



Araştırma Makalesi

Gönderim Tarihi: 17.10.2022

Kabul Tarihi: 07.11.2022

Yayın Tarihi: 20.12.2022

Yazıt Kùltür Bilimleri Dergisi, 2022, 2(2): 159-174

Research Article

Received Date: 17.10.2022

Accepted Date: 07.11.2022

Published Date: 20.12.2022

DOI Number: 10.29228/yazitdergisi.12

İNTİBAH'TA ANLATICININ KONUMU VE BAKIŞ AÇISI*

The Narrator's Position and Point of View in *İntibah*

Ayşe SANDIKKAYA AŐIR*

Fazlı GÖKÇEK*

ÖZ

Türk edebiyatının Yusuf Kâmil Paőa'nın Fénelon'dan çevirdiği *Telemak* ile 1862'de başlayan roman yolculuğu, edebiyatımız üzerinde önemli etkilere sahip olan *Mağdurın Hikâyesi*, *Hikâye-i Robenson*, *Atala*, *Monte-Cristo* ve *Paul ve Virginie* gibi eserlerle devam etmiştir. Namık Kemal de bu tarz Batılı eserleri örnek arak alarak 1876'da *İntibah*'ı kaleme almıştır. *İntibah*'ın ön sözünde belirttiği gibi romanı faydalı bir eğlence aracı olarak gören Namık Kemal, *İntibah*'ta bir yandan dilin kullanımı üzerine düşünürken bir yandan da karakterlerin ruhsal değişimlerini yansıtarak onları tek boyutlu olmaktan çıkarmaya ve mekânın karakterler üzerindeki etkilerini göstermeye çalışmıştır. Namık Kemal, romanın henüz gelişmeye başladığı bir dönemde fikirlerini okurlarına aktarmaya çalışmakla kalmamış aynı zamanda roman tekniği üzerine de düşünmüştür. Bu amaçla çalışmamızda ilk olarak Wolf Schmid'in *Narratology: An Introduction* adlı eserinde anlatıcıyı sunuş kipi, diegetik durum, hiyerarşı, belirginlik derecesi, şahsılık, değerlendirmeci konum, yetkinlik, mekânsal konum ve güvenilirlilik açısından incelediği anlatıcı tipolojisiyle *İntibah*'ın anlatıcısının konumu tespit edilmiştir. Ardından da Schmid'in mekânsal, ideolojik, zamansal, dilsel ve algısal olmak üzere beş faktör etrafında şekillendirdiği bakış açısı modeli kullanılarak eserdeki bakış açıları incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Namık Kemal, *İntibah*, anlatıcı, bakış açısı, Wolf Schmid

ABSTRACT

The novel journey of Turkish literature, which began in 1862 with Yusuf Kâmil Pasha's translation of Fénelon's *Telemak*, continued with works such as *The Story of the Victim*, *Story of the Robenson*, *Atala*, *Monte-Cristo* and *Paul and Virginie*, which had a significant impact on our literature. Taking such Western works as an example, Namik Kemal wrote *Intibah* in 1876. As he states in the foreword of *Intibah*, Namik Kemal saw the novel as a useful means of entertainment. In *Intibah*, while thinking about the use of language, he also tried to reflect the mental changes of the characters, to make them less one-dimensional and to show the

* Bu makale Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Fazlı Gökçek'in danıőmanlıđında hazırlanmış olan *Tanzimat Dönemi Romanların Bakış Açısı* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

* Arő. Gör. Dr., Kastamonu Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kastamonu-Türkiye. E-posta: a.sandikkaya@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-1847-5026.

* Prof. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İzmir-Türkiye. E-posta: fgokcek@hotmail.com. ORCID: 0000-0003-3945-4475.

effects of space on the characters. Namık Kemal not only tried to convey his ideas to his readers at a time when the novel was just beginning to develop, but also thought about the technique of the novel. For this purpose, in our study, first of all, the position of the narrator of *İntibah* is determined with Wolf Schmid's narrator typology in his *Narratology: An Introduction*, in which he analyzes the narrator in terms of mode of presentation, diegetic situation, hierarchy, degree of salience, individuality, evaluative position, competence, spatial position and reliability. Then, the points of view in the work are analyzed by using Schmid's point of view model, which is shaped around five factors: spatial, ideological, temporal, linguistic and perceptual.

Keywords: Namık Kemal, *İntibah*, narrator, point of view, Wolf Schmid

Giriş

Edebiyat ve tarih başta olmak üzere siyaset, hukuk ve ekonomi üzerine de pek çok eser kaleme almış olan Namık Kemal, *Vatan yahut Silistre* Piyesinin uyandırdığı yankı nedeniyle Magosa'ya sürgüne gönderilmiş ve burada bulunduğu 38 ay içerisinde *Âkif Bey*, *Gülnihal*, *Zavallı Çocuk* gibi tiyatro eserleriyle birlikte 1876'da ilk roman denemesi olan ve adı sansür tarafından *İntibah- Sergüzeşt-i Ali Bey'e* çevrilen *Son Pişmanlık*'ı yazmıştır. *İntibah*, her biri birer beyit ile başlayan 25 bölümden oluşur. Zengin bir ailenin tek çocuğu olan Ali Bey, son derece iyi eğitim almıştır; ancak dış dünya ile teması yok denecek kadar azdır. Bu yüzden de gerçek dünyayı tanıyamamış ve üst üste yaptığı hatalar neticesinde hapishanede büyük bir pişmanlık içerisinde ölmüştür. Abdullah Uçman'ın da belirttiği gibi "genel olarak aşk ve kıskançlık temaları etrafında kurgulanmış psikolojik ve kısmen sosyal muhtevalı bir eser" (Uçman vd.,2006: 256) olan *İntibah*, Ali Bey'in Mehpeyker'den ayrılmasından sonra "tutarsız serüven ve melodram romanı oluverir." (Dino, 2008: 28).

Namık Kemal'in *İntibah* yoluyla edebiyatımızda kendine yer edinmeye çalışan roman türünün niteliklerini okuyucuya anlatma çabasında olduğunu görürüz. Bu amaçla "edebiyatımızın yeni tanımakta olduğu romanı tarif etme, romanı roman yapan teknik şartları ve lçleri Türk okuyucusuna tanıtmaya ihtiyacı duymuş ve bu konu üzerinde önemle durmuştur." (Akn, 2006: 373). Bu açından, *İntibah*'ın mukaddimesinde oldukça erken denilebilecek bir dönemde "Bundan başka hikâye yazmakta bir vazife daha vardır: O da yalnız muhatabı ıslah veya eğlendirmek için mnasebetli münasebetsiz akla, ağza ne gelirse söylemek tarz-ı kudemâ-peşendânesini terkle tabiat-ı beşeriyenin tahliline çalışmaktır." (Enginün ve Kerman, 2011: 163) diyerek yeni bir roman çizgisi başlatmış, ne anlatıldığı kadar "nasıl" anlatıldığının da önemli olduğunu vurgulamıştır. Namık Kemal, "kendinden önce gelenlerin yenilik çabalarına karşın bir türlü kurtulamadıkları tek boyutlu örnek tiplerin ötesine geçmeye çalışmış" (Dino, 2008: 66) olmasının yanı sıra anlatıcıyı, dili ve mekânı kullanış şekliyle de dikkat çekmiştir. Namık Kemal'in bu unsurları

nasıl kullandığını tespit etmek için de bu çalışmada Alman anlatıbilimci Wolf Schmid'in *Narratology: An Introduction* adlı eserinde anlatıcıyı ve bakış açısını derinlemesine incelediği anlatıcı tipolojisi ve bakış açısı modeli kullanılarak *İntibah*'ın anlatıcısının konumu ile eserde kullanılan bakış açısı tespit edilmiştir.

Wolf Schmid, "anlatıcı tipolojilerinin, farklı olmak adına çoğunlukla anlatıcı ile bakış açısını karıştırdığını, iyi bir tipolojinin ise farklı olan değil, basit ve anlaşılır olan olduğunu söyler." (Schmid, 2010: 66). Schmid, bu düşünceyle aşağıdaki anlatıcı tipolojisini geliştirmiştir:

Kriter	Anlatıcı Tipleri
Sunuş kipi	Açık-Kapalı
Diegetik durum	Diegetik- Diegetik olmayan
Hiyerarşi	Birincil-ikincil-üçüncül
Belirginlik derecesi	Çok belirgin- Az belirgin
Şahsilik	Şahsi- gayri şahsi
Değerlendirmeci konum	Nesnel-öznel
Yetkinlik	Her şeyi bilen- sınırlı bilgiye sahip
Mekânsal konum	Her yerde var olan-belirli bir yerde sabit olan
Güvenilirlik	Güvenilmez-güvenilir

Tablo 1. Schmid'in Anlatıcı Tipolojisi (Schmid, 2010: 66-67).

Anlatıcıyı pek çok farklı açıdan ele alan ve son derece kapsamlı olan bu tipolojiye göre ilk olarak anlatıcının açık mı yoksa kapalı mı olduğu sorusunun cevabı aranmıştır. Edebi eserlerde her daim bir anlatıcının bulunduğunu savunan Schmid'e göre, "anlatıcının kendi sesiyle hikâyede var olması, kendisini adlandırması, tanımlaması, yaşam hikâyesini, dünya görüşünü anlatması durumunda açık bir anlatıcıdan söz edebiliriz. Ayrıca anlatıcının eserde birinci şahıs kullanması da onu "açık" olarak nitelemek için yeterlidir." (Schmid, 2010: 57-60) Kapalı anlatıcı ise açık anlatıcının tam tersi olup "ne kendine gönderme yapar ne de herhangi bir dinleyiciye hitap eder, neredeyse nötr (ayırt edici olmayan) bir sese ve üsluba sahiptir, cinsiyeti belirsizdir, çağrı işlevi kaygısı gibi kaygıları yoktur, çok gerekli olsa bile açıklama yapmaz, öyküye müdahale etmez, öykünün kendi doğal akışı içinde ilerlemesine müsaade eder." (Jahn, 2012: 64) Namık Kemal'in anlatıcısı, kurgusal okurla sürekli iletişim halinde olmasa da eserin başındaki Çamlıca tasvirinde görüldüğü üzere anlatıcı "biz" zamirini kullanarak kendisinden bahsetmiş ve "açık anlatıcı" olduğunu göstermiştir.

Biz galiba sadeden çıktıkt. Muradımız Çamlıca'nın tarifine evsaf-ı bahardan bir girizgâh bulmak idi. Fakat yazın mev'id-i telâkisini ararken yolda çiçek toplamaktan kendini alamayan hevedaran-ı muhabbet gibi pişgâh-ı tasavvura rast gelen birkaç taze hayali çiğneyip geçmeye gönlümüz kail olmadı. Taciz ettikse af niyaz eyleriz. İşte maksada şüru' ediyoruz. (2014: 27)

Tipolojideki diegetik-diegetik olmayan ayırımına göre anlatıcı, anlattığı hikâyenin karakterlerinden biriye veya hikâyede kendisinden bahsediyorsa bu anlatıcıyı Schmid, diegetik olarak adlandırır. Anlatıcının hikâyede karakter olarak yer almaması durumunda ise diegetik olmayan bir anlatıcı söz konusudur. Diegetik anlatıcıların açık, diegetik olmayanlarınsa kapalı olduğuyla ilgili yaygın bir kanaat olmakla birlikte "modern anlatının başlangıcında hem Batı Avrupa hem de Rus edebiyatı yoğun bir şekilde kendisi hakkında konuşan ve 'sevgili' okuyucuya hitap eden açık- diegetik olmayan anlatıcının egemenliği altındaydı." (Schmid, 2010: 72) Türk edebiyatında da durum değişmemiş, Tanzimat Dönemi'nin en üretken yazarı Ahmet Mithat Efendi'nin çoğu romanında ve Namık Kemal'in romanlarında açık yani kendi sesiyle hikâyede var olan, duygu ve düşüncelerini anlatan ama hikâye dünyasında karakter olarak yer almayan anlatıcılar kullanılmıştır. Diegetik durum kriterine göre *İntibah*'ın anlatıcısı anlattığı olayların kahramanı olmayıp başta Ali Bey ve Mehpeyker olmak üzere başka kişilerin hikâyesini anlattığı için "diegetik olmayan" bir anlatıcıdır.

Schmid, hiyerarşi kriteri ile anlatıcının hangi anlatım düzeyinde yer aldığını tespit etmeyi amaçlar. Buna göre birincil düzey öykü dünyasının dışında yer alır. Bu düzeydeki bir anlatıcı istediği zaman olayların akışını durdurarak kurgusal okurla iletişime geçer. İkincil düzey ise öykü dünyasına yani olayların geçtiği düzeye işaret eder. Üçüncül düzey, ikincil düzeyde yer alan bir karakterin başka bir hikâye anlatmasıyla ortaya çıkar. *Binbir Gece Masalları*'nın kurgusal okurla iletişim kuran anlatıcısının birincil, Şehrazat'ın ikincil, Şehrazat'ın anlattığı masalların ise üçüncül düzey olduğunu söyleyebiliriz. Hiyerarşi kriterine göre *İntibah*, anlatıcının öyküyü durdurarak okura hitap ettiği birincil düzey ile karakterlerin bulunduğu ve olayların geçtiği ikincil düzey olmak üzere iki düzeyden oluşur. Anlatıcı bu düzeylerin ilkinde yer aldığı için de "birincil anlatıcı" adını alır. Aşağıdaki bölümde anlatıcı Mehpeyker ile tanıştıktan sonra Ali Bey'de meydana gelen değişimleri olayları durdurarak anlatır. Bu eserin birincil düzeyidir: "Garip hâldir ki insan ne kadar genç ne kadar tecrübesiz ne kadar mahcup olursa olsun kendine mahsus bir sır, bir teşebbüs peyda ettiği gibi derhal çocukluktan reculiyete intikal eder, nefsinde hemen her şey için bir kifayet, bir iktidar görür, her işe karışmak ister, hiçbir tavra dökölmekten içtinap etmez." (2014: 63).

Mehpeyker'in Ali Bey ile konuştuğu bölüm ise öykü dünyasına ait olup ikincil düzeyi oluşturur:

Beyefendi! Bir terbiye görmüş zata benziyorsunuz. Cuma günü buraya teşrif buyurmuştunuz. Arabama lâıyksız işaret ettiniz. Ben de size kalabalıktan sakınınız yollu bir işaret verdim. O güne kadar hiç seyir yerlerinde görüdüğüünüz yok iken bugün yine geldiniz. Yine eski yerinizde oturdunuz. Karşıdan arabam görünür görünmez, eskiden beri bildiğiniz bir dostunuz geliyor imiş gibi, bin türlü telâş göstermeye başladınız. Bütün seyir halkı gözlerini bize diktiler. Bendeniz de şayet bir münasebetsizlik çıkar korkusuyla arkadan gelmeniz için işaret verdim. Siz ise hemen arabanın yanına yapıştınız, kendinizi kaybettiniz, buraya kadar bir hâlde geldiniz ki tarif olunmaz. Niçin bana bu kadar musallat olursunuz? Görenler ne söyler? Beyhude yere beni lekelemekten ne hasıl olur? (2014: 50).

Belirginlik derecesi ile anlatıcının edebi eserinde kendisini ne kadar açığa vurduğıu tespit edilmeye çalışılmaktadır. Bu açıdan bu kriter, “Her eserde anlatıcı bulunur mu?” sorusu ile yakından ilişkilidir. Anlatıcısız bir anlatı olamayacağını savunan Schmid’in bu görüşü 20. yüzyıla kadar pek çok araştırmacı tarafından kabul edilmiş olmakla birlikte 20. yüzyıldan sonra anlatıcının pozisyonu, hatta varlığı sorgulanmış ve kurmaca anlatının yaratıcısı olarak yazarın işlevini ön plana çıkarma, bir başka deyişle “yazarın itibarını iade etme” teşebbüsleri söz konusu olmuştur (Dervişcemaloğlu, 2022: 8). Schmid ise bu kriterinde, bazı anlatılarda anlatıcının çok belirgin olduğunu bazılarındaysa belirginlik derecesinin çok az olduğunu ama mutlaka bir anlatıcının olduğunu ifade etmiştir. Belirginlik derecesi açısından olayları durdurarak açıklamalarda bulunup yorumlar yapan bir anlatıcı söz konusu olduğundan *İntibah*’ın anlatıcını fazlasıyla belirgin olarak niteleyebiliriz. Mehpeyker’in yaşadığı yalının giderlerinin nasıl karşılandığı anlatıldığı bölümde anlatıcının fazlasıyla belirgin olduğunu görürüz:

Mamafih öyle muntazam bir konağın yalnız ıyş ü işret ve zevk-i vuslat ile idame-i yesarı kabil olmadığı gibi Mehpeyker zaten bir hanedan servet-perverlerinden değildi. Biraz zamandan beri beyin ihtisas-ı münferidinde bulunmak cihetiyle hüsn ü şive satmakla temin-i idareye dahi kendince imkân kalmamış ve maişeti yalnız Abdullah Efendi namında daha mebadi-i zuhurunda meftun-i dellâli olan bir adamın haraç-güzarane takdim edegeldiğı paraya inhisar etmiş idi (2014: 110).

Şahsilik kriterine göre şahsi anlatılarda “anlatıcı, ayrı bir bireyin açıkça ifade edilen özelliklerine sahip olabilir.” (Kulamshaeva, 2009: 1771). Gayrişahsi anlatılarda ise anlatıcının bireysel özelliklerini gizlediğı görülür. Gayrişahsi anlatıcı ile kaleme alınan anlatılarda “anlatı metninin üstünde bulunan ve onu yönlendiren sosyal, psikolojik ve dilsel özelliklere sahip özneye işaret eden stilistik belirtiler bulunmamaktadır. Bu tür anlatılarda olaylar sanki kendi kendine anlatılıyormuş gibi olur.” (Kulamshaeva, 2009: 1771).

Schmid, değerlendirmeci konum açısından anlatıcılığı nesnel ve öznel olarak ele almıştır. Buna göre nesnel anlatıcı, kendi değerlendirmelerini katmadan gözlemlediği olayları okura nesnel bir şekilde anlatırken öznel anlatıcı olayları kendi duygu ve düşüncelerini katarak nakleder. Yaptığı yorumlar yoluyla düşüncelerini açıklayan *İntibah'*ın anlatıcısı şahsi ve dolayısıyla da öznelidir. Anlatıcının tatil günlerinde yapılan Çamlıca ve Kâğıthane gezilerini eleştirdiği bölüm, onun hem belirginliğine hem şahsiliğine hem de öznelliğine örnektir:

Seyir yerleri zevkim değildir. Tatil günleri her türlü beşaretten berî bir kuru eşarih için boyanmış cellât kemendi denilmeye lâıyk bir sıkı boyunbağı takarak ve süslü tomruk vafına şayan bir çift dar potin giyerek sabaktan akşama kadar araba arkasında devr ile fısk ü hurmanı cem' etmek ve akşamdan sabaha kadar hunnak eziyeti ve nasır cefasıyla yatakta inlemek gibi şeylerde de bir safa göremem. Hele cuma ve pazar günleri Unkapanı'ndan bir piyade tutup da yolda seksen kayığa çatarak, doksan girdab-ı mehalikten geçerek o nazenin Kâğıthane deresine duhul ile tozdan dumandan yapma bir insan resmi veya teşbihin daha doğrusu istenilir ise "Hazer hazer ki ecel nâresîd medfunem" mısraına ma-sadak olmayı iltizam etmişçesine mezarını omzuna almış bir cadı şekline girmek, sonra da bu hâlin adını eğlence koymak hiç aklımın erdiği şeylerden değildir. Fakat ne yalan söyleyelim, cumanın, pazarın gayri bir açık veya sünbülî havalı günde Boğaziçi seyirlerinin hemen kâffesini ve hususiyile baharda Çamlıca'yı severim. (2014: 29,30)

Wolf Schmid'in anlatıcının bilgi seviyesini değerlendirdiği yetkinlik kriteri, anlatıcının olaylara hakimiyetini sorgulayan bir kriterdir. Buna göre her şeyi bilen anlatıcı sadece kendi düşüncelerini ifade etmekle kalmaz; herhangi bir zaman ve mekân engeline takılmaksızın başkalarının da ne düşündüğünü söyleyebilir. Bu tarz anlatıcılar geçmiş, şimdi veya gelecek fark etmeksizin her üç zaman boyutunda da ne olduğunu ve ne olacağını bilebilir. Bununla birlikte sınırlı bilgiye sahip bir anlatıcı söz konusuysa o, ancak görüp duyduklarını anlatabilir. *İntibah'*ta her şeyi bilen bir anlatıcıyla karşılaşırız. Ali Bey'in evlenme teklifini "Bir daha ağzınızdan öyle bir söz işitirsem beni kıyamete kadar göremezsiniz." (2014: 59) diyerek kesin bir dille reddeden Mehpeyker'in asıl niyetini anlatıcı, her şeyi bilen sıfatıyla şu şekilde açıklar: "Mehpeyker'in bu sözleri şayet izdivaç teşebbüsüne kalkışır ise tahkikat-ı mutade sırasında sevabık-ı ahvali tabiatıyla meydana çıkacağından ve o hâlde beye malik olmak değil, ondan bütün bütün inkıta etmek lâzım geleceğinden dolayı şeytanet-kârane bir ihtiyat[tı]." (2014: 59).

*İntibah'*ın her şeyi bilen anlatıcısı bir yandan Ali Bey'in çocukluğunu anlatırken bir yandan da sık sık Ali Bey'in başına geleceklerle ilgili ipuçları verir:

Vakıa Ali Bey pederinin hayatında ve hele on dört on beş yaşına girdikten sonra âlemde maariften başka sevinilecek, arzu olunacak bir şey bulamaz olmuş idi. Dünyayı unutturcasına meşgul olduğu şey var ise dersleri idi... Validesi ise oğlunun –öyle bir günlük eğlenceden atısınca terettüp edecek felâketleri nereden keşfeylesin- insan içine karışarak vakit geçirmeye meylini görünce ciğer-pâresi yeni dünyaya gelmiş kadar memnun olmuş idi (2014: 32, 36).

Mekânsal konum açısından anlatıcıcıyı incelediğimizde her yerde olabilen anlatıcıların aynı anda farklı mekânlarda olan olayları bilebildiklerini; belirli bir yerde sabit olan anlatıcıların ise sadece içinde bulunduğu mekândaki olayları okura aktarabildikleri görülür. *İntibah*'ta her yerde olabilen bir anlatıcı söz konusudur. Dilâşub, bağ eğlencesinde Ali Bey'e Mehpeyker'in onu öldüreceğini anlatınca Ali Bey oradan hemen kaçır ve zaptiye karakoluna giderek durumu anlatır. Bu sırada Dilâşub'un bağ evinde neler yaptığını "Dilâşub'a gelince" ifadesini kullanarak anlatıcının açıkladığını görürüz. İlk önce, Ali Bey kaçtıktan sonra Dilâşub'un düşüncelerini veren anlatıcı ardından onun neler yaptığını anlatır:

Zavallı kız! Bu dehşetle şiddetli üşümeye, titremeye başladı. Etrafa baktı. Beyin pencereden inerken yastığının üzerine attığı palto nazarına isabet eyledi. Arkasına giydi. İki elini başına atarak ve şiddet-i tahassürle o güzel saçlarının birazını yolarak "Ah Bey, Bey! Yoluna ölmek benim için düğün bayram idi. Bir kere adımı anmadın. Bir kere yüzüme bakmadın. Senin için ölürken yine ahirete mahzun gidiyorum. Kaderim böyle imiş..." ağlaya ağlaya odanın bir tarafına yıkıldı (2014: 179-180).

Güvenilirlik kriteri Wayne C. Booth'un ortaya attığı "güvenilmez anlatıcı" kavramı ile ilişkilidir. Booth, "eserin normlarına (yani ima edilen yazarın normlarına) uygun olarak konuşan ya da hareket eden anlatıcıya *güvenilir*" (Booth, 2012: 170) derken "bir anlatıcı yanlış aktarım, değerlendirme, yorumlama vb. ya da eksik aktarım, değerlendirme, yorumlama vb. yapıyorsa bu anlatıcı *güvenilmez*" (Derişcemaloğlu, 2014: 120) olarak kabul edilir. *İntibah*'ta anlatıcının eksik ya da yanlış bilgi verdiğine dair herhangi bir ipucu olmadığından anlatıcının "güvenilir" olduğunu söyleyebiliriz.

Anlatıcıcıyı farklı açılardan ele alan Schmid, bakış açısını "olayların kavranması ve ifade edilmesi için gerekli olan koşulların iç ve dış faktörler tarafından şekillendirildiği karmaşık bir yapı" (Schmid, 2010: 99) olarak tanımlar. Schmid'e göre anlatıcı, olayları ya kendi bakış açısından anlatarak anlatıcısasal bakış açısını ya da karakterlerden birinin veya birkaçının bakış açısını kullanarak figüral bakış açısını kullanabilir. Dolayısıyla Schmid'in bakış açısı modeline göre anlatıcının olayları aktarmak için anlatıcısasal veya figüral bakış açısından başka seçeneği yoktur. Sch-

mid'e göre "perspektif, bir anlatıdaki kavrama ve ifade etme sadece anlatıcı tarafından yapıldığında değil; aynı zamanda anlatma tarafsız görüldüğünde veya olayların bir karakterin algısı yoluyla yansıtıldığına dair çok küçük ipuçları olduğunda da anlatıcısaldır." (Schmid, 2010: 106). Schmid'in bu şekilde düşünmesinin nedeni her edebi eserde belirginlik derecesi ne olursa olsun bir anlatıcının bulunduğu kabulünden hareket etmesindedir. Anlatıcısıl ve figüral perspektifin hem diegetik hem de diegetik olmayan anlatılarda görüldüğünü söyleyen Schmid, anlatıcısıl-figüral ve diegetik-diegetik olmayan zıtlıklarından hareketle dört tip bakış açısı olduğu sonucuna varır.

Anlatıcı Tipi - Bakış Açısı	Diegetik olmayan	Diegetik
Anlatıcısıl	1	2
Figüral	3	4

Tablo 2. Anlatıcı Tipi Bakış Açısı (Schmid, 2010: 106).

Tip 1: Anlatıyı diegetik olmayan bir anlatıcı, anlatıcısıl bir şekilde anlatır. Yani bu tipte, anlatıcı hikâye dünyasında ortaya çıkmadan kendi perspektifinden olayları anlatır.

Tip 2: Diegetik yani hikâye dünyasında yer alan bir anlatıcı, şimdinin perspektifinden olayları anlatır.

Tip 3: Diegetik olmayan bir anlatıcı, yansıtıcı olarak görev yapan bir karakterin bakış açısını üstlenir.

Tip 4: Bir diegetik anlatıcı, kendi deneyimlerini geçmişin perspektifinden yani anlatılan benin perspektifinden anlatır. Buradaki anlatıcı, deneyimlerini anlatırken şimdinin perspektifini kullanarak daha geniş bilgi sunmak yerine sadece olayların geçtiği andaki bildiklerini açıklar.

Schmid'in bakış açısı modeline göre olaylar anlatıcının perspektifinden sunulduğu için eserde anlatıcısıl bakış açısı kullanılmıştır diyebiliriz.

Schmid, bakış açısını anlatıcısıl ve figüral olarak ikiye ayırdıktan sonra bakış açısının değişkenleri üzerinde durur. Buna göre bakış açısını belirleyen mekânsal, ideolojik, zamansal, dilsel ve algısal olmak üzere beş faktör vardır.

Bakış açısının değişkenlerini trafik kazası örneği üzerinden anlatan Schmid, mekânsal bakış açısını trafik kazasını gören her bir tanığın olay anında bulunduğu konumun onların tanıklığını etkileyeceğini söyleyerek açıklar. Yani tanıkların hepsi aynı olayı görse de olaya baktıkları yer farklı olduğundan her birinin hikâyesi farklı olacaktır. Figüral-mekânsal bakış açısının kullanıldığı eserlerde anlatıcı sınırlı bir görüş alanına sahiptir ve sadece olayların geçtiği belli yerleri görebilir. Anlatıcısıl-mekânsal bakış açısında ise mekân betimlemeleri yapılırken anlatıcı kendisi istemediği sürece görüş alanında bir sınırlamaya gitmez. Eserde anlatıcısıl-

mekânsal bakış açısı kullanılmasından dolayı anlatıcının aynı anda farklı yerlerde olan olayları bildiğini görürüz. Ali Bey annesiyle tartışıp Mehpeyker'in yalısına gittiği sırada Mehpeyker, Abdullah Efendi'nin yanındadır. Anlatıcı Ali Bey'in yaptıklarını ve düşüncelerini altı sayfa boyunca anlattıktan sonra Mehpeyker'in neler yaptığını anlatır: "Bey gecesini gayz-ı müntakimane ve nedamet-i telâfi-cûyane gibi biri gayet müthiş, biri gayet rakik iki hiss-i mütezat arasında geçire dursun, Mehpeyker Abdullah Efendi'yi ancak gruptan bir buçuk saat sonra görebildi. Çünkü herif tesviyesiyle meşgul olduğu işlerini o zaman bitirerek hanesine avdet eylemiş idi." (2014: 115-116).

Namık Kemal, *İntibah* ile birlikte derinlemesine mekân tasvirlerini edebiyatımıza getirmiştir. "Çamlıca'yı" anlatıf edebiyatımıza sokan eserde dış âlemin tasviri kendinden önceki eserlere göre çok genişlemiş olmakla beraber müşahhas tarafları henüz belirgin çizgileriyle yakalayamayan ve çok defa zihnî kalan bir seviyededir. Bununla beraber Boğaziçi'nde bir yalının yatak odası tasvir edilirken ev içi dekoru, mobilya ve eşya üzerinde o devir için kolay rastlanmayacak ayrıntılarla karşılaşıl-maktadır." (Akün, 2006: 373).

Odanın sandalye takımları beyaz zemin üzerine pembe çiçekler işleme canfes-ten yapılmış, halısı da döşemesinin renginde olarak yalnız üzerine çiçek ye-rine ötekinin pembesinden daha koyuca birtakım iri dallar nakşolunmuş, du-varındaki kâğıdın bilâkis zemini pembe, çiçekleri yıldızla karışık beyaz ola-rak, tavanı ise alçıdan dondurma gayet musanna gül-desteler, papağanlarla tezyin edilmiş idi. Kara tarafına olan duvarın vasatına ve binaenaleyh büyük pencerenin karşısına tesadüf eden kapıdan girildiği gibi pencereden halî olan sağ duvarın bahçe tarafındaki köşesinde ince beyaz tül ile örtülmüş yataklık, yataklıkla denize nazır olan pencerenin arasında birkaç sandalye, büyük pen-cerenin önünde endam aynasıyla, çifte fanuslu çalar saatıyla bir muntazam çiçeklik, sola düşen ve bahçeye nazır iki penceresi olan duvarın deniz canibin-deki köşesinde bir kanep ve beriye doğru yine birkaç sandalye ile kapı tara-fındaki köşesinde bir aynalı dolap, kapının iki tarafında dahi bahçenin sokak kapısı tarafındaki cihetine nazır iki pencere görünürdü (2014: 90-91).

Schmid, olayı gördüğümüz yerin olayı algılayış şeklimizi değiştirdiğini söy-ler. Dilâşub'un yattığı odanın mehtaba karşı olan mekânsal konumu nedeniyle Ali Bey'i öldürmek için gelen Hırvat'ın algısı değişmiş ve Ali Bey sanarak Dilâşub'u öldürmüştür.

Dilâşub bîçaresinin yattığı oda mehtaba karşı olduğu gibi beyin çıktığı pen-cere de açık ve hele kendi birkaç dakikadan beri iştikte olduğu ayak patır-tısı cihetle mevtine kat'iyen teyakkun eylediğinden balin-i mematında bulu-nan hastalar gibi nefes almaktan başka alâim-i hayattan bir şey göstermeye

iktidarsız idi. Hırvat kendini o hâlde görünce, 'De ha! İşte burada sızmış' diyerek her türlü teessürden berî olarak yanına yaklaştı. Maharet-i cellâdanesini Mehpeyker'den aldığı emrin lâyıkıyla icrasında göstermek istediğı cihetle bıçağı kızın ta kalbi üzerine sapladı (2014: 180).

İdeolojik bakış açısına göre ise tanıkların hepsi aynı mekânsal bakış açısına sahip olsalar dahi tanıkların olayları ve dünyayı algılayış şekli ile düşünme biçimleri farklı olduğundan olayı algılayışları farklı olacak ve dolayısıyla farklı hikâyeler anlatacaklardır. "Bu bakış açısında, bilgi yoluyla şekillendirilen bir kavrama söz konusudur. Arabalar ve trafik kuralları hakkında mükemmel derecede bilgisi olan birisi hayatında hiç araba kullanmamış birine göre kazanın diğer detaylarını da değerlendirebilecektir. Bu da kavramanın aynı zamanda değerlendirme pozisyonundan da etkilendiğini gösterir. Mesela araba ve trafik kuralları hakkında aynı bilgiye sahip iki genç insan trafik politikaları hakkında farklı düşüncelere sahip olduklarında onların farklı değerlendirme pozisyonlarının bir sonucu olarak aynı kazanın farklı yönlerini kavrayacaklardır." (Schmid, 2010: 101). *İntibah'*ta da Ali Bey ile Mesut Efendi, Mehpeyker hakkında farklı bilgilere sahip oldukları için aynı olayı farklı şekillerde yorumlamışlardır. Ali Bey, çeşmenin önünde Mehpeyker'i beklerken onun arabasıyla yanaştığını gören Mesut Efendi, Mehpeyker ile gayet samimi bir şekilde konuşmaya başlar. Bunun üzerine Ali Bey ile Mesut Efendi arasında tartışma çıkar. Mesut Efendi için Mehpeyker gibi bir kadınla bir erkeğin konuşmasında hiçbir sakınca yoktur. Ancak Ali Bey, Mehpeyker'in nasıl bir kadın olduğunu bilmediğı için bunu büyük bir saygısızlık olarak kabul eder:

-Garip şey! İstanbul halkı eski adamlara rahmet okuyor. Şerlerinden kadınlar seyir yerine bile çıkamayacak...

-Garabet onda da değil. Yirmi yaşında bir adamın seyir yerlerinde muhtesipliğe kalkışmasındadır.

-Arabanızdaki kadın mahremlerinizden olaydı da taarruz başka taraftan vuku bulaydı memnun olur muydunuz?

-Demek ki kız sizin akrabanızdan?

-Öyle olursa ne lâzım gelir?

-Simanızda necabet eseri görünüyor, bizce teessüf etmek lâzım gelir.

-Ne demek istiyorsunuz? İtikadınızca o kadın namussuz mudur?

-Mütehakkimane sorulan şeylere cevap vermeyi âdet etmedim, yollu bayağı mücadeleye yakın bir muhavere cereyan etmeye başladı (2014: 68-69).

*İntibah'*ta sık sık anlatıcının ideolojik bakış açısını da görürüz. Eserin başından sonuna kadar Mehpeyker'in karşısında yer alan anlatıcı Tanpınar'ın da belirttiğı

gibi “O, kahramana kirli mazisi için düşmandır. Fakat Mehpeyker bu maziden mesul değildir.” (Tanpınar, 2009: 364). Mehpeyker’in “gayet alçak bir aile” içinde doğmuş olmasından kaynaklanan durumunu anlatıcı göz ardı ederek kendini Dilâşub’un yanında konumlandığı için her fırsatta Mehpeyker’in kötülüklerini anlatmaktan kendini alıkoyamaz.

Hanımefendi-ki ismi Mehpeyker’dir- ahlâk ve terbiyece bütün bütün Ali Bey’in hilâfına olarak gayet namussuz, alçak bir ailede perveriş bulmuş ve zaman-ı rüşde balığ olur olmaz rezailin envaında mürebîlerine üstat olmuştu. Biraz okuyup yazmakla uğraştığı ve ekser evkatını meşhur aşüftelerin meclisi ülfetinde geçirdiği cihetlerle tabii bir kat daha kuvvet bulan zekâvet-i dessa-sanesi ise bir dercede idi ki ziynette peri güzelliğinde, Haccac dirayetinde bir iblis yaratılmış olsaydı istediği adama tahakkümde bu nazenin kadar maharet gösterir ya gösteremezdi (2014: 49).

Anlatıcı, Mehpeyker’i bu kadar olumsuz anlatılırken eserde kurban rolünde olan Dilâşub için tam tersi ifadeler kullanır:

Dilâşub’da gördüğü hâller Mehpeyker’in nazları, niyazları, vaadleri hayır-hâhlıkları, nümayişleri, muameleleri gibi sahteliği de sıhhati kadar karibü’l-ihhtimal olan umur-ı meşkûkeden değil zayıflamak gibi, bayılmak gibi taklidi muhal ve vücudu hakikatine bürhan olan halât-ı bedihiyeden idi. Balâda yazdığımız tarifattan da anlaşılacağı üzere Dilâşub, Mehpeyker’den kıyas kabul etmez derecelerde güzel olduğu gibi ismet ve sadakati hüsn-i cemalinin kıymetini kat kat tezyit ettiği için bir gün evvel karşısında öyle envar-ı letafetten dökülmüş bir melek gezinip dururken onu görmeyecek ve sebep-i hayatı olan validesini tahkir edecek kadar bir hainenin gafilâne esiri olduğuna taaccüpler eder... (2014: 125).

Zamansal bakış açısına göre olayların olduğu an anlatılması ile sonradan anlatılması arasında fark vardır. “Zamansal değişim, hem bilgi hem de değerlendir-medeki değişikliklerle sonuçlanabilir. Olayın başlangıcında arabalara ve trafik kullarlarına aşına olmayan bir tanık bu konudaki bilgisini arttırdığında ilk izlenimlerini yeniden değerlendirebilir ve o algıladığı fakat doğru bir şekilde değerlendiremediği olayın belli detaylarına yeni anlamlar verebilir. Bunun yanı sıra başlangıçtaki kavrama (veya ilk izlenimlerin daha sonra yorumlanması) ve onun sunumu arasındaki zamansal farkın uzaması ile unutmaya dayalı olarak tanığın ifadesinde eksiklikler de görülebilir.” (Schmid, 2010: 102). Edebi eserlerde kullanılan “şimdi, dün, bugün, yarın” gibi ifadeler de karakterin hangi zaman pozisyonu içerisinde yer aldığını gösterir. Eserde anlatıcının “birgün, cuma gelince, ertesi sabah” gibi ifadelerle zamandaki ilerlemeye işaret ettiğini görürüz. Ali Bey’in Mehpeyker’in yalısına ilk gittiği zaman yalıtı algılayış şekliyle annesiyle kavga ettikten sonra

mekânı algılayış şekli ve Mehpeyker'i çok severken onu yalıda bulamayınca ondan bir anda nefret etmesi de zamansal bakış açısıyla ilgilidir:

Köşk ile bahçenin gayet sade ve fakat gayet zarifane tezyinatını düşündükçe Mehpeyker'in hüsn-i tabiatını bedayi-i fitrattan madut olacak derecede âlî görür, cemalini ise hüsn-i tabiatına faik bulur... Bir yarım saat kadar her dakikada bir kabir azabı geçirdi. Fakat gide gide etrafına baktıkça evvelleri cinan-i ruhanî zannettiği köşk nazarında bayağı bir zindan-ı musibet, Mehpeyker'in hüsn-i cemali ise lahm ü şahmı dökülerek kadid olmuş izam gibi bir müstekreh zehr-hand-i istihzadan ibaret görünmeye başladı (2014: 96, 114).

Bey ise bir pencerenin yanına oturmuş, gözlerini denizin ağır ağır cereyanına aldırılmış olduğu hâlde bin türlü hülyalar kurmakla meşgul idi. Ayak sesiyle kendini dalgınlığından alarak ve kapıya bakarak Mehpeyker'in çehresini görünce gönlündeki gayz ve hiddet o derce şiddetle galeyan eyledi ki vücudu berk-i cehennemde gibi serapa ateş kesilerek gök gürültüsü dehşetinde bir sada ile birkaç defa "Nerede idin?" sözünü tekrar ettikten ve kız tarafından haifane bir tarz-ı tahayyürle "Öyle hiddet etme ki biraz aklım başıma gelsin de uğradığım belâyı hikâye edeyim" cevabını aldıktan sonra etvarı dehşetlenerek, sadası gittikçe şiddet bularak "Başına gelen belâyı mı nakledeceksin? Hâlâ yalanlarına inanırlar sanıyorsun, öyle mi? Şimdiye kadar eğlencemi bozmamak için sahte sahte tavırlarını bilmezlendiğime bakıp da beni gerçekten budala zannediyorsun değil mi? Artık usanç geldi, al ücretini de biraz da var yeni peyda ettiğin dostlarını eğlendir!" dedi ve süratle koynundan çıkardığı dört beş yüz altınlık evrak-i nakdiyeyi başına atarak kapıya doğru şitab eyledi (2014: 119).

Dilsel bakış açısına göre tanıkların olayları, olay zamanındaki durumlarına uygun olacak ifadelerle veya tonlamalarla aktarması beklenir. Ayrıca olayların anlatıcının diliyle mi yoksa karakterlerden birinin/birkaçının diliyle mi sunulacağı da dilsel bakış açısıyla ilgilidir. Eserde anlatıcının dilinden olayların anlatıldığını görürüz. Namık Kemal'in anlatıcısının üslubunda "Ahmet Mithat'taki gibi babacan bir sohbet havası yoktur." (Enginün, 2019: 233). *İntibah* Mukaddimesi'nde "Lisan öyle taş kovuğundan yetişen incir ağaçları gibi kendi kendine kemal bulmaz. Asırlarca terbiye-i efkâra hizmet için vakf-ı vücûd etmiş birçok üdebâ ve hükemâ lazımdır ki bir lisanın intizamına, zenginliğine imkân hâsıl olabilsin." diyen Namık Kemal'in dil hususuna özellikle dikkat ettiğini ancak "dil ve üslûpta da henüz istikrara varamadığını ve sanatkârane üslûb ile konuşma üslûbu arasında ortalama bir yol tuttuğunu" (Akyüz, 1995: 77) görürüz. Eserde özellikle anlatıcının konuştuğu bölümlerde uzun ve sanatlı cümleler dikkati çeker:

Çamlica o nazar-gâh-i ibrettir ki bahar içinde insan çeşmesinin yanına çıkar da başını kaldırır etrafına bakınır ise gözünün önünde tabiî, sınaî, fennî nice

yüz bin türlü bedayiden mürekkep bir başka âlem görür. Bayağı hadika-i basar o âlem-i bedayiin bir maharet-i fevkalade ile nokta-i vahideye sığıştırılmış haritasına döner. Bir de gözünü aşağı meylettirmek isteyince nur-ı nazarı cihanın her türlü ezharını cami ve -şükûfe-zara düşmüş zenbur gibi- dakikada bir çiçeğe işleyerek, saniyede bir meyve ile oyalanarak aheste aheste sahil-i deryaya gidinceye kadar tab ü tûvandan kesilir (2014: 28, 29).

Namık Kemal'in diyaloglarda karakterlerin dilsel özelliklerini yansıtmaya çalıştığını ancak bunda da her zaman başarılı olmadığını görürüz. Dilber'in ölmek üzereyken Ali Bey'e söyledikleri ağır yaralı birinin cümleleri olmaktan oldukça uzaktır:

Ah! Ben kimim ki size merhamet edeceğim? Sizden ayrılıp da ölmediğim meğer yolunuza can vermek için imiş. Ben sizin için ölüyorum, siz de sadakatimi bildiniz de başucumda ağlıyorsunuz, değil mi? Allah aşkına bana acımayınız. Bin yıl yatağınızda yatmış olsa idim şöylece kucağınıza yaslanıp ahirete gitmekten büyük yine dünyada bir lezzet bulamazdım. Bana helâl ediniz. Allah ömrünüze bereket versin. Allah sizi bir daha böyle belâlara düşürmesin...(2014: 183).

Algısal bakış açısı, "anlatıcı kimin gözleriyle dünyaya bakıyor?" veya "hikâyede kullanılacak unsurların hangilerinin seçilip hangilerinin seçilmeyeceğinden kim sorumlu?" soruları ile ilgilidir. Kurmaca metinlerde anlatıcı sadece kendi bakış açısını kullanabileceği gibi karakterlerden birinin perspektifinden de olayları aktarabilir. *İntibah'*ta olayları anlatıcının gözünden gördüğümüz için anlatıcıl bakış açısı kullanılmıştır.

Schmid, bakış açısının beş değişkeninin sadece anlatıcıl ya da sadece figüral olması durumunda yoğunlaştırılmış bakış açısının söz konusu olacağını, bu beş değişkenin bazılarının anlatıcıl bazılarının figüral olması durumunda ise dağınık bakış açısının ortaya çıkacağını söyler. Bu beş düzeyin birinde veya hepsinde hem anlatıcıl hem de figüral bakış açısının kullanılması ise perspektifi tarafsızlaştırır.

Yoğunluk ve dağınıklık açısından eseri değerlendirdiğimizde eserde yoğunlaştırılmış bakış açısının kullanıldığını görürüz:

	Algısal	İdeolojik	Yer	Zaman	Dil
Anlatıcıl	x	x	x	x	x
Figüral					

Tablo. 3: Yoğunluk-Dağınıklık Tablosu (Schmid, 2010: 110).

Sonuç

Romanı faydalı bir eğlence aracı olarak gören Namık Kemal'in de diğer Tan-zimat Dönemi yazarları gibi açık anlatıcı kullandığını görürüz. Açık anlatıcı kulla-nılmasının nedeni bir yandan meddah geleneğinin etkisinin devam etmesinden bir yandan da halkı eğitime kaygısı taşıyan yazarın doğrudan okura hitap edebilme-sine imkân vermesindedir. Namık Kemal'in halkı eğitime kaygısı onun anlatıcısı-nın belirgin, şahsi ve öznel olmasına da yol açmıştır. Eserde diegetik olmayan bir anlatıcının kullanılması da henüz türün olanaklarının yeni yeni keşfedilmeye başla-dığı bir dönemde hikâye dünyasında kahraman olarak yer alan bir anlatıcının kul-lanılmasının yazarı diğer roman kişilerinin bilincine nasıl ulaşacağıyla ilgili bir so-runla karşılaştıracğıındandır. Bu nedenle Namık Kemal, hikâye dünyasında kah-raman olarak yer almayan yani diegetik olmayan anlatıcı tercih ederek bu sorunu çözmüştür. Eserde her şeyi bilen anlatıcının ona sunduğu olanakları kullanan Na-mık Kemal, bu sayede aynı anda farklı yerlerde olan olayları da okura aktarabil-miştir.

Eserde olayların karakterlerden birinin veya birkaçının bakış açısından sunul-duğu figüral bakış açısının değil de anlatıcısasal bakış açısının tercih edilmesi de Na-mık Kemal'in halkı eğitebilmek adına her karakterin bilincine ulaşabilme ihtiyacı duymasındandır. Yazar, mekân betimlemelerinde bir yandan divan edebiyatının hayal unsurlarını kullanırken bir yandan da dönemin eserlerinde pek de göreme-diğimiz mekân detaylarına yer vermiştir. Namık Kemal'in değışen olaylar karşı-sında karakterlerin ideolojisinde değışiklikler yapma çabası görölmekle birlikte yine de karakterler yeterince derinlemesine incelenememiştir. Değışen zamanla birlikte özellikle Ali Bey'in olayları algılayış şeklindeki değışimlerin son derece ba-şarılı bir şekilde eserde gösterilmiştir. Dil konusunda Namık Kemal'in istediğini tam olarak gerçekleştirmediğini, sanatkârane üslup ile konuşma üslubu arasında sıkışıp kaldığını görürüz. Bütün bunlardan hareketle Namık Kemal, *İntibah'*ta ne-den roman yazılmalıdır sorusunun cevabını aradığı kadar, nasıl roman yazılmalı-dır sorusunun da cevabını aramıştır ve ilk roman örneklerinden olmasına rağmen, bu konuda oldukça da başarılı olmuştur.

Kaynakça

- Akün, Ömer Faruk (2006). "Namık Kemal". *TDV İslam Ansiklopedisi C. 32*. İs-tanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 361-378.
- Akyüz, Kenan (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Booth, Wayne C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*. Çev. Bülent O. Doğan. İstanbul: Metis Eleştiri.

- Dervişcemaloğlu, Bahar (2014). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, Bahar (2022). *Çözlemeyen Bulmaca- Anlatıcı zerine Tartışmalar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Dino, Güzin (2008). *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Enginün, İnci ve Kerman, Zeynep (2011) *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4–Eser Tanıtma ve nszler (1860-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Engin, İnci (2019). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Jahn, Manfred (2012). *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*. Çev. Bahar Dervişcemaloğlu. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Namık Kemal (2014). *İntibah*. Haz. Selda Akyol. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Kulamshaeva, Baktygul (2009). “Kurmaca Yazar veya Anlatıcı Kavramlarına Anlatı Bilimsel Yaklaşım”. *Turkish Studies*, 4(8): 1763-1783.
- Sandikkaya Aşır, Ayşe (2020). *Tanzimat Dönemi Romanlarında Bakış Açışı*. Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Schmid, Wolf (2010). *Narratology: An Introduction*. New York: De Gruyter.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2009) *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uçman, Abdullah (2006). “Namık Kemal”. *Tanzimat Edebiyatı*. Ed. İsmail Parlatur. Ankara: Akçağ Yayınları, 201-208.

Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İllkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmişlerdir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Yazarlar tarafından çalışmayla ilgili herhangi bir destek veya teşekkür beyanında bulunulmamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu makale, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda Prof. Dr. Fazlı Gökçek’in danışmanlığında hazırlanmış olan *Tanzimat Dönemi Romanların Bakış Açışı* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Katkı Oranı Beyanı: Makalenin hazırlık ve yazımında her iki yazarın eşit katkı oranı bulunmaktadır. İkinici yazar makale konusunun belirlenerek makalenin plan ve kurgusunun oluşturulmasına ve yntemin belirlenmesine; birinci yazar ise bunlara bağlı olarak incelemenin yapılmasına katkı sağlamıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgment: No statement of support or acknowledgement was made by the authors regarding the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.

Author’s Note: This article produced from the doctoral thesis titled *The Perspective of the Novels in the Tanzimat Period* in Ege University, Institute of Social Sciences, Department of Turkish Language and Literature under the supervision of Prof. Dr. Fazlı Gkek.

Author Contributions: Both authors have an equal contribution rate in the preparation and writing of the article. The second author decided to determine the subject and the method of the article, to create the plan and fiction of the article; the first author contributed to the research in relation to these.