

**Makale Künyesi (Araştırma):** Erden, U. ve Şahin, S. (2021). Nabizade Nazım'ın eserlerinde bilinç sunumu: psiko-anlatı ve alıntılı monolog. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 6 (1), 440-462.

<https://doi.org/10.32321/cutad.797619>

## NABİZADE NAZIM'IN ESERLERİNDE BİLİNÇ SUNUMU: PSİKO-ANLATI VE ALINTILI MONOLOG<sup>1</sup>

Uğur ERDEN<sup>2</sup>  
Seval ŞAHİN<sup>3</sup>

### ÖZET

Nabizade Nazım, 19. yüzyıl Türk edebiyatında gerçekçilik söz konusu olduğunda akla ilk gelen yazarlardandır. Gerçeklik, felsefe ve bilim ile iç içe bir edebiyat sunan Nabizade Nazım'ın eserlerinde insan düşüncesinin nasıl sunulduğu, bunun kurguya nasıl etki ettiği de önemli bir meseledir. Nabizade Nazım'ın eserleri Dorrit Cohn'un *Şeffaf Zihinler* adlı eserinde ortaya sürdüğü bilinç sunumu kavramı üzerinden değerlendirildiğinde, kurmacada önemli bir rol üstlenen anlatıcı ve kahramanın zihinlerinden geçenleri aktarmalarının gerçekçilikle doğrudan bağlantılı olduğu görülür. Bu makalede, Cohn'un bilinç sunumu için önerdiği iki kavram olan psiko-anlatı ve alıntılı monologdan yola çıkarak Nabizade Nazım'ın tek romanı olan *Zehra* ve bütün hikâyeleri değerlendirilmiştir. Onun eserlerinde alıntılı monolog sayısı gerek psiko-anlatının kullanılma sayısına nazaran, gerekse anlatıların genel hacmi içerisinde oldukça azdır ve bunlar turnak 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. Alıntılı monologlar Nabizade Nazım'ın eserlerinde, anlatıcı ile kurmaca varlık arasındaki mesafeyi vurgulamak veya yoğun duygu durumlarını sunmak için kullanılırlar.

<sup>1</sup> Bu makale Prof. Dr. Seval Şahin danışmanlığında Uğur Erden'in tamamladığı *Nabizade Nazım'ın Anlatılarında Kurmacanın İşlevi* başlıklı tezden yola çıkarak yazılmıştır.

<sup>2</sup> Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. [ugurerden\\_@hotmail.com](mailto:ugurerden_@hotmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0003-1161-5572>

<sup>3</sup> Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Prof. Dr. [sevass@gmail.com](mailto:sevass@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0003-1548-6763>

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.

**Anahtar kelimeler:** Nabizade Nazım, Dorrit Cohn, bilinç sunumu, psiko-anlatı, alıntılı monolog.

## THE PRESENTATION OF CONSCIOUSNESS IN NABİZADE NAZIM'S LITERARY WORKS: PSYCHO- NARRATION AND QUOTED MONOLOGUES

### ABSTRACT

Nabizade Nazım is primarily known as a realist writer of the 19<sup>th</sup> century Turkish literature. To him, a greater focus should be placed on science than literature so that literature can improve faster. Hence, he has put his ideas into practice through his scientific works, such as *Katre* (Drop), *Aynalar* (Mirrors), *Muhtasar Yeni Kimya* (Summary of New Chemistry) and *Mesail-i Riyaziye* (The Matters of Arithmetics), and various scientific articles. According to Nabizade Nazım, if there is an orientation toward literature, then poetry should be performed with a scientific and empiric approach that contains philosophical thoughts, rather than metres and rhymes, and short stories and novels through narratives in the style of Zola and Naturalism based on science and observations instead of certain imaginary and exaggerative narratives. While these narratives give literary pleasure, they should also enlighten the society and world of thought. In the works of Nabizade Nazım, which present a structure? interwoven with reality, philosophy and science, and the way human thought is presented and affects fiction were significant matters. In this article, Nabizade Nazım's works will be interpreted through the presentation of consciousness introduced in Dorrit Cohn's work *Transparent Minds*, and analysed through the notions of psycho-narration and quoted monologues, which are the means of revealing what is in fictional entity's mind.

**Keywords:** Nabizade Nazım, Dorrit Cohn, the presentation of consciousness, psycho-narration, quoted monologue.

### GİRİŞ

Nabizade Nazım, 19. yüzyıl Türk edebiyatında gerçekçilik denildiğinde akla ilk gelen yazarlardandır. Ona 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 kitaplar ve çeşitli bilimsel yazılarla bu fikrini uygular. Ona göre, edebiyata bir yönelim olacaksa bile bu, şiir alanında “mevzun ve mukaffa” söz söylemenin aksine,

içerisinde felsefî düşünceler barındıran, bilime ve gözleme dayalı bir şekilde yapılmalıdır. (Nabizade Nazım, Şairiyyet, 1887) Hikâye ve roman alanında ise birtakım hayalî ve abartılı anlatıların aksine Zola'nın ve Natüralizmin yolunda yine bilim ve gözleme dayalı anlatılar ortaya konulmalıdır ve bu anlatılar okurlara edebî zevk verirken bir yandan da anlatılan toplumu ve düşünce dünyasını aydınlatmalıdır (Ravi [Nabizade Nazım], Roman ve Romancı, 1890a; Ravi [Nabizade Nazım], Aynen, 1890b) Gerçeklik, felsefe ve bilim ile iç içe bir edebiyat sunan Nabizade Nazım'ın eserlerinde insan düşüncesinin nasıl sunulduğu, bunun kurguya nasıl etki ettiği de önemli bir meseledir.

Nabizade Nazım ve eserleri üzerine yapılan çalışmaları üç gruba ayırmak mümkündür. Birinci grupta genel anlamda Nabizade Nazım üzerine, ikincisinde *Zehra* üzerine, üçüncüsünde ise hikâyeleri üzerine yazılanlar öne çıkar.

Nabizade Nazım üzerine yazılan ilk yazılar, ölümünün hemen ardından gelen, *Servet-i Fünûn*'daki Ahmet İhsan [Tokgöz]'ün, *Maarif*'teki Cerrahizade Ali Sacit'in yazıları ve *Hazine-i Fünûn*'daki imzasız yazıdır. Bunu izleyen birkaç yıl içerisinde *Mektep*'teki İsmail Hakkı [Eldem]'in ve *Servet-i Fünûn*'daki Mahmut Sadık'ın yazıları da yayımlanır. Bu yazılarda ağırlıklı olarak Nabizade Nazım'ın doğum ve ölüm tarihleri, nasıl bir eğitim aldığı, nelerle ilgilendiği, Natüralist bir anlayışı savunduğu ve eserlerini (özellikle *Zehra*'yı) gözleme dayandırarak yazdığı üzerinde yüzeysel bir şekilde durulur. Bu yazılara daha sonra İsmail Hikmet [Ertaylan]'ın *Nabizade Nazım* adlı eseri ve Necat Birinci'nin yine aynı adlı monografik çalışmaları eklenir. Bu çalışmalar ve Nabizade Nazım üzerine yazılan diğer yazılarda da ele alınan konular pek değişiklik göstermez.

Roman üzerine yazılan yazılardan ilki *Zehra*'nın yayımlanmasını sağlayan Mahmut Sadık'ın, romanla ilgili kaleme aldığı metindir. Bir mersiye havasında kaleme alınan yazıda *Zehra* hakkında çok kısa bir özet bilgi verilmiştir. Nabizade Nazım'ın eserini yazarken tulumbacıların yaşayışını öğrenmek için tulumbacı kahvelerine gittiği, bir kadının kıskançlığını tasvir ederken ise arkadaşıyla birçok konuşma yaptığı buradan öğrenilir. Yine Nabizade 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). Tüm bu kısım Nabizade Nazım'ın Natüralist görüşün tam bir uygulayıcısı olduğunu açıkça ortaya koyar. Sonrasında, Mustafa Nihat Özön, Mahmut Yesari, Ahmet Eken, Zeynep Kerem gibi birçok araştırmacı da bunu metinler üzerinden örneklerle destekler.

Robert P. Finn diğer araştırmacılardan farklı olarak eserin psikolojik bir roman olduğunu ileri sürer. (Finn, 1984, s. 100-5) İsmail Parlatur, *Tanzimat Edebiyatında Kölelik* adlı kitabında *Zehra*'yı cariye ve kölelik bağlamında ele alır. İsmail Çetişli'ye göre roman kıskançlık teması üzerine kuruludur. (Çetişli, 1991, s. 129) Bunlar ve burada anılmayan başka yazılar da düşüldüğünde eserin ağırlıklı olarak Realist/Natüralist bir roman olup olmadığı veya temasının ne olduğu üzerinde bir tartışma yürütüldüğü görülür.

Nabizade Nazım'ın hikâyeleri üzerine yazılan yazıların çoğunda yine hikâyeler yüzeysel bir şekilde ele alınmıştır. Hikmet Dizdaroğlu, Ahmet Eken, Aziz Behiç Serengil gibi birçok ismin yazdığı yazılarda hikâyeler kısaca özet şeklinde anlatıldıktan sonra tartışma, ağırlıklı olarak Nabizade Nazım'ın Natüralist olup olmadığı üzerinden yürütülür.

Hikâyeler üzerine yazılan yazılar arasında Mehmet Kaplan, Murat Kacıroğlu ve Güzin Dino'nun yazıları ise metinlerin yapısı üzerine değinmelerde bulunmaları bakımından diğerlerinden ayrılır.

Mehmet Kaplan “Karabibik” adlı yazısında yazı, dil ve Realizm/Natüralizm bağlamındaki konulara dikkat çekmekle birlikte başka konulara da eğilir. Kaplan'ın şu tespiti oldukça önemlidir: “Nâbizâde romanının konusunu böyle basit tutmakla, hem gerçeğe bağlı kalmış, hem de Ahmed Midhat Efendi'nin romantik, mübalâğalı vaka romanlarına karşı çarpıcı bir tavır almıştır” (Kaplan, Karabibik, 1976, s. 385-386). Kaplan, sonrasında şöyle devam eder:

Hâlid Ziya'dan önce, insan ile içinde yaşadığı eşya ve maddi 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 iktisadidir (Kaplan, 1976, s. 386).

Ardından 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 hareketlerle tasvir eder” (Kaplan, 1976, s. 388). Yazarın zaman zaman şahsi görüş sunmasına rağmen Kaplan, Nabizade Nazım'ın Ahmet Midhat Efendi, Namık Kemal'den farklı olduğunu söyler. Ona göre Nabizade Nazım'ın objektifliği Karabibik'in fakirliği, yalnızlığı, acizliği ve chealeti üzerine çevrilmiştir (Kaplan, 1976, s. 390). Kısa bir değinme şeklinde de olsa Kaplan'ın anlatıcının konumu ve etki alanı üzerine bu yazdıkları oldukça önemlidir.

Murat Kacıroğlu ise, araştırmacıların büyük çoğunluğunun Nabizade Nazım'ı Realist/Natüralist bir yazar olarak görmesinin aksine, onun hikâyelerinin Romantizme yakın olduğunu ileri sürer: "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). Kacıroğlu'na göre metinler bu sebeple başarısızdır. Ona göre metinleri Romantizme yaklaştıran etmenler tesadüflerin çokluğu, romantik bir duyuşun hâkim olmasıyla birlikte mekân tasvirleri ve şahısların fiziki özelliklerine yer verilmemesidir (Kacıroğlu, 2004, s. 84). Kacıroğlu'nun değindiği bir başka önemli konu ise hikâyelerdeki zaman meselesidir. Ona göre bu hikâyelerde zaman "gelişigüzel" kullanılmıştır:

N. Nazım'ın hikâyelerinde, "zaman" unsurunun gelişi güzel kullanıldığını görmekteyiz. İlk hikâyelerinde zamanı birbirlerine aşık kahramanların görüşme anlarına göre tespit edebiliriz. Yine bu hikâyelerden, **Yadigarlarım** 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.).

Güzin Dino'nun "Nabizâde Nazım'ın (1865-1893) 'Karabibik' İsimli Hikâyesi Üzerine Bir Deneme" adını taşıyan yazısı yukarıda anılan yazılar gibi Nabizade Nazım'ın Natüralist/Realist bir yazar olduğu noktasından başlar. Bunu Fransız Natüralizminden ve Nabizade Nazım'ın metinlerinden örneklerle etraflıca ortaya koyar. Eserin dilinin sadeliği ve köyü işliyor oluşundan da bahseden Dino'nun, tüm bunların ardından yaptığı şu tespit oldukça önemlidir:

[D]ikkat 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 öküzlere ise pek yavuz ama pek tuzlu: çiftine otuz bir mecit istiyordu ni hal etmeli" (Dino, 1954, s. 156)?

Görüleceği üzere Nabizade Nazım'ın Natüralist/Realist bir yazar olup olmadığı araştırmacıların çoğu tarafından dış gerçekliğin metinlerde ne kadar görüldüğü üzerine temellendirilmiştir. Bununla birlikte Murat Kacıroğlu anlatımın zamanı üzerinde dururken Mehmet Kaplan ve Güzin Dino, kısa değinmeler hâlinde olsa da, anlatıcı ile kurmaca varlığın seslerine dikkat çekmişlerdir.

Bu makalede, Nabizade Nazım'ın romanı ve hikâyeleri Dorrit Cohn'un *Şeffaf Zihinler* adlı eserinde ortaya sürdüğü bilinç sunumu kavramı aracılığıyla değerlendirilerek kurmaca varlığın zihnindekileri aktarmanın araçlarından olan "psiko-anlatı" ve "alıntılı monolog" kavramları ışığında incelenecektir. Böylece Nabizade Nazım'ın gerçeklikle ilişkisi kurguda anlatım tekniğindeki önemli unsurlardan biri olan bilinç sunumu açısından ele alınacak ve literatürdeki bu boşluk doldurulmaya çalışılacaktır.

## 1. ANLATILMAYANI ANLATMAK: PSİKO-ANLATI

Dorrit Cohn'a göre, Psiko-anlatı, kurmaca varlığın bilincinin, anlatıcının bilincinden süzülerek ve yine, anlatıcının cümleleriyle okura aktarılmasıdır. 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 olmayacağı 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. Bilinç fiilleri, incelenecek anlatılarda göstermek, -ya başlamak, -ya uğraşmak, tahmin etmek, takdir etmek, hissetmek, istemek, düşünmek gibi şekillerde görülür.

Dorrit Cohn "psiko-anlatıları", "ahensiz psiko-anlatı" ve "ahenkli psiko-anlatı" olarak ikiye ayırarak 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; diğeryanese, kendisini göstermeyen ve anlattığı bilinçle kolayca kaynaşan bir anlatıcı tarafından dolayımlanır (Cohn, 2008, s. 38).

Nabizade Nazım'ın üçüncü şahıs anlatıcı tercihiyle sunulan anlatılarının hiçbirinde ikinci durum, yani ahenkli psiko-anlatı görülmez; çünkü, onun anlatıcıları hiçbir zaman kurmaca varlıklarını, oradalıklarını tamamen gizleyerek aktarmazlar. Dolayısıyla Nabizade Nazım söz konusu olduğunda elde sadece ahenksiz psiko-anlatı

örnekleri bulunmaktadır. Bunlardan biri olan, anlatıcının en fazla öne çıktığı ve ironik bir etki yarattığı “Sevda”da şu satırlar görülür:

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 sunumu”na 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 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 vehile 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).

Cohn, üçüncü şahıs anlatıcıların anlatılarda, sınırsız erişim hakkı olduğunu ve her şeyi bilen konumda olduklarını söyler. Burada da anlatıcı, konumunun verdiği imkânları kullanarak, bir yandan kurmaca varlık ile arasındaki mesafeyi artırır, bir yandan da Nazmiye'nin Fettah'ın düşündüğü gibi biri olmadığını ima 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 varlığın destekleyen bir başka anlatıcıya ise “Haspa”da rastlanır. 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 âdetâ 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 aşığı olmaktan **hayâ etmekteydi**. Fakat gönlünün şimdiki gidişi Haspa'ya karşı sevda-perverane bir yürüyüşten başka bir şey değildi (Nabizade Nazım, 2015, s. 225-6) (Vurgular bize ait.).

Vurgulanan kısımlar bir bilinç sürecini ifade etmektedir. Burada anlatıcı, açıkça Behzat'ın bilincine refakat eder. Bu satırlarda önceki örnekteki 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 bakıldığında ise şu tarzdaki psiko-anlatılar görülür:

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 öküzlernen bedava kullanabileceğini **hesap etmekteydi**. Sarı İsmail elden çıktıktan sonra bu öküzlere de başkasının malı olacaktı; başkasının olmasa da yine her zamanki gibi para ile kullanmak lazım gelecek (Nabizade Nazım, 2015, s. 195-6) (Vurgular bize 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 "üslup 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 kıyasında 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 görüldü. Bunlar kurmaca varlığın fikirlerini destekleyen, reddeden ya da yorumsuz bırakan tavlardır. Birbirlerinden farklı olan bu üç tavrıda da anlatıcının oradalığı açıkça görülmektedir. Değişen tek şey anlatıcının, kurmaca varlığı ile arasındaki mesafenin yaklaşışp 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 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 anlatılı monologlarda bilinç sunumu zamansal açıdan art arda gelen sessiz ifade anlarıyla sınırlıdır, anlatımın 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 anı genişletebilir ve ayrıntılandırabilir (Cohn, 2008, s. 46).

Nabizade Nazım'ın anlatılarında yalnızca özetleme işleviyle karşılaşılır, 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, s. 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 hatırama Zehra gelmekte idi.

Şu kıza cidden acımaktan başka gönlünde **henüz** bir hiss-i habî mevcut değilse de, bilinemez hangi tesadüftür ki **ekseriya** Zehra iminde bir kızı çocuğun saha-i tahayyülüne üzerine getirip bırakmakta idi.

“Mariz-i manevî” olan biçare kızın kıskançlık siması Suphi'nin nazar-ı hayalâtı önünde **tecelli 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 did-e-yi iştiyak eylemek hevesiyle feyfa-yı vasîü'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 vaktası şu kız için kendisinde gaibane bir hiss-i garibin vücudunu ispat etmekle beraber bu hiss-in nev' ve kuvvetini **hâlâ** takdir ve tahmin etmiş değildi (Nabizade Nazım, 2010, 33-4) (Vurgular bize ait.).

“Mükerrer” ve “kalıcı özet”lerin 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 özetdir. 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 özetdir. Böylece, üçüncü şahıs anlatıcının zamansal hâkimiyetinden de faydalanılarak belirli bir dönem içerisinde yinelenen bilinç süreçleri tekrar tekrar sergilenmek zorunda kalmamış ve bu sayede zaman sıkıştırılarak etki artırılmıştır. Bir başka tür olan “değişimli özet” ise, Zehra kocasını yabancı bir kadınla basacağını düşünerek Suphi ile hiç alakası olmayan bir kişiyi “yakaladıktan” sonra, kıskançlık durumunun nüksettiğini anlatan şu alıntıda görülür:

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 bize 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 bakılabilir:

İftirakın bu derecesi evvel emirde biçare kadının asab-ı muhabbetine bir yorgunluk **vermeye başlamıştı**. Fahri'nin muhabbeti o yorgunluğu **tehvîn etmekte idi**ye de **mürur-i zamanla** bu tab'-ı vicdani kendisinin haberi olmaksızın bir “lakaythğa” **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 bize ait.).

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

İkinci bir işlev ise söz-altı durumların anlatılmasıdır. 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 döküleceğini bilmeden "bildiği" şeylerin bir anlatıcının bilen sözleriyle sunar (Cohn, 2008, s. 58).

Nabizade 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 ihtiyaki gittikçe kuvvetlenmekteydi. Safder kendisini **bila-ihtiyar** bu telakkiye doğru çekip götüren saikin **mahiyet ve hakikatinden gafil olduğu hâlde** onun delaletine ale'l-amyâ **itaat göstermekteydi**. Tecrübesiz çocuk bu saikin bir sevda, yani bir meylan-ı vicdani olduğunun farkında değildi (169) (Vurgular bize ait).

Burada, aynı zamanda karşı karşıya olunan 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, "[p]siko-anlatıyı bir karakterin zihnine içeriden ya da dışarıdan etkide bulunan duyumların anlatılmasından kesin çizgilerle ayırmaya çalışmak beyhude bir çaba

olacaktır” (Cohn, 2008, s. 61) diyerek böyle bir ayırıştırma uğraşının gereksizliğini vurgulamıştır. Söz-altı durumların anlatılması, incelenen 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 mecinin lüzumu var. Hele bir kere Anderya meydana çıksa...” (Nabizade Nazım, 2015, s. 208). (Vurgu bize ait.) Vurgulanan cümleye rağmen Karabibik'in bilinci okura, bir tür bilememe hâli şeklinde değil bir tür konu darlığı içerisinde aktarılır. Yani kurmaca varlıkların 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 satırlar görülür:

Nazmiye'nin hayalini gözünün önüne getirdi. Vücudunun kat'î 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, s. 142-3) (Vurgu bana ait.).

Bu alıntıda da, tipik olarak, âşık bir kurmaca varlığın bilinci aktarılır. Bununla birlikte, bu defa anlatıcı, vurgulanan kısım aracılığıyla, hem aşk denilen şeyin kalple değil, akulla 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 alınan anlatılarda sıkça karşılaşılan 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 biri *Zehra* romanında görülür. 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 aldırır, 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 deragaş 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 işitilmeksizin yürümekte devam ediyor ve gittikçe onlara doğru yaklaşıyordu” (Nabizade Nazım, 2010, s. 60) Bir sonraki paragrafta, “Bir noktaya kadar gelmişti ki, buradan kendisi onlara görünmeksizin onları görebilmekte idi” (Nabizade Nazım, 2010, s. 60) cümlesi bulunur ve ardından, “Aman Rabbim! Ne cinayet, ne dehşet, ne alçaklık!” (Nabizade Nazım, 2010, s. 60) ünlemleri gelir. Son olarak, her şey fark edilir: “Bunlar, Suphi ve Sırrıccemal'in ta kendileri idi” (Nabizade Nazım, 2010, s. 60). Aslında bu cümleyle birlikte gündüz düşünün bittiği anlaşılmalıdır ama anlatıcı bununla yetinmez: “Zehra, tehevürle bir kere haykırınca kendisini ayakta buldu ki, ta karşısında Sırrıccemal 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 (2008, s. 63-4) çünkü eğer bu uyarı olmasa, zaten anlatıdan çok da farklı olmayan bu düş ya da düşten çok da farklı olmayan anlatı birbirinden ayıramayacak ve düşün bitip de Sırrıccemal'in gerçekten Zehra'nın karşısında olduğu fark edilemeyecektir. Alıntıda uyarının temel işlevi budur: düş ile gerçeği ayırmak. Rüyalarda da aynı perdenin açılıp kapandığı görülür.

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, kıskaç 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 akl başına geldi. Hakikaten terlemiş idi. Gözünü kaparsa yine şu müthiş rüyanın mabadını görecekmiş gibi uyamak durmaya cebr-i tabiat eyledi; fakat o ihtiyac-ı tabiiye galebe çalamadı (Nabizade Nazım, 2010, s. 39) (Vurgular bize ait.).

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

## 2. KURMACA VARLIK KENDİSİYLE KONUŞTUĞUNDA: ALINTILI 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 muhatabın söz konusu olmamasıdır. 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, tırnak işaretiyle ayrılmış bilinç cümlelerinde 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.

Nabizade Nazım'ın üçüncü şahıs anlatıcılarla aktarılan anlatılarında alıntılı monoloğun pek yer kaplamadığı anlaşılır. Eldeki az sayıda örnek üzerinden giderek öncelikle anlatıcıların ne tarzda alıntılama yaptıklarına bakılacaktır. “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 sûriden ibaret olması akla muvafık görünmüyor. Eğer feyz, aşkın kendisindeyse âşklar bu tecelli ile kani olmak lazım gelirdi. O fezyi bir vücutta aramak pek de hulul ve safvet addolunamaz (Nabizade Nazım, 2015, s. 150) (Vurgu bize 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” ifadesinin ortadan kalktığı bir “düşündü” fiildir. Fakat işaretler 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 monoloğun saptanabilmesi için hayatidir 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 bize ait.) Tüm anlatılar içerisinde, alıntılı monoloğun en bariz işaret edildiği yer bu alıntıdır. Vurgulanan kısımdaki “İçinden [...] demişti.” ifadesi zaten kullanılabilecek en açık göstergedir. Bununla birlikte anlatı kipi ile iç monoloğun kipi karşılaştırıldığında, bir önceki örnekte olduğu gibi, geçmiş zamandan geniş zaman kipine geçildiği görülecektir.

Her alıntılı monolog yukarıdaki örnekler kadar bariz değildir. Bazın “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 kaskañç deli kızla bu kadar işğal etmek!.. Elverir, elverir!’** Halbuki bu baptaki icbar-ı vicdanisi işğal-i gayri ihtiyarısını takviye ve tezyi[d] etmekten başka bir netice göstermezdi (Nabizade Nazım, 2010, s. 34) (Vurgu bize ait.).

Burada mükerrer ve kalıcı psiko-anlatı arasında bir alıntılı monolog vardır. Vurgulanan kısma dikkat edilirse yukarıdaki örneklerin tamamındaki kip değişiminin aynı şekilde uygulandığı görülecektir ama tek gösterge bu değildir. Burada alıntılı monolog tınak işareti içerisinde ve ünlemlerle verilmiştir, bu göstergeler de alıntılı monolog sunumu yöntemlerine dâhildir. Alıntılı monologların, incelenen anlatılar arasındaki en uç örneği ise *Karabibik*’teki bir paragrafta bulunur:

Deli Ali aralarına girdi. Kara Ömer burundan soluyarak merkebine doğru gitti. Merkez 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 uğraşmal. Bu hayvanları hergele etseler yavuz değil mi? Mah! Aygır gibi kızanı da alanda durup oturur. Hey Rabbim hey** (Nabizade Nazım, 2015, s. 194) (Vurgular bize 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 monoloğun saptanabileceği göstergeler kipin geçmiş zamandan geniş zamana doğru geçişi, ek olarak cümlelerdeki duygu belirten ünlemler ve soru işaretlerinden ibarettir. Bu durumla *Karabibik*'te karşılaşılıyor oluşu ise tesadüfi değildir; çünkü kamera göz anlatıcının tercih edildiği bu anlatıda anlatıcı mümkün olduğu kadar kendini silikleştirmeye çalışır.

Psiko-anlatılarla alıntılı monologlar karşılaştırıldığında kurmaca varlığın özgürlük alanının arttığı düşünülebilir. Nitekim alıntılı monologlar bilincin, anlatıcının müdahalesi olmadan sunulduğu izlenimini yaratır. Bununla birlikte, gözden kaçırılmaması gereken şey alıntılı monologların da anlatı içerisinde mimetik bir üretim olduğudur, yani burada da her şey “mış gibi”dir. Dolayısıyla temel mesele yine “gerçeklik yanılsaması”nı 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 yakından bağlıdır: Nasıl diyaloglar karakterlerin birbirlerine “gerçekten ne söylediklerini” aktardıkları yanılsamasını uyandırıyor, monologlar da bir karakterin kendi kendine “gerçekten ne düşündüğünü” aktardıkları yanılsamasını uyandırır (Cohn, 2008, s. 87-8).

Bu bağlamda çeşitli yazarların birbirinden farklı denemeleri söz konusudur fakat incelenen anlatılarda alıntılı monologlar, sıralı söz dizimleri şeklindedir ve düzgün bir konuşmayı andırırlar. 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. Peki incelenen anlatılardaki alıntılı monologların işlevleri nelerdir?

Yukarıda, psiko-anlatı kısmında, incelenen / ele alınan 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 yazarlı anlatı durumunda, alıntılı monologlar Dorrit Cohn'a göre ağırlıklı olarak şu sonucu doğurur:

[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 anlatıcılığı



karakterden ayıran mesafeyi artırır ve karakterin yanlışlarını daha çarpıcı hâle getirip ironik bir uzaklık yaratır (Cohn, 2008, s. 87).

Bu yargı bir başlangıç noktasıdır. Buradan yola çıkılarak incelenen anlatılarda alıntılı monologların, yerleştirildikleri bağlamlar göz önünde bulundurularak, işlevleri incelenecektir. Bu başlangıç noktasına en yakın hikâye “Sevda”dır. O, anlatıcı ile kurmaca varlığın arasındaki mesafenin en fazla olduğu anlatıdır. Daha önce alıntılanan 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 süriden ibaret olması akla muvafık görünmüyor. Eğer feyz, aşkın kendisindeyse âşklar bu tecelli ile kani olmak lazımdır. O feyzi bir vücutta aramak pek de hulul ve safvet addolunamaz** (Nabizade Nazım, 2015, s. 150) (Vurgu bize ait.).

Fettah, anlatının başından bu noktaya, hatta Nazmiye ile evliliklerine varan sürece kadar, ufak tefek sorgulamalar dışında aşkın kutsallığına ve büyüklüğüne inanmıştır. “Zımnı yazar”ın (anlatıdaki yazarın sesi) göstermek istediğinin ise bunun tam tersi olduğu, anlatının vardığı noktada açıkça fark edilir. 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 ana kadar aşkın ateşli bir savunusu görülür. Bir tür aydınlanmaya (epifani) 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 amacıyla taşımaktadır. Diğer yandan incelenen diğer anlatılarda bu sonuca ulaşılmaz. 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 sevkياتına terk etmeyi evla gördü. ‘Yarın olsun hayrolsun!’ hükmünü rehber-i hareket itihaz etti. **Aklnca diyordu ki:**

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

Alıntılanan kısmın öncesinde psiko-anlatı ile başlayan paragraf, alıntıda 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 okurun onun kusurlarını görmezden gelmemesini 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 bize ait.)!

Burada alıntılı monoloğun saptanabileceği 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 aittir? 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 yandan, Behzat, kitabı eline alarak, kadının hayalinden kurtulmak istemiş ama bunu yapamayınca o cümleyi bilincinden geçirmiş de olabilir. Başka deyişle cümle, “Behzat, ‘Ne gezer.’ dedi kendi kendine, ‘Aman ya Rab bu ne alçak gönül!’” şekline getirildiğinde bu defa bir alıntılı monolog hâlini alır. Sanki iki ayrı bilinçten geçen aynı cümle tek bir noktada iç içe geçmiş gibidir. İşte bu geçiş bölgesi, tüm anlatı içerisinde, Behzat ile anlatıcının hem dilbilgisi 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 duygularının yoğunlaşması hâlinde kullanılır. Mesela Suphi’nin Zehra’yı düşündüğü sahnelerin birinde şu cümle yer alır: “Bazı defalar merhametin bu derecesinden usanarak nazar-ı tasavvurun önünde gezinen ‘hayal-i müşevveşi’ hatrasından çıkarmaya çalışırdı. **‘Bir kiskanç deli kıza bu kadar iştigal etmek!.. Elverir, elverir!’**” (Nabizade Nazım, 2010, s. 34). (Vurgular bize ait.)

Psiko-anlatı aracılığıyla sunulan ilk cümle zihinsel bir uğraş ifade eder. Sonrasında gelen, alıntılı monolog kısmı ise yoğun duygusal bir

tepkisi, 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! Kôr olası kalp!.. Hâlâ onu, o nankörü, o hercaî meşrebi seviyorsun** (Nabizade Nazım, 2010, s. 92). (Vurgular bize 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, ama kurtulamadığı 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 kanepede 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 bize ait).

Burada ünlemler ve soru işaretleri göze çarpar. Zehra, Suphi'ye ilk görüşte âşık olmuştur fakat henüz bunun farkında değildir. Buradaki alıntılı monologlar 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 monologlar görülür: "Karabibik bunlardan ayrıldı. Ağır ağır hatveleriyle Anderya'nın mağazasına doğru yürüdü. **Hay kâfir şeytan...** Mağaza hâlâ kapalı" (Nabizade Nazım, 2015, s. 210; vurgu bize ait). Kurmaca varlığın para istemek için Anderya'nın mağazasına vardığı sıradaki tepkisi "Hay kâfir şeytan..." şeklinde olmuştur. Burada, çok istediği öküzlere 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 kargır 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, s. 199-200)...

Burada, tüm bir paragraf boyunca anlatıcı tarafından bir özet sunulur. Bu özette Karabibik'in bir şekilde para kazanma ihtimalinden bahsedilir. Paragrafın son cümlesi ise Karabibik'in sözleridir. Bu anlatıda, son örneğe benzer birçok durum bulunmaktadır. Anlatıcı çeşitli yollarla anlatısını veya bilinç sunumunu devam ettirirken para kazanma veya bulma ihtimali gündeme geldiği anda Karabibik'in bilincinden aktarılan böyle bir cümle kullanılmıştır. 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 sıklıkla ise tesadüf değildir çünkü anlatıcı onun bilincini, onun cümleleriyle uzun uzadıya sergilemeyi gerekli görmez. Gereksinimini de bir psiko-anlatı şeklinde şöyle sunar: “Karabibik تنها sokakta bir aşağı bir yukarı gezinmekteydi. **Düşüncesi gayet dar olan kafasında, öküzlere yer etmişti**” (Nabizade Nazım, 2015, s. 208; vurgu bize ait).

## SONUÇ

Psiko-anlatılar söz konusu olduğunda Nabizade Nazım'ın üçüncü şahıs anlatıcı tercihiyle sunulan anlatılarında sadece ahenksiz psiko-anlatılar görülür. Psiko-anlatılarla, işlev bakımından, sadece özetleme ve söz-altı durumların sunulmasında karşılaşılır. Bu psiko-anlatılar, birkaç örnekten ibaret olmak üzere tekrar eden ve değişen bilinç durumlarında farklı özet türleri şeklindedir. Bu sunumun en fazla kullanıldığı yerler, kurmaca varlıkların deneyimsiz oldukları âşik 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. Bununla birlikte, *Karabibik* gibi, anlatıcının psiko-anlatının ardından herhangi bir yorum yapmadığı örnekler de vardır.

Nabizade 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. Bu, anlatıcı yorumları belirginleştğinde görüldüğü kadar bilincin psiko-anlatı aracılığıyla sunulduğu yerlerde de bulunur; 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 bir araya gelebilmesidir. Bu noktada özet fonksiyonunun aktif bir rol oynayarak tekrarlanan duyguların sıkıştırılıp daha yoğun bir şekilde aktarılmasında özellikle kullanıldığı görülür. 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 âna çoğu zaman gerek olmamasıdır.

İncelenen anlatılarda alıntılı monolog sayısı ise 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 ifadelerin kullanımı aracılığıyla belirginleştirilmiştir. 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. Alıntılı monologlar bu anlatılarda, 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.

Psiko-anlatıların veya alıntılı monologların az veya çok olduğu konusunda bir yargıya varmak neredeyse imkânsızdır. Azlık çokluk, gereklilik gereksizlik her anlatının kendi içerisinde değerlendirilebilir de çoğu zaman yazarın tercihlerine saygı duymak zorunda kalınır. Bununla birlikte bu bilinç sunumu yöntemlerinin bu kadar iç içe geçmiş bir şekilde kullanılıyor oluşu bir anlam ifade eder: Kendisini Realist ve Natüralist bir yazar olarak tanıtan ve tanıyan Nabizade Nazım'ın dış gerçekliği yansıtmak konusundaki dikkatinin iç

gerçekliği, yani kurmaca varlıkların bilincini, oluştururken de söz konusu olduğunu ortaya koyar. Her ne kadar o, “Roman ve Romancı” ve “Şairiyyet” adlı metinlerinde genel olarak notlar almaktan, gözlem yapmaktan çeşitli konularda bilgi edinmekten bahsetse de bir taraftan sürekli kurmaca varlıkları nasıl daha “gerçek” kılabileceğini düşünmüştür. Bunun en açık göstergesi de yukarıda envanteri sunulan bilinç sunumu yöntemleridir.

### KAYNAKÇA

- Birinci, N. (1987). *Nâbizâde Nâzım*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Cerrahizade Ali Sacit (1893). Nabizade Nazım Bey. *Maarif Mecmuası*, 5(108), s. 55-58.
- Cohn, D. (2008). *Şeffaf zihinler: kurmaca eserlerde bilincin sunumu* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çetişli, İ. (1991). Kıskaçlığın romanı Zehra. *Fırat Üniversitesi Dergisi (Sosyal Bilimler)*, 5(1), 129-147.
- Dino, G. (1954). Nabizâde Nazım'ın (1865-1893) Karabibik isimli 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.
- Dizdaroğlu, 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). Nabizade Nazım Bey. *Mektep Mecmuası*, 7, 257-259.
- Erden, U. (2019). *Nabizade Nazım'ın anlatılarında kurmacanın işlevi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Ertaylan, İ. H. (1933). *Nabizade Nazım*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Finn, R. P. (1984). Nabizade Nazım: âşğın tutkusu. *Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900* içinde 99-111 (T. Uyar, Çev.), Ankara: Bilgi Yayınevi.

- Kacıroğlu, M. (2004). Nâbizâde Nâzım'ın hikâyeciliği. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstisüsü Dergisi*, 25, 81-88.
- Kaplan, M. (1976). Karabibik. *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I* 384-391, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kerman, Z. (2009). Zehra romanı. *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri* içinde 174-185. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Mahmut Sadık (1896). Nabizade Nazım ve Zehra'sı. *Servet-i Fünûn Dergisi*, 10(254), 307-308.
- Nabizade Nazım (1887). Şairiyyet. *Manzara*, 4, 44-46.
- Nabizade Nazım (2010). *Zehra - Karabibik* (Ö. Fedai, Çev.). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Nabizade Nazım (2015). *Karabibik ve diğer hikâyeler* (S. Çağın, ve N. Kurudere, Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Nabizade Nazım Bey (1893). *Hazine-i Fünûn Mecmuası*, 7, 51-2.
- Parlatır, İ. (1987). Zehra. *Tanzimat Edebiyatında Kölelik* içinde 164-168, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ravi [Nabizade Nazım]. (1890a). Roman ve romancı. *Tercüman-ı Hakikat*, (3546), 5-6.
- Ravi [Nabizade Nazım]. (1890b). Aynen. *Tercüman-ı Hakikat*, 3551, 5.
- Tokgöz, A. İ. (1893). Nabizade Nazım. *Servet-i Fünûn Dergisi*, 5(127), 355-7.
- Yesari, M. (1943). Nâbizade Nazım. *Yenitürk Dergisi*, 11(122), 14-15.