealize edilmiş tiplerdir (Kacıroğlu, 2004, s. 83). Nizamettin ise tam tersine bütün eksikliklerin kendisinde toplandığı bir tiptir (Kacıroğlu, 2004, s. 87).

²⁶ Mehmet Ergün yukarıda da belirttiğimiz üzere, sadece *Karabibik*'i ele almıştı. Özellikle hikâyelerde zamanın kullanılmasını ele almaları bakımından iki yazı birbirine benzerdir. Mehmet Ergün'ün "Rastlantının egemenliği" konusunda söylediklerini, diğer Nabizade Nazım hikâyelerinde ele alması, konuyu netleştirmek bakımından iyi bir örnek teşkil eder.

Kacıroğlu'na göre, hikâyelerin arasında mekân tasvirleri konusundaki en başarılı eser *Bir Fakir Aile*'dir:

Yazar, sırasıyla mahalleyi, mahalledeki bir evi, evin içini bütün çıplaklığıyla tasvir etmektedir. [...] İçerisinde yaşayanların durumunu belirgin hale getirmek için, bu mekân dramatik bir dille anlatılmıştır. Bu yönüyle, mekân tasvirleri çok canlı ve çarpıcıdır. N. Nâzım, mahalleyi ve evi bu şekilde tasvir ederek, orada yaşayanların içerisinde buldukları durumu okuyucuya sezdirmektedir. Yani, mekân-insan uyumu en üst seviyede yakalanmıştır. (Kacıroğlu, 2004, s. 87)

Kacıroğlu'nun saptadığı bir başka sorun ise zamandır. Ona göre bu hikâyelerde zaman "gelişigüzel" kullanılmıştır:

N.Nazım'ın hikâyelerinde, "zaman" unsurunun gelişi güzel kullanıldığını görmekteyiz. İlk hikâyelerinde zamanı birbirlerine açık kahramanların görüşme anlarına göre tespit edebiliriz. Yine bu hikâyelerden, **Yadigârlarım** ve **Sevda**'da, sayfa başlarına tarihler konularak zaman, kronolojik bir dikkatle okuyucuya sunulmaya çalışılmıştır. Zaman unsurunun kullanımı açısından en başarılı hikâye **Seyyie-i Tesamüh**'tür. Bu hikâyede zaman, olayın akışıyla paralel bir şekilde, dengeli olarak ilerlemektedir. (Kacıroğlu, 2004, s. 84) (Vurgular Kacıroğlu'na ait.)

Dikkat çekici bir başka saptama da Nabizade Nazım'ın *Zavallı Kız* adlı hikâyesinin Namık Kemal'in *İntibah*'ına benzemesidir:

Hikâye kahramanı İhsan İntibah'taki Ali Bey'e benzemektedir. Onun gibi hayat tecrübesi yoktur. S... 'nin ahlken düşük bir kadın olduğunu ilk başlarda anlayamaz, anladığı vakit de ondan ayrılamaz. Gerçeği anlaması bir şey ifade etmez; çünkü Hüsna lmştr. Hüsna, yazar tarafından yüceltilmiş bir kişidir. İntibah'taki Dilşb gibidir. Temiz, namuslu, vefakâr bir kızıdır. Hikyede dönemin Beyoğlu hayatına ait izler de bulunmaktadır. Yabancıların çoğunlukta olduğu Beyoğlu, bir eğlence, zevk ve sefahat merkezidir. (Kacıroğlu, 2004, s. 85)

Kacıroğlu, Necat Birinci'nin birinci şahıs kullanımı ile ilgili daha önce belirtilen tespitine, *Zavallı Kız*'ı da ekler ve bu kullanımı "otobiyografik anlatım metodu" olarak tanımlar (Kacıroğlu, 2004, s. 83). Necat Birinci de *Yadigârlarım* ve *Bir*

Hatıra'da birinci şahıs anlatımın kullanıldığını belirtir. Üstelik bunların daha önce de belirttiğimiz gibi Türk edebiyatında ilk birinci şahıs kullanım olduğunu söyler. Kacıroğlu ise bu kullanımın bir ilk olup olmadığıyla ilgili herhangi bir şey söylemez. Diğer hikâyelerin ise üçüncü şahıs anlatımla aktarıldığını ve Realizme en yaklaştığı hikâyelerin bunlar olduğunu belirtir (Kacıroğlu, 2004, s. 84).

Kacıroğlu, sonuç olarak Nabizade Nazım'ın ilk hikâyelerinden itibaren bir gelişme çizgisi izlediğini belirtir, “özellikle *Seyyie-i Tesamüh*'ten itibaren şahıslar[ın] daha canlı ve gerçek tipler olarak belirmeye başla[dığını]” ekler.²⁷ Fakat ona göre, asıl önemli olan, Nazım'ın, karakterlerin psikolojilerini yansıttasındaki başarısıdır ve Nabizade Nazım, bu bağlamda bir yol açıcı olmuştur (Kacıroğlu, 2004, s. 88).

Karabibik'in en kapsamlı şekilde ele alındığı çalışmalardan biri de Ömer Lekesiz'in *Yeni Türk Edebiyatında Öykü* adlı kitabındaki “Nâbi-zâde Ahmed Nâzım” adlı bölümdür. Lekesiz bu eserinde *Karabibik*'i ayrıntılı olarak ele almıştır. İncelemesini, “*Karabibik*'in yeni Türk edebiyatı açısından değeri”, “*Karabibik*'in öyküsel değeri”, “*Karabibik*'te konu, yer ve şahıs kadrosu”, “Çevre, mekân, nesne tanım ve tasvirleri”, “Yazarın konumu” alt başlıklarıyla gerçekleştirir.

Lekesiz'e göre *Karabibik*'i yeni Türk edebiyatı açısından değerli kılan hâkim tahkiye anlayışında meydana getirdiği değişikliktir. Bunu üç temelde sıralar. Birincisi, *Karabibik* Realist edebiyat anlayışının esas alındığı ilk telif çalışmadır. Ondan önce hep adaptasyon metinler görülmektedir. Bu sayede Realist bakış açısıyla “yerli ürün ve yerli konuya geçiş yapılmış”, “Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi'nin adaptasyona dayalı anlatımından” uzaklaşmıştır. İkincisi, memleket hikâyeciliğine ilk adım *Karabibik* ile atılmıştır. Üçüncüsü ise, *Karabibik* herkesçe okunup anlaşılabilir bir hikâye dilinin ilk örneğidir (Lekesiz, 1997, s. 36).

Lekesiz şöyle devam eder:

Mevcut öykü anlayışına göre *Karabibik*, fazlaca bir edebi değere sahip bulunmamaktadır. Öykü kişilerinin, iç ve dış dünyaları son derece dar tutulmuş, sıradan ilgi ve ilişkileri düz bir mantıkla anlatılmıştır. Şahıs ve çevre tahlilleri son derece zayıf, düz bir çizgi üzerinde süren hayatlar renksiz, heyecansız, soğuk ve durgundur. (Lekesiz, 1997, ss. 36-37)

²⁷ Bu tespit daha önce Himmet Uç tarafından yapılmıştır: Nabizade Nazım'ın “[i]lk hikâyelerinden başlayarak şekli bir gelişme görülür” (Uç, 2007, s. 62). Bu gelişme için de Kacıroğlu ile aynı şekilde, kahramanların giderek daha ayrıntılı bir şekilde işlendiğini örnek olarak vermiştir.

Lekesiz'e göre Karabibik “[b]ir tip değil, sadece olayın seyri için gerekli bir *başkişi* hükmünde[dir] (Lekesiz, 1997, s. 37). Lekesiz, yukarıda belirtildiği gibi, Mehmet Ergün’ün de vurguladığı duygusal durumları (Karabibik’in Eftalya’ya karşı duyduğu cinsel istek, kızı Huri’nin tembelliğine kızması vs.) saydıktan sonra, Karabibik’in bunlar dışında önemli bir özelliğinin bulunmadığını söyler (Lekesiz, 1997, s. 38). Lekesiz’e göre Karabibik gibi diğer karakterler de iyi çizilmemiştir ve sadece işlevseldirler. Mesela Huri konusunda faydacılık ön planda tutulmuş, kadınlara mahsus santimental tüm durumlar yok sayılmıştır (Lekesiz, 1997, s. 39). Bununla birlikte, Lekesiz’e göre, Anderya ve Yani adlı tefeciler işlenmeye açık çok güzel tiplerken bu eserde sönük kalmışlardır (Lekesiz, 1997, s. 40). Bunun nedenini şöyle açıklar:

Gerek Anderya, gerekse Yani, Osmanlı dahili ticaretinde azınlıkların yerini ticari ve sosyal hayata etkilerini [...] belirlemek bakımından işlenmeyi bekleyen kıymetli maden hükmündedir. Nabizâde Nâzım ise, konuya şöyle bir dokunup geçivermekle yetinmiş, bunları sosyal bir gerçeğin vurgulanmasında zayıf birer araç olarak kullanmaktan daha ileriye götürememiştir. (Lekesiz, 1997, s. 39-40)

Son olarak Lekesiz, döneminin diğer yazarlarına göre “Nabizâde Nâzım[‘ın], öyküsüyle kendi arasında belli bir mesafe koymayı başar[abildiğini]” söyler ve ekler:

Huri, ile Hüseyin’in ilişkileri konusunda köylü aşkı için yaptığı belirleme (Zaten köylülerin muâşakası işte hep bu seretle netice-pezîr olur)²⁸, Eftalya’nın yaşamıyla ilgili belirlemeleri, köy yaşantısını kentli okurlara daha iyi aktarmak bakımından, kimi sözcük ve yerlerle ilgili [...] tafsilata girişmesi²⁹, gereksiz müdahaleleri, günlük dil ile öykü dili arasındaki denge[yi] kuramayışı ve gerçekçilik adına kaba konuşma dilini öncelemesi dışarıda bırakılacak olursa Nabizâde’nin, yeni Türk edebiyatına bugün bile güzelliğinden fazla bir şey kaybetmeyen önemli [bir] öykü armağan ettiği ileri sürülebilecektir. (Lekesiz, 1997, s. 43)

Başvuracağımız bir diğer kaynak ise Ramazan Kaplan’ın *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy* adlı eseridir. Kaplan bu eserinde öncelikle, *Karabibik*’ten daha önce

²⁸ Bu örneği daha önce Mehmet Kaplan da aynı bağlamda kullanmıştır. Bkz: Sayfa 28

²⁹ Daha önce Mehmet Ergün de bu konuya değinmiştir. Bkz: Sayfa 29-31

Cahit Kavcar ve Orhan Okay'ın belirttiği üzere *Bir Gerçek Hikâye* (1876) ve *Bahtiyarlık* (1885) adlı hikâyelerin köye yönelen ilk eserler olduğunu söyler (Kaplan R., 1997, s. 9). Ama ona göre, “[k]öylünün meselelerinin, roman ve hikâyede başlı başına bir konu hâline getirilmesi *Karabibik*'le gerçekleşir” (Kaplan R. , 1997, s. 20). Kaplan devamında, kitaptaki temel meseleleri şöyle sıralar: Fakirlik, hastalık ve bilgisizlik (Kaplan R., 1997, ss. 23-4). Diğer meselelerin tamamı bu üçünden kaynaklanır. Ayrıca Kaplan'a göre bu eserin en önemli yanı, Ahmet Ekin'in bu durumu bir eksik olarak görmesinin aksine, Nabizade Nazım'ın herhangi bir propagandaya girmeden tarafsız bir şekilde köylüleri işlemesidir (Kaplan R. , 1997, s. 27). Ona göre *Karabibik*'teki karakterler daha sonra da görülecek olan köylü tiplerinin ilk örnekleridir.³⁰ “*Karabibik*, Huri, Koca İmam, Anderya ve Eftalya son dönem köy romancılığında çok sık ve daha da mübalağalı yönleriyle karşılaşılabilecek olan köylü tiplerinin ilk örneklerindedir” (Kaplan R., 1997, ss. 26-7).

Ahmet Ekin'e göre, Nabizade Nazım hikâye formunda birtakım deneyler yaparak, romana hazırlanıyordu (Ekin, 2004, s. 248). Bu çıkarım aslında Nabizade Nazım'ın roman ve hikâye konusunda *Haspa*'nın önsözünde söyledikleriyle de örtüşmektedir. Nitekim Nazım, hikâyeyi, daha kısa, vurucu ve doğrudan olayları anlatan bir tür olarak, romanı ise daha geniş ve ayrıntılı bir tür olarak tanımlamaktadır.

Karabibik, Ekin'e göre ilk zamanlarda o kadar da ilgi görmez, ancak 1950'lerden sonra modern Türk köy romanının atası olarak anılmaya başlanır (Ekin, 2004, s. 250). Ekin'e göre bu hikâyeyle birlikte Türk romanına üç yenilik gelir: Birincisi, köydeki hayatın anlatılması; ikincisi, halk ağzının baskın olduğu bir dilin kullanılması; üçüncüsü ise cinsel dürtülerin gayet klinik bir ağızla tasvir edilmesi, bilinçli olarak erotizmden uzak tutulması (Ekin, 2004, s. 251). Bunların ilk ikisi daha sonrası için bir işaret fişeğidir, diğeri ise kısmen, Realist romanı yerleştirme uğraşı esnasında herhangi bir engelle karşılaşmamak içindir. Ama bu tutumun nedeni en çok da Natüralizmin Nabizade Nazım tarafından klinik yaklaşıma uygun şekilde algılanmasıdır (Ekin, 2004, s. 251-2). Özellikle Eftalya ve *Karabibik* karşılaşması, Nazım tarafından, adeta bir zoolog gibi izlenir (Ekin, 2004, s. 252). Dolayısıyla Ekin'e göre, bu bölümün tek amacı toplumsal gerçekçi gözükebilecek bir romana Natüralist bir hava katmak olmalıdır. Bu bölümdeki yapaylık insan ilişkilerinin betimlenmesi noktasında da görülebilir. Roman boyunca karakterlerin duygularına

³⁰ Ömer Lekesiz bunun aksine *Karabibik*'in bir tip olmadığını söyler. Bkz: sayfa 35

yer verilmez (Evin, 2004, s. 253.) Karakterler adeta psikolojiden arındırılmış gibidir, zira Nabizade Nazım da köye şehirden bakan bir yazardır (Evin, 2004, s. 254).³¹

Himmet Uç'un şimdiye kadar değinilenlerin dışında ele aldığı iki konu vardır. Birincisi, Nabizade Nazım'ın "şahıslarını" nasıl çizdiği. Uç'a göre *Karabibik*'i diğer hikâyelerinden ayıran bu farktır:

Realist hikâyeciler şahısları gerçeklik izlenimini kuvvetlendirmek için daha çok vakalar içinde, vakalar karşısındaki tavırlarıyla verirler. Nabizade ise kahramanlarını iç diyaloglarla tanıtır. Bazen kahramanını bir köşeye oturtur, onun yüzünden okur gibi iç dünyasını anlatır. Emine gibi. Gerçekçi şekilde en iyi tanıtılan *Karabibik*'in kahramanlarıdır. Yalnız nakille değil sahnelenerek kahramanların dünyası çizilmiştir. (Uç, 2007, s. 67)

Daha ileride, *Karabibik*'ten, bir akşam sahnesini alıntıyla şöyle der:³² "Parçada olduğu gibi güneşin batışı, damın içi, ocağın yanışı, uyumaya çalışan *Karabibik* ve psikolojisi, deniz, Birgos kulesi, vapur gibi bakış açısına giren eşyanın çeşitliliğiyle açının güzel tertib edildiğini görmekteyiz. Nabizade bu objektif bakışıyla anlatıcıdan çok göstericidir" (Uç, 2007, s. 75).

Ona göre Nazım bu hikâyesinde, "[n]akilci olmaktan çok teşhir edicidir. Narrator değil, dramaturgdur." Bununla birlikte, "[d]iğer hikâyelerinde nakilci ve anlatıcıdır" (Uç, 2007, s. 75).

Uç'un ikinci tespiti ise, *Karabibik*'in Zola'nın *La Terra* (Toprak) adlı kitabından esinlendiği fikridir (Uç, 2007, s. 78). Nitekim Nabizade Nazım, yukarıda da belirtildiği gibi, "Roman ve Romancı" başlıklı yazılarında bu kitaptan da bahsetmiştir.

Handan İnci'nin *Eşik Cini* adlı dergide yazdığı "'İnce, oldukça kıymetli, biraz çabuk yapılmış, fakat inşaatı bitmeden yarım kalıvermiş bir köprü': Nâbizade Nâzım" adlı yazısı, Nazım'ı genel anlamda ele alan bir yazı olmasına rağmen özellikle onun hikâyelerine ve hikâyeciliğine yönelik olduğu için bu bölümde ele alınacaktır. İnci

³¹ Daha önce karakterlerin duygudan arınmış bir şekilde çizildiğini Ömer Lekesiz de belirtmiştir. Bkz: Sayfa 35

³² Alıntı şu şekildedir: "Güneş batmış, damın içini karanlık bir duman basmıştı, dağın cansız parıltısı karşısında, o yemeği kemal-i iştiha ile yediler. Saat biri geçmiş olduğu halde henüz *Karabibik* uyuyamamıştı. Ya Anderya borç vermezse? Tam bu sırada denizden bir mil kadar açıkta Birgos kulesi hizasına doğru bir müteharrik nokta-i muzia peyda oldu. Aheste revişle sahile müvazi yürümekte olan bu nokta İzmir'le Mersin arasındaki iskelelere işlemekte bulunan bir vapurun feneriydi" (Uç, 2007, ss. 74-5).

yazısına Nabizade Nazım'ın biyografisini ve yazı hayatını özetleyerek başlayıp Nazım'ın “Ş[a]jiriyet” adlı yazısında şiiri, insanı ve toplumu zehirleyen bir şey olarak gördüğünü belirttikten sonra onun Beşir Fuat taraftarı fikirlere sahip olduğunu söyler. Nazım'ın Zola ve Natüralizme dair yazdıklarını işaret ederek, bu akımın Türk edebiyatındaki uygulayıcılarından birisi olduğunu belirtir (İnci, 2006, s. 33).

İnci'ye göre Nazım, edebiyat tarihinde Realist/Natüralist akıma geçişi temsil ettiği gibi geleneksel hikâyeden modern hikâyeye geçişi de temsil eder. Bu bağlamda onun Haspa önsözünde hikâye-roman ayrımını yapmaya girişmesinin büyük bir cesaret olduğunu söyler ve Rezaizade'den sonra buna kalkışan ikinci isim olduğunu vurgular. Fakat bu konuda Nazım'ın kafasının da karışık olduğunu, onun günümüz hikâye formatına uygun sayılabilecek *Karabibik*'e roman ve neredeyse bir roman taslağı gibi kurulmuş olan *Hâlâ Güzel*'e ise hikâye demiş olmasından yola çıkarak ileri sürer (İnci, 2006, s. 33).

İnci'ye göre Nazım'ın *Karabibik* ve *Seyyie-i Tesamüh* dışındaki hikâyeleri derme çatma duygusu verir. Nazım'ın, *Yadigârlarım*, *Hâlâ Güzel*, *Sevda*, *Zavallı Kız*, *Bir Hatıra* ve *Haspa* hikâyelerinin hepsinde bir erkeğin aşk acısını anlattığını hatırlattıktan sonra İnci, teknik açıdan zayıf bulduğu bu hikâyeleri asıl önemli kılanın aşka yöneltilen eleştirel bakışla Romantik edebiyatın kalesini yıkma çabası olduğunu söyler. Ve bu hikâyeleri bu bakımdan Nazım'ın edebi anlayışına uygun bulur. İnci'ye göre özellikle *Sevda* adlı hikâyede Beşir Fuat'ın “Kalp” makalesinin etkisi görülür (İnci, 2006, s. 34).

Sonuç olarak İnci, Nabizade Nazım'ın Türk öykücülüğüne katkısı nedir sorusunun bir cevabı olarak şunları söyler:

[...]‘Karabibik’deki anlatım/kurgu yetkinliğiyle türün ilk modern örneğini vermesini başa koymalıyız. Bunun yanı sıra köye ve köylüye bakışıyla edebiyatın coğrafyasıyla birlikte, bu konunun algılanma ve aktarılma biçimini değiştirmiş olmasını da kaydetmeliyiz. Hikâyeye bazı yeni teknikler de getirmiştir Nâbizade. ‘Yadigârlarım’ ve ‘Bir Hatıra’da ‘bakış açısı’nı kullanarak anlatıcı rolünü hikâye kişilerine bırakması; ‘Karabibik’te daha sonra *Zehra*’da geliştireceği ‘iç konuşma’ tekniğinin başarılı örneklerini vermesi gibi. (İnci, 2006, s. 35)

Bu eserler dışında, *Karabibik* temelinde Nabizade Nazım'ın hikâyeciliği, Türk edebiyatı ve dönemleri üzerine hazırlanmış kitapların hemen hepsinde Natüralizm bağlamında başarılı bir ilk örnek olarak görülür. Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman* adlı eserinde *Karabibik*'i, "Realizmin başarılı ilk örneği [...]" olarak nitelendirir (Cevdet Kudret, 2009, s. 116). Nihat Sami Banarlı ise Realizm bağlamında *Karabibik*'i, *Zehra*'dan daha başarılı görür (Banarlı, 1971, s. 1001). Kenan Akyüz, Nazım'ın *Karabibik* ve *Zehra*'sının Realizme çok yaklaşan eserler olduğunu söyler ve *Karabibik*'in önsözünü "*Türk edebiyatında, realizm ve natüralizmin ilk ve küçük bir beyannamesi*" olarak tanımlar (Akyüz, 1995, s. 81). Bu eserlerin de, diğer tüm eserlerin de birleştiği en temel nokta ise *Karabibik*'in Türk romanında/hikâyesinde köyü konu alan ve köyde geçen ilk eser olmasıdır.

Ali İhsan Kolcu'nun *Tanzimat Edebiyatı II* adlı kitabındaki *Karabibik*'in siyasi bir temsil olabileceğini ileri sürmesi ise oldukça dikkat çekicidir.³³ Nabizade Nazım, eserinde Türk Köyü (Beyselik) ile Rum köyünü (Temre) karşılaştırır. Kolcu'ya göre bu, Osmanlı ile Avrupa karşılaştırması gibidir. Osmanlı'nın son dönemdeki iktisadi durumunu özetler, köylü için Kaş'a gidip mallarının icrayla alınması neyse Osmanlı için Duyûn-ı Umûmiyye de böyle düşünülebilir (Kolcu, 2011, s. 46).

Buraya kadar, Nazım'ın hikâyelerinin ele alındığı yazıları gördük. Bu yazılarda ağırlıklı olarak Nazım'ın hikâyelerinde kurmaca varlıkların nasıl ve ne kadar ayrıntılı aktarıldıkları, olaylar karşısında kendilerine has tepkiler verip vermedikleri, bu bağlamda kurmaca varlıkların bir tip mi yoksa bir karakter mi oldukları sorgulanmış, birkaç yazıda anlatılardaki zaman akışı üzerinde durulmuş ve tesadüflerin anlatılarda bulunup bulunmadığı ele alınmış, *Seyyie-i Tesamüh* ve *Karabibik*'in Realist/Natüralist diğer anlatıların ise çeşitli sebeplerle Romantik olduğu konusunda hemfikir olunmuş, *Karabibik* önsözü hemen tüm araştırmacılarca Nazım'ın edebi anlayışını ortaya koyan metin olarak kabul edilmiş, *Karabibik*'te dış gerçekliğin

³³ Bu yargının aksine Mehmet Kaplan (1946) Ara Neslin özelliklerini sayarken, bu neslin yazarlarının kişisel hissiyatlarına ve santimentalizme yöneldiğini söylemiştir. Bununla birlikte, Nüket Esen ise *Zehra* özelinde, eserin toplumsal bir tarafının olduğunu şu şekilde ifade eder: "Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanı gözleme dayanan bir romandır. Bu yönüyle yeni bir roman anlayışı getirir Tanzimat Edebiyatına. Ama burada da birçok eğitici konuya değinilir. İsrâf ve sefahatin sebep olduğu felaketler sergilenir, bir kadının esir olduğu için düştüğü çıkmaz gösterilerek esaret üzerinde kısaca durulur. Savcısıyla, tanıklarıyla, delillerin değerlendirilmesiyle bir davaya nasıl bakıldığı anlatılır. Ayrıca, bir tiyatro, oyunu, sahne düzeni ve oyundan uzun bölümler anlatılarak imrendirici bir biçimde sergilenir" (Esen, 2006, s. 109).

anlatıda ne kadar yansıtılabildiği sorgulanmış, birkaç yazıda *Karabibik* özelinde anlatıcının konumu, “yazar müdahaleleri” ve kurmaca bilincin sunuluşuna değinilmiştir.

Sıradaki alt başlıkla, doğrudan *Zehra* üzerine yazılan yazılar ele alınacaktır.

1.4 Gelgitler Arasında Bir Roman: *Zehra*

Edebiyat tarihlerince Nabizade Nazım’ın tek romanı olarak kabul edilen *Zehra*, 1896 yılında *Servet-i Fünûn*’un 254-272’inci sayıları arasında tefrika edilip, aynı yıl Alem Matbaası’nda basılır. Eser, arkadaşı Mahmut Sadık tarafından Nazım’ın ölümünden sonra tefrika ettirilir. *Zehra* üzerine ilk yazı da tefrika edilmesi vesilesiyle, yukarıda da belirtildiği gibi, onun tarafından yazılmış, “Nabizade Nazım ve *Zehra*’sı” adını taşımaktadır. Fakat bir mersiye havasında kaleme alınan yazıda *Zehra* hakkında çok kısa bir bilgi verilmiştir. Nazım’ın eserini yazarken tulumbacıların yaşayışını öğrenmek için tulumbacı kahvelerine gittiğini, bir kadının kıskançlığını tasvir ederken ise arkadaşıyla birçok konuşma yaptığını buradan öğreniriz. Yine Nazım eserini yazarken sıkılır ve kitabı bir an önce bitirip arkadaşına verdikten sonra şöyle ekler: “Al bunu ne yaparsan yap!” (Mahmut Sadık, 1896, s. 308).

Bu kısım, eserin nasıl yazıldığı hakkında bizi bilgilendirmesi ve Nabizade Nazım’ın Zola’yı doğrudan takip ederek yazacağı kişiler üzerinde tetkikler yaptığını göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Diğer yandan Nazım’ın kitabı yazarken sıkılmış olması da dikkat çekicidir. Bu durum eserin tam olarak bitip bitmediği yahut Nazım’ın kafasındakini gerçekleştirip gerçekleştirmediği konusunda soru işaretleri oluşturmaktadır.³⁴

Mahmut Sadık yukarıda söylenenler dışında *Zehra* hakkında herhangi bir yorum veya değerlendirme yapmaz ve “*Zehra*’nın kıymet-i edebisini şimdiden takdire ne lüzum var! Bu takdiri kadirşinasâna bırakalım” (Mahmut Sadık, 1896, s. 308). (Vurgu bana ait.) diyerek sözü okura bırakır.

Bundan sonra 1934 yılında basılan Agâh Sırrı Levend’in *Edebiyat Tarihi Dersleri* adlı kitabında *Zehra* üzerine birtakım yorumlarla karşılaşırız. Öncelikle Levend “Realizmi Müjdeleyenler” başlığı altında Nabizade Nazım’ı Samipaşazade Sezai ile

³⁴ Bu nedenle olmalı, daha sonra Mahmut Yesari (1943), eserin Nabizade Nazım’ın bir arkadaşı tarafından tamamlandığını ileri sürecektir.

birlikte, eserlerinde Realizm ve Natüralizm'in izleri görülen genç nesil olarak anar ve ekler “[a]ncak bu tesir, basit ve sathî akislerden başka bir şey değildir” (Levend, 1943, s. 298).

“Zehra” alt başlığını taşıyan bölümde ise Levend, eserin 1895'te tefrika ettirildiğini söyler. Bu tarihten önce ise *Mai ve Siyah*'ın yazıldığını belirtir. Dolayısıyla o dönemde *Mai ve Siyah* gibi bir eser mevcutken *Zehra*'ya Realizm bağlamında çok fazla paye verildiğini, ondaki Realizmin aşağıda da belirtilecek olan bazı parçalardan ibaret olduğunu söyler (Levend, 1934, s. 307). Oysa Levend yanılmaktadır, *Zehra* 1896'da *Servet-i Fünûn*'un 254-272'inci sayıları arasında tefrika edilir. *Mai ve Siyah*'ın tefrikası ise yine *Servet-i Fünûn*'da *Zehra*'nın hemen ardından 273'üncü sayıda başlayıp 317'nci sayıda biter. Ayrıca Mahmut Sadık'ın söylediklerini de dikkate aldığımızda kitabın çok daha önceden bitmiş olduğunu görebiliriz. Yaptığı tarih hatası nedeniyle Levend'in eleştirilerine yanlış bir argümanla başladığını belirtmemiz gerek. Eleştirisi şu yöndedir:

Vakıa bu eserde, bazı hisler oldukça maharetle tahlil edilmiş, bazı tasvirler muvaffak sayılacak derecede iyi yapılmıştır. Fakat umumiyet itibariyle, vak'aların birbirile olan rabıtası çok zayıf olduğu gibi, teknik itibarile de çok kusurlu, âdeta acemicedir. Hattâ diyebiliriz ki, bazı cihetlerde **Mi[dh]at Efendi**[']nin romanlarından bile zayıftır. Buna mukabil, o zamanki hayatın bazı köşelerini aydınlatan ciheti, oldukça kuvvetli sayılan müşahede ve tetkike dayanır. [...] (Levend, 1934, s. 307) (Vurgu Levend'e ait.)

Sonrasında eserden tulumbacıların yangın söndürme anını alıntılar ve eleştirisini ayrıntılandırmaya başlar. Öncelikle Suphi'nin aşkını sorgular. Onun üç kadına da arka arkaya âşık olmuş gibi anlatıldığı hâlde aslında hiçbirine âşık olmadığını belirtir. Üstelik bir sonrakine âşık olmasının ardından öncekini o kadar çabuk unutuvermesini gerçekçi karşılamaz. Dolayısıyla Levend'e göre eser bu bakımdan sorunludur (Levend, 1934, s. 311-12). İkinci mesele ise *Zehra*'nın kıskançlığıdır. Ona göre bu durum yeterince temellendirilmemiştir. Üstelik Suphi'nin annesinin bu kıskançlık huyunu bildiği hâlde eve neden güzel bir cariye aldığını, üstüne bir de onu neden kovmadığını sorgular (Levend, 1934, s. 312). Devamında ise şahısların romancının elinde adeta birer kukla olduklarını, işi biten karakterin hemen öldürülerek sahneden kaldırıldığını vurgular. Ona göre, *Zehra*'nın tekrar evlenmesi de manasızdır. Zira *Zehra*, Suphi'nin kendine dönmesini beklemektedir. Bununla

birlikte, yaptığı alıntıyı işaret ederek tulumbacılar meselesinin çok abartıldığını, bu bölümün o kadar araştırma ve gözlemden sonra çok daha ayrıntılandırılması gereken bir bölüm olduğunu söyler. Son olarak yine bahsi geçen alıntıda, görülen geçmiş zaman ekinin fazla tekrar edilmesini üslûptaki dikkatsizliğe bağlar (Levend, 1934, s. 312).

Mahmut Yesari'nin “Nâbizade Nazım” adlı yazısında ise *Zehra*, Agâh Sırrı Levend'in aksine, övülür. Yesari'ye göre, romanın “tipleri” aramızda yaşayan insanlar olarak görülür, olayları her gün karşılaştığımız olaylardır, karakterler sosyal konumlarına göre konuşurlar ve tüm konuşmalar oldukça doğaldır. Tulumbacılar kısmı alıntılanarak bir “buluş”, bir “harika” olarak nitelenir. Fakat bu konuda herhangi bir kıstas belirtilmez. Son olarak, *Zehra*'nın nasıl olup da edebiyat tarihlerinde yer bulamadığı eleştirilir. Bunlarla birlikte Yesari, eserin Nabizade Nazım'ın bir arkadaşı tarafından tamamlandığını söyler (Yesari, 1943, ss. 14-5). Yesari muhtemelen Mahmut Sadık'ı kastetmektedir fakat o *Servet-i Fünûn*'daki yazısında sadece eseri muhafaza edip tefrika ettirdiğini söylemektedir.

1954'te *Zehra*'yı yayıma hazırlayan ve bir de önsöz yazan Mustafa Nihat Özön konuya, *Karabibik*'in önsözünü alıntılıyarak başlar ve Nabizade Nazım'ın, *Karabibik*'te zamanına göre çok ileri olan Realizm fikrini uygulayıp *Zehra*'da bu uygulamanın çapını genişlettiğini söyler. Mahmut Yesari gibi, o da, eserde, “bütün şahıslar[ın] kendi seviyelerine göre, kendi dilleriyle düşün[düklerini], konuş[tuklarını]” (Özön, 1954, s. IX) söyler. Özön, bu bakımdan *Zehra*'yı, Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* ile aynı kudrette görür. Şimdiye kadar tulumbacılar koğu su sahnesinin övülüp durduğunu fakat metnin başka sahnelerinin de sağlam bir Realist görüşle yazıldığını belirtir. Şehzadebaşı'ndaki tuluat gecesini ve cinayet kovuşturmasını Realizmin diğer örnekleri olarak sunar. Sonrasında, *Karabibik* önsözündeki Natüralizmin açık saçık şeyleri anlatmak olmadığı ibaresinden yola çıkarak Nabizade Nazım'ın Natüralizm'i “bilimsellik” bağlamında algıladığını ileri sürer. Ona göre eserde kıskançlık Natüralist görüşe yaklaşacak şekilde ele alınmıştır ve bu durum onu kendinden önceki ve sonraki Realist romanlardan farklı bir yerde konumlandırır (Özön, 1954, s. IX). Kitabın başındaki Boğaziçi tasvirinin, *İntibah*'takinden çok daha farklı olduğunu, onun gibi herhangi bir yüksek tepeyi değil, doğrudan bir yeri, o yere has özellikleriyle anlattığını söyler. Fakat bu noktada romana biraz kendisini kattığını da not düşer. Bunun dışında yazarın, rüya, bilinçaltı

gibi konuları o zamana kadar hiç kullanılmadığı şekilde kullandığını, bu durumun da karakterleri tam birer “insan” olarak çizmeyi sağlayan faktörlerden olduğuna dikkat çeker.³⁵ Levend’in eleştirisinin tersine, ona göre Suphi’nin aşklarının hiçbiri bir anda başlamaz ve tümü birer nedene bağlıdır.³⁶ Bununla birlikte Suphi’nin durumunu bir yokuşta daima kayan, kaçınılmaz olana giden bir süreç şeklinde görür. Yine ona göre romanın dikkat çekici unsurlarından birisi de hanım-cariye çekişmesidir ve bu durum gayet insanidir (Özön, 1954, ss. X-XI).

Son olarak Özön, daha önceki yazılarda da olduğu gibi, romanın dilinin ve üslûbunun gayet sade olduğuna, bazı istisnaları dışarıda bırakarak dikkat çeker. Hatta bu uygulamayı o kadar iyi bulur ki yazısını şöyle noktalar

Nabizade’nin roman için denediği üslûp, Samipaşazade’ninkinden olsun, hattâ Halit Ziya Uşaklıgil’in[kin]den olsun daha uygun, daha yatkın bir üslûptu. Ama bu üslûp yalın bir üslûp değildi, roman hakkında özel bir görüşün doğurduğu bir üslûptu, onun için berikilerin yalın düşüncelerine iyi giden o üslûp bugünkü hikâye yazarlarınca bırakılmıştır; Nabizade[’]ninkine yakın bir üslûp ile yazma yolu tutulmuştur. [...] (Özön, 1954, ss. XII)

Özön’ün Zehra’yı yayıma hazırlamasından sonra Hikmet Dizdaroğlu da bu vesileyle bir yazı kaleme alır ve büyük ölçüde Agâh Sırrı Levend gibi düşünür. Ona göre de metnin kurgusunda ciddi bir acelecilik ve bol miktarda tesadüf bulunmaktadır. Okuyucunun gerçekleşecek olaylara yeterince hazırlanmadığını ileri sürer.³⁷ Ölümünün eseri melodramatik bir sona taşıdığını belirtir. Yine tulumacılar bahsinin yeterince genişletilmediğini o da vurgular (Dizdaroğlu, 1955, s. 626-627). Bunların yanı sıra Dizdaroğlu, yazarın bazı yerlerde “Gaafil çocuklar!” gibi birtakım müdahalelerde bulunduğuna dikkat çeker. Bu durum da Natüralist yazarın tarafsızlığına şüphesiz ki zarar vermektedir. Bu eleştirilerine bir de şerh düşer, tüm bu yargılar bugünün eleştiri ölçülerine göre yapılmıştır (Dizdaroğlu, 1955, s. 627). Nitekim ona göre, dönemi içerisinde değerlendirildiğinde *Zehra*, gerçekçi öğeler barındıran *Araba Sevdası* ve *Sergüzeşt*’ten çok daha iyidir. Bu eserlerde Gerçekçilik,

³⁵ Himmet Uç ise Nazım’ın hikâyelerini incelediği bölümde bunun aksini savunmuştur: “Sevgililerine kavuşamayan aşklar hayal ve rüyalarında onlarla birlikte dirler. Karşılık görmedikleri sevgilileriyle, ev, bark, çoluk çocuk sahibi olup mesut bir hayat sürdürmek hülya ve rüyalarına hâkim havadır. Realist ve Natüralist hikâye[ciler] ve romancılar bu tür vakaları hikâye ve romanlarının dokusuna sokmazlar” (Uç, 2007, s. 70).

³⁶ Agâh Sırrı Levend’in görüşleri için bkz: Sayfa 41-42

³⁷ Agâh Sırrı Levend’in görüşleri için bkz: Sayfa 41-42

romanda geçen olayların gerçekte karşılıklarının olması veya olabilmesiyle alakalıyken, *Zehra*'da buna, dilin sadeliği ve kıvraklığı eklenir. Bu da *Zehra*'yı biçim ve özün kaynaştığı ilk eser yapar. Bu bağlamda Nabizade Nazım'ı Tanzimat ile Edebiyat-ı Cedide arasında bir köprü olarak görmekten öte her ikisini de geride bırakmış bir romancı olarak görür (Dizdaroğlu, 1955, s. 625).

Aziz Behiç Serengil, 1960 yılında yayıma hazırladığı *Zehra*'ya bir de önsöz yazar.³⁸ Ona göre *Zehra*, Nabizade Nazım'ın olgunluk çağı eseridir (Nabizade Nazım, 1960, s. V). *Zehra*'nın “tek çizgili”, “sade konulu” bir roman olduğunu belirtir, romanda anlatılan, Tanzimat İstanbul'unun herhangi bir ailesidir. Bu bağlamda romanın ortalarına kadar sosyal tema ön plandadır, sonrasında roman beşeri bir çerçeve içerisine girer. Bu bağlamda roman sosyal çevrenin, insanın yaradılışından gelen birtakım özellikleri değiştirmeye yetmeyeceğini vurgular (Serengil, 1960, s. VI). Serengil'in, metin boyunca vurguladığı en önemli nokta romanın bu sosyal çevreyi iyi bir şekilde yansıttığıdır. Serengil, Namık Kemal'in karakterleriyle Suphi'yi kısaca karşılaştırır ve Suphi'nin henüz ortaokul mezunu olması ve Ürani'ye duygularını anlatan düzgün bir mektup bile yazamamasına dikkat çeker. Ona göre bu, o dönemin “halk kâtipliğinin” bir yansımasıdır, zira mektupta noktalama dahi yoktur. Bunların dışında Özön'ün söylediklerine benzer tekrarlar yapar ve Nabizade Nazım'ın o gün için, örnek alabileceği herhangi bir Türkçe roman olmadan yazdığı bu eseri oldukça değerli bulur.³⁹ Özön'ün aksine, *Zehra*'nın, Realizm bağlamında *Araba Sevdası*'ndan daha iyi bir eser olduğunu ileri sürer hatta *Araba Sevdası*'nı Realist bir eser olarak görmez (Serengil, 1960, s. VIII).

Ahmet Eken, “Türkiye Romancılığında Nâbizade Nazım” adlı yazısında o zamana kadar Natüralist görülen Nabizade Nazım'ın aslında sadece bu fikri uygulamaya çalıştığını ancak toplumdaki aldıkları bilincin buna engel olduğunu belirtir (Eken, 1970, s. 12). Bu, parçanın bütün olarak kabul edilmesi sonucu ortaya çıkmış bir yargıdır. Ona göre, Türk edebiyatında verilen ilk örnekler okuyup etkilenmeye dayalı, tamamen rastlantısal, Batı'daki akımların organikliğini ve arka-planını vermektir

³⁸ *Zehra*, daha önce belirtildiği gibi, 1954 yılında Mustafa Nihat Özön tarafından da yayıma hazırlanmıştır.

³⁹ Serengil de, romandaki her “kişi”nin sosyal statüsüne göre konuştuğunu, Tulumacılar ve Tuluat tiyatrosu gibi sahnelerin dönemi yansıtan bir gerçekçilikle verildiğini, Nabizade Nazım'ın Realizmi uygulama bakımından, döneminin yazarlarından daha ileri bir düzeyde olduğunu tekrarlar (Serengil, 1960, ss. VII-VIII).

uzak “özsüz”⁴⁰ kopyalardır (Eken, 1970, s. 10). İddiasını birkaç örnekle destekler. Daha kitabın başındaki Boğaziçi tasviri, öznel, lirik ve sırf bir güzelliği anlatmak amacıyla yazılmış gibidir. Bu bakımdan da Natüralizmden çok Doğunun süsleme sanatıyla alakalıdır. Karakterlerin bilinçsizce bir yere doğru sürüklenmesi ve bunların nedensellikte tam olarak desteklenememesi ise Doğu kaderciliğinden kaynaklanır. Birbirini uzaktan görerek âşık olan Zehra ile Suphi’nin bu durumları da Eken’e göre, Natüralizmden çok uzaktır, bunlar ancak feodal ortaçağ edebiyatının bir kalıntısı olabilir. Eken, Suphi’nin Zehra ile Sırrıccemal arasındaki ayrımı yaparken kullandığı “ruh” ve “madde” ayrımını da yerli bir unsur olarak görür. Yine bütün olayları aşkın başlatması da öyledir (Eken, 1970, s. 11). Sonrasında Eken, romanın bireysel hayatları anlatması gerektiğini vurgular ve *Zehra*’da “yaşayan insan” a sadece Ürani örneğinde rastlayabildiğimizi söyler (Eken, 1970, s. 12).

Selim İleri, 10 Eylül 1977 tarihli bir köşe yazısında *Zehra*’yı ele alır ve sorar “Bir Klasik mi?”. Yazı da bu başlık ve soru çerçevesinde kurulur. İleri’ye göre *Zehra* Natüralist bir esere ancak yaklaşmakla kalsa da onda asıl önemli olan psikolojiden söz açmasıdır:

Çünkü ‘Zehra’nın özel önemi olduğuna inanıyorum: bu yapıt, ilkel [N]atüralist yönsemeleri bir yana, bize insan psikolojisinden söz açmak istemişti. Zehra’nın kişiliği, dümdüz roman kişileri arasında (‘İntibah’ın kişileri örnekse[]), gerçekten kendine özgü nitelikler taşır. En azından kıskançtır Zehra, iyilik ya da kötülük onun varlığında artık yazarın belirlediği bir mesele olmaktan çıkar. (İleri, 1977)

Sonrasında, aynı dönemin yazarları olan Ahmet Midhat’ın zaten hiç psikolojiyle ilgilenmediğini, Namık Kemal’in ise iyi sandığına körü körüne iyi, kötü olduğunu düşündüğüneyse tamamen kötü bir kişi olarak baktığını, belirtir ve devam eder: “Nabi-Zâde Nâzım’ın yaratısal kimliği, kıskançlığı koşutluğunda hem iyi, hem kötü olabiliyor; evrensel insana benziyordu az çok...” (İleri, 1977).

İleri, Serengil’in de daha önce belirttiği gibi, kitabın ilk bölümünün toplumsal, ikinci bölümünün ise bireysel olduğunu söyler ve şöyle devam eder:

⁴⁰ Eken burada, dönemin eserlerinin, öncesinde herhangi bir Türkçe kaynaklarının olmadığını ve bir gelişim silsilesi hâlinde var olmadıklarını söylemektedir.

Yine de bir kadının (insanın diyebiliriz) duygu dünyası, geçen yüzyılın Osmanlı toplumundaki baskı sorunları çerçevesinde bütünlenir, Zehra'yı kıskanç yapan, biraz da toplumun birey üzerindeki baskılarıdır. Nabi-zâde bunu anlatmaz; yalnızca biz duyumsarız: yapıtın natüralizme en çok yaklaşan tavrı da bu gibidir. (İleri, 1977)

İleri *Zehra*'nın abartılmış acıklı sonunun romanın bir talihsizliği olduğunu belirtir. Fakat bu konuda herhangi bir argüman sunmaz. İleri'ye göre romanın kusurlarından birisi de, Boğaziçi tasvirinin romanla bütünleşmemiş olmasıdır. Bu tasvirin hemen ardından romanın başkişilerinin, hiçbir özel geçişe veya tanıtışa ihtiyaç duyulmadan önümüzde belirdiğini şu alıntıyla gösterir: “*Suphi Zehra'nın masum yüzünü bir müddet beğeniyle izledikten sonra gümüşselvi içine dalmışçasına yüzen hayal yüklenmiş bakışları dudakları yardımıyla gönlüne çevrilmek istiyormuş gibi o şirin gözlerin üzerine uzun bir öpüş kondurdu.*” Ve şöyle devam eder: “Üslûp ne kadar Namık Kemal'se, kişilere geçişteki acemilik de o kadar Tanzimat romanıdır.” Bununla birlikte ona göre: “Gerçekçilikle natüralizm arasında bir gelgiti yaşamış Nabi-zâde'nin Balzac romanına, Zola deneyciliğine oranla, hiç olmazsa bu ilk tanıtış cümlesinde ‘Kamelyalı Kadın’ duyarlığına saplanıp kaldığı bellidir.” Bu bağlamda İleri'ye göre *Zehra* eklektik bir eserdir. Ona göre romanın ustalıklı yanı ise iki düzlemde gelişir: Birincisi, yukarıda da belirtildiği üzere, *Zehra*'nın o zamana kadar hiç görülmemiş bir psikolojiyle çizilmiş olmasıdır. İkincisi ise, romandaki betimlemelerdir. Bunlarla birlikte *Zehra*'da yazar müdahalelerini görmeyiz, bize “*İntibah*'ta rastladığımız tarzda kesin bir ahlak önermez” (İleri, 1977).

Zeynep Kerman “*Zehra Romanı*” adlı yazısında, *Zehra*'nın *Karabibik* kadar ilgi uyandırmadığını söyler. Romanı baştan sona ayrıntılı bir şekilde özetler ve bu özet esnasında oldukça önemli noktalara dikkat çeker. Yazarın *Zehra*'yı tasvir etmeden önce onun kıskançlığı üzerinde durmasını özellikle vurgular, bu boşuna değildir çünkü tüm roman bu duygunun neden olduğu birtakım olaylar silsilesi hâlinde devam edecektir (Kerman, 2009, s. 174). Sonrasında, *Zehra*'nın görünüşünün, *Suphi*'nin gözünden ve dinamik bir şekilde tasvir edildiğini vurgular. Bu esnada *Zehra*'nın hareket hâlinde olması oldukça önemlidir. *Zehra* *Suphi*'yi gördüğündeyse müthiş bir telaşa kapılır ve Kerman'a göre bu psikolojik durum, huzursuz atmosfer başarıyla oluşturulmuştur (Kerman, 2009, s. 175-6). Bu konuda verdiği örneklerden biri de *Suphi*'nin *Zehra*'yı boşamayı kabul ettiği zaman Boğaz'da onu hatırlayarak çektiği

vicdan azabıdır (Kerman, 2009, s. 179). Kerman başka örneklerle de bu konuyu netleştirir. Burada, Zehra'nın durumunu anlatırken kullandığı bilimsel kelimeleri vurgulaması önemlidir. Bu durumu şu alıntıyla örnekler: “içine girmek üzere bulunduğu âlemin ahval-i coğrafiye vü topoğrafiye ve ba-husus teşkilât-ı jeolojiye-i vicdaniyesinden” (Kerman, 2009, s. 176).

Sonrasında Kerman, daha önceki yazılarda da gördüğümüz üzere tulumbacılarla ilgili kısmı uzunca alıntılar ve bu bölümü dikkat çekici bulur:⁴¹ “Nabizade Nazım'ın, Suphi'yi bir yangın esnasında gösterdiği bölüm ondaki karakter ve mizaç değişikliğinin yanı sıra, o devrin tulumbacılarını, özel tabirlerini, yangına gitme ve müdahale etmelerini son derece canlı ve realist bir şekilde ele almasıyla dikkat çekicidir” (Kerman, 2009, s. 180-3).

Kerman, *Zehra* ile *İntibah* arasında bazı benzerlikler olduğuna kısaca, örneklerle değinir. Ona göre Suphi ile Ali Bey “ailevî durum, yetişme, tahsil ve terbiye hususunda hemen hemen aynı özelliklere sahiptirler” (Kerman, 2009, s. 184). Sonları haricinde iki roman kahramanının da hayat grafikleri aynıdır. Bunun yanı sıra, “Sırrıcemal ile Dilaşub da sosyal durumları, fizik yapıları ve trajik akıbetleriyle birbirine benzerler” (Kerman, 2009, s. 184). Yine Münire Hanım ile Ali Bey'in anneleri de duyguları ve olaylar karşısında aldıkları tavırlarla benzerdir. Bununla birlikte, Nabizade Nazım'ın karakterlerinin canlı ve değişken olduğunu vurgular. Bu bağlamda *Zehra*'yı, *İntibah* ile Servet-i Fünûn dönemi romancıları arasındaki önemli bir aşama olarak görür (Kerman, 2009, s. 184-5). Son olarak Nazım'ın her mekânı en ince ayrıntısına kadar canlandırmaya çalıştığını belirtir fakat o Halit Ziya ve Mehmet Rauf'taki gibi insanla mekân arasında bir bağ kuramamıştır (Kerman, 2009, s. 185).

Robert P. Finn *Türk Romanı*'nda bir bölümü de “Nabizade Nazım: Âşığın Tutkusu” adı ile *Zehra*'ya ayırır: “*Araba Sevdası*, Osmanlı toplumunun bu yüzyılın başlarındaki çözülüşünü sahneliyor dersek, Nabizade Nazım'ın *Zehra*'sını (1895) da bu çöküntüyü hazırlayan ahlak gevşekliğini sergileyen Jakoben bir öç tragedyası olarak niteleyebiliriz” (Finn, 1984, s. 99).

Bu bağlamda Finn, romanın, Serengil ve İleri gibi toplumsal birtakım göndermeler veya göstergeler barındırdığını kabul etmiş olur. Ona göre *Zehra* gerçekçi bir

⁴¹ Kerman'ın aksine, daha önce de belirtildiği üzere, Agâh Sırrı Levend bu sahnenin başarısının abartıldığını, o kadar gözlemin üzerine çok daha ayrıntılı ve uzun bir bölüm yazılması gerektiğini söylemiştir. Bkz: Sayfa 41

romandır: “Şemsettin Sami’nin kafes arkasında uzun süre dalıp kalan hülyalı Fitnat’ı, Sırrıcemâl’e bırakmıştır yerini; demiryolu kıyısında düşler kuran, Fitnat’ın romantik ve trajik ölümüne hiç benzemeyen bir biçimde evinin kuyusunda ölmeyi seçen bir kadın kahramana” (Finn, 1984, s. 99).

Yine ilk alıntıdan anladığımız kadarıyla Finn eseri bir trajedi olarak görmektedir. Bu da daha önceki yorumlarda işi biten kahramanın yazar tarafından sahneden kaldırılmasıyla açıklanabilir.⁴² “Sırrıcemâl kuyusuna nasıl zehir katarsa, Nabizade Nazım’ın bütün kişileri de duygusal açıdan birbirlerini öyle zehirlerler; saçtıkları ağıyla hep birlikte sahneden silinene kadar. Nabizade Nazım’ın romanından geriye ne saf kurbanlar -Zehra’nın çocuğunu saymazsak- ne suçlular kalır, ne de çözüm olanakları” (Finn, 1984, s. 99).

Finn, bu ölümler odağında değerlendirmesine devam eder ve “Bütün bir dönemin yargılanışdır *Zehra*” (Finn, 1984, s. 99). yorumuna varır. Sonrasında kişi adlarının anlamlarını vererek bu adların romandaki rolleri belirler nitelikte olduğuna işaret eder (Finn, 1984, s. 100). Finn’e göre Zehra birçok açıdan benzersiz bir kişiliktir. Namık Kemal’in kahramanlarından çok daha farklıdır. Dürüst bir kadındır, orta sınıftandır ve amacı üstün gelmektir. Hatta pişmanlık çekebilecek kadar duyarlı olması onu, önce romanlardaki tek boyutlu karakterlerden ayırır (Finn, 1984, ss. 100-1).

Finn’e göre *Zehra* psikolojik bir romandır ve bunu da gerçekleşen eylemlerin içsel, gerçekleşen olayların ise insanlar arasında geçmesi ile birlikte sonucun göreneğe göre değil olayların doğal akışına göre belirlenmesine bağlar (Finn, 1984, ss. 100-5). Daha önce Kerman’ın da bahsettiği, Suphi’nin pişmanlığını alıntılıyarak şu yorumu yapar: “Türk romanı açısından bakıldığında bu kişiliğin en ilginç yanı, onun da tıpkı Zehra gibi, hatta daha belirgin bir biçimde kendi eylemlerini eleştirebilme ve suçluluk duyabilme yetisidir” (Finn, 1984, s. 105).

Ona göre, *Zehra*’nın en belirgin özelliklerinden biri, karakterlerinin çoğunun tasarılarındaki “vicdan payı”dır: “Doğanın değişmezliğiyle yazgılarının hazırladığı değişik sonlara doğru sürüklenirken, en azından, kendi özel konumlarını saptamaktan geri durmazlar” (Finn, 1984, s. 107).

⁴² Daha önce, Levend ve Dizdaroğlu işi biten karakterin bir anda sahneden kaldırıldığını belirtmiştir.

Karabibik önsözünden yazarın karakterlerine karşı tarafsız olması ve müdahale etmemesi gerektiğinin söylendiği kısmı alıntılar ve zaman zaman bu ölçütlere bağlı kalınmadığını söyler. Ona göre, daha önce de belirtildiği üzere, yazar metne birtakım müdahalelerde bulunur,⁴³ *Zehra* fahişelerin hayatlarını anlatmaktan çok daha büyük bir ahlaksızlık içindedir, Levend'in ve Dizdaroğlu'nun da belirttiği gibi, Suphi ile Zehra'nın aşkı ilk görüşte gerçekleşir (Finn, 1984, s. 108). Finn'e göre, Beşir Fuat'ın gösterdiği fikrî çaba Nabizade Nazım'ın romanında somut bir karşılık bulur: "Beşir Fuat'ın pozitivismi ve Zola ile Balzac'ın edebiyat görüşlerini Türk entelektüel ortamına tanıtma yolunda gösterdiği çaba, Nabizade Nazım'ın romanında semeresini vermiştir" (Finn, 1984, s. 112).

İsmail Parlatır'ın, *Tanzimat Edebiyatında Kölelik* adlı kitabında *Zehra* romanı da ele alınmıştır. Yazı daha çok Osmanlı'da cariyelik ve kölelik üzerine kurulu olmakla birlikte roman üzerine de yorumlar ve tespitler barındırır. Parlatır da onun psikolojik bir roman olduğunu fakat bu tahlillerin *Zehra* temelinde tek taraflı olarak işlendiğini söyler:

Nabi-zade Nâzım'ın *Zehra*'sı, Osmanlı sosyal hayatı içinde insan psikolojisine edebiyatımızda ilk kez eğilen bir romandır. Her ne kadar psikolojik tahliller tek taraflı işlenmiş ve derinliğine ele alınmamış ise de o, Türk edebiyatında kendi türünde ilk deneme olma özelliğini kaybetmemektedir. Tek taraflı işlenmesi ise bu tahlillerin yalnızca ana kahraman olan *Zehra*'nın kişiliğinde toplanmasından ileri geliyor. Üstelik, vaka boyunca bu tür tahliller kesik kesik karşımıza geliyor. (Parlatır, 1987, s. 164)

Parlatır'a göre, *Zehra* da cariyelik konusunu işleyen kitaplardan biridir lakin onda daha önceki kitaplara göre bir fark vardır: "Bu romanda da gene Osmanlı sosyal hayatının vazgeçilmez unsuru câriyelik, değişik bir yapıda karşımıza çıkıyor. Evin câriyesi, güzelliği ve çekiciliği ile efendisinin gönlünü çalabiliyor. Onu evinden koparabiliyor, daha doğrusu bir yuvanın dağılmasına yol açabiliyor" (Parlatır, 1987, s. 164).

Bununla birlikte Parlatır, Nabizade Nazım'ın Sırrıccemal'i bilerek bu şekilde konumlandığını da ekler: "Nabi-zade Nâzım, aile içinde kadın çekişmelerini

⁴³ "Zavallı kız", "dediğim gibi", "gafil çocuklar" vs.

romanının vakası içine yerleştirirken karakterlerinden birini kölelik kurumundan seçme yoluna gidiyor. Aslında bunu normal karşılamak gerekir; çünkü kaç göçün olduğu bir toplumda bu ortamı elbette bir cârîye yaratabilirdi. Yazar da bunu düşünmüş” (Parlatır, 1987, s. 166).

İsmail Çetişli'nin “Kıskançlığı Romanı ‘Zehra’” adlı yazısı da oldukça dikkat çekicidir. Ona göre:

Zehra, ‘kıskançlık duygusu’ teması ekseninde vücut bulmuş psikolojik yönü ağır basan bir romandır. Söz konusu tema, ondan önceki ve sonraki devirlerde kaleme alınmış olan pek çok romanda da işlenmekle birlikte, hiçbirinde *Zehra*’daki kadar yoğunluk teşkil etmemiştir. Nâbizâde, türün bütün imkân ve unsurlarını kıskançlık duygusunun tahlil ve tasvirine tahsis etme gayreti içindedir. Romanın olay örgüsü, ilk dramatik hamleyi kıskançlık duygusunun hazırladığı zemindeki çatışmadan aldığı gibi, yine bu duygunun sebebiyet verdiği olaylarla gelişir, kahramanların trajik sonlarıyla noktalanır. Şahıs kadrosundaki hemen hemen bütün kahramanların kaderini belirleyip şekillendiren tek faktör de aynı duygudur. Kısacası o, ‘kıskançlığın romanı’dır. (Çetişli, 1991, s. 129)

Çetişli bu konudaki incelemesini gerçekleştirmeden önce, kıskanç insanın karakter özelliklerinden bazılarını, Alfred Adler’den alıntılar:

- 1- Başkasına güvenmemek.
- 2- İhmal edilmekten korkmak.
- 3- Başkalarına karşı tenkit edici bir tavır takınmak ve küçümsemek.
- 4- Başkalarının hürriyetini kısıtlayıp kendisine tâbi kılmaya çalışmak; bu sebeple birtakım davranış kuralları koymak.
- 5- Kendini yiyip bitirmek.
- 6- Başkalarına pusu kurmak ve işlerini bozmak.
- 7- Şiddetli inatçılık. (Çetişli, 1991, s. 142-3)

Sonrasında şu tespiti yapar:

Özellikle Alfred Adler’in tespit ettiği kıskançlık duygusunun dışa yansıma şekilleri ile *Zehra*, Sırrıccemal, Suphi ve Nazikter’e ait, kıskançlık duygularının olay örgüsündeki tezahürleri arasında neredeyse ayniyet vardır. Meselâ *Zehra*, çocukluğunda anne ve babasına, daha sonra Suphi’ye

güvenemez. Bu sebeple, sürekli olarak erkek kardeşi veya bir başka kadına tercih edilerek ihmale uğramaktan korkar. Sırrıccemal'in yalıya gelmesiyle birlikte tenkit edici bir tavır takınır ve onu küçümser. Nazikter'le birlik olup bütün hayatını göz hapsine alır, hürriyetini kısıtlar, kendi koyduğu kurallar içinde yaşatmak ister. Çaresiz kaldığı zamanlarda kendini yiyip bitirir. Suphi-Sırrıccemal ikilisinin mutlu beraberliklerini bozmak için plânlar hazırlayıp uygulamaya koyarak felaketlerine sebep olur. Son derece inatçıdır da. Sırrıccemal, Suphi ve Nazikter'in kıskanç mizaçları da hemen hemen aynı merhalelerden geçer ve benzer tezahürlerle dışa yansır. Sadece kahramanların sosyal statü ve cinsiyet farklılıklarından kaynaklanan birtakım ayrılıklar söz konusudur. (Çetişli, 1991, s. 143)

Çetişli bu bağlamda, her ucunda sırasıyla kıskanan, kıskanılan ve kendisinden kıskanılan kişilerin bulunduğu beş üçgen oluşturur. Romanda kapladıkları zaman bakımından iç içe geçmiş bu üçgenler, dıştan içe, azdan çoğa doğru şöyledir:

<u>Kıskanan</u>	<u>Kıskanılan</u>	<u>Kendisinden Kıskanılan</u>
1. Zehra	Suphi	Sırrıccemal
2. Sırrıccemal	Suphi	Zehra/Ürani
3. Suphi	Ürani	Erkekler
4. Naziker	statü	Sırrıccemal
5. Zehra	Ana-Baba	Bedri (Çetişli, 1991, s. 145)

Görüleceği üzere, yukarıda sayılan isimler arasında farklı statüdeki şahıslar bulunmaktadır. Çetişli bu durumu yazarın temaya farklı boyutlar kazandırmak yaptığını ileri sürer:

Yazar şahıs kadrosundaki üç önemli kahramanı da (Sırrıccemal, Suphi, Nazikter) kıskançlık duygusu ile techiz ederek temaya farklı boyutlar kazandırmıştır. Böylece farklı sosyal statü, cinsiyet ve karakterdeki insanların söz konusu mizaçları; bunun insanlar arası ilişkilerdeki veya olaylar karşısındaki tezahürlerinin incelenmesine imkân hazırlamış olur. Tabî olarak olay örgüsü daha kompleks bir yapı kazanırken kahramanlar da belli bir ruh derinliğine kavuşup düz (flat) bir karakter olmaktan kurtulurlar. Eğer tema sadece Zehra'nın duyguları ve buna bağlı olay örgüsüyle sınırlı tutulmuş

olsaydı, eser çok daha basit bir yapı ile karşımıza çıkardı. (Çetişli, 1991, s. 136)

Çetişli Nabizade Nazım'ın bütün bir romanı bu şekilde kurmasını ise Natüralizm etkisine bağlar. Natüralist yazarların bir hipotezden hareket ederek romanlarını oluşturduklarını söyledikten sonra Nazım'ın yöntemi konusunda şunları ekler:

Kıskanç bir mizaca sahip insan veya insanları çevresinde yakından müşâhede etmiş (veya konuyla alakalı ilmî eserler okumuş) olan yazar, romanını kaleme alırken şu hipoteze sahiptir: Kontrol altına alınamayan bir kıskançlık hem ferdin kendisine, hem de çevresine huzursuzluk, hatta ölüme kadar uzanan trajik sonuçlar getirir. Söz konusu mizaç, her fertte aynı veya çok benzer şekillerde tezahür eder ve belli merhaleleri takip ederek şiddetini artırır. (Çetişli, 1991, s. 142)

Bu bağlamda Nabizade Nazım'ın şimdiye kadar belirtilmeyen farklı bir açıdan da Natüralist olduğunu şöyle belirtir:

Yazar, romanında ele aldığı temaya, onu hayatlarında yaşayan kahramanlara, sebep-sonuç ilkesine bağlı olarak gelişen olaylara ve mekâna büyük ölçüde 'nokta-i beşer'den bakmaya çalışmış, tetkik ve tahlil etmiştir. Eserle ilgili görüş belirten bazı kişiler, onun bu romandaki natüralistliğini, Suphi'nin hayatındaki son dönemi teşkil eden tulumbacılıkla alâkalı gözlemlerinde aramışlardır. Nâbizâde söz konusu bölümü kaleme alırken bizzat gözlemlerde bulunmuş ve notlar tutmuştur. Biz, bu görüşe iştirak etmekle birlikte, [...] yazarın romanına çok yakın gözlemler veya ilmî bir esere dayanan belli bir hipotezle başlamış olması noktasında çok daha natüralist olduğu kanaatindeyiz. (Çetişli, 1991, s. 146)

Zehra hakkındaki en dikkat çekici yazılardan biri Günil Ayaydın Cebe'nin psikanalitik yaklaşımıdır. Yazar, makalesine *Zehra* üzerine yazılan kıskançlık temelli yazıları örnekleyerek başlar. Ona göre, incelemeyi *Zehra* karakteri üzerinde yoğunlaştırmak diğer karakterlerin iç çatışmalarını yorumlamaya elverişsiz bir bakış açısı sunmuştur. Bu bağlamda öncelikle *Zehra*'nın bir kıskançlık romanı olup olmadığını irdeler. Cebe, Melanie Klein'in düşünceleri bağlamında, kıskançlık ile hasedi birbirinden ayırır. Birincisi, kendisinin olanı paylaşmamak, ikincisi ise başkasının olanı istemektir. Dolayısıyla romanda kıskançlık duyan tek karakter

Suphi'dir. Ona göre Sırrıcemal için Suphi sadece işlevsel bir durumdadır, zira Sırrıcemal Suphi'yi değil, Zehra'nın konumunu istemektedir. Bu durum da ancak hasetle açıklanabilir. Fakat bu istek zamanla Zehra'yı taklit etmeye döner, kendine adeta bir ikinci benlik oluşturur ve bu ikinci benliği daha fazla taşıyamadığı noktada da intihar eder (Cebe, 2007, s. 62-66).

Cebe, Zehra'ya baktığımızda hasedin farklı olaylara neden olduğunu söyler. Haset onu mazoşizme sürüklemektedir. Nitekim, Zehra'nın kendine sürekli düşsel rakipler oluşturması ve bunlarla bile mücadele etmesi bu eğilimin bir sonucudur. Robert P. Finn'in Zehra'nın özeleştirisi yapabilen bir karakter olmasına dikkat çektiğini belirten Cebe, bu yetiye karşılık aynı duyguyu tekrar tekrar yaşamasını mazoşizme bağlar. Zehra'nın bu durumları özellikle arayıp bulan bir tavır sergilemesini ise, Sigmund Freud ve Gilles Deleuze'den yola çıkarak, "cezalandırılma gereksinimi" şeklinde ifade eder. Bu konuda verdiği en dikkat çekici örnek, birçok metinde eleştirilen, Zehra'nın Sırrıcemal'in evden gitmesine izin vermemesi durumudur. Sonrasında anlatıcının da Zehra'nın bu mücadeleden zevk aldığını söylemesi oldukça dikkat çekicidir. Yine en sonunda Zehra'nın hastayken iyileşmeyi reddetmesi de bu durumla açıklanır (Cebe, 2007, ss. 66-70).

Suphi'nin durumunu narsisist ego ve mazoşizm ile açıklayan Cebe bu konuda Otto Kernberg ve Gilles Deleuze'ün fikirlerinden yararlanır. Narsisist ego, kendine bir ideal belirler ve onu hiçbir zaman gerçekleştirmez. Bu noktada da acı çeker. Tam da bu nedenle Suphi bir arzu nesnesine ulaşınca ona karşı ilgisini yitirir. Zehra'nın huyunu bildiği halde onunla evlenmek istemesini örnekleyerek Suphi'nin narsisist egosunun onu mazoşizme yönlendirdiği çıkarımını yapar. Zehra, Suphi için bir cezalandırıcı özne konumundadır. Nitekim bir süre sonra ona karşı ilgisini yitirir ve bir taklit olan Sırrıcemal'e yönelir. Bu bir yeniden üretime işarettir: "[...] Suphi'nin Sırrı Cemal ile olan evliliği, nedenleri ve nitelikleri açısından Zehra ile kurduğu birlikteliğin bir benzeri, onun bir yeniden üretimidir" (Cebe, 2007, ss. 70-3).

Tüm bu durumları farklı örneklerle açıklayan Cebe, şu sonuca varır: "*Zehra* romanında kendilerine acı verecek durumları ısrarla arayan karakterlerin kendilerini acı çekerek var ettiklerini düşündürür" (Cebe, 2007, s. 77).

Himmet Uç'un monografik çalışmasına baktığımızda diğer yazılardan farklı olarak, dikkat çekilen ilk konunun Nabizade Nazım dâhil, Ahmet Midhat dışındaki, tüm

Tanzimat dönemi yazarlarının sadece birer roman yazmış olmalarıdır (Uç, 2007, s. 79). Yine Uç'a göre bu dönem yazarları arasında romanı en iyi bilen Nabizade Nazım'dır (Uç, 2007, s. 80). Fakat Uç, bu iddiasını herhangi bir argümana bağlamaz. Sonrasında karakterleri tek tek inceler. Zehra için, "Natüralist bir kurgu ile tasarlanmış ve uygulanmış oldukça başarılı bir roman kişimizdir. Karakter değil, tiptir. Bütün kısıkanç insanlar gibi, mizacının gereğini yapar. Ama o hissi aşabilse, farklı olsaydı karakter olabilirdi" (Uç, 2007, s. 79), der.

Suphi bahsinde onun Zola'nın kahramanı Gervaise'e benzeterek çizilmiş bir kahraman olduğunu belirtir: "Nabizade Realist roman kahramanlarının iradesiz ruhi yapılarını Suphi'de ustalıkla sergilemiştir. Ayrıca, ihtirasların fizyolojik tesirlerini müşahede mesleğini gaye edinen Zola tarzında bir kahraman da meydana getirmiştir. Suphi Halit Ziya'ya gelinceye kadar edebiyatımızda en ustaca çizilmiş roman kahramanıdır" (Uç, 2007, s. 93).

Uç'un Ürani başlığı altında yaptığı bir başka yorum da oldukça dikkat çekicidir. Nabizade Nazım, "hikâyelerinde olduğu gibi tek romanında da ahlaksız tipleri gayrimüslimlerden seçer" (Uç, 2007, s. 98). Uç'un bu konudaki son yorumu karakter kadrosunun zayıf olduğu, bu kadro ile, önceki yazıların aksine, toplumsal yaşamı göstermenin mümkün olmadığı yönündedir. Ona göre Nabizade Nazım, *Zehra* romanı ile Türk romanına Zehra ve Suphi isimlerinde iki önemli karakter bırakmıştır (Uç, 2007, s. 101-2).

Ahmet Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi* adlı kitabında *Zehra*'nın Türk romanında o yıllara kadar kaleme alınmış en eksiksiz psikolojik portre olduğunu vurgular:

"*Zehra*, insanın psikolojik, toplumsal ve hatta, bunların sonucunda, ahlâki bozulmasına dair bir eserdir: Olay örgüsü, her biri karakterlerin ve onların ilişkilerinin bozulmasındaki bir aşamayı yansıtan episod ve sahnelerden oluşmaktadır. Roman boyunca hem kahramanların ruh halleri hem de onların kendi ortamlarında yarattıkları atmosfer, herhangi bir yapıdan yoksun, fakat düşünce ve eylemlerin iyi tarif edilmesiyle ruhsal durumların başarıyla yakalandığı basit, betimleyici bir anlatıyla betimlenir. (Evin, 2004, s. 256)

Sonrasında Suphi ile Zehra'nın evliliklerinin ilk yıllarını anlatan bir kısmı alıntılar ve şu yorumu yapar:⁴⁴ “Yukarıda ele alınan türde bir pasajın olması, Türk romancılarının yaklaşımında temel bir değişime; romanın bir macera öyküsü olmaktan çıkıp, köklü bir dönüşüm geçirerek, esasen çağdaş hayatın temsiline eğilen bir anlatı formu haline gelmesine işaret etmektedir” (Evin, 2004, s. 258).

Evin'e göre *Zehra* ayrıca: “[Ç]eşitli karakterlerin farklı bakış açılarının, onları herhangi bir norma göre değerlendirip yargılayarak çarpıtmaya kalkmadan, başarılı bir şekilde çizdiği ilk önemli Türk romanı olarak özel bir yere sahip olmuştur” (Evin, 2004, s. 261).

Devamında Sırrıcemal'in, Suphi'yi beklediği, daha önceki yazılarda da bahsedilen kısım alıntılanır ve bu alıntıda, diğerlerinden farklı olarak eylem ile düşüncenin iç içe geçmiş olduğu vurgulanır (Evin, 2004, s. 262).

Özlem Fedai, “Tanzimat Romanında Lilith'in Ruh İkizi Bir ‘Femme Fatale’ olarak Zehra” adlı yazısına Türk edebiyatına Realizmin girişini ve gelişimini kısaca özetleyerek başlar. Bu dönemde Fransızcadan yapılan çevirilerin önemini vurgular ve gerek söz konusu çeviriler, gerekse telif eserlerle Osmanlı toplumunda kitap okuyan ve okuduğundan etkilenip onu hayatına geçirmeye çalışan bir okur tipinin oluşturulduğunu ileri sürer (Fedai, 2012, s. 79-82).

Fedai, “İntikamın Dolayımcısı (Médiateur) olarak Zehra'nın Monte Kristo'su” adlı bölümde, René Girard'ın üçgen arzu kuramından söz açar. Bu üçgenin köşeleri olan özne, nesne ve dolayımlayıcı için de sırasıyla Zehra, Suphi ve Monte Kristo romanını yerleştirir. Fedai'ye göre bir romanın bu kadar etkili bir rol oynayabilmesi söz konusu okur tipiyle ilgilidir (Fedai, 2012, ss. 82-3).

Fedai, Zehra'nın Fransızcadan alıntılanan bir tip olarak *Femme Fatale*, yani şeytansı, öldürücü kadın olduğunu ileri sürer ve *İnbtibah*'ın Mahpeyker'inin de bu kadın tipine uygun olduğunu ekler. Ona göre bu iki kadın başlangıçta hayatlarına giren erkeğe mutluluk vermelerine rağmen yaradılış itibarıyla hırçın ve kötü ruhlu oldukları için

⁴⁴ Söz konusu pasajın son paragrafı şöyledir: “Öğle taamından sonra bir saat kadar mızganılır, yani hafif bir uyku çekilirdi. Bu uykuyu müteakip yine herkes işinin başına geçirdi. Saat sekizden dokuza kadar ya piyano ve kanun çalmak veya birlikte fotoğraf işleriyle veya resim yapmakla eğlenilir idi. Saat dokuzda hafifçe bir ikindi öğününden sonra kadınlar yeldirmelenip istedikleri tarafa gezintiye çıktıkları gibi Suphi de ya hayvanına biner veya yayan dolaşırdı. Saat yarım sularında yine köşkte toplanırlar, bire doğru akşam yemeğini yerler idi. Ondand sonra ev halkı ya büyük sofrada birleşip kitap ve gazete okumak, çalgı çalıp şarkı çağırmak ve dereden tepeden tatlı tatlı konuşmak suretiyle eğlenirler veya konuya komşuya giderler veyahut konudan komşudan gelen misafirlerle vakit geçirirler idi” (Evin, 2004, ss. 257-8).

bu mutluluk uzun sürmez ve sonrasında her iki kadın da intikam arzusuyla hareket ederler. Fedai bu kadın tipinin ilk defa Yahudi mitolojisindeki Lilith'te görüldüğünü, onun da intikam almak için yeni doğan bebekleri kaçırdığını ve doğum yapan annelere lohusalık buhranları yaşattığını işaret ederek onunla Zehra arasında intikam alma arzusu bağlamındaki benzerliği vurgular (Fedai, 2012, ss. 83-6).

Fedai, Zehra'nın gerek kötü ruhlu oluşu gerekse çevresel faktörlerle intikam arzusuna sürüklenişini ve bu arzuyu gerçekleştirebilmek için kendine yardımcıları bulmasını ayrıntılı bir şekilde ele aldıktan sonra şu sonuca varır (Fedai, 2012, ss. 86-91):

Bu incelemede görüleceği gibi, Zehra'yı benzettiğimiz Lilith de Zehra da, intikamın ateşiyle diri kalan kadınlardır. Öyle öfkeli ve intikamcılardır ki, aslında kendilerinden de nefret eder gibidirler. Lilith, (Yahudi mitolojisine göre) Tanrı'nın ceza olarak ondan doğurganlık yeteneğini alması üzerine, yeni doğum yapan kadınların bebeklerini kaçırp öldürmüş, annelerine lohusalık buhranları yaşatmıştır. Zehra da yeni bir hayat kurma düşüncesini eski kocasından son intikamını almak için gerçekleştirmiş; Sırrıcemal'in üzüntüden çocuğunu kaybetmesine ve intiharına, parayla tuttuğu Ürani'nin bıçaklanmasına, Suphi'nin hapislerde sürünerek sürgünde ölümüne sebep olmuştur. Yaptığı kötülükler hayatındaki yeni başlangıçları da olumsuz nihayetlendirmiştir. Örneğin oyuncağı durumundaki ikinci kocasını ve ondan olan bebeğini kaybetmiş, sonunda kendisi de üzüntüden ölmüştür. Eser, bu hâliyle Tanzimat romanlarının taşıdığı 'kıssadan hisse' geleneğini okura sezdirerek sona erer. (Fedai, 2012, s. 91)

Fedai'ye göre, *Zehra* bu nedenlerle psikolojik bir romandır (2012, s. 92).

Zehra'nın ele alındığı bu yazılarda araştırmacılar ağırlıklı olarak, söz konusu anlatıda dış gerçekliğin ne kadar aktarılabildiği üzerinde durmuş, kurmaca varlıkların ne kadar ayrıntılı bir şekilde sunuldukları ve olaylar karşısında kendi konumlarına has tepkiler verip vermedikleri üzerine düşünülmüş, bazı yazılarda *Zehra*'daki "yazar müdahaleleri" ele alınmış, birçok araştırmacı tarafından söz konusu anlatının Realist/Natüralist bir görüşle aktarılabildiği söylenmiş, bazı araştırmacılar *Zehra*'nın psikolojik bir roman olduğunu ileri sürmüş, birkaç yazıda *Zehra* ile *İntibah*

arasındaki benzerlikler vurgulanmış, sadece birkaç yazıda anlatıcının kurmaca varlıklara ve anlatıya yönelik tutumu kısa değinmelerle ele alınmıştır.

Sıradaki alt başlıkta, buraya kadarki kısım özetlenecek ve bu tez çalışmasının bundan sonra nelere odaklanacağı belirtilerek bir sonraki bölüme geçilecektir.

1.5 Bizim Arayışımız: Anlatıdaki Gerçeklik Nerededir?

Yukarıda, Nabizade Nazım'ın biyografisi, edebi hayatı ve edebiyat hakkındaki düşünceleri sunulduktan sonra Nazım'ın, hikâyelerinin ve romanının üzerine yazılan yazıların hangi noktalara odaklandıkları söz konusu yazılar özetlenerek sıralanmıştır. Bu sayede gerek Nazım'ın fikirlerini gerekse araştırmacıların, Nazım ve eserlerinin hakkındaki düşüncelerini görebilmiş oluyoruz. Nazım'ın kendi fikirlerini şöyle özetlemek mümkün: Nazım'a göre, edebiyattan önce bilime yönelmek gerekmektedir. Sonrasında edebiyat çok daha hızlı bir şekilde gelişebilir. Nitekim kendisi de *Katre*, *Aynalar*, *Muhtasar Yeni Kimya*, *Mesail-i Riyaziye* gibi bilimsel eserler ve çeşitli bilimsel yazılarıyla bu fikrini uygular. Ona göre, edebiyata bir yönelim olacaksa bile bu, şiir alanında "mevzun ve mukaffa" söz söylemenin aksine, içerisinde felsefi düşünceler barındıran, bilime ve gözleme dayalı bir şekilde gerçekleştirilmeli; hikâye ve roman alanında ise birtakım hayali ve abartılı anlatıların aksine Zola'nın ve Natüralizmin yolunda yine bilim ve gözleme dayalı anlatılar ortaya konulmalıdır ve bu anlatılar okurlara edebi zevk verirken bir yandan da anlatılan toplumu ve düşünce dünyasını aydınlatmalıdır. Bu bakımdan Nazım edebiyata sosyolojik bir amaç yüklemektedir. Bu düşüncesi özellikle *Karabibik* ve *Zehra* adlı eserlerinde daha görünür olur.

Araştırmacıların yazılarını ise şöyle özetleyebiliriz:

1. Nazım Türk edebiyatında Natüralizmin ilk savunucularındandır.
2. Nazım'ın öne çıkan eserleri, *Seyyie-i Tesamüh*, *Karabibik* ve *Zehra*'dır.
3. *Karabibik* ve *Zehra* ilk Natüralist eserlerdir. Bu iki eserin Natüralist olarak tanımlanmasının nedeni, Nazım'ın onları yazarken birtakım gözlemler yapmış ve bu gözlemlerini kullanarak eserlerini kaleme almış, "karakterlerini" gerçeğe uygun tasarlamış ve yansıtmış, betimlemelere sıkça başvurarak gerçekçi mekânlar oluşturmaya uğraşmış ve

başarabildiği bazı araştırmacılarca tartışmalı olmakla birlikte olaylar arasında bir neden-sonuç bağı kurmaya çalışmış olmasıdır.

4. *Zehra* bazı araştırmacılarca göre psikolojik bir romandır. Çünkü Nazım bu eserinde kıskanç bir kadının psikolojisini en iyi şekilde sunmaya çalışmıştır.
5. *Karabibik* ilk köy roman/hikâyelerinden biridir ve söz konusu yörenin insanlarını, onların yaşayışlarını anlatması bakımından değerli olduğu kadar o insanların kullandığı kelimeleri sunan bir lügatçeyi içeriyor oluşuyla da önemlidir.
6. Nazım geleneksel hikâyeden modern hikâyeye geçişi sağlaması bakımından da değerlidir. O Türk edebiyatında hikâye ve roman ayrımını yapmaya çalışan ikinci yazardır.
7. Nazım'ın hikâyelerini ve romanını olabildiğince Arapça ve Farsça kelime ve tamlamalardan uzak sade bir dille yazmaya çalışmış olması dikkat çekicidir.
8. Nazım bazı araştırmacılarca, hikâyelerinde birinci şahıs anlatıcısını kullanan ilk yazardır.
9. Nazım bazı eserlerinde karakterlerinin iç seslerini de sunmuştur.

Söz konusu yazılarda genel olarak Nazım'ın Natüralist olup olmadığı sorgulanmış ve Natüralist olduğu anlatılar veya anlatıların içerisindeki kısımlar, ağırlıklı olarak mekânın nasıl kurulduğu ve “karakterler”in ne kadar ayrıntılı oluşturuldukları, psikolojilerinin karşılaştıkları durumlara göre değişip değişmediği bağlamında ele alınmıştır. Araştırmacıların bir kısmı incelemelerini, Nazım'ın anlatılarının gerçek dünyayı ne kadar içerdiği üzerine kurarken, bir kısım araştırmacı da bu gerçekliğin anlatılarda nasıl sunulduğunu sorgulamışlardır. Fakat bu ikinci sorgulama genelde küçük değinmeler olarak kalmıştır. Yukarıdaki metinlerin hiçbirinde anlatıların yapısı müstakil olarak incelenmemiştir. Murat Kacıroğlu (2004) anlatılarda zamanın nasıl ele alındığı ve “karakterlerin” ne kadar ayrıntılandırılıp ne kadar iyi oluşturuldukları noktasında kalır. Güzin Dino (1954), Mehmet Kaplan (1976) ve Handan İnci (2006) “karakterlerin” “iç konuşmalarına”; Mehmet Kaplan (1976), Mehmet Ergün (1980) ve Himmet Uç (2007) *Karabibik* özelinde anlatıcının konumuna ve tutumuna yönelik bazı değinmelerde bulunmuşlardır. Bölümün başında da belirtildiği üzere, biz tezimide bu değinmeleri de içene alacak şekilde, Nazım'ın

anlatılarının anlatıcı ve kurmaca varlıkların bilinci bağlamında yapısal bir analizine girişeceğiz. Bu noktada iki anabaşlığımız olacak: Birincisinde (Anlatıcı ve Kurmaca Gerçekler) anlatıcının anlatılarda nasıl konumlandırıldığı ve anlatıyı sunduğu esnada Gerçeklik Yanılsamasının Yoğunluğunu ayarlayabilmek için hangi retorik araçları kullandığı, ikincisinde (Kurmaca Dünyadan Kurmaca Bilince) ise modern Türk edebiyatının başlangıcıyla birlikte henüz yeni yeni keşfedilen bir iç gerçeklik olarak kurmaca varlıkların bilinçlerinin nasıl aktarıldığı, onların Gerçeklik Yanılsamasının nasıl oluşturulduğu ve kurmaca varlıkların bilinçlerinin sunulması esnasında, anlatıcının tutumu da göz önünde bulundurularak, anlatıdaki Gerçeklik Yanılsamasının nasıl desteklendiği ortaya konulacaktır. Bu sayede Natüralizm yolunda bir yazar olduğunu iddia eden Nazım'ın, anlatı içerisindeki gerçekliği nasıl yarattığını, bunu yaratırken nerelere odaklandığını ve ne gibi yöntemler kullandığını bu yöntemlerle okuru nasıl ikna etmeye çalıştığını görmüş olacağız.



2. ANLATICI VE KURMACA GERÇEKLER

2.1 Anlatıda Konuşan Kimdir?

“Giriş” kısmında görüleceği üzere araştırmacıların hemen hepsinde metni yazan ile aktaranın birbirine karıştığı; bu kişinin ve aracın karmaşık bir şekilde “yazar”, “anlatıcı”, “Nabizade Nazım” gibi farklı ifadelerle karşılandığı görülmektedir. Bu sorun, öncelikle, metni yazan ile aktaranı birbirinden tam olarak ayıramamaktan kaynaklanır. Söz gelimi Mehmet Kaplan’ın (1976) “Karabibik” adlı makalesinde, “yazar” kavramına sıkça rastlarız. Kaplan bu “romanda”, zaman zaman “yazarın” “şahsi görüş” olarak sunduğu yerlerin olduğunu belirtir. Fakat “yazar” diyerek kastettiği Nabizade Nazım’ın kendisi değildir. Çünkü söz konusu yazar, yani Nabizade Nazım’ın kendisi olduğunda, yazarın gündelik yaşantısıyla ve kişiliğiyle eğildiği konuların bir koşutluk içinde olduğunu kabul etmek zorunda kalırız. Yine aynı noktadan çıkış yaparak, yazarın her anlatısında aynı müdahaleleri yapacağı ön kabulüne ulaşabiliriz. Oysa “yazar” yazdığı başka bir anlatıda çok daha farklı müdahaleler yapabilir. Bunlar doğrudan olabileceği gibi dolaylı da gerçekleşebilir. Booth bu konuda şunları söyler:

İşin doğrusu şudur: Okura gözle görülür müracaat kusur işaretiyse, kusursuz edebiyat bulmak imkânsızdır; sadece büyük kurmaca eserlerde değil, her tür büyük eserde baktığımız her yerde böyle müracaatlar görürüz. Bunların en barizleri retorik müdahalelerdir, ama dikkatli bir göz çoğu oyunda ve lirik şiirde de benzer yorumları ortaya çıkarabilir. (Booth, 2012, s. 109)

Ahmet Evin (2004) de *Karabibik*’te yapılan bir “müdahaleyi” alıntılar ve bunu sorunlu görür.⁴⁵ Ona göre bu “müdahale” Nazım’ın “şehirli” olmasına ve “köylüyü anlatmasına” bağlanır.⁴⁶ Bu nedenle anlatıda bütünlüğü bozan ayrıntılardır. Fakat “yazar” her anlatıda aynı ayrıntılara girmez. Mesela *Bir İftirak* adlı anlatısında,

⁴⁵ Söz konusu “müdahale” şu şekildedir: “Zaten köylülerin muâşekası işte hep bu sûretle netice-pezîr olur” (Evin, 2004, s. 254).

⁴⁶ Benzer bir yaklaşımla Ergün de Nazım’ın *Karabibik*’te birtakım bilgiler verdiğini söyledikten sonra şöyle diyecektir: “Yazar durduk yere yapmıyor bunu. Çünkü, köyü bilmeyen kentli okura sesleniyor” (Ergün, 1980, s. 21).

doğrudan ahlaki bir müdahale yaparak anlattıklarından ders çıkarılmasını ister. Burada artık hikâye etme işlevinin yerini ahlaki ders verme işlevi almıştır. Anlatıcı bir Kont ve kızı Matmazel'i anlatır ve onlar da Osmanlı insanına göre “yabancıdır” fakat *Karabibik*'tekinin aksine hayatları hakkında ayrıntılı bir bilgi verilmez. Demek ki “Nabizade Nazım”ın her zaman doğrudan böyle bir amacı yoktur. Dolayısıyla, tam da bu noktada, bir taksonomi sıkıntısıyla karşı karşıya kalıyoruz. Bu sorunu çözmek adına Booth'un sınıflandırmasına başvuracağız. Ona göre anlatının aktarılması aşamasında üç katman vardır: Yazar, Zımnî Yazar, anlatıcı şeklinde dıştan içe sıralanabilir. Booth, tüm şahsi varlığıyla bir yazarın, salt önümüzde bulunan anlatıyı yazan “yazardan” farklı olduğunu belirtir ve sadece o anlatının ihtiyaçlarına göre hareket eden yazara Zımnî Yazar der, yani “yazarın ikinci benliği”. Her metnin “yazarı” için “[ç]eşitli versiyonlar olduğunu söylemek zorunda kalıyoruz,” der Booth ve devam eder:

[Ç]ünkü yazar ne kadar samimi olmaya çalışırsa çalışsın, farklı eserlerinde kendisinin farklı versiyonları, farklı ideal norm kombinasyonları zımnen belirecektir. Nasıl ki şahsi mektuplar mektuplaşılacak kişiyle ilişkilerin ve her bir mektubun amacının farklılaşmasına bağlı olarak benliğin farklı versiyonlarını zımnen gösterirse, yazar da bazı eserlerinin ihtiyaçlarına bağlı olarak farklı bir havayla yazmaya başlar. (Booth, 2012, s. 81)

Zımnî Yazar kavramınıysa şöyle ortaya koyacaktır:

[...] Yazarken sırf ideal, gayrişahsi ‘genel bir insan’ yaratmaz, başka insanların eserlerinde gördüğümüz zımnî yazarlardan farklı olarak ‘kendisinin’ zımnî versiyonunu yaratır. Gerçekten de bazı yazarlar yazarken kendilerini keşfettiklerini ya da yarattıklarını düşünmüşlerdir. Jassamyn West'in dediği gibi, ‘romancı’ kimi zaman ‘ancak ve ancak hikâyeyi yazarak –hikâyesini değil- yazarı, tabiri caizse o anlatının resmi yazıcısını keşfedebilir.’ Bu zımnî yazarı ister ‘resmi yazıcı’ olarak görelim, ister Kathleen Tillotson'ın geçenlerde can verdiği terimi benimseyelim –yazarın ‘ikinci benliği’- şurası açıktır ki bu mevcudiyetin okurun gözünde çizdiği portre, yazarın en önemli etkilerinden biridir. (Booth, 2012, ss. 80-1)

Okurun gözünde çizdiği portre. Bu durum, Zımnî Yazarın, yazar tarafından kullanılabilir veya kullanılması tercih edilmeyecek bir araç olmadığını ortaya

koyar. Zımnî Yazar zorunlu bir sonuçtur. Burada işin içine birtakım değer yargıları – ama her kitabın kendine has değer yargıları- girer. Bunlar Zımnî Yazar ve okur bakımından iki farklı şekilde değerlendirilebilir. Biz Zımnî Yazar kısmını ele alacağız. Nedir bu değer yargıları, Nabizade Nazım'ın *Karabibik*'te yaptığı, Ahmet Evin'in (2004) söylediği şekilde, köylülere karşı takınılan ve açıkça gösterilen “elitist” tavır mıdır? Ya da başka bir taraftan şöyle soralım, bu tavır her zaman açıkça sergilenmek zorunda mıdır? Booth, Zımnî Yazar kavramını çok daha geniş bir çerçevede alır, ona göre Zımnî Yazarın yargıları doğrudan veya örtük olabilir. Bunun yanı sıra eserdeki tüm değer yargılarının bir araya gelmiş şekli Zımnî Yazarın biçim bulmuş hâlini gösterir:

Zımnî yazar anlayışımızın kapsamında sadece çıkartılan anlamlar yoktur, aynı zamanda her aksiyon parçasının ve tüm karakterlerin çektiği çilelerin ahlaki ve duygusal içeriği de vardır. Kısacası, anlayışımızın kapsamında, tamamlanmış sanatsal bütünün sezgisel kavrayışı vardır; gerçek hayattaki yaratıcısının hangi safı seçtiğinden bağımsız olarak *bu* zımnî yazarın bağlı olduğu ana değer, toptan biçemin ifade ettiği değerdir. (Booth, 2012, 83)

Yani, bir katilin hayatını anlatan herhangi bir anlatıda, yazarın karıncaya bile zarar vermeyecek bir insan olmasının aksine, Zımnî Yazar tam olarak katilin normları üzerinden hareket ederek bize durumu kabul edilebilir ve en etkili şekilde sunabilir ya da bu normların tam tersini savunarak bir çatışma oluşturabilir. Bunun tam aksine, aynı “yazar”, başka bir anlatısında ise çok iyi bir polislin hayatını anlatabilir ve bu defa tüm normlar tersine dönmüş olabilir ve söz konusu “yazar” her ikisini de başarılı bir şekilde sunabilir. Fakat o, sadece normları belirleyen ve zaman zaman müdahalelerde bulunan olmanın sınırlarını aşamaz. Bu durumda anlatının aktarılabilmesi için bir “araç” gereklidir. İşte bu araç, Zımnî Yazarın kendisi için ürettiği bir veya birden çok anlatıcı/lardır. Bu anlatıcıları, tamamen anlatının ihtiyacına ve yazarın tercihine bağlı olarak, bazı anlatılarda Zımnî Yazardan ayırmak imkânsızken bazılarında açıkça mümkündür. Nabizade Nazım'ın anlatılarında Zımnî Yazarın açıkça görünür olduğu tek yer *Yadigârlarım*'dir. Bunun dışındaki anlatıların tamamında anlatıcı, Zımnî Yazarın sözcüsü konumundadır.

Söz gelimi, *Bir İftirak* adlı hikâyeye bakacak olursak burada Zımnî Yazarın anlatıcı tercihini kendisinden ayrı tutmadığı fark edilecektir. İsimsiz bir Matmazelin evden kaçışı ve ardından başına gelen olayların anlatıldığı, adeta bir öğüt niteliğinde olan

anlatı üçüncü şahıs anlatıcı ile aktarılmıştır: “Gece saat alafranga üçe doğruydı. Semada aydınlıktan eser yok. Karanlık, korkunç bulutlar bir sür’at-i fevkalade ile uçuşup duruyor” (Nabizade Nazım, 2015, s. 14). Görüleceği üzere buradaki üçüncü şahıs anlatıcı, adeta bir kamera ya da bir tür tarihçi edasıyla söz konusu ânın kaydını tutar. Tüm anlatı boyunca da bu tutum değişmez. Bu tarzdaki anlatıcılar için Booth şunları söyler:

Modern kurmacada en önemli tanınmayan anlatıcılar üçüncü tekil şahıs “bilinç merkezleri”dir. Yazarlar kendi anlatılarını bu anlatıcıların süzgecinden geçirerek bize sunarlar. James’in kimi zaman verdiği adla böyle “yansıtıcılar”, karmaşık zihinsel deneyimleri yansıtan çok net aynalar da olsa, James’ten bu yana pek çok kurmacada bulunan bariz bulanık, duyuya-bağlı “kamera gözler” de olsa, tam da bariz anlatıcıların işlevini yerine getirirler[.] (Booth, 2012, s. 165) (Vurgular bana ait.)

Yansıtıcılar ve Kamera Gözler. Biz, üçüncü şahıs anlatıcıları bu iki kavram etrafında toparlayacağız. Erişim hakkı en üst düzeyde olanlar için, yani kurmaca varlıkların⁴⁷ duygusal durumlarını da çıkarım yapmaksızın aktaranlar için Yansıtıcı; erişim hakkı sınırlı olanlar içinse Kamera Gözler diyeceğiz. *Bir İftirak*’taki Kamera Göz uzunca bir zaman sadece gördüklerini anlatır ve bu konuda oldukça başarılıdır da. Dışarının durumunu olduğu gibi aktaran anlatıcı içeri girdikten sonra şu cümleleri kurar:

Ocakta intişar eden aydınlık sayesinde salonun duvarları kıymetli levhalarla ve zemini pahalı ve muhteşem bir kalıçe ile müzeyyen ve kadifeli, yaldızlı koltuk ve âdi sandalyelerle ikmal edilmiş bulunduğu seçilmekte ve köşenin birinde uykuya dalmış gibi gayş olup gitmiş Matmazel Di...’nin hayali pek az tenvir olunabilmekteydi. (Nabizade Nazım, 2015, s. 14)

Sadece görür ve aktarır, göremediğini iletmez. Karanlık kısımlara, gözle görülemeyen yerlere odaklanılmaz, hatta buralar doğrudan es geçilir. Hemen sonrasında şöyle devam eder anlatıcı: “Salonda gazdan, lambadan eser bile yok! Hariçteyse dünyalar birbiri üzerine yıkılıyor veya mahşer-i ecram dünyaya saldırıyor gibi bir şematet-i kıyamet-nümun devam ediyor!” (Nabizade Nazım, 2015, s. 14).

⁴⁷ Tez boyunca, sıklıkla tercih edilen karakter kavramı yerine Booth’un Sartre’dan aktardığı “kurmaca varlık” kavramı kullanılmaktadır. Bu kavram bize, söz konusu özne veya nesnenin insan dışı bir varlık olsa da rahatça adlandırılabilmesi ve değerlendirilebilmesi gibi faydalar sağlar. Nabizade Nazım’ın anlatılarında tüm kurmaca varlıkların insan olmalarına rağmen bu kavramı kullanılmaktaki amacımız, söz konusu kavramın literatürde yaygınlaşmasını sağlamaktır.

Buraya kadar, dışarıda fırtınanın etkileri dışında hiçbir gariplik yoktur anlatıda. Fakat tam bu noktada anlatıcının başarılı bir hamlesi görülür: “Aman yarabbi! Matmazel uyumuyor ağlıyormuş!” (Nabizade Nazım, 2015, s. 14).

Okurla aynı anda fark eden ve okurla aynı anda şaşırın, değilse bile okuru o anda şaşırtmayı bekleyen bir anlatıcı hâline gelir bir anda. Bu kısım anlatının dönüm noktalarından biri olduğu için de bu kadar değerlidir. Anlatıcı bu sayede, hikâyenin sonrasını dinletebilmek adına okurda merak uyandırarak onun dikkatini çekmeyi amaçlar. Fakat birkaç cümle sonra aynı sınırlı bakışı koruyamadığını görürüz. Dıştan içe; dış mekândan, iç mekâna, oradan da kurmaca varlığı doğru derinleşen anlatıcının bu noktada nasıl devam edeceğini bilemediği açıkça görülür. Kont’un, yani Matmazel’in babasının, kızını ne kadar sevdiğini bir yolla dramatize etmek yerine doğrudan söylemeyi tercih eder. “Bu genç Matmazel, Kont’un tek çocuğudur”(14), der ve devam eder: “Kont’un gözü bile Matmazel kadar sevgili olamaz; Kont, Matmazel’in âşığı, meftunudur”(14). Bununla da yetinmez: “Edna bir arzusuna rahatını değil hayatını bile fedayı minnet-i can bilir!”(14). Nokta değil ünlem: Ey okur! Baksanıza babası kızını ne kadar çok seviyor! Tam olarak bu söylem aslında... Elbette böyle bir tercihin yapılamayacağını söylemiyorum, sonrasında Matmazel evden kaçacak ve Kont çok üzülecektir. Bu şekilde devam eden olaylar silsilesini başlatan ve gerekçelendiren bir kısım bu, ama bu anlatıcı seçimiyle yapılamayacağını söyleyebiliriz.⁴⁸ Çünkü bu “içe bakış” Zımnî Yazarın vereceği öğüdü güçlendirmek adına gerçekleştirilir fakat seçilen anlatıcı bunu yapabilecek niteliklere daha en başından sahip değildir. Sonrasında anlatıcı tekrar Kamera Göz tavrını takınır ve şöyle devam eder: “Şimşegin müddet-i devamı nispetinde bir zaman-ı kasir zarfında Matmazel salonun bir ucundan öteki ucuna yani ocağın önüne gelmiş bulundu...” (15-6) ve hemen ardından bir yorum gelir: “Bu sürat, azmindeki sebata delalet etse yeri vardır...” (Nabizade Nazım, 2015, s. 16) Bu gibi yorumlar veya anlatıcının aktardığını doğru şekilde iletme isteği, böyle bir anlatıcı için önceki kadar sorunlu bir tutum değildir. Çünkü bu defa anlatıcı erişim hakkı olan bir alandadır ve kendi yorumunu sunar. Zaten sonrasında Kamera Göz geri döner ve hikâyeyi anlatır. Matmazel evden kaçır, Kont üzülür, bir süre kızından

⁴⁸ Bu bağlamda, Anlatmak ve Göstermek arasındaki farkı ve Nazım’ın tercihlerini ele aldığımız kısımda ayrıntılı bir inceleme yapılacaktır. Burada Anlatmak fonksiyonu yanlış bir şekilde kullanılmıştır.

haber alamaz, sonrasında kızının öldüğü haberini içeren bir mektup alır ve ölür. Her şey Zımnî Yazarın istediği gibidir. Sona geldiğimizde şu cümleleri duyarız çünkü:

Vikont'un zaten buna şebih birkaç sabıkası mevcut, haylaz bir genç olduğunu bilenler şu suretle in'idamına taaccüp etmezler zannederiz. Kız aldatmak, kız kaçırmak fazahatları mini mini hovardalarımıza bir âdet-i saniye olmamış olsaydı biz bugün şu muhalif-i kanun-ı insaniyet ü medeniyet olan faciayı yazmak hususunda kalemimizi hiç oynatmazdık... Sefahatin, hovardalığın bundan daha güzel bir netice vermesini beklemek kadar humk u belahat olamaz. Bu misalimiz acaba beylerimize, şıklarımıza bir numune-i ibret olacak mı? (Nabizade Nazım, 2015, s. 19)

Zımnî Yazar, tüm hikâye boyunca yaptığı gibi burada da anlatıcıyı kendi normlarını, ama bu defa açıkça, aktarması için kullanır. Bu noktada dikkatimizi çekmesi gereken, gerek bir öğüt metni hâlini alsın gerekse almasın, eğer anlatıcı tercihi üçüncü şahıs bir anlatıcı olarak yapıldıysa, Nazım'ın bu tercihi yaptığı diğer anlatılarda da göreceğimiz üzere, Zımnî Yazar anlatıcıyı âdeti resmi yazıcısı/sözcüsü olarak kullanır. Bu durum, *Haspa*'da da, *Hâlâ Güzel*'de de, *Zehra*'da da, *Karabibik*'te de ve diğer üçüncü şahıs anlatıcı tercih edilen anlatılarda da değişmez. Dolayısıyla biz bu anlatılarda Zımnî Yazar ile anlatıcının birbirinden ayrıldığını, yani Zımnî Yazarın doğrudan müdahalelerde bulunduğunu görmeyiz çünkü anlatıcı bunu Zımnî Yazarın yerine yapar ve her ikisinin de normları hiçbir zaman ters düşmez.

Yadigârlarım, *Bir Hatıra* ve *Zavallı Kız* ise birinci şahıs anlatıcı tercihiyle aktarılan hikâyelerdir. Bunlardan *Bir Hatıra* ve *Zavallı Kız*'da durum yukarıda anlatılandan farksızdır. Anlatıcı ile Zımnî Yazar hiçbir zaman ters düşmezler ve birbirlerinden ayrılmazlar. Bu bağlamda *Yadigârlarım*'ın çok özel bir yeri vardır.

Yadigârlarım birinci şahıs anlatıcıyla aktarılır ama buradaki anlatıcı aynı zamanda metni yazdığının farkında olduğu için ona, Booth'un tanımıyla Öz-bilinçli anlatıcı diyeceğiz (2012, s. 167). Anlatı, "Benim sözlerim:" adını taşıyan bir bölümle başlar. Birkaç kısa paragraftan oluşan bu bölümde Zımnî Yazarın açıkça müdahalesini görürüz: "Ehibbadan biri bana garip bir sergüzeştini hikâye etti. Bu sergüzeşt, mahza, insanî olduğu için hoşuma gitti" (Nabizade Nazım, 2015, s. 20).

Cümleleriyle giriş yapılan bölümde eserin, neden ve nasıl yazıldığına dair birtakım bilgiler verilir ve Nabizade imzasıyla bitirilir. Bu bölümü bir önsöz şeklinde görmek

mümkün, diğer yandan aynı bölümü doğrudan Zımnî Yazarın müdahalesi olarak düşünmek de mümkün. Biz burayı Zımnî Yazarın sözleri olarak değerlendireceğiz çünkü *Haspa* ve *Karabibik*'teki “Kariînime” başlıklı önsözlerden farklı olarak burada gönderme Nazım'ın yazarlık durumuna değil doğrudan anlatının kendisine yöneliktir. Bununla birlikte, o amacı taşısın ya da taşımasın, okuru, hikâyesini anlatacak olan kurmaca varlığı karşı manipüle eder.⁴⁹ Yani Zımnî Yazar okur ile söz konusu kurmaca varlık arasındaki sempatiyi oluşturmaya ve okurun onu sevmesini sağlamaya çalışır. Bunu o kadar ileri götürür ki, bölümü arkadaşından alıntılıdığı şu cümlelerle bitirir: “Rica ederim, kendi muhakematınızla bulacağınız hükmü sırf kendi vicdanınız olarak kabul ediniz. Öyle bir vicdan bende dahi mutlaka aramayız” (Nabizade Nazım, 2012, s. 21). Doğrudan okurun vicdanına yönelerek eseri onun gibi bizim de insani ve doğal bulmamızı ister.

Sonrasında “İşte Yadigârlarım Başladı” alt başlığıyla anlatıya geçilir. Burada artık Zımnî Yazar, sahneyi anlatıcıya bırakmıştır. “İstanbul 25 Nisan 1292” tarihi atılır ve devam edilir: “Kalemi ele aldım. Ne yazacağım? Heyhat! Kalemimde iktidar-ı tahrir göremiyorum. Elim titriyor” (Nabizade Nazım, 2015, s. 21).

Cümleleriyle, Öz-bilinçli anlatıcı “günlüğünü” yazmaya başlar. Dolayısıyla anlatacağı kendi hayatıdır. Yazma hâlinin zorluğunu aktardığı bu kısımdan sonra aşk maceralarını anlatmaya girişir. Bir ara çocukluğuna dönerek bu aşk maceralarını ve kişiliğini temellendirir. Tüm bunları aktarmak için yapılan anlatıcı tercihi çok önemlidir. Okurla adeta sohbet eder bir tutum sergileyen ve ona sırlarını açan bu anlatıcı, okurla arasındaki mesafeyi en aza indirir. Onu sanki bir arkadaşımızı dinliyormuş gibi dinler ve bunun sonucu olarak da ona, arkadaşımıza güvenir gibi güveniriz. “[...H]er şeyi bilen anlatıcının da hayret içinde olmadığı barizdir.” der ve devam eder Booth:

Hayat sürecine en çok benzeyen süreç, olayların insanlık haliyle bağlantısı olmayan tanrı benzeri bir zihin değil, inandırıcı bir insan zihni aracılığıyla gözlemlenmesidir. Aynı zamanda salt hayret sınırlaması da yeterli değildir; deneyimin kendi gözlemlerimizden daha yoğun olabilmesi için, gözlemci olarak kullanılan zihin ‘mümkün aynaların en iyi yansıtanı’ olmalıdır. (Booth, 2012, s. 55)

⁴⁹ Manipülasyon konusu ilerleyen sayfalarda ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

İnandırıcı bir insan zihni aracılığıyla gözlemlemek. Bu, mesafeyi korumak için çok önemlidir. Daha anlatının başında Zımnî Yazar tarafından yapılan Manipülasyon, oluşturulan sempati, anlatıcı seçimine de yansımıştır. Fakat bu aynanın da bazı sınırları olmalıdır. Bu konuda Booth, Henry James'ten aktararak şunları ekler:

“Diğer yandan, ayna fazla iyi yansıtırsa yanılısına feda edilmiş olacaktır. ‘Belli noktaların ötesinde,’ der James, böyle yansıtıcılar ‘bu ışığı taşımaları bakımından bizim için bozucudur. İtimadımıza, merhametimize, istihzamıza çok fazla gelecek kadar ışık taşıyabilirler. Fazla biliyor ve fazla hissediyormuş gibi gösterilebilirler –kesinlikle göze batmaları için değil [aksi takdirde yoğunluk sona ererdi], ‘doğal’ ve tipik kalmaları, tuzaklara düşüp hayrete düşme yönündeki kıymetli eğilimimizle ortaklık kurabilmeleri için.” (Booth, 2012, s. 55)

İşte *Yadigârlarım*'ın başarısı da budur. Günlüğün ikinci bölümünde anlatıcı, önceden yaptıklarını ve düşündükleri şöyle aktarır:

H...’dan henüz haber alamadım. Hayli zamandır kendisini de göremedim. Göremedim değil, görmedim; yani görmek istemedim: Yazdığım mektupta fi-mabad kendisini bî-huzur edecek bir harekette bulunmayacağını, sade hayal-i hafıza arasıyla tenşit-i fikre alışacağını, yad-ı muhabbetini yeis ve hicranın en şedid, en feci demlerinde kendime enis-i tesliyet-bahşa addedeceğimi temin eylemiştim. Bunun üzerine ne olursa olsun gönlümle mücahedeye ve hatta yüzünü bile görmemek için tesadüften ihtiraza mecburdum. Fikrimce diyordum ki ruhu, yani muhabbeti beni mesut ediyor, zatı varsın nazarımdan dūr olsun, bana onun aşkıyla hayali kâfidir. (Nabizade Nazım, 2015, s. 27)

Hemen ardından anlatıcının şimdiki düşünceleri sıralanır:

Koca mücahit yanılıyorsun.

Erbab-ı aşka sorarım: Sevdiğinin sade muhabbetiyle kanaat edip şahsını bigâne sayacak kadar kalender-meşrep bir kahraman bilir misiniz?

Tarihlere müracaat ediniz.

Bulamayacaksınız... Bazı romancıların hayalhanesinden başka hiçbir tarihte böyle bir kahraman görülüş değil.

Tab'-ı beşer böyledir. Sever, lazım gelirse sevmez görünmeye çalışır; fakat muvaffak olamaz. Kendisini de aldatmaya uğraşır, ama yapamaz. [...] (Nabizade Nazım, 2015, s. 29)

Şeklinde, denemeyi andıran bir tavırla, devam eder. Burada anlatıcının geçmişte yaşadıklarını tekrar düşündüğünde yaptığı hatayı fark ettiğini görürüz. Konuşan (ya da yazan) ses, soru işaretleri ve referanslar göz önüne alındığında, daha çok okura yönelmiş gibidir ve aşkın gelip geçici olduğunu söyleyerek, şu anda yaşadığı aşkın da biteceğini okura sezdirir.

Booth, Zımnî Yazarın normlarına göre hareket eden anlatıcıları Güvenilir, norm dışı hareket eden anlatıcıları da Güvenilmez olarak kavramlaştırır:

[E]serin normlarına (yani zımnî yazarın normlarına) uygun olarak konuşan ya da hareket eden anlatıcıya güvenilir diyorum, uygun olmayana da güvenilmez diyorum. [...] Ayrıca, kasten aldatici olan anlatıcılar bazı modern romancıların [...] ana kaynaklarından biri olmasına rağmen, güvenilmezlik normalde yalan söylemekle de ilgili değildir. Güvenilmezlik çoğunlukla James'in bilinçsizlik (inconscience) dediği bir meseleyle ilgilidir; anlatıcı hatalıdır ya da yazarın ondan esirgediği niteliklere sahip olduğunu sanmaktadır. Veyahut da Huckleberry Finn'deki gibi anlatıcı doğuştan kötü olduğunu iddia ederken yazar arkasından sessizce onun erdemlerini övmektedir. (Booth, 2012, ss. 170-171)

Yadigârlarım'da da, H. James'in "bilinçsizlik" dediği durumu görürüz. Anlatıcı şimdiki düşüncelerini sıralıyor da, geçmişteki düşüncelerini aktarıyor da olsa bunu, kendinden çok emin bir şekilde yapar. Fakat Zımnî Yazar onun bilinç düzeyini belirli bir noktada sınırladığı için sürekli yanlış yargılara varır ya da doğru yargılara varsa bile bunu fark edemez. Dolayısıyla biz bir Güvenilmez anlatıcı ile karşı karşıya kalmış oluruz. Bu Güvenilmez anlatıcı, anlatı boyunca aşktan aşka sürüklenerek en sonunda, daha anlatının başında farkında olmadan okurla paylaştığı noktaya varır, tüm aşkları son bulmuştur ve ona göre artık "[b]ahtiyarlık istirahat-i fikirdedir" (Nabizade Nazım, 2015, s. 77). Yani, "*Benim sözlerim*" kısmında açıkça görünür olan Zımnî Yazar, anlatıcının şimdiki düşüncelerini aktardığı noktada aslında ona sözcülüğünü yaptırmaktadır, ama sağlanan Güvenilmezlik sayesinde anlatı içerisindeki savrulmalar o kadar fazladır ki benzeri düşünceler sürekli tekrarlanır ve

sürekli unutulur. Bu sayede biz Zımnî Yazarın normlarına zaman zaman ters düşen bir Güvenilmez anlatıcıyla karşılaşmış oluruz. Bu da *Yadigârlarım*'ı diğer birinci şahıs anlatıcıyla aktarılan anlatılara göre (*Bir Hatıra, Zavallı Kız*) özel bir konuma oturtur.

Yadigârlarım'da gördüğümüz türde bir Zımnî Yazar müdahalesi herhangi bir anlatıda görülebilecek en bariz retorik müdahaledir. Çünkü anlatı dışında konumlanan Zımnî Yazarın, doğrudan böyle bir müdahalede bulunarak okurun kurmaca varlığı ya da anlatıcıya karşı sempati beslemesini istemesi anlatı içerisinde birtakım sıkıntıların olduğuna işaret edecektir. Fakat *Yadigârlarım*'da anlatıcının da okuru iyi bir şekilde yönlendirdiğini ilerleyen sayfalarda göreceğiz. İşte bu nedenle buradaki Zımnî Yazar müdahalesinin kasıtlı olduğunu söyleyebiliyoruz. Bu müdahale aracılığıyla bu anlatıdaki anlatıcının Henry James'in tabiriyle Bilinçsiz olması ve bir Güvenilmez anlatıcı modeliyle karşılaşmamız sağlanır ve bu bağlamda söz konusu dışsal müdahale içselleşerek anlatı içerisinde bir işlev kazanır. Bu da bize Nazım'ın anlatılarında, anlatı içerisinde bir işlevi olmaması durumunda herhangi bir müdahalenin yapılmayacağını açıkça gösterir. Fakat okurun yönlendirilmesi için bu kadar bariz retorik müdahalelere ihtiyaç yoktur ve bundan sonraki alt başlıklılarda ele alacağımız konu okura fark ettirmeden yapılan bu yönlendirmeler olacaktır. Buraya kadar, kaçınılmaz bir sonuç olan Zımnî Yazarı ve onun aracı olan anlatıcıyı örneklediğimize göre şimdi biraz daha ilerleyerek incelediğimiz anlatılardaki anlatıcıların, ne gibi işlevlerde kullandıklarını ve nasıl tanımlanabileceklerini düşünebiliriz.

2.2 Anlatıcının Durduğu Yer

Üçüncü şahıs anlatıcılar yukarıda ele alınırken, Yansıtıcı ve Kamera Göz kavramları vurgulanmıştı. *Bir İftirak*'taki anlatıcının bir Kamera Göz olarak başladığı, sonrasında bir Yansıtıcı edasıyla kurmaca varlığın içini okuduğu belirtilmişti. Benzer ve daha başarılı bir Kamera Göz Karabibik'te çıkar karşımıza.⁵⁰ Anlatı şöyle başlar:

Karabibik bugün erken kalkmıştı. Tarlasına harım çevirmek için dün Matarlı tepelerinden kestiği pırnal fidanı dalları harman yerinde koca bir yığın hâlinde durmaktaydı. Sağ elinde ağzı çentikli bir tahra bulunmakta olup geçen

⁵⁰ Bu noktada anlatıcının kamera göz ya da yansıtıcı olarak nitelendirilmesi söz konusu anlatıcının ağırlıklı olarak hangi tutumu sergilediğiyle ilgilidir ve bundan sonraki kısımlarda da anlatıcılar aynı yöntemle nitelendirilecektir.

seneden beri nadaslı duran tarla içinde ağır ağır adımlarla bu yığına doğru yürümekteydi. (Nabizade Nazım, 2015, s. 191)

Anlatıcı sadece gördüklerini aktararak anlatısını sürdürmektedir. Bu kısımlarda anlatı, literatür taramasında belirtildiği gibi, Agâh Sırrı Levend'in dikkat çektiği geçmiş zaman ekleriyle devam eder. Levend'e göre bir sorun olan bu tutum bir süre sonra değişir:⁵¹

Otuz iki dönüm tarlası olanların da el ayası kadar toprağa göz dikmesi münasebetsiz değil mi ya? Kendisi şu kadarcık tarla sayesinde ancak akşamları bir kaşık sıcak çorba içecek kadar mal kaldırabiliyor. Elinden bu da çıksın da açlıktan mı ölsün? Zaten Yosturoğlu'nun babası da bu toprak hırsından ölmemiş miydi? O vaktin beherinde de babası himdi kendisi gibi ötekinin berikinin damına, tarlasına göz koya göz koya herkesin canını yakmıştı. (Nabizade Nazım, 2015, ss. 191-192)

İleride ayrıntılı bir şekilde ele alınacak olan bu kısım kurmaca varlığın düşüncelerinin, anlatıcının süzgecinden geçerek aktarılmasıdır. Bu da *Bir İftirak*'takine benzer bir ihlaldir aslında. Dolayısıyla burada da anlatıcı doğrudan göremeyeceği bir şeyi aktarır. Fakat bu defa bunu anlatının doğal akışını bozmadan gerçekleştirir. Bir sonraki bölümde ele alınacak bu tutum anlatıcı ile kurmaca varlığın bilinçlerinin kısa bir süreliğine ortaklaşa kullanılmasının bir sonucudur. Üçüncü şahıs anlatıcılar erişim hakları en fazla olan anlatıcı tercihleridir. Dolayısıyla bu noktadaki eleştiri konusu anlatıcının erişim hakkıyla değil, tamamen hikâyenin akışının kesilip kesilmediğiyle ilgilidir. Söz gelimi, *Karabibik*'te de anlatıcı bir kamera göz ile yansıtıcı arasında gidip gelirken Mehmet Kaplan'ın ve diğer araştırmacıların da belirttiği gibi bazı müdahaleler ile karşılaşırız. Bunlardan en barizi:

“Kaş'a çağrılmak” köylüler için mezara çağrılmaktan beter gelir. Çünkü Kaş'a çağrılmak demek merkez-i kaza olan Kaş'da mahkemeye davet olunmak demek idi. Tüccar alacaklarını istifada biraz müsamahalı davranırsa mahkeme vazifesini günü gününe ifa eder. Hem de oraya kadar sürüklenmek,

⁵¹ Burada aynı zamanda Agâh Sırrı Levend'e bir itiraz da söz konusudur. Bu anlatıda sabit bir zaman kipinin kullanılması tamamen tercih edilen anlatıcıyla ilgilidir. Buradaki Kamera Göz, gördüğünü, yine gördüğü anda anlattığı için bu kip tercihiyle aktarmaktadır ki yapabileceği bundan başkası da değildir.

hanlarda birçok masraf etmek, günlerce işten güçten kalmak köylülerin gözünü yıldırır. (Nabizade Nazım, 2015, s. 214)

Alıntılanan paragrafta zaman tamamen değişir ve anlatıcı genel bir durumdan bahsetmeye başlar. Başka bir yerde de aynı durum söz konusudur: “Bacadan dışarı çıkmaya fırsat bulamayan duman cereyanları hızla geri dönerek damın içinde bir takım helezonlar teşkil etmekte idi. **Köylüler bu hâle pek alışkındırlar gözleri bile yaşarmaz**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 189). (Vurgu bana ait.)

Booth bu gibi durumları Yorum olarak kavramlaştırır ve bunu gerçekleştiren anlatıcıya Yorumcu der:

“Yorumcunun en bariz görevi okura kendi başına kolayca öğrenemeyeceği olguları iletmeğdir. Haliyle çeşit çeşit olgu vardır ve bu olgular sayısız şekilde ‘anlatılabilir’. Sahne kurulumu, bir eylemin anlamının izahı, düşünce süreçlerinin ya da dramatize edilmesine gerek duyulmayacak kadar önemsiz olayların özeti, karakterin doğal bir şekilde tarif edemeyeceği fiziksel olayların ve ayrıntıların tarifi – tüm bunlar pek çok farklı biçimde gerçekleşir.” (Booth, 2012, s. 183) (Vurgu bana ait.)

Okurun kendi başına kolayca öğrenemeyeceği olguları iletmeğ. Acaba Ahmet Evin bu bağlamda yaptığı eleştirilerde Nabizade Nazım’ın tavrında farkında olmadığı bir elitizm olduğunu söylerken yanılıyor muydu? Eğer yanılıyorsa bu kısımların anlatıya dâhil edilmesinin bir anlamı ya da bir nedeni olmalı. Booth Realistlerden ve Natüralistlerden bahsederken şöyle der: “Bazı gerçekçiler en çok konunun kitap dışındaki gerçekliğin hakkını verip vermediğiyle ilgilenir. Mahut natüralistlerin çoğuna göre, hiçbir resim hayatın nahoş tarafına adil davranmadan gerçek olamaz”(Booth, 2012, s. 65). Nazım’ın kendini *Karabibik*’in önsözünde Realist ve Natüralist olarak tanımlaması da en keskin şekilde bu kısımlarda görünür olur. Ona göre konu kitap dışındaki gerçekliğin de hakkını vermelidir ve bunu gerçekleştirmesinin tek yolu “şehirli” okurlara “köylüler” hakkında bilgiler vermektir. Nazım için, herhangi bir okurun “İyi de, *Karabibik*’in gözleri neden yanmadı?” gibi bir soru sormaması gerekir ve *Karabibik*’in, döneminin ilk köy anlatılarından biri olduğu göz önünde bulundurulursa bunu yapmaktan başka çaresi de yoktur.

Bu iki durum dışında *Karabibik*'in anlatıcısı Kamera Göz olmanın dışında hareket etmez, sadece gördüğünü, olduğu gibi aktarır. Zaman zaman üçüncü şahıs anlatıcıların erişim hakkından yararlanarak, ama Kamera Göz olmanın da dışına çıkmadan, kurmaca varlıkların göremeyeceği ayrıntıları da verir:⁵²

Tam bu sırada denizde, bir mil kadar açıkta Pırgos kulesi hizasından doğru bir müteharrik nokta-i muzîe peyda oldu. Aheste revişle sahile müvazi yürümekte olan bu nokta İzmir ile Mersin arasındaki iskelelere işlemekte bulunan bir vapurun feneri idi. Gecenin ve denizin sükûtuyla mehtabın revnakı içinde saatte beş buçuk altı mil kat' etmek üzere yürüyen bu vapur Hilda namında küçük, kabak gibi, havuzda bile sallanır, kamaraları pis ve dar bir İngiliz vapuruydu ki saat ikide Fenike iskelesine varacaktı. (Nabizade Nazım, 2015, s. 205)

Buradaki üçüncü şahıs anlatıcının tutumu *Bir İftirak*'ta da değişmez. Diğer yandan *Hâlâ Güzel*, *Haspa*, *Sevda*, *Seyyie-i Tesamüh*, *Sohbet-i Şebâne*'de ise bir yansıtıcı ile karşılaşırız.

Önceki iki anlatıdaki anlatıcıdan farklı olarak buradaki anlatıcının odağında dış mekândan çok kurmaca varlıkların duyguları ve fikirleri vardır. Bununla birlikte buradaki anlatıcılar zaman konusundaki hâkimiyetlerini de genişletirler. *Hâlâ Güzel* şöyle başlar:

Safder'in o eski hissiyatı hüküm ve kuvvetten düşmüş, parlak hayatı bir zulmet-i atalet içinde kalmış. Yaşı elliye yaklaşmış, âdeta saçı beyazlamış, yirmi otuz sene evvelki o şevk ve neşeler şimdi hazin bir sükûnete mübeddel olmuştu. O zamanlar daldan dala konan ve her dalda bir başka nağme-i şevk-eftza olan mürg-i hayalî şimdi dar bir kafes içinde melul melul çırpınmaktaydı. Zerrin bile olsa yine bu kafes o füşat-âbâd-ı şetarete nisbetle bir tengnay-ı ıztıraplı. (Nabizade Nazım, 2015, s. 161)

Alıntıdan anlaşılacağı üzere, buradaki Yansıtıcı, kurmaca varlığın, doğrudan içinde bulunduğu âna değil tüm zamanlarına hâkimdir ve onun dış görünüşünden bahsetse de asıl eğildiği nokta içidir. Zaten bir süre daha Safder'in içinde bulunduğu sıkıntıdan bahsedecek ve sonrasında onun hatıralarına yönelecektir: "Ah yirmi sene

⁵² Bu konu Mehmet Kaplan tarafından da benzer bir örnekle ele alınmış ve Nazım bu konuda başarılı bulunmuştur. (Kaplan, 1976, ss. 390-391)

evvelki ömr-i mesut! Naz ve cilvenin bir timsal-i tammı olan Fahriye o zaman henüz ter ü taze bir nazenin-i ikbaldi. Tebessümünden güller açılırdı, gözlerinden nur-ı ismet saçılırdı. Şirin tekellümü gönüller uyutur, nazende hıramı kumruları hayran ederdi.” (Nabizade Nazım, 2015, s. 162) diyerek hatıraya geçişi yapacaktır. Bu noktada dikkat çekici olan Fahriye’nin herhangi bir şekilde betimlenmemesi, doğrudan aktarılmasıdır; eğer bir Kamera Göz ile karşı karşıya olsaydık bu kısımlar birer betimleme hâlini alacaktı ve okura Fahriye’nin ne kadar güzel olduğunu söylemek yerine, onun güzelliğinin neye benzediğini anlatacaktı. Hatıra şöyle başlar: “Safder, Fahriye’yi ilk defa Beykoz çayırında görmüştü ki kendisi; o yaz Boyacıköyü’nde oturmaktaydı; bir Çarşamba günü meşagilinden intihaz-ı fırsatla tenhaca eğlenmek için çayıra gelmişti” (Nabizade Nazım, 2015, s. 162).

Çayıra neden geldiğini söyleyebilecek bir erişim hakkıdır söz konusu olan. Devamında da: “Derenin teşkil ettiği bir dirsek noktasındaki gölgeliği pek safaperver, hele burada suyun ufak taşlara çarpmasından mütehassil şırıltıyı pek âhenkli bularak çayırdan suya doğru hafif bir ‘şiv’ teşkil eden sath-ı çemenzara şöyle uzanıverdi” (Nabizade Nazım, 2015, s. 163). Yine burada kurmaca varlığın uzanacağı yeri neden seçtiğine dair bir açıklama söz konusudur. Biraz ileride kurmaca varlığın kurduğu bir hayal aktarılır:

Güya çayırdaki dolaşırken yanında validesi olduğu hâlde bir nazenin-i cemale tesadüf etti. Bu nazeninin timsalini kendi arzularına muvafık teşkil edeceği malum. Tab’ına tamamen hoş gelecek vücud-ı nazende vücuda getirdi. Bu vücud-ı nazenine bir de Hürrem adını verdi. Hürrem Hanım’ı kendisine meylettirdi. [...] (Nabizade Nazım, 2015, s. 164)

Bu tutum anlatı boyunca devam eder, Yansıtıcı, geri kalan kısımda da herhangi bir değişiklik göstermez ve tüm olayları merkeze kurmaca varlığın duygu ve fikirlerini koyarak aktarır. Bir süre sonra, Safder ile Fahriye birbirlerine kavuşurlar ve bu noktada anlatıcının Fahriye’nin de düşüncelerini okuyabildiği görülür: “Gerek Safder gerek Fahriye ummadıkları hâlde böyle yekdiğerine az zaman içinde nailiyetle kendilerini bahtiyar saymaktaydılar” (Nabizade Nazım, 2015, s. 175).

Hâlâ Güzeli, Haspa, Sevda, Seyyie-i Tesamüh ve Sohbet-i Şebane’nin anlatıcıları, diğer iki anlatının anlatıcılarından farklı olarak daima daha yüksek bir erişim hakkına sahiptir ve merkeze mekânı ve hareketleri değil, kurmaca varlıklarının duygu ve

düşüncelerini yerleştirirler. Bu iki anlatıcı modelinin kesiştiği nokta ise *Zehra*'dır. Onda her iki anlatıcı modelinin farklı durumlarda tercih edilebildiğini görürüz.

Şimdi birinci şahıs anlatıcının tercih edildiği anlatılarda durumun nasıl olduğuna bakalım. Elimizde *Yadigârlarım*, *Bir Hatıra* ve *Zavallı Kız* var. Burada iki farklı anlatıcı modeli ile karşılaşacağız, Booth'un kavramlaştırmasıyla, geçmişte yaşadıklarını şimdiden bakarak yorumlayan bir anlatıcı olan *Zavallı Kız*'ın ve *Yadigârlarım*'ın anlatıcılarına Gözlemci; yaşadıklarını o anda veya çok kısa bir süre sonra anlatan *Bir Hatıra*'nın anlatıcısına ise ayrı durumlarda Anlatıcı-fail ve Gözlemci diyeceğiz (Booth, 2012, s. 165). Gözlemciler, daha önce yaşadıklarını anlatan ve artık hikâyenin gidişatına herhangi bir etkileri olamayacak anlatıcılar; Anlatıcı-failler ise hikâyeyi hem anlatan, hem de yaşayan; yaşarken hikâyenin gidişatına etki edebilen anlatıcılardır.

Zavallı Kız bu bağlamda, anlatan benin yaşayan beni sorguladığı ve anlatıyı âdeta bir günah çıkarma ritüeline çevirdiği bir anlatı olması bakımından daha ilgi çekici bir örnek olduğu için onunla başlayacağız. Anlatının ilk cümleleri şunlardır:

Pederim beni naz ve naim içinde büyütmüş ve talim ve terbiyeme kemal-i itina ile himmet eylemişti. Ben hissiyatın en galeyanlı evanı olan nevcivanlık hemgâmını pek asude ve müsterih geçirmiştım. Halamın bir kızı vardı ki validesinin vefatıyla kimsesiz kalarak bize iltica eylemişti. Ah! Bu kızın hayali şimdi beni her türlü huzur ve asayıştan mahrum ediyor. İsmi Hesna idi. İsim ile müsemma beynindeki mutabakatı ben bu zavallıda kemal-i hayretle müşahede eylerdim. (Nabizade Nazım, 2015, s. 104)

Gözlemci, anlatıya, kendini tanıtarak başlar. Yukarıda da belirtildiği üzere, birinci şahıs anlatıcı, okur ile anlatıcı arasındaki mesafeyi en aza indirmeyi hedefler ve bu, anlatı boyunca sürececek bir arkadaşlık teklifidir. Tüm hikâyeyi kendi gözünden anlatacak olması, anlatının aktırılacağı aynayı üçüncü şahıs anlatıcı tercihine göre biraz daha puslu kılar çünkü okur bu noktada sadece anlatıcının gördüğü ayrıntıları görebilecektir. Bu nedenle seçilen anlatıcının bilgi düzeyi, eğitim durumu, kültürü vs. nitelikleri tüm anlatıda odaklanılacak noktaları belirleyecek bir öneme sahiptir. Bu alıntıda da anlatıcı iyi bir eğitim ve öğretim hayatı geçirdiğini aktardıktan sonra annesinin ölümü üzerine evlerine kabul ettikleri Hesna'dan bahseder. Hemen sonrasında "Ah! Bu kızın hayali şimdi beni her türlü huzur ve asayıştan mahrum

ediyor” (Nabizade Nazım, 2015, s. 104), diyerek geçmişteki benini yargılamaya başlar. Bir süre daha Hesna’ya dair fikirlerinden ve onunla yaşadıklarından özetleyerek bahsettikten sonra ergenliğe girdiğini ve Hesna’ya karşı fikirlerinin değiştiğini belirtir:

Evvelleri Hesna ile bir yatakta yatarken fikrimi gıcıklayacak hiç rüya bile görmeden uyanırdım. Âdeta Hesna nazarımda bir zarif statü olup ben sade onun nefaset-i sanatını temaşadan başka hiçbir emelde bulunamazdım. Hâlbuki girip çıktığım ve avaze-i dūr-a-dūrunu işitip dinlediğim âlemler fikrimi çalmaya başlayalıdan beri Hesna ile bir yatakta yatmak değil, hatta yüzünü görsem bir göğüs geçirmekten kendimi alamazdım. (Nabizade Nazım, 2015, s. 105)

Kendi değişimini anlattığı bu paragrafın hemen ardından:

İyice dikkat ederdim ki Hesna’nın dahi tavrı tagayyür etmektedir. Evvelleri eve girdikçe koşarak boynuma sıçrayan ve beni kemal-i safvetle buselerine müstağrak eden Hesna, âdeta beni gördükçe sararmaya ve dili dolaşmaya başladı. Ben zihnimce bu tebeddüle mana arardım. Mümkün değil isnad edebilecek ve isnadıyla insana kanaat gelecek bir sebep, bir hikmet bulamazdım. (Nabizade Nazım, 2015, s. 106)

Bakar, görür, yorumlayabildiği kadarını yorumlar, anlamadığını geçer, fark eder, dikkatini çekmeyen durumları atlar. İşte birinci şahıs anlatıcının başarısı budur: Okuru şaşırtabilecek derecede bir bilememe/fark edememe durumu. Nitekim buradaki Gözlemci de tamamen buna uygun hareket eder ama bir farkla: Şu anki ben, tüm durumu bilmektedir ve geçmişteki benini bu bilmeme durumundan dolayı suçlamaktadır. Bu nedenle de, anlatıyı daima bir yargılama tonunda aktarmanın yanında sık sık “Ah! Ben divaneydim” (Nabizade Nazım, 2015, s. 106), benzeri yakınmalarda bulunur. Anlatı bu şekilde devam eder: Geçmişteki ben, Hesna’nın ona âşık olduğunu fark etmez, babasının uyarılarına kulak asmadan hovardalık yapmaya devam eder, kendisinden başkasını düşünmez, Hesna’nın ona âşık olduğunu gösteren kâğıdı babasından alınca sırf başından savmak için nikâhlanmayı kabul eder ve bir tarih verir fakat bu esnada Beyoğlu âlemlerine dalmıştır, orada bir kadına âşık olur fakat kadın tarafından dolandırılır, babası para vermeyi kestiğindeyse eve zorunlu olarak döner ama bu esnada Hesna ölür... Sonuç olarak karşımıza büyük bir vicdan

azabı ve bu sorgulama çıkar. Burada Gözlemci o kadar iyi kullanılmıştır ki geçmişteki ben, âşık olduğu kadın onun “metresi” olduktan sonra, bir gün eve heyecanla döndüğünde Ş...’yi başka bir erkekle gördüğünü ve yine de bir şey yapamayacak durumda olduğunu şu cümlelerle aktarır: “[...] Mandalı çevirdiğim kapı açıldı. Kendimi gayet garip bir manzara karşısında buldum... [...] Damarlarımdaki kan sanki birdenbire donuvermişti. Bir adım atmaya mecalim kalmadı... [...] İşte iffet heykeli, işte vefa numunesi! Eyvah!.. Meğer ben ne kadar gafilmışim. Meğer aşkım etrafıma duvar çevirmişmiş!..” (Nabizade Nazım, 2015, s. 121).

Çevirmişmiş ve ünlem. Geçmişteki benin aklından geçenler, şimdiki ben tarafından ancak böyle yargılanabilir ve bu durumla ancak böyle alay edilebilirdi. Tabii Gözlemci bu kadarla da kalmaz ve durumu yorumlar:

Bilemem nasıl bir ifritin pençe-i teshirinde zebundum ki bu cinayeti derhâl affa kendimde bir meyil ve belki bir mecburiyet hisseyledim. Meğer benim ahlakım, terbiyem, fikrim ne kadar inhilale uğramış ki böyle bir denaeti utanmadan ve belki kemal-i memnuniyetle irtikâb etmiştim. Şimdi tahayyülüyle bile yerin cevfine dalsam yine rezaletimi setr etmiş olamayacağımı hükmedecek derecede melunane gördüğüm bu zilleti ben kabul ettim!.. [Buna sebep ise mahiyetinden] henüz haberdar olmadığım “aşk” idi! (Nabizade Nazım, 2015, s. 121-2)

Olayı en ufak bir müdahalede bulunmadan aktarır ve sonrasında yorumlar, hatta yaptıklarına kızar, kendini aşağılar ve böylece günah çıkarmayı gerçekleştirmiş olur. *Zavallı Kız*’daki Gözlemciyi diğer birinci şahıs anlatıcılara ve diğer Gözlemcilere göre özel kılan da bu yorumlama kısımlarıdır: Duyulanlar, hissedilenler, görülenler ve diğer her şey olduğu gibi anlatılır ama yapılan hatalar, ki odaklanılan da tam olarak budur, affedilmeksizin yargılanır.

Şimdi bir Anlatıcı-fail örneğini ve farklı mesafede bir Gözlemciyi göreceğimiz *Bir Hatıra*’ya geçelim: “Katar beyaz buharlar saçarak raylar üzerinde kayıp gidiyor.” cümlesiyle başlar anlatı ve şöyle devam eder: “İkinci mevkiden bir vagon içindeyim. Bir ihtiyar vagon arkadaşım var ki bana hiç ehemmiyet vermiyor; yapraklarını ağır ağır çevire çevire bir kitabın mütalaasına dalmış gitmiş. Kırlar, çayırlar, tarlalar, hızlı

hızlı geçip kaçıyor. Ben şu seri'ü's-seyran levhaları temaşa ile eğleniyorum” (Nabizade Nazım, 2015, s. 78).

Bu alıntıda da açıkça görüleceği üzere Anlatıcı-fail, içinde bulunduğu durumu kendi dikkatleriyle anlatırken bir yandan da kendisine ve onun dikkatlerine odaklanılmasını bekler. Bu kadar açık bir şekilde yapsın ya da yapmasın bu anlatıcı tercihinin nedeni biraz da budur çünkü okuru, ancak böyle yaparak anlatacaklarına ikna edebilir. Elbette bu doğrudan bir ikna çabası hâlinde değildir fakat sonuç bu yöndedir. *Zavallı Kız*'ın ele alındığı yukarıdaki bölümde birinci şahıs anlatıcılarla ilgili söylenen her şey burada da geçerlidir: Anlatıcı kendi eğitimi, öğretimi ve dikkatleri bağlamında, kendi gördüklerini ve çıkarımlarını aktaracaktır. Bu defa doğasever bir kurmaca varlık ve anlatıcıyla karşı karşıyayız. *Bir Hatıra*'daki tüm anlatı da bunun üzerine kurgulanır. Anlatıcı-fail, anlatının başında sürekli etrafın ne kadar güzel olduğuyla ilgili cümleler kurar. Bu durum bir süre sonra göreceği, “vahşi kız” Anastasya'ya âşık olmasına da temel hazırlar. Fakat Zımnî Yazar bu anlatıcı tercihinin uzun süre devam ettiremez. Anlatının üçüncü sayfasından itibaren (s. 80) konumunu bir gözlemciye bırakır. Fakat bu defa gözlemci ile anlattığı benliği arasında *Zavallı Kız*'daki gibi ahlaki bir mesafe yoktur, sadece zamansal bir mesafe söz konusudur. Bu da karşımıza o anlatıdan farklı bir durum çıkarır.

Buradaki Gözlemci, herhangi bir şekilde geçmişini yargılamaz. Aksine yargılama tonunu tamamen ortadan kaldırarak okurun ona karşı bir sempati oluşturmasını sağlar. Yaptığı şey belirli bir zamansal mesafeden olabildiğince yorumsuz bir şekilde geçmişini aktarmaktan ibarettir.

Mesela kendisi ile Anastasya arasındaki sosyal sınıf farkını da görmektedir ve bu bağlamda kurduğu düşleri şöyle aktarır:

Ben kendi kendime diyordum ki bunlar fakir adamlardır. Elbette kıza miktar-ı kâfi çeyiz (cihaz) veremeyecekler; binaenaleyh istedikleri gibi bir koca bulamayacaklar.

Şimdi bunlara ben kendimi bir koca olmak üzere takdim edersem mutlaka kemal-i minnetle kabul edecekler. Hiç şüphe yok. Bu hâlde kızını nikâhla alırım. Yazın Büyükada'da bir köşk tutarım; kışın Beyoğlu'nda bir daire... Oh oh! Bahtiyarane yaşarız. Biraz sonra çocuklarımız olur; mesut bir aile teşkil ederiz.

Fakat malihülyanın bu derecesi bana âdetâ çocukluk gibi görünür; meyasane ah ederdim. Böyle sa'yları sayesinde yaşayan adamların bizim gibi şehrişlerden ne kadar nefret ettikleri hatrıma gelirdi. Bunlar damatlarını, kocalarını, karıları yine hep kendi içlerinden intihap ederler. Onların çeyizi, çift çocuk, tarla, bağ gibi işe yarar şeylerdir. (Nabizade Nazım, 2015, ss. 90-91)

Buradaki Gözlemcinin, anlatının tamamındaki tavrını en iyi gösteren kısım bu alıntıdır. Bütün yargıları geçmişindeki benliğine yaptırır. Hiçbir şekilde konuya dâhil olmaz. Bu sayede de okurun onu yargılamasının aksine, anlaması için uğraşmış olur.

Anlatıdaki temel olaylar gözlemci devreye girdikten sonra başlar. Anlatıcı-fail doğa üzerine methiyeler düzerken bırakılır ve dolaşmaya çıkılır. Sonrasında geçmişteki ben bir çiftliğe girer. Orada Petko adındaki bağcıyla tanışır. Onun kızını görür ve âşık olur. Fakat aralarındaki sınıf farkını bilmektedir. Yukarıdaki alıntı da tam olarak bu konu üzerine düşündüğü kısımlardan biridir. Bu nedenle onu bir süre unutmaya çalışır fakat başaramaz. Sonrasında kızı tanımaya başladıkça düşündüğünden daha akıllı olduğunu fark eder ve evlenirler. Sonunda bir devlet görevi için evinden uzaklaşır ve döndüğünde Anastasya'nın mezarı ile karşılaşır. Tüm bu süreç içerisinde bu anlatıdaki iki anlatıcı tercihinin de ortak noktası olan sempati oluşturma durumu, onun kendi çelişkilerine okuru da sürüklemesini sağlar. Söz gelimi, yine Anastasya'yı görmek için kızın babası Petko'nun bağ evine gittiğinde, çalışan delikanlıları fark edince durum şöyle gelişir: “Öbür Cuma yine Florya'ya can attım. Bu sefer Petko üç delikanlı küfe yapmakla meşguldü. [...] Yüreğim oynadı. Delikanlılardan birisi gözüme gayet şetaretili göründü. Acaba kızın nişanlısı mıydı? Bu merak beni muazzep etmeye başladı.” (Nabizade Nazım, 2015, s. 91)

Biraz sonra merakına engel olamaz ve içinde bulunduğu durumu çözmek adına Anastasya'nın yanlarına geldiği sırada, Petko'yla konuşmaya başlar:

Ben hep bakıyordum. Hissettim ki kız şöyle bir zamanda benim huzurumdan âdetâ sıkılıyordu.

Kemal-i ihtiraz ile Petko'ya dedim ki:

- Kızın bu mu?
- Evet!..

Merak içimi yiyip bitiriyordu. Sordum ki:

- Bu delikanlılar da oğulların mı?

Eliyle dediğim delikanlıyı göstererek dedi ki:

- Bu kardeş oğlu... Bunlar oğul... (Nabizade Nazım, 2015, s. 92)

Önce kısa bir rahatlama... Fakat anlatıcı işi biraz daha karıştırmaya niyetli gözüktüyor:

Kardeş oğlu yeğen demektir ki kızın nişanlısı olabilir.

Hakikatin bu derecesi bile beni meyus etmeye kâfiydi.

Bu yeğen hakkında gönlümde adem-i hoşnudî hissetmeye başladım. Hâlbuki çalışkan işçinin bir kabahati varsa o da kızı belki sevmiş olmasıdır.

Güzel bir şey değilse elbette kızın gönlünü celb etmiştir ki bu kadar mesut görünüyor. (Nabizade Nazım, 2015, s. 93)

Anlatıcının yaptığı en ufak bir doğrudan müdahale, ötekileştirici bir tutum görmüyoruz bu alıntıda. Her şeyi sadece geçmişteki benliğine bırakmış durumdadır. Böylece erişim hakkını sınırlı, aynayı daima bulanık tutarak ve okuru geçmişindeki algılarıyla başbaşa bırakarak hem onu daha iyi tanımamızı sağlar hem de onun duygu durumuna girebilmemizi kolaylaştırır. Yukarıdaki alıntının hemen ardından cümleler şöyle devam eder: “Ben kızın harekâtını teftişe başladım. Ara sıra uzun kirpiklerini kaldırarak bana doğru bir nazar-ı muztaribane atfediyordu. Bu sırada göğsünün kabarıp indiğini fark ediyorum sanırdım”(Nabizade Nazım, 2015, ss. 92-93). “Sanırdım.” Temel mesele budur. Gözlemci yorum yapmaktan o kadar kaçınır ki bize sadece geçmişteki beninin sanısını iletir. Böylece anlatının gerilimi devam eder. Bir süre sonra da Anastasya’nın kendisine âşık olduğunu anlar ve bundan sonra evlilik gerçekleşir. Fakat buradaki birinci şahıs anlatıcının en temel fonksiyonda bir hatası var: Koruması gereken sınırı zaman zaman ihlal ediyor. Booth’un kavramlaştırmasıyla buna İmtiyaz diyeceğiz:

Gözlemciler ve anlatıcı-failler ister özbilinçli olsunlar ister olmasınlar, ister güvenilir olsunlar ister olmasınlar, ister yorum yapsınlar ister sessiz kalsınlar, ister tecrit edilmiş olsunlar ister desteklensinler, **ya tam anlamıyla doğal yollardan öğrenilemeyecek şeyleri bilme imtiyazına sahip olurlar, ya da**

gerçekçi görü ve çıkarımla sınırlanırlar. (Booth, 2012, s. 172) (Vurgular bana ait.)

Bir Hatıra'nın anlatıcısının, anlatının neredeyse tamamında “gerçekçi görü ve çıkarımla” sınırlandırılmış olmasına rağmen bazı yerlerde karşısındaki kurmaca varlığın duygularını okuyabildiğini görürüz. Bir örnekte: “*Bazı günler dersten sonra el ele çayır içinde gezmeye çıkardık pek ziyade sevdiğim havuz başında saatlerce birbirimizi temaşa ile zevk-yab olurduk*” (Nabizade Nazım, 2015, s. 98). Başka birinde: “*İstanbul'da kalmaya mecbur olduğum geceler gerek benim için gerek aile halkına birer leyle-i hicran olurdu*” (Nabizade Nazım, 2015, s. 98). (Vurgular bana ait.) Bu alıntılardaki vurgulanan kısımlar birer çıkarım değil, doğrudan doğruya karşısındaki kurmaca varlığın duygu durumuna erişimdir. Booth'a göre “En önemli imtiyaz da başka bir karakterin içini görmektir, çünkü böyle bir imtiyaz anlatıcıya retorik güç verir” (Booth, 2012, s. 173). Bunlar tam da bu nedenle, yani anlatıcının kendini değerli kılması adına yapılan manipülasyonlardır. Fakat en başından beri gördükleri ve çıkarımlarıyla hareket eden bir anlatıcının bunları yapmış olması, kurmacanın içerisinde işlevsel bir yerinin olmasına rağmen ciddi bir hatadır. Bu birkaç hata dışında *Bir Hatıra*'daki anlatıcı sınırlı görüşünü korur ve bu bağlamda başarılı bir örnekle karşılaşmış oluruz.

Zorunlu bir sonuç olan Zımnî Yazarı ve onun aracı olan anlatıcıyı netleştirdiğimize göre şimdi anlatıcının kurmacayı daha etkili kılmak adına kullandığı araçlara geçebiliriz.

2.3 Kurmaca Gerçeklik

Bir kurmacanın gündelik hayata dair herhangi bir gerçeklik iddiası taşımasının dışında kendi içerisinde bütünlüklü olması ve okurda bir gerçeklik hissi yaratması temel meselelerden biridir. Hiçbir okur kendini anlatının içinde bir noktaya, ki bu genelde anlatıcının yanındaki koltuktur, konumlandıramadan o anlatıyı okumak istemez ve böyle bir durumda ondan anlatıyı beğenmesi de beklenemez. Bu doğrudan, Realist ve Natüralist bir anlatı olma iddiası taşımanın dışında, o anlatının kendi normları içerisinde söz konusu hissi yaratıp yaratamamasıyla ilgilidir. Fakat biz Nabizade Nazım'ın anlatıları üzerine düşündüğümüz için meseleyi gündelik hayata yakınlığıyla da ele alacağız çünkü yazarın *Karabibik* ve *Haspa* önsözlerinde Realist ve Natüralist bir eser verme iddiası içerisinde olduğunu biliyoruz. Bu iddiayı

Ahmet Midhat Efendi ile karşılıklı olarak yayımladıkları, *Tercüman-ı Hakikat*'teki "Roman ve Romancı" başlıklı yazılar da destekler. Bu yazılarda Nazım bir yazarın, Emile Zola'nın izinden gitmesi gerektiğini, anlatısını yazacağı mekânı, kurmaca varlıkları, onların yaşamlarını vs. gözlemlemesi ve yazma işine öyle girişmesi gerektiğini açıkça dile getirir (Nabizade Nazım, 1890). Onun anlatı dışındaki bu yönelimi onu anlatı için de bir gerçeklik oluşturma çabasına sürüklemiştir. Bu bağlamda anlatıcının temel meselesi olarak, Booth'un kavramı olan Gerçeklik Yanılsamasını ve Gerçeklik Yanılsamasının Yoğunluğunun nasıl sağlandığını inceleyeceğiz.⁵³ Bu noktada anlatıcıların konuları hayati önem taşıdığı için yukarıda yaptığımız anlatıcı sınıflandırmaları üzerinden devam edeceğiz.

Öncelikle, yukarıda da belirtildiği üzere yoğun bir gerçeklik iddiası taşıyan "Benim sözlerim:" adlı bölümle başlayan ve bir Öz-bilinçli anlatıcı ile aktarılan *Yadigârlarım*'ı ele alalım. Bu kısım birçok bakımdan değerlendirilebilir. Mesela Nabizade Nazım'ın arkadaşı Mahmut Sadık, söz konusu anlatıda Nazım'ın kendi çocukluğunu anlattığını işaret etmiştir. Birçok araştırmacı da buradan yola çıkarak Nazım'ın çocukluk yıllarını bu eser içerisinde ararlar. Bu bakımdan da oldukça dikkat çekici olan anlatıyı biz, onların aksine, doğrudan bir kurmaca olarak değerlendireceğiz. Bu nedenle ilk kısımda yazılanlar bize göre zımni yazarın eserini "gerçekmiş gibi gösterme" çabasıdır. Modern eserlerde de başvurulan bu yöntem, oldukça sert bir yazar müdahalesiyle oluşturulan bir Gerçeklik Yanılsamasıdır.⁵⁴

"İşte Yadigârlarım Başladı" başlığından itibaren yukarıda da belirtildiği gibi, bir Öz-bilinçli anlatıcı ile karşı karşıya kalırız. Bu noktada başka bir kavram tercih edeceğiz ve söz konusu anlatıcıya Henry James'in tabiriyle Merkezi İstihbaratçı diyeceğiz. Bu kavram bizim, anlatıdaki Gerçeklik Yanılsamalarını saptayabilmemiz için oldukça önemli olacak. Çünkü *Yadigârlarım*'daki Öz-bilinçli anlatıcı geçmişe dönük yargıları esnasında, bu çok kısa süreliğine bir geri dönüş bile olsa, bir Merkezi İstihbaratçı hâline gelir. Booth'un aktardığı üzere bu kavram tüm olan biteni her şeyi bilen bir tanrının ağzından değil de bir kurmaca varlığın ağzından ve yine onun bilinciyle, onun imkânları, onun kavrayışı dâhilinde anlatmaktır (Booth, 2012, s. 58). *Yadigârlarım*'da da tüm anlatılanları anlatıcının gözünden ve bilincinden görürüz.

⁵³ Her yazar gerçekliği farklı şekilde arar fakat birçok yazarın aradığı şey tam olarak budur. Bunun için farklı anlatıcılar denerler, zamanı kısaltırlar veya uzatırlar, mekândaki belirli nesnelere verirler vs. gibi yöntemler denerler. Tüm bunları yaparken eserin gerçeklik hissini en doğru yoğunlukta vermesidir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Booth, 2012, ss. 33-74

⁵⁴ Oğuz Atay'ın, *Tutunamayanlar*'ının başlangıcı bunun en bilinen örneklerinden biridir şüphesiz..

Anlatıcı, H...’ya âşık olur ve birtakım olaylar yaşar. Ona aşkını itiraf eder ve ondan olumlu bir cevap alır ya da o öyle “zanneder”. Nitekim mesele sonuçlandığında, yani o gerçekle yüzleştiğinde biz de bir duvara çarpmış oluruz. Anlattığı her şey onun düşündüğü şekildedir fakat gerçekte olanlar bundan çok daha farklıdır. Bu durumdan kurtulmamızın tek yolu –eğer ortada bir Merkezi İstihbaratçı varsa- anlatıcı uyarılarını dikkate almaktır. Tabii eğer bu konuda konuşmayı tercih ederse- ki *Yadigârlarım* için gerçekleşenin tam da bu konuşma sayesinde gerçekleri öğrenmemiz olduğunu yukarıda söylemiştik.

Bir Merkezi İstihbaratçı varsa ve pek de doğru şeyler yapmıyorsa genelde kafası karışıktır. Bunun sebebi Booth’un da belirttiği gibi okurun kafasını karıştırmaktır: “Pek çok hikâyede okurun kafasının karışması gerekir ve bunu yapmanın en etkili yolu da kendi kafası karışık olan bir gözlemci kullanmaktır” (Booth, 2012, s. 298).

Yadigârlarım’da böyle bir anlatıcı tercih edilir çünkü Gerçeklik Yanılsamasının Yoğunluğunu artırabilmek için bu yapılmalıdır. Nitekim biz *Yadigârlarım*’da çok sık bir şekilde anlatıcının şöyle cümleler kurduğunu görürüz: “Sevmek! Sevmek neye derler? Bunu katiyen tayinde herkes acizdir. Mahiyet-i aşk henüz münkeşif olmamış... Yer altlarından çıkan insanlarca neyse bizce de aşk odur. Ben âşık mıyım? Kim bilir” (Nabizade Nazım, 2015, s.22).

Sevip sevmediğinden anlatı boyunca emin olamaz. Böylece bizim değer yargılarımız da karışmış olur ve Gerçeklik Yanılsaması gerçekleşir. Bununla birlikte karşımızda hatalarıyla, eksikleriyle, kafa karışıklıklarıyla tam bir insan “varmış hissi” başarıyla oluşturulur. Üstelik bu “insan” bizi, yani okuru, bir dost olarak görür ve bize yadigârlarını açar, bizimle en gizli sırlarını paylaşır. Bu sayede, okurla arasındaki mesafeyi neredeyse tamamen kapatmış olur; artık onu, karşımızda bir arkadaşımızı dinliyormuş gibi dinlemeye başlarız. Yine de bunun bir metin olduğunu belirtir ifadeler de rastlarız bu anlatıda. Söz konusu ifadeler her bölümün başında bulunan tarihler ve mekân adlarıdır. Anlatıcı, anlatısına 25 Nisan 1292’de İstanbul’da başlar; İzmir, Paris gibi çeşitli mekânları gezer ve anlatısını yine İstanbul’da, 28 Temmuz 1293’te bitirir. Böylece “gerçek” mekân adları ve “gerçek” tarihlerle hikâyenin Gerçeklik Yanılsamasının Yoğunluğu artırılmış olur.

Yadigârlarım’daki gibi, *Bir Hatıra*’daki anlatıcı da bir Merkezi İstihbaratçıdır. İkisinin arasındaki iki farktan birincisi *Yadigârlarım*’da Zımnî Yazarın anlatıcı

aracılığıyla gerçekleştirdiği müdahalesiyle – ki *Bir Hatıra*'da anlatıcıyla Zımnî Yazarın normlarının ters düşmediğini, dolayısıyla görünür olmasını gerektiren bir durum olmadığını biliyoruz –, okurun, anlatıcının yanıldığını fark etmesidir. Bu sayede okur, *Bir Hatıra*'da yanılan değil, savrulan bir Merkezi İstihbaratçı ile karşılaşır. Bir diğer fark ise *Yadigârlarım*'daki söz konusu tarihlerin bu anlatıda bulunmamasıdır.

Zavallı Kız'a geldiğimizde ise bir Merkezi İstihbaratçıdan bahsetmemiz artık mümkün değil. Çünkü Gözlemciler, tıpkı okur veya üçüncü şahıs bir anlatıcı gibi, olayları dışarıdan veya bu anlatıdaki örneğiyle dışarıdan izlerler. Bu bağlamda, Gerçeklik Yanılsamasının Yoğunluğu, anlatıdaki Gözlemcinin, *Yadigârlarım*'daki anlatıcıya benzer bir fonksiyonda kullanılmasıyla sağlanır. Buradaki Gözlemci bizim, Zımnî Yazarın anlatıcısı aracılığıyla *Yadigârlarım*'da yaptığı gibi, geçmişteki benini yaptığı hatalar ve hovardalıklarla bir insan olarak görmemizi sağlar. Böylece onda kendimizden bir parça bularak onu kabul edilebilir bulmamız kolaylaşır.

Üçüncü şahıs anlatıcıların tercih edildiği anlatılara geldiğimizde ise durum hayli değişir ve okur ile anlatıcı arasındaki mesafe bilinçli olarak açıldığı için anlatıcı, ister Kamera Göz olsun ister Yansıtıcı, birinci şahıslardakine benzer bir Yoğunluk sağlama çabasına girmez, pozisyonu gereği bunu isteyemez bile. O bunu, sadece bazı yer adları veya tarihler vererek, para gibi insanların gündelik yaşamlarında sıklıkla kullandıkları eşyalar üzerinden birtakım “netleştirme”ler yaparak veya kurmaca varlığın duygu durumlarını yansıtarak gerçekleştirir. Söz gelimi *Karabibik*'teki kurmaca varlık öküzü olmadığı için ciddi bir sıkıntı içindedir. Fakirdir, öküz alacak parası da yoktur ve bunu Beymelik köyündeki tefeci Yani'den borç alarak çözer. Özellikle kredi kartlarının ve kredilerin bu kadar sıklıkla kullanıldığı şu günlerde aslında hemen herkesin yaptığını daha farklı bir yolla yapar. Bu bakımdan da bir anda içimizden birisi hâline geliverir. Tabii bu aşamada kurmaca varlığın bilincinin nasıl sunulduğu da oldukça önemlidir fakat biz bu konuyu tartışmak üzere bir sonraki bölüme bırakıyoruz. Evlilik ve ev düzenleme konusu da yine çokça karşılaştığımız bir durumdur. Bunun en iyi örneklerinden birini *Zehra*'da görürüz. Zehra ile Suphi evlenecekleri zaman Şevket Efendi onlara Bulgurlu'da güzel bir köşk hazırlar. Evlilik hazırlıkları anlatıda şöyle aktarılacaktır:

Şevket kadar dür-endîş, Şevket kadar tecrübe-dîde bir adam, bir kızı bir erkeğe nikah edip bırakmakla onları bahtiyar etmek mümkün olmayacağını

mümkün değil hatırdan çıkaramazdı. İki vücudu yekdiğerine ebediyet rabt ü bend için ne gibi vesail-i müteferriaya teşebbüs lazım gelirse kâffesine hasr-ı zihin eylemekte idi. Bu mülâhaza üzerinedir ki, musikiden ve hele kanundan pek hoşlanmakta olan damadını memnun etmek için kızını kanun ve fazla olarak piyano meşk ettirmekte, kızının tab'-ı melûfunu tadil eder ümidiyle damadına da işten el çekip kemâl-i izzetle tenhaca yaşayacak kadar tahsisattan başka Bulgurlu'da güzel bir köşk hazırlamakta idi. (Nabizade Nazım, 2012, s. 48)

Anlatıcı bu yaşam tarzının öğelerini ayrıntılarıyla, ama sadece gerekli olduğunu düşündüğü kadarını, vermektedir. Çünkü okurun söz konusu aileyi iyi tanınması, onu kabul etmesini ve Yanılsamanın gerçekleşmesini ciddi anlamda etkiler. Yaz geldiğinde aile Libade'deki başka bir köşke taşınır:

Libade civarında mini mini bir köşk tutulmuş ve aile halkı oraya nakletmişti. Köşkün bir cephesi Kayıdağı'yla Erenköyü cihetine, arka cephesi tamam Libade ve Çamlıca'ya müteveccih olup bir tarafını deniz, diğer tarafını Uzunçayır almıştı. Bina, beş altı dönümlük bir bağ içinde bulunup civarında da büyük bir ekin tarlası bulunmakta idi. (Nabizade Nazım, 2012, s. 49)

Devamında köşkün içi anlatılmaya başlanır:

Köşk bir zemin katı üzerinde tek bir kattan ibaret ahşap bina olup beş oda, bir mutfaktan ibaretti. Binanın haricinde bir ahır ile bir arabalığa merbut hizmetçi odası vardı. Bu ahıra bir güzel Arap kırsağıyla bir tek Çukurova bağlanmış ve arabalığa da tek koşulu narin bir Mylord çekilmiş idi. (Nabizade Nazım, 2012, s. 49)

Buraya kadar, manzarasından oda sayısına, oda sayısından bahçe düzenine kadar, ayrıntılı bir şekilde ikamet edilen evler anlatılır. Bunlar ise ailenin nasıl bir yerde yaşayacağını kafamızda oturtabilmemizi sağlar. Böylece okur, hem kendi hayatında da bir şekilde gördüğü ev düzenleme durumunu görmüş hem de aileyi ve yaşadığı yeri tanımış olur.

Üçüncü şahıs anlatıcı tercih edildiğinde, gerek Yansıtıcı gerekse Kamera Göz olsunlar, Gerçeklik Yanılsaması bu iki şekilde, yani okurun gündelik hayatıyla yakınlık kuracak bağlar sunma ve okurun kafasında görsel oluşturma yollarıyla yapılır. Hatta Nabizade Nazım bu konuda daha ileri giderek *Karabibik*'teki kurmaca

varlıkları buldukları yörede kullanılan kelimelerle konuşturur ve metnin sonuna da bunun için bir lügatçe ekler. Yine birçok araştırmacının iyi bir Realist örnek olduğunu söyleyerek dikkat çektiği bir sahne olan *Zehra*'daki tulumbacılar bölümünü yazabilmek için gözlemler yaptığını arkadaşı Mahmut Sadık'tan öğreniriz (Mahmut Sadık, 1896). Gözlem ve “netlik” kendisini Realist ve Natüralist olarak tanımlayan Nabizade Nazım'ın bir yazar olarak da temel meselelerinden biridir. Böylece biz, sadece *Karabibik* ve *Zehra*'da değil, üçüncü şahıs anlatıcının tercih edildiği söz konusu anlatıların tümünde bu iki durumu görürüz.

Buraya kadar anlatıcının Gerçeklik Yanılsamasını oluştururken hangi anlatıcı modelleriyle neleri anlatmayı tercih ettiğini görmüş oluyoruz. Bir sonraki alt başlığımızda anlatıcının bu tercihlerini aktarırken nasıl yollara başvurduğunu ele alacağız.

2.4 Anlatmak ve Göstermek

Gerçeklik Yanılsamasını sağlayan bir başka iki öge ise, Booth'un kavramlarıyla, Anlatmak ve Göstermektir: Anlatmak, anlatıcının olayı dramatize etmeden, doğrudan aktarmasıdır; Göstermek ise anlatılanın dramatize edilerek aktarılmasıdır.⁵⁵ Bu, özellikle gerçekçilik iddiasında bir yazar için oldukça önemlidir. Booth'a göre gerçekçilik iddiası taşıyan anlatılarda yazar yorumu ortadan kaldırılmaya uğraşıldığı ve yazarın bir şekilde okuru yönlendirmesi gerektiği için göstermek ön plana geçer. Bizim elimizdeki anlatıların üçüncü şahıs anlatıcısıyla aktarılanları da bu konuda Booth'u destekler niteliktedir.

Anlatıcının Kamera Göz veya Yansıtıcı olması bu bağlamda tekrar önem kazanır. Çünkü her iki anlatıcının da bu konudaki tercihleri farklı olacaktır. Bir Kamera Göz Göstermeye ağırlık verirken, Yansıtıcıda Anlatmak biraz daha öne çıkarak iki tutum dengelenecektir.

İyi bir Kamera Göz örneği olarak *Karabibik*'e baktığımızda anlatının Göstermekle başladığını görürüz:

Karabibik bugün erken kalkmıştı. Tarlasına harım çevirmek için dün Matarlı tepelerinden kestiği pırnal fidanı dalları harman yerinde koca bir yığın hâlinde durmaktaydı. Sağ elinde ağzı çentikli bir tahra bulunmakta olup geçen

⁵⁵ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: Booth, “1. Bölüm”, ss.15-31

seneden beri nadaslı duran tarla içinde ağır ağır adımlarla bu yığına doğru yürümekteydi. (Nabizade Nazım, 2015, s. 191)

Bu alıntıda bir Kamera Göz sadece olan biteni izler ve hareket hâlindeki Karabibik'i anlatır. Bu kısımlar Booth'un kavramıyla Sahnedir tüm sahnelerde Göstermek söz konusu olacaktır. Anlatının ilk paragrafı böyle devam eder. İkinci paragrafa geçtiğimizde bir Özetle karşılaşırız. Özetler Booth'a göre Anlatmaktır çünkü o kısımlar anlatıcının kısalttığı ve doğrudan bildirdiği yerlerdir. Göstermekte merkezde olan dramatize etme, Özette ortadan kalkar:

Tarlayı otlar bürümüştü. Karabibik burasını babası Koca Osman'ın mirası olmak üzere ele geçirmişti. Tarla o zaman on iki dönümken dört dönümünü Kara Durmuş'a satarak vaktiyle bedel-i nakdi vermişti. Şimdiki hâlde sekiz dönümden ibaret kalan bu toprak parçasına komşusu Yosturoğlu göz dikmekte ve bu sebeple aralarında ara sıra münazaat vukua gelmekteydi. (Nabizade Nazım, 2015, s. 191)

Aynı paragrafın devamında bir kurmaca varlığın zihninden geçenler iletilir:

Otuz iki dönüm tarlası olanların da el ayası kadar toprağa göz dikmesi münasebetsiz değil mi ya? Kendisi şu kadarcık tarla sayesinde ancak akşamları bir kaşık sıcak çorba içecek kadar mal kaldırabiliyor. Elinden bu da çıksın da açlıktan mı ölsün? Zaten Yosturoğlu'nun babası da bu toprak hırsından ölmemiş miydi? O vaktin beherinde de babası himdi kendisi gibi ötekinin berikinin damına, tarlasına göz koya göz koya herkesin canını yakmıştı. (Nabizade Nazım, 2015, ss. 191-192)

Bu alıntıda da herhangi bir hareket yoktur ve bu kısım da yine Anlatmaktır. Özetlerin ve kurmaca varlıkların bilinçlerinin sunulduğu kısımlar dışında Göstermek ilk paragraftaki şekliyle devam eder. Ama bu kısımlar sadece hareketlerin sunulduğu yerler olarak düşünülmemelidir. Diyaloglar da Göstermektir, çünkü orada da anlatıcı doğrudan doğruya bir olayı dramatize ederek aktarır. **“Kara Ömer atıldı. Eşegini öldürmek mi istiyor? Ekinini çok seven adam tarlasına harım etmeli. Hayvan bu! Akli mı var? Ali Çavuş hâlâ bağıryordu:”** (Nabizade Nazım, 2015, s. 193) (Vurgular bana ait.) Vurgulanan cümleler Göstermek, diğer yerler bir kurmaca varlığın zihninden geçtiği için Anlatmaktır. Hemen ardından diyalog başlar:

– Seni gidi kâfir hayvan! Mah! Hoyrat olana hoyratlık!

Kara Ömer koşup Ali Çavuş'un karşısına dikildi. İki adam soluk soluğa birbirinin yüzüne baktılar. Kara Ömer bir müddet sonra dedi ki:

– Tarlana ni şegil harım etmiyon?

Ali Çavuş, Kara Ömer'in yüzüne doğru bağırarak dedi ki:

– Ni hâl idelim? Mah! Alan hoykada durup oturur.

Kara Ömer temeshür ederek;

– Ni hâl idelim? Alan hoykada durup oturur. Hele honun kubatlığına bak.

(Nabizade Nazım, 2015, ss. 193-194)

Bu alıntı gerek diyaloglarla gerek aradaki cümlelerle tam bir tiyatro metni gibidir. İşte bu kısmın Gösterme olarak sınıflandırılması da bu nedenledir. Sonrasında tartışma biter ve Kamera Göz yine izlemeye ve aktarmaya koyulur fakat bir süre sonra belli bir manzaraya karşı dalıp gider:

Solda Demre köyünün safkları satranç haneleri gibi birbirine merbut harımlardan teşekkül eden tarlaların gerisinde latif bir tablonun hududunu teşkil etmekteydi. Ön tarafta Kumruköyü'nün kum yığınları arkasından doğru açık mavi renkli bir sath-ı mai görünmekte ve bu sathın ortasında gayet bir parlak yol enzar-ı temaşayı almaktaydı. Sağda dalyanın rakide, beyaz sathı harımlar ve ağaçlar arasından parça parça görünmekte, arkada Mira silsilesinin yüksek tepeleri üzerine kara kara bulutlar yığılmakta idi. (Nabizade Nazım, 2015, s. 196)

Burada da hareket yoktur. Kamera Göz bir anlığına odaklanır, bir fotoğraf çeker ve bunu okura anlatır. Dolayısıyla bu kısımlarda da Anlatmak görülür. Anlatmanın görüldüğü bir başka yer de anlatıcı Yorumlarıdır:

“Kaş'a çağrılmak” köylüler için mezara çağrılmaktan beter gelir. Çünkü Kaş'a çağrılmak demek merkez-i kaza olan Kaş'da mahkemeye davet olunmak demek idi. Tüccar alacaklarını istifada biraz müsamahalı davranırsa mahkeme vazifesini günü gününe ifa eder. Hem de oraya kadar sürüklenmek, hanlarda birçok masraf etmek, günlerce işten güçten kalmak köylülerin gözünü yıldırır. (Nabizade Nazım, 2015, s. 114)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere Yorumlarda anlatıcı doğrudan bir olguyu bildirir ya da herhangi bir konu hakkında bilgi verir. Bu kısımlarda da herhangi bir hareket söz

konusu olmadığı ve olamayacağı için Anlatmaya dâhildir. Birkaç Özet, Yorum, Tablo ve Bilinç Sunumu dışında, Kamera Göz ile aktarılan söz konusu iki anlatıda da Göstermek ağırlıklıdır. *Bir İftirak*'ta tüm bu örneklere bir de mektup dâhil olur. (Nabizade Nazım, 2015, s. 18) Mektup, gazete kupürü, herhangi bir anlatıdan okunan herhangi bir parça veya anlatıcının herhangi bir kurmaca varlığı dramatize etmeden tanıttığı yerler de doğrudan anlatıcı tarafından aktarılan bir “bildiri” olduğu için Anlatmak olarak düşünülmelidir.

Bu noktada dikkat çekici olan, bir Kamera Göz söz konusu olduğunda, Anlatmak ve Göstermek bir paragrafta iç içe girmemekte, sadece birkaç örnek dışında, ayrı ayrı paragraflar şeklinde devam etmektedir. Eftalya ile Karabibik'in karşılaştıkları, **“Eftalya şuhane bir kahkaha koyuverdi. Linardi göründü. Karabibik'e aşinalık etti. Yine kurtlar orasını burasını kemiriyor muydu? Acı mucu ilaçlardan almaya mı gelmişti? [...]**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 209) (Vurgular bana ait.) şeklinde devam eden paragrafta olduğu gibi birkaç örnek dışında bir arada oldukları yer yoktur. Bu alıntıda vurgulanan kısımlar dramatize edildiği için Göstermek, diğer kısımlar Karabibik'in bilincinden süzülerek aktarıldığı için Anlatmaktır.

Anlatıcının erişim hakkı arttığında, yani Kamera Göz yerine bir Yansıtıcı tercih edildiğinde, odak hareketlerden çok kurmaca varlıkların üzerinde toplandığı için Anlatmak biraz daha öne çıkar. Bir Yansıtıcı ile aktarılan *Haspa* adlı anlatı şöyle başlar: “Gözünü açtığı zaman vapurun içinde bir sükûn ve sükûnet hüküm sürmekteydi. Pervane muntazaman dönüyor, kuvvetli bir sabah güneşinin parlak huzmeleri kamaranın penceresinden ta gözlerinin içine giriyordu” (Nabizade Nazım, 2015, s. 221). Yansıtıcı, kurmaca varlığın bulunduğu yerin durumunu anlatarak bir atmosfer oluşturur burada. Herhangi bir hareket aktarılmamıştır, daha çok bir tablo çizilmiştir. Dolayısıyla bu kısım Anlatmaktır. Devamında:

Geceki şiddetli sallantıdan bizar olan yolcular rahat rahat sabah uykusu çekmekteydiler. Behzat birkaç defa sağına soluna dönmek suretiyle tekrar uyumaya niyetlendiyse de muvaffak olamadı. Kamara arkadaşını taciz etmek korkusuyla sigara da içemiyordu. Bir çeyrek kadar imtidat eden tahammülü gayete erince kalktı. **Giyinip tuvaletini icra eyledikten sonra yukarı güverteye çıktı.** (Nabizade Nazım, 2015, s. 221) (Vurgular bana ait.)

Bir Kamera Göz ile karşı karşıya olduğumuzda Anlatmak ve Göstermenin aynı paragraf içinde nadiren bir araya geldiğini görmüştük. Bu durum, daha çok Kamera Gözün erişim hakkını sınırlı tutmasıyla ilgilidir fakat bu anlatıda olduğu gibi bir Yansıtıcı tercih edildiğinde iki durum birbiri içine sıkça girmeye başlar. Alıntıda koyu harflerle vurgulanan kısımlar Göstermek, diğerleri Anlatmaktır. Anlatıcının erişim hakkını en yoğun şekilde gerçekleştirebilmesinin yolu da budur: Hem hareketleri hem de düşünce ve duyguları aktarmak.

Vapur saatte dokuz on mil süratiyle Kıbrıs sahilini takip etmekteydi.

Deniz rakid, hava sakin, güneş kuvvetli, mevsim teşrin-i evvel sene 130... saat iki. Hafif, fakat biraz serin lodos Behzat'ı güverte üzerinde hızlı hızlı yürümeye mecbur etti. **Hem geziniyor** hem de İstanbul'u, İstanbul'da yolunu bekleyenleri düşünüyordu. (Nabizade Nazım, 2015, s. 221) (Vurgular bana ait.)

Birbirinden farklı Anlatmak çeşitleri iç içe geçmiş, buna bir de Göstermek eklenmiştir. Vurgulanan kısımlar Göstermek, diğerleri Anlatmaktır. Önce vapurun hareketi okura gösterilir. Ardından tablo aktarılır ve buna tarih ve saat eklenir. Hemen sonrasında Behzat'ın aklından geçen “mecbur kalma” düşüncesi iletilir. Bunun üzerine Behzat yürür ve kısacık bir Gösterme söz konusu olur ama uzun sürmeden tekrar düşünceler devreye girerek Anlatmaya dönülür. Mesele Yansıtıcılarda tam da son cümlede olduğu gibidir, anlatı arka arkaya hem Gösterilir, hem Anlatılır. Sonraki paragrafta bir Özetle karşılaşırız:

Memuriyet-i muvakkate ile dört beş aydan beri o sevimli dostlardan ayrı düşmüş, Nehrü's-Şeria vadilerinde, Taberiye gölünün cehennemî iklimi derununda bunalmış kalmıştı. Sevgili zevcesi Münire'den, mini mini oğlu Şevki'den üç dört aydır bir kâğıt parçası bile alamayarak merakından ölüm azapları çekmekteydi. (Nabizade Nazım, 2015, ss. 221-222)

Hemen *Karabibik*'teki Özet hatırlandığında, oradakinin doğrudan gerçekleşen olayları aktarmak şeklinde oluşturulduğu, buradakinde ise olaylardan ziyade kurmaca varlıkların o olaylardan nasıl etkilendiğinin öne çıktığı rahatça fark edilir. Bu durum hem iki anlatıcı arasındaki farkı vurgulamak, hem de Anlatmak söz konusu olduğunda bile nasıl farklı eğilimler sergilediklerini görebilmek açısından oldukça iyi bir örnektir.

Yansıtıcı kurmaca varlıkları tanıtma konusunda da, Kamera Gözde olduğu gibi, Anlatmaktan yanadır:

[...] Behzat'ın teyzesinin kocası Galip Bey'in kayınpederinin biraderiymiş. Şu tesadüften ikisi de gayet memnun oldular. Şimdiye kadar bu karabet iki tarafça da meçhuldü. **Galip Bey hemen kalktı, bir hususi kamarada bulunan zevcesi Aliye Hanım'ı şu hayırlı tesadüften haberdar eyledi ve mukabeleten teşekkürler ve selamlar getirdi. İki birlikte yukarı salona çıktılar. Bu sırada Galip Bey'in yanına koşa koşa sevimli bir kız çocuğu geldi.** Galip Bey'in tarifatına nazaran bu kızcağızın ismi Şahinde olup henüz on iki yaşındadır. Dâr-ı dünyada tek bir evlatları olduğu için gerek Galip gerek Aliye bunun meftunudurlar. (Nabizade Nazım, 2015, s. 224)

Fakat bu defa durgun bir tanıtma değil, Anlatmak ve Göstermenin iç içe girdiği bir tanıtma ile karşılaşırız. Önce akraba çıktıkları Anlatılır, ardından Göstermek devreye sokulur ve Galip Bey karısına durumu anlatıp döner ve yanlarına gelen Şahinde doğrudan kurmaca varlığın aktardığı bilgilerle Anlatılır. Yansıtıcının erişim hakkı, onu bir Kamera Göze göre çok daha kıvrak bir hâle getirdiği için Anlatmak ve Göstermenin art arda geldiği bu örneğin devamında ise söz konusu anlatıcının kendi tercihleri konusunda da oldukça hareketli olduğunu görürüz: “Şahindecik epeyce tahsil görmüş, terbiyeli, biraz da oynak, afacan bir yavrucaktı” (Nabizade Nazım, 2015, s.224). Kurmaca varlığın eksik bıraktığı tanıtma işini anlatıcı kendi erişim hakkını kullanarak tamamlamıştır. Böylece her iki Anlatma şeklini bir araya getirmiş olur: Önce bir kurmaca varlığın sözlerini kendisi aktarır, ardından kendi bilgilerini ekleyerek bir Yorumla Şahinde'yi tanıtmış olur. Fakat anlatıcı tanıtma meselesini burada bırakmaz, bunu anlatının geri kalan kısmına yayılacak şekilde devam ettirir. Mesela bir süre sonra doğrudan Şahinde'nin bazı yanlarını dramatize ederek Gösterir: “Galip ile Behzat musahabete koyulup gittikleri müddette Şahinde güverte üzerinde koşup oynamakta ve bazı bazı bunların yanlarına gelerek laubaliyane konuşup yine gitmekteydi” (Nabizade Nazım, 2015, s. 224).

Anlatı, bir Yansıtıcı söz konusu olduğunda, Gösterme ile Anlatmanın iç içe girdiği ama Anlatmanın daima öne çıktığı bir şekilde devam ederken Kamera Gözde de görüldüğü gibi, Özetler, Yorumlar, bildiriler vs. ile Anlatmak gerçekleştirilir. Bu noktada, Kamera Göz ile aradaki fark, Yorum, Özet, bildiri gibi kısımların anlatıdaki o ânı doğrudan ve daha bütünleşik bir şekilde destekliyor oluşudur. Mesela

Behzat'ın, Şahinde'den hoşlanmaya başladıktan sonra kendini engellemesi gerektiği fikrinin sergilenmesinin üzerine anlatıcı onu şöyle destekler: “**Behzat bu gidişten tevehhümde haklıydı.** Ne olursa olsun gönlünü yolundan çevirmek lazımdı. Daha muhatarayı savuşturmak için Haspa [Şahinde] ile artık itilafı kesmeliydi. Hâlbuki daha ilk tecrübesinde kat’-ı irtibatın adem-i imkânını değilse bile müşkilatını gördü, anladı” (226) (Vurgular bana ait.).

Vurgulanan cümlede anlatıcının doğrudan müdahale ile Behzat’ı desteklediği açıkça görülmektedir. Hemen ardından kurmaca varlığın düşünceleri sergilenmeye başlanır. Kısa bir Yorum ve yine duygular, düşünceler. Bu örnekler dışında, *Hâlâ Güzel*'deki gibi bir mektup örneğine (Nabizade Nazım, 2015, s. 172) veya *Seyyie-i Tesamüh*'teki gibi gazete kupürü örneğine (Nabizade Nazım, 2015, ss. 274-6) de rastlanır. Bu kısımlar da Anlatmaktır.

Sonuç olarak, üçüncü şahıs anlatıcılarda Gerçeklik Yanılsamasının Yoğunluğunu sağlayabilmek adına Göstermek ve Anlatmak arasında kullanım yerleri bakımından pek bir fark olmadığı ama kullanılış yöntemleri bakımından ciddi farkların olduğu açıkça görülebilmektedir. Bu herhangi bir tercihi diğerine göre daha iyi ya da daha kötü yapmaz, sadece her anlatıcı modelinin tercih edebileceği yöntemlerle anlatıyı aktardığını ve söz konusu anlatılarda büyük ölçüde buna bağlı kalındığını gösterir. Birinci şahıs anlatıcılarda ise anlatıyı aktaranın olayı yaşayan ya da daha önce yaşamış, değilse en azından olayın içinde bulunmuş ama sadece görmüş olması bazı tercih değişikliklerine neden olacaktır. Şimdi onları görelim.

Bir Merkezi İstihbaratçı söz konusu olduğunda Anlatmak veya Göstermek arasındaki tercih, ağırlıklı olarak Anlatmaktan yana olacaktır. Yukarıda da belirtildiği üzere kurmaca varlıkla ve aynı zamanda anlatıcıyla okur arasındaki mesafeyi kısaltan bu tercih onu, tıpkı arkadaşımızın bize anlattığı birtakım olayları dinlerken fark edebileceğimiz gibi, Anlatmanın ağırlıklı olmasına sürükler çünkü burada anlatıcının aktardığı tüm olaylar kendisiyle ilgilidir ve bu sebeple anlatıcı en az dışarıya baktığı kadar, belki daha da fazla kendi içine bakacaktır. *Bir Hatıra*, “Katar beyaz buharlar saçarak raylar üzerinde kayıp gidiyor.” cümlesiyle, göstermekle başlar ve aynı şekilde devam devam eder:

İkinci mevkiden bir vagon içindeyim. Bir ihtiyar vagon arkadaşım var ki bana hiç ehemmiyet vermiyor; yapraklarını ağır ağır çevire çevire bir kitabın

mütalaasına dalmış gitmiş. Kırlar, çayırlar, tarlalar, bahçeler hızlı hızlı geçip kaçıyor. Ben şu rei'ü's-seyran levhaları temaşa ile eğleniyorum. (Nabizade Nazım, 2015, s. 78)

Hemen sonrasında Anlatmak devreye sokulur: “Heva-yı nesimîdeki bu günkü güşayişe, bu günkü safvete hayran oluyorum. **Anadolu sahili hemen bir iki kilometre kadar yaklaşmış görünüyor**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 78). (Vurgu bana ait) İlk cümle doğrudan bir duygu durumuna aittir. İkincisi ise bir tablonun tek bir cümleyle aktarılmasıdır. Her ikisi de Anlatmak olmasına rağmen, vurgulanan kısım ile diğerinin arasında fark vardır. Bu iç içeliği, yukarıda, Yansıtıcılarda görmüştük. Ondan farklı olarak buradaki anlatıcı başka bir kurmaca varlığın düşüncelerini değil doğrudan kendi düşüncelerini aktarır. Dolayısıyla bu anlatıda anlatıcının, bir muhatabı olmaksızın söylediği, yani diyalog değil de monoloğu tercih ettiği her cümleyi Anlatmak olarak belirleyeceğiz. Benzeri bir farklılık anlatıcı Yorumlarında da görülecek:

Zeytinburnu’nu geçtik. Denizle çayır arasından gidiyoruz. Ben ise bir pencereden diğerine koşuyorum; çünkü bir tarafta ‘safasından gayş olmuş bir deniz, diğer tarafta şevk ile cuşa gelmiş bir çayır’ görüyorum. Bir tarafta enzar-ı temaşa serin gölgeli ağaçlıklar içine dalıp gidiyorsa diğer tarafta letafet-i tabiîyenin ‘zübde-i mücessemi’ sayılabilen Adalar’a kadar sevk-i nazar-ı tahassur ediyorum. (Nabizade Nazım, 2015, ss. 78-9)

Bu alıntının ilk cümlelerinde yine Göstermekle karşılaşırız ama sonrasında anlatıcı “çünkü” dediği andan itibaren Anlatmaya yönelir. Bir süre sonra yine benzeri bir durum gerçekleşir. Anlatıcı “‘Adacığa’ bir hasır serdirdim.” dediğinde Göstermek söz konusu iken bu olaydan yola çıkarak “Bilmem ben adalardan niçin bu kadar hoşlanırım?” sorusunu sorduğunda Anlatmaya döner. Birkaç cümle sonra yine kendi içine yönelir:

Heyhat!.. Bu gibi bedayi-i fitriye ilk tesir-i sahiranesi altında beni zebun-ı tahayyül kılabilmekeyse de şu gafletim gayet kısa bir zaman münhasırdır, yoksa hiçbir yerde peşimi bırakmayan bir hâtif beni o hab-ı nuşin-i tahayyülden uyandırırverince bila-ihhtiyar bir ‘ah-ı tahassur’ çekmekten kendimi alamam... Ben niçin bu kadar neşe-cüdayım? Niçin başka tabiatların safa-mend olduğu temaşa bende bir teessür-i hazini mucip oluyor? Niçin,

niçin, niçin?.. Bunu her tarafta sorarım; hiçbir cevap alamam... C[i]nnet, yeis, vehim, kara sevda; ne isim verirseniz veriniz. (Nabizade Nazım, 2015, s. 80)

Alıntılanan paragrafın tamamında kendi duygusal durumunu beğenmeyen anlatıcının yakınmalarını görürüz. Bu kısım da Anlatmaktır. Ardından gelen birkaç cümlede de ağırlıklı olarak Anlatmak devam eder. Bir süre öylece oturur ve harekete geçer:

Mevsim kiraz mevsimiydi. Florya'nın kirazlarını gayet severim. **Bağlar yoluna düzeldim.**

Bir ekin tarlasının kenarından yürüyordum. Sağ tarafa bakınca taravetli bir bostan; bostanın ilerisi sık bir ağaçlık; bu ağaçlığın yaprakları arasından parça parça bir derya-yı lacivert renk görünüyordu. [...] Arka tarafta yeşil ekin tarlaları; önde üzüm ve kiraz bağları. (Nabizade Nazım, 2015, s. 81)

Vurgulanan kısımlar Göstermek, diğer kısımlar Anlatmaktır. Tüm anlatı bu şekilde devam edecektir. Anlatıcı önce bir harekette bulunacak ve bunu Gösterecek; ardından kendi içine dönecek, bu olayı veya aklına gelen başka bir olayı, beğenmediği bir özelliğini vs. sorgulayacaktır. Üçüncü şahıs anlatıcı tercihlerinde de belirtildiği üzere diyaloglarda da göstermek söz konusudur fakat burada durum biraz daha değişecek anlatıcı diyalogun arasında zaman zaman kendi içine dönecektir:

Petko beni görür görmez gülerek yanıma koştu. Dedi ki:

- **Ne kadar geciktiniz... Sizi çok bekledik...**

Bu tehalüke şaştım kaldım. Acaba bir aydan beri neler geçmişti...

İlk söz olmak üzere dedim ki:

- **Anastasya nasıldır?**

Gülerek dedi ki:

- **Pek iyi değil... Çağırayım da görün...** (Nabizade Nazım, 2015, s. 95)

Merkezi İstihbaratçıyla karşı karşıya olduğumuz *Yadigârlarım*'da da durum değişmeyecektir. Onda tüm bu durumlara ek olarak bir de mektupla karşılaşırız (Nabizade Nazım, 2015, s. 73). Mektuplar da, yukarıda belirtildiği üzere, Anlatmaktır.

Zavallı Kız'a geldiğimizde ise anlatıcının mesafeli bir Gözlemci olmasından dolayı, Anlatmak yine de ön planda tutulmak kaydıyla, Gösterilen kısımlar artar. Çünkü bu

anlatıda geçmişteki benini sorgulayan anlatıcının bunu rahatça yapabilmesinin yolu yaşadığı olayları da, gerekli gördüğünde Anlatması, gerekli görmediğindeyse en azından Özetlemesidir ve onu birinci şahıs anlatıcının tercih edildiği diğer iki anlatıdan ayıran budur:

Bir gün galiba kızın sabrı kalmamış. Kemal-i ihtiraz ile yanıma gelerek ıztırap ile dedi ki:

- Kardeşim kendini harap ediyorsun!

Ben en zalimâne kakhaha ile dedim ki:

- Amma tuhaf söyledin Hesna! Neden kendimi harap ediyorum?

İçini çekerek dedi ki:

- Divane gibi olmuşsun kardeşim! Kendini hiç düşünmüyorsun.

Can sıkıntısı ile dedim ki:

- Sen yine bugün feylesofluğu takınmışsın. (Nabizade Nazım, 2015, s. 107)

Bu alıntının tamamında göstermek söz konusudur. Zaten bir diyalog ile karşı karşıya olduğumuz düşünüldüğünde bu doğaldır da. Başka bir örnekte:

Bir gün yine İstanbul'a inmiş ve işlerimi mutaddan evvelce ikmal ederek erken vapuruyla dönmüştüm. S... 'ni iskelede bulamayışım mucib-i istigrabım olamazdı, çünkü mutadı değiştireceğimden zavallı kızın haberi olmamak ve binaenaleyh sabahtan akşama kadar iskele üzerinde beni beklememek tabîydi.

Eşime bir an evvel kavuşmak üzere bir çifte sandala atladım. Dümeni Büyükdere limanına doğrulttum. Yalı kıyısına giderek otelin iskelesine eriştim. Merdivenleri ikişer üçer atlayarak salona vardım; oturma odasının kapısı kapalıydı. Mandalı çevirdiğim gibi kapı açıldı. Kendimi gayet garip bir manzara karşısında buldum. (Nabizade Nazım, 2015, ss. 120-121) (Vurgular bana ait.)

Önce Anlatmak ve ardından Göstermek gelir. Göstermenin yoğunlaştığı başka bir kısım ise şöyle başlar ve anlatının sonuna kadar devam eder:

Ertesi günü çantamdaki olanca paramla hesabımı görerek otel halkının enzar-ı istihza ve terahhumu altında dört beş aylık hayat-ı mesudaneye veda ettim.

Vapura binip de otelin açığından doğru geçtiğim sırada mendilimi gözlerime götürmekten kendimi alamadım. Vapur Yeniköy Burnu’nu dolaşincaya kadar gözlerim hep otelin bulunduğu mevkiye hasr-ı iştilgal etmişti... Bundan sonra saha-yı hayalimde başka bir âlem tecelliye başladı. Gönlümde bir şevk-i diğery uyandı... Ah pederime, valideme, Hesna’ya kavuşmaya gidiyordum. (Nabizade Nazım, 2015, ss. 127-128)

Bu ve benzeri birkaç örnek dışında ise gerçekleşen olaylar Özetlenir. Bu özetler arasında en dikkat çekici olan, anlatıcının geçmişteki beninin Beyoğlu âlemlerine katılmaya başladığı ikinci bölümdedir:

“Konkordiya’ya devamı sürdürdüm. Bu esnada Konkordiya’ya bir kız gelmişti ki, bu kadar zamandır gözümün önünden geçen ecm[e]llerin kâffesinden ziyade bu levha-i âşikaneden lezzet almaya başlamış idim. Bilâ-ihityar ben bu nazenin cemale hasr-ı fikr ve arzu etmekteydim. Nazarı nazarıma tesadüf ettikçe ben manyetizma sumûtu içinde gaşy olup giderdim. Bu manyetizma uykusundan uyandığım zaman kendi kendime hasbihâl ederdim: Bu kızın dimağım üzerindeki tesir-i sahiranesi ne demektir? Yoksa ben bu kızı sevecek miyim? Yahut sevdim gittim de haberim mi yok? Pöh!.. Sevmek! İşte en bayağı en aptalca bir ihtimal!..

[...]

Her gece Konkordiya’ya devama başladım. Mevkiim orkestranın arkasında bir koltuktu.

Mevsim kânunlardan birisi olup bu senede öyle şiddetli bir kış hükümfermaydı ki dünya don tutmuş sanılmakta idi. Hâlbuki ben her gece yarısı ta Fatih’e kadar gece yürüyüşü yapmaktaydım. Daha gündüzden S...’nin uğraması muhtemel olan yerlerin kâffesine birer kere başvururdum. Akşamüstü Nikoli’nin birahanesinde teskin-i hararet-i aşka çalışırdım. Oyunun imtidadı esnasında ben teknil göz kesilirdim. Tabir-i diğeryle bütün gönlüm, yani hissim gözlerime toplanırdı. S...’ni mümkün olduğu kadar yakından görmek o levha-i nazar-firibi mümkün olduğu kadar uzun müddet pîş-i temaşada tutmak isterdim.

[...]” (Nabizade Nazım, 2015, ss. 112-113) (Vurgular bana ait.)

Aralara birtakım yorumların ve duygu, düşünce aktarımlarının girmesi dışında burada bir süre daha devam edecek uzunca bir Özetle karşılaşırız. Alıntıda sadece Özetler vurgulanmış olmasına rağmen bu kısmın tamamında Anlatmak görülür. Booth'un Gerçeklik Yanılsamasının Yoğunluğu derken kastettiği de tam olarak budur aslında. Bu anlatıdaki anlatıcı, geçmişteki benini sorgularken uzun uzun anlatmaya gerek görmediği yerde Özete ve doğal olarak Anlatmaya başvururken, anlatması gerektiği yerde ise Göstermeyi öne geçirir.

Bu noktada, Anlatmak ve Göstermekten herhangi birinin seçilmesi ve sadece onun kullanılması gibi bir durumun, birinci şahıs anlatıcı tercihi de, üçüncü şahıs anlatıcı tercihi de söz konusu olmadığı açıkça görülmektedir. Bu bağlamda yapılabilecek tek tercih hangisinin ne yoğunlukta kullanılacağına yöneliktir ve bu yoğunluk Gerçeklik Yanılsamasının Yoğunluğuna da doğrudan etki edeceği için oldukça önemlidir. Ele aldığımız üçüncü şahıs anlatıcılarda Kamera Göz tercih edilmesi durumunda Göstermenin daha fazla olduğu, Yansıtıcı tercih edilmesi durumunda ise Anlatmanın daha fazla olmasına karşılık Göstermenin de Anlatmaya yakın bir sıklıkta kullanıldığı görülmüştür. Yine üçüncü şahıs anlatıcılarda Kamera Göz tercih edildiğinde Anlatmak ve Göstermek ayrı paragraflarda görülürken, Yansıtıcı tercih edildiğinde sıklıkla aynı paragrafta yer alacaklardır ve bu Kamera Gözün sınırlı, Yansıtıcının ise daha derinlikli bir bakışa, erişim hakkına sahip olmasıyla ilgilidir. Birinci şahıs anlatıcılarda ise anlatıcının okurla sohbet eder bir şekilde konumlanmasından dolayı Anlatmak her zaman Göstermekten daha sık kullanılacaktır.

Şimdi yönümüzü biraz daha okura çevirerek anlatıcının onu ikna etmek için ne gibi Manipülasyonlar yaptığını inceleyeceğiz.

2.5 Anlatıcı Okuru Nasıl İkna Eder?

Bir anlatıyı okunabilir ve makul göstermenin en önemli araçlarından biri, okurun o anlatıda geçen kurmaca varlıkları gerektiğinde sevmesini, gerektiğindeyse onlardan nefret etmesini, ahlaki değer yargılarını iyi bir şekilde anlamasını ve bunlara ikna olmasını sağlamaktır. Üstelik tüm bunların, özellikle de Realist ve Natüralist bir yazar olduğunuz iddiasını taşıyorsanız, okurun fark etmeyeceği şekilde yapılması gerekir. Booth bu araca Haletiruhiyenin Manipülasyonu diyecektir (2012, 214-8).

Biz doğrudan Manipülasyon kavramını kullanacağız. Bu bağlamda, anlatıları yine yapılan anlatıcı tercihleri üzerinden ele alacağız.

Üçüncü şahıs anlatıcılar tercih edildiklerinde, Gözlemci ya da Yansıtıcı olarak konumlandırılmaları fark etmeksizin, benzer Manipülasyon teknikleri kullanılır. Bu anlatıcılarda okur ile anlatıcının arası bilinçli olarak açıldığından dolayı, anlatıcının Manipülasyonları kendine değil kurmaca varlıklara ve onların ahlaki değer yargılarına yönelik olacaktır. İkisi arasındaki fark anlatıcıların erişim hakkıyla bağlantılı bir şekilde, Yansıtıcılarda daha doğrudan örneklere imkân tanırken, Kamera Gözlerde daha dolaylı şekilde gerçekleşecek; doğal olarak Yansıtıcılarda daha yoğunken, Kamera Gözlerde daha seyrek olacaktır. Bunun dışında herhangi bir farkları olmayacaktır. Üçüncü şahıs bir anlatıcı tercihinin yapıldığı *Haspa*'yı ele alalım.

Yukarıda da gördüğümüz üzere *Haspa* bir geminin kamarasında başlar. Bu kısımlarda asıl mesele atmosfer oluşturmaktır ama anlatıcı bunu yaparken bir yandan da mekânı sınırlamıştır. Bu sınırlama, Behzat'ın daha sonra Şahinde adlı on iki yaşındaki kızını gördüğünde ona karşı bir şeyler hissedebilmesine zemin hazırlar. Fakat bu kadarı elbette kızını yaşında birisine karşı böyle hisler besleyebilmesi için yeterli bir zemin değildir. Behzat uyanır, güverteye çıkar. Orada önce uzun zamandır uzak kaldığı ailesini düşünür: “**Sevgili** zevcesi Münire'den ve **mini mini** oğlu Şevki'den üç dört aydır bir kâğıt parçası bile alamayarak merakından **ölüm azapları çekmektedir**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 222). (Vurgular bana ait.) Alıntıda “sevgili” ve “mini mini” kelimeleri ile karısına ve çocuğuna yönelik olumlu Manipülasyon, “ölüm azapları çektiği” söylenerek kendisine çevrilir. Böylece Behzat'ın ne kadar iyi bir eş ve baba olduğu ortaya konulmuş olur ama bu kadarla kalmaz. Doğrudan belirtilmeyen bir diğer Manipülasyon ise Behzat'ın uzun süredir yalnız olduğu gerçeğidir, okur bu cümleyi okuduğunda onu da öğrenmiş olur. Tam da bu bağlamda bir süre sonra Behzat'ın dikkati güverteye gelen bir kadına takılır:

Yarım saat kadar sonra İngiliz mi Amerikalı mı bir **kadın** geldi. **Boyu levendane, etvarı serbazane, genç, güzel**. Güvertenin yan parmaklığına şöyle arkasını dayayarak etrafı temayaşa başladı.

Behzat'ın nazar-ı dikkati bu **güzel** kadına teveccüh etmişti. Sabahın feyz-i bidarı **zaten latif olan bu çehreye o kadar taravet ve letafet vermişti ki**

tulua sine açmış bir nev-reste gülde de ancak bu kadar taravet ve letafet tasavvur olunur.

Güzel kadın Behzat'ın **enzar-ı müştakane ve harisanesinden** zerre kadar **bizar olmaksızın** temaşa-yı subh-gâhîsinde devam etmekteydi. Arada sırada **Behzat'a doğru enzar-ı lakaydane attettikçe o parlak kara gözlerinin nezzaresine karşı Behzat'ın olanca tâb-ı mukavemeti sanki mahvolup gitmekteydi.** (Nabizade Nazım, 2015, s. 222) (Vurgular bana ait.)

Kadının boyu uzun, tavırları korkusuzdur, genç ve güzeldir. Üstelik bu sabahın güzelliği onun güzelliğini artırmaktadır. Tam da bu yüzden Behzat'ın ona kapılıp gitmesini gayet doğal karşılamamız gerekir. Kadına yönelik tüm bu olumlu Manipülasyonlar bunun içindir. Üstelik Behzat bu kadına kapılmamak için birçok kaçış yolu arayacaktır. Önce İstanbul'u düşünmeye başlar, sonra kadına karşı hissettiği şehvete lanetler okur, onu aklından çıkarmak için kitap okumaya başlar (Nabizade Nazım, 2015, s. 223). Bunların hiçbiri çözüm olamaz. Buna rağmen sadece bu kadarı bile Behzat'ı ahlaklı bir adam olarak görmemizi sağlayabilir. Zaten devamında kadınla ilgili hiçbir olay gerçekleşmez çünkü Behzat kahvaltı etmek için içeri girdiğinde kadın orada değildir. Ama bu kısımlar gerçekten de böyle mi söyler? İlk olarak kadının yabancı olduğunu öğreniriz, bu sonraki olayların gelişiminde önemli olacak. İkinci olarak da Behzat'ın aslında söylendiği kadar ahlaklı bir adam olmadığını da öğrenmiş oluruz, bütün mesele şeytanın "*hücumlarını sofraya kadar ilerletme[mesidir]*" (Nabizade Nazım, 2015, s. 223). Behzat sofraya geldiğinde ilk olarak etrafı inceler ve sonrasında Galip Bey'le tanışırlar. Üstelik Behzat'ın sonradan öğreneceğine göre gemide Galip Bey'den başka Türk olarak sadece kendisi bulunmaktadır (Nabizade Nazım, 2015, s. 223). İşte tam bu noktada, yukarıda vurguladığımız yabancılık konusu tekrar gündeme gelmiş olur. Ailesinden uzak olduğu için yalnız olan Behzat, bir de "yabancılar" içinde kalarak yalnızlaşmıştır. Bu zıtlık Behzat'ın bundan sonra yapacağı hareketlere de zemin hazırlar. İkisinin de Türk olmaları ve hatta Galip Bey ile akraba çıkmaları, Behzat'ın onun ailesiyle yakınlaşabilmesi için gerekli zemini oluşturur. Böylece daha sonra, Galip Bey'in kızı Şahinde'yle rahatça iletişim kurduğunda bunu kimse garipsemeyecektir. Nitekim kız, Behzat tarafından görüldüğü ilk andan itibaren sürekli olarak olumlu bir Manipülasyonla pekiştirilir. Şahinde yanlarına geldiğinde "sevimli bir kız çocuğu"dur (Nabizade Nazım, 2015, s. 224). Hemen sonrasında hakkında biraz daha

bilgi verilir: “Şahindecik epeyce tahsil görmüş, epeyce terbiyeli, biraz da oynak, afacan bir yavrucak[tır]” (Nabizade Nazım, 2015, s. 224).

En dikkat çekici olan Manipülasyonlardan biri de Şahinde'nin, Galip ve Behzat güvertede sohbet ederlerken, yanlarına gelip “laubaliyane” konuşup yine gitmesidir (Nabizade Nazım, 2015, s. 224). Bu noktada bu laubali tavır ile İngiliz kadının “kayıtsız bakışları” bir tezat oluşturur. Bu tezat üzerine Behzat âdeta kadına olan şehvetini Şahinde'ye aktarıyor gibidir. Nitekim hemen sonrasında: “Behzat şu **mini mini** kızdan hoşlanmaya başladı.” (Vurgular bana ait.) cümlesini okuduğumuzda bu durumun gerçekleştiğini de görmüş oluruz.

Bu esnada Behzat ona Haspa adını takar. Ertesi gün Haspa ile karşılaştıklarında durum şudur: “Şahinde **uslu akıllı** lakırdı söylemekte, Behzat dahi **karşısında bir büyük kadın bulunuyormuş gibi** davranmaktaydı.” (Nabizade Nazım, 2015, s. 225) (Vurgular bana ait.)

Bu gerçekten de gariptir. Behzat tarafından Haspa âdeta büyük bir kadın “gibi” karşılanmıştır. Elbette hiç de normal olmayan bir durumdur fakat tüm bunlar yine Behzat'ın ona bakışı üzerinden okuru Manipüle etmek için vardır. Burada anlatıcı bir Merkezi İstihbaratçı olmadığı hâlde –ki üçüncü şahıs anlatıcı hiçbir zaman bir Merkezi İstihbaratçı olamaz- bu konudaki yargıların tümü Behzat'ın bilincinden süzülerek veriliyor gibidir. Bu durum anlatıcının bir Yansıtıcı olarak hareket etmesinden kaynaklanır. Ele aldığımız anlatılardaki tüm Yansıtıcılar genelde kurmaca varlıklarına müdahale etmezler ve bu durum onlar savruluyor olsa da değişmez.

Hemen sonrasında yönlendirilen şehvet daha açık bir şekilde ortaya çıkmaya başlar: “Behzat, Şahinde'nin **kendisini göstermeye başlamış olan güzelliğine** asıl bugün dikkat etmeye başlamıştı” (Nabizade Nazım, 2015, s. 225). (Vurgular bana ait.)

Elbette bir sanat eserinin ya da herhangi bir nesnenin güzelliğinden bahsedilmez burada. Bahsedilenin kadınsı bir güzellik olduğu açıktır. Bu da İngiliz kadına yönelik şehvetin Şahinde'ye kaydırıldığını net bir şekilde ortaya koyar. Çünkü en temelde bu bir süreçtir. Bunu da açıkça yukarıdaki alıntıda geçen “asıl bugün” ibaresinden anlıyoruz. Zaten hemen sonrasında anlatı da bunu doğrular: “Behzat'ın artık İngiliz **karısından** havf ve ihtirazı kalmamıştı; **çünkü kendisini Haspa ile iştigal etmekteydi**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 225). (Vurgular bana ait.) Güzel ve alımlı

İngiliz veya Amerikalı kadın gitmiş, yerine “İngiliz karısı” ifadesi gelmiştir. Şiddetli bir ötekileştirmeye birlikte ele aldığımız anlatılarda tipik bir durum olan karı, kadın, kadıncağz kullanımının bir örneğini görebiliriz burada. Bununla birlikte, İngiliz artık bir “karıysa” bunun bir sebebi veya bir yolu olmalıdır. Bu yol da o kadın yerine Haspa’nın geçirilmesidir. Tehlikeli ve cinsel birleşmeye daima açık bir kadın yerine daha zararsız ve sadece bir parça “kadın” olan bir “kız çocuğunu” koymak. Diğer yandan Behzat kendisini sürekli sorgulamaktadır, yaptığıın yanlış olduğunu “bilir”, yine de bunu “engel olamaz”: “Fakat bu iştigalden de şüphelenmeye başladı; çünkü Haspa’yı birkaç dakika gözden kaybedince **arzu etmeye** başlamıştı.” (Nabizade Nazım, 2015, s. 225) (Vurgu bana ait.) Onunla vakit geçirme isteğinden bahsedilmez burada, “arzu etmek” açıkça bir tutkuya işaret eder. İşler Behzat’ın düşündüğü gibi değil, cinsel dürtülerinin istediği gibi gidecektir. Yine de bu durum aklına yatmaz. Anlatıcı Behzat’ın düşüncelerini şöyle aktaracaktır:

Ertesi sabah âdeta Şahinde’yi kendisi aramaya mecbur oldu. İşte asıl bu mecburiyetin sebebini gönlünden sorduğu zamandı ki kendisinden korkmaya başladı, İstanbul’a varabilmek için daha beş gün lazımdı. Bu müddet zarfında ise gönlü pek çok yol alabilecekti. **Evladı yerindeki bir çocuğun âşığı olmaktan hayâ etmekteydi. Fakat gönlünün şimdiki gidişi Haspa’ya karşı sevda-perverane bir yürüyüşten başka bir şey değildi.** (Nabizade Nazım, 2015, ss. 225-6) (Vurgular bana ait.)

Hemen ardından Behzat’ın bu düşüncelerini anlatıcı da destekler: “Behzat bu gidişten tevehhümde haklıydı” (Nabizade Nazım, 2015, s. 226).

Anlatıcı bir kere daha Behzat’ın her yolu denediğini ama hiçbir çıkış bulamadığını söyler ve onu haklı göstermeye çalışır. Bu tutum bir süre sonra tekrar edilir: “Behzat hemen takarrur üzere bulunan bu neticeye karşı gönlünü ta’yip ve tahkirden başka hiçbir şeye kadir olamamaktaydı” (Nabizade Nazım, 2015, s. 226).

Biraz sonra ise düşünme esnasında aklına eşi ve çocuğu gelir: “Ya **sevgili** zevcesini, **elmas** oğlunu **nasıl feda etmeli?**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 228) (Vurgular bana ait.) Devamında:

Fakat bu muhabbetten de nasıl vazgeçmeli? Haspacığı nasıl unutmalı? İşte bu mütalaat **zavallı adamda** birçok hissiyat-ı mütenakıza ve mütegayyire uyandırdı. **Bu muğlak meselenin içinden nasıl sıyrılıp çıkacağında şaşırıldı**

kaldı. Beyin üzücü tasavvurat ve tahayyülat içinde saat sekize doğru uyudu gitti. (Nabizade Nazım, 2015, s. 228) (Vurgular bana ait.)

Kafası karışık, arada kalmış bir “zavallı adam” olarak Behzat. Yukarıda, kafası karışık bir birinci şahıs anlatıcının yararlarından bahsedilmişti. Fakat üçüncü şahıs anlatıcılarda aynı etkiden söz etmek mümkün değildir. Yine de bu, kurmaca varlıkların kafalarının karışık olamayacağı ve bu karışıklığın okur ile kurmaca varlık arasındaki yakınlaşmayı sağlayamayacağı anlamına gelmez.

Tüm bu kafa karışıklığına rağmen Behzat Haspa’ya gerçekten çok değer vermektedir: “Sabahleyin uyandığı zaman kulaklarını bir girye-i elem-nâk tırmaladı. Salonda birisi için için ağlamaktaydı. Bu tanin-i hazini **Haspa’sının** sesine pek benzetti. Yüreğı hopladı. [...]” (Nabizade Nazım, 2015, s. 228). (Vurgular bana ait.)

Behzat yanılmamıştır, ağlayan “Haspa’sıdır” ve onu teskin etmek Behzat’ın kendi kendine verdiği bir vazifedir. Bunu da başarıyla gerçekleştirir ve Haspa’sından karşılığını şöyle alır:

Şahinde, Behzat gibi bir dostun şu nüvazişli sözlerinden latif bir tesliyet bulmuştu. Behzat’ın bir elini mini mini elleri içine alarak bir müddet yüzüne bakakaldı. **Bu nazar-ı masumane Behzat’ın gönlüne bir helecan verdi. Vücudundan bir ra’şe geçti.**

Şahinde artık giryeyi bırakmıştı. Âşığına latif bir hande gösterdi. **Behzat sendeledi.** (Nabizade Nazım, 2015, ss. 228-9) (Vurgular bana ait.)

Vurgulanan kısımlar Behzat’ın duygu durumunu anlatmaktadır. Bununla birlikte anlatıcı okura, “Bakın Behzat ne kadar çok seviyor!” da demektedir. Bunu söyleyerek de okuru, Behzat’ın yaptığı gayriahlaki olayı “ahlak” bağlamından çıkarıp, “aşk ve sevgi” bağlamına yerleştirmesi için Manipüle etmiş olur. Behzat’ın yaptığı şeyler gayriahlakidir, bunu kendisi de bilir üstelik; ama ne yapsın, seviyordur.

Bir süre sonra yolculuk biter, yollar ayrılır ve herkes evine döner. Bu noktada Behzat’ın durumu yine dikkat çekicidir:

Behzat evine geldi. Zevcesi Münire’nin ağışına düştü. Oğlu Şevki’yi bağrına bastı. Bir müddet bu iki kutb-ı cazibe-i saadet arasında muallak kaldı. Hangi tarafa teveccüh etse gönlü için bir necat ve felah melazı görmekteydi. Bu

hâlde bile yine Haspa'nın hayali gözünün önüne geldi. Bu hayali güya görmemek için gözlerini kapadı. (Nabizade Nazım, 2015, s. 234)

Behzat, Haspa'yı unutamaz, bir süre çabalar ama dokuz gün dayanabilir ancak ve onu görmeye gider. Daha önce Haspa'ya okula gitmesi gerektiğini söylemiş ve ikna edememiştir, aile bir kere daha söylemesini istediğinde onları kıramaz ve konuyu Haspa'ya tekrar açar. Bu esnada anlatıcı şunları aktarır:

Şahinde'nin benzi kül gibi oldu. Bu renk biraz sonra ateşîye tahavvül etti. Kaşları çatıldı. Burun delikleri açılıp kapanmaya göğsü kalkıp inmeye başladı. **Kibirli** Haspa düşmanı karşısında izhar-ı mağlubiyete bir türlü tahammül vermeyecekti. Enzar-ı hışm ve gazabını hep Behzat'ın üzerine havale etmekteydi. **Ya şu hiddet ve gazap hâlinde ne kadar dilber, ne kadar güzel oluyordu.** (Nabizade Nazım, 2015, s. 236) (Vurgular bana ait.)

Haspa kızgın ve “kibirli”dir. Bu kısımda okur, Haspa'ya hak verecektir bir yere kadar, değilse en azından onun bu hâlini doğal karşılayacaktır. Diğer yandan “Ya şu hiddet ve gazap hâlinde ne kadar dilber, ne kadar güzel oluyordu.” cümlesi anlatıcıya değil Behzat'a aittir. Burada Haspa'ya yönelik değil Behzat'ın aşkına yönelik bir Manipülasyon söz konusudur artık. Fakat her şeye rağmen Behzat ahlakını korumayı başarır ve tüm yaşananlar, Haspa'nın başka birisiyle evlenmesi üzerine ahlaki bir duruma bağlanarak hikâye sonlandırılır.

Manipülasyonlar söz konusu Yansıtıcıların hepsinde aynıdır. Anlatıcı kurmaca varlıkları, anlatısını anlattığı esnada olmalarını istediği konumlara, onlara yönelik olumlu ya da olumsuz Manipülasyonlarla yerleştirir. Bunun yanı sıra, odadaki kurmaca varlığın ilerleyeceği olaylar zincirini buna göre kurup, karşısına çıkaracağı diğer kurmaca varlıkları da buna göre belirler. Buna seçilen mekânlar, doğa olayları vs. anlatının içinde yer alan her şey dâhildir. Bu noktada Kamera Gözlerin Yansıtıcılardan tek farkı, erişim hakları daha sınırlı olduğu için, doğrudan doğruya kurmaca varlıkların birbirlerine yönelik düşüncelerinden diğerleri kadar fazla yararlanamamasıdır.

Birinci şahıs anlatıcılar söz konusu olduğundaysa durum biraz daha farklı olacaktır. Özellikle bir Merkezi İstihbaratçı söz konusu olduğunda, anlatıcı okuru da peşinden sürükleyecektir. Onlar okuru, konumları itibariyle daha en başından Manipüle etmeye başlarlar: Anlatımlarını hem birinci şahıs anlatıcılar olmaları nedeniyle

okurla dertleşir bir edayla gerçekleştirirler, hem de Merkezi İstihbaratçı olmaları, yani kafalarının karışık olmalarıyla yargılarında okuru da yanlarında taşırlar.

Yadigârlarım daha anlatının girişinde Manipülasyon ile başlar: “Kalemi elime aldım. Ne yazacağım? **Heyhat! Kalemimde iktidar-ı tahrir göremiyorum. Elim titriyor, beynim çatlıyor.**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 21) (Vurgular bana ait.) Öz-bilinçli anlatıcı çok sıkıntılı bir hâlde olduğunu aktararak gerçekleşecek olaylara zemin hazırlamaktadır. Hemen sonra: “**Of! Şu hayat bence tahammül-fersa bir azap oldu. Herkes ne kadar şen, ne kadar memnun görünüyor, halbuki ben vücudumdan pişmanım. Emvac-ı ahzanın şiddet-i telatumuyla fikrim yeislere gark oluyor.**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 21) (Vurgular bana ait.)

Burada da aynı durum devam eder. Bununla birlikte anlatıcı kendisi ile diğer insanları karşılaştırarak bir kontrast yakalar ve böylece Manipülasyonu güçlendirir. Hemen sonrasında: “Vakit gece, hava karanlık...” diyerek doğayı da kendi duygularına ortak eder ve ev içine geçerek mum ile bir benzerlik kurar: “Matemli muztarip kalemim gönlüm gibi bîtabane titrek ve **sönük bir alevle yanmakta olan mumun şu sahifeye vuran donuk nuru** içinde birtakım siyah ve sekteli izler bırakmaktadır” (Nabizade Nazım, 2015, s. 21). (Vurgular bana ait.)

Bu Manipülasyonlar anlatı boyunca devam edecektir. Böylece zaten Merkezi İstihbaratçı konumunda bulunan anlatıcı okurun desteğini tam olarak arkasına almaya çalışır, zaman zaman bunun için kendisini küçük düşürmeyi bile göze alır: “**Melulüm. Melalim tarife gelmez. Duçar-ı tahkir oldum.**” (23) (Vurgular bana ait.) veya “Afnamem o derece **mütenezzilane**, o derece **müzellilane** idi ki alimallah hem yazdım hem hüngür hüngür ağladım” (Nabizade Nazım, 2015, s. 26). (Vurgular bana ait.) diyerek okurun onu kendisinden küçük görmesini ve hâline acımasını sağlar. Bu Manipülasyonlar gerçekten de etkilidir. Bunu en açık şekilde çocukluğunda yaptığı hırsızlığı anlatırken görürüz:

Cebimde beş para olmadıktan başka midem dahi bomboş... Bu kadar **sefalet** bhusus benim gibi bir masumun terbiyesine ne kadar su-i tesir göstereceği malumdur; fakat tab’ımdan memnunum ki bir **küçük, meşru** sirkatten maada terbiyeye, ahlaka dokunur hiçbir hareketim vukua gelmiş değildir. (Nabizade Nazım, 2015, s. 45) (Vurgular bana ait.)

Öncelikle midesinin boşluğu ve parasının olmayışını bununla birlikte çektiği tüm sıkıntıları da delil göstererek kendisini yaptığı işte haklı kılacak Manipülasyonu yapar. Ardından işlediği suçun “küçük” ve “meşru” olduğunu da söyleyerek Manipülasyonu tamamlar. Hemen ardından kendi kendisini destekler: “Bu sirkate **meşru demekte mazurum. Bir hâlde cesaret etmişim ki kim olsa affeder**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 45). (Vurgular bana ait.) “Kim olsa affeder”, yani sevgili okur siz de affedin çünkü mecburdum. Sonrasında bu hırsızlığı nasıl yaptığını anlatır. Büyükannesinin onu çok sevdiğini söyler ve devam eder:

Sandığını bazen benim yanımda açtıkça bir göze koymuş olduğu iki lira nazar-ı dikkatimi açardı; fakat o zamanlar liranın ne demek olduğunu ve **ne kadar kıymeti haiz bulunduğu bence bilkülliyeye meçhuldü. Sade para olduğunu bilirdim. Kırmızı renkleri de nazar-ı iştihamı celp ederdi.** (Nabizade Nazım, 2015, s. 45) (Vurgular bana ait.)

Değerini bilmez ve kırmızı renkleri dikkatini çeker üstelik sade para olduğunu bilir. Gerçekten de okur bir hırsıza karşı ancak böyle Manipüle edilebilir. Nihayetinde çalmış olması hiçbir şeyi değiştirmez artık. Üstelik hemen sonrasında bunu tekrar destekler: “Pederden firar ettikçe **aç gezmek canıma kâr eylediğinden [...]**” (45) (Vurgular bana ait.) İşte bir neden daha, bir paragraf sonra: “Artık bende bir semahat, çocuklara para veriyorum, denize paralar atıyorum, bir sefahat, bir semahat ki tarife gelmez.” (Nabizade Nazım, 2015, s. 45) Üstelik eli açıklık yaptığı için de kendisini mazur görebiliriz.

Akşam arkadaşları babasına haber verdiklerinde neredeyse çocuğa bir zarar gelmesinden korkarız. Neyse ki bir şey olmaz. Çünkü büyükannenin merhameti onu yine kurtarır!

Peki, ne oldu da ahlaki değerlerimiz hırsızlığı kötü görürken bir anda çocuğa hak verdik? Booth’un söylediği gibi, Manipülasyon yolu ile okurun ahlaki değerleri esnetilebilir. Tabii yine de Zımnî Yazar bu durumun eser boyunca devam etmesine izin vermez. Dolayısıyla Zımnî Yazarın normlarıyla uygun olmayan bu anlatıcıya, yukarıda da belirtildiği üzere, Güvenilmez anlatıcı diyeceğiz. Güvenilmez olması önemlidir çünkü eserin sonlarında söyledikleri onun, Zımnî Yazarın ahlaki normlarını kabul etmeye başladığını gösterir. Paris’te gece hayatına alışan ve karısını terk eden anlatıcı bölüm sonunda şu cümleyi kurar: “Bu gidiş hayırlı bir gidiş değil,

ama bakalım ne olacak”(76). Bu açıkça ahlaki bir yönlendirmedir. Zaten sonrasında parası tamamen biter, İstanbul’a döner ve son sözünü söyler: “Bahtiyarlık istirahat-i fikirdedir”(Nabizade Nazım, 2015, s. 77). Yani, ben bunların hepsini yaptım ama yapmama gerek yokmuş, o nedenle siz de yapmayın.

Görüldüğü üzere Zımnî Yazarın anlatıcı aracılığıyla bile olsa görünür olması, Manipülasyonları etkileyen bir durumdur. Görünür olmadığı durumu ise yine bir Merkezi İstihbaratçı olan *Bir Hatıra*’nın anlatıcısında görürüz.

Bir Hatıra’nın ilk alt başlığı “Bakınız Nasıl Tesadüf Ettim”dir. Bu okura yönelik bir Manipülasyon örneğidir. Burada anlatıcı, belirsiz bir olaya nasıl “tesadüf ettiğini” anlatacağını söyleyerek okura bir zemin hazırlar. Sonrasında bundan çok uzak görünen bir anlatı başlar. Anlatının ilk cümlesi: “Katar beyaz buharlar saçarak raylar üzerinde kayıp gidiyor”(78). Öncelikle bir treni ve devamında onun içinde olduğunu netleştiren anlatıcı vagon arkadaşından bahseder: “Bir ihtiyar vagon arkadaşım var ki bana hiç **ehemmiyet vermiyor**; yapraklarını ağır ağır çevire çevire bir **kitabın mütalaasına dalmış** gitmiş”(Nabizade Nazım, 2015, s. 78). (Vurgular bana ait.) “Ehemmiyet vermiyor”. Ehemmiyet vermesi mi gerekirdi? Elbette hayır. Üstelik adam zaten kitap okumaktadır. Bu cümle bize birçok şey söyleyebilir. İlk olarak anlatıcının “yalnız” olduğunu ve ilgi beklediğini çıkarabiliriz buradan. Ardından, devamında gelecek olan “doğaya kaçış” için geçerli kontrastın oluşturduğunu görürüz. Nitekim kitap okuyan adam doğayla, hatta dünyayla, ilgisini kesmiş “dalmış gitmiş”tir. Diğer yandan bu adam ve onun gibiler anlatıcıyı doğaya yönlendirmektedirler. Ama bu durum anlatıcının doğaya kaçışını, orada “vahşi” bir kız görüp âşık olmasını, onunla evlenmesini vs. hiçbirini açıklamaz. İşte bu karşılığın başlatıcısı olarak bu giriş tüm anlatının temelini oluşturur.

Sonrasında anlatıcı doğaya yönelir. Elbette okur da onunla birlikte doğayı görecektir. Bu noktada doğaya karşı Manipülasyonlar başlar: “Heva-yı nesimîdeki bu günkü güşayişe, bu günkü safvete **hayran oluyorum**” (78). (Vurgular bana ait.) Eğer bir Merkezi İstihbaratçı hayran oluyorsa siz de olmalısınız. Üstelik sonrasında bu Manipülasyonlar artarak devam edecektir. Birtakım tasvirlerin ardından: “Hususiyle benim için bu **semt-i dilara** birçok hayalatın **ilticagâh-ı bahtiyarı** sayılır” (79). (Vurgular bana ait.) Gönül çelen semt ve mutluluk sığınağı. Yukarıda bunun bir “kaçış” olduğunu belirtmiştik. Şimdi bir ekleme yapmalıyız: Bir sığınak değil artık, “mutluluk sığınağı”. Henüz anlatının başındayız ve anlatıcı mutluluğu burada

aradığını ve belki bulduğunu açıkça belirtir. Bu okurun bölgeyi sevmesi için başka bir nedendir. Hemen sonrasında Manipülasyonun şiddeti biraz daha artırılır: “Ah!” ünleminin ardından “Uçuyoruz, uçuyoruz” (79). Heyecandan mı, sevinçten mi yoksa burasının bir tür “cennet” olarak algılanmasından mı? Tam olarak belli değil fakat bunun iyi bir şey olduğu ortada. Üstelik şiddetli bir duyguyla... Sonrasında da anlatıcı zaman zaman doğaya hayranlığını belirten betimlemeler yapacak, zaman zamansa daha şiddetli bir tonla “Buranın letafetini bihakkın ancak mevkiin kendisi tasvir edebilir; ben izhar-ı acz ederim” (Nabizade Nazım, 2015, s. 79). şeklindeki çeşitli kaçınımlarla Manipülasyonlarına devam edecektir.

Daha aşağıda, söz konusu anlatıların hemen hepsindeki kurmaca varlıkların tipik bir özelliği olarak anlatıcı kendisini mutsuz birisi olarak tanıtır. Bazı hayaller kurar ve bunlardan “uyandıığında” şunları söyler:

Heyhat!.. Bu gibi bedayi-i fitrîye ilk tesir-i sahiranesi altında beni zebun-ı tahayyül kılabilmeğe de şu **gafletim** gayet kısa bir zaman münhasırdır, yoksa **hiçbir yerde peşimi bırakmayan bir hâtif** beni o hab-nuşin-i tahayyülden uyandırırince bila-ihiyar bir ‘**ah-ı tahassur**’ çekmekten kendimi alamam... **Ben niçin bu kadar neşe-cüdayım? Niçin başka tabiatların safa-mend olduğu temaşa bende bir teessür-i hazini mucip oluyor? Niçin, niçin, niçin?..** Bunu her tarafta sorarım; hiçbir cevap alamam... **C[i]nnet, yeis, vehim, kara sevda;** ne isim verirseniz veriniz. (Nabizade Nazım, 2015, s. 80) (Vurgular bana ait.)

Paragraf bir ünlemle başlar– incelediğimiz anlatılarda sıkça karşılaştığımız şekilde: “Heyhat!”. Bu duygusal başlangıç, durumun ciddiyetine okuru inandırmayı amaçlıyor olmalı. Devamında anlatıcı, güzel hayaller kurmasını bir “gaflet” olarak adlandırır ve hiçbir yerde peşini bırakmayan bir ses olduğunu, daima bir eksiklikle yaşadığını söyler. Ve tıpkı doğa ile kitap okuyan adam arasında kurduğu karşıtlığı bu sefer de ben ve “diğerleri” üzerinden kurar: Doğayı temaşa etmek niçin “başkalarını” neşelendirirken onu hüzünlendirmektedir? O buna bir cevap bulamamıştır ama durumun, “cinnet”, “yeis”, “vehim”, “kara sevda” gibi kelimelerle tanımlanabileceğini düşünür. Tüm öğeleriyle bu paragraf, anlatıcının kendisini “acındırma” şeklindedir. Böylece onun mutlu olmasını isteyebilir, mutlu olduğundaysa çok sevinebiliriz. Tüm bunların üzerine Anastasya’ya âşık olmasına bir zemin hazırlamak adına şu cümleleri ekleyecektir: “Tabiatımda dağlık var... Bilemem

dağlarda, kırlarda büyüdüğümünden mi? Vahşi-tab isem bile ben bundan pek hoşlanıyorum” (81). Bu noktada artık doğaya yönelik Manipülasyonlar bitmiştir. Anlatıcı bir bağ evine gider, ev sahibi Petko ile tanışır, kiraz yerken bir ses duyar: “Sedanın nerm ve nazik olmasını sahibinin hem genç hem güzel bulunmasına delil addeyledim.” Çıkarımını yaptıktan sonra ekler: “Genç olması mümkündür.. Fakat güzel olması!” (82). Bu kısım, biraz sonra anlatıcı ile birlikte göreceğimiz, Petko’nun kızı Anastasya’nın beğenilmesine zemin hazırlar. Bununla da kalmaz, anlatıcı kızı gördükten sonra: “**Aman ya Rab! Bilemem nasıl bir ‘sihr-i yek-dem-tesir’ idi. O ki bütün gönlümü, vicdanımı, benliğimi mini mini bir peri-i muhabbete vakf ve hasrediverdi!** Yüreğim çarpmaya, asabım titremeye başladı” (82). (Vurgular bana ait.) Bu cümleler okurun da kıza karşı bir sempati duymasını, onu güzel bulmasını sağlamak amacı taşımaktadır. Sonrasında bu tarzdaki, kızın güzelliğini ortaya koyan, Manipülasyonlar devam edecektir. Bir ara Manipülasyon kızın babasına döner: “**Mert** bağcı, başını **kemal-i vakar ve iftiharla** kaldırıp [...]” (83). (Vurgular bana ait.) Bu tavır dikkat çekicidir. Anlatıcı, Anastasya’yı gördükten sonra bağcı “mert” olur. Oysa daha önce onu şöyle anlatmıştır: “Bağ içerisinden kıranta bir bağcı geldi. İsmi Petko imiş...” (Nabizade Nazım, 2015, s. 81).

Okur, kızın babasına yönelik de Manipüle edildiğine göre, sıra aileye gelecektir: “Böyle **sa’y** ve **ismet** yuvaları[...]” Yine devamında Petko’ya dönerek “**zavallı** bağcı” diyecektir. İlk bölümün Manipülasyonları böylece son bulur. Bu Manipülasyonlar doğrudan bir yönlendirmeden ziyade daha sonra yapılacak yönlendirmelere bir zemin hazırlamaktadırlar. Bu nokta eklenmesi gereken bir durum daha var. Yukarıda anlatıcının kendisini “vahşi-tab” olarak nitelediğini görmüştük. Burada ise Anastasya’yı “*Vahşi kız*” (84) olarak niteleyecektir; böylece onunla kendisi arasında bir “benzerlik” oluşturacaktır. Artık, “diğerlerine” uzak ama Anastasya’ya yakın bir kurmaca varlıktır.

Diğer bölüm “Unutmadım” alt başlığını taşır. Daha bölümün adıyla başlayan Manipülasyon ilk cümlelerle devam eder: Anlatıcı, “[b]irkaç günler o günkü **teessür** içinde yaşadım. Gece rüyamı, gündüz hayalimi nar çiçeği fistanlı, perişan saçlı bir **vahşi bağcı kızı** iştilgal etmekteydi.” der ve bir sonraki paragrafta devam eder: “Meşagil-i kesirem müsaade etse **o ümit besleyici gölgeden bir an ayrılmamak iştihakındaydım**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 84). (Vurgular bana ait.) Ele aldığımız anlatılardaki aşk sıkıntısı çeken hemen her kurmaca varlık gibi buradaki anlatıcı da

âşik olunca büyük bir üzüntüye düşer. Bu onlar için çektikleri sıkıntılar ne kadar büyükse yaşadıkları aşkları da o kadar büyütme anlamına gelmektedir. Yine diğerleri gibi buradaki kurmaca varlık da “sevgilisinden” bir an bile ayrılmamak istemektedir. Fakat ikinci vurgu, yukarıda da belirtildiği üzere, Anastasya ile anlatıcı arasındaki yakınlaşmayı işaret eder. Anlatıcı bunu bir kere daha vurgulayarak durumun yeterince anlaşılır olduğundan emin olmak ister.

Biraz ileride: “Fakat bir taraftan da **her türlü ümitten mahrumiyetimi** düşünüyordum. Bu **masum yavru** belki bir müddet benim için bir **ümit** olabilir” (Nabizade Nazım, 2015, s. 85). (Vurgular bana ait.) Anlatıcı burada kendi psikolojik durumuna yönelik Manipülasyonunu sürdürür. Hemen ardından Anastasya’yı “masum yavru” olarak tanımlayarak okuru ona yakınlaştırdıktan sonra, onun kendisi için bir “ümit” olabileceğini söyleyerek yaptığı Manipülasyonun şiddetini artırır. Anastasya onun tek kurtuluş çaresi gibidir.

Anlatıcının Anastasya’nın ailesine yönelik Manipülasyonu şöyle devam eder: “Ah ekmeğimi güneş altında alınımın teriyle kazanır bir işçi olsaydım!” (85) Burada kendi sınıfsal durumundan vazgeçebilecek kadar ileriye gider ve onların durumunu kendisinininkine yeğler. Zaten o aile namusludur, ahlaklıdır ve paralarını “alın teriyle” kazanırlar. Bu yargısını da bir gerekçeye şöyle dayandırır: “O zaman vakıa şimdiki kadar düşünemezdim: Yani şimdiki kadar bi-zur olmazdım” (Nabizade Nazım, 2015, s. 85). Cehalet erdemdir! Burada artık anlatıcının özrü kabahatinden büyüktür. Bir sınıfın içinde bulunduğu şartları başka bir sınıfın gözünden değerlendirmeye kalkar ve Anastasya ile benzerlik kurmaya çalışırken onun sınıfını kötüler.

“Sınıf” konusu bu anlatının temel çatışmasını oluşturur. Anlatıcı, Anastasya’nın ve ailesinin “köylü”, kendisininse “şehirli” olduğunu açıkça vurgulayarak durumu kendi zihninde bir imkânsızlığa sürükler: “Hayat ve iffetlerini sa’y-ı namuskârane sayesinde temin ve muhafazaya alışmış olan bu gibi erbab-ı kanaat karşısında kendi mevkiimi, kendi rolümü nazar-ı tedkike aldığım zaman **benimle şu kız arasında hiçbir münasebet ve nispet bulunmadığını kemal-i esefle takdir ettim**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 85). (Vurgular bana ait.) Hemen ardından buna bir Manipülasyon eşlik eder: “Ah ekmeğimi güneş altında alınımın teriyle kazanır bir işçi olsaydım!” (Nabizade Nazım, 2015, s. 85) Anlatıcı bu çift işlevli Manipülasyon ile hem Anastasya ve ailesinin önemini artırır, hem de daha büyük bir amaç için aynı aileye karşı bir “ötekileştirme” yapar. Bu tutumunu devam ettirecektir:

Fakat malihülyanın bu derecesi bana âdeta çocukluk görünür; meyasane ah ederdim. **Böyle sa'yları sayesinde yaşayan adamların bizim gibi şehriyelerden ne kadar nefret ettikleri** hatırıma gelirdi. **Bunlar** damatlarını, kocalarını, karılarını yine hep kendi içlerinden intihap ederler. **Onların** çeyizi çift, çocuk, tarla, bağ gibi işe yarar şeylerdir. (Nabizade Nazım, 2015, ss. 90-91) (Vurgular bana ait.)

Birkaç cümle sonra bu ötekileştirmeyi destekleyecektir: “Mümkün değil, mümkün değil; ben nerde, bağcı kızını nerde!” (91) Daha ileride anlatıcı, Petko'ya kızına Türkçe öğrenmesi için bir hoca tutmasını öğütlediğinde, aldığı cevap bu ayrımı her iki taraf için de ortaya serer. “Nerede bulmalı..” der Petko, “**Hem öyle şehirli adamlar bizim gibi bağcılara tenezzül ederler mi?**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 94). (Vurgular bana ait.) Tenezzül etmek. Petko'nun bu durumu bir tür lütuf olarak gördüğü açık. Bununla birlikte sanki tüm ötekileştirme düğümü bu sözleri bekliyormuş gibi çözülmeye başlar. Kurmaca varlıklar gittikçe yakınlaşırlar ve evlenirler. Zımnî Yazar adeta “iki farklı” sosyal sınıfın birbiriyle kaynaşabileceğini göstermek istemiş gibidir. Fakat bu kadarla kalmaz. Anlatıcı-fail işi gereği evden uzaklaşmak zorunda kalır. Bu esnada Anastasya, söz konusu eserlerin çoğunda kurmaca varlıkların öldüğünü göreceğimiz gibi, ölür. Bu da Manipülasyonun en uç noktasıdır. Artık anlatıcının acısı bizim için de çok büyük bir hâl almıştır çünkü anlatının başından beri ulaşmaya çalıştığı mutluluk bir anda avuçlarının içinden kayıp gitmiştir.

Zavallı Kız'daki mesafeli Gözlemci için ise Manipülasyonlar biraz daha farklı olacaktır çünkü burada Gözlemcinin konumu gereği şimdiden geçmişteki benini eleştirdiği bir durum içerisindeyiz. Bu anlatıda da Manipülasyonlar daha başlıktan başlayacaktır. Daha önce de belirtildiği üzere bir tür günah çıkarma şeklinde aktarılan anlatı anlatıcının onu seven bir kadının ölümüne sebep olduğu hissini iletir.

Anlatıda en fazla Manipülasyon Hesna'ya yöneliktir ve bu Manipülasyonlar okuru, ağırlıklı olarak onun durumuna acımaya yönlendirirken en fazla kullanılan kelime, özellikle Zehra'da sıkça ama hemen tüm anlatılarda gördüğümüz, “zavallı” olacaktır.

Daha anlatının başında:

Pederim beni naz ve naim içinde büyütmüş ve talim ve terbiyeme kemal-i itina ile himmet eylemişti. Ben hissiyatın en galeyanlı evanı olan nevcivanlık hemgâmını pek asude ve müsterih geçirmiştım. Halamın bir kızını vardı ki

validesinin vefatıyla kimsesiz kalarak bize iltica eylemişti. Ah! Bu kızın hayali şimdi beni her türlü huzur ve asayişten mahrum ediyor. İsmi Hesna idi. İsim ile müsemma beynindeki mutabakatı ben bu **zavallıda** kemal-i hayretle müşahede eylerdim. (Nabizade Nazım, 2015, s. 104) (Vurgular bana ait.)

Hesna “iltica eylemiş” bir kızdır ve bu yüzden de “zavallı”dır.

Sonrasında okurun Hesna’ya yönelimini desteklemek adına İhsan, ona karşı sevgisini şöyle ifade edecektir: “Vakıa gönlümde Hesna’ya dair bazı emare hissederdim. Fakat kızın **temaşa-yı cemalinden aldığım zevki** tezyid vasıtalarını taharri edecek bir mecburiyet göremezdim. **O cemal-i pak karşısında abidane mütehayyir kalırdım**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 104). (Vurgular bana ait.) Hesna güzel yüzlü bir kızdır ve İhsan da ona bakmaktan kendini alamaz. İhsan’ın kendi durumuna yönelik Manipülasyonunu ise şurada görürüz:

Fakat itiraf ederim ki hayatın dağdağalı cemiyetleri arasında isbat-ı vücut etmeye başladığım zamanlar kendimi âdeta **değişmiş** buldum.

Cihan nazarımda **başkalaşmaya başladı.** Ben bir çılgın kuşa dönmüştüm ki şimdiye kadar yaşadığım kafesten kurtulur kurtulmaz önüme çıkan vüsat-abad-ı safada teyeranımı şaşırarak ve hangi dala konacağımı da bilmeyerek muttasıl kanat çırpıyordum. **Ama ne çılgıncasına kanat çırpış!** (Nabizade Nazım, 2015, s. 105) (Vurgular bana ait.)

Ergenlik dönemine giren İhsan dünyayı daha farklı algılamaya başlar. Buradaki değişim daha sonra gerçekleşecek olan olaylara kaynaklık etmesi bakımından önemlidir. Okuru bunlara hazırlar. Bununla birlikte kendisini bir kuşa benzetmesi ve bu kuşu da “çılgın” sıfatıyla nitelemesi, daha sonra yapacak olduğu hareketlerin düşünülmeden gerçekleşeceğini de şimdiden işaret eder.

Bu değişimin ardından Hesna daha farklı bir gözle anlatılmaya başlanır:

Evvelleri Hesna ile bir yatakta yatarken fikrimi gıcıklayacak hiç[bir] rüya bile görmeden uyanırdım. Âdeta Hesna nazarımda bir zarif statü olup ben sade onun nefaset-i sanatını temaşadan başka hiçbir emelde bulunmazdım. Hâlbuki girip çıktığım ve avaze-i dūr-a-dûrunu işitip dinlediğim âlemler fikrimi çalmaya başlayalıdan beri Hesna ile bir yatakta yatmak değil, hatta yüzünü görsem bir göğüs geçirmekten kendimi alamazdım. (Nabizade Nazım, 2015, s. 105)

Bu alıntıda çift taraflı bir Manipülasyon vardır. Bir yandan, İhsan'ın değişiminin ne yönde olduğu (cinsellik) vurgulanarak okur geleceğe hazırlanır, bir yandan da Hesna'nın karşı konulamaz bir güzelliğinin olduğu, cinsel açıdan da arzulanacak birisi olduğu açıkça belirtilerek okurun ona sempati duyması sağlanır.

Hesna'nın âşık olduğu zamanki hâli de okurun ona acımasını sağlamaya yöneliktir: “Hesna bu yakınlarda pek **garip** olmuştu. **Hemen hiçbir şey yemiyor** denecek derecede riyazet-i dervişaneye devam eylemekteydi. **Pertev-i cemali ise günden güne sönmeye kararmaya başladı. Günden güne erimekte olduğuna dikkat ederdim**” (107). (Vurgular bana ait.) Güzel Hesna, aşkıdan dolayı günden güne erimektedir artık: “**Zavallı kızcağız!** Arada bana bir şey söylemek istermiş gibi bazı tavırlar gösterirdi. Hâlbuki benim öyle tavırlara ehemmiyet verdiğim var mı?” (Nabizade Nazım, 2015, s. 107). (Vurgular bana ait.) Bu alıntı gerçekten de dikkat çekicidir. İhsan'ın şimdiki beni anlatı boyunca, benzeri Manipülasyonlarla, Hesna'yı yüceltirken geçmişteki benini küçültecek, nefret edilecek bir insan hâline getirmeye çalışacaktır. Bu durum şöyle devam eder:

Bir gün galiba kızın sabrı kalmamış. **Kemal-i İhtiraz ile** yanıma gelerek **ıztırap ile** dedi ki:

- Kardeşim kendini harap ediyorsun!

Ben **en zalimane [bir] kahkaha ile** dedim ki:

- Amma tuhaf söyledin Hesna! Neden kendimi harap ediyorum?

İçini çekerek dedi ki:

- Divane gibi olmuşsun kardeşim! Kendini hiç düşünmüyorsun.

Can sıkıntısı ile dedim ki:

- Sen yine feylesofluğuna takınmışsın.

Zavallı kız! Artık duramadı **mahzun mahzun boynunu bükerek** çıktı gitti.”

(Nabizade Nazım, 2015, s. 107) (Vurgular bana ait.)

Burada açıkça görüleceği üzere “düşünceli” Hesna, “hovarda” İhsan'a akıl vermeye, onu doğru yola çekmeye uğraşır fakat İhsan gittikçe “hadsizleşerek” “itici” bir kurmaca varlık hâline gelir. Amaç da tam olarak budur. Okur İhsan'dan yeterince nefret etmelidir ki, Hesna'nın ölümünden onu suçlu bulabilsin.

Hemen ardından babasının İhsan'ı yanına çağırdığı sahne gelecektir. Bunların art arda verilmesi elbette bir anlama gelmektedir. Nitekim, onun iyiliğini isteyen babasının karşısında İhsan “hadsiz” tavrını sürdürecektir. İhsan, babasının “Oğlum İhsan! Seni bu vakte kadar terbiye eden kimdir?” sorusuna cevap vermeden önce onun “emrini” beklemeden bir koltuğa oturup bacaklarını birbiri üzerine atar. (108) Biraz sonra babası “Sen yeni yeni huylar peyda etmişsin **çılgin oğlum!**” der ve şu cevabı alır: “O da muhtemel **akıllı babam!**” (108) (Vurgular bana ait.) Belli ki tüm bunlar, İhsan'ın babasına karşı “saygısızca” gerçekleştirdiği hareketlerdir. Bundan emin olmak isteyen anlatıcı devamında, Anlatan Benliyle, geçmişini eleştirir: “Görülüyor ki ben daha ilk hatvede hukuk-ı übüvvet ve nübüvvet riayeti dahi paymal eylemişim. Pederin sabrına hâlâ hayranım” (Nabizade Nazım, 2015, s. 108).

Böylece İhsan, okurun gözünde iyiden iyiye “laftan anlamaz”, “hayırsız”, “başına buyruk” bir kurmaca varlık olarak çizilmiş olur. Tüm bunlara rağmen yine de hoş görülür, babası “kemal-i hilm ile” şöyle der: “Oğlum kendine gel. Şimdiye kadar yaşayacağın kadar yaşadın. Kendin için istediğin kadar yaşadın. Artık bundan sonra insaniyet için yaşamalısın” (108-9). Fakat İhsan tavrını sürdürür, “**terbiyesizce gülerek**”: “Bütün bu sözleriniz muammadır babacığım.” (Vurgu bana ait.) Babası “hilm ve mülayemeti daha ileri götürerek”: “Hayır oğlum! Sözlerim muamma değildir, ama senin fikrini o menhus âlemlerin velvelesi yormuş da manalarını istidrak edemiyorsun. Bak sana izah edeyim de ne derece ciddi olduklarını anla” (Nabizade Nazım, 2015, s. 109).

Anlatıcı okurun, geçmişteki beninden nefret edeceği bir dereceye geldiğinden emin olmaya çalışarak babasının ve kendisinin tutumlarını sergileyerek konuşmayı aktarmaya devam eder. Bu esnada babasının yaptığı ahlaki Manipülasyon, okurun kurmaca varlığa yönelik mesafesini kontrol etmenin dışında bir işleve sahip olduğu için oldukça değerlidir: “Sen bu âleme sade kendini yaşatmak için gelmedin. Kendin yaşamakla beraber âlemin de senin yüzünden yaşamasına dikkat edeceksin. Bu, sana ‘hayat-ı cemiyet’ tarafından tayin olunmuş bir vazifedir anlıyor musun? Senin sayende âlem de yaşamalıdır. Daha açık söyleyeyim tehhül etmelisin!” (Nabizade Nazım, 2015, s. 109).

Bu da ele aldığımız anlatılardaki kurmaca varlıkların ortak düşüncelerinden biridir. Genelde kurmaca varlık ya evliliği düşünür ya da evliliğe yönlendirilir. Bu ahlaki

Manipülasyon anlatıda, Hesna bağlamında evliliğin istenmesi, İhsan bağlamındaysa evliliğe yönlendirme şeklinde iki örneği de içerisinde barındırmaktadır.

Konuşmanın devamında babası konuyu Hesna'ya getirir: “Ha aklınızı başınıza almadınız mı oğlum! **Zavallı** Hesna'ya yazık değil mi?” (110). (Vurgu bana ait.) Biraz sonra: “**Gafil dostum!** Hesna senin muhabbetinle **mahvoluyor mahv!** Senin böyle şeylere ehemmiyet verdiğin yok, ama ben ehemmiyet veririm. Çocuk seni seviyor. Al şunu oku!” (Nabizade Nazım, 2015, s. 110). (Vurgular bana ait.) Ünlemler art arda geliyor. Gerçekten de hararetle bir konuşma. Peki ama babası neden söz konusu Hesna olduğunda bu kadar hararetle konuşmaya başladı? Elbette okurun sempatisini Hesna'nın üzerinde toplamak için. Bu kadarla da kalmaz. Konuşmanın devamında babası cebinden bir kâğıt çıkararak İhsan'a uzatır ve okumasını ister. Kâğıt, Hesna'nın yazdığı bir mektup gibidir. Bu kâğıtta şunlar yazmaktadır:

Âlemde vücudundan pişman olan zavallı bir kızcağzın yine kendinden kendine münhasır kalan şikâyetine kulak verecek bir sahib-i inayet yok mudur? **Heyhat! Biçare kız!** Âlemde **kimsesizlerin sözlerini** kimseler dinlemez beyhude it'ab-ı fikr etme!

Ah! Kendi dimağıma bile emniyet edemediğim esrarı şu kâğıt parçasına tevdi'e mecbur oldum.

Meğer insan esrarını açmak ve yazmakla biraz müsterih olurmuş. Aman ya Rab! Kendimden hicap ediyorum. **Muhabbet! Muhabbet ha? Hem kime muhabbet?..** Ah bu سوالin cevabını veremeyeceğim. O muhabbetin sahibi bu hâllerin kâffesinden bihaberdir.

[...]

Beni nerede kalır, sevgili anasını babasını dahi arayıp sorduğu var mıdır?

Bu hâle tahammül mümkün mü? Geçen gün nasılsa cesaret ettim. Âtîsini ihtar eyledim benimle **eğleniverdi...** (Nabizade Nazım, 2015, s. 111) (Vurgular bana ait.)

Bir şikâyetname olarak bu “mektup”, Hesna'nın da kendisini ne kadar çaresiz gördüğünün göstergesidir. O, “zavallıdır”, “biçaredir”, “varlığından pişmandır”...

Onu “kimsesiz olduğu için” “kimse dinlemez”. Âşıktır fakat sevdiği kişi annesini babasını dahi arayıp sormaz, geleceği hakkında endişelenenlerle ise “eğleniverir”. Daha önce yapılan Manipülasyonların tamamen aynısı. Sadece Hesna’nın kendine ve kimsesizliğine yönelik Manipülasyonlar öncekilerden daha yoğun. Belli ki anlatıcı yaptığı Manipülasyonların amacına ulaştığından kesin olarak emin olmak istiyor. Böylece bu anlatıda, kendisi dâhil herkes Manipülasyonlarını Hesna’nın üzerinde toplamış olur. Bununla birlikte İhsan’a yönelik olumsuz Manipülasyon da devam etmektedir.

Sonrasında İhsan “Beyoğlu hayatına” başlar. S... adında bir tiyatro oyuncusuna “âşık” olur. Onun tüm oyunlarını takip etmeye başlar. Tüm bunları yaparken Tanzimat döneminin Felatun Beyi gibi, Bihruz’u gibi komik durumlara düşer. Bu komik durumlar onun küçültülmesi ve aşağılanması sağlar. Bir yerde durumu şöyle anlatılır:

Pederimden her gün ber-mutad almakta olduğum harçlıkla kanaat etmeyip akarattan birer desise ile para kopartmakta ve bunu birahanecilere, çiçek demetçilerine, tiyatro hizmetçilerine, otelcilere serpmekteydim. Ben bir yandan bu suretle **sefahatin, sefaletin en şayan-ı nefret girivelinde** dolaşmaktayken bir taraftan da S... hakkındaki muhabbetim alevlenmekteydi. (Nabizade Nazım, 2015, s. 114) (Vurgular bana ait.)

Burada hem İhsan’ın kendisine yönelik Manipülasyonu hem de okurun ahlakına yönelik bir yönlendirme vardır. Bu yerlerin kötü olduğu okura bildirilmektedir. Bulunduğu yerlerin kötü olmasının yanına, geçmişteki benin aklına, bu süre zarfında ailesinin ve Hesna’nın gelmemesi de eklenir. Durum böyle olunca konuyu şimdiki ben açıklar:

Benim şu suret-i maişetim pedere, valideye kaynar gözyaşları döktürmekteymiş ki benim bunların hiçbirine ehemmiyet verdiğim yoktu. Biçare pederim! Birkaç defa meyusane nasihatlerle beni irşada çalıştıysa da tarafımdan en edepsizce kahırlara itablara mazhar olarak vukuatın suret-i cereyanına ağlaya ağlaya nazar etmekten başka bir şeye muvaffak olamadı. (Nabizade Nazım, 2015, s. 114-5)

Devamında annesinden bahseder: Kendisine daima iyi davrandığını, güzellikle yaklaştığını söyler. Onu “biçare kadın” olarak niteler. Ardından Hesna’ya döner:

Ah ya Hesna!.. Zavallı kızcağız evvelce vermiş olduğum vaat üzerine dünyanın saadet hazineleri kendisine teslim olunmuş kadar sevinmiş ve kim bilir ne kadar parlak renkli hayal levhaları tertip ederek dünyalara sığmamaya başlamışken benim âlem-i sefahate hem de olanca kuvvetimle tekrar duhulüm ve bahusus nikâh zûrlarına kemal-i tahkir ile cevab-ı red verişim üzerine kimbilir ne kadar tahammül-güdaz azaplar çekmiştir. (Nabizade Nazım, 2015, s. 115)

Yine kendisine yönelik bir Manipülasyon: “Ben dünyada kadın denilen mahlukun kâffesini ismet ve melekîyetin nümunesi zannedecek kadar **tecrübesiz bir çılgın** bulunduğum cihetle nazarımda S... camiü'l-fezail bir nazenin-i ikbaldî” (Nabizade Nazım, 2015, s. 115). (Vurgular bana ait.) Bu Manipülasyon yargılamanın yanında alay da içerir. Çünkü şimdiki bene göre o zaman içerisinde bulunduğu durum “ahlakî” değildir:

Konkordiya sahnelerinde halkın nazar-ı iştihası karşısında **arz-ı endam-ı üryan** eden **kadınların** vicdanları sarı renkli madenî şeytanların en hafif handesini aksü'l-gaye-i âmâl addetmekten ibaret olması **hakikat-ı müdhişesinden kâmilten gafil bulunduğum** hasebiyle S...’nin bir handesine nailiyet uğrunda servetimi, ömrümü, istikbalimi heba etsem yine kendimi bu lütfa, bu muvaffakiyete karşı pek nankörçesine davranmış sayacağım söylenmeden bilinecek şeylerdendir. Hâlbuki S... **ayarında olan sefiller, gecelerini** bir iki altına ve **namus** ve **iffetlerini** bir kadeh konyağa kurban etmeyi pek sade ve binaenaleyh pek tabîî bir hareket sayarlar ve bunu kemal-i iftihar ile yüzünüze karşı söylerler. **Ben S...’nin arzuları, hevesleri uğrunda varımı yoğumu fedayı göze aldırılmışım.** İlk mülakatlarımız tiyatrodan ve perde aralarında, büfede filanda vukua gelmişti. (Nabizade Nazım, 2015, ss. 115-116) (Vurgular bana ait.)

Tabii geçmişteki ben bunların farkında değildir. O aynı yolda devam eder. Dolayısıyla şimdiki benim yargılaması da sürecektir:

“Cebimde kırk sekiz lira mukabilinde alınmış parlak taşlı bir bilezik mahfazası bulunduğu hâlde kemal-i şevk ve bahtiyarî ile dairesi kapısından içeri girdiğim zamanki hissiyatımı **nefret ve esefle muktedir olan hafızamda hâlâ muhafaza edip durmaktayım.**

[...]

Ben aklımca hediyenin pek kıymetsiz olmasına hükmettim. ‘Böyle alicenap böyle zengin bir –kıza- kırk liralık bir hediye mi getirilir?.. Tutup da suratıma atmayışı dahi nezaketinin kemalinden!...’ **Ahmak çocuk!**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 117) (Vurgular bana ait.)

Fakat İhsan’ın geliri babası tarafından kesildiğinde işler değişir ve bir sabah uyandığında “‘vefakâr’ ‘sadık’ S...’ni bi’l-cümle servetiyle birlikte kaçıp gitmiş bul[ur]” (Nabizade Nazım, 2015, s. 124). Bu onun için bir uyanışın başlangıcıdır.

Önce onu “fedakâr kız” (125), “biçare çocuk” (125) gibi sıfatlarla vasıflandırırken sonrasında “Vefa ve iffet madeni **sandığım** vücudun nasıl **harcâlem bir aşıfte** olduğuna **aklım ermeye başladı**” (126), (Vurgular bana ait.) diyecektir. Düşünce devam ederken “**karının** her hâlinde bir **yalancılık** bulmaya” (126) (Vurgular bana ait.) başlar. Bunlar art arda gelen olumlu ve olumsuz Manipülasyonlardır. Anlatıcı iyiden kötüye geçerek, S...’nin ne kadar “kötü” birisi olduğunu daha şiddetli bir şekilde göstermeye çalışmaktadır. Birkaç sayfa önce “kadıncağız” olan S... artık bir “karı”dır.

Sonrasında İhsan, evine dönmeye karar verir: “Ah pederime, valideme, Hesna’ya kavuşmaya gidiyordum” (128). Fakat eve vardığında gördüğü manzara karşısında şaşkına döner. Umursamadığı Hesna ölüm döşeğindedir. Bu duruma ele aldığımız anlatılardaki birçok kurmaca varlık gibi “ağlayarak” tepki gösterir. Dört sayfa içerisinde ağlamayı ifade eden altı kelime... (128-31) Hikâye boyunca hiç bu kadar yoğun olmamıştır. Bu Manipülasyon, bir yandan da anlatıcının en başından beri kendine ve çevresindekilere yönelik tüm Manipülasyonlarının nedenini ve psikolojik durumunu ortaya koymaktadır. Zira babasının söylediği şu cümle tüm meseleyi açıklığa kavuşturacaktır: “*Çocuğun katili sensin!*” (Nabizade Nazım, 2015, s. 131).

Ele aldığımız anlatılarda, sunulan örneklere bakıldığında kullanılan Manipülasyonların çok ya da az olduğuna veya yerinde olup olmadıklarına ulaşamayız. Her anlatıda Manipülasyon anlatıcının ihtiyacı kadardır. Diğer yandan Manipülasyonları anlatıcılar üzerinden gruplandırarak ele almamız bize her anlatıcı modelinin nasıl Manipülasyonlara ihtiyaç duyduğunu ya da ne tarzda Manipülasyonlar kullanabildiğini göstermiştir. Manipülasyonlar birinci şahıs anlatıcılar söz konusu olduğunda anlatıcının anlatısını okurla sohbet eder bir hava

içerisinde aktarıyor oluşundan dolayı daha en başından başlar. Bunun dışında üçüncü şahıs anlatıcılarda da birinci şahıs anlatıcılarda da benzer Manipülasyonlar kullanılmıştır. Eğer okurun kurmaca varlığa acıması isteniyorsa, ki bu Nazım'ın anlatılarında sıkça gerçekleşir, kurmaca varlığın ailesi ölmüş olur, onlar ağırlıklı olarak içinden çıkamadıkları bir aşk acısı içerisinde olurlar ve bu konuda onlara yardım edebilecek kimseleri de yoktur. Ayrıca söz konusu anlatılarda bazı sıfatların da sıklıkla belirli durumlarda kullanıldığı görülür: Eğer okurun kurmaca varlığa acıması isteniyorsa kurmaca varlık “zavallı”, “biçare” gibi sıfatlarla vasıflandırılır, eğer kurmaca varlığın sevilmesi isteniyorsa bu defa “zavallı”, “mini mini” ve “masum” sıfatları devreye girer. Ele aldığımız anlatılarda dikkat çekici olan bir başka Manipülasyon şekli ise kurmaca varlığın sevdiği bir kadın için “kadın” veya “kadıncağız” ifadelerini kullandığını görürken, nefret ettiği bir kadına (söz konusu kadın değişmemiş, sadece kurmaca varlığın duygu ve düşünceleri değişmiş olsa bile) karşılık “karı” ifadesinin kullanıldığı görülür.

“Anlatıcı ve Kurmaca Gerçekler” başlıklı bu bölümde öncelikle anlatıyı aktaranın kim olduğuna yönelik kafa karışıklığı Wayne C. Booth'un yazar, Zımnî Yazar, anlatıcı sınıflandırması üzerinden ortaya konuldu. Ele alınan anlatılar içerisinde Zımnî Yazarın sadece *Yadigârlarım*'da görünür olduğu saptandı ve bunun anlatı içerisinde bir işlevi olduğu için bir sorun oluşturmadığı belirlendi. Ardından anlatıcıların konumları saptandı ve bu konumların belirlediği erişim haklarının ne kadar ve nasıl kullanıldığı incelendi. Bu konumlar odağında anlatıcıların Gerçeklik Yanılsamasını nasıl oluşturdukları ortaya konuldu. Sonrasında yine anlatıcıların konumları odağında Anlatmak ve Göstermek durumlarının nasıl ve ne sıklıkta kullanıldığı incelendi. Son olarak okurun kurmaca varlıklara verecekleri tepkilerin anlatıcı tarafından nasıl dengelendiği Manipülasyon kavramı üzerinden ele alınıp Nazım'ın anlatılarında hangi Manipülasyonların ne gibi işlevlerde kullanıldığı saptandı. Bu bölümde odağımız ağırlıklı olarak anlatıcının anlatıyı ve kurmaca varlıkları dışarıdan bir bakışla nasıl sunduğuydu. “Kurmaca Dünyadan Kurmaca Bilince” başlıklı bir sonraki bölümde ise anlatıda bir iç gerçeklik olarak kurmaca varlıkların bilinçlerinin nasıl sunulduğu ve bu Bilinç Sunumlarının, anlatıcının tutumu da göz önünde bulundurularak, Gerçeklik Yanılsamasına nasıl katkı sağladıkları ele alınacaktır.

3. KURMACA DÜNYADAN KURMACA BİLİNCE

“Anlatıcı ve Kurmaca Gerçekler” başlıklı, bir önceki bölümde, bir kurmacanın okunabilir ve talep edilebilir olması için daima bir Gerçeklik Yanılsaması oluşturmak zorunda olduğu belirtilmiş, Nazım’ın anlatıcılarının bunu sağlama yöntemleri ve bu esnada oluşturdukları yoğunluk, ağırlıklı olarak anlatıcının anlatıya odaklandığı noktalar üzerinden ele alınmıştır. En az anlatıcının kullandığı yöntemler aracılığıyla sağladığı Gerçeklik Yanılsaması kadar önemli olan bir başka durumsa kurmaca varlıkların gerçek bir insana ne kadar benzediği veya herhangi bir kurmaca varlığın, kurmaca dünyada ne kadar gerçek gözüktüğüdür. Çünkü hiçbir okur kendine benzemeyen bir insanla yahut kendi varlığını kurmaca evrende kanıtlayamayan bir özneyle ilgilenmek istemez. “Giriş” kısmında da görebileceğimiz üzere hemen tüm araştırmacıların odak noktalarından biri de kurmaca varlıkların nasıl çizildiği, onların psikolojilerinin nasıl oluşturulduğu ve psikolojilerinin karşılaştıkları durumlar karşısında değişip değişmediği, bu bağlamda gerçek bir insan ne kadar benzediği olmuştur.

Mehmet Kaplan, Mehmet Ergün, Murat Kacıroğlu, Ömer Lekesiz, Ahmet Evin, İsmail Çetışli, Güzin Dino gibi birçok araştırmacının, Nabizade Nazım’ın kurmacalarındaki “karakterlerin” gerçek dünya ile benzerliği hakkında olumlu ya da olumsuz pek çok yorumuyla karşılaşırız. Bu yorumlar arasında, sınırlarını biraz daha genişleterek, ama anlatıcı temelinde, Güzin Dino’nun söyledikleri dikkat çekicidir:

[...] dikkat edilirse iki çeşit cümlelere rastlanır; bir yazarın ağzından, bir de Karabibik’in iç konuşmasını ifade eden cümleler. Meselâ başlangıçta: Karabibik bir çift satın almağı zihnine koymuş, karar vermiş gitmişti’ diyerek bize doğrudan doğruya hitap etmekle başlayan Nabizâde, sonra bizi alıp Karabibik’in iç konuşmasına götürür: ‘Andonoğlu'nun öküzleri ise pek yavuz ama pek tuzlu: çiftine otuz bir mecit istiyordu ni hal etmeli?’ (Dino, 1954, s. 156)

“[B]ir yazarın ağzından, bir de Karabibik’in iç konuşmasını ifade eden cümleler.” Söz konusu aktarımı yapanın yazar değil, anlatıcı olarak adlandırılması gerektiğini

bir önceki bölümde açıklamıştık. Bu bölümdeyse, Dino'nun, "Karabibik'in iç konuşmasını ifade eden cümleler." diyerek kastettiği "cümleleri", Dorrit Cohn'un *Şeffaf Zihinler* (2008) adlı kitabı temelinde saptayacağız ve bu "cümleleri" söz konusu anlatılardaki anlatıcı tutumuyla birlikte değerlendireceğiz. Dolayısıyla Cohn'un tercih ettiği kavram olarak bu ve benzeri aktarımlar için Bilinç Sunumu ifadesini kullanacağız. Bu bağlamda izleyeceğimiz yöntem, yine Cohn'un sırasını takip ederek önce üçüncü şahıs anlatıcıların aktardığı, sonraysa birinci şahıs anlatıcıların aktardığı anlatıları ele almak şeklinde gerçekleşecek.

Üçüncü şahıs anlatıcıların aktardığı anlatılar söz konusu olduğunda, elimizde üç farklı sunum yöntemi vardır. Bunlar, Psiko-anlatı, Alıntılı Monolog ve Anlatımlı Monolog şeklinde adlandırılır. Bu üç yöntemi Cohn'un cümleleriyle şöyle özetleyebiliriz: "1. psiko-anlatı: anlatıcının bir karakterin bilinci hakkındaki söylemi; 2. alıntılı monolog: bir karakterin zihinsel söylemi; 3. anlatımlı monolog: bir karakterin anlatıcının söylemi kılığına bürünmüş zihinsel söylemi" (Cohn, 2008, s. 26).

Hem anlatıcı bölümünden Bilinç Sunumuna geçişimizi yumuşatması, hem de Nabizade Nazım'ın ele aldığımız, üçüncü şahıs anlatıcının tercih edildiği anlatılarda en fazla karşılaştığımız sunum modeli olması nedeniyle Psiko-anlatıdan başlayacağız.

3.1 Anlatılmayanı Anlatmak: Psiko-anlatı

Psiko-anlatı, kurmaca varlığın bilincinin, anlatıcının bilincinden süzülerek ve yine anlatıcının cümleleriyle okura aktarılmasıdır. Alıntılı Monolog ve Anlatımlı Monoloğun aksine buradaki bilinç, her insanın kendi içinde gerçekleştirdiğini kabul ettiğimiz, kesintili ya da kesintisiz bir kendi kendine konuşma sürecinin aktarılmasından ibaret olarak algılanmamalıdır. Psiko-anlatı, bu sürece ek olarak, en geniş anlamıyla, söze dökülemeyecek veya kurmaca varlığın kendi donanımıyla söze dökmesinin mümkün olamayacağı herhangi bir bilinç sürecini de ifade eder. Bu bağlamda, kurmaca varlığın donanımıyla sınırlı olmadığı gibi, bilinç sürecinin işlediği o kısa zamanla da sınırlı değildir. İleriye (hayaller, beklentiler vs.) veya geriye (hatıralar) dönük olarak birkaç günü içine alabileceği gibi, uzun yılları, hatta kurmaca varlığın tüm bir hayatını kapsayabilir. Bu kapsama, kurmaca varlığın rüyaları da dâhildir. Psiko-anlatının anlatı içerisindeki en açık göstergeleri bilinç

fiilleridir.⁵⁶ Bilinç fiilleri, inceleyeceğimiz anlatılarda göstermek, [...]ya başlamak, [...]ya uğraşmak, tahmin etmek, takdir etmek, hissetmek, istemek, düşünmek gibi şekillerde görülür.

Dorrit Cohn Psiko-anlatıları, Ahenksiz Psiko-anlatı veya Ahenkli Psiko-anlatı olarak ikiye ayırır ve bu konuda şunları söyler:

Kurmaca bir bilincin sahnenin merkezinde yer aldığı psikolojik romanlarda bu bilincin anlatılma tarzında kayda değer farklılıklar göze çarpar. Bu farklılıklar temelde iki türe ayrılabilir: birine, bireysel bir ruh üzerinde yoğunlaşırken bile anlattığı bilinçle duygusal açıdan mesafesini koruyan öne çıkmış bir anlatıcı damgasını vurur; diğeriye, kendisini göstermeyen ve anlattığı bilinçle kolayca kaynaşan bir anlatıcı tarafından dolayımlanır. (Cohn, 2008, s. 38)

Biz, Nabizade Nazım'ın üçüncü şahıs anlatıcı tercihiyle sunulan anlatılarının hiçbirinde ikinci durumu, yani Ahenkli Psiko-anlatıyı, göremeyiz. Çünkü, “Anlatıcı ve Kurmaca Gerçekler” bölümünde anlatıldığı üzere onun anlatıcıları hiçbir zaman kurmaca varlıklarını, oradalıklarını tamamen gizleyerek aktarmazlar.

Dolayısıyla elimizde sadece Ahenksiz Psiko-anlatı örnekleri bulunmaktadır. Bunlardan birisi olan, anlatıcının en fazla öne çıktığı ve ironik bir etki yarattığı *Sevda*'da şu satırları görürüz:

Düşündükçe kızın meziyet-i cemali gözlerinde büyümekteydi. Kendi vehmiyle kendi tahassüsüsünü izam etmekte olduğunun farkında değildi.

Şurası da güzeldi, ya hele şurası hayrete şayan değil miydi? Gözlerindeki o revnak, dudaklarındaki o nezaket “neydi”! gibi pesend-i gaibane ile kızın güzelliğine güzellik katmaktaydı. (Nabizade Nazım, 2015, s. 137)

Anlatıcı ilk cümleyle kurmaca varlığın (Fettah) bilincini Psiko-anlatı aracılığıyla sunar. Ardından gelen cümledeyse bilge konumunu öne çıkararak “farkında değildi” şerhini düşer ama Bilinç Sunumuna hemen sonraki paragrafı da içine alacak şekilde devam eder. Tam bu esnada kurmaca varlığın, “bilinmez bir hayranlık ile” kızın güzelliğine güzellik kattığını da ekler. Düştüğü bu şerhleri yeterli görmemiş olacak

⁵⁶ Ayrıntılı bilgi için Cohn'un Şeffaf Zihinler'indeki “Psiko-anlatı bölümüne bakınız.: Cohn, 2008, ss. 33-68

ki Bilinç Sunumunu takip eden iki paragrafta biraz hak vermeyle karışık şu cümleleri kurar:

Filhakika Nazmiye çirkin bir kız değildi. Vakıa boyu lüzumu kadar uzun olmadığı gibi gözleri Fettah'ın dünkü hükmü veçhile ufarak, ağzı büyücek, rengi biraz soluk idiyse de yine manzarasında bir halavet vardı. Hele bakışı pek helecan-perverdi.

Fakat hüsn-i maneviyetçe pek yaya olduğundan şüphe yoktu. Bir kere camcahil bir şeydi. İkinci derecede epeyce ahmaktı. Bu hâliyle güzelce işlenmiş bir heykelden farklı addolunamazdı. (Nabizade Nazım, 2015, s. 137)

Bir önceki bölümde üçüncü şahıs anlatıcıların sınırsız erişim hakkı ve her şeyi bilen konumundan bahsetmiştik. Burada da anlatıcı, konumunun verdiği imkânları kullanarak, bir yandan kurmaca varlık ile arasındaki mesafeyi artırırken bir yandan da Nazmiye'nin Fettah'ın düşündüğü gibi biri olmadığını imâ ederek ("farkında değildi" vs.) kurmaca varlığın içinde bulunduğu ironik durumu vurgular. Bunu Bilinç Sunumunun ardından iki anlatı paragrafıyla da iyice netleştirir. Anlatının tamamı göz önünde bulundurulduğunda bu kısımlardaki anlatıcı itirazları daha belirgin bir hâl alır, çünkü Fettah aşk konusunda oldukça bilgisiz bir kurmaca varlıktır ve Nazmiye ile evlendikten sonra da aradığı o büyük mutluluğu bulamayacaktır. Bunun tam tersi yönünde hareket ederek kurmaca varlığını destekleyen bir başka anlatıcıya ise *Haspa*'da rastlarız. Çocuğu yaşındaki bir kıza âşık olan Behzat'ın bilinci şu şekilde sunulur:

Fakat bu iştigalden de **şüphelenmeye başladı**; çünkü Haspa'yı birkaç dakika gözden kaybedince **arzu etmeye başlamıştı**. Ertesi sabah âdeta Şahinde'yi kendisi aramaya **mecbur oldu**. İşte asıl bu mecburiyetin sebebini **gönlünden sorduğu zamandı ki kendisinden korkmaya başladı**, İstanbul'a varabilmek için daha beş gün lazımdı. Bu müddet zarfında ise gönlü pek çok yol alabilecekti. Evladı yerindeki bir çocuğun âşığı olmaktan **hayâ etmekteydi**. Fakat gönlünün şimdiki gidişi Haspa'ya karşı sevda-perverane bir yürüyüşten başka bir şey değildi. (Nabizade Nazım, 2015, ss. 225-6) (Vurgular bana ait.)

Vurgulanan kısımlar bir bilinç sürecini ifade etmektedir. Burada anlatıcı, açıkça Behzat'ın bilincine refakat eder. Bu satırlarda önceki örnektekine benzer hiçbir itiraz veya düzeltme yoktur ama her cümle bilinç sürecini ifade eden kelime ve kelime

gruplarıyla doludur. Zaten orada olan anlatıcı, bu alıntının hemen devamında “Behzat bu gidişten tevehhümde haklıydı. Ne olursa olsun gönlünü yolundan çevirmek lazımdı. [...]” (Nabizade Nazım, 2015, s. 226). Yorumunu yaptığında hem varlığını açıkça göstermiş hem de kurmaca varlığının düşüncesini desteklemiş olur. Anlatıcının her iki örnektekinin dışında konumlandığı (ağırlıklı olarak Kamera Göz konumunda) ve Yorum yapmaktan mümkün olduğunca kaçındığı bir örnek olarak *Karabibik*’e baktığımızda ise şu tarzdaki Psiko-anlatıları görürüz:

Karabibik bu havadisten hiç **hoşlanmadı**. Çünkü onun başka bir **hesabı vardı**: Sarı Sımayıl’a kızı Huri’yi vermek **arzusundaydı**; bu tezevvüc sayesinde Koca İmam’ın öküzlerini bedava kullanabileceğini **hesap etmekteydi**. Sarı İsmail elden çıktıktan sonra bu öküzler de başkasının malı olacaktı; başkasının olmasa da yine her zamanki gibi para ile kullanmak lazım gelecek. (Nabizade Nazım, 2015, ss. 195-6) (Vurgular bana ait.)

Bu Bilinç Sunumunun ardından hızlıca anlatıya dönülür. Olumlu ya da olumsuz herhangi bir anlatıcı Yorumuna rastlanmaz fakat alıntıda vurgulanan kısımlarda açıkça bilinç sürecine işaret eden kelime veya kelime grupları bulunmaktadır. Bu da anlatıcının kendini kurmaca varlıktan, diğer iki örnektekinden daha az olmakla birlikte, ayırdığının göstergesidir. Bununla birlikte çok özel bir örnek olarak *Karabibik*’teki anlatıcı Dorrit Cohn’un işaret ettiği üzere bir Üslûp Sirayeti, yani kurmaca varlığın dilinin anlatıcının dilini değiştirmesi, durumu ile karşı karşıyadır: Bunu, aynı isim ikinci kez geçtiğinde Sarı İsmail şeklinde düzeltilecek olan, Sarı Sımayıl isminin yazılışında net bir şekilde görürüz. Bu durum Cohn’a göre bir tür yakınlaşmaya işaret eder:

“Üslup sirayeti” tabiri bilinç sunumu tekniklerine uygulandığında, psiko-anlatının anlatımlı monoloğun kıyısında durduğu yerleri işaretlememizi sağlayabilir; bu suretle iki teknik arasında bir tür orta noktaya, aktarıcının sözdiziminin korunduğu, ama üslubun sunulan zihnin dilinden kuvvetle etkilendiği (ya da bozulduğu) bir noktaya işaret eder. (Cohn, 2008, s. 45)

Buraya kadar üç anlatı üzerinden üç anlatıcı tavrı gördük. Bunlar kurmaca varlığın fikirlerini destekleyen, reddeden ya da yorumsuz bırakan tavrılardı. Birbirlerinden farklı olan bu üç tavırda da anlatıcının oradalığı açıkça görülmektedir. Değişen tek şey anlatıcının kurmaca varlığı ile arasındaki mesafenin yakınlaşıp uzaklaşmasıdır.

Bu bağlamda söz konusu Psiko-anlatılar anlatıcının okur ile kurmaca varlık arasındaki mesafeyi ayarlamak için kullandığı bir araç hâline gelmiş olur. Peki, bu araç elimizdeki anlatılarda hangi işlevlerde kullanılmıştır?

Dorrit Cohn Psiko-anlatının iki farklı işlevinin olduğunu belirtir. Birincisi, özetleme ve genişletme, ikincisi ise söz-altı durumların anlatılmasıdır. İlki için Cohn şunları söyler:

Alıntılı ve anlatımlı monologlarda bilinç sunumu zamansal açıdan art arda gelen sessiz ifade anlarıyla sınırlıdır, anlatının zamanı da anlatılan zamanla az çok örtüşür. Fakat psiko-anlatı zaman bakımından neredeyse sınırsız bir esnekliğe sahiptir. Uzun süren bir iç gelişimi özetleyebildiği gibi, art arda gelen duygu ve düşünce akışını da verebilir ya da zihinsel bir ânı genişletebilir ve ayrıntılandırabilir. (Cohn, 2008, s. 46)

Biz elimizdeki anlatılarda yalnızca özetleme işleviyle karşılaşırız, genişletme işlevi bu anlatılarda görülmez. Cohn özetlemeyi de üçe ayırır: 1. Mükerrer özet olayları tekrarlı bir model temelinde düzenler[.] 2. Kalıcı özet olayları sürekli bir model temelinde düzenler[.] [...] Bu ikisi anlatılan aralığın değişmez özelliklerine yoğunlaşarak zamanı sıkıştırır. 3. Değişimli özet ise, tersine, uzun bir süre boyunca tedricen gerçekleşen bir değişikliği anlatır (Cohn, 2008, ss. 47-8).

Zehra'da, Suphi'nin *Zehra*'yı daha görmeden ona âşık olduğu hayalleri birkaç paragrafta, nadir bir örnek olarak, şöyle özetlenir:

Şu uykusuzluk **zamanlarında** kim bilir ne münasebetle hatırına *Zehra* gelmekte idi.

Şu kıza cidden acımdan başka gönlünde **henüz** bir hiss-i sabit mevcut değilse de, bilinemez hangi tesadüftür ki **ekseriya** *Zehra* isminde bir kız çocuğun saha-i tahayyülü üzerine getirip bırakmakta idi.

'Mariz-i manevî' olan biçare kızın kıskançlık siması Suphi'nin nazar-ı hayalâtı önünde **tecilli ettiği zaman** çocuk bir 'takallüs-i vicdanî'ye tutulur ve bu hâl ile kızın aks-i tesirini kendisinde hissedirdi.

Ufk-ı hayalât altında muhtefî olan bir hurşid-i ümit ile tenvir-i dide-yi iştîyak eylemek hevesiyle feyfa-yı vasiü'l-anhayı talepte **muttasıl koşup duran bir**

serseri gibi henüz yüzünü görmediği bir kızın tayin-i mahiyeti için **saatlerce** it'ab-ı zihin etmekten mütelezziz olmakta idi. [...]

Bazen bu merhametin sebab-i hakikisini kendisinden sorardı. Muhakemat-ı vakıası şu kız için kendisinde gaibane bir hiss-i garibin vücudunu ispat etmekle beraber bu hissin nev' ve kuvvetini **hâlâ** takdir ve tahmin etmiş değildi. (Nabizade Nazım, 2010, 33-4) (Vurgular bana ait.)

Mükerrer ve kalıcı özetlerin birbirini takip ettiği bu alıntıda dikkat edilmesi gereken kısımlar, yani zarflar, tekrar belirten diğer ifadeler ve çokluk eklerinin geçtiği kelimeler vurgulanmıştır. Suphi, “uykusuzluk zamanlarında”, belirsiz bir zaman aralığı içerisinde tekrar tekrar Zehra’yı düşünür, hayalinde “sürekli” onun peşinden koşar ve durumun tam olarak ne olduğunu anlayabilmek için “saatlerce” düşünmekten zevk alır. Bu kısımlar mükerrer özettir. Diğer yandan Suphi’nin, Zehra hakkında “henüz” net bir fikri yoktur, ortada bir yönelim varsa bile “hâlâ” ne olduğu tam olarak kesinleşmemiştir. Bu kısımlarsa kalıcı özettir. Böylece, üçüncü şahıs anlatıcının zamansal hakimiyetinden de faydalanılarak, belirli bir dönem içerisinde yinelenen bilinç süreçleri tekrar tekrar sergilenmek zorun kalınmamış ve bu sayede zaman sıkıştırılarak etki artırılmıştır. Bir başka tür olan değişimli özeti ise, Zehra kocasını yabancı bir kadınla basacağını düşünerek Suphi ile hiç alakası olmayan bir kişiyi “yakaladıktan” sonra, kıskançlık durumunun nüksettiğini anlatan şu alıntıda görürüz:

Zavallı kadın hissiyatının şu suretle duçar olduğu teşvişattan kocasını haberdar etmemek için **cebr-i nefis eylemeye başladı**. Gece gündüz içini yiyip bitirmekte olan bu endişeyi kocasının ümit-perverane tebessümleriyle **def'e uğraşmakta idi**. Fakat her dakika yeni bir vukuata intizar akabesinden bir türlü **tahlis-i nefis edemezdi**. (Nabizade Nazım, 2010, s. 54) (Vurgular bana ait.)

Burada ise zaman içerisinde değişen bir durumun, Psiko-anlatı aracılığıyla aktarıldığı görülür. Zehra, yaşadığı olaydan sonra, kendini her ne kadar engellemeye çalışsa da kurtulduğunu zannettiği kıskançlık durumu yavaş yavaş geri gelmektedir. Vurgulanan kısımlar bu değişimi ifade eden fiillerdir. Değişimli özeti biraz daha netleştirebilmek adına, *Hâlâ Güzel*'deki şu kısma bakalım:

İftirakın bu derecesi evvel emirde biçare kadının asab-ı muhabbetine bir yorgunluk **vermeye başlamıştı**. Fahri'nin muhabbeti o yorgunluğu **tehvin etmekte idiye de mürur-i zamanla** bu tab'-ı vicdani kendisinin haberi olmaksızın bir "lakaytlığa" **tahavvül etmişti**. Sene on olunca Fahriye gönlünü serbest **bulmaya başlamıştı**. Bir hayli zaman gönlüyle **mücadeleye devam etmek istemiş** ve fakat hükm-i tabiata **tagallüb kabil olmamıştı**. (Nabizade Nazım, 2015, s. 181) (Vurgular bana ait)

Safder ve Fahriye evlenirler, Fahri ismini verdikleri bir oğulları olur fakat bir devlet görevi nedeniyle Safder'in yurtdışına gitmesi gerekir. İşte bu alıntı, Safder'in uzun yıllar yurtdışında kalmasının ardından Fahriye'nin değişen psikolojik durumunu göstermektedir. Her iki alıntı arasındaki benzerlik dikkat çekici. İki özete de "başlamak" fiiliyle giriş yapılır, "...makta idi" ekiyle kurmaca varlığın çabalaması gösterilir ve durumun vardığı noktayı ifade eden net bir cümleyle özet bitirilir. İşte, Nazım'ın üçüncü şahıs anlatılarında gördüğümüz değişimli özetin şeması bu şekildedir.

Şimdi ikinci bir işlev olan söz-altı durumların anlatılmasına geçelim. Cohn'a göre Psiko-anlatının en önemli ayrıcalıklarından biri de sözel olmayan durumları ifade edebilme özelliğidir:

Gördüğümüz üzere, psiko-anlatının diğer bilinç sunumu yöntemleri karşısındaki en önemli üstünlüğü, kendini ifadeden sözel anlamda bağımsız oluşudur. Bir karakterin bilinçli düşüncelerini karakterin kendisinden daha iyi düzenleyip açıklamakla kalmaz, aynı zamanda söze dökülmemiş, muğlak ya da müphem kalan bir ruhsal yaşamı da etkili bir şekilde anlatır. Dolayısıyla psiko-anlatı, çoğunlukla, bir karakterin sözcüklere nasıl döneceğini bilmeden "bildiği" şeylerin bir anlatıcının bilen sözleriyle sunar. (Cohn, 2008, s. 58)

Nazım'ın anlatılarındaki üçüncü şahıs anlatıcılar, kurmaca varlıklarının bilmeden "bildikleri" durumları ifade ederken çok fazla ayrıntıya girmeden, durumu kısaca aktarıp bilgisizlik veya tecrübesizliklerine yönelik bir yorumla sunumu tamamlarlar. *Hâlâ Güzel*'de Safder'in Fahriye'ye âşık olmaya başlamış olması şöyle ifade edilir:

Sebebini henüz bilmediği hâlde bir **emel-i meşkûk** ve belki bir **taleb-i mevhum** ardı sıra seçirmekte ve Fahriye'ye telaki iştiyakı gittikçe kuvvetlenmekteydi. Safder kendisini **bila-ihhtiyar** bu telakkiye doğru çekip

götüren saikin **mahiyet ve hakikatinden gafil olduğu hâlde** onun delaletine ale'l-amyâya **itaat göstermekteydi**. Tecrübesiz çocuk bu saikin bir sevda, yani bir meyelan-ı vicdani olduğunun farkında değildi. (169) (Vurgular bana ait.)

Burada, aynı zamanda karşı karşıya olduğumuz değişimli özetle, kurmaca varlığın aşk konusundaki tecrübesizliği, vurgulanan kısımlar aracılığıyla netleştirilerek aktarılmaktadır. Alıntının son cümlesindeyse kurmaca varlığın hissettiği duygunun aşk olduğunun farkında olmadığını belirten bir anlatıcı Yorumu gelir. Bu alıntıda, kurmaca varlığın duyumu ile bilincini birbirinden ayırmak neredeyse imkânsızdır. Zaten Cohn da bu konuda, “Psiko-anlatıyı bir karakterin zihnine içeriden ya da dışarıdan etkide bulunan duyuların anlatılmasından kesin çizgilerle ayırmaya çalışmak beyhude bir çaba olacaktır” (Cohn, 2008, s. 61). diyerek böyle bir ayrıştırma uğraşının gereksizliğini vurgulamıştır. Söz-altı durumların anlatılması, elimizdeki anlatılarda genel olarak âşık olma hâllerinde ortaya çıkar; bunun dışındaki durumlarda anlatıcılar kendi bilgi ve tecrübelerini kurmaca varlıklarının üzerinde konumlandırmazlar. Onların en uç noktada yaptıkları, Karabibik’in bilinci hakkındaki şu yorumda görülür: “Karabibik تنها sokakta bir aşağı bir yukarı gezinmekteydi. **Düşüncesi gayet dar olan kafasında, öküzlere yer etmişti**. Ne olursa olsun bugün kendisine yirmi mecidin lüzumu var. Hele bir kere Anderya meydana çıksa...” (Nabizade Nazım, 2015, s. 208). (Vurgu bana ait.) Vurgulanan cümleye rağmen Karabibik’in bilinci okura, bir tür bilememe hâli şeklinde değil bir tür konu darlığı içerisinde aktarılır. Yani onların bilinçlerinin karışık olduğu tek durum âşık olmaları hâlidir.

Söz-altı durumların anlatılması konusunda en dikkat çekici örneklerden biri kurmaca varlıkların entelektüel düzeyi düşük olduğunda veya bu konudaki bilgiler bilinçli olarak yok sayıldığında ortaya çıkar. *Sevda* adlı anlatıda Fettah’ın Nazmiye’yi düşündüğü sahnelerden birinde aralara anlatının da karıştığı, devam eden uzun bir Psiko-anlatı sırasında şu satırları görürüz:

[...] Nazmiye’nin hayalini gözünün önüne getirdi. Vücudunun kat’i surette tayinden aciz bulunduğu bir noktasının tuhaf bir his ile müteessir olduğunu buldu. Daha doğrusu bu his hemen tekmil vücudunu ihata veya işgal etmişti. Şüphe etmiyordu ki bu uzv-i müteessir mutlaka gönül denilen şeyden ibarettir. **Malumat fizyolojisine müracaat edince bu uzvun merkez-i havass ve teessürat olan dimağından başka bir şey olmadığını kestireceği**

malumduysa da Fettah kendisini malumatına yabancı tutarak o uzv-i müteessiri, teftiş ve tefahhüs tarikiyle bulmaya çalışmaktaydı. [...]
(Nabizade Nazım, 2015, ss. 142-3) (Vurgu bana ait.)

Bu alıntıda da, tipik olarak, âşık bir kurmaca varlığın bilinci aktarılır. Ama bu defa anlatıcı, vurgulanan kısım aracılığıyla, hem aşk denilen şeyin kalple değil akılla ilgili olduğunu söyler hem de kurmaca varlığının kendi entelektüel düzeyini göz ardı ettiğini bildirerek durumu ironikleştirir.

Söz-altı durumların anlatılması rüyaları ve gündüz düşlerini de kapsar. Cohn'a göre, "Bir bütün olarak rüya çoğunlukla psiko-anlatı aracılığıyla sunulur" (2008, s. 63). Ele aldığımız anlatılarda sıkça karşılaştığımız durumlardan biri de budur. Kurmaca varlıklar âşık olurlar ve sevdikleri kişiyi rüyalarında görürler ya da hayallerini kurarlar. Bu hayaller bazen gündüz düşleri hâlini de alır. Bu durumun en iyi örneklerinden birini, *Zehra* romanında görürüz. Önce bir paragrafta Zehra'nın pozisyonu çizilir: "Bir gün Suphi İstanbul'a, işinin başına inmiş ve herkes odasına çekilmiş olduğu bir zamanda Zehra, deniz üstündeki sofalardan birinin açık penceresi önünde boy kanepesine uzanmış, gözünü suların akıntısına aldırılmış, dalmış gitmişti" (Nabizade Nazım, 2010, s. 59). devamındaysa uzun bir Psiko-anlatı hâlinde sunulacak olan bir gündüz düşü şöyle başlar:

Nazar-ı tahayyülâtı önünde garip bir manzara tecelli etmekte idi: Sık bir orman içinde ve lâtif bir ağaç gölgesinde, ötesinde berisinde açmış allı, sarılı, beyazlı kır çiçekleriyle müzeyyen iki karış boyundaki çayırın içine yuvarlanmış, yekdiğerini deraguş etmiş iki vücut görmekte idi. [...]
(Nabizade Nazım, 2010, s. 59)

Düş, bir süre aynı tonda devam eder. Zehra, o iki vücuda doğru ilerlemektedir: "Çayır içinde ayağının sesi işitmeksizin yürümekte devam ediyor ve gittikçe onlara doğru yaklaşıyordu." Bir sonraki paragrafta, "Bir noktaya kadar gelmişti ki, buradan kendisi onlara görünmeksizin onları görebilmekte idi." cümlesini görürüz ve ardından, "Aman Rabbim! Ne cinayet, ne dehşet, ne alçaklık!" ünlemleri gelir. Son olarak, her şey fark edilir: "Bunlar, Suphi ve Sırrıcemal'in ta kendileri idi." Aslında bu cümleyle birlikte gündüz düşünün bittiği anlaşılmaktadır ama anlatıcı bununla yetinmez: "Zehra, tehevvürle bir kere haykırınca kendisini ayakta buldu ki, ta karşısında Sırrıcemal boynunu bükmüş yüzüne bakıp duruyor." (Nabizade Nazım,

2010, s. 60) der ve düş perdesini kapatır. Dorrit Cohn'a göre bu uyarı genelde karşılaşılan bir durumdur.⁵⁷ (2008, ss. 63-4) Çünkü eğer bu uyarı olmasaydı, zaten anlatıdan çok da farklı olmayan bu düşü ya da düşten çok da farklı olmayan anlatıyı birbirinden ayıramayacak ve düşün bitip de Sırrıcemal'in gerçekten Zehra'nın karşısında olduğunun farkına varamayacaktık. İşte elimizdeki alıntıda uyarının temel işlevi budur: Düş ile gerçeği ayırmak.⁵⁸ Rüyalarda da aynı perdenin açılıp kapandığını görürüz. Bir başka örnek olarak aynı anlatıda Suphi'nin gördüğü bir rüya başlamadan önce perde açılır: "Hayalât ile rüya birbirine karıştı. Suphi bulutlar içinde yükselmekte devam etmekte idi" (Nabizade Nazım, 2010, s. 39). Ardından Psiko-anlatı aracılığıyla rüya sunulur:

Hâlâ kendisi koridorun penceresi önünde durmakta, kıskanç kız da gül fidanını tımar etmekte idi. Parmaklarının ucuna basa basa bahçeye indi. Ta yanına kadar sokulduğu hâlde Zehra haberdar olamadı. Biraz sonra vahşi kız bir çığlık kopardı. Bu sada-yı canhıraşı işitenler bahçeye koşular. Bu sırada Şevket de Suphi'nin karşısına dikilmişti. Zavallı çocuk korkusundan, hicabından kan tere battı. Olduğu yerde kıvranıp durmakta idi. Şevket kendisine bir nazar-ı kahir ve müthiş atfettikten sonra kolundan tutup şiddet ve hiddetle silkince **çocuğun aklı başına geldi. Hakikaten terlemiş idi. Gözünü kaparsa yine şu müthiş rüyanın mabadını görecekmış gibi uyanık durmaya cebr-i tabiat eyledi;** fakat o ihtiyac-ı tabîye galebe çalamadı. [...] (Nabizade Nazım, 2010, s. 39) (Vurgular bana ait.)

Vurgulanan kısım, bu defa biraz daha yumuşak olmakla birlikte rüya ile gerçek arasındaki geçişi göstermektedir; onun dışındaki kısımlarsa Psiko-anlatı aracılığıyla sunulmuştur.

Toparlayacak olursak, Nazım'ın üçüncü şahıs anlatıcı tercihiyle sunulan anlatılarında sadece Ahenksiz Psiko-anlatıları görürüz. Psiko-anlatılarla, işlev bakımından, sadece özetleme ve söz-altı durumların sunulmasında karşılaşıyoruz. Bu psiko-anlatılar, birkaç örnekten ibaret olmak üzere tekrar eden ve değişen bilinç durumlarında farklı özet türleri şeklinde karşımıza çıkarlar. Bu sunumun en fazla kullanıldığı yerler, kurmaca

⁵⁷ Cohn bir bütün olarak rüyanın, çoğunlukla, Psiko-anlatı yoluyla sunulduğunu söyledikten sonra ekler "Bunu üçüncü şahıs bağlamında şekillendirerek, 'O gece korkunç bir rüya gördü' ya da 'uyuyordu, rüyasında etraf alacakaranlıktı' gibi giriş -ve benzer bitiriş- cümleleri genellikle düşsel icra perdesinin açılıp kapanışına işaret eder" (Cohn, 2008, ss. 63-4).

⁵⁸ Tabii anlatı göz önünde bulundurulduğunda, bu uyarının işlevlerinden birisi de iki kurmaca varlığı karşı karşıya getirerek aralarındaki gerginliği sağlamasıdır.

varlıkların deneyimsiz oldukları âşık olma durumları, rüya ve düş hâlleridir. Psiko-anlatılar bu eserlerde kurmaca varlıkların bilinçlerini açıklamaya, aydınlatmaya yöneliktir. Bu açıklamaların okurda nasıl bir etki uyandıracacağı ise genelde Bilinç Sunumunun ardından gelen anlatıcı Yorumuna bağlıdır. Eğer anlatıcı, okuru kurmaca varlığa yakınlaştırmak isterse (*Haspa*'da olduğu gibi) kurmaca varlığı destekleyici bir Yorum, uzaklaştırmak isterse (*Sevda*'da olduğu gibi) onun düşüncelerinin eksikliğini ya da yanlışlığını gösteren açıklayıcı veya reddedici bir Yorum yapabilir. Fakat *Karabibik* gibi, anlatıcının Psiko-anlatının ardından herhangi bir yorum yapmadığı örnekler de vardır.

Nazım'ın üçüncü şahıs anlatıcı tercihiyle sunulan anlatılarında, anlatıcı yorum yapsın ya da yapmasın daima oradadır. Yani söz konusu anlatıcılar konularından kolay kolay vazgeçip, sözü kurmaca varlığa bırakmak istemezler. Bunu anlatıcı Yorumları belirginleştğinde gördüğümüz kadar bilincin Psiko-anlatı aracılığıyla sunulduğu yerlerde de görürüz. Çünkü Psiko-anlatı tanımı gereği anlatıcının her zaman kurmaca varlıkla okur arasında olduğu bir Bilinç Sunumu yöntemidir. Üçüncü şahıs anlatıcıların sunduğu anlatılarda Psiko-anlatının en fazla kullanılan Bilinç Sunumu yöntemi olmasının ilk nedeni budur. Bir diğer neden ise duyguların ve duyuların Psiko-anlatılarda serbestçe biraraya gelebilmesidir. Bu noktada özet fonksiyonunun aktif bir rol oynayarak tekrarlanan duyguların sıkıştırılıp daha yoğun bir şekilde aktarılmasında özellikle kullanıldığını görürüz. Böylece Psiko-anlatılar sayesinde anlatıcı duygusal yükü istediği kurmaca varlıklar üzerinde toplar ve gerekli gördüğünde bu yükün yoğunluğunu özetleme fonksiyonundan yararlanarak artırır. Son neden ise, Psiko-anlatının kullanılabilmesi için kurmaca bilincin yalnız kaldığı, özel bir düşünce ânına çoğu zaman gerek olmamasıdır.

Bir sonraki alt başlıkta anlatıcının sözü biraz daha kurmaca varlığa bıraktığı bir yöntem olarak Alıntılı Monoloğu ele alacağız.

3.2 Kurmaca Varlık Kendisiyle Konuştuğunda: Alıntılı Monolog

Şimdi bir başka Bilinç Sunumu yöntemi olarak Alıntılı Monoloğa geçelim. Psiko-anlatıdan farklı olarak Alıntılı Monolog, bir anlatıcının, kurmaca varlığın kesintili ya da kesintisiz sözel bilincini, yine onun sözleriyle sunmasıdır. Burada dikkat edilmesi gereken, monologlar yapıları gereği bir muhatap gerektirirken, Alıntılı Monologda herhangi bir şekilde muhatap söz konusu değildir. Bu ifadeler kurmaca varlığın

“kendi kendine” söylediği ya da sadece bilincinden geçirdiği sözlerdir. Dolayısıyla, Alıntılı Monoloğu “[...] dedi kendi kendine”/“[...] diye düşündü kendi kendine” ya da “Kendi kendine [...] dedi”/“Kendi kendine [...] diye düşündü” gibi işaretler aracılığıyla fark ederiz. Fakat Alıntılı Monologlar sadece bu ifadelerin bulunduğu yerde değil, “[...]” gibi işaretlerle ya da herhangi bir işaretle belirtilmeden de sunulabilir. Belirginleştirilen Alıntılı Monologları görmek için söz konusu işaretleri takip etmek gerekirken, herhangi bir şekilde belirginleştirilmeyenler ise anlatı içerisindeki kipin değişmesi aracılığıyla saptanabilir. Söz konusu kip değişimi üçüncü şahıs anlatıcılarda geçmiş zamandan şimdiki zamana ya da geniş zamana doğru gerçekleşir.⁵⁹

İncelediğimiz üçüncü şahıs anlatıcılarla aktarılan anlatılarda Alıntılı Monoloğun pek yer kaplamadığını görüyoruz. Elimizdeki az sayıda örnek üzerinden giderek, öncelikle anlatıcıların ne tarzda alıntılama yaptıklarına bakalım. *Sevda*’da, Fettah’ın bilinci, kendi cümleleriyle şöyle sunulur:

Fettah müellifleriyle şairlerinden pek çoğundan bu adem-i itminan emarelerini bulmaktaydı. İntikatta bir kadem daha ileri giderek şurasını düşündü: **Her âşığın can verdiği visal-ı manevi ve sûrîden ibaret olması akla muvafık görünmüyor. Eğer feyz, aşkın kendisindeyse âşiklar bu tecelli ile kani olmak lazım gelirdi. O feyzi bir vücutta aramak pek de hulus ve safvet addolunamaz.** (Nabizade Nazım, 2015, s. 150) (Vurgu bana ait.)

İlk cümle kısa bir Psiko-anlatıdır. İkinci cümledeki “düşündü” ibaresi itibarıyla Alıntılı Monolog başlar, üç cümle kadar devam eder ve biter. Burada, Alıntılı Monoloğun en belirgin işareti, “kendi kendine” ifadesi atılmış bir “düşündü” fiilidir. Fakat bununla bitmez, kurmaca varlık “düşünmeye” başladığı andan itibaren anlatının zaman kipi değişir, geçmiş zamanın yerini, şimdiki zaman ve geniş zaman kipleri alır. Kip değişimi Alıntılı Monoloğu saptayabilmemiz için hayattır fakat bazen bu değişime bakmaya hiç ihtiyaç kalmaz. *Hâlâ Güzel*’deki tek Alıntılı Monolog örneği bu şekildedir: “Şu nazar-ı seri Safder’in helecenını tezyid etmiş oldu. **İçinden bir ‘Hâlâ güzel!’ demişti**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 188). (Vurgu bana ait.) Tüm anlatılar içerisinde, Alıntılı Monoloğun en bariz işaret edildiği yer bu alıntıdır. Vurgulanan kısımdaki “İçinden [...] demişti.” ifadesi zaten kullanılabilir

⁵⁹ Ayrıntılı bilgi için *Şeffaf Zihinler*’deki “Alıntılı monolog” bölümüne bakınız: Cohn, 2008 s.69-112

en açık göstergedir. Bununla birlikte anlatı kipi ile İç Monoloğun kipi karşılaştırıldığında, bir önceki örnekte olduğu gibi, geçmiş zamandan geniş zaman kipine geçildiği görülecektir.

Her Alıntılı Monolog yukarıdaki örnekler kadar bariz değildir. Bazen “dedi”, “düşündü” gibi bilinç sürecini ifade eden fiiller tamamen atılır. *Zehra*’daki durum bunun güzel bir örneğidir:

Bazı defalar merhametin bu derecesinden usanarak nazar-ı tasavvurun önünde gezinen ‘hayal-i müşevveşi’ hatırasından çıkarmaya çalışırdı. **‘Bir kıskanç deli kızla bu kadar iştilgal etmek!.. Elverir, elverir!’** Halbuki bu baptaki icbar-ı vicdanîsi iştilgal-i gayr-i ihtiyarîsini takviye ve tezyi[d] etmekten başka bir netice göstermezdi. (Nabizade Nazım, 2010, s. 34) (Vurgu bana ait.)

Mükerrer ve kalıcı Psiko-anlatı arasında bir Alıntılı Monolog. Vurgulanan kısma dikkat edilirse yukarıdaki örneklerin tamamındaki kip değişiminin aynı şekilde uygulandığı görülecektir. Ama elimizdeki tek gösterge bu değil. Burada Alıntılı Monolog tırnak işareti içerisinde ve ünlemlerle verilmiştir, bu göstergeler de Alıntılı Monolog sunumu yöntemlerine dâhildir. Alıntılı Monologların, incelediğimiz anlatılar arasındaki en uç örneği ise *Karabibik*’teki bir paragrafta karşımıza çıkar:

Deli Ali aralarına girdi. Kara Ömer burnundan soluyarak merkebine doğru gitti. Merkep bu sefer Yosturoğlu’nun ekinlerine dalmıştı. Karabibik tarlasının bir anını bitirmişti. Teşkil ettiği harım direklerinin aralarına aşağıdan yukarıya doğru yapraklı zeytin, pırnal dallarından, dikenlerinden filanlardan örgü yapmaktaydı. **Hele bak! Eşeklerini, hayvanlarını salarlar da ümmet-i Muhammed’in ekinlerini çiğnetiverirler. Na böyle üç gün harım etmeye uğraşmalı. Bu hayvanları hergele etseler yavuz değil mi? Mah! Aygır gibi kızanı da alanda durup oturur. Hey Rabbim hey!** (Nabizade Nazım, 2015, s. 194) (Vurgular bana ait.)

Anlatı ilk beş cümle içerisinde devam eder, sonrasında vurgulanan kısım ise Alıntılı Monologdur. Burada, “dedi”, “düşündü” benzeri bir fiil olmadığı gibi, tırnak işareti de atılmıştır. Artık Alıntılı Monoloğu saptayabileceğimiz göstergeler kipin geçmiş zamandan geniş zamana doğru geçişi, ek olarak cümlelerdeki duygu belirten ünlemler ve soru işaretlerinden ibarettir. Bu durumun *Karabibik*’te karşımıza çıkıyor

oluşu ise tesadüf değildir. Çünkü Kamera Göz anlatıcının tercih edildiği bu anlatıda anlatıcı mümkün olduğu kadar kendini silikleştirmeye çalışmaktadır.

Psiko-anlatılarla, Alıntılı Monologları karşılaştırdığımızda kurmaca varlığın özgürlük alanının arttığı düşüncesine kapılabiliriz. Nitekim Alıntılı Monologlar bilincin, anlatıcının müdahalesi olmadan sunulduğu izlenimini yaratır. Fakat gözden kaçırılmaması gereken şey Alıntılı Monologların da anlatı içerisinde mimetik bir üretim olduğudur, yani burada da her şey “mış gibi”dir. Nitekim, bir iç konuşmayı her okur, ve elbette her yazar, kendi kendine konuştuğu kadarıyla bilir. Dolayısıyla temel mesele yine Gerçeklik Yanılsamasını yakalama çabasıdır:

Üçüncü şahıs anlatısı ortamında monologlar karakterin dilinin mimetik yeniden üretimi niteliği kazanır ve anlatıcı karakterlerinin sessiz düşüncelerinin alıntılanmasına, başkalarıyla konuştukları sözlerin alıntılanmasındaki kadar otorite bahşeder. Dolayısıyla genel olarak iç monologlar psikolojik gerçekçilik normlarına en az kurmaca diyaloglar kadar yakındır: Nasıl diyaloglar karakterlerin birbirlerine “gerçekten ne söylediklerini” aktardıkları yanılsamasını uyandırıyor, monologlar da bir karakterin kendi kendine “gerçekten ne düşündüğünü” aktardıkları yanılsamasını uyandırır. (Cohn, 2008, ss. 87-8)

Bu bağlamda farklı yazarların farklı denemeleri söz konusudur fakat bizim elimizdeki anlatılarda Alıntılı Monologlar, sıralı söz dizimleri şeklindedir ve düzgün bir konuşmayı andırırlar.⁶⁰ Dolayısıyla söz konusu Alıntılı Monologlar, kurmaca varlıkların birbirleriyle konuşurken kullandıkları dilden farksızdır. Tam da bu noktada, neden birer diyalog şeklinde değil de iç monolog şeklinde sunuldukları düşünülebilir. O hâlde, incelediğimiz anlatılardaki Alıntılı Monologların işlevlerine bakalım.

Psiko-anlatı bölümünde, elimizdeki anlatıların tamamının Ahenksiz Psiko-anlatı ile sunulduğu söylenmişti. Bu aynı zamanda, onların Yazarlı bir anlatı olduğunu gösterir. Yani anlatılan her şey okura bir anlatıcı bilinçten süzülerek aktarılır. Bu bağlamda ilk olarak Yazarlı Anlatı durumu için, Alıntılı Monologların Dorrit Cohn’a göre ağırlıklı olarak hangi sonucu doğurduğunu görelim:

⁶⁰ Alıntılı monologlarla gerçekleştirilen farklı bilinç sunumu denemeleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Cohn, *Şeffaf Zihinler*, “psikolojik içerimler”, ss. 87-101

[...] [Ü]çüncü şahıs romanlarında alıntılı monologların etkisinin büyük oranda yerleştirildikleri bağlama bağlı olduğu sonucunu çıkarabilir. Yazarlı anlatı durumunda, özellikle de bu anlatıya açık alıntı işaretlerinin eşlik ettiği yerlerde, monologlar bir anlatıcıyı karakterden ayıran mesafeyi artırır ve karakterin yanılgılarını daha çarpıcı hâle getirip ironik bir uzaklık yaratır. (Cohn, 2008, s. 87)

Bu yargıyı bir başlangıç noktası olarak alacağız ve elimizdeki anlatılarda Alıntılı Monologların, yerleştirildikleri bağlamları göz önünde bulundurarak, işlevlerini inleyeceğiz. Önce buna benzer bir örnekle başlayacağız. Anlatıcı ile kurmaca varlığın arasındaki mesafenin en fazla olduğu anlatı *Sevda*'dır. Yukarıda alıntıladığımız kısmı tekrar ele alalım:

Fettah müellifleriyle şairlerinden pek çoğunda bu adem-i itminan emarelerini bulmaktaydı. İntikatta bir kadem daha ileri giderek şurasını düşündü: **Her âşğın can verdiği visal-i manevi ve sûrîden ibaret olması akla muvafık görünmüyor. Eğer feyz, aşkın kendisindeyse âşıklar bu tecelli ile kani olmak lazım gelirdi. O feyzi bir vücutta aramak pek de hulus ve safvet addolunamaz.** (Nabizade Nazım, 2015, s. 150) (Vurgu bana ait.)

Fettah, anlatının başından bu noktaya kadar, hatta Nazmiye ile evliliklerine varan sürece kadar, ufak tefek sorgulamalar dışında aşkın kutsallığına ve büyüklüğüne inanmıştır. Zımnî yazarın göstermek istediğinin ise bunun tam tersi olduğunu anlatının vardığı noktada açıkça fark ederiz. Ona göre aşk, kalple değil akılla ilgilidir ve kutsal değil dünyevi ihtiyaçlara dayalıdır. İşte bu yüzden bu anlatıdaki, Fettah'ın bilincinin sunulduğu her yerde, son âna kadar aşkın ateşli bir savunusu görülür. Bir tür aydınlanmaya doğru giden bu yolda, Alıntılı Monoloğu da içine alacak şekilde, söz konusu tüm Bilinç Sunumları, Cohn'un da söylediği gibi kurmaca varlık ile anlatıcının arasındaki mesafeyi artırarak, kurmaca varlığın ulaştığı sonucu sertleştirmek ve daha etkili kılmak amacını taşımaktadır. Fakat elimizdeki diğer anlatılarda bu sonuca ulaşamayız. Mesela *Haspa*'nın anlatıcısı ile kurmaca varlığı birbirlerine hiçbir zaman ters düşmezler, hatta aksine anlatıcı Behzat'ı her zaman destekler:

[...] Hesap ile, tahmin ile bu meselelere bir hall-i takribî olsun bulmaktaki aczini görünce herkesin yaptığı gibi o da işi cereyan-ı tabiisine, yani

tesadüfün sevkiyatına terk etmeyi evla gördü. ‘Yarın olsun hayrolsun!’ hükmünü rehber-i hareket ittihaz etti. **Aklınca diyordu ki:**

Gün doğmadan meşime-i şebden neler doğar. (Nabizade Nazım, 2015, s. 232) (Vurgular bana ait.)

Alıntılanan kısmın öncesinde Psiko-anlatı ile başlayan paragraf, alıntıladığımız kısımda da öyle devam eder. Fakat alıntı öncesinde, içinde bulunduğu durumun çıkmazlarına saplanıp kalan kurmaca varlık, burada, genelleştirici bir Psiko-anlatı ile desteklenir: Behzat da “herkesin yaptığı gibi” yapacak ve “Yarın olsun hayrolsun!” hükmünü hareket noktası olarak kabul edecektir. Böylece, anlatıcı Behzat’ı, herkes gibi bir “insan” hâline sokmuş olur ve kusurlarını görmezden gelmemizi sağlamaya çalışır, bu yolla da açıkça onun yanında olduğunu vurgular ve aralarındaki mesafeyi oldukça azaltır. Bu yakınlaşma o kadar fazladır ki, vurgulanan kısımdaki Alıntılı Monoloğa dikkat edildiğinde, Behzat’ın cümleleri ile anlatıcının onun bilincini aktardığı cümleler arasında tam bir koşutluk görülür. Bu yakınlaşma bir başka örnekte çok daha ileri boyutlardadır: Behzat orada da barınamayıp kamarasına, yatağı içerisine iltica etti. O hayal-i dilberi hafızasından tard edecekmiş gibi eline bir kitap aldı. *Ne gezer. Aman ya Rab bu ne alçak gönül!*” (Nabizade Nazım, 2015, s. 223). (Vurgular bana ait.) Burada Alıntılı Monoloğu saptayabileceğimiz tek işaret anlatı ile Bilinç Sunumu arasındaki kip değişimidir. İlk iki cümle geçmiş zaman kipiyle sunulurken, son iki cümle geniş zamana kayar. Fakat bu geçiş esnasındaki “Ne gezer.” cümlesi dikkat çekicidir. Bu cümle gerçekten kime ait? Bir yandan, devam eden anlatı içerisinde, Behzat’ın imkânsızlığını vurgulamak için anlatıcı tarafından söylenmiş gibidir, çünkü sonraki Alıntılı Monolog atıldığında, söz konusu cümle bir tür anlatıcı Yorumu hâline gelecektir. Diğer taraftan, Behzat, kitabı eline alarak, kadının hayalinden kurtulmak istemiş ama bunu yapamayınca o cümleyi bilincinden geçirmiş de olabilir. Yani, “Behzat, ‘Ne gezer.’ dedi kendi kendine, ‘Aman ya Rab bu ne alçak gönül!’.” şekline soktuğumuzda bu defa bir Alıntılı Monologla karşı karşıya kalırız. Sanki iki ayrı bilinçten geçen iki aynı cümle tek bir noktada iç içe geçmiş gibidir. İşte bu geçiş bölgesi, tüm anlatı içerisinde, Behzat ile anlatıcının hem dilbilgisel hem de savundukları normlar bakımından en fazla yakınlaştıkları yerdir. Dolayısıyla bu anlatıdaki Alıntılı Monologlar, anlatıcı ile kurmaca varlık arasındaki mesafeyi açarak bir ironi oluşturmanın tam aksine, mesafeyi kapatarak yoğun bir sempati oluştururlar.

Bu örnekler dışında kalan Alıntılı Monologlar ise kurmaca varlığın duygu durumlarının yoğunlaşması hâlinde kullanılırlar. Mesela Suphi'nin Zehra'yı düşündüğü sahnelerin birinde: “Bazı defalar merhametin bu derecesinden usanarak nazar-ı tasavvurun önünde gezinen ‘hayal-i müşevveşi’ hatırasından çıkarmaya çalışırdı. **‘Bir kıskanç deli kızla bu kadar iştigal etmek!.. Elverir, elverir!’**” (Nabizade Nazım, 2010, s. 34). (Vurgular bana ait.) Psiko-anlatı aracılığıyla sunulan ilk cümle zihinsel bir uğraşı ifade eder. Sonrasında gelen, Alıntılı Monolog kısmı ise yoğun duygusal bir tepki, bir tür isyandır. Bir başka yerde Zehra'nın tepkisi şöyle olacaktır: “Zehra, Suphi'yi de düşman addetmekte idi. Düşman, fakat sevimli düşman. O düşman hâlâ bu gün mütareke teklifinde bulunacak olsa, ona teslim-i silâha hazır idi. **Parçalanası kalp! Kör olası kalp!.. Hâlâ onu, o nankörü, o hercaî meşrebi seviyorsun!**” (Nabizade Nazım, 2010, s. 92). (Vurgular bana ait) Psiko-anlatı ile başlayan alıntı, Alıntılı Monologla son bulur. Vurgulanan kısımlar yine yoğun bir duygu durumunun aktarımını sağlarlar. Fakat burada dikkat çekici olan başka bir durum Zehra'nın kendisinden “sen” diye bahsetmesidir: “Hâlâ onu, o nankörü, o hercaî meşrebi seviyorsun!” Böylece, bir yandan kurmaca varlığın istemediği, ve fakat kurtulamadığı da, bir duygu durumu içerisinde olduğu sergilenirken bir yandan da dilbilgisel bir yardımla bu çaresizlik durumu iyice vurgulanmış olur.

Bazense bu yoğun duygu durumlarının kaynağı tam olarak net değildir ve bu defa kurmaca varlığın durumu algılama sürecindeki tepkileri Alıntılı Monologla sunulur:

Geniş bir kanepenin üzerine kendini atıvererek yüreğinin çarpıntısını dinlemeye başladı. **Allah Allah! Bu helecan ne olacak?** Tuhaf, henüz ismini, kim olduğunu bilmediği o lehçe-i dil-firibdeki bu tesir ne idi ki bir türlü onu gözü önünden kaybedemiyordu. Ayağa kalktı. Aynanın önüne geçti, çehresinin kesp ettiği renge şaşakaldı. **Bu ne demek? Bu ne demek? diye söylenmeye başladı.** [...] (Nabizade Nazım, 2010, s. 43) (Vurgular bana ait)

Yine ünlemler ve soru işaretleri. Zehra, Suphi'ye ilk görüşte âşık olmuştur fakat henüz bunun farkında değildir. İşte buradaki Alıntılı Monologlar ise tam da bu duygu durumunu anlamlandırma çabasını ve şaşkınlığı daha belirgin hâle getirirler. Fakat bu tarzdaki tepkiler her zaman aşkla ilgili değildir. *Karabibik*'te de duygu durumlarını vurgulayan Alıntılı Monologları görürüz: “Karabibik bunlardan ayrıldı. Ağır ağır hatveleriyle Anderya'nın mağazasına doğru yürüdü. **Hay kâfir şeytan...**

Mağaza hâlâ kapalı” (Nabizade Nazım, 2015, s. 210). (Vurgu bana ait) Kurmaca varlığın para istemek için Anderya’nın mağazasına vardığı sıradaki tepkisi “Hay kâfir şeytan...” şeklinde olmuştur. Burada, çok istediği “öküzlerine” bir türlü ulaşamayan bir adamın kızgınlığı ortaya çıkar. Başka bir yerde duygu durumu, yine para bağlamında bir beklentinin tepkisidir:

Şimdi Gülsüm Hatun bunak kocakarının birisidir, fakat Huri’yi öz vahid kızı gibi sever. Süt babası Halil Hoca’nın elli dönüm bir tarlası, bir çift öküzü, bir çift camısı, bir sıpası, birisi yaylada birisi burada iki kargîr damı ve rivayete göre elbisesinin kim bilir neresinde saklı birkaç bin kuruşu vardır. Fakat hiç evladı yoktur. Huri’yi kendisine bir evlat bir vâris olmak üzere sevmektedir. Kim bilir belki ölmezden evvel bu malların birazını Huri’nin üstüne çevirtir. Hatta geçenlerde Huri, Gülsüm’ün ağzından bu ümidi okşar birkaç söz de işitmiştir. **Ah sahih çıksa, sahih çıksa...** (Nabizade Nazım, 2015, ss. 199-200)

Tüm bir paragraf boyunca anlatıcı tarafından bir Özet sunulur. Bu Özette Karabibik’in bir şekilde para kazanma ihtimalinden bahsedilir. Ve paragrafın son cümlesi, Karabibik’in sözleridir. Bu anlatıda, son örneğe benzer birçok durumla karşılaşırız. Anlatıcı farklı yollarla anlatısını veya Bilinç Sunumunu devam ettirirken, para kazanma veya bulma ihtimali gündeme geldiği anda Karabibik’in bilincinden aktarılan böyle bir cümle görürüz. Bu çift taraflı bir durumdur; bir yandan kurmaca varlığın yoğun duygu durumunu sergilerken diğer yandan anlatıcının, bu duygu durumlarını bilince kısa odaklanmalar yaparak etkili ama hızlıca geçmesini sağlar. Bu örneklerin *Karabibik*’te sıklaşması ise tesadüf değildir, çünkü anlatıcı onun bilincini, onun cümleleriyle uzun uzadıya sergilemeyi gerekli görmez: “Karabibik تنها sokakta bir aşağı bir yukarı gezinmekteydi. **Düşüncesi gayet dar olan kafasında, öküzler yer etmişti**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 208). (Vurgu bana ait.) Gereğesini de bir Psiko-anlatı şeklinde böyle açıklar.

Sonuç olarak, incelediğimiz anlatılarda Alıntılı Monolog sayısı gerek Psiko-anlatının kullanılma sayısına nazaran, gerekse anlatıların genel hacmi içerisinde oldukça azdır ve bunlar tırnak işaretleri, zaman kipinin değişimi, ünlem ve soru işaretleri, “dedi” veya “diye düşündü” gibi bir fiilin kullanımı aracılığıyla belirginleştirilirler. En uç noktada sadece zaman kipi değişiminin olduğu, başka hiçbir işaretin bulunmadığı Alıntılı Monologlar yer alır. Bu tarzdaki Alıntılı Monologların sayısının daha az

oluşu da anlatıcının sözü kurmaca varlığa bırakmama, yani anlatı içerisindeki hâkimiyetini kaybetmeme isteğiyle bağlantılıdır. Anlatıcı ile kurmaca varlık arasındaki mesafeyi vurgulamak veya yoğun duygu durumlarını sunmak için kullanılırlar. Yoğun duygu durumlarının sunulması esnasında sözün kurmaca varlığa bırakılması ise çift taraflı olarak işler, bir yandan kurmaca varlığın tüm duygusal yönelimleriyle gerçek bir insana benzemesini sağlarken bir yandan da anlatıcının bu konuda aradan çekilmesiyle birlikte durumu “müdahalesiz” bir şekilde sunabilmesini sağlar.

Bir sonraki alt başlıkta ise anlatıcı ile kurmaca varlığın Bilinç Sunumu esnasında biraraya geldikleri bir nokta olarak Anlatımlı Monologları ele alacağız.

3.3 En Yakın Mesafe: Anlatımlı Monolog

Psiko-anlatı, bir kurmaca bilincin anlatıcının bilen sözleriyle sunulması, Alıntılı Monolog ise kurmaca varlığın bilincinin yine onun diliyle aktarılmasıydı. Anlatımlı Monoloğa geldiğimizde bu defa kurmaca varlığın bilinci, anlatıcının maskesine bürünmüş bir şekilde sunulur:

Karakterin düşünce dilinin üçüncü şahısta yazılmış kurmaca eserlerin anlatı diline dönüştürülmesi bu bölümde ele alacağımız bilinç sunumu tekniğinin en başta gelen özelliğidir. Ben bu tekniğe **anlatımlı monolog** adını veriyorum. **Bir karakterin düşüncesini onun kendi diliyle, ama üçüncü şahıs referansını ve anlatının esas zaman kipini değiştirmeden sunma tekniği şeklinde bir tanımlı yapılabilir.** (Cohn, 2008, s. 114) (Vurgular bana ait.)

Yani Anlatımlı Monologlarda, ne Psiko-anlatıdaki gibi bilinç fiilleri vardır, ne de Alıntılı Monologda olduğu gibi zaman kipi veya şahıs değişimi söz konusu olur. Cohn’a göre bu üçüncü yöntemi diğer ikisinden ayıran bu değişikliklerin onda olmamasıdır:

Anlatımlı monolog ile bilinç sunumunda kullanılan diğer iki teknik arasına ayırım çizgisi çekmek genellikle kolaydır. Zaman kipi ve şahıs anlatımlı monoloğu alıntılı monologdan ayırır, [...] açık alıntı ya da takdim olmadan kullanıldığında bile bir zorluk yaşanmaz. Zihinsel fiillerin olmaması (ve bunun sonucu olarak gramer bakımından bağımsızlık) da anlatımlı monoloğu psiko-anlatıdan ayırmaktadır. (Cohn, 2008, s. 118)

Tam da bu nedenle Anlatımlı Monologlarla anlatı dili arasında mükemmel bir kaynaşma gerçekleşir, dikkatsiz bir okur için ikisi arasındaki geçişler hissedilmeyecek kadar yumuşaktır.⁶¹

Haspa'daki, "Vapur saat dokuzda İstanbul'a varıp Fındıklı açıklarında demir attığı zaman Behzat hâlâ gözünü kapamamıştı" (Nabizade Nazım, 2015, s. 231). cümlesinin hemen ardından gelen paragraf ile Anlatımlı Monoloğu biraz daha netleştirelim:

Şahinde'nin iğbirarından ziyade yarınki iftirak-ı muhakkaktan tedehhüş etmekteydi. Bu sevgili çocuktan kolay kolay ayrılmak mümkün olmayacak. Hele bir kere Şahinde leylî mektebe girdikten sonra hasret-i firkate alışincaya kadar ne işkenceler çekeceğini, kim bilir ne akabeler, ne felaketler geçireceğini tahmin ve hesap eylemekteydi. Ya kalbinde bu muhabbet-i ma'yubane olarak karısının ve bahusus evladının yüzüne ne yüzle bakacak. Bu hissiyatını harice işrab ettiriverecek olursa bundan kim bilir ne fâci neticeler çıkacak. Acaba acaba bu muhabbet Behzat'ı her-çi-bâd-âbad noktasına kadar sevk edip de şimdi çocuğu addettiği Haspa'yı karşısında zevce sıfatıyla görmek arzu ve hatta derecesine kadar cesaret mi bulacak? Behzat bu hesabat ve ihtimalatın her cihetine sevk-i enzar-ı mütalaa ederek mazisini, halini, âtisini şaşırılmış kalmıştı. [...]
(Nabizade Nazım, 2015, ss. 231-2) (Vurgular bana ait.)

Yukarıdaki alıntıda altı çizili kısımlar Psiko-anlatı, koyu kısımlar Anlatımlı Monologdur.⁶² Alıntı, bir paragraf öncesinde bir anlatı cümlesiyle başlar. Sonrasında anlatı yerini tüm bir paragrafta devam eden Bilinç Sunumuna bırakır. Bu sunum sırasıyla, Psiko-anlatı, Anlatımlı Monolog, tekrar Psiko-anlatı, tekrar Anlatımlı Monolog ve tekrar Psiko-anlatı şeklinde devam eder. Burada Psiko-anlatı kurmaca varlığın söz-altı durumlarını aktarmanın yanında, anlatı ile Anlatımlı Monolog arasındaki yumuşak geçişi sağlar ve Bilinç Sunumunun sürdüğünü vurgular. Psiko-anlatı ile anlatı arasındaki kip uyumu bu geçişleri kolaylaştırır.

⁶¹ Anlatımlı monolog hakkında daha fazla bilgi almak için bkz: Cohn, 2008, *Şeffaf Zihinler*, "Anlatımlı Monolog" ss. 113-154

⁶² Nazım'ın anlatılarında, bu tarzdaki örnekleri sıklıkla görürüz. Şimdiye kadar, mümkün olduğunca, tüm Bilinç Sunumu yöntemlerini ayrı ayrı örneklere çalıştık fakat bundan sonra, karma örneklerle devam edeceğiz. Çünkü söz konusu anlatıların büyük bir kısmında, Bilinç Sunumları bu şekilde verilmiştir ve bilincin sunumu bu sayede daha hareketli ve daha kapsamlı bir şekilde gerçekleştirilmiştir.

Anlatımlı Monologlara bakacak olursak, “Bu sevgili çocuktan kolay kolay ayrılmak mümkün olmayacak.” cümlesi ilk bakışta bir Alıntılı Monolog olarak düşünülebilir çünkü sonrasına “dedi kendi kendine” ibaresi getirildiğinde herhangi bir sorunla karşılaşılmaz. Hatta böyle adlandırmak, kip değişikliğine aldanırsak daha makul gelebilir. Ama sonrasındaki Anlatımlı Monolog kısmına baktığımızda, “Ya kalbinde bu muhabbet-i ma’yubane olarak karısının ve bhusus evladının yüzüne ne yüzle bakacak.” cümlesi “dedi kendi kendine” ibaresiyle tamamlandığında iğreti bir durum oluşur. Zira cümle bu şekilde tamamlanacak olsaydı, üçüncü şahıs referansları olan, “karısının”, “evladının” ve “bakacak” kelimelerinin “karımın”, “evladımın” ve “bakacağım” kelimeleriyle değiştirilmesi gerekirdi. Dolayısıyla tam bu noktada bir Anlatımlı Monologla karşı karşıyayız. Fakat bir sorun var. Anlatı ve Psiko-anlatı geçmiş zaman kipiyle sunulurken, burada gelecek zaman kipi devreye giriyor. İşte tüm kafa karışıklığını oluşturan da budur. Cohn bu konuda, başka bir örnek için şunları söyler:⁶³ “Bu pasajlardaki zarflar anlatımlı monolog biçiminin bir başka ayırt edici özelliğine dikkat çekmektedir: Karakter bilincinin zamansal yöneliminin benimsenmesi; bu karakter açısından kurmaca eyleminin zamanı *bugündür*, önceki ve sonraki günler de *dün* ve *yarındır*” (Cohn, 2018, s. 142). (Vurgular Cohn’a ait.)

Bizim alıntımız için zarflarla ilgili bir durumdan bahsedemeyiz. Ancak, ortada bir zaman meselesi olduğu açıktır. Elimizdeki örneğe dikkatle bakarsak, tam da Cohn’un dediği gibi, burada işaret edilen zaman anlatılan o ânın sonrasındır. Bu gibi, ileriye veya geriye uzanan durumlar için Cohn Öngörü veya Hafıza terimlerini tercih eder ve Anlatımlı Monologlarda böyle durumların genelde şartlı zaman kiplerinin veya geçmiş zamanın hikâyesinin kullanılmasıyla sunulduğunu belirtir. Bunların Alıntılı Monologda geçmiş ve gelecek zaman kiplerine denk düştüğünü ekler (Cohn, 2008, s. 142). İşte söz konusu karışıklık tam olarak bu yüzden çıkmaktadır. *Haspa*’nın anlatıcısı, tüm anlatı boyunca yaptığı gibi yine kurmaca varlığının tamamen yanında durmuş, hatta sesleri onunla tamamen iç içe geçmiş, böylece kurmaca bilincin zaman kipini gelecek zamanın hikâyesi şeklinde dolayımamıştır ve bizim bir istisna ile karşılaşmamızı sağlamıştır. Fakat zaten kip kurmaca varlığın bilincinden geçtiği

⁶³ Cohn’un yaptığı alıntı şöyledir: “Birden aklına geldi. *On yıl önce* bu masada otururken örtünün üstünde küçük bir dal mı, yaprak mı bir desen vardı. Bir an ondan esinlenmiş ona dalmıştı. Bir resmin ön planıyla ilgili bir sorun vardı galiba. Kendi kendine, ağacı ortaya doğru çekmeli demmişti. O resmi bir türlü bitirememişti. *Yıllardır* aklından çıkmıyordu. İşte *şimdi* o resmi bitirecekti. Acaba boyalarını nerede? Diye düşündü. Evet boyaları. *Dün gece* holde bırakmıştı. *Hemen* işe başlayacaktı. Mr. Ramsey dönmeden çabucak kalktı.” (Cohn, 2008, 141) (Vurgular Cohn’a ait.)

şekilde sabit kalsa da, bu alıntıda sadece üçüncü şahıs referanslarının bulunması bile sunumun anlatıcının diliyle yapıldığını açıkça gösterir. Sonraki iki cümlede de yine aynı durum söz konusudur ve bunlar da birer Anlatımlı Monolog örneği olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla Alıntılı Monolog olarak da algılanabilecek olan ilk cümle de, kendi içerisinde herhangi bir aksi işaret barındırmadığı ve diğer cümlelere benzediği için, rahatlıkla Anlatımlı Monolog olarak adlandırılabilir.

Bu alıntıdaki Anlatımlı Monologların işlevine bakacak olursak, Anlatımlı Monoloğun zamansal özgürlüğünden yararlanılarak belirsiz gelecek hakkındaki düşüncelerin ve korkuların psiko-anlatıya göre daha samimi bir tutumla ortaya serildiğini ve kurmaca varlık ile anlatıcının birbirlerine yakınlaştığını, böylece kurmaca varlığın “gerçek bir insan gibi” algılanmasının sağlandığını, yani okurla kurmaca varlık arasında bir yakınlık oluşturulduğunu söyleyebiliriz. *Haspa*’dan benzer bir örneğe daha bakalım:

Yatak içindeki vaziyeti tefekküre pek müsait olduğundan hâlini düşünmeye başladı. Yaşı kırkı geçkin, sakalına kır düşmüş, bahusus altı yaşında bir çocuk babası olduğu hâlde on iki yaşında bir çocuğa divanece gönül vermek hiffetini yaşının muktezası olmak lazım gelen metanet ve mekânete şeyn ve âr görmekteydi. Bahusus neticeyi düşündü: Ne olacak? Haydi bu muhabbetteki ciddiyet kesb-i kuvvet etsin... Peki bu muhabbetten ne ümidi olacak? Haspa ile be-kâm olmak mı? Heyhat! Tefavüt-i sinni hesaba katmasa bile o visale ermek için hiç olmazsa üç sene beklemek lazım gelecek. Ya o kadar müddet bu nokta-i muhabbet üzerinde sebat ve devam göstermek bahusus her muhabbete sine açan tab’ı için mümkün mü? Daha iki gün evvel bir İngiliz karısına karşı peyda ettiği hissiyat meydanda duruyor. Beklemek de lazım olmasın... Ya sevgili zevcesini, elmas oğlunu nasıl feda etmeli? (Nabizade Nazım, 2015, ss. 227-8) (Vurgular bana ait.)

Bu alıntıda, Psiko-anlatı (altı çizili kısımlar), Alıntılı Monolog (italik vurgular) ve Anlatımlı Monoloğun (koyu vurgular) iç içe girdiği bir örnekle karşı karşıyayız. Önce, Psiko-anlatı aracılığıyla Bilinç Sunumu başlatılır ve kurmaca varlığın içinde bulunduğu psikolojik durum sergilenir. Ardından duygusal tonu arttıran ve Behzat’ın içinde bulunduğu çaresizliği onun bilincinden vurgulayan iki Alıntı Monolog cümlesi “düşündü” ifadesinin sonrasında gelir. Onları bir Anlatımlı Monolog cümlesi takip eder. Bu cümle üçüncü şahıs referansı barındırması bakımından bir Anlatımlı

Monologdur. Hemen ardından gelecek olan iki Alıntılı Monolog cümlesi de eklenince söz konusu sunumun da bir Alıntılı Monolog olduğu düşünülebilir fakat ilk cümleyi, ve diğer Alıntılı Monolog cümlelerini de, ““Ne olacak?” dedi kendi kendine.”, gibi bir ifadeyle birlikte okuduğumuzda herhangi bir sorunla karşılaşmazken bu cümleyi aynı şekilde soktuğumuzda “ümidi” kelimesindeki üçüncü şahıs referansına takılırız. Eğer bu kelime “ümidim” olarak, yani birinci şahıs referansı ile yazılmış olsaydı bir Alıntılı Monologdan söz edebilirdik. Bunun bize gösterdiği iki durum var: Birincisi Nazım’ın anlatılarında geleceğe yönelik Anlatımlı Monologlar pek de istisnai olmayan bir şekilde gelecek zaman kipini barındırıyorlar. İkincisi ise, Nazım’ın anlatılarında Anlatımlı Monologları saptarken en önemli göstergemiz her zaman cümle içerisinde üçüncü şahıs referanslarının bulunup bulunmadığı olmalıdır. Daha kolay bir turnusol kağıdına ihtiyacımız varsa o da, bu cümlelerin sonuna “dedi kendi kendine” ibaresini getirmektir. Yukarıdaki Anlatımlı Monologları incelemeye devam ettiğimizde daha garip sonuçlarla karşılaşırız. Söz gelimi gelecek zaman kipi değil de şimdiki zaman kipinin kullanıldığı şu cümleye bakalım: “Daha iki gün evvel bir İngiliz karısına karşı peyda ettiği hissiyat meydana duruyor.” Bu defa “dedi kendi kendine” ifadesini engelleyen “ettiği” kelimesindeki üçüncü şahıs referansıdır. Son Anlatımlı Monologda ise “oğlunu” ve “zevcesini” ifadeleri aynı engeli oluşturur. Bu iki farklı zaman kipinin de Nazım’ın Anlatımlı Monologlarında görülebildiğini gösterdiğimizize göre artık rahatça söyleyebiliriz: Onun anlatıları için Anlatımlı Monologlardaki kurmaca varlık-anlatıcı yaklaşması dilbilgisel bir yaklaşmayı da beraberinde getirmez, sadece kurmaca varlığın bilinci anlatıcı tarafından dolayım olarak sunulur. İşte tam da bu nedenle Nazım’ın Anlatımlı Monologları, Alıntılı Monologlarına dilbilisel açıdan çok yaklaşır ve bu dikkatsiz bir göz için ciddi bir kafa karışıklığı oluşturabilir. Peki ama Anlatımlı Monologların söz konusu anlatılarda bu şekilde sunulmasının nedeni Nazım’ın bu tekniği yanlış anlamasından veya bunu Türk edebiyatında ilk defa uygulayan yazarlardan biri olmasından mı kaynaklanır? Hayır. Psiko-anlatı yapısı gereği kurmaca varlıkla anlatıcının arasındaki mesafenin en fazla olduğu tekniktir ve onda tüm söz anlatıcıya aittir. Alıntılı Monologda ise tüm söz kurmaca varlığa aittir ama aradaki mesafe yine değişmez, bu defa anlatıcı kendini aradan çıkarır. Nazım’ın Anlatımlı Monologlarının sunulduğu esnasında anlatıcı da kurmaca varlık da oradadır ve bu aralarındaki mesafenin en az olduğu sunum yöntemidir. Dolayısıyla Nazım’ın anlatıcıları, kurmaca varlıklarına yaklaşarak, onların içinde buldukları durumu

bu yöntemle açıklarak okur ile kurmaca varlık arasındaki mesafeyi de kapatırlar ve okurun o kurmaca varlıkları anlayarak onların doğru ya da yanlış düşüncelerini daha yakından görmesini sağlarlar. Yukarıdaki Anlatımlı Monologların işlevi de tam olarak okur tarafından Behzat'ın içinde bulunduğu psikolojik durumun anlaşılması ve onun anlayışla karşılanmasının sağlanmasıdır.

Tüm bu açıklamalardan sonra *Sevda*'daki tek Anlatımlı Monoloğun anlatının sonunda, kurmaca varlığın (Fettah), anlatıcının (dolayısıyla Zımnî Yazarın) düşüncelerine yakınlaştığı anda ortaya çıkması şaşırtıcı değildir.

Fettah 'kâmyab' olmuş ve işte Nazmiye'nin nail-i visali olalı bir haftayı geçmişti.

Fettah düşündüğünü söylemek lazım gelse bu visalden gına bile getirmiştir. Bonmarşede telakiden bed' ile arta giden iştiyakı bir iki visal ile söndü gitti. Şimdiki hâlde Nazmiye'den usanmaya başlamıştır.

Şu inkılaptan da istidlal ediyor ki aşk ve sevdanın hayatı 'visale' muallak olup bunun sübutu onun mahvını icap etmektedir. Öyle bir aşkın safvet ve ulviyeti sırf evhamdan ibarettir. (Nabizade Nazım, 2015, s. 158)

Psiko-anlatı (altı çizili kısımlar) ve Alıntılı Monoloğun (İtalik vurgu) anlatı ile birlikte sunulduğu bu üç paragrafta anlatıcı Fettah'ın, artık kendi istediği noktaya geldiğini, Fettah'ın kendi bilincinden de sunduktan sonra Anlatımlı Monolog görülmeye başlar:

Fettah, Nazmiye'den usanmakla beraber ondan vazgeçecek değildir. Çünkü vazgeçecek olursa eline ne geçecek? Bir ikinci aşktan ne ümidi olabilir? O da bunun gibi hayalat ile başlayacak, şehvetle bitecek değil mi?

Daha güzel bir zevce mi bulacak? Bulup da ne olacak? Ondan da bir haftada değilse bile bir ayda, bir senede veya üç senede bıkacak değil mi? O hâlde yine baştan mı başlayacak? Bu tefekkürün sonu gelmez. Netayic-i makuse-i zuhuru da ihtimal dahilinde. Bu hâlde ilk tecrübe ile kanaat edip durmalı. Visal devrine kadar hatıra getirmediği emr-i tenasüle çalışmalı. Makulü budur.

Nazmiye de cahil, avanaksa da ahlaksız bir kadın değildir. Oldukça el işleri, sevilecek derecede hüsnü, biraz da serveti var. Fettah bunlarla kanaat edebilir. (Nabizade Nazım, 2015, s. 158-9) (Vurgular bana ait.)

Anlatıcı, önce Fettah'ın bilincini dolayımlyarak Anlatımlı Monolog (koyu vurgular) ile sunar ardından Fettah'ın kendi bilincini "müdahalesiz" bir şekilde Alıntılı Monolog (italik vurgular,) ile aktarır. Anlatının başından beri sürekli mesafeli davrandığı (Yorumlar, Psiko-anlatılar esnasındaki "farkında değildi" benzeri ifadeler, Manipülasyonlar vs. aracılığıyla) kurmaca varlığına şimdi yaklaşarak bir yandan okurun da artık Fettah'a yaklaşabileceğini ve ona sempati duyabileceğini söylemiş olurken bir yandan da okurun da aşk konusunda onun gibi düşünmesi gerektiğini ima etmiş olur.

Şimdi Anlatımlı Monoloğun en fazla kullanıldığı iki anlatıdan biri olan *Zehra*'da Sırrıccemal'in bilincinin sunulduğu şu paragrafa bakalım:

Birdenbire zihnine bir şüphe girdi. Sekine-i fikr içinde, durup dururken şu melhus şüphenin zihnine nereden kopup düştüğünü tayinde mütehayyir bile kalmış idi. Romanı bıraktı. Asıl kendi romanını tetkik ve mütalâaya başladı. Suphi, Hocapaşa'da kalmış olmasın?.. Fakat bu şüphesini haksız bulmakta idi. Kendisinin uğrunda o kadar büyük fedakârlıkları gözüne almış iken hakkında bu gibi şüphelere düşmek pek nankörlük idi. Hayır, hayır. Suphi, Beyciği, kendisini hiçbir zaman terk etmez. Bütün varlığını kendisine vakfetmiştir. Elbette bu gece gayet mühim bir iş için kalmaya mecbur olmuştur. Kim bilir nasıl iştir? Fakat herhâlde Suphi yalan söyleyecek değil a. İşte "pek işim var" diyor. Demek ki mağazada çalışıyor. **Zavallı Beyciği!** Bu ne kadar zahmet, bu ne kadar iş!.. (Nabizade Nazım, 2010, s. 106) (Vurgular bana ait.)

Bu alıntıda oldukça karmaşık bir bilinç sunumu ile karşı karşıyayız: Altı çizili yerler Psiko-anlatı, italikler Alıntı Monolog, koyu vurgular Anlatımlı Monolog ve vurgusuz kısa cümle ise anlatıdır. Psiko-anlatılar ile Sırrıccemal'in psikolojisi sunulmuş, Alıntılı Monologlar ile duygusal ton artırılarak doğrudan kurmaca varlığın bilinci aktarılmıştır. Anlatımlı Monologlarla okur-kurmaca varlık yaklaşması sağlanmıştır. Burada okur, Sırrıccemal'in Suphi'yi ne kadar sevdiğini ve hatta garip bir şekilde ona güvendiğini görür ama diğer yandan anlatının o âna kadarki kısmını da bildiği için

Sırrıccemal'in bu düşüncelerinin ne kadar yanlış olduğunun da farkındadır. Tam da bu nedenle anlatıcının buradaki tavrı ironiktir. Sırrıccemal'in zihnindeki duygusal notalar kuvvetlenmişken tüm yanlış notalar da dikkat çekici hâle gelmiş olur:

Fakat anlatımlı monologları çevreleyen metnin tonu ne kadar “gayrişahsi” olursa olsun, bu tür monologlar anlatıcıyı sempati ya da ironi tavırlarına bağlama eğilimindedir. Tam da öznel bir zihnin dilini nesnel anlatının gramerine aktardıklarından, duygusal notaları kuvvetlendirir, ama karakterin zihnindeki tüm yanlış notalara da ironik bir şekilde dikkat çekerler. Bir anlatıcı her iki olanağı da kullanabilir, hatta bunu aynı karakterle bile yapabilir. (Cohn, 2008, s. 133)

İroni noktasında benzer bir örnek olarak Suphi'nin bilincinin sunulduğu şu alıntıya bakalım:

Suphi, sandalı sahile yanaştırarak içinden atladı. Aldı, yürüdü gitti. Ürani, olduğu yerden donmuş kalmış idi. Suphi, hayaletten kaçıyormuş gibi gitmekte idi. Sanki arkasından bir pençe uzanacakmış da boğazına takılacakmış gibi ürkmekte idi. Peşine her nefeste büyür bir canavar düşmüş gibi helecan içinde adımlarını sıklaştırmakta idi. Bu korkunun, kalbine birdenbire nasıl düştüğünü keşfedemiyor idi. Güya Ürani peşinden geliyor gibi gelmekte idi. Düşünüyor idi ki, işte Ürani'den nefret etmekte idi, yani sevmiyor idi. Ya şimdiye kadar sevmediği bir vücuda nasıl muallak kalmış idi? Niçin niçin? Sırrıccemal'i, bîçare Sırrıccemal'i niçin feda etmiş idi? Zavallı Sırrıccemal şimdi kim bilir ne kadar azaplar çekmekte idi. Kim bilir kendisine ne kadar lânet okumakta ve ihtimal, kendisini kim bilir nasıl bir ümit içinde gözlemekte idi. Zehra'yı Sırrıccemal için feda etmişti, ya Sırrıccemal'i kimin feda etmişti? *Harc-ı âlem bir murdar karı için!.. "Ahhh!.. Karı ha! Kaskatı kalasıca!"* (Nabizade Nazım, 2010, s. 138) (Vurgular bana ait.)

Anlatı (vurgusuz kısımlar) ile başlayan alıntı, Psiko-anlatı (Altı çizili yerler) ile sözlü bir durumu aktararak devam eder, ardında kısa bir anlatı cümlecigi ve Suphi'nin karışık zihnini çözümleyerek sorgulamasını başlatacak olan bir Psiko-anlatı gelir. Söz konusu sorgulama önce Anlatımlı Monologla kurmaca varlık ile anlatıcı arasında bir noktaya ve ardından Alıntılı Monologla kurmaca varlığa aktarılarak duygusal

tepki sunulur. Hemen ardından duygusal tonun düşürüldüğü, sorgulama için daha uygun bir alan olan Anlatımlı Monoloğa dönülür. Alıntı yine duygusal ton artırılarak Alıntılı Monolog ile tamamlanır. Burada Sırrıcemal'deki gibi bir durum söz konusudur, duygusal ton artırılır ama tüm yanlış notalar da göze çarpmaya başlar. Okur Suphi'nin yaptığı her şeyi bilmektedir ve daha kötüsü Suphi'nin içinde bulunduğu durumun bir pişmanlık olmadığı okura, aralarındaki mesafe bu kadar yakinken aktarılır: Suphi, Zehra'yı Sırrıcemal için feda etmiştir, ya Sırrıcemal'i ne için? Bu noktada bir anda her şey tersine dönmüş olur ve okur, Suphi'nin Sırrıcemal'e değil de Ürani'nin “düzgün” bir kadın olmamasına üzüldüğünü fark eder. Dolayısıyla o zamana kadar Suphi'den nefret etmediyse bile artık çok geçerli bir sebebi vardır.

Elimizdeki anlatılar içerisinde en kurallı Anlatımlı Monologlar *Karabibik*'te karşımıza çıkar:

Koca İmam'dan gündeliği yarım mut zahireye istiare ettiği öküzler gibi bir çift öküze kendisinin dahi malik olması halindeki saadetini düşünmekteydi. Ah bir çift, bir çift! Bu hayvanları ne kadar sevecekti. Yazın yaylaya çıkarken eskisi gibi “malsız” olarak gitmeyecek, bir çift güzel öküzü önüne katarak köy halkının arasında sevinçten şarkı ünleye ünleye yürüyecekti. Bu saadetin hülyasına dalmış olduğu cihetle işinde makine gibi habersiz devam etmekteydi. Fakat ufk-ı hayalati üzerinde bir karaltı peyda oldu: Para! Bunun için yirmi mecid olsun lazımdı. Ah bu yirmi mecidi nereden bulmalı? Tüccar Anderya'ya koşmak. Fakat Anderya'ya olan borç da çoğaldı. Daha geçen gün herif salkım çetele gösterdi. Çetele artıyor. Lakin çare yok, bu isteği de yerine getirmeli. Günde yarım mut bu! (Nabizade Nazım, 2015, s. 197) (Vurgular bana ait.)

Psiko-anlatı (altı çizili yerler) ile başlayan Bilinç Sunumu, Alıntılı Monolog (italik kısımlar) ile devam eder, ardından Anlatımlı Monologlar (koyu vurgular) sıralanır, sonra sırasıyla Psiko-anlatı, Anlatımlı Monolog ve Alıntılı Monolog birbirini takip eder. Burada Anlatımlı Monolog, yukarıda *Haspa*'dan yapılan alıntılarda gördüğümüz gibi, geleceğe yöneliktir. Fakat bu defa kaçınmak istenilen bir amaçtan çok ulaşılmak istenilen bir hedef vardır. Dolayısıyla soru işaretleri azalır, ünlemler Alıntılı Monologlara ve Psiko-anlatılara bırakılır. Dikkat çekici bir fark ise buradaki Anlatımlı Monologların zaman kipinin anlatının zaman kipine biraz daha

yakınlaştırılma çabasıdır. İlk iki Anlatımlı Monolog cümlesinde gelecek zaman kipi hikâye birleşik zamanıyla birlikte, sonuncusunda ise doğrudan görülen geçmiş zaman kipiyle sunulmuştur. Bu ise anlatıcının Kamera Göz olarak tercih edilmesinin, Nazım'ın Natüralist bir “roman” ortaya koyduğunu bu eserin önsözünde belirtmiş olmasının ve dolayısıyla anlatıcının “müdahalesizliğini” koruma çabasının bir sonucudur.

Son olarak bu üçüncü şahıs anlatıcılı Bilinç Sunumu tekniği kısmında gördüklerimizi özetleyecek olursak. Anlatımlı Monologların sayısı, Alıntılı Monologlardan da, psiko-anlatılardan da azdır. Yine de, *Bir İftirak* ve *Sohbet-i Şebâne* hâricindeki her anlatıda en az bir örneğini görürüz. En yoğun oldukları anlatılar *Karabibik* ve *Zehra*'dır. Bu bir tesadüf değil:

Thibaudet'in sözleriyle, *style indirect libre* Flaubert'ten sonra, “roman üslubunun ana akımları arasına girer; bu tekniği Daudet, Zola, Maupassant'te ve diğerlerinde bol bol görmeye başlarız.” Doğalcı romanlar ne zaman bireysel yaşamlar ve anlık deneyimler üzerine odaklansalar -örneğin Maupassant'ın *Bir Yaşam*'ında, Zola'nın *Doktor Paskal*'ında ya da *Meyhane*'nin Gervaise sahnelerinde- sayfaları anlatımlı monologlarla dolup taşar ve dolaysız alıntılı monolog hemen hiç kullanılmaz. (Cohn, 2008, s. 131)

Özellikle *Karabibik*'in, doğrudan bu iddia ile yazıldığı göz önünde bulundurulursa bu, gayet doğal bir sonuçtur. Hatta yoğunluk bakımından bu iki anlatıyı, *Haspa*'nın izliyor oluşu da aynı sebeple şaşırtıcı değildir.

Anlatımlı Monologlar, kurmaca varlıkların şimdi, geçmiş ya da gelecekteki herhangi bir sorunu ya da arzu ettikleri bir şeyi düşündükleri noktada ortaya çıkarlar. Elimizdeki anlatılarda bu sorunlar ya da arzular ağırlıklı olarak aşk merkezindedir. Anlatımlı Monologlar anlatıcı ile kurmaca varlık ve dolayısıyla okur ile kurmaca varlığın aralarındaki mesafenin en az olduğu böylece okurun kurmaca varlığı daha yakından tanıdığı ama anlatıcının yönlendirmelerine de daima açık olduğu bilinç sunumu yöntemidir. Dolayısıyla işlev bakımın okura kurmaca varlığı daha yakın bir mesafeden tanıtırken, anlatıcının okuru manipüle etme araçlarından biri hâline de gelmiş olur ve anlatıcı bunu duygusal notaları kuvvetlendirerek yapar.

Buraya kadarki kısımda Bilinç Sunumlarını, üçüncü şahıs anlatıcılarla sunulan anlatılarda saptadık ve işlevlerini anlatıcının tavrını da göz önünde bulundurarak ortaya koyduk. Bundan sonraki üç alt başlık altında ise Bilinç Sunumları birinci şahıs anlatıcılarla sunulan anlatılarda saptanacak ve anlatıcının tavrıyla birlikte ele alınacaktır.

3.4 Bir Şey Düşünmüştüm Bir Zamanlar: Öz-anlatı

Üçüncü şahıs anlatıcılarla ilgili en fazla tekrar ettiğimiz şey onların her şeyi bilme özgürlükleridir. Bu onlara diğer birçok avantajın yanında, zamansal bir hâkimiyet sağlar. Yani anlattıkları kurmaca varlıkların geçmişlerini, şimdilerini ve geleceklerini, anlatı içerisinde ve hatta anlatı dışına taşacak şekilde bildikleri anlamına gelir. Dolayısıyla kurmaca varlıklarının bilinçlerini en özgür şekilde ve kendilerinden ayırıştırarak sunabilirler. Birinci şahıs anlatıcılara geldiğimizde farklı bir durumla karşılaşırız. Bu defa anlatıcı da anlatılan da aynı kişidir. Dorrit Cohn'a göre bu noktada anlatıcı iki farklı yönelim gösterebilir. Bunlardan biri, tam da bulunduğu ânı tamamen bir bilinç sunumu şeklinde anlatmaktır ki bunu *özerk monolog* olarak kavramlaştırır.⁶⁴ Nispeten daha modern bir döneme denk gelen bu eğilim bizim elimizdeki üç anlatıda da görülmez. Cohn'un ele aldığı, daha ziyade klasik döneme denk gelen bir başka eğilim ise *geriye dönüşlü teknikler* başlığı altında, üçüncü şahıs anlatıcılardaki bilinç sunumlarına çok yakın yöntemler olarak ele alınmıştır.⁶⁵ Bu tarzdaki anlatılar için *otobiyografik anlatı* teriminin de zaman zaman tercih edildiğini görebiliriz. Biz değişimli olarak her iki kavramı da kullanacağız. Elimizdeki anlatılar bu başlığa uygundur. Bu noktada öncelikle, üçüncü şahıs anlatıcılardaki anlatıcı kavramı yerine, Anlatan Benlik, kurmaca varlık kavramı yerineyse Deneyimleyen Benlik kavramlarının değişimli olarak kullanılacağını en başında netleştirmeliyiz.⁶⁶ Bu anlatılarda Anlatan Benlik iki farklı eğilim gösterecektir. *Yadigârlarım*'da zaman zaman kendi yargılarını doğrudan bulunduğu an içerisinde kayda geçirirken, sistematik olmayan ve zamansal bir sıra izlemeyen şekilde hatıralarını da aktaracaktır. İşte bu hatıralarını aktardığı noktada Deneyimleyen Benlik devreye girecek ve bilinç sunumları bu aşamada

⁶⁴ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: Cohn, 2008, ss. 186-279

⁶⁵ Geriye dönüşlü teknikler bağlamında ayrıntılı bilgi için bkz: Cohn, 2008 ss. 157-185

⁶⁶ Dorrit Cohn ve birinci şahıs anlatıcılar üzerine düşünülen birçok araştırmacı, Leo Spitzer'in ortaya attığı bu iki kavramı kullanmışlardır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: Cohn, 2008, "Dipnot 3" s. 157 Gérard Genette, 2011, *Anlatının Söylemi*, "KAHRAMAN/ANLATICI", ss. 176-9

gerçekleşecektir. *Zavallı Kız* ve *Bir Hatıra*'da ise yorum yapma yoğunlukları ve işlevleri birbirinden farklı olmakla birlikte, bir anlatan benliğin, deneyimleyen benliğini aktardığını ve bu esnada onun bilincini de sunduğunu göreceğiz. Son iki hikâye bu bakımdan, elimizdeki üçüncü şahıs anlatılara biraz daha yakınlaşacaktır.

Üçüncü şahıs anlatılarda, anlatıcının kurmaca varlığın karmaşık ve söze dökülemez bilincinin aktarıldığı yöntem olarak Psiko-anlatıları görmüştük. Buradaysa Anlatan Benlik, Deneyimleyen Benliğin bilincini aynı şekilde sunmaya kalktığında kullanacağımız kavram, geçmişteki kendi bilincini sunduğunu ima eden, Öz-anlatı kavramı olacaktır. Bu kavramı da yine Psiko-anlatıda olduğu gibi, anlatan ile anlatılanın aralarındaki mesafeye bağlı olarak, ahenkli ve ahenksiz şeklinde ikiye ayıracağız ve bunlar dışında “kaynaşmaya-yakın” bir durumun da olduğunu kabul edeceğiz.

Ahenkli Öz-anlatı da, Ahenkli Psiko-anlatı gibi, elimizdeki anlatılarda görülmez. Ahenksiz Öz-anlatı *Yadigârlarım* ve *Zavallı Kız*'da görülür. *Bir Hatıra* ise tam olarak iki şekle de uymadığı için kaynaşmaya-yakın bir durum olarak değerlendirilecektir.

Birinci şahıs anlatılarda Ahenklilik ve Ahenksizlik, Anlatan Benliğin, Deneyimleyen Benliğin bilincine ne kadar yakınlaştığıyla ve bilişsel farklılıklarını ne kadar vurguladığıyla ilgilidir. Eğer bir Anlatan Benlik, Deneyimleyen Benliğin bilgi durumunu aşacak şekilde yorumlarda bulunuyor, hatta onu yargılıyorsa veya onun yapamadığı birtakım genellemeler yapabiliyorsa bir Ahenksiz Öz-anlatı ile karşı karşıyayız demektir. Tam tersi bir durumda ise, yani Anlatan Benliğin Deneyimleyen Benlikten hiçbir bilişsel farkı yoksa Ahenkli Öz-anlatı ile karşı karşıyayız demektir.⁶⁷ Öncelikle Ahenksiz Öz-anlatıyı elimizdeki anlatılarla netleştirelim.

Zavallı Kız bir anlatıcının geçmişinde yaptığı hataları aktardığı bir anlatıdır. Bu bakımdan bir günah çıkarma ayinini hatırlatır, bir tür vicdan muhasebesidir. Anlatan Benlik bu anlatıda, bu muhasebeye neden olan kurmaca varlık, Hesna'nın ölüm ânından sonraki bir noktaya konumlandırılmıştır ve o noktadan bakarak geçmişini gözden geçirir. *Zavallı Kız*'da söz konusu Ahenksizlik durumu, tüm anlatıya yayılmış bir şekilde, o kadar uç noktalara ulaşır ki, Anlatan Benliğin, Deneyimleyen Benliğe birtakım suçlamalarda bulunduğu ve adeta onu yargıladığı görülür.

⁶⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz: Cohn, 2008, ss. 160-174

Bu bağlamda, söz konusu hikâyedeki en iyi öz-anlatı, isimsiz kurmaca varlığın her şeyin farkına vardığı anda gerçekleşir:

Sabah serinliği beynimin ateşini teskin etmekle serin kanla **düşünmeye başladım...** Vukuatın bi'l-cümle hakayıkı **nazar-ı intibahım önünde tecelli etti...** S...’nin hayatını setr etmekte olan nikabı sanki bir dest-i manevi ref ve def edivererek o latif o parlak örtü altında ne kadar şayan-ı nefret, ne kadar karanlık bir denaet saklı olduğunu **bana göstermekteydi.** Vefa ve iffet madeni sandığım vücudun nasıl harcâlem bir aşüfte olduğuna **aklım ermeye başladı...** Fakat ben bu hakikate pek kolay vasıl olamadım. Evvel emirde intikada **şüpheden başladım...** S...’nin evza’ında kusur aradım. Her bulduğum kusuru bir mütalaa ile **çürütmekteydim.** Fakat mümkün değil o riyaları örtmek **kabil olamadı...** Karının her hâlinde bir yalancılık **bulmaya başladım.** Nihayet baskın hadisesi her türlü tereddüdü def ve bertaraf etti... [...] (Nabizade Nazım, 2015, s. 126) (Vurgular bana ait.)

Şeklinde devam eden uzun bir Bilinç Sunumuyla karşılaşırız. Burada bir uyanış anı söz konusudur. Vurgulanan kısımlar bilinçle ilgili filler ve kelime gruplarıdır. Deneyimleyen Benliğin bilincinin müdahalesiz sunumunun (bilinç ifadeleri dışında) hemen ardından gelen kısa bir paragraf ile Ahenksizlik vurgulanır ama bu defa doğrudan doğruya Anlatan Benliğin ağzından: “Ah! Ben bu tatlı, bu mukaddes âmâli hep tahkir ayağımla ezmiş ve iki paralık bir aşüftenin peşi sıra gezmişim” (Nabizade Nazım, 2015, s. 127). Gezmişim değil, gezmiştim. Anlatan Benlik tüm hakimiyetiyle anlatının tamamında yaptığı gibi burada da Deneyimleyen Benlikten çok daha fazla bilgiye sahip olduğunu vurgular. Üstelik bunu Deneyimleyen Benliğin uyanış ânını anlattıktan sonra bile tekrar yaparak iyice görünür kılar. Anlatan Benliğin, bu örneğin tam tersi yönünde, deneyimleyen benliğin bilgisizliğini, tam da bilincini sunduğu anda vurguladığı bir başka sunum ise şöyledir:

Bir ay kadar bu suret-i mahrumiyetle yaşadıkdan ve sefahatlerim, israflarım üzerine nihayet S...’nin nazar-ı dikkat ve ehemmiyetini celb eyledikten sonra artık **benim nazarımda** mesudane görünen bir devr-i hayat başlamıştı. **Ben dünyada kadın denilen mahlukun kâffesini ismet ve melekiyetin nümunesi zannedecek kadar tecrübesiz bir çılgın bulunduğum cihetle** nazarımda S... camiü’l-fezail bir nazenin-i ikbaldî. (Nabizade Nazım, 2015, s. 115) (Vurgular bana ait.)

İlk cümledeki “benim nazarımda” ifadesi, Deneyimleyen Benliğin o anki bilgi durumunun eksikliğini vurgular. Sonrasında gelecek olan “Ben dünyada kadın denilen mahlukun kâffesini ismet ve melekiyetin nümunesi zannedecek kadar tecrübesiz bir çılgın bulunduğum cihetle” kısmı ise Anlatan Benliğin daha sert bir müdahalesi olarak ortaya çıkar. Bulunduğu noktada artık “her şeyin” farkında olan Anlatan Benlik bu ve benzeri “yorumlarla” Deneyimleyen Benliği tüm anlatı boyunca yargılayacaktır. Bu sayede anlatıcı ile geçmişteki beni arasındaki mesafe olabildiğince arttırılarak okurun gözünde de “hatalar” iyice belirginleştirilmiş olur. Bu noktada önemli olan, söz konusu “hataları” anlatıcının nasıl gördüğüdür. Yorum okura bırakılmaz ve böylece okur Zımnî Yazarın istediği bir ahlaki yargıya vardırılır.

Yadigârlarım’da, *Zavallı Kız*’dakinden farklı olarak Anlatan Benliğin “şimdisi” de söz konusudur ve o sadece geçmişini yargılamayıp, şimdiki birtakım düşüncelerini de okura aktarır. Peki bu düşüncelerin bir İç Monolog, dolayısıyla anlatının Özerk İç Monoloğa yaklaşan bir tür olup olmadığına nasıl karar vereceğiz?

İlk olarak, *Yadigârlarım*’da, yazıldıktan sonra başkalarına da okutulan bir “günlükle” karşı karşıyayız. Günlüğü başkasıyla paylaşma durumu, daha anlatının başındaki, “Benim sözlerim:” (Nabizade Nazım, 2015, ss. 20-1) kısmında açıkça görülebilir. Burada doğrudan doğruya, “yazarım” bunları bir arkadaşından dinlediği söylenir ki bu durum tüm incelediğimiz anlatılar arasında Zımnî Yazarın araçsız bir şekilde görünür olduğu tek nokta olarak “Anlatıcı ve Kurmaca Gerçekler” kısmında ele alınmıştır. Fakat zaten bu kısım olmasa bile anlatıcı “yadigârlarını” sevdiği kadınlardan birisi olan A...’yla da paylaştığını anlatı içerisinde açıkça söyler: “İşte A... benim zevcemdir, işte bu satırları onun yanında yazıyorum: Kendisi küçük yaşından beri İzmir’de bulunmuş, Türkçe’yi oldukça biliyor. Yadigârlarımı ona da okudum” (Nabizade Nazım, 2015, s. 75).

Ortada söylenen ya da düşünülen sözler değil de yazılan birtakım sözler olduğu açık. Bu noktada yazılan sözlerin, günlük tutma amacıyla kâğıda geçirildiği ise şurada belirtilir: “Bu mütalaat üzerine ceride-i hayatımın şimdiye kadarki sayfalarını imla eden sevabık-ı âşikânenen dolayı bir hicab-ı mutlak içinde kalmaktan havf etmem” (Nabizade Nazım, 2015, s. 62).

Tüm bunları netleştirdiğimizde bile yazılan kısımların, geçmişin anlatıldığı kısımlardan ibaret mi yoksa anlatının tamamı mı olduğu net değildir. Fakat

anlatıcının, Deneyimleyen Benliğine itiraz ettiği şu kısımda, doğrudan doğruya okura yönelmesi oldukça önemlidir. Önce kendini yalanlar: “Koca mücahit yanılıyorsun” (Nabizade Nazım, 2015, s. 27). Sonrasındaysa okura yönelir: “Erbab-ı aşka sorarım: Sevdiğinin sade muhabbetiyle kanaat edip şahsına bigâne sayacak kadar kalender-meşrep bir kahraman bilir misiniz?” (Nabizade Nazım, 2015, s. 27). Bu sorular ve kafa karışıklığı üç sayfa kadar sürer. Ardından gelen diğer bölümse doğrudan bu satırlara gönderme yaparak başlar: “Bundan evvelki satırları yazıp bitirdiğim zaman zaten ta’b-ı sevdavî ile bî-huzur olan dimağıma bir de rehavet-i nevm munzam olmuştu” (Nabizade Nazım, 2015, s. 30).

Yani, *Yadigârlarım*’daki “her şey” yazılmıştır, bir iç konuşma şeklinde düşünülemez. Peki bu durumda anlatıcının şimdiki düşüncelerini paylaştığı kısımlar için ne diyeceğiz? Dorrit Cohn bu gibi durumlar için iki ayrım olduğunu söyler: Söylem ve Monolog. Söylem monoloğun aksine, bir muhatap arar ve bunu içerisindeki sorularla açıkça ortaya koyar. Üstelik bu sorular, cevaplar ve diğer sözler aracılığıyla muhatabını etkilemeye çalışır. “**Söylem**’in temel kipi şimdiki zamandır, ama (geçmiş zaman ve gelecek zaman kipi kullanarak) serbestçe geçmiş ve gelecek zamana geçebilir; zamir çatısı birinci şahıstır, ama normalde ikinci şahıs hitabı ve üçüncü şahıs göndermeleri de içerir” (Cohn, 2008, s. 201). (Vurgu Cohn’a ait.) İşte tüm bu sebeplerden dolayı söz konusu anlatıcının şimdiki zamandan yaptığı aktarımları Söylem olarak adlandıracacağız. Bu durumu ve buna ek olarak söz konusu anlatının “günlük” formunda tasarlanmış olmasını göz önünde bulundurarak, şimdiyi işaret eden yerlerin bilinçten geçen ifadeler değil de yazılı cümleler olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla bu kısımlarda bir Bilinç Sunumuyla karşı karşıya değiliz. Bu durumu netleştirdiğimize göre şimdi geçmişe bakalım. Önce Deneyimleyen Benliğin durumu Öz-anlatı aracılığıyla aktarılacak sonrasında Anlatan Benlikten uzunca bir itiraz gelecektir:

Bu tecdid-i hava fikrimi, mütalaamı da tecdid etmiş oldu. ‘İzzet-i nefsim uğrunda aşkı da, canı da, cananı da feda etmeliyim’ cümlesini nasıl cesaretle yazmış olduğuma **şaştım**.

Feda mı? Ne kadar uzak! Can ki hayat, yani varlık manasınadır, nasıl terk olunabilir? İnsan hayattan ne kadar bıksa yine ondan mahrumiyete bir türlü cevaz veremez. İnsanlık budur. İnsanı insan olarak tasvir etmek istersek böyle tasvir etmeliyiz.

Aşk ise tabiidir. Tabiat terk olunmayınca aşk terk olunamaz; o halde canan da terk edilemez.

Madem ki aşk, can, canan terk olunamaz, sevmeli, tahkir görmeli; fakat daima sevmeli.

İşte hülâsa-i aşk! İşte aşk insana böyle zillet talim eder!.. (Nabizade Nazım, 2015, s. 31) (Vurgu bana ait.)

Bir Öz-anlatı “şaştım” fiiliyle verilir. Sonrasında Anlatan Benlik kendi fikirlerini, sorularla okuru da işin içine katarak, bir deneme edasında yazar. Bu iki benin arasındaki tüm anlatıya yayılmış mesafeyi görebilmemiz açısından oldukça iyi bir örnektir. Burada Anlatan Benlik, Deneyimleyen Benliği daima düzelten bir bilişsel farkındalığa sahiptir. Başka bir örnek, Öz-anlatı ve anlatının birleştiği bir şekilde şöyle aktarılır ve Deneyimleyen Benlik, farkında olan bir Anlatan Benlik tarafından şöyle yargılanır: “Aradan bir hayli müddet sükût ile geçti... Kızın tavrında rahatsızlık, sabırsızlık, emareleri **hissetmeye başladım**. [...] Evza’ı öyle bir suret kesb eyledi ki eğer bende bir nazar-ı dil-bîn olmuş olsaydı hissiyat-ı derununu kemal-i suhuletle okuyabilirdim. Heyhat! Bende o dikkat nerede!” (Nabizade Nazım, 2015, ss. 70-71). (Vurgular bana ait.)

Önce bir anlatı cümlesi, sonra bir bilinç ifadesiyle birlikte (hissetmeye başladım) Öz-anlatı gelir. Bir sonraki paragrafta Anlatan Benlik bilişsel farkındalığını açıkça ortaya koyar. Böylece anlatıcı ile geçmiş arasındaki mesafe gözle görülür bir şekilde artmış olur. Bu defa mesafenin arttırılmasının nedeni ahlaki yargıyı kontrol altında tutmak değil, kafa karışıklığını vurgulayarak, ironiden ziyade sempati sağlamaya yöneliktir.

Şimdi *Bir Hatıra*’ya geçelim ve kaynaşmaya-yakın bir durumda neler olduğuna bakalım. Hikâye, anlatıcının, evlendiği kadının ölümünden sonraki bir noktaya konumlandırılmasıyla geriye dönüşlü bir şekilde aktarılır. En dikkat çekici kısmı anlatının devam ediyor olmasına rağmen, sanki Anlatan Benliğin, Deneyimleyen Benlikle aynı ânı yaşıyormuş gibi aktardığı ilk iki sayfadır. Burada duyular ile bilinci, bilinç ile anlatıyı birbirinden ayırmak oldukça zordur:

İkinci mevkiden bir vagon içindeyim. Bir ihtiyar vagon arkadaşım var ki bana hiç ehemmiyet vermiyor; yapraklarını ağır ağır çevire çevire bir kitabın mütalaasına dalmış gitmiş. Kırklar, çayırklar, tarlalar, bahçeler hızlı hızlı geçip kaçıyor. Ben şu ser’ü’s-seyran levhaları temaşa ile **eğleniyorum**.

Heva-yı nesimîdeki bu günkü güşayişe, bu günkü safvete **hayran oluyorum**.
Anadolu sahili hemen bir iki kilometre kadar yaklaşmış gibi görünüyor.

[...]

Zeytinburnu'nu geçtik. Denizle çayır arasından gidiyoruz. Ben ise bir pencereden diğereine koşuyorum; çünkü bir tarafta “safasından gayş olmuş bir deniz, diğere tarafta şevk ile cuşa gelmiş bir çayır” görüyorum. Bir tarafta enzar-ı temaşa serin gölgeli ağaçlıklar içine dalıp gidiyorsa diğere tarafta letafet-i tabiîyenin “zübde-i mcessemi” sayılabilen Adalar'a kadar sevk-i nazar-ı tahassur ediyorum. (Nabizade Nazım, 2015, s. 78) (Vurgular bana ait.)

Toplamda iki bilinç ifadesi görürüz. Onları içeren cümlelerin birer öz-anlatı oldukları açık. Diğere kısımlarda ise açıkça bir anlatı ve duyularla karşı karşıyayız, dolayısıyla bir Bilinç Sunumundan bahsedemeyiz. Peki bu durumda burada gerçekte ne? İşte tam olarak bunun cevabı, bu anlatıyı farklı kılan durum aynı zamanda, Anlatan Benliğinin bulunduğu uzak noktadan vazgeçip Deneyimleyen Benlikle kısa süreli birleşmesidir. Eğer anlatı bu şekilde devam etmiş olsaydı tüm anlatıya yayılan bir ahenkli öz-anlatı ile karşılaşmış ve belki zerk Monoloğunun sınırına gelmiş olacaktık. Yazık ki etmeyecek. Sonrasında kip geçmiş zamana dönecek ve mesafe açılacaktır:

Bu sırada köşkün içerisinden doğru kulağıma titrek nağmeli bir kadın sesi geldi. Sem'imın olanca dikkatini bu sesin havaya verdiği ihtizazatı tamamen ahz u zapta hasrettim.

Sedanın nerm ve nazik olmasını sahibinin hem geenç hem güzel bulunmasına **delil addeyledim**.

Geenç olması mümkündü.. Fakat güzel olması!

Seda ile güzelliğinin münasebetini iddia edenler de var. Fakat benim hkmm sırf vicdanî, yani âdeta hakikat görünüşlü bir arzu-yı nihanîden ibaretti.
(Nabizade Nazım, 2015, s. 82) (Vurgular bana ait.)

nce iki duyu cümlesi, sonrasında “delil addeyledim” ifadesiyle bir öz-anlatı ve hemen ardından Anlatan Benliğinin konuşmaya başlaması. “mümkün” veya “ibaret” değil, “mümkündü” ve “ibaretti”. Yani şimdiden geçmişe bakılarak söylenen sözler. Dolayısıyla Anlatan Benliğinin sözleri bunlar. Fakat iki benlik arasında çarpıcı bir fark

yok, Deneyimleyen Benlik herhangi bir şekilde suçlanmıyor da. “Seda ile güzelliğin münasebetini iddia edenler de var.” cümlesindeki aforizmatik geniş zaman bile her iki bilinç tarafından da söylenebilecek bir cümle. İşte tam da bu yüzden *Bir Hatıra*'da, ayrıştımadan bahsedebilesek bile bu ağırlıklı olarak Anlatan Benliğin görünür olması şeklinde gerçekleşir. Fakat bu tarzdaki aforizmatik söylemleri sadece Anlatan Benlik yapmaz:

Fakat malihülyanın bu derecesi bana âdeta çocukluk gibi görünür; meyasane ah ederdim. Böyle sa'yları sayesinde yaşayan adamların bizim gibi şehrişlerden ne kadar nefret ettikleri **hatırma gelirdi**. Bunlar damatlarını, kocalarını, karıları yine hep kendi içlerinden intihap ederler. Onların çeyizi, çift çocuk, tarla, bağ gibi işe yarar şeylerdir. (Nabizade Nazım, 2015, ss. 90-1) (Vurgular bana ait.)

Deneyimleyen Benliğine söz konusu söylemi hatırlatır böylece aradaki bilişsel fark kapatılmış olur. Tüm bunlara rağmen Anlatan Benliğin kendini tutamayıp okura yöneldiği birkaç örnek aradaki mesafenin en fazla olduğu noktadır: “Ne malihülyalar kurardım bilseniz!” (Nabizade Nazım, 2015, s. 85), “Kızın olanca meyli hep bana münhasırdı. Bahtiyar sayılmaz mıyım?” (Nabizade Nazım, 2015, s. 97), “Görüyorsunuz ya ‘unutmadım’” (Nabizade Nazım, 2015, s. 86), “C[i]nnet, yeis, vehim, kara sevda; ne isim verirseniz veriniz” (Nabizade Nazım, 2015, s. 80).

Sonuç olarak biz *Bir Hatıra*'da Ahenkli Öz-anlatıya yakınlaşmış bir durumla karşılaşmış oluruz. Bu yakınlaşma ise, okur tarafından geçmişteki benin daha fazla sempatiyle karşılanması ve okurun onunla birlikte üzülp sevinmesini sağlar.

Şimdi Ahenklilik ve Ahenksizlik meselesini çözdüğümüze göre Öz-anlatının elimizdeki anlatılarda hangi işlevlerde kullanıldığına bakabiliriz. Bu bağlamda üçüncü şahıs anlatıcılarda Psiko-anlatının işlevleri nelerse, Öz-anlatıda da benzer işlevleri görürüz. *Yadigârlarım*'daki bir Öz-anlatı örneği ile başlayalım:

Vakıa gönül onun tenezzülünü **isterdi**, fakat bir taraftan da bunu onun vakar ve ulüvv-i efkârına zül saydığı için derhal o **arzudan vazgeçerdi**.

Bu halde mutlaka tenezzül bana düşüyordu.

Mekânetimle bir hayli **mücadele ettim**. Nihayet aşk kuvvetiyle o rezalete **galip geldim**. Derhal küçük bir kâğıda iki üç kelime yazarak gönderdim. (Nabizade Nazım, 2015, s. 48) (Vurgular bana ait.)

Burada bir özet durumu ile karşı karşıyayız. İsteyip vazgeçme durumu tekrarlanan bir ruh halini ifade ettiği için mükerrer özet, mücadele edip galip gelme durumu ise bir değişimi ifade ettiği için değişimli özettir. Bu sayede zaman sıkıştırılarak, duygusal durumun etkisi arttırılmış olur. Bir başka özet durumunu *Bir Hatıra*'da görürüz: “Aradan dört beş gün geçti. Bu müddet zarfında ben fikrimi başka şeylerle iştigale beyhude **uğraştım**. Lakin ne zaman düşünmeye bir serbest vakit bulsam gönlümü o ‘vahşi bağcı kızı’ ile ‘leb-be-leb visal’ **görmekteydim**.” (Nabizade Nazım, 2015, s. 85) (Vurgular bana ait.)

Deneyimleyen Benlik önce uzunca bir süre bağcı kızını düşünmemeye uğraşır, bu tekrar eden bir durumdur, yani burada bir mükerrer özet görürüz. Fakat her seferinde de kendisini bağcı kızıyla dudak dudağa görür, bu değişmeyen bir durumdur, yani burada bir kalıcı özet görürüz. Özetleme fonksiyonu dışında Öz-anlatının bir işlevi de söz-altı durumları aktarmaktır. *Yâdigârlarım*'dan bir örnekle başlayalım: “H..’ya tekabül ettim. Ah! Canilere, edepsizlere hitap eder gibi -yanımdan geçerken- ‘Çok muzdarip olacaksınız!’ dedi. **O anda ecream başıma yıkıldı; beynime yıldırımlar indi sandım...** Arkasından koştum. **Sinem muztaribane feryat ediyor, asabım mütehevvirane lerzan oluyordu**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 23). (Vurgular bana ait.) Bu alıntıda, vurgulanan kısımlar Öz-anlatı örnekleridir. İlk cümlede olduğu gibi, bilinci işaret eden birtakım fiiller (sandım) içerebildikleri gibi, hiç bunları içermeyen ikinci cümledeki gibi, büyük ve anlatılamaz bir duygu durumunu da aktarabilirler. Burada Öz-anlatı, Deneyimleyen Benliğin içerisinde bulunduğu karmaşık durumun, Anlatan Benlik tarafından aktarılması şeklinde gerçekleşmiştir. *Zavallı Kız*'daki özetleme için kullanılanlar dışındaki bir iki Öz-anlatıdan biri ise şöyledir: “Pederimin ‘kemal-i vefa ve sadakat’ kinayesinden pek **mahçup oldum**. Asabım ihtizaza, vicdanım **tehevvüre düştü**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 123). (Vurgular bana ait.) Burada da, yukarıdaki örnekte olduğu gibi yine, bir duygu durumu Öz-anlatı ile aktarılmıştır. Benzeri bir örneği *Bir Hatıra*'da da görürüz:

Gözlerinden saçılan sumut-ı şuaiyenin tesiri altında gönlüm sanki **gayş olmaya hazırlanıyordu**. Bu manyetizma uykusu olanca iktidarımı **selb edecekti**.

Ben bu kuvve-i sihriyeye **mukavemet ettim**.

Dakikalar hızlı hızlı geçerek avdet zamanı yaklaşmıştı. Bense mümkün olduğu kadar bu tatlı zamanı **temdid etmek istiyordum**. (Nabizade Nazım, 2015, s. 89) (Vurgular bana ait.)

Bunların dışında Öz-anlatı rüya, hayal gibi durumlarda da devreye girer. *Yadigârlarım*'daki gündüz düşü bunun en iyi örneklerinden biridir:

Beynime bin türlü efkâr **tehacüm gösterdi**. Kimisi tehevür libasına bürünmüş, kimisi miskin çehresini takmış, kimisi mütemenniyane bir vaz' almış; kimisi hasta ve bî-derman, kimisi zinde ve kahraman.

Bu kadar izdiham arasında bir şahıs vardı ki temaşası fikrime tesliyetle karışık bir nevi hüznün ilka ediyordu. Mütebessim çehresi abus ise de kara gözleri pek parlak, gazubane nigâhı pek mültefitti. (Nabizade Nazım, 2015, ss. 23-4) (Vurgular bana ait.)

Uzunluğundan dolayı tamamını alıntıl原因amayacağımız bu şekilde başlayan düş, hayali kişi ile Deneyimleyen Benliğin konuşmasıyla devam eder:

Fakat -kendimde kendisine bir incizab-ı nihânî hissettiğim- o mahluk-ı gurbet hâlâ eski vaz'ında daimdi. Bana âkilane nasihatler vermeye başladı, fakat arada etrafına muhterizane bir nazar-ı tecessüs atfeylemekteydi. Dedi ki:

- Mutlaka onu affetmelisin.

Affetmek mi? Beni tahkir etsin de ben onu acizler gibi affedeyim; sükûtum mağlubiyetime, belki töhmetime hamlolunsun. Mümkün değil. Kabahatli cezasını çekmelidir[.] (Nabizade Nazım, 2015, s. 25)

Bu noktada Öz-anlatının bir söz-altı durumu aktarmak için kullanıldığını görürüz. Böylece Deneyimleyen Benliğin iç dünyasını aydınlatma imkânı doğar ve bu sayede okur, onu daha iyi tanıyacağı için aralarındaki mesafe kapanacaktır. *Bir Hatıra*'da ise farklı olarak hem hayal durumunu, hem de özeti bir arada gördüğümüz bir örnekle karşılaşırız:

“Ne malihülyalar kurardım bilseniz!

Etrafımda nur topu, “muhabbet yumağı” gibi mini mini birkaç çocuk dolaşiyor **sanırdım**.

Elimde bir bel, kütüklerin diplerini kabartıyorum; sevgili zevcem de yapraklar arasına iltica etmiş, bir taraftan el işiyle meşgul; bir taraftan da mini mini oğlumun mışıl mışıl uykusuna dikkat ediyor **tasavvur ediyordum.**” (Nabizade Nazım, 2015, ss. 85-6) (Vurgular bana ait.)

Anlatan Benlik önce okura seslenir. Sonra söz konusu hayalleri tek bir seferde özetler. Böylece hem mükerrer özeti hem de söz-altı durumun aktarılmasını bir arada görmüş oluruz.

Sonuç olarak, Öz-anlatının az ya da çok elimizdeki üç anlatıda da görüldüğünü söyleyebiliriz. *Yadigârlarım*'da her işlevin sıkça kullanıldığını; *Bir Hatıra*'da rüya durumunun bir kez, özet durumunun sıkça ve duygu durumunu aktarma işlevininse kısa cümleler halinde ve özete göre daha nadir kullanıldığını; *Zavallı Kız*'da ise özet haricinde sadece bir duygu durumu aktarımı söz konusu olup başka hiçbir Öz-anlatıya yer verilmediğini görürüz. İncelediğimiz anlatılarda Öz-anlatılar özet fonksiyonunda, anlatıcının geçmişteki duygu durumlarının yoğunluklarını ayarlayabilmek, söz-altı durumların aktarımı fonksiyonu ise Deneyimleyen Benliğin psikolojik ve duygusal durumlarının açıklanabilmesi için kullanılmıştır. Her iki fonksiyonda da Öz-anlatılar anlatıcı tutumuyla ve Yorumlarıyla dolayımınarak veya tamamen Yorumsuz bırakılarak okur ile kurmaca varlık arasındaki mesafeyi azaltılmış veya artırılmış olur. Psiko-anlatılarda olduğu gibi Öz-anlatılar da en fazla başvuru Bilinç Sunumu yönetimidir ve anlatıcının anlatı içerisindeki hâkimiyetini güçlendirir.

Şimdi, anlatıcının aradan çekilerek sözü Deneyimleyen Benliğine bıraktığı bir sunum yöntemi olarak Öz-alıntı Monologlara geçelim.

3.5 Dedim Kendi Kendime: Öz-alıntılı Monolog

Üçüncü şahıs anlatılardaki Alıntılı Monologlarsa, birinci şahıs bağlamında Öz-alıntılı Monolog olarak kavramlaştırılmıştır. Bu defa, anlatan ile anlatılan aynı kişiye işaret ettiği için, “[...]” veya “[...] dedim kendi kendime” gibi göstergelerin kullanılması neredeyse zorunludur. Çünkü aksi taktirde, söz konusu monoloğun hangi bilince ait

olduğunu, artık üçüncü şahıs referansları da olmadığı için, anlamak imkânsız bir hâl alabilir. İşlev ve kullanım alanı bakımından aralarında bir fark yoktur.⁶⁸

Elimizdeki anlatılar üzerinden devam edelim. *Zavallı Kız*'daki ilk Öz-alıntılı Monolog Deneyimleyen Benlik ile okur arasındaki mesafeyi açmaya yöneliktir: “Bu manyetizma uykusundan uyandığım zaman **kendi kendime hasbihâl ederdim: Bu kızın dimağım üzerindeki tesir-i sahiranesi ne demektir? Yoksa ben bu kıızı sevecek miyim? Yahut sevdim gittim de haberim mi yok? Pöh!.. Sevmek! İşte en bayağı en aptalca bir ihtimal!..**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 112). (Vurgular bana ait) Öz-alıntılı Monolog bir işaret (kendi kendime hasbihâl ederdim) ile belirginleştirilir. Soru işaretleri ve ünlemler ile tonu artırılır. Üçüncü şahıs anlatılarındaki gibi, duygusal tepkilerin belirginleştirilmesi amacıyla kullanılmıştır. Böylece bu monologdan sonra kurmaca varlık âşık olduğunda ironi sağlanmış olacaktır ama Anlatan Benlik o kadar beklemez ve böylece etkiyi artırır: “Hâlbuki meğer ben yanıliyormuşum” (Nabizade Nazım, 2015, s. 112). Hiçbirimiz anında yalanlanan bir insana inanmak istemeyiz, kurmaca varlığa da, dolayısıyla onunla aramızdaki mesafe çok hızlı bir şekilde açılmış olur. Bir başka örnekte yine benzer bir işleyle, bir kızgınlık ânının tonunu artırır: “Ben aklımca hediyenin pek kıymetsiz olmasına hükmettim. **‘Böyle alicenap böyle zengin bir -kıza- kırk liralık bir hediye mi getirilir?.. Tutup da suratıma fırlatmayışı dahi nezaketinin kemalinden!..’** Ahmak çocuk!” (Nabizade Nazım, 2015, s. 117). (Vurgular bana ait) İlk cümle bir Öz-anlatıdır ve onu tırnak işaretleriyle belirginleştirilmiş bir Öz-alıntılı Monolog takip eder. Böylece tonu artırılmış kızgınlık durumunun nedeni daha en başında Öz-anlatı ile açıklanmış olur. Anlatan benliğe ait son cümleyle de ironi gerçekleştirilir. *Zavallı Kız*'daki son örneğimiz işlev bakımından da sunum yöntemlerinin sırası bakımından da aynı olmakla birlikte bu defa işaretsiz bir şekilde sunulur:

Ben zihnimce S...’nin fedakârlığına karar verdikten sonra işte asıl o zaman azabım arttı. **Zavallı sevdiceğim! Kim bilir ne kadar tahammülkeş işkencelerden ne kadar cehennemî mütalaalardan sonra bu firara karar verebilmiştir. Yaşamadığı hâlde kim bilir ne kadar gözyaşı dökmektedir. Ah bir dakika! Bir dakika mülakat mümkün olsa fedakârlığıyla gönüllerimizde açtığı yaranın dehşetini nazar-ı insafında ispat ederek bu**

⁶⁸ Öz-alıntılı monolog hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Dorrit Cohn, 2008, ss. 174-9

zulmetli kararından döndürürdüm! Biçare çocuk! (Nabizade Nazım, 2015, s. 125) (Vurgular bana ait.)

Tam da bu noktada işaretlerin önemi ortaya çıkar. Eğer biz Anlatan Benliğin, “Biçare çocuk!” benzeri ifadeleri daha önce de aynı işlevde kullandığını bilmeseydik onu Deneyimleyen Benliğe atfedecektik. Buradaki karışıklığı engelleyen tek gösterge anlatıcının daha önceki eğilimleridir. Yine de nispeten küçük bir sorun bu, işaretlerin kullanılmaması durumunda çok daha büyük sonuçlar ortaya çıkabilir. İşaretsiz bir başka örneğe *Yadigârlarım*’da rastlarız:

Ah! Benim tarafımdan olmayan bir hareketi teşvikime haml ile o yolda ilan-ı teessüre mecbur olmuş... Kendimi müdafaa nasıl edeyim? Zaten kuşku halindeyken haber ve dahlim olmasa bile muvacehemde yapılan bir hareketi bana isnat edip bila-tetkik ve bila-teemmül aleyhime hüküm vermiş namuslu bir zatın aleyhimde peyda eylediği hiss-i ittihakâneden hangi vasıta ile halas ve reha bulabilirim.

Ne kadar iknaya çalışsam beyhude... (Nabizade Nazım, 2015, s. 51)

Bu defa yine herhangi bir işaretle karşı karşıya değiliz fakat bu bir sorun oluşturmaz. Öz-alıntılı Monolog anlatıdan paragraflarla ayrılmıştır ve öncesinde de sonrasında da anlatı devam edecektir. Dolayısıyla bunların, geçmişteki benliğin düşünceleri olduğu böylece netleştirilmiş olur. Burada yine ünlem ve soru işareti yardımıyla duygusal tepkinin tonu artırılır. Paragraflar yardımıyla belirginleştirilen ve anlatıyla sarılan bir başka Öz-alıntı şöyledir: “Bu ne demek? A...’nın da âşıkı mı olacağım? İşte bu mümkün değil...” (Nabizade Nazım, 2015, s. 65). Sürekli başka kadınlara âşık olan bir kurmaca varlık, bu cümleyi kurduğunda anlatının devamını okumadan sorunun cevabını biliyoruz demektir. Dolayısıyla burada, *Zavallı Kız*’daki yalanlanma durumunun aksine, komik bir durum oluşturularak Deneyimleyen Benliğe karşı bir sempati oluşturulur.

Bu defa Öz-alıntılı Monolog içerisinde kendini alıntılamanın bir örnek göreceğiz, yine *Yadigârlarım*’dan: “Bu teminata hayran oldum. **Bir hâle geldim ki hemen ‘Bu sözlerinizi fiilen dahi ispat edebilir misiniz?’ demeye az bir şey kalmıştı. Bereket versin ki gururum mekânetime muhafazaya yardım eyledi**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 41). (Vurgular bana ait.)

Demeye az kalır ama demez. Tabii bu cümlenin bilinçten geçtiği gerçeğini değiştirmiyor. Sonrasında işaretli bir şekilde son cümle gelir, bir Öz-alıntılı Monolog. Bu sayede kurmaca varlık gülünç duruma düşecekken kendini kurtardığını iletir ama diğer yandan okur için çoktan o duruma düşmüştür bile. Tüm bu işaretli kullanımların tamamen zıttı yönde bir örnek ise şöyledir:

Bu hande nice bin faci' hatıralar getirdi. **Hemen dedim ki** şu masumane tebessümlere ehemmiyet vermeyeyim de mecmuayı ateşe atıvereyim.

Böyle efkâr-ı zelilane ile uğraşmak ne büyük tenezzüldür.

Bundan sonra ne H... ne aşk hiçbir şey gözümde değildir. Bunların kâffesi benim için ebediyen vefat etmiştir, **dedim**. Bu kararlar elimi uzattım. Güya 'Kayye'yı alıp parça parça ettikten sonra ateşe atacak ve küllerini rüzgâra savuracaktım. (Nabizade Nazım, 2015, s. 31) (Vurgular bana ait.)

Tam olarak Öz-alıntılı Monoloğun "hemen dedim ki" ve "dedim" ifadeleri ile sarıldığını görüyoruz. Bu bir yandan anlatı ile monoloğu birbirinden ayırmak için gerekli bir durum, diğer yandansa kurmaca varlığın ne kadar kararlı(!) olduğunu göstermesi bakımından oldukça işlevsel. Fakat daha önce de olduğu gibi kurmaca varlık bu kararlılığı iki cümle sonrasında kadar bile sürdürmeyecek. Böylece yine okurun gözünde zavallı durumuna düşerek sempatiyi üzerinde toplamış olacaktır. Farklı birkaç örnek için bir de *Bir Hatıra*'ya dönelim:

Ben kendi kendime diyordum ki **bunlar fakir adamlardır. Elbette kıza miktar-ı kâfi çeyiz (cihaz) veremeyecekler; binaenaleyh istedikleri gibi bir koca bulamayacaklar.**

Şimdi bunlara ben kendimi bir koca olmak üzere takdim edersem mutlaka kemal-i minnetle kabul edecekler. Hiç şüphe yok. Bu hâlde kıza nikâhla alırım. Yazın Büyükada'da bir köşk tutarım; kışın Beyoğlu'nda bir daire... Oh oh! Bahtiyarane yaşarız. Biraz sonra çocuklarımız olur; mesut bir aile teşkil ederiz. (Nabizade Nazım, 2015, s. 90) (Vurgular bana ait.)

Bir gösterge olarak "ben kendi kendime diyordum ki" ibaresi verilir sonrasında iki paragraf boyunca devam edecek bir Öz-alıntılı Monolog sergilenir. Burada farklı bir işlevle karşılaşırız, kurmaca varlığın gelecek hakkındaki bir kurgusu, elimizdeki anlatılar arasında ilk defa Alıntılı Monolog aracılığıyla sunuluyor. Bu türdeki

örnekler, rüya, hayal gibi durumlar, genelde Psiko-anlatı veya birinci şahıstaki karşılığıyla Öz-anlatı yoluyla sunulur. Fakat onlarda akış içerisinde belirsizlikler söz konusudur, buradaki örnekte aksine her şey olabildiğince nettir ve istediği şeyin ne olduğuna emin olan bir kurmaca varlık ancak böyle sunulabilir. Böylece kurmaca varlığın güvenilirliği artırılmış ve okurun ona karşı bir sempati oluşturması sağlanmış olur.

Son olarak farklı bir kullanım, bir diyalog esnasında karşımıza çıkar. Kurmaca varlık bağ evine tekrar geldiğinde bahçede bağcı Petko ile birlikte çalışan üç erkek daha görür ve aralarından birinin, henüz adını bilmediği Anastasya'nın, nişanlısı olabileceği kuruntusuna kapılır:

Kemal-i ihtiraz ile Petko'ya dedim ki:

- Kızın bu mu?

- Evet!..

Merak içimi yiyip bitiriyordu. Sordum ki:

- Bu delikanlılar da oğulların mı?

Eliyle dediğim delikanlıyı göstererek dedi ki:

- Bu kardeş oğlu... Bunlar oğul...

Kardeş oğlu yeğen demektir ki kızın nişanlısı olabilir. (Nabizade Nazım, 2015, s. 92)

Diyalog aracılığıyla tırmanan gerilim hâli Öz-alıntılı Monologla son noktasına kadar taşınır. Ne Öz-anlatı ile verilerek belirsizleştirilir ne de Öz-anlatımlı Monolog ile sunulur dolaylıdır. Kurmaca varlığın zihninden geçtiği şekilde, gerçek bir şüphe olarak bırakılır. Artık kurmaca varlık çok sonraları nişanlı olmadıklarını öğreninceye kadar temkinli davranmak zorunda kalır. Duygusal ton artırılır, böylece okurla kurmaca varlık arasındaki mesafe azaltılır.

Toparlamak gerekirse, ele aldığımız anlatılarda Öz-alıntılı Monolog, duygusal durumların tonlarını arttırmak için, kurmaca varlığa yönelik ironi ya da sempati tavrını ayarlayabilmek için ve nadir bir örnek olarak bir kurmaca varlığın gelecek hakkındaki bir kurgusunu sunmak için kullanılmıştır. Tüm bunlar okur ile kurmaca

varlık arasındaki mesafeyi belirler. Bunlar dışında kalan birkaç örnekte de benzer işlevler tekrarlanacaktır.

Anlatan Benlik ile Deneyimleyen Benliğin kısa süreli olarak bir araya geldikleri bir Bilinç Sunumu yöntemi olarak Öz-Anlatımlı Monoloğu ise bir sonraki alt başlıkta ele alacağız.

3.6 Şimdiye Geçmişte Yaşamak: Öz-Anlatımlı Monolog

Birinci şahıs anlatılarda, Anlatımlı Monolog kavramı yerine Öz-anlatımlı Monolog kavramını kullanacağız. Elimizdeki anlatılarda kullanılan az sayıdaki Öz-anlatımlı Monolog, gerek işlev gerek yöntem bakımından, Anlatımlı Monologlardan farklı olmayacaklar. Yine bir anlatıcı, kurmaca varlığın bilincini, artık burada Deneyimleyen Benliğin bilincini, dolaylı bir şekilde, onun bilinciyle kurduğu kısa bir özdeşleşme ânında sunacaktır. Tam da bu nedenle birinci şahıs anlatılarda Öz-anlatımlı Monolog çok fazla tercih edilmez, çünkü birçok anlatıcı, daha önceki düşüncelerini dolaylı bir şekilde sunmak yerine şimdiki düşüncelerini aktarmayı tercih eder.⁶⁹

Bunun en iyi örneğini *Yadigârlarım*'da görürüz çünkü Deneyimleyen Benliği üzerine veya onun yaşadığı olaylar üzerine çok fazla söyleyecek şeyi olan bir Anlatan Benlik toplamda sadece iki kez Deneyimleyen Benliğiyle özdeşleşir. İlk örnek şöyle: “Bir hayli afakî sohbetten sonra çıkıyordum. Kapıda bir araba gördüm ki gayet süslüydü. Arabanın kapısı açılınca benim küçücük A... çıktı. **Ah! Bugünkü hali de başkaydı. Bir sevinç, bir mesudiyet leması gözlerindeki revnaka kuvvet vermişti**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 66). (Vurgular bana ait.) Anlatıyla başlayan paragrafın kipi neredeyse hiç değişmeden Bilinç Sunumuna geçilir. Bu çok açık bir durumun işareti: Anlatı bitmiş ve Öz-anlatımlı Monolog başlamıştır. Eğer bu cümleleri Deneyimleyen Benlik kuracak olsaydı cümleler şöyle olacaktı: “Ah! Bugünkü hali de bambaşka. Bir sevinç, bir mesudiyet leması gözlerindeki revnaka kuvvet vermiş.” ve belki ek olarak “dedim kendi kendime”. Fakat böyle söylenmemiştir. Bu sayede anlatının ritmi değişmeden Bilinç Sunumuna geçilmiş olur. Bir başka yerde:

Aman Yarab! Ben ne müşkil bir mevkide bulunuyordum. Kıza tesliyet-bahşa olabilmek için gönlünü açmalıyım. Ona mahrem-i hissiyat olmalıyım...

⁶⁹ Öz-anlatımlı monolog hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Cohn, 2008, Şeffaf Zihinler, “Öz-Anlatımlı Monolog” ss. 179-185

Halbuki buna cesaretim mutasavver değil. Ya o gönülde bir muhabbet hissi bulacak olursam?.. O muhabbet gerek benim lehimde olsun gerek diğerinin... Ben ona tesliyet vermek isterken muhtaç-ı tesliyet kalacağım. (Nabizade Nazım, 2015, s. 70) (Vurgular bana ait.)

İlk cümle Öz-anlatımlı, sonrası ise Öz-alıntılı Monolog olan bir paragraf. Bu defa anlatının akışını bozmamak gibi bir fonksiyondan bahsedemeyiz. Burada olan şey, tüm anlatı boyunca gayet hâkim bir ses olan Anlatan Benliğin, Deneyimleyen Benliğine yakınlaşarak durumun önemini artırmasıdır. Zaten sonrasında hemen sözü Deneyimleyen Benliğe bırakacaktır. Bunu devam ettirmeye ihtiyacı yoktur çünkü zaten düşündüğü her şeyi kendi yazdığı zamanlarda ifade edebilir ve devam ettirmemesi gerekir çünkü öyle olması durumunda Deneyimleyen Benliğinin kafa karışıklığını sağlayarak okur ile arasındaki sempatiyi kuramayacaktır. Benzer bir durum tam tersinden *Zavallı Kız*'da söz konusudur. Bu defa toplamda üç Öz-anlatımlı Monolog görürüz. İlki:

Bunun üzerine bilâ-tevakkuf kendimi sokağa attım. Yarım saattir o kadar sıkılmışım ki kendimi bir teslimiyet-i kâmile ile tahlisten başka çarem kalmamıştı... **Nazarımda her şey müsavi idi. İş tehhüle kaldıktan sonra ha Hesna ha Fatma hepsi birdi. Belki bu surete daha ziyade memnun oldum. Hazır canım sıkılmaya başlamıştı. Hiç olmazsa beni iki üç ay avutacak bir eğlence bulmuşum demekti.** (Nabizade Nazım, 2015, s. 111) (Vurgular bana ait.)

İlk cümlede anlatı ile başlayan paragraf, kendisinden sonra gelecek olan Öz-anlatımlı Monoloğu açıklayan bir Öz-anlatı ile devam eder. Burada Anlatan Benlik, Deneyimleyen Benliğin içinde bulunduğu sıkıntıyı onunla özdeşleşerek sunar. Çünkü henüz ayrılımlarına neden olan S... anlatıya girmemiştir. Zaten sonrasında, S... ile ayrılıklarına kadar bu tarzda bir özdeşleşme söz konusu olmayacaktır. Bir başka örnek, gayet ironik ve daha önce karşılaşmadığımız tarzda bir Öz-anlatımlı Monolog: “İşte iffet heykeli, işte vefa numunesi! Eyvah!.. Meğer ben ne kadar gafilmişim. Meğer aşkım etrafıma duvar **çevirmişmiş!**..” (Nabizade Nazım, 2015, s. 121). (Vurgu bana ait.)

Çevirmiş değil, çevirmişmiş. Burada Anlatan Benlik, Deneyimleyen Benliğin o anki düşüncesini dolaylımlar, bilinçli olarak kirletir ve öyle sunar. Böylece geçmişteki

benliğine yönelik olarak yürüttüğü cezalandırma kampanyasını doruk noktasına çıkarmış olur. Bu sayede okurun, Deneyimleyen Benlikle arasına kalın bir duvar örmesini sağlar. Fakat sonra bu tavrından vazgeçer ve ailesinin yanına dönmeyi düşündüğü sırada şu cümleleri görürüz:

Hayalimi S...’nin ardından öteye beriye sevk ettiğim sırada hatırıma Fatih ve Fatih’tekiler geldi... **Ben o bahtiyarlık yuvasının nankör bir yavrusuydum... O saye-i istirahatte bir daha ne yüzle iltica edebilirdim...** Mümkün değil, mümkün değil... Zavallı Hesna’yı gözümün önüne getirdim. Hazin bir göğüs geçirmekten kendimi alamadım... **Ben o masum, o hakiki iffet numunesi kızın aşkına bürünerek pederim ve valideciğimin inayet ve merhamet gölgeleri altında ne asude, ne bahtiyarane bir ömür geçirebilirdim...** (Nabizade Nazım, 2015, ss. 126-7) (Vurgular bana ait.)

Altı çizili kısımlar Öz-anlatı, koyu vurgular Öz-anlatımlı Monolog ve italik kısım ise Öz-alıntılı Monologdur. Tamamı iç içe girmiş bir durumda. Çünkü tam da bu noktada Deneyimleyen Benlik müthiş bir kafa karışıklığı içerisinde. Fakat yine de sonunda ailesine dönmeyi düşünebilecek bir duruma gelmiş. İlk cümleyle zihinden geçen dağınık bir görüntü aktarılır, sonrasında o görüntü bağlamında Deneyimleyen Benliğin bilincinden geçen bir cümle Anlatan Benliğin de birleşimiyle aktarılır, sonra söz tamamen Deneyimleyen Benliğe bırakılır, hemen ardından yine kötü ve dağınık bir görüntü Öz-anlatı ile verilir ve son olarak Öz-anlatımlı Monoloğa dönülür. Burada Öz-anlatımlı Monoloğa geçilmesi şaşırtıcı değil, çünkü artık iki bilincin ayrışmasına neden olan unsur ortadan kalkmıştır ve Deneyimleyen Benlik, tam da Anlatan Benliğin istediği noktaya doğru gitmektedir. Anlatıda bu üç örnekten başka Öz-anlatımlı Monolog görmememiz de çok doğal nitekim Anlatan Benlik, okurun, Deneyimleyen Benliği kötü görmesini sağlamak ister ve bunu da ondan olabildiğince ayrışarak yapar. Onun istediği yönde eğilimler söz konusu olduğunda bu defa tam tersine Deneyimleyen Benliğini destekler ama bu kısım hikâyenin geneline göre hacimce oldukça azdır. Dolayısıyla biz bu anlatıda az sayıda Öz-anlatımlı Monologla karşılaşmış oluruz.

Son olarak *Bir Hatıra*’daki dört örneği ayrı ayrı ele alalım. İlk örneğimiz Anastasya ile Deneyimleyen Benliğin başbaşa kalmalarının ardından gelir:

Sözün doğrusu da buydu. Vahşi kızda hakkımda nefret ve ihtiraza delalet eder hiçbir alamet göremedim. Bilakis her nazarı her tavrı benden biraz olsun hoşlandığını gösteriyordu; hoşlanmak değilse bile herhalde beni nazarında korkunç görmüyordu. Benim için bu kadarı da kâfiydi. Çünkü şu kadarcık bir mukaddime-i itilaf sayesinde kızı kendime ısındırabilmek mümkündü. (Nabizade Nazım, Nabizade Nazım, 2015, s. 90)

Anlatıda tam bu noktaya geldiğimizde Anlatan Benliğin, Deneyimleyen Benlikle özdeşleşip geçmişi yorumladıklarını görürüz. Eğer bu kısım doğrudan Deneyimleyen Benliğin bilincinden aktarılmış olsaydı, ilk cümle “Sözün doğrusu bu.” şeklinde olacaktı. Bundan üç cümle sonrası ise “Benim için bu kadarı da kâfi.” ifadesiyle sunulacaktı. Fakat öyle sunulmuş olsaydı Deneyimleyen Benliğin ihtiyaç duyduğu destek sağlanamamış ya da yeterince sağlanamamış olacaktı. Dolayısıyla buradaki birleşimin sebebi tam da bu desteğin sağlanması ve hikâyenin gideceği noktanın okura önceden sezdirilmesidir. Bir sonraki Öz-anlatımlı Monolog buradaki paragrafın aksine sadece bir cümleden ibaret: “Yüreğim oynadı. Delikanlılardan birisi gözüme gayet şetaretle göründü. **Acaba kızın nişanlısı mıydı?** Bu merak beni muazzep etti” (Nabizade Nazım, 2015, s. 91). (Vurgu bana ait.)

Buradaki yakınlaşmanın iki amacı var. İlk olarak kendisinden önce ve sonra gelen Öz-anlatının tonu değişmeksizin akışın devamlılığını sağlamaktır. İkinci ve daha önemli olan amaç ise, söz konusu cümledeki kuşkuyu biraz daha vurgulu bir şekilde vermek ve böylece okurun en doğru duyguya çekilmesini sağlamaktır. Zaten bundan sonraki sayfa içerisinde de aynı kuşku durumu mümkün olan en yüksek noktaya kadar tırmandırılacaktır. Bu kuşku durumunun devamında Deneyimleyen Benlik Anastasya’ya ders vermeyi teklif eder ve reddedilir. İşte tam bu noktada, on beş günlük bir ayrılık öncesi Anlatan Benlik yine Deneyimleyen Benliğinin yanında olur ve şu cümleyi duyarız: “Artık ne olursa olsun bu sevdadan bi’l-küllüye vazgeçmek lazım geliyordu” (Nabizade Nazım, 2015, s. 95).

Tam bir hayal kırıklığı ve vazgeçiş. Bu esnadaki özdeşleşme şüphesiz ki okuru da yanına davet eder ve böylece Deneyimleyen Benliğin dibe battığı noktada okurun ona acıması ve sempati duyması sağlanır. Son örnek bunlardan biraz daha farklı. Anlatan Benlik, Deneyimleyen Benliğin bilincini bir Öz-anlatı ile sunar: “Ben bu kızın hüviyet-i maneviyasını tahkik ile uğraşmaya başladım” (Nabizade Nazım, 2015, ss. 99-100). Sonrasında diğer bölüme kadar (neredeyse bir buçuk sayfa)

sürecek bir Bilinç Sunumu başlar. Fakat bu sunum bir Öz-alıntılı Monolog da Öz-anlatı da değildir. Daha ziyade Deneyimleyen Benliğin dağınık cümleleri ve sanılarının Anlatan Benliğin ifadesiyle sunulmuş hâli gibidir. İlk paragrafları: “Anastasya fakir bir bağcı sülbünden doğmuş olmakla beraber fitraten mehasin-i maneviyeden mahrum kalmamıştı. [...] Bir kere kıymet-i nisvaniyesini tamamıyla takdir etmişti. Bu cihetle sair kadınların bi’s-suhûle düşebileceği bir mühlikeden kurtulmaya sarf-ı makdur ederdi” (Nabizade Nazım, 2015, s. 100).

Sunulan Deneyimleyen Benliğin bilincidir ama kullanılan kip anlatı kipidir. Dolayısıyla bu kısım bölüm sonuna kadar (s. 101) Öz-anlatımlı Monolog şeklinde devam edecektir. Burayı özel kılan ise bu sunum ânında birtakım genellemeler ve sanıların özgürce sergilenmesidir. Mesela bir yerde “İşin kadınlar üzerindeki tesir-i bahtiyaranesi pek mücerredir.” denilerek aforizmatik geniş zamanla bir genelleme yapılacak, başka bir yerde ise Petko’dan bahsedilirken “Bana karşı hiss-i minnetaranesi gittikçe artmaktaydı.” cümlesi bir sanı olarak sunulacak. Bu sayede biz anlatının başından beri izlediğimiz Deneyimleyen Benliği en iyi şekilde tanıma fırsatını bu kısımda bularak, onunla aramızdaki mesafeyi belirleyebileceğiz.

Sonuç olarak, Öz-anlatımlı Monologlar elimizdeki anlatılarda nadiren başvuru sunum yöntemleridir. Bu yöntemin kullanım amaçları ise bazen anlatının akışını bozmamakken, bazen de onu da kapsayacak şekilde okur ile Deneyimleyen Benlik arasındaki mesafe kontrolünü sağlamaktır.

“Kurmaca Dünyadan Kurmaca Bilince” başlıklı bu bölümde öncelikle üçüncü şahıs anlatıcı ile sunulan anlatılarda da birinci şahıs anlatıcı ile sunulan anlatılarda da *Bir Hatura* adlı anlatı dışında Ahenksiz anlatı örneklerinin görüldüğü saptandı. Bu bariz üstünlük Nazım’ın anlatıcılarının konumları fark etmeksizin anlatıyı sunma anındaki üstünlüklerinden vazgeçmek istemediklerini ve kontrolü daima ellerinde tutmak istediği gösterir. Bu bakımdan ele alınan anlatılarda Psiko-anlatının ve Öz-anlatının ciddi üstünlüğü, bu Bilinç Sunumu yöntemlerinin doğrudan anlatıcı tarafından sunulan yöntemler olması bakımından şaşırtıcı değildir. Bu yöntemin ağırlıklı olarak kullanılmasının bir diğer nedeni ise Psiko-anlatı ve Öz-anlatının duygusal ve psikolojik durumları daha görünür kılabilmesi ve açıklamasıdır. Bunu söz-altı durumları aktardığı yerlerde ağırlıklı olarak görürüz. Özet fonksiyonu devreye girdiğinde ise söz konusu yinelenen duygusal durumlar tekrarlanmadan sıkıştırılarak bu duygusal durumların tonu ve etkisi artırılmış olur. Bu sayede okurun odaklanılan

kurmaca varlığı veya Deneyimleyen Benliği daha iyi tanınması sağlanır. Bu zaman zaman olumlu ya da olumsuz anlatıcı Yorumlarıyla desteklenerek okurun kurmaca varlığına veya Deneyimleyen Benliğe yaklaşması veya uzaklaşması sağlanır. Böylece bu Bilinç Sunumu yöntemi de ilk bölümdeki retorik yöntemler gibi sadece anlatının daha anlaşılır olmasını sağlamaz aynı zamanda okurun anlatıya veya kurmaca varlığına karşı tutumunu belirleyecek bir araç hâline gelir. Psiko-anlatı ve Öz-anlatının en fazla görülen Bilinç Sunumu yöntemi olmasının son nedeniyse onun Alıntılı veya Anlatımlı Monologlarda olduğu gibi kurmaca varlığın veya Deneyimleyen Benliğin yalnız kaldıkları bir âna ihtiyaç duyulmamasından kaynaklanmaktadır.

İlk yönteme göre daha az başvurulan Alıntılı ve Öz-alıntılı Monologlara baktığımızda ise yine Nazım'ın ele aldığımız anlatılarında çok önemli bir noktada olan duygusal tepkilerin yoğunlaştırılması durumunun bu Bilinç Sunumu yöntemlerinde görüldüğünü saptamaktayız. Bu noktada anlatıcının sözü kurmaca varlıklara bırakması da oldukça doğaldır. Bu sayede bir yandan kurmaca varlık tüm duygularıyla gerçek insana daha yakın bir pozisyona oturtulurken bir yandan da anlatıcı tarafından yakalanması mümkün olmayan bir duygusal yoğunluk sağlanmış olur. Bu anlatıcı modelinde her ne kadar Bilinç Sunumu kurmaca varlığına bırakılmış olsa da “dedi”, “dedim”, “düşündü”, “düşündüm” gibi bir ifadeyle anlatıcının görünürlüğünü ortadan kaldırmaması anlatı üzerindeki hâkimiyetinden vazgeçmemesi bakımından dikkat çekicidir. Yine bu sunum yönteminin olumlu ya da olumsuz anlatıcı Yorumlarıyla ve anlatıcının genel tutumuyla desteklenmesi bu yöntemi de okurun tutumunun yönlendirilmesi bağlamında bir araç hâline getirir.

Diğer iki yöntemin aksine Anlatımlı ve Öz-anlatımlı Monologlarda anlatıcı ile kurmaca varlık veya Deneyimleyen Benliğin arasındaki mesafe oldukça yakındır. Bu yaklaşma sayesinde okur sergilenen kurmaca varlığı daha yakından tanıma imkânı bulur fakat okurun onu daha yakından tanınması da doğrudan ona yaklaşacağı anlamına gelmez. Yine anlatıcının tutumu ve olay akışının sağladığı verilerle kurmaca varlığın düşüncesindeki yanlışlık en çarpıcı şekilde (özellikle *Zehra*'dan yapılan alıntılarda olduğu gibi) vurgulanabilir. Bu bağlamda bu Bilinç Sunumu yöntemi de okurun odaklanılan kurmaca varlıkla arasındaki mesafeyi belirlemeye yarar.

4. SONUÇ

Bu çalışmada, Nabizade Nazım'ın *Bir İftirak*, *Yadigârlarım*, *Bir Hatıra*, *Zavallı Kız*, *Sevda*, *Hâlâ Güzel*, *Karabibik*, *Haspa*, *Seyyie-i Tesamüh*, *Sohbet-i Şebâne* ve *Zehra* adlı anlatıları anlatıcı ve kurmaca varlık bağlamında yapısal olarak ele alınmıştır.

Öncelikle “Giriş” bölümünde Nabizade Nazım'ın kısa bir biyografisi ve edebi hayatı sunulmuş, ardından onun ve eserlerinin üzerine yazılan yazılar taranmış, şimdiye kadar ne gibi konuların işlendiği ve ne gibi konulara değinildiği ortaya konulmuştur. Nazım'ın biyografisi ve edebi hayatının sunulduğu kısımlar bize, onun daha okul yıllarından itibaren ne kadar bilinçli ve yeniliğe açık bir şekilde başladığını ve edebi hayatını da aynı bilinçle şekillendirerek kısa hayatının sonuna kadar gelişerek devam ettiğini göstermesi bakımından önemlidir. Nazım'ın, bu kısımda sunulan “Şairiyyet” (1887) ve “Roman ve Romancı” (1890) adlı yazılarının, *Hatıra-i Şebab* (1880), *Karabibik* (1890) ve *Haspa* (1891) adlı kitaplarının önsözlerinin özetleri onun edebi anlayışının gelişim çizgisini ve değişimini, eğildiği konuları görebilmemiz açısından oldukça değerlidir. Bunların ardından gelen literatür özeti ise onun ve eserlerinin hakkında bugüne kadar yazılmış yazılarda araştırmacıların hangi konulara eğildiği ve hangi konulara değindiğini görebilmemiz noktasında önem kazanır. Bu yazılar incelendiğinde Nazım'ın anlatılarını yapısal bakımdan ele alan müstakil bir metne rastlanmamaktadır. İşte bu tez çalışmasında söz konusu açığı biraz olsun kapatabilmek umuduyla Nazım'ın anlatıları, anlatıcı ve kurmaca varlık bağlamında yapısal bir yaklaşımla ele alınmıştır.

“Giriş” kısmından sonraki, “Anlatıcı ve Kurmaca Gerçekler” başlıklı ilk bölümde Nazım'ın anlatılarındaki anlatıcılar konumları, araçları ve bu araçların işlevleri bakımından Wayne C. Booth'un *Kurmaca'nın Retoriği* (2012) adlı kitabının rehberliğinde ele alınmıştır. Bu bağlamda öncelikle literatür taramasında saptanan yazar ile anlatıyı aktaranın birbirine karıştırılması sorunu, Wayne C. Booth'un yazar, Zımnî Yazar ve anlatıcı sıralaması kullanılarak çözümlenmiştir. Tüm anlatılarını kaleme alan gerçek bir insan olarak yazarın, her anlatı için kendine zımnî formlar oluşturduğu ve bunun bir tercih değil zorunlu bir sonuç olduğu ortaya konulmuş,

zımnî yazarın anlatılarda ne zaman görünür olduğu *Bir İftirak* ve *Yadigârlarım* adlı anlatılar üzerinden açıklanmıştır. Yapılan incelemeye göre Nazım'ın anlatılarında, *Yadigârlarım* dışında Zımnî Yazarın doğrudan müdahalesiyle karşılaşılmasıdır. Diğer anlatılarda Zımnî Yazarın normlarını, *Bir İftirak*'takine benzer şekilde anlatıcıyı kullanarak okura iletmiş saptanmıştır.

“Anlatıcı ve Kurmaca Gerçekler” başlıklı bölümün bir diğer meselesi anlatıcıların konumlarıdır. Bu noktada öncelikle anlatıcılar birinci şahıs ve üçüncü şahıs olarak ikiye ayrılmıştır. Bu ayrıma göre, birinci şahıs anlatıcılarla aktarılan anlatılar *Yadigârlarım*, *Bir Hatıra* ve *Zavallı Kız*'dir. Üçüncü şahıs anlatıcılarla aktarılan anlatılar ise *Bir İftirak*, *Sevda*, *Hâlâ Güzel*, *Karabibik*, *Haspa*, *Seyyie-i Tesamüh*, *Sohbet-i Şebâne* ve *Zehra*'dir. Sonra kendi içerisinde birinci şahıs anlatıcılar Booth'un kavramlarıyla Gözlemci ve Anlatıcı-fail olarak ikiye ayrılmış, incelemeler sonucunda *Zavallı Kız* ve *Yadigârlarım*'daki anlatıcıların birer gözlemci olduğu, *Bir Hatıra*'daki anlatıcının ise anlatının ilk iki sayfasında bir Anlatıcı-fail iken sonrasında daha güvenli bir mesafeye çekilerek anlatısına Gözlemci konumundan devam ettiği sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda bir Öz-bilinçli, yani o an bir metin yazdığının farkında olan, anlatıcının kullanılması bakımından anlatının monoloğun sınırına geldiği noktada *Yadigârlarım*'ın; bir Anlatıcı-fail, yani yaşadığını o anda aktaran anlatıcı, modelinin kullanılması bakımından Karakterli anlatının sınırına geldiği noktada *Bir Hatıra*'nın; Anlatan Benliğin geriye dönüşlü olarak geçmişini, yani Deneyimleyen Benliğinin yaşadıklarını aktaran ve yargılayan bir Gözlemci kullanıldığı ve anlatı zamanının irdelendiği noktada *Zavallı Kız*'in, döneminin anlatı sınırlarını oldukça zorladıkları ve hatta esnettikleri görülmüştür. Üçüncü şahıs anlatıcılar ise Booth'un Henry James'ten aktardığı kavramlara göre Yansıtıcılar ve Kamera Gözler olarak sınıflandırılmış, *Bir İftirak* ve *Karabibik*'te anlatıcıların Kamera Göz konumunda oldukları, *Hâlâ Güzel*, *Haspa*, *Sevda*, *Seyyie-i Tesamüh* ve *Sohbet-i Şebâne*'nin anlatıcılarının ise Yansıtıcı konumunda oldukları saptanmış, *Zehra*'da ise her iki anlatıcı modelinin de kullanıldığı görülmüştür. Yansıtıcı pozisyonundaki anlatıcıların odaklarına kurmaca varlıkların bilinçlerini aldıkları ve erişim haklarının olabildiğince yüksek tutulduğu saptanırken, Kamera Gözlerin erişim haklarının daha sınırlı tutulduğu ve onların kurmaca varlıkların bilinçleriyle değil dışarıdan bir bakışla onlarla ilgilendikleri ve ağırlıklı olarak çevreye yöneldikleri görülmüştür. Yansıtıcıların anlatılara kamera gözlerden daha fazla

müdahale ettikleri bu nedenle de literatür taramasından yola çıkarak araştırmacıların daha çok Kamera Gözün kullanıldığı anlatıları beğendikleri ortaya çıkmıştır.

“Anlatıcı ve Kurmaca Gerçekler” adlı bölümde anlatıcıların konuları netleştirildikten sonra onların anlatılarını gerçekmiş gibi göstermek için, yani Gerçeklik Yanılsamasının Yoğunluğunu ayarlayabilmek için kullandıkları yöntemler incelenmiştir. Bu bağlamda birinci şahıs anlatıcıların konuları gereği okurla sohbet eder bir havada olmalarının anlatıyı gerçekmiş gibi göstermenin birinci adımı olduğu ve bunu anlatıdaki yer isimleri, tarihler, mektup gibi gerçek hayatta da kullanılan nesne ve isimlerin izlediği görülmüştür. Bu noktada önemli olanın anlatıyı aktaran zihnin insan zihnine ne kadar benzediği ve bu benzerliğin hangi yollarla sağlandığı da ele alınmıştır. *Yadigârlarım*’da Gerçeklik Yanılsamasının kafası karışık bir anlatıcı seçilerek gerçekleştirildiği ve bunu yer isimleri, tarihler, mektuplar gibi araçların izlediği; *Zavallı Kız*’daki anlatıcının geçmişini yargıladığı noktada okurun gözünde hatalarıyla gerçek bir insan oluşturmaya çalıştığı ve yine yer isimlerinin bunu izlediği; *Bir Hatıra*’da ise anlatıcının daha en başında Anlatıcı-fail olarak başlamasıyla okurla arasında diğer iki anlatıya göre daha yakın bir bağ kurduğu ardından, geçmişteki durumunu kendine yönelik herhangi bir yargıda bulunmayarak aktarması sayesinde kurduğu yakınlığı bozmadığı ve yine yer isimlerinin bunu izlediği saptanmıştır. Üçüncü şahıs anlatıcılarda ise Gerçeklik Yanılsamasının, çevrenin iyi bir şekilde betimlenmeye çalışılması, gündelik hayatımızda kullandığımız birtakım şeylerin anlatıya sokulması, yer isimleri, tarihler, mektup ve gazete kupürü gibi araçların sunulmasıyla sağlandığı görülmüştür. Bu sayede okurun anlatıyı daha kabul edilebilir sağlanır. Verilen ayrıntıların fazlalığıysa dikkat çekicidir.

Bu bölümün bir diğer konusu Gerçeklik Yanılsamasını oluşturan bir diğer unsur olarak, Booth’un Anlatmak, yani anlatıcının bir durumu doğrudan iletmesi, ve Göstermek, yani anlatıcının olayı dramatize ederek aktarması, kavramlarının anlatılarda ne şekillerde görüldüğü incelenmiştir. Bu noktada birinci şahıs anlatıcıların kendi geçmişlerini anlatıyor olmaları nedeniyle onlarda Anlatmanın öne çıktığı görülmüştür. Üçüncü şahıs anlatıcılar arasında ise Kamera Gözler söz konusu olduğunda Göstermenin, erişim haklarının daha yüksek tutulduğu Yansıticılarda ise Anlatmanın biraz daha öne çıkmasına karşılık Göstermenin de sıkça kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Yine literatür taramasında görüldüğü üzere araştırmacıların en

fazla Göstermenin ağırlıklı olduğu anlatıları ve anlatı bölümlerini beğendiği anlaşılmıştır.

“Anlatıcı ve Kurmaca Gerçekler” bölümünün son konusu yine Booth’un kavramıyla Manipülasyon, yani okurun kurmaca varlıkları nasıl karşılayacağı ve onlara ne kadar yakınlaşacağına anlatıcı tarafından birtakım yollarla kontrol edilmesidir. Birinci şahıs anlatıcılar, konuları gereği okurla sohbet eder bir durumda oldukları için onların Manipülasyonları daha bu noktada başlar. Sonrasında da Manipülasyonları geçmişteki benlerine ve diğer kurmaca varlıklara yönelik bir şekilde devam eder. Üçüncü şahıs anlatıcılarda ise Manipülasyonlar doğrudan kurmaca varlıklara yönelik olarak okurun hangi kurmaca varlığı severken hangisinden nefret etmesinin istendiğiyle ilgilidir. Elimizdeki anlatılarda Manipülasyonları her iki anlatıcı konumu için de ortak bir şekilde düşünebiliriz. Kurmaca varlıklara okurun acıması istendiğinde onların aileleri ölmüş olur, ağırlıklı olarak aşk acısı çeken kurmaca varlıklar genelde çaresiz bir durumdadırlar ve okurdan kendilerine acımasını beklerler. Bu noktada zavallı ve biçare sıfatlarının sıkça tekrar ettiğini görürüz. Okurun bir kurmaca varlığı sevmesi istendiğindeyse mini mini ve masum sıfatları ön plana çıkar. Bu noktada en garip manipülasyon şekli bir kurmaca varlığın sevdiği kadından bahsederken onu “kadın” veya “kadıncağız” olarak anarken, bu kişi aynı kadın bile olsa nefret ettiği zaman ifadenin “karı” şeklini almasıdır ve bu yöntem *Zehra* ve *Zavallı Kız*’da en fazla öne çıkmakla birlikte hemen tüm anlatılarda görülür.

“Kurmaca Dünyadan Kurmaca Bilince” adını taşıyan bir sonraki bölümde ise en az anlatıcının konumu ve oluşturduğu gerçeklik yanılsaması kadar önemli olan kurmaca varlıkların bilinçlerinin nasıl sunulduğu Dorrit Cohn’un *Şeffaf Zihinler* (2008) adlı kitabı kaynak alınarak incelenmiştir. Bu bölümde Cohn’un kavramıyla Bilinç Sunumları yine bir önceki bölümdekine benzer bir şekilde birinci şahıs anlatıcıların sunduğu anlatılar ve üçüncü şahıs anlatıcıların sunduğu anlatılar olarak iki grupta ele alınmıştır.

Üçüncü şahıs anlatıcıların sunduğu anlatılardaki Bilinç Sunumları Cohn’un kavramlarıyla Psiko-anlatı, Alıntılı Monolog ve Anlatımlı Monolog çevresinde sınıflandırılmıştır. Bu anlatılarda sırasıyla en fazla Psiko-anlatı, Alıntılı Monolog ve Anlatımlı Monolog görülür. Psiko-anlatının, yani bir kurmaca varlığın bilincinin anlatıcının bilen sözleriyle aktarılması durumu, elimizdeki anlatılarda tekrar eden

psikolojik durumların özetlenmesi, söze dökülemeyen psikolojik durumların anlatıcı tarafından açıklanması ve rüya, gündüz düşü gibi bilinç süreçlerinin aktarılması şeklinde görülmektedir. Yapılan inceleme sonucunda özetlerin ve rüya, gündüz düşü gibi bilinç süreçlerinin sayısının, kurmaca varlık tarafından söze dökülemeyen bilinç süreçlerinin anlatıcı tarafından açıklanmasından daha az olduğu saptanmıştır. Psiko-anlatının anlatıcı Yorumuyla birlikte sunulduğu yerlerde, Bilinç Sunumunun kurmaca varlık ile okur arasındaki mesafeyi ayarlamak için kullanıldığı görülmüştür. Psiko-anlatının elimizdeki anlatılarda daha fazla görülmesinin nedeni anlatıcının hâkim konumunu kaybetmek istememesiyle ilgilidir. Bu tutum görece daha az olmasına rağmen Kamera Göz tercih edildiğinde de değişmemektedir.

Alıntılı Monologlar, yani kurmaca varlığın bilincinin onun kendi bilincinden “müdahalesiz” bir şekilde sunulması, ise duygu durumlarının yoğunlaştığı noktalarda ve birkaç örnekte kurmaca varlığın bir konu üzerine düşündüğü esnada ortaya çıkmaktadır. Elimizdeki anlatılarda bu sunum yöntemi ağırlıklı olarak anlatıcının, okur ile kurmaca varlık arasındaki mesafeyi ayarlama yöntemlerinden biri olarak görülür. Anlatıcının, okurun kurmaca varlığı sevmesini istediğinde kurmaca varlığının bilicini Alıntılı Monolog ile sunduktan sonra bir yorumla bu fikri desteklediği, tam tersi durumda ise Alıntılı Monologla sunulan bilince anlatıcının itiraz ettiği tespit edilmiştir.

Anlatımlı Monologlar, yani kurmaca varlığın bilincinin anlatıcının dilinin kullanılarak sunulması, elimizdeki anlatılarda kurmaca varlıkların sorgulama yaptıkları durumlarda ortaya çıkarlar. Bu sorgulamaların, geleceğe dönük tasarılar veya sıkıntılı bir duruma aranan çözüm şeklinde sunulduğu yerler olduğu gibi, kurmaca varlıkların içinde buldukları sıkıntılı durumu âna dönük olarak düşündükleri yerlerde de görüldüğü saptanmıştır. Bu bilinç sunumu tekniğinin, okurun kurmaca varlığa yönelik sempatisini ayarlamak için kullanıldığı tespit edilmiştir. Anlatımlı Monologların en fazla kullanıldığı anlatıların *Zehra* ve *Karabibik* olduğu saptanmıştır. Elimizdeki anlatılardaki Anlatımlı Monologların Cohn’un tanımlarına, özellikle anlatı kipinin devamlılığı kuralına tam olarak uymadığı tespit edilmiş fakat bunun bir sorun oluşturmadığı sonucuna varılmıştır.

Birinci şahıs anlatıcı tercih edildiğinde ise bilinç sunumları Cohn’un Öz-anlatı, Öz-Alıntılı Monolog ve Öz-Anlatımlı Monolog kavramları etrafında ele alınmıştır. Öz-anlatıların, Psiko-anlatıdan farksız bir şekilde rüya, gündüz düşü ve özet

durumlarında kullanıldığı saptanmıştır. Özetin özellikle *Zavallı Kız*'da arttığı, *Zavallı Kız*'da özet dışında sadece bir kere belirsiz bir duygu durumunun açıklanmasında Öz-anlatının kullanıldığı, rüya sunumunun sadece *Bir Hatıra*'da, gündüz düşü sunumunun ise sadece *Yadigârlarım*'da görüldüğü, saptanmıştır. Öz-anlatının en fazla kullanılan bilinç sunumu yöntemi olduğu görülmüştür.

Öz-alıntılı Monologların, Alıntılı Monologlarda olduğu gibi, yoğun duygu durumlarının sunulmasında ve kurmaca varlıkla okur arasındaki mesafenin ayarlanmasında kullanıldığı tespit edilmiştir. Farklı bir örnek olarak Öz-alıntılı Monoloğun *Bir Hatıra*'da geçmişteki benliğin gelecek hakkında plan yaptığı bir sırada görülmesi, Dorrit Cohn'da ele alınmayan bir durum olarak dikkat çekicidir.

Öz-anlatımlı Monologlar da, Anlatımlı Monologlardaki gibi, okur ile kurmaca varlık, yani burada Deneyimleyen Benlik arasındaki mesafeyi ayarlamak için ve Deneyimleyen Benliğin sorgulamaları esnasında kullanmıştır.

“Anlatıcı ve Kurmaca Gerçekler” ve “Kurmaca Dünyadan Kurmaca Bilince” başlıklı her iki bölüm bir arada düşünüldüğünde, ele aldığımız anlatılarda anlatıcının daima hâkim konumda olduğu, anlatıya Zımnî Yazarla doğrudan müdahale etmese bile okuru gerek Manipülasyonlar gerekse anlatıcı Yorumları ile yönlendirdiği görülmektedir. Bu yönlendirmeler Anlatmak ve Göstermek arasındaki seçimler ve kurmaca varlıkların bilinçlerinin ne kadarının hangi yöntemle sunulacağı ile desteklenir. Söz gelimi anlatıcı bir olayı hızlıca geçmek istediğinde Anlatmayı tercih ederek onu önemsizleştirebilirken odağı olay üzerinde toplamak istediğinde Göstermek devreye girer. Yine bir kurmaca varlığın belirli duygu ve düşüncelerinin öne çıkarılması istendiğinde bu duygu ve düşünceler kurmaca varlığın bilincinden Alıntılı, Öz-alıntılı veya Anlatımlı, Öz-anlatımlı Bilinç Sunumu yöntemleriyle aktarılırken duygu ve düşünceler hızlıca geçilmek istediğinde Psiko-anlatı, Öz-anlatı öne çıkar. Hatta okurun bu duygu ve düşüncelere yönelik tepkisi yine bir Anlatıcı yorumuyla dolayımınarak istenen noktaya çekilir. Böylece biz, ele aldığımız anlatıların tamamında anlatıcının daima orada olduğunu ve okurun anlatıya ve kurmaca varlıklara yönelik tepkisini yönlendirdiğini görmüş oluruz.

5. KAYNAKÇA

- Akyüz, K. (1995). Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923 . İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Alpaslan, G. G. (2007). Coğrafyanın ve Arkeolojinin Işığında Nabizade Nazım'ın Karabibik Romanı. Türkbilig(13) Dergisi, 18-50.
- Banarlı, N. S. (1971). Resimli Türk Edebiyatı Tarihi. İstanbul: MEB Yayınları.
- Birinci, N. (1987). Nâbizâde Nâzım. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Booth, W. C. (2012). Kurmacanın Retoriği. (B. O. Doğan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Cebe, G. A. (2007). Aşk Acısından Varoluşa: Nâbizâde Nâzım'ın Zehra Romanı Üzerine Psikanalitik bir Çözümleme. Yasakmeyve Dergisi(26), 61-78.
- Cerrahizade Ali Sacit. (1893, Ağustos 17). Nabizade Nazım Bey. Maarif Mecmuası, 5(108), s. 55-58.
- Çetişli, İ. (1991). Kıskançlığın Romanı "Zehra". Fırat Üniversitesi Dergisi (Sosyal Bilimler), 5(1), 129-147.
- Cevdet Kudret. (2009). Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Cohn, D. (2008). Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserleride Bilincin Sunumu. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Demir, Y. (2002). İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Dino, G. (1954). Nabizâde Nazım'ın (1865-1893) "Karabibik" İsimli Hikâyesi Üzerine Bir Deneme. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 153-158.
- Dizdaroğlu, H. (1955). Yeniden Yayımlanması Vesilesiyle: "Zehra" Üzerine. Türk Dili Dergisi, IV(46), 625-627.

- Dizdaroglu, H. (1961). Nâbizade Nâzım'ın Hikâyeleri. Türk Dili Dergisi, 10(120), 891-895.
- Eken, A. (1975). Türkiye Romancılığında Nâbizade Nazım. Birikim Dergisi(4), 10-13
- [Eldem], İ. H. (1894, Mart 13). Nabizade Nazım Bey. Mektep Mecmuası(7), s. 257-259.
- Enginün, İ. (2013). Yeni Türk edebiyatı : Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923) . İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ergün, M. (1980). Karabibik'i Yeniden Okurken. Türk Dili Dergisi, 41(340), 17-22.
- [Ertaylan], İ. H. (1933). Nabizade Nazım. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Esen, N. (2006). Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Evin, A. Ö. (2004). Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Fedai, Ö. (2012). Tanzimat Romanında Lilith'in Ruh İkizi Bir "Femme Fatale" olarak Zehra. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi(7), 79-93.
- Finn, R. P. (1984). "Nabizade Nazım: Âşığın Tutkusu. R. P. Finn içinde, Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900 (T. Uyar, Çev., s. 99-111). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Fuad, B. (2000). Şiir ve Hakikat. (H. İnci, Dü.) İstanbul: YKY.
- Genette, G. (2011). Anlatının Söylemi. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- İleri, S. (1977, Eylül 10). Bir klasik mi? Cumhuriyet Gazetesi, s. 7.
- İnal, İ. M. (1969). Nâzım. İ. M. İnal içinde, Son Asır Türk Şairleri (Cilt 2, s. 1132-1136). İstanbul: MEB Yayınları.
- İnci, H. (2006). "İnce, oldukça kıymetli, biraz çabuk yapılmış, fakat inşaatı bitmeden yarım kalıvermiş bir köprü": Nâbizade Nâzım. Eşik Cini Dergisi(1), 33-37.
- Kacıroğlu, M. (2004). Nâbizâde Nâzım'ın Hikâyeciliği. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstisüsü Dergisi(25), 81-88.

- Kaplan, M. (1946). Tevfik Fikret ve Şiiri. İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Kaplan, M. (1976). Karabibik. M. Kaplan içinde, Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I (s. 384-391). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, R. (1997). Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kerman, Z. (2009). Zehra Romanı. Z. Kerman içinde, Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri (s. 174-185). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2011). Tanzimat Edebiyatı II. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Köni, Y. K. (1943, Kasım 25). Nabizade Nâzım. Yeni Adam(465), s. 5.
- Lekesiz, Ö. (1997). Nâbi-zâde Ahmed Nâzım. Ö. Lekesiz içinde, Yeni Türk Edebiyatında Öykü (Cilt 1, s. 12-43). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Levend, A. S. (1943). Edebiyat Tarihi Dersleri (Cilt 2). İstanbul: Marifet Matbaası.
- Mahmut Sadık. (1896, Ocak 23). Nabizade Nazım ve Zehra'sı. Servet-i Fünûn Dergisi, 10(254), s. 307-308.
- Nabizade Nazım. (1880). Hatıra-i Şebab. İstanbul: Mihran Matbaası.
- Nabizade Nazım. (1887a, Mart 13). Elektrikiyetin Sevdaya Tatbiki. Manzara Mecmuası(1), s. 8-10.
- Nabizade Nazım. (1887b, Nisan 10). Şairiyyet. Manzara Mecmuası(4), s. 44-46.
- Nabizade Nazım. (1887c, Haziran 22). Şairiyyet. Manzara Mecmuası(8), s. 88-91.
- Nabizade Nazım. (1954). Zehra. (M. N. Özön, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nabizade Nazım. (1960). Zehra. (A. B. Serengil, Çev.) Ankara: Dün-Bugün Yayınevi.
- Nabizade Nazım. (1961). Hikâyeler. (A. Serengil, Çev.) Ankara: Dün-Bugün Yayınevi.
- Nabizade Nazım. (2010). Zehra - Karabibik. (Ö. Fedai, Çev.) İstanbul: Özgür Yayınları.
- Nabizade Nazım. (2015). KARABİBİK ve Diğer Hikâyeler. (S. Çağın, & N. Kurudere, Çev.) İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Nabizade Nazım. (2016). Mini Mini Mektepli - Hanım Kızlara. (B. Garan Gökşen, & E. Gökşen, Çev.) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Nabizade Nazım Bey. (1893, Ağustos 24). Hazine-i Fünûn Mecmuası(7), s. 51-2.
- Necatigil, B. (2000). NABİZADE NAZİM. B. Necatigil içinde, Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü (s. 267). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Okay, O. (2008). Beşir Fuad: İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Özkırımlı, A. (2004). Türk Edebiyatı Tarihi (Ansiklopedik) (Cilt 2). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Parlatır, İ. (1987). ZEHRA. İ. Parlatır içinde, Tanzimat Edebiyatında Kölelelik (s. 164-168). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ravi [Nabizade Nazım]. (1890a, Nisan 1). Roman ve Romancı. Tercüman-ı Hakikat Gazetesi(3546), s. 5-6.
- Ravi [Nabizade Nazım]. (1890b, Nisan 7). Aynen. Tercüman-ı Hakikat Gazetesi(3551), s. 5.
- Ahmet Midhat. (1890c, Nisan 10). Ravi ve Ahmet Midhat. Tercüman-ı Hakikat(3554), s. 3-4.
- Tansel, F. A. (1964). Nazım, Nabizzade. İslam Ansiklopedisi (Cilt 9, s. 138-140). içinde Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- [Tokgöz], A. İ. (1893, Ağustos 17). Nabizade Nazım. Servet-i Fünûn Dergisi, 5(127), s. 355-7.
- Uç, H. (2007). Şair ve Romancı Nabizade Nazım. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Uçman, A. (2006). Nâbizâde Nâzım. TDV İslam Ansiklopedi (s. 264-265). içinde İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- Yesari, M. (1943). Nâbizade Nazım. Yenitürk Dergisi, 11(122), 14-15.

ÖZGEÇMİŞ

1992 yılında İstanbul/Çatalca'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Çatalca'da tamamladı. Sakarya Cemil Meriç Sosyal Bilimler Lisesi'nden sonra Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Lisans eğitimini bitirdi. Yüksel lisans eğitimini aynı üniversitede tamamladı. Varlık, Türk Edebiyatı, Sabitfikir.com gibi çeşitli mecralarda yazı ve şiirleri yayımlandı.





