

Yüksek Lisans Tezi

TANZİMAT ROMANLARINDA ERKEK NARSİZMİ

MÜGE YILMAZTÜRK

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara
Eylül 2011

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

TANZİMAT ROMANLARINDA ERKEK NARSİSİZMİ

MÜGE YILMAZTÜRK

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara

Eylül 2011

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Müge Yılmaztürk, 2011

Dayım Memduh Tokgöz'e,

özlemlerle

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Talât Halman
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Jale Parla
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

TANZİMAT ROMANLARINDA ERKEK NARSİZİZMİ

Yılmaztürk, Müge
Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü
Tez Yöneticisi: Prof. Talât Halman

Eylül 2011

Bu tezde Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâton Bey ile Râkım Efendi* (1876), Namık Kemal'in *İntibah* (1876) ve Recaiîde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* (1895) adlı romanları gerek ayrı ayrı gerekse birbirleriyle karşılaştırılarak narsisizm bağlamında incelenmiştir. Tanzimat dönemi erkek yazarlarının romanlarındaki başat erkek karakterlerin ve erkek egemen bakış açısına sahip anlatıcıların narsistik özellikler sergilediği belirlenmiştir. Buradan hareketle söz konusu narsisizmin bir cinsiyeti olduğu sonucuna varılmıştır. Tanzimat edebiyatının kurucu metinleri arasında yer alan bu romanların başat erkek karakterlerinin ve anlatıcılarının yanı sıra kurgusunun ve iletildiği tezin de narsistik bir yapılanma sunduğu saptanmıştır. Bu tespitten ardından narsisizmin neden Tanzimat romanlarının bütün katmanlarında görülen belirgin bir izlek olduğu sorgulanmıştır. Batılılaşma sürecinin başladığı dönemde yazılan bu romanlardaki narsistik örüntünün, gerileyen Osmanlı İmparatorluğu'nun yarattığı olumsuz benlik algısına karşı bir savunma olarak kurgulanmış büyüklenmeci tavrın edebî anlatılardaki yansıması olduğu sonucuna varılmıştır. Tezi bu sonuca ulaştıran, kendine hayranlık, büyüklenmecilik gibi tavırlarla kendini gösteren narsisizmin aslında temelde derin bir yaralanmışlıktan kaynaklandığı, büyüklenmeci tavrın narsisizmin nedeni değil sonucu olduğu ve bu tavrın aslında değersizlik hissine karşı olarak geliştirilmiş bir savunma olduğu gerçeğidir.

Anahtar sözcükler: *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, *İntibah*, *Araba Sevdası*, narsisizm.

ABSTRACT

MALE NARCISSISM IN TANZIMAT NOVELS

Yılmaztürk, Müge
Master of Arts, Department of Turkish Literature
Thesis Supervisor: Prof. Talât Halman

September 2011

In this thesis, Ahmet Mithat Efendi's *Felâtn Bey and Râkım Efendi* (1876), Namık Kemal's *Awakening* (1876) and Recaizâde Mahmut Ekrem's *The Carriage Affair* (1895) are analyzed in the context of narcissism, both by presenting readings of each novel in itself, and by elaborating comparative aspects between the subject-matter novels. Dominant male characters in the work of male authors of the Tanzimat period, and narrators that reflect male-dominance in their viewpoints seem to reveal narcissistic traits. Given this aspect, the subject-matter narcissism is taken to be rather gendered. These novels, acknowledged as the founding texts of the Tanzimat literature, embed narcissistic structures not only regarding their dominant male characters and narrators, but also with their fictional configurations and theses. After establishing this claim, the question of why narcissism is an encompassing and distinctive paradigm that is come across in every aspect of Tanzimat novels is taken up. The narcissistic pattern in the novels, which were written when the (self)-westernization/modernization process took off, is claimed to be the reflection of the arrogant attitude serving as a defense mechanism against the negative self-image, which was created by the retrogressing Ottoman Empire. The grounding facts for this conclusion are that the narcissistic character, which reveals itself by attitudes relating to vanity and arrogance, is in fact due to a deep resentment, that the arrogant attitude is not the cause for narcissism but the effect of it, and that this attitude actually is employed as a means of self-defense against the feeling of unworthiness.

Keywords: *Felâtn Bey and Râkım Efendi*, *Awakening*, *The Carriage Affair*, narcissism.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: ESKİ YUNAN'DAN MODERN PSİKIYATRIYE: PSİKANALİSTLERİN MUAYENEHANESİNDEKİ NARKİSSOS'LAR	10
İKİNCİ BÖLÜM: NARSİSTİK BİR ANLATI OLARAK <i>FELÂTUN BEY İLE RÂKİM EFENDİ</i>	29
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: NARKİSSOS'UN UYANIŞI: <i>İNTİBAH</i>'TA ERKEK NARSİSİZMİ	44
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: <i>ARABA SEVDASI</i>'NDA TİPİK BİR NARSİST BİHRUZ BEY	58
SONUÇ	77
SEÇİLMİŞ BIBLIYOGRAFYA	81
ÖZGEÇMİŞ	84

GİRİŞ

Bu tezde Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâton Bey ile Râkım Efendi* (1876), Namık Kemal'in *İntibah* (1876) ve Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* (1895) adlı romanları gerek ayrı ayrı gerekse birbirleriyle karşılaştırılarak narsisizm bağlamında incelenecektir. Tanzimat edebiyatının kurucu metinleri arasında yer alan bu romanlarla ilgili şimdiye kadar yapılan çalışmalarda genellikle "alafranga züppe tipi"ni merkeze alan bir yaklaşım sergilenmiştir. Örneğin Ahmet Mithat Efendi'nin 1876 yılında yayımlanan *Felâton Bey ile Râkım Efendi* adlı romanı bugüne kadar yapılan incelemelerde genellikle "Batılılaşma" açısından ele alınmış ve müdahil anlatıcının romana adını veren iki karakter arasında taraflı bir yaklaşım sergilediği, bu iki karakterin Batılılaşmanın "yanlış" ve "doğru" alımlanışına örnek teşkil ettiği üzerinde durulmuştur. Söz konusu "Batılılaşma" merkezli okumaların birkaçına değinmek genel tablonun anlaşılması bakımından yerinde olacaktır. Güzin Dino *Türk Romanının Doğuşu* adlı eserinde, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'nin "yüzeysel Batılılaşma züppeliğini konu alan taşlama romanı" olduğunu söyler (21). Benzer şekilde Cevdet Kudret de *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman* adlı eserinde *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'nin "Avrupa uygarlığı çevresine girmeye başlayan Türkiye'de bu yeni uygarlığı hazmedemeyerek türemeye başlayan züppe tipini anlat[tığını]" belirtir (47). Şerif Mardin ise "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma" başlıklı

makalesinde “*Felâton Bey ile Râkım Efendi*’nin ana konusu[nun], yazarın desteklediği ve alay ettiği iki tip Batılılaşma arasındaki fark” olduğunu söyler (34). Makalenin ilerleyen bölümlerinde “Batılılaşmış züppe tipi”nin işlendiği ilk romanın *Felâton Bey ile Râkım Efendi* olduğuna değinen Mardin, *Araba Sevdası*’nın başat karakteri Bihruz Bey’in adıyla andığı sendromun ilk örneğini burada görmenin mümkün olduğunu vurgular (76). Şerif Mardin gibi Berna Moran da *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I* adlı kitabında, Ahmet Mithat’ın, bu romanında “Batılılaşma sorununu alafranga züppe tipini sergileyerek ele al[dığını]”, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*’nin de “Türk romanında uzun yıllar kullanılan bu tipi ilk işleyen roman ol[duğunu]” belirtir (48). Robert P. Finn de benzer bir yaklaşımla “Türk romanında sıkça geçen bir kişi” olan Felâton Bey’in “Batılılaşmış ailenin, çevresine caka satarak **kendini aldatmayı** amaçlayan şımarık oğlu” olduğunu söyler (23). Orhan Okay ise *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi* adlı kitabında Ahmet Mithat Efendi’nin ilk kez *Felâton Bey ile Râkım Efendi* ile “Doğu-Batı çatışmasında müspet ve menfi iki karakter ortaya koy[duğunu]” belirtir (92). Okay, Ahmet Mithat Efendi’nin fikirleri ve eserleri üzerine ayrıntılı incelemeler yaptığı bu çalışmasında “Felâton Bey’in bütün millî değerleri reddeden alafrangalığını mukabil Râkım Efendi[’nin] doğulu ve batılı değerleri şahsında birleştiren bir sentez” olduğunu vurgular (383). Nüket Esen ise, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* adlı kitabında “Ahmet Mithat[’ın], *Felâton Bey ile Râkım Efendi*’de Osmanlı ve Batı kültürlerinin ideal birleşimini Râkım Efendi kişiliğinde sunarken, yüzeysel alafrangalaşmayı da Felâton Bey’de tenkit [ettiğini]” belirtir (83).

Şerif Mardin, Orhan Okay ve Nüket Esen’den yapılan alıntılardan da anlaşılacağı üzere, söz konusu “Batılılaşma” merkezli incelemelerde romana adını veren karakterler birbirlerine karşıt olarak yorumlanmış ve Râkım’ın her hâliyle

Felâatun'a yeğ olduğu konusunda fikir birliğine varılmıştır. Bütün bu tespitler yerinde ve haklı olmakla birlikte bugüne kadar yapılmış olan *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* okumalarının büyük ölçüde tek yönlü olduğunu göstermektedir. *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*'nin tezini belirlemeye odaklanan bu çalışmaların gerekliliği ve değeri elbette yadsınamaz, ancak söz konusu edebî bir metin olunca yeterli olduğunu söylemek de mümkün değildir. Zira romanda ne söylendiği nasıl söylendiğinin önüne geçmiştir. Diğer bir deyişle romanın neyi anlattığı üzerinde o kadar çok durulmuştur ki nasıl anlattığı ikinci planda kalmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi romanın anlatıcısının müdahillğine dikkat çekilmiştir, ancak bu anlatım tekniği *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* özelinde değil genel olarak Ahmet Mithat Efendi'nin bütün anlatıları kapsamında vurgulanmıştır. Örneğin *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı kitabında Ahmet Mithat'ın anlatım tekniğini eleştiren Tanpınar, onun romanları ile roman sanatı arasındaki “uyuşmazlığa” şu sözlerle dikkat çekmiştir:

Kitap zevki meddah itiyadını okuyucuya unutturduğu gün Ahmed Midhat Efendi'nin romanları okuyucusunu sıkacaktır. Roman sanatı, hangi seviyede olursa olsun okuyucuyla kitabın başbaşa kalmasını ister. Ahmed Midhat Efendi ise daima üçüncü bir şahıs gibi aradadır. Hattâ daha fenası okuyucuyu romanın mutbağına kadar götürür, onu üst üste değişen tekliflerle hikâyenin ilk şartı olan hakikaten olmuş vehminden mahrum eder. (460)

Tanpınar gibi Orhan Okay, Berna Moran ve Jale Parla da, Ahmet Mithat'ın romanlarını farklı açılardan ele aldıkları incelemelerinde bu müdahil sese değinmişlerdir. Bu durumu Nüket Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* adlı çalışmasında yer alan şu paragrafla özetler:

Bütün bu isimler [Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Okay, Berna Moran ve Jale Parla], Ahmet Mithat'ın romanı kamuoyuna tanıtan, kendi okur kitlesini yaratan ve bu kitleyi eserlerindeki belirgin/kendini gizlemeyen bir anlatıcı sesini kullanarak eğiten, verimli bir yazar olduğu konusunda hemfikirdirler. Aynı isimler, onun Türk edebiyatında roman geleneğinin başlatıcısı olduğunu da belirtir ve anlatı geleneğinin özgül bir yönüne vurgu yaptığını eklerler: Müdahil anlatıcı. (25)

Görüldüğü gibi *Felâton Bey ile Râkım Efendi* ile ilgili şimdiye kadar yapılan incelemelerin odağında “alafranga züppe tipi” ve “anlatıcının müdahilliği” yer almaktadır. Benzer bir yaklaşım, tezin üçüncü bölümünde ele alınacak olan *İntibah*'la ilgili çalışmalarda da görülür. Örneğin Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark* adlı kitabında *İntibah*'ın “Osmanlı-Türk romanında züppenin habercisi”, Ali Bey'in ise “proto-züppe” olduğunu belirtir (58). Ancak *İntibah* ile ilgili incelemeler asıl olarak romanın kaynakları ve kurgusu üzerine yoğunlaşmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde, Namık Kemal'in Mehpeyker'i *La Dame aux Camelias*'dan aldığını söyler (403). *Türk Romanının Doğuşu* adlı kitabında “[ş]imdiye kadar *İntibah*'ın kaynakları[nın] *La Dame aux Camelias*'ya ya da *Manon Lescaut*'ya bağlan[dığını]

” belirten Güzin Dino ise, *Hançerli Hanımın Hikâye-i Garibesi* ile *İntibah* arasındaki benzerlikleri saptar (36). *İntibah*'ın hem Batı edebiyatından hem de geleneksel anlatılardan beslendiğini vurgulayan bu çalışmaların yanı sıra romanın teknik boyutunu ele alan incelemeler de yapılmıştır. Şeyda Başlı'nın belirttiği gibi “[e]debiyatın Batılılaşmasında en önemli rolü oynadığı kabul edilen *İntibah*'ın pek çok teknik zaafa sahip bir ‘deneme’ sayılması gerektiği görüşü ise, yapıt hakkında yaygınlık kazanan bir başka düşünceyi oluşturmaktadır”

(263). Zira Şükran Kurdakul, *İntibah*'ın “inandırıcılıktan uzak” bir yapısı olduğunu şu sözlerle ifade eder: “Roman, dayandığı olayların neden-sonuç bağlarıyla geliştirilmek istenir. Ama olaylar gerçekten alınmamıştır. Gerçekten de kahramanlarının duygusal davranışlarının çok ağır bastığı görülen *İntibah*'ta, kişiler olağanüstülük yarışına çıkmış gibidirler” (aktaran Başlı 263). *İntibah*'ın kaynaklarına ve kurgusuna yoğunlaşan bu çalışmalara Berna Moran'ın *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1* adlı kitabı da eklenebilir. Bu kitabında Moran, ilk romanlarla meddah hikâyeleri arasındaki ilişkiye değinirken *İntibâh*'ı da ele almanın yanı sıra, bu romandaki kadın karakterler üzerinden de bir inceleme yapar. Mehpeyker'in “ölümcül kadın”ı, Dilâşub'un ise “kurban” tipini temsil ettiğini söyler (42-3).

İntibah ile ilgili incelemelerinde daha ziyade romanın erkek karakteri Ali Bey üzerine yoğunlaşan araştırmacılar ise Nurdan Gürbilek ve Jale Parla'dır. Gürbilek “ilk romanlardaki züppe bolluğu[nun] yalnızca yerel-ulusal kimliği yitirme, bir ‘ödünç şahsiyet’e dönüşme korkusunu değil, bu korkuyla iç içe geçmiş bir ikinci telaşı, bir ödünç cinsiyete dönüşme endişesini de yansıt[tığını]” belirtir (*Kör Ayna Kayıp Şark* 54-5). “Kadınlaşma endişesi” olarak adlandırdığı bu kaygının *İntibah*'ın Ali Bey'inde de görüldüğünü söyler. Jale Parla ise *Babalar ve Oğullar* kitabında, “eğitici, yönlendirici [bir] otorite” olan babanın yokluğunun Ali Bey'in hayatında neleri değiştirdiğini romandan alıntılardığı şu paragrafla anlatır:

Fakat bu âlem-i inkılâp kendi gibi sebatı sevenlerden olmadığından çocuk yirmi yaşına girer girmez sebep-i vücudu, mürebbi-i efkârı olan pederi ahirete intikal etmekle Ali Bey'in hâlinde birbirini müteakip envâ-i tegayyürat envâ-i belâya zuhur etmeye başladı. (Aktaran Parla 17)

Parla, Osmanlı'nın çöküşü simgeleyen "babasızlık"ın Tanzimat romanlarındaki tezahürünü belirlediği kitabında, Ali Bey'in babasızlığının, onun felaketine sebep olduğunu ifade eder. Nurdan Gürbilek de, Parla'nın bu tezinden hareketle, "bu rehber yoksunluğu[nun] cinsel kimlikte de bir çözülmeye yol aç[tığını], oğlun cinsel modeliyle birlikte eril kudretini de yitirmesine neden ol[duğunu]" söyler (*Kör Ayna Kayıp Şark* 58). Namık Kemal'in *İntibah*'ını yeni bir bakış açısıyla irdeleyen bu çalışmalar, "babasızlık" a yaptığı vurgu dolayısıyla aslında bu romandaki narsistik izleğin varlığının habercisi niteliğindedir. Çünkü narsisizm, bir otorite olan babanın varlığının kabul edilmemesi durumunda yaşanan bir süreçtir.

Parla, adı geçen kitabında *İntibah*'ın yanı sıra *Araba Sevdası*'nı da aynı bakış açısıyla incelemiş ve bu romanın başat karakteri "Bihruz Bey'in traji-komik öyküsü[nün] de, gerçekte, babanın yokluğundan öte, metinsel rehberini kaybetmiş ve yanlış metinler arasında kaybolmuş bir gencin, yani cehaletin öyküsü" olduğunu vurgulamıştır (34). Parla'nın "babasızlık" izleğinde okuduğu *Araba Sevdası*, edebiyat tarihlerinde büyük ölçüde "alafranga züppe" yergisi olarak incelenmiştir. Zira Şerif Mardin'in "Bihruz Bey sendromu" tanımlaması, *Araba Sevdası* ile ilgili incelemelerin odağını özetler niteliktedir. Örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde *Araba Sevdası*'nın "devrin ve alafrangalığın tenkidi uğruna harcan[mış]" bir roman olduğunu söyler (493). İnci Enginün'e göre, Ahmet Mithat Efendi ile Recâizâde Mahmut Ekrem'i birleştiren *Felâton Bey ile Râkım Efendi* ve *Araba Sevdası* romanlarında "alafranga tipe karşı [sergilenen] olumsuz tavır[dır]" (254). İsmail Parlatır ise Bihruz'un yanı sıra Keşfi Bey'in de "alafranga ve gösteriş düşkünü" olduğunu iddia eder (234). Cevdet Kudret, "eserde Batılılaşmayı hazmedemeyen züppe tipi[nin] yeril[diğini]" söyler. Berna Moran, Bihruz'un da

dâhil olduğu “Tanzimat züppeleri[nin] zararı kendine olan budala” olduklarını ileri sürer (86). Robert P. Finn ise Bihruz Bey’in Tanzimat dönemi romanlarında “Avrupa’dan gelen her şeye hayranlık duyan züppenin” ilk örneklerinden biri olduğunu söyler (88). Ahmet Ö. Evin’e göre ise “Bihruz, bir kültürden koparılmış ama henüz diğer kültürden de bihaber olan yeni neslin köksüzlüğünün örneğidir” (224). Bu alıntılardan anlaşılacağı gibi Araba Sevdası, uzun bir süre boyunca Batılılaşma sorunu çerçevesinde incelenmiş, “alafranga züppe tipi”ni merkeze alan okumaların en belirgin nesnesi olmuştur.

Görüldüğü gibi bu tezde incelenecek olan *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, *İntibah* ve *Araba Sevdası* romanları bugüne kadar değişik yaklaşımlarla incelenmiş ancak narsisizm bağlamında ele alınmamıştır. Oysa Nurdan Gürbilek’in *Kör Ayna*, *Kayıp Şark* adlı kitabında belirttiği gibi “züppeliği ayna bağımlılığı ile özdeşleştiren ilk romanlarda psikanalitik yorumu kışkırtan zengin bir malzeme” bulunmaktadır (143). Ayna bağımlılığının, narsisizmin en temel göstergelerinden biri olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bu romanları psikanalitik kuram odaklı incelemenin narsisizmi kendiliğinden çağıracağı ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Jale Parla’nın, *Babalar ve Oğullar* adlı kitabında yer alan şu tespiti de bu konunun önemini göstermektedir: “Tanzimat’ta erkek narsisizmi ilginç bir araştırma konusu olurdu!” (40). Her ne kadar Parla, Ahmet Mithat’ın ve Namık Kemal’in çok eşliliği savunmalarının erkek bakış açısını yansıttığını vurguladıktan sonra böyle bir tespitte bulunmuş olsa da, bu durum, erkek narsisizminin sadece yazarların dünya görüşleri ile sınırlı kaldığı ve romanlarına yansımadağı anlamına gelmez. Nitekim Ahmet Mithat Efendi’nin *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, Namık Kemal’in *İntibah* ve Recâizâde Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* adlı romanlarının başat karakterlerinin

narsist¹ olduklarını söylemek erken ancak doğru bir saptama olacaktır. Bu tespitin haklılığını gösterebilmek için tezin birinci bölümünde narsisizmden bahsedilecektir. Kuramın tarihsel gelişimi, “Narkissos ve Echo” mitiyle “narsisizm” tanımlamaları arasında kurulacak tekabüliyetler ekseninde açıklanacaktır. Tanzimat romanlarının narsisizm bağlamında okunacağı bu tezde amaçlanan, bir doktor edasıyla tanı koymak değil, edebî bir anlatı olan “Narkissos ve Echo” mitinde ifadesini bulan kuramsal yapıyı *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, *İntibah* ve *Araba Sevdası* romanlarında araştırmaktır.

Tezin amacı doğrultusunda kuramsal yapının anlatıldığı “Eski Yunan’dan Modern Psikiyatriye: Psikanalistlerin Muayenehanesindeki Narkissos’lar” başlıklı birinci bölümün ardından roman incelemelerine geçilecektir. “Narsistik Bir Anlatı Olarak *Felâton Bey İle Râkım Efendi*” başlıklı ikinci bölümde öncelikle Ahmet Mithat’ın bütün anlatılarında görüldüğü söylenen müdahil sesin *Felâton Bey ile Râkım Efendi* özelinde ne anlama geldiği sorgulanacaktır. *Felâton Bey ile Râkım Efendi*’nin nasıl bir anlatı olduğunun açıklanabilmesi için öncelikle şu sorulara yanıt aranacaktır: Romanın anlatıcısının müdahil olmanın ötesinde sahip olduğu diğer özellikleri nelerdir? Güvenilir bir anlatıcı mıdır, değil midir? *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, anlatıcısının güvenilir olup olmadığını sorgulamaya izin veren bir anlatı mıdır? Bu sorulara yanıt bulabilmek için romandaki narsistik izlek açıklanacak ve bu narsisizmin ne anlama geldiği sorgulanırken romanın tezine dair yapılan yorumların önemine yeniden değinilecektir.

İkinci roman incelemesi, “Narkissos’un Uyanışı: *İntibah*’ta Erkek Narsisizmi” başlıklı üçüncü bölümde yapılacaktır. Bu bölümde anlatıcının Mehpeyker’e karşı takındığı olumsuz tavrı nasıl gerekçelendirdiğine değinilecek,

¹ Bu kelime, tez boyunca Türk Dil Kurumu’nun *Yazım Kılavuzu*’nda yer aldığı hâliyle, yani “narsist” şeklinde yazılacaktır. Alıntı yapılan bölümlerde ise alıntılanan yazarın yazımına sadık kalınacaktır.

ardından gerek Ali Bey'in gerekse anlatıcının Mehpeyker ile ilgili yargılarının niteliği üzerinde durulacaktır. Son olarak Ali Bey, anlatıcı ve örtük yazarın Mehpeyker özelinde yansıyan kadına bakış açılarının nasıl farklılık arz ettiği, üç ayrı farkındalık katmanı çerçevesinde ve "narsisizm" kavramı ile bağlantılı olarak açıklanacaktır. Son roman incelemesinin yapıldığı "*Araba Sevdası*'nda Tipik Bir Narsist: Bihruz Bey" başlıklı bölümde ise "aşırı Batılılaşma" odaklı okumaların bu romanın alımlanmasında neleri eksik bıraktığı sorgulanacaktır. Bihruz Bey'in tip mi, yoksa karakter mi olduğu narsisizm ışığında açıklanacaktır. Sonuç bölümüne gelindiğinde ise *Felâtn Bey ile Râkım Efendi*, *İntibah* ve *Araba Sevdası*'nı narsisizm ışığında incelemenin bu romanların edebî değerinin çözümlenmesinde nasıl bir katkı sağladığı, narsisizmin neden Tanzimat romanlarının bütün katmanlarında görülen belirgin bir izlek olduğu açıklanacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ESKİ YUNAN'DAN MODERN PSİKİYATRİYE: PSİKANALİSTLERİN MUAYENEHANESİNDEKİ NARKİSSOS'LAR

Kendime duyduğum aşkla yanıyorum; aşk ateşini yakan da benim, bu ateşin içinde yanan da. Ne yapacağım? Arzulanan mı olacağım, yoksa arzulayan mı? Neden arzulayayım ki? İstedğim, kendi varlığımdır; zenginliğim beni dilenci ediyor. Keşke kendi bedenimden ayrılabilsem. Sevdiğinden uzaklaşmayı dilemek, bir âşık için garip bir temenni! (Ovid 96)²

Suda yansıyan olağanüstü güzellikteki imgesini “öteki” zanneden ve sevdiğini görebileceği tek yer olan bu suyun başında vuslat hayaliyle günlerce bekleyen Narkissos'un yukarıda alıntılanan sözleri, aslında onun ötekine yani bir başkasına ihtiyaç duymaksızın aynı anda hem âşık hem de maşuk olduğunu fark edişinin en önemli göstergesidir. Narkissos'un asıl dramı, yanılısamadan gerçekliğe geçiş olarak da tanımlanabilecek bu farkındalıkta saklıdır. Kendisini, kendi zenginliği için yalvaran bir dilenciye benzetmesi, yokluğunu hissettiği şeyin kendi varlığı olması,

²Tez boyunca Narkissos ve Echo mitine yapılacak olan göndermeler İngilizce çevirisini Allen Mandelbaum'un yaptığı Ovidius Publius Naso'nun *Metamorphoses* adlı eserine dayanmaktadır. Alıntılanan bölümlerin Türkçe çevirisi bana aittir.

ancak bu yolla sevdiğine kavuşabileceği için onu kendisine âşık eden eşsiz güzellikteki bedeninden ayrılmayı yani sevdiğinden uzaklaşmayı istemesi, kısacası Narkissos'un bütün bu gerçekleşmesi imkânsız temennileri, açmazları, ikilikleri söz konusu farkındalıktan kaynaklanmaktadır. Maşuk olan bedeniyle kavuşamadığı/kavuşamayacağı için çektiği acıların, âşık olan bedeninin ölümüyle dineceğini söyleyen diğer bir deyişle kendi varlığına muhtaç olduğu için yokluğa mecbur kalan Narkissos'un hikâyesinin sonu, onun şu sözlerini hatırlatır: "Sevdiğim benden çok yaşasın isterdim, oysa ikimiz tek nefeste yok olacağız" (Ovid 96). Ölümünün ardından Narkissos'un bedeni, adını bu mitem alan nergise dönüşür. Her ne kadar Narkissos artık göremeyecek olsa da suyun onun imgesini yansıtması mümkündür aslında. Ancak bedeninin nergise dönüşmesi, bu dileğini de diğer tüm dilekleri gibi imkânsız kılmıştır. Su artık Narkissos'u değil nergisi yansıladığı için sevenle birlikte sevilen de "tek nefeste" yok olmuştur.

Gerçeklik-yanılsama ikiliği üzerine kurulu olan Narkissos'un hikâyesi, Tiresias'ın kehanetini doğrular mahiyettedir. Nympha (su perisi) Liriope, oğlu Narkissos'un ömrünün uzun olup olmayacağını kâhin Tiresias'a sorar. Tiresias'ın cevabı oldukça muammalıdır: Narkissos, eğer kendini görmezse uzun süre yaşayacaktır. Nice genç kızların nice delikanlıların gönül verdiği olağanüstü güzellikteki Narkissos'un sudaki imgesine âşık olması tesadüfi değildir. Güzelliği oranında kibirli olan Narkissos, hayranlarına karşı ilgisiz, soğuk ve kaba davrandığı için Tanrılar tarafından cezalandırılmıştır. Kendisine âşık olan diğer bütün nymphalar gibi Echo'yu da kabaca reddeden Narkissos, sonunda ah alır. Âşıklarından biri Tanrılara şu sözlerle yalvarır: "O da bizim gibi sevsin, ama sevdiğine kavuşmasın" (Ovid 93). Narkissos'un, susuzluğunu gidermek için eğildiği gölde kendi imgesini görmesi ve o andan itibaren asla gideremeyeceği başka bir

susuzluğa mahkûm olması bu ahın gereğidir. Tiresias'ın kehaneti de böylelikle doğrulanmış olur.

Bu özetin ardından, eski Yunanlılara ait Narkissos ve Echo mitindeki temel izleğin Narkissos merkezli okunduğunda yansı, Echo merkezli okunduğunda ise yankı olduğunu söylemek makul görünmektedir. Zira Echo Tanrılar tarafından cezalandırıldığı için konuşamamaktadır, sadece duyduğunu yankılayabilmektedir. Bu nedenle aşkını dile getiremeyen, sevdiğini izlemekle yetinen Echo'nun Narkissos'la iletişimi sağırklar diyalogunu hatırlatır. Narkissos'un "kim var orda?" sorusunu, "orda" yankısıyla cevaplar (92). Narkissos, "gel" deyince, Echo aynı sözü tekrarlar. Narkissos, Echo'yu görünce "ölmek yeğdir, olacaksa senin her şeyim" der (92-3). Echo'nun yankısı oldukça manidardır: "Senin her şeyim" (93). Narkissos'un bu kaba tavrı üzerine Echo, yankılanan sesini ardında bırakarak utanç içinde oradan uzaklaşır.

Yansı ve yankı izleğinin mitin bütünlüğü içerisinde ne denli önemli bir yeri olduğunu, Saffet Murat Tura *Günümüzde Psikoterapi* adlı kitabında şu şekilde açıklar: "Sudaki yansıma ile sesin yankısının birer mit ögesi olarak bulunması, duyguların karşıdaki insanda yankısını bulmaması, kendilik imgesinin daima bir yansıma üzerine kurulmuş olması, ilginç bir çağrışım zenginliği ve araştırılıp çözümlenmesi gereken bir yapılanma sunar" (223). Aslında mitin "çağrışım zenginliği" sadece bu iki izleğe bağlı değildir. Zira Narkissos ve Echo miti, eski Yunan'dan bugüne sadece nergisi ya da yankı anlamında kullanılan eko kelimesini değil, yansıttığı özelliklerle neredeyse birebir tekabüliyet kurulabilecek olan "narsisizm" terimini de miras bırakmıştır. Arnold Cooper'ın *Essential Papers on Narcissism* (Narsisizm Üzerine Önemli Makaleler) adlı kitapta yer alan "Narcissism" başlıklı makalesinde belirttiği gibi bu mit, "aşıkâr bir şekilde, [yüzyıllar sonra] adıyla ilişkilendirilecek olan psikolojik tanımlamanın ipuçlarını taşımaktadır" (112).

Cooper'dan önce H. G. Nurnberg de benzer bir tespitte bulunarak “kibir, ben merkezilik, büyüklenmecilik, empati ya da eşduyum yoksunluğu, beden imgesinde belirsizlik, kendilik ve nesne sınırlarının ayırımında yetersizlik ve sürekli nesne bağının yokluğu” olarak sıraladığı narsisizmin başat özelliklerini bu mitte bulmanın mümkün olduğunu söylemiştir (aktaran Cooper 112). Birçok kaynakta “narsisizm” tanımlaması içerisinde yer alan bu özelliklerin mitteki karşılığı, açıklama gerektirmeyecek kadar aşikârdır. Bu noktada Nurnberg'in tespitinin doğru ancak eksik olduğunu vurgulamak, diğer bir deyişle söz konusu özelliklere yenilerinin eklenebileceğini belirtmek gerekir. Zira “kişinin kendisiyle aşırı meşguliyeti” ve buna bağlı olarak “dış dünyadan ilginin çekilmesi” de narsisizmin önemine vurgu yapılması gereken göstergelerindendir. Narkissos'un kendi yansısını “öteki” zannetmesi gibi kendi kurduğu cümlelerin yankısını da bir başkasının sözleri olarak alımlaması, dış dünya ile bağının ne kadar kopuk olduğunu göstermekle Nurnberg'in belirlediği listeyi genişletmeyi mümkün kılar.

Mitle kuram arasında kurulabilecek tekabüliyetlerin buraya kadar anlatılanlarla sınırlı olmadığını söylemek erken, ancak yerinde olacaktır. Mitin ipuçlarını verdiği diğer narsistik özellikleri açımlayabilmek, kuramın tarihsel gelişimine ve tartışmalı yönlerine değinmeyi gerektirdiğinden, narsisizmin Narkissos ve Echo mitinin mirasçısı olarak tanımlanmasına olanak tanıyan bu verilerden tezin ilerleyen bölümlerinde bahsedilecektir.

Jeffrey Berman *Narcissism and the Novel* (Narsisizm ve Roman) adlı eserinde, “unutulmaz ve ölümsüz” sıfatlarıyla nitelendirdiği Narkissos ve Echo mitinin “tükenmez bir zenginliğe sahip” olduğunu söyler ve bu tespitini şu şekilde gerekçelendirir:

Narkissos, sadece kaçınılmaz mahkûmiyetini kanıtlayan soğuk ve ben merkezli aşkı değil, aynı zamanda insanlığın varoluşunun temel karşıtlıklarını da temsil eder/dramatize eder: Gerçeklik-yanılsama, varlık-yokluk, özne-nesne, vahdet-kesret³, bağlılık-ayrılık. Bu ikilikler edebiyat kuramcılarının, psikologların ve filozofların zihnini hâlen meşgul etmektedir. (1)

Sahip olduğu “çağrışım zenginliği” göz önünde bulundurulduğunda çok daha erken bir tarihte araştırılması beklenen Narkissos ve Echo miti, Berman’ın belirttiği gibi ancak on dokuzuncu yüzyılın sonunda psikologların dikkatini çekmiştir (2). Havelock Ellis, 1898 tarihli “Auto-Erotism: A Psychological Study” (Otoerotizm: Psikolojik Bir Çalışma) başlıklı makalesinde kullandığı “Narkissos-vârî eğilim” tabiriyle, iki bin yıl öncesine dayanan bu mitolojik kahramandan psikoloji alanında ilk kez bahseden kişi olmuştur (aktaran Berman 2). Sigmund Freud ise, “Narsizm Üzerine Bir Giriş” başlığıyla Türkçeye çevrilen makalesinde “[n]arsisizm terimi[nin] klinik tarihten türe[diğini] ve Paul Näcke tarafından 1899’da, kendi bedenine genellikle cinsel bir nesnenin bedenine davranıldığı gibi davranan, yani kendi bedenine tam bir tatmin elde edene kadar bakan, onu okşayan, seven bir insanın tutumunu tanımlamak üzere seçil[diğini] söyler (23). Ancak *Essential Papers on Narcissism* (Narsisizm Üzerine Önemli Makaleler) adlı kitapta da yer alan bu makalenin⁴ İngilizce çevirisini ve editörlüğünü yapan James Strachey bu bağlamda oldukça önemli bir dipnot verir ve terimi kullanma önceliğini Näcke’e veren

³ İngilizce metindeki “unity-disunity” ikili karşıtlığı, burada vahdet-kesret olarak çevrilmiştir.

⁴ Bu makale, *Essential Papers on Narcissism* adlı kitapta, “On Narcissism: An Introduction” adıyla yer almaktadır. Freud, “Schreber Vakası” başlıklı yazısında, aslı “narsisizm” olan terimi “narsizm” şeklinde kullanmayı yeğlediğini, çünkü bu kullanımın daha kısa ve daha az kakofonik olduğunu belirtmiştir (93). Metnin Almanca aslında “Narzissmus” olarak kullanılan bu terim, İngilizceye “narcism” değil de “narcissism” olarak çevrilmesi Freud’un değil İngilizce çevirisini yapan James Strachey’in tercihini yansıtmaktadır. Tez boyunca arasında hiçbir anlam farkı bulunmayan bu iki kullanımdan daha doğru olanı yani “narsisizm” kelimesi tercih edilecek; ancak Freud’dan alıntı yapılan bölümlerde bu kelime, yazar nasıl yazdıysa öyle kullanılacaktır.

Freud'un, sonrasında bu tespitinin yanlışlığını fark ettiğini söyler (17). Freud *Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme* adlı kitabına 1920 yılında eklediği bir dipnotta bu konuyla ilgili bir düzeltme yapar ve narsisizm terimini psikoloji alanına kazandıran kişinin Havelock Ellis olduğunu vurgular (134). Ellis ise Freud'un bu düzeltmesi üzerine kısa bir makale yayımlar ve kavramı kullanma önceliğini Nücke ile paylaşmasının doğru olacağını, çünkü kendisinin psikolojik bir tutumu⁵ tanımlamak üzere 1898'de "Narkissos-vârî" tabirini ve sonra Nücke'in ise 1899'da cinsel sapıklığı tanımlamak için ilk kez "Narkismus" ibaresini kullandığını belirtir (aktaran Strachey 17). Alıntılardan da anlaşılacağı gibi, oldukça geniş kapsamlı bir kavram olan narsisizm psikanalitik literatürde ilk kez cinsel sapıklık olarak tanımlanmıştır. Freud ise bu konuda bir dönüm noktası olarak kabul edilen "Narsizm Üzerine Bir Giriş" başlıklı makalesinde, bu kabulün sonraki yıllarda değiştiğini ve narsisizmin "bir sapıklık değil, [...] her canlı varlığa haklı olarak bir ölçüde atfedilebilecek bir özellik" olduğunu vurgular (23). Freud'un narsisizm üzerine ayrıntılı inceleme yaptığı 1914 tarihli bu önemli makalesine geçmeden önce, terimi ilk kez hangi bağlamda kullandığından bahsetmek gerekir. Freud *Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme* adlı eserine 1910 yılında eklediği bir dipnotta erkek eşcinsellerin nesne seçimleri ile narsisizm arasında şöyle bir ilişki kurar:

İncelediğimiz olayların tamamında daha sonra eşcinsel olanların, çocukluklarının ilk yıllarında bir kadına (genellikle anneye) çok yoğun, ancak kısa süreli bir takıntı evresinden geçtiklerini ve bunu geride bıraktıktan sonra *kendilerini* cinsel nesne olarak seçen bir kadınla özdeşleştiklerini ortaya çıkardık. Yani narsizm temelinden

⁵ Havelock Ellis, narsisizm terimini "aşırı masturbasyon" anlamında kullanmıştır. Jeffrey Berman, Havelock Ellis'in "Narkissos-vârî" eğilim tabiriyle herhangi bir uyarıcı dış nesne olmaksızın cinsel dürtülerin belirtileri anlamında kullandığı oto-erotizm teriminin ileri aşamalarını kastettiğini söyler (2). Oto-erotizm tezin ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı bir şekilde tanımlanacaktır.

yola çıkararak, kendilerine benzeyen ve annelerinin *kendilerini* sevdiği gibi sevebilecekleri genç bir erkeği ararlar. (54)

Görüldüğü gibi Freud'un eşcinsellikle narsisizm arasında kurduğu neden-sonuç ilişkisi oldukça girifttir. Diğer bir deyişle Freud eşcinselliği narsisizmle, narsisizmi de eşcinsellikle açıklamaktadır. Bu yaklaşım, Freud'un daha sonraki söylemlerine öncülük etmesinin yanı sıra Narkissos ve Echo mitindeki eşcinsellik göndermesini hatırlatıyor olması bakımından da oldukça önemlidir. Bu nedenle bir parantez açarak mite geri dönmek ve daha önceki bölümde yeri geldiğinde açıklanacağı belirtilen terimle mit arasında kurulabilecek tekabüliyetlere bir yenisini eklemek yerinde olacaktır. Miti erkek eşcinselliği bağlamında incelenebilir kılan, genç kızların yanı sıra delikanlıların da Narkissos'a âşık olmasıdır. Ayrıca Narkissos'un kendini arzulaması ile eşcinsel libido arasında kurulabilecek bağlantı da bu anlamda oldukça önemlidir. Kendine âşık olmak ile hemcinsine âşık olmak arasındaki fark elbette yadsınmaz; ancak Narkissos'un âşık olduğu imgenin kendi bedeni olduğunu anlayana kadar geçen süreci yorumlamak gerekirse bu sürecin, onun hemcinsine duyduğu arzudan başka bir şey olmadığı aşikârdır. Freud'un narsisizmden ilk kez eşcinsellik bağlamında bahsetmiş olması da bu sürece vurgu yapmayı gerektirmiştir. Narsisizm ile eşcinsellik arasında kurduğu bu ilişkinin mahiyetini daha iyi anlayabilmek için öncelikle Freud'un narsisizmi cinsel gelişim süreci içerisinde nerede konumlandığından bahsetmek gerekir:

Yakın tarihli araştırmalar dikkatimizi libidonun gelişimi sırasında otoerotizmden nesne sevgisine giden yolda geçtiği bir evreye çektiler.

Bu evreye *narsisizm* adı verilmiştir; ben buna narsizm demeyi yeğliyorum [...]. Olup biten şudur: Bireyin gelişiminde, bir sevgi nesnesi elde etmek için cinsel içgüdülerini (o ana dek oto-erotik

etkinliklerle meşgul olan içgüdüler) birleştirdiği bir zaman gelir; önce sevgi nesnesi olarak kendini, yani kendi bedenini seçerek başlar ve ancak daha sonra nesnesi olarak kendisi dışındaki bir kişiyi seçmeye yönelebilir. (“Schreber Vakası” 93)

Görüldüğü gibi Freud, narsisizmi cinsel gelişim süreci içerisinde “oto-erotizm” ile “nesne sevgisi” arasında konumlandırmaktadır. Ağız ya da anal bölge gibi vücudun sadece bir bölümünün cinsel haz verdiği “oto-erotizm” evresi geride bırakılmış, diğer bir deyişle oto-erotik evrede metonimik işlev gören cinsel dürtülerin birleşmesiyle narsisizm dönemine geçilmiştir. Bu dönemde cinsel nesne, çocuğun bir bütün olarak kendi bedenidir. Bu beden, ancak daha sonra gelen “nesne sevgisi” döneminde bir başkasına ait olacaktır. Freud’un bu tanımlamasından hareketle şöyle bir çıkarsama yapılabilir: Oto-erotizm ile narsisizm dönemi arasındaki benzerlik ilkinde parça ikincisinde bütün olmak üzere her iki evrede de cinsel dürtülerin kaynağının çocuğun kendi bedeni olmasıdır. Benzer şekilde narsisizmi nesne sevgisi dönemine yaklaştıran da önce ben ve sonra öteki şeklinde değişmek kaydıyla cinsel nesne olarak bedenin bütününe seçilmesidir. Bu nedenle narsisizmin söz konusu iki evrenin arasında konumlandırılması oldukça mantıklıdır. Hâlbuki Freud, “Schreber Vakası”ndan iki sene sonra yazdığı *Totem ve Tabu*’da bir değişiklik yapar ve narsisizmi, oto-erotizm içerisinde ve onun ikinci evresi olarak değerlendirmenin daha doğru olduğunu söyler (141). Narsisizmi oto-erotizme yaklaştıran bu değişiklik, Freud’un parça-bütün farkından ziyade ben-öteki ayrımını önemseydiğini gösterir. Zira narsisizm tanımlamaları içerisinde en çok dikkat çekilen de bu özelliktir.

Freud’un narsisizmi, insanın cinsel gelişiminin bir evresi olarak konumlandırması ve her bireyin yaşadığı olağan bir süreç olarak nitelendirmesi birçok bakımdan oldukça dikkat çekicidir. Öncelikle bu tanımlama Narkissos’un

aldığı ahı hatırlatır. Narkissos, başkasını sevmeyi için kendini sevmeye mahkum edilmiştir. Zira narsisizm, oto-erotizm ile nesne sevgisi arasında konumlandığına göre bireyin ötekini sevebilmesi için öncelikle bir bütün olarak kendi bedenini sevmesi gerekir; ancak bu doğal olduğu kadar aşılması da gereken bir süreçtir. Eğer aşamazsa, bu süreçte takılı kalan birey Narkissos gibi başkasını değil sadece kendini sevecektir.

Freud'un, narsisizmi "cinsel sapıklık" olarak nitelendiren Paul Näcke'e hangi açıdan karşı çıktığı ve itirazını ne keredede temellendirebildiği yine yukarıdaki tanımlaması çerçevesinde açıklanmalıdır. "Cinsel gelişim aşaması olarak narsisizm" tanımlaması, "sapıklık"ı değil her bireyin yaşadığı/yaşamaması gereken normal bir süreci ifade etmektedir. Dolayısıyla Freud'un söz konusu itirazını gerekçelendirebildiği söylenebilir, ancak bu noktada onun şu tespitini göz ardı etmemek gerekir: "Oto-erotizm ile nesne sevgisi arasındaki bu yarı yol evresi, normal olarak geçilmesi gereken bir evre olabilir; ancak öyle görünüyor ki birçok kişi bu durumda uzun süre takılı kalır ve bu evrenin özelliklerinin birçoğu, gelişimlerinin ileri evrelere taşınır" (Schreber Vakası 93). İşte Freud'un eşcinsellikle narsisizm arasında kurduğu neden-sonuç ilişkisinin mahiyeti bu görüşleri etrafında anlam kazanacaktır. Freud, ilk kez *Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme* adıyla Türkçeye çevrilen eserinde kurduğu bu neden-sonuç ilişkisine "Schreber Vakası"nda da değinir ve "[y]aşamlarının ilerleyen dönemlerinde açık eşcinsel olan kişilerin, seçtikleri nesnenin kendilerinininkine benzer cinsel organlara sahip olması gerektiği şeklindeki bu bağlayıcı [narsistik] koşuldan kendilerini hiçbir zaman sıyıramamış oldukları[nı]" söyler (93-4). Eşcinselliği, aslında kendisi normal olan narsisizm evresinde takılı kalmak sonucu ortaya çıkan bir "bozukluk" olarak tanımlayan Freud, "Schreber Vakası"ndan üç sene sonra yazdığı "Narsizm Üzerine

Bir Giriş” başlıklı makalesinde bu görüşlerini yineleyerek, “sapıklar ve eşcinseller gibi libidinal gelişimi bozukluklar gösteren kişiler[in]” narsistik nesne seçimini gelişimlerinin ileri aşamalarında da devam ettirdiklerini söyleyecektir (34-5).

Freud’un eşcinselleri sapıklarla aynı kategoride ele alması elbette tartışmaya açıktır, ancak bu noktada asıl önemli olan her ikisini de narsistik saplanma sonucu ortaya çıkan “bozukluk” olarak değerlendirmesidir. Bir yandan Năcke’in ”cinsel sapıklık” tanımlamasına karşı çıkarken diğeryandan terimi, sapıklık, eşcinsellik gibi “bozukluk” olarak ifade ettiği durumları açıklarken kullanması ilk bakışta çelişkili görünmektedir; ancak Freud’un “birincil” ve “ikincil” olmak üzere iki tür narsisizmden söz ettiği unutulmamalıdır. “Narsizm Üzerine Bir Giriş” makalesinde yer alan bu tanımlamalardan ilki yani “birincil narsizm” yukarıda gelişim aşaması olarak tanımlanan her bireyin yaşaması ve aynı zamanda aşması gereken olağan sürece tekabül eder, “ikincil narsizm” ise birincil evrede yaşanan saplanma sonucu ortaya çıkan durumları ifade ettiği için olumsuz bir çağrışıma sahiptir. Freud’un “birincil narsizm” tanımlamasından hareketle Năcke’e itiraz ettiği düşünöldüğünde söylemlerinin çelişkili olmadığı açığa çıkmaktadır; fakat her ne kadar “birincil” ve ikincil” olmak üzere bir ayrıma gitmiş olsa da Freud’un narsisizmi ne keredede insanî bir özellik olarak değerlendirdiği tartışmaya açıktır. Zira “birincil narsizm”den hareketle Năcke’e karşı çıkan Freud’un “ikincil narsizm” tanımlamasının da kendisinden sonra gelen kuramcılar tarafından eleştirildiğini kaydetmek gerekir. Söz konusu eleştirilere geçmeden önce “ikincil narsizm”in içerimlerinden ayrıntılı bir şekilde bahsetmek yerinde olacaktır. Freud, bu konudaki en yetkin çalışması olan “Narsizm Üzerine Bir Giriş” makalesinde narsizmin doğrudan incelenmesi yolunda “bazı özel güçlükler” olduğunu söyler ve terimi öncelikle şizofreniden hareketle tanımlamaya çalışır (30). Şizofreninin iki temel ayırt edici özelliğinin “megalomani”

ve “ilginin dış dünyadan çekilmesi” olduğunu söyleyen Freud, “ikincil narsizm”i “dış nesnelere geri çekilmiş olan libidoya ne olur?” sorusunu yanıtlarken şu şekilde tanımlar:

Kuşkusuz bu megalomani nesne libidosunu ortadan kaldırarak varolur. Dış dünyadan çekilen libido bene yöneltilir ve böylece narsizm adı verilebilecek tutuma yol açar. Ama megalomaninin kendisi yeni bir yaratı değildir; tersine, bilindiği gibi daha önce zaten varolan bir durumun [birincil narsizm] büyümesi ve daha basit bir biçimde ortaya çıkmasıdır. Bu bizi nesne yatırımının çekilmesiyle ortaya çıkan narsizme, çok sayıda farklı etkinin gölgede bıraktığı birincil bir narsizmin üstüne eklenmiş ikincil bir narsizm gözüyle bakmaya yöneltilir. (“Narsizm Üzerine Bir Giriş” 24)

Görüldüğü gibi Freud’un metinlerinde “ikincil narsizm” sadece birincil evrede yaşanan bir saplanma sonucu bu evreye ait özelliklerin gelişimin ileri aşamalarına taşınması anlamına gelmez. Aynı zamanda birincil sürecin sağlıklı bir şekilde atlatılmasıyla nesneye yönelen libidonun yetişkinlikte geri çekilerek tekrar kendiliğe yatırılması da “ikincil narsizm”e sebep olmaktadır. İlginin dış dünyadan çekilmesi ise sadece şizofreniye has bir özellik değildir. Freud narsisizmin izahında şizofreni ve eşcinselliğin yanı sıra başka yaklaşım araçlarından da yararlanır. Organik hastalıkların ve hipokondrinin (hastalık hastalığı) de narsisizmin anlaşılmasında önemli bir yeri olduğunu, çünkü “bir acı ve rahatsızlık yüzünden ıstırap çeken bir insanın çektiği acıyla ilişkisi olmadığı sürece dış dünyadaki şeylerle ilgilenmekten vazgeçtiğini” söyler (“Narsizm Üzerine Bir Giriş” 30). Benzer şekilde uyku durumunda da libidonun kişinin kendi bedenine daha doğrusu uyuma isteğine geri çekildiğini düşünmektedir. Kişi uyandıığında ya da organik hastalığı geçtiğinde

libidosunu tekrar nesnelere yatıracaktır. Zira Freud, “ben libidosu ile nesne libidosu arasında bir karşıtlık” olduğu, dolayısıyla birinin azaldığı ölçüde diğerinin artacağı kanısındadır (“Narsizm Üzerine Bir Giriş” 25). Toplam libido miktarının değişmez olduğu anlamına gelen bu ekonomik görüşe göre narsisizm, Cem Kaptanoğlu’nun benzetmesini ödünç alarak söyleyecek olursak “egoyla nesnesin tahterevalli oyunu[nda]” egonun galip gelmesidir (15). Şimdi Freud’un ekonomik görüşünün ve bu görüşe temel teşkil eden “ikincil narsizm” tanımlamasının hangi açılardan eleştirildiği bu bilgiler ışığında açıklanabilir. Sydney E. Pulver “Narcissism: The Term and the Concept” (Narsisizm: Terim ve Kavram) adlı makalesinde, Freud’un görüşlerine tezat bir şekilde “ego” ve “nesne” libidolarından herhangi birinin artışının diğerinin azalmasına bağlı olmadığını, çünkü libidonun kendiliğe yatırılması durumunda nesnenin önemini yitirmediğini, bilakis geri çekilmenin aslında oldukça önemli olan nesne ile kurulan ilişkinin yaratacağı/yaratabileceği kaygıdan kaçınmak adına koruyucu bir manevra olduğunu belirtir (102). Benzer şekilde Stolorow ve Lachmann da “geri çekilme ve uzaklaşma davranışlarının tehlikedeki bir kendiliğin tutarlılığını, istikrarını ve olumlu duygu yükünü sağlamaya yönelik olduğu ölçüde narsisistik olduğunu söyler” (aktaran Tura 227). Alıntılardan da anlaşılacağı gibi gerek Pulver gerekse Stolorow ve Lachmann narsistik geri çekilmeyi, nesnenin varlığını ya da önemini yitirmesine değil kişinin kendi bütünlüğünü koruma içgüdüsünün ön planda oluşuna bağlamaktadır. Benzer şekilde Heinz Kohut da *Kendiliğin Çözümlemesi* adlı kitabında narsisizmin sanılanın aksine nesne ilişkisiz bir dönem olmadığını şu şekilde vurgular:

Narsisizm sorunlarına kuramsal olarak yaklaşıldığında karşılaşılan güçlüklerden biri [...] nesne ilişkilerinin mevcudiyetinin narsisizmi dışta bıraktığı yolundaki sık rastlanan varsayımdır.

Halbuki [...] tam tersine en yoğun narsisistik deneyimlerden bazıları nesnelere ilişkilidir; yani ya kendiliğin ve içgüdüsel yatırımın korunması için kullanılan nesnelere veya bizzat kendiliğin bir parçası olarak yaşantılanan nesnelere. (18)

Bu alıntıdan hareketle Kohut'un "ya nesne ya narsisizm" anlayışını eleştirdiği ve bu yaygın kabule tezat şekilde "hem nesne hem narsisizm" fikrini savunduğu söylenebilir. Yani Kohut'a göre narsistik libido ile nesne libidosu birinin sonlanması ile diğerinin başlayacağı artzamanlı evreler değil, aynı anda farklı iki koldan gelişen ve devam eden eşzamanlı süreçlerdir. Hem Sydney Pulver'in hem de Stolorow ve Lachmann'ın tespitleri ile örtüşen bu yaklaşım Freud'un ekonomik görüşünün hangi açılardan eleştirildiğini göstermenin yanı sıra "nesne ilişkisi kipi olarak narsisizm" tanımlamasının açıklanmasına da zemin hazırlamaktadır. Böyle bir tanımlama söz konusu olduğunda ise tıpkı "geri çekilme" gibi nesne seçiminin de narsistin kendi duygu donanımına uygun şekilde yapıldığının altını çizmek gerekir. Freud, narsistin tıpkı Narkissos gibi "kendisinin olduğu şeyi (yani kendini)", "kendisinin bir zamanlar olduğu şeyi", "kendisinin olmak istediği şeyi" ya da "bir zamanlar kendisinin parçası olmuş bir şeyi" nesne olarak seçeceğini söyler ("Narsizm Üzerine Bir Giriş" 36-7). Görüldüğü gibi narsisizmde, içinde "kendi" tabiri geçmeyen tek bir nesne seçimi yoktur. Freud'dan Kohut'a kadar pek çok kuramcı, narsistik nesne seçiminin, "nesnenin kendi özelliklerinden çok kendiliğe göre yapıldığı" konusunda hemfikirdir (Tura 228). Bu seçim tarzı kaçınılmaz bir şekilde, kurulacak olan ilişkinin mahiyetini de etkileyecek, narsist bir karakter için yaşadığı olayların ya da etrafındaki insanların gerçekte ne oldukları değil kendisi için ne ifade ettikleri önem kazanacaktır. Bu nedenle narsisizmi, Richard Sennett'in

Kamusal İnsanın Çöküşü adlı kitabında belirttiği gibi “[b]u kişi ya da olay benim için ne ifade eder? şeklindeki bir takıntı” olarak da tanımlamak mümkündür (22).

Sydney Pulver “Narcissism: The Term and the Concept” (Narsisizm: Terim ve Kavram) adlı makalesinde, narsisizmin tarihsel gelişimi içerisinde “cinsel sapıklık”, “gelişim evresi”, “nesne ilişkisi kipi” ve “kendilik saygısı” olmak üzere dört farklı şekilde tanımlandığını ifade eder (95). Narsisizmin ne denli geniş kapsamlı bir kavram olduğunu gösteren söz konusu tanımlamalardan ilk üçü buraya kadar olan bölümde ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştır. “Kendilik saygısı olarak narsisizm” tanımlamasına geçmeden önce Amerikan Psikiyatri Derneği’nin 1980 yılında hazırladığı Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (Ruhsal Bozukluklarla İlgili Tanısal ve İstatistiksel Rehber) III’te narsisizme bir tanı kategorisi olarak yer verildiğini de belirtmek gerekir (Çifter 650). Zira Saffet Murat Tura birbirinden farklı narsisizm tanımlamalarını ortak bir paydada birleştirmeye çalıştığı *Günümüzde Psikoterapi* adlı kitabında Pulver’in belirlediği bu listeye “tanı kategorisi olarak narsisizm” alt başlığını eklemiş ve narsistik kişilik bozukluğu olan vakaları şu şekilde betimlemiştir:

[F]antezide ya da davranış düzeyinde açık büyüklenmecilik gösteren, eşduyum kapasitesinden yoksun, başkalarının kendileri ile ilgili değerlendirmelerine aşırı duyarlı, eleştiri karşısında öfke, utanç, küçük düşme gibi duygular yaşayan, kişilerarası ilişkilerde sömürücü ve ben merkezli, zihinleri başarı, güç, güzellik ve ideal aşk fantezileri ile meşgul, sürekli dikkat ve hayranlık bekleyen, haset duyguları yoğun insanlardır. Söz konusu tanı ölçütlerinin tamamının her vakada bulunması beklenemez. Narsistik patolojinin temeli şiddetli

narsisistik zedelenebilirlik ve eleştiriye aşırı duyarlılıktır. Diğer pek çok özellik, bu temel eksiklik karşısında savunmadan ibarettir. (236)

Yukarıda alıntılanan narsistik özellikleri iki gruba ayıran Tura yoğun utanç, küçük düşme korkusu, düşük kendilik değeri gibi narsistik zedelenebilirliğe zemin hazırlayan ve kişinin kendine güveni ile ilgili olan özelliklerin birincil; “büyüklenmecilik, kibir, kendiyle aşırı meşgul olma, eşduyum eksikliği, hayranlık ve onay açlığı, narsisistik nesne seçimi, narsisistik doyuma yönelik sapıklık ve sömürücülük” gibi özelliklerin ise ikincil belirtiler olduğunu söyler (237). Bu sınıflandırma “kendilik saygısı olarak narsisizm” tanımının açıklanmasında oldukça önemlidir. Zira “kendine hayranlık, büyüklenmecilik, kibir” gibi tavırlarla kendini gösteren narsisizmin aslında temelde derin bir yaralanmışlıktan kaynaklandığı; büyüklenmeci tavrın narsisizmin nedeni değil sonucu olduğu unutulmamalıdır. Değersizlik hissine karşıt bir savunma olarak geliştirilmiş olan üstünlük gösterilerini, narsistin kendilik saygısını yükseltme çabasının bir sonucu olarak okumak gerekir. Narsisizmin “kendilik saygısını düzenlemede devreye giren işlevsel bir yapılanma” olarak tanımlanması bu nedenledir (Tura 236).

Saffet Murat Tura'nın “tanı kategorisi” başlığı altında yer verdiği özellikler “kendilik saygısı olarak narsisizm” tanımının izahında kolaylık sağlamasının yanı sıra narsistik nesne ilişkilerinin mahiyeti konusunda belirleyici olması bakımından da oldukça önemlidir. Dolayısıyla “nesne ilişkisi kipi”, “kendilik saygısı” ve “tanı kategorisi” olmak üzere üç farklı narsisizm tanımlamasının birbirleriyle çelişmediği, bilakis tamamlayıcı nitelikte olduğu söylenebilir. Bu görüşü temellendirebilmek için öncelikle söz konusu üç tanımlamayı birbirine yaklaştıran narsistik kişilik özelliklerinden ayrıntılı bir şekilde bahsetmek gerekir. Esas olarak “tanı

kategorisi”ne işaret eden bu özellikleri Otto Kernberg, *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm* adlı kitabında şu şekilde sıralar:

Bu hastalar [narsistler], diğer insanlarla etkileşimlerinde alışılmadık düzeyde kendilerinden söz ederler, başkaları tarafından sevmeye ve hayranlık duyulmaya büyük bir ihtiyaç duyarlar ve görünüşte garip bir çelişki yaratacak şekilde, çok yüksek bir kendilik kavramlarının yanı sıra başka insanlardan haddinden fazla takdir alma ihtiyacı gösterirler. Duygusal hayatları sığdır. Başka insanlara pek eşduyum duymazlar, başkalarından aldıkları takdir ya da kendi büyüklenmeci fantezileri dışında hayattan pek haz almazlar ve dış ilgi azaldığında ve yeni kaynaklar kendilik saygılarını beslemediğinde, kendilerini huzursuz ve sıkılmış hissederler. Başkalarına haset ederler, narsisist destek bekledikleri bazı kişileri idealleştirme, hiçbir şey beklemedikleri kişileri ise (genelde eski ilahları) küçük görme ve onlara tepeden bakma eğilimi gösterirler. Genelde, başka insanlarla ilişkilerinde onları açık bir biçimde sömürürler ve ilişkileri bazen asalak türdendir. Sanki başkalarını denetlemeye ve onlara sahip olmaya, onları suçluluk duyguları duymaksızın kullanmaya hakları olduğunu düşünmektedirler – ve çoğu zaman çekici ve davetkâr bir yüzün arkasında, soğukluk ve acımasızlık hiss edilir. Çoğu zaman bu hastaların, başkalarının hayranlık ve takdirine öylesine ihtiyaç duydukları için “bağımlı” oldukları düşünülür, ancak daha derin bir düzeyde, derin güvensizlikleri ve başkalarını küçümsemeleri nedeniyle herhangi bir kişiye gerçekten kesinlikle bağımlı olamazlar. (199-200)

Jeffry Berman'ın belirttiği gibi “narsisizmi kanserle bir tutan” Kernberg, kitabının adından da anlaşılacağı üzere terimin patolojik anlamına vurgu yapmış ve patolojik narsisizm gelişimi gösteren hastaların yukarıda alıntılanan kişilik özelliklerini sergilediğini söylemiştir (25). Şimdi gerek Tura'nın gerekse Kernberg'in belirlediği bu tanısal özellikleri terimin yukarıda bahsedilen diğer iki tanımlaması ile bağlantılı olarak ve birbirleriyle neden-sonuç ilişkisi içerisinde açıklamak yerinde olacaktır. Narsist kendisi ile aşırı bir meşguliyet içerisinde olduğu için, onun dış dünyaya yönelik ilgisinin azalması ve empati kurma yeteneğinin körelmesi anlaşılabilir bir durumdur. Eşduyum kapasitesinden bu denli yoksun ve ben-merkezci olmasına karşın insanların kendisine yönelik olumsuz eleştirilerine hassasiyet göstermesi ilk bakışta şaşırtıcı görünebilir, ancak narsistlerin değersizlik hissini onaylanma ve takdir edilme yoluyla bastırdıkları unutulmamalıdır. Bu nedenle “başkalarına göstermek için taktıkları maskeler sahici benliklerinin yerini alır” (Paker 30). Nasıl ki narsistin yaşadığı olaylar ya da etrafındaki insanlar gerçekte ne ya da kim oldukları ile değil kendisi için ne ifade ettikleri ile önem kazanıyorsa, kendisini de olduğu gibi değil insanların beklediği gibi gösterecektir. İnsanlarla arasına koyduğu mesafe hem sahip olduğunu düşündüğü üstünlüğünü korumak için hem de sakladığı gerçek kimliğinin açığa çıkmasını engellemek için gereklidir. Narsistik tatmin sağlamak adına ilişki içerisinde olduğu kişileri aşırı idealleştirme ile aşırı değersizleştirme arasında gidip gelmesi ise onu, birine gerçekten bağlanmaktan alıkoyar.

Görüldüğü gibi narsistin kendi değerini ve özsaygısını yükseltme çabası, bütün nesne ilişkilerinin şekillenmesinde belirleyici rol oynamakta ve bu durum “narsist” tanısı koymayı gerektiren özelliklerden hareketle açıklanabilmektedir. “Nesne ilişkisi kipi”, “kendilik saygısı” ve “tanı kategorisi olarak narsisizm”

tanımlamalarının neden birbirlerini tamamlayıcı nitelikte oldukları ise bu bilgiler ışığında anlam kazanmaktadır. Ayrıca Tura'nın ve Kernberg'in belirlediği tanısız özelliklerin neredeyse tamamı Narkissos'u hatırlatmaktadır. Narkissos kırıcı olmakta bir beis görmeyecek kadar benmerkezci, takındığı kibirli ve büyüklenmeci tavrıyla âşıklarına ne hissettirdiğini anlamayacak kadar empati yoksunudur. Echo'nun Narkissos'a duyduğu aşk ve Narkissos'un onu kabaca reddedişi ise narsisizmde nesne ilişkilerini özetlemektedir. Narkissos'un "ölmek yeğdir, olacaksa senin her şeyim" sözlerini, Echo'nun "senin her şeyim" yankısı ile cevaplandırması, narsistin biraz da kendi üstünlük hissini beslemek için takındığı küçümseyici tavrı kabullenme gerekliliğini gösterdiği için manidardır. Ayrıca Narkissos'un fark etmeden de olsa kendine âşık olması, Freud'un narsistik nesne seçimi ile ilgili şu söylemini örneklendirmektedir: Narsist "kendisinin olduğu şeyi (yani kendini)" sevecektir ("Narsizm Üzerine Bir Giriş" 36). Bu benzerliklerin yanı sıra narsisizmin tarihsel gelişimi açıklanırken mitle terim arasında kurulan tekabülîyetler, beş farklı başlıkla açıklanan narsisizmin hangi tanımlaması esas alınırsa alınsın son kertede mitle bağlantılı olarak okunabildiğini ve dolayısıyla "Narkissos ve Echo" nun ne denli zengin bir metin olduğunu göstermektedir. Zira kendi kahramanından hareketle bütün insanlığın temel ikiliklerini yansıtan "Narkissos ve Echo" miti, Berman'ın zenginlik olarak nitelendirdiği bu özelliği sayesinde psikolojinin yanı sıra daha doğrusu psikolojiden önce edebiyat alanında araştırma yapmaya olanak tanımaktadır (1). Bu alanlara felsefe, sosyoloji ve siyasal bilgileri de ekleyen Berman, Narkissos'un bu denli rağbet görmesinin kaçınılmaz bir şekilde belirsizliğe yol açtığını ifade eder (3). Christopher Lasch de *Narsisizm Kültürü* adlı kitabında benzer bir tespitte bulunur ve narsisizm teriminin yerli yersiz kullanıldığını, bu nedenle "terimin psikolojik içeriğinden geriye neredeyse hiçbir şey kalm[adığını]" vurgular.

(65). Kernberg, “narsisizmin hem suistimal edildiğini hem de aşırı kullanıldığını” belirtir (199). Berman ise, Lasch’ın uyarısını bir adım ileriye götürerek Narkissos ve Echo’nun mitik aslının unutulduğunu söyleyecektir (3). Özetle mit sahip olduğu “çağrışım zenginliği” sayesinde birçok değişik alandan bilim adamı tarafından araştırılmış, ancak söz konusu alanların sayısının atması asıl anlamının unutulmasına neden olmuştur. Eğretilene yaparak söyleyecek olursak mit, tıpkı kahramanı Narkissos gibi zenginliği yüzünden yoksullaşmış, asıl anlamı sahip olduğu çağrışım zenginliği yüzünden unutulmuştur. Ancak tüm bu belirsizliklere rağmen psikanalitik literatürde önemli bir yeri olan narsisizm teriminin mitle ilişkili olarak açıklanması terime adını veren “Narkissos ve Echo” mitinin, bugün psikanalistlerin muayenehanesine gelen narsistik vakaların sergilediği özelliklerin neredeyse tamamını bünyesinde barındırdığını göstermektedir. Şimdi bu bilgiler ışığında adını edebî bir metinden alan ve ardından birçok edebiyat eserine konu olan narsisizmin *İntibah*, *Felâton Bey ile Rakım Efendi* ve *Araba Sevdası* romanlarındaki yansılarının izini sürmek ve bu romanların edebî değerine katkısını incelemek yerinde olacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

NARSİSTİK BİR ANLATI OLARAK *FELÂTUN BEY İLE RÂKİM EFENDİ*

Ahmet Mithat Efendi'nin 1876 yılında yayımlanan *Felâton Bey ile Râkım Efendi* adlı romanı, bugüne kadar yapılan incelemelerde genellikle “Batılılaşma” açısından ele alınmış, romana adını veren iki karakterin Batılılaşmanın “yanlış” ve “doğru” alımlanışına örnek teşkil ettiği üzerinde durulmuş ve yazara atfedilen müdahil sesin söz konusu iki karakter arasında taraflı bir yaklaşım sergilediği vurgulanmıştır. Romanın tezini belirlemeye odaklanan bu incelemelerin gerekliliği ve değeri elbette yadsınamaz; ancak *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'nin nasıl bir anlatı olduğuna değinmeksizin sadece ne söylediği ile ilgilenmek, diğer bir deyişle kurgusal düzlemini bir kenara iterek sürekli içeriğine vurgu yapmak romanın edebî değerinden ziyade düşünsel değerini araştırmak anlamına gelmektedir. Nüket Esen'in, *Kritik* dergisinin “Anlatıbilim” sayısında yer alan söyleşisinde yaptığı şu tespit bu anlamda oldukça önemlidir:

Hep tekrarlarım bilirsiniz, “Hep içerik var, hiç biçim yok Türk edebiyatında”. Burada içerikten kastım aslında edebî metinlerin konuları yoluyla yazıldıkları dönemi nasıl yansıttıkları veya bu metinlerde Osmanlı veya Türkiye'deki tarihsel, politik, ekonomik,

sosyal gelişmelerin nasıl bir yansımasını bulduğumuz. Demek istediğim hep bunun üzerine gidiliyor Türk edebiyatı çalışmalarında. İşte bu bakış açısı bende bir eksiklik hissi doğmasına neden oldu. Çünkü sadece bu açıdan bakıldığında Türk edebiyatının *edebi* olarak değerlendirilmediğini düşünüyorum. (166-7).

Aynı söyleşide, “edebiyat tarihi içinde bir metne verilen yer ve değer[in] yazarının ideolojik duruşuna, diğer bir deyişle o metinde ifade edilen fikirlerin yaşanan dönemde veya o edebiyat tarihini yazan kişi tarafından tasvip edilip edilmemesine bağlı” olduğunu vurgulayan Esen, bu durumu “bir sakatlık”, “edebiyata karşı bir saygısızlık” olarak yorumlar, bir edebiyat metninin edebî yanının bu denli göz ardı edilmesini haklı olarak eleştirir (168). Tam da bu nedenle tezin bu bölümünde, Nüket Esen’den feyzalarak, *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*’nin edebî yapısı araştırılacak, nasıl bir anlatı olduğunun belirlenebilmesi için şu sorulara yanıt aranacaktır: Genel olarak Ahmet Mithat Efendi’nin bütün anlatılarında egemen olduğu söylenen “müdahil ses”, *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* özelinde neye hizmet eder? Romanın anlatıcısının müdahil olmanın ötesinde sahip olduğu diğer özellikler nelerdir? Güvenilir bir anlatıcı mıdır, değil midir? *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*, anlatıcısının güvenilir olup olmadığını sorgulamaya izin veren bir anlatı mıdır? Bu soruların cevaplandırılması, *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*’nin nasıl bir anlatı olduğunun anlaşılması yoluyla ona edebî değerinin teslim edilmesinin ötesinde romandaki narsistik izleğin görülmesini de sağlayacaktır. Romandaki narsistik izleğin açığa çıkarılmasının ardından bu narsisizmin anlatıyı nasıl şekillendirdiği sorgulanacaktır. Son olarak söz konusu narsisizmin ne anlama geldiği sorgulanırken *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*’nin tezine dair yapılan yorumlar yeniden önem kazanacaktır.

Felâton Bey ile Râkım Efendi'nin nasıl bir anlatı olduğunu açıklayabilmek için öncelikle anlatıbilimin yardımına başvurarak “anlatıcı”, “yazar” ve “örtük yazar” tanımlamalarından bahsetmek yerinde olacaktır. Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven* adıyla Türkçeye çevrilen kitabında anlatıcı ile yazarı birbirinden ayırır ve “anlatıdaki *konuşan*[ın], gerçek yaşamdaki *yazan* [...]” olmadığını vurgular (127). Barthes’a göre “anlatıcı ve anlatı kişileri temelde ‘kağıttan varlıklar’dır; bir anlatının somut olarak var olan yazarı, bu anlatının anlatıcısıyla hiçbir bakımdan karıştırılmaz” (127). Bu alıntı Barthes’ın, anlatıcı ile yazar arasındaki farkı kurmaca düzlemiyle gerçek dünya arasındaki farktan hareketle temellendirdiğini göstermektedir. Zira anlatıcı, yazarın aksine gerçek dünyada karşılığı olan bir kişi değil, sadece içinde yer aldığı kurmacanın bir parçası, “kağıttan bir varlık”tır. Gerard Genette ise *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Anlatı Söylemi: Yöntem Üzerine Bir Deneme) adlı kitabında bu konuda çok daha net bir tavır sergiler ve yazar, anlatısındaki anlatıcının sesinin kendisine ait olduğunu kabul etse bile, kurmaca anlatılarda böyle bir örtüşmenin kesinlikle mümkün olamayacağını şu şekilde ifade eder:

[Anlatıcı ile yazar arasında] bir özdeşlik, tarihî bir anlatı veya gerçek bir otobiyografi söz konusu olduğunda belki makul olabilir; ancak anlatıcının rolünün kendisinin kurmaca olduğu ve varsayılan anlatma durumunun ona dayanan yazma (veya dikte etme) eyleminden çok farklı olabildiği kurmaca bir anlatıdan bahsediyorsak, direkt olarak yazar tarafından üstlenilse bile kabul edilemez. (213)

Bu kuramsal temel üzerinden, herhangi bir metinsel desteğe ihtiyaç duymaksızın, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'deki müdahil sesin yazara değil anlatıcıya ait olduğunu söylemek kesinlikle yanlış olmayacaktır; çünkü *Felâton Bey*

ile *Râkım Efendi* kurmaca bir anlatıdır ve kurmaca anlatılarda anlatının sahibi olan yazarın dahi ne dediğinin bir önemi yoktur. Ayrıca Umberto Eco'nun terminolojisi ile söyleyecek olursak, edebî metinlerde “metnin niyeti” ile “yazarın niyeti” birbirinden farklı olabileceği için de kendisi kabul etse bile yazarla anlatıcıyı özdeş kılmak doğru değildir.

Yazar ile anlatıcı arasındaki farkın belirlenmesinin ardından üçüncü bir tanımlamadan “örtük yazar”dan da bahsetmek gerekir. Ryan ve van Alphen, Wayne C. Booth'un *The Rhetoric of Fiction* adlı kitabında anlatım tekniği ve anlatım biçimleri teorisini sistemli bir hâle getirdiğini, “anlatıcı kavramını geliştirdiğini ve] bu konuşan sesi, metnin aktardığı bütün anlam, norm ve değerleri bünyesinde barındıran örtük yazarın yanı sıra tarihî yazardan da ayırt ettiğini” vurgular (111). Bu alıntı, anlatıcının sadece içinde yer aldığı kurmaca anlatının bir parçası olduğunu, ne gerçek dünyada konumlanan “tarihî yazar” ile ne de o metni kurgulayan ve her şeyi ile o metinden mesul olan “örtük yazar” ile özdeşleştirilebileceğini göstermenin yanı sıra başka açılardan da dikkat çekicidir. Ryan ve Van Alphen'in de belirttiği gibi “anlatıcı ile örtük yazar birbiri ile çelişebileceği için, bu ayrım ironi ve güvenilmez anlatımın alımlanmasına katkı sağlamıştır” (111). Zira karakterlerin eylemlerini, anlatıcının rolünü ya da bakış açısını, olay örgüsünü, kısacası kurmaca dünyasına ait her şeyi düzenleyen örtük yazar “güvenilmez” bir anlatım sergileyebilir. Örneğin kurguladığı karakterlerin eylemleri ile anlatıcının bu karakterler hakkındaki söylemleri arasında bir çelişki yaratabilir. İşte anlatıcı, örtük yazar ve yazar arasındaki farkın fark edilmesi bu noktada önem kazanır; çünkü anlatıcının örtük yazarla/yazarla bir tutulması, örtük yazarın kurguladığı anlatıcının sözlerinin örtük yazara/yazara mal edilmesine ve dolayısıyla metne hâkim olan güvenilmez anlatımı fark edemeyip tuzağa düşmeye neden olur. Dolayısıyla herhangi

bir edebiyat metnini incelerken anlatıcı, yazar ve örtük yazarın işlevlerini ve birbirinden farkını göz önünde bulundurmak, Nüket Esen'in de belirttiği gibi "avlanmamak" için "yazarın üçkâğıtlarına" dikkat etmek gerekir (171).

Booth'un yaptığı bu ayrımın yanı sıra, "gösterme" ve "anlatma" şeklinde sınıflandırılabilir anlatım biçimleri de kurgusal bir anlatıdaki "güvenilmez anlatım"ın fark edilmesi konusunda önem arz eder. "Gösterme"ye dayalı kurgusal metinler, "anlatma"ya dayalı olanların aksine, anlatıcının anlattıklarından ibaret değildir; bu anlatılarda "öykünün yalnızca anlatılması yerine, eylem ve karakterlerin önemli sahneler içinde gelişmeleri sergilenir" (Onega ve Landa 32). Dolayısıyla karakterlerin eylemleri, iç dünyaları ya da olayların gelişimi ile anlatıcının söylemleri arasında bir çelişki olup olmadığını anlamaya izin veren anlatılar "gösterme"ye dayalı olanlardır; çünkü bu anlatılarda anlatıcının söylediklerinden fazlasını bulmak mümkündür.

Şimdi bu bilgiler ışığında *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*'nin "gösterme"- "anlatma" ikiliğinden ikincisine yani anlatmaya dayalı bir anlatı olduğu söylenebilir. Burada asıl vurgulanmak istenen bu iki anlatı türünden birini diğerinden üstün tutmak ya da diğerine kıyasla eleştirmek değil, *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*'nin nasıl bir anlatı olduğunu çözümlenmek ve bu noktadan hareketle romanın incelemesini yapmaktır. Bu bilgi, romanın narsisizm bağlamında çözümlenmesi bakımından oldukça değerlidir. Zira *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*, "anlatma"ya dayalı bir anlatı olduğu için olaylar, karakterlerin iç dünyaları, duyguları ya da tepkileri, değişimleri kendi olağan seyri içerisinde gösterilmez. Roman, taraflı ve müdahil bir anlatıcının anlattıklarından ibarettir; anlatıcının söyledikleri romandan çıkarılacak olsa geriye hiçbir şey kalmaz, çünkü romanda gösterilen yoktur. Tam da bu nedenle *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*'de, anlatımın öznesi olan anlatıcı ile nesnesi

olan olaylar ve karakterler arasında bir mesafe olmadığını vurgulamak gerekir. Bu anlatının nesnelere, öznesi olan anlatıcının muhayyilesinden bağımsız değildir. Bir örnekle açıklamak gerekirse anlatıda Râkım Efendi karakteri yoktur, anlatıcının anlattığı Râkım Efendi vardır. Romanın anlatıcısının, anlatım düzeyinde özne-nesne ilişkisini bu şekilde bozması, “Narkisos ve Echo” mitini hatırlatır. Zira Jeffry Berman’ın *Narcissism and the Novel* (Narsisizm ve Roman) adlı kitabında belirttiği gibi bu mit “gerçeklik-yanılsama, varlık-yokluk, özne-nesne, vahdet-kesret” ikiliklerini yansıtmaktadır ve bu temel karşıtlıklar *Felâton Bey ile Râkım Efendi*’nin nasıl bir anlatı olduğu sorgulanırken de göze çarpmaktadır (1). Yukarıda belirtildiği gibi anlatının “özne”si ile “nesne”si arasında bir mesafe ya da ayırım olmadığı için “teklik-çokluk” ikiliğinden bahsetmek de mümkün değildir. Anlatıda “çokluk”, “nesne”lerin yani olayların ve karakterlerin “özne”den yani anlatıcıdan bağımsız bir şekilde varlığı anlamına geldiği düşünüldüğünde *Felâton Bey ile Râkım Efendi*’nin “çokluk” a yer vermeyen, sadece “teklik” üzerine kurulu bir anlatı olduğu kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. “Çokluk” un yokluğu ise bu anlatının “gerçeklik-yanılsama” ikiliğinden hangisine dayalı olduğunun belirlenebilmesini imkânsız hâle getirmektedir. Zira anlatıcının anlattığı gerçekliğin aslında bir yanılsama olup olmadığını belirlemek mümkün değildir; çünkü *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, anlatıcının gerçekliğinden ibarettir ve anlatıcının gerçekliği ile dış gerçekliğin farkını görmeye müsaade etmeyen bir anlatıdır.

Anlatının ve anlatıcının sunduğu bu narsistik yapılanma *Felâton Bey ile Râkım Efendi*’nin anlatıcısının güvenilir olup olmadığını belirlenmesini de engeller. Çünkü anlatıda, anlatıcı sürekli kendi gerçekliğini yansıladığı için okur da durmadan onun sesinin yankısını duyar. Eğretilen yaparak söyleyecek olursak anlatıcı Narkissos olunca, okurun da Echo olmaktan başka şansı yoktur. Okur, anlatıya

anlatıcının penceresinden bakmak zorunda olduğu için onun anlattıklarına itiraz edemez, sadece anlattıklarından ya da belki anlatmadıklarından ve yorumlarından hareketle çıkarsamada bulunabilir. Bu anlamda okuru da kendi sunduğu gerçekliğin içinde kalmaya mahkûm bırakan anlatıcının bu narsistik özelliklerinin, anlatıyı da okuma sürecini de benzer bir narsisizmin sınırları içerisinde tuttuğunu belirtmek gerekir.

Gerek anlatıcının gerekse anlatının kendisinin narsistik özellikler sergiliyor olması şu sonucu doğurur: *Felâton Bey ile Râkım Efendi* anlatısının nesnelere üzerinden bir okuma yapmak son kertede anlatıcının söylemine dayanacağından pek anlamlı değildir. Çünkü bu anlatının nesnelere yani olaylar ve karakterler, anlatının öznesi olan anlatıcının onlar üzerinde kurduğu tahakkümün sınırları içerisinde varlık bulur. Ancak yine de bu durumu göz ardı etmeksizin bu narsistik anlatıcının anlattığı karakterlerin nasıl olduğu ve bu narsistik anlatıda ne anlatıldığı sorgulanabilir.

Bu noktada öncelikle anlatıcının gerçekliğinden yansıyan Felâton Bey karakterinden bahsetmek yerinde olacaktır. Romanın ilk bölümünde, anlatıcı “Felâton Bey’i güzelce tanımak için kendisinin menşeyini görmek” gerektiğini söyler ve onun “hâl ve tavrı[nın] daha kolay anlaşılabil[mesi]” amacıyla babası Mustafa Merakî Efendi’yi okura tanıtır:

Mustafa Merakî Efendi, kemâl derece alaturkalıktan yine kemâl derece alafrangalığa birdenbire sıçramış bir adam olduğu ve bu tahavvül ise yalnız kendi telezzüzât-ı maddiye ve mâneviyesi o yüzden hâsıl olmaktan neşet eylediği cihetle böyle bir adamın, hem de öksüz kalan evlâdı nasıl bir terbiye altında büyüyeceğini her kim düşünse bulabilir. (3)

Anlatıcı bu sözleriyle, hem Felâton Bey'in alafrangalığını önceden haber vermiş hem de bu yaşam biçimini onun "menşei"ne bağlamış olur. Anlatıcı, alafrangalığı babasından miras alan Felâton Bey'in iyi bir eğitim görmediğini söyledikten hemen sonra onun bu konudaki benlik algısının gerçeklikle örtüşmediğini alaycı bir dille ifade ederek ondaki narsisizmin ilk göstergesini okura sunmuş olur: Felâton Bey, "muhakemât-ı feylesofânesini gerçekten Eflâton'lardan daha dakik bulmakla âlemde yirmibin kuruş iradı olan adamın başka hiç bir şeye ihtiyacı kalmayacağını hükmetmiş ve fazl u kemâlini ise kendisi beğenmiş olduğundan" memuru olduğu kaleme gitmek yerine "seyir mahalline" gitmeye tercih eder (5). Eğitimi ve bilgi birikimi yetersiz olmasına rağmen Felâton Bey'in kendisini Eflâton'dan üstün bulması, ondaki büyüklenmeci benlik algısının en önemli göstergesidir. Felâton Bey'in adının, "muhakemât-ı feylesofânesini gerçekten daha dakik bul[duğu]" Eflâton yani Platon'dan geldiği düşünüldüğünde söz konusu büyüklenmeciliğin ironisi daha da belirginleşir. Zira Ahmed Felâton Bey, yeni çıkan kitapları ciltlettirdikten sonra "arkasına altın yıldız ile" adının baş harflerini "A ve P" olarak yazdırır, yani kendi adı olan Felâton'un değil kendisini ondan daha üstün gördüğü Platon'un baş harfini "marka" olarak seçer (6). Anlaşılan o ki alafranga bir âdeti yerine getirirken isminin alafrangasını kullanmayı tercih eder.

Felâton Bey kitapları gibi kendi dış görünüşüne de oldukça önem verir. Zira ondaki ayna bağımlılığı, kendi görüntüsüyle aşırı bir meşguliyet içerisinde olmasının bir sonucudur. Narsisizmin en temel göstergelerinden olan bu iki özelliğini, anlatıcı onun giyim kuşamını tarif ederken şu sözlerle yansıtır:

Şu kadar diyelim ki, haniya Beyoğlu'nda elbiseci ve terzi dükkânlarında modaları göstermek için mukavvalar üzerinde bir çok resimler vardır ya! İşte bunlardan bir kaç yüz tanesi Felâton Bey'de

mevcut olup elinde resim, endam aynasının karşısına geçer ve kendisini resme benzetinceye kadar mutlaka çalışırdı. Binâenaleyh kendisini iki gün bir kıyafette gören olmazdı ki “Felâtun Bey’in kıyafeti şudur” demek mümkün olsun. (8)

Bütün bunların yanı sıra sürekli onaylanma ihtiyacı duyması ve eleştiri karşısındaki aşırı hassasiyeti de Felâtun Bey’in sahip olduğu narsistik özellikler listesine eklenebilir. Daha romanın ilk bölümünde anlatıcı, “Felâtun Bey bir fikrini babası teslim etmediği zaman herifin cehalet hâlini ortaya koymaktan çekinme[z]” diyerek onaylanmadığı zaman sergilediği kırıcı tavrı göstermiş olur. Felâtun Bey’in bu genel tavrının anlatıdaki en somut örneği metresi Polini’nin “[k]endine başka bir eş ara efendim” demesi üzerine barışmak için ettiği ısrarların işe yaramadığını görünce aklından geçen şu düşüncelerdir: “ Adam, şu kaltağa ne yalvarıp duruyorum? Param ile değil mi? Hınzırı ihya ettim. Elmaslara garkeyledim de onun için yaranamıyorum. Bin tanesi daha var” (136). Felâtun Bey’in, reddedildiğinde Polini hakkında bunları düşünmesi onun narsistik yapısı göz önünde bulundurulduğunda hiç de şaşırtıcı değildir (103). Eleştirildiğinde ya da istenmediğinde elbette ki büyülenmeci bir tavır sergileyecektir. Dahası böyle bir “kaltak”a neden yalvardığını düşünürken birdenbire kurduğu şu cümleler Felâtun Bey’in aşırı idealleştirme ile aşırı değersizleştirme arasında salındığının yani bir diğer narsistik özelliğinin göstergesidir: “Ah o gözleri başka nerede bulmalı? O letafet, o şakalar, o cilveler! Olmayacak! Ne yapmalı yapmalı, mutlaka barışmalı! Hem halk duysa ne der? Dosta düşmana karşı rezil mi olmalı?” (136). Birkaç saniye önce Polini’nin “kaltak” olduğunu düşünürken aniden bir daha onun gibi birini bulamayacağına kanaat getirmesinin yanı sıra insanların ne diyeceğini sorgulamasına

da dikkat çekmek gerekir. Zira Polini'den ayrılacak olsa dile düşecektir ve bu, eleştirilere karşı aşırı hassas bir narsistin asla yaşamak istemeyeceği bir durumdur.

Ancak anlatının ilerleyen bölümlerinde Felâtun Bey'in korktuğu başına gelir; bu sefer de yukarıda alıntılanan bölümün aksine aşırı idealleştirmeden aşırı değersizleştirmeye doğru kayar. Râkım Efendi, servetini böyle bir metrese yedirmemesi konusunda kendisini uyardığında “mutlaka Râkım benim saadet hâlimi kıskanıyor” diye düşünen Felâtun Bey, sonrasında bütün mal varlığını yitirince ona hak verir (138). Râkım Efendi, Polini ile neden ayrıldıklarını sorduğunda ise Felâtun Bey'in verdiği cevap yine bir uçtan diğerine salındığını gösterir: “Bırak şu kaltağı, Allah'ı seversen!” (179). Râkım'ın bu cevap üzerine söylediği şu cümle ise Felâtun'un bu narsistik özelliğinin anlatıdaki en aşikâr örneğidir: “”Canım, o nazlı Polini şimdi kaltak mı oldu?” (179).

Görüldüğü gibi Felâtun Bey'i narsist kılan özellikler kendi görüntüsü ile aşırı bir meşguliyet içerisinde olması ve buna bağlı olarak ayna bağımlılığı, onaylanma ihtiyacı duyması ve eleştirilere karşı aşırı hassasiyet göstermesi, aşırı idealleştirme ile aşırı değersizleştirme arasında savrulması ve tabii ki gerçekliğe uymayan büyüklenmeci benlik algısıdır. Anlatıda Felâtun Bey'den bahsedilirken sıklıkla kullanılan “kibir” kelimesi, onun büyüklenmeci yapısının doğrudan göstergeleridir. Örneğin anlatıcı daha romanın ilk bölümünde Felâtun Bey'i okura tanıtırken “kibir” kelimesini şu bağlamda kullanır: “Bizim Felâtun Bey bu kadar zengin olduğuna ve kendi hakkında hüsn-i itimadı -yani ıstılâh-ı âvamca, kibri- dahi berkemâl bulunduğu göre tavrından, azametinden geçilmemek lazım gelir ise de Felâtun Bey'in hâli bunun aksine idi. Alafrangalık hâli mâlum a! Herkese tevâzu göstermeye, herkesin yüzüne gülmeye insan mecburdur” (6). Felâtun Bey, kibirli olmasına kibirlidir; ancak alafrangalık gereği tevazu gösterir. Bu tevazunun, yerini asıl

sahibine yani kibre teslim etmesi uzun sürmez. Zira bu alıntının devamında, nazikçe konuştuğu arkadaşı yanından ayrılır ayrılmaz Felâtun Bey'in "sövüp saymaya" başladığı söylenir (7). Romanın bir başka yerinde Râkım Efendi ile konuşurken "[o] sizin nezâketiniz iktizasıdır efendim" diyen Felâtun Bey'in cümlesine anlatıcının parantez içinde yaptığı müdahale de bu bağlamda oldukça önemlidir (31). Anlatıcı Felâtun Bey'in, bu sözleri "([v]akar içine tevazu katmış bir tavırla)" söylediğini belirtir (31). Kısacası Felâtun Bey'in alafrangalık gereği gösterdiği tevazu kibrinden doğar.

Felâtun Bey'in bu hâlinin aksi yani gerçek tevazu Râkım Efendi'de görülür. Felâtun Bey, her seferinde başarısız olsa da sürekli Râkım Efendi'yi Ziklas ailesinin gözünde küçük düşürmeye çalışır ve sonunda hep kendisi mahcup olur. Râkım Efendi, Felâtun Bey'in karşısındaki değersizleştirerek kendisini yüceltmeye çalıştığının farkındadır; ancak yine de ona tevazu göstermeye devam eder. Polini ile ilişkisi konusunda Felâtun Bey'i uyarmadan az önce aklından geçen şu düşünceler bu durumu özetler mahiyettedir: "Hah işte dediğimiz çıkmaya başladı. Vâkıa o bizi çok tahkir etti. Pek çok defalar benim mahçubiyetimle fahretmeye çalıştı. Ancak biz bu gibi ufak tefek şeylere ehemmiyet verecek olursak, her halde merhaba demiş olduğumuz bir adamın helâkine razı olmuş olacağız. Bu ise nâmertliktir. Şunu irşat etmeli" (137-8). Benzer şekilde Râkım Efendi, Felâtun Bey'in bütün servetini yitirdiğini ve arkadaşı aracılığıyla mutasarrıflık yapacağını öğrendiğinde de onun için üzülür. Anlatıcı, önce "[b]u, Râkım için niye bir dert olacak? Vaktiyle gözlerini açmalıydı da, elindeki serveti bir kaltağa kaptırmamalıydı. Evvelleri Râkım'ı beğenmiyordu ya!" diyerek neredeyse "Râkım Efendi bu duruma sevinse yeridir" vurgusu yapar (180). Ardından "[e]vet! Bu lakırdıda haklısınız. Lâkin Râkım gibi bir çocuk, kimsenin zeval ve inkırazıyla teşakki-i sadr etmez. Hasımının böyle bir hâl-i

inkıraza düşer olmasından dahi müteallim olur” der. Anlatıcı, Râkım’ın hissettiklerini böyle bir müdahalenin hemen ardından söylemekle, onun “iyi”liğini ve tevazusunu daha da belirginleştirmiş olur.

Alafrangalık gereği sahte bir tevazu gösteren Felâtun Bey’in kibri karşısında, “[b]en nasılsa bir türlü alafrangaya kendimi sırnaştıramadım” diyen Râkım Efendi’nin hasetten uzak gerçek mütevazılığı dikkat çekicidir (94). Zira bu durum, anlatıcının alafrangalıkla kibir, alaturkalıkla tevazu arasında bir tekabüliyet kurduğu düşüncesini uyandırır ve bu tekabüliyet romana adını veren iki karakterde hayat bulur. Nurdan Gürbilek’in *Kör Ayna, Kayıp Şark* adlı kitabında belirttiği gibi Felâtun Bey “[t]üm züppeler gibi kibirlidir; kendi kültürünü yetersiz, kendi dilini kifayetsiz bulur” (72). Babası öldüğünde bile tek derdi yasını alafranga âdetlere uygun olarak tutmaktır ve bunu alafranga kelimelerle ifade eder: “Hele şu ‘devil’ yani yastan kurtulduğuma bir teşekkür ediyorum ki! Malûm a, pederin vefatı üzerine yas tutmak alafrangada vardır. Her tarafım gece karanlığı gibi simsiyah kesilmişti” (93). Bu sözler üzerine mütevazı Râkım Efendi’nin verdiği cevap ise onun Felâtun Bey’in alafrangalığından ne kadar uzak olduğunu gösterir: “Evet! Alafrangada vardır, ama biz yani Türkler bu kaideye riayete mecbur değiliz. Cuma geceleri bir yasin-i şerif ile mevtalarımızı anmak...” (93). Anlatıcının Râkım Efendi’yi sürekli överken aynı şiddetle Felâtun Bey’i yermesi de büyük ölçüde alafranga-alaturka karşıtlığı ile ilgilidir. Bu durumun en belirgin ifadesi anlatıcının, Felâtun Bey’den bahsedeceği zaman kurduğu şu cümlelerdir:

Adam, bırak şu sefihi be!

Nasıl bırakırız? Hikâyemizin nısfına müşterek olan bir zatı nasıl terkederiz?

O hoppayı bu hikâyeye hiç bile katmamalıydı.

Öyle lâzımdı ama, nasılsa katmış bulunduk. Hem Felâtun Bey'e bu buğz neden iktiza etti? Yoksa herifin şu alafrangalığını çekemez mi oldunuz? (177)

Bu retorik sorular, Felâtun Bey'e aslında anlatıcının kin duyduğunu ve bu nefretin onun alafrangalığından ileri geldiğini gösterir. Aslında daha önce de benzer şekilde “[b]u hikâyenin nısfı dahi ona [Felâtun Bey'e] mahsustur” diyen anlatıcı, romanın sonlarına doğru alafrangalığı ölçüsünde gittikçe “çekilmez” olan Felâtun Bey'in bu hikâyedeki varlığından yakını (158). Sürekli olumsuzlanan Felâtun Bey'in anlatıdaki varlığı, sanki Râkım Efendi'nin “ideal” oluşunu belirginleştirmeye hizmet eder. Berna Moran'ın belirttiği gibi “[b]u iki adamı karşılaştırmak amacı yapıtın kurgusunu da belirler. Romanın olaylarını dizerken basit bir yönteme başvurur Ahmet Mithat. Felâtun ile Râkım'ı benzer durumlar ve olaylar içine yerleştirerek aralarındaki farkı belirtmek yöntemidir bu” (49-50). *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'nin anlatıya adını veren iki karakteri karşılaştırmaya dayalı bir roman oluşu, anlatıcısının özelliklerini de belirler. Denilebilir ki anlatıcının en büyük çabası, Felâtun ile Râkım'ın karşıt kutuplarda yer aldığını göstermektir. Bu çaba, zaman zaman anlatıcının taraflılığını ayyuka çıkarır; çünkü yaptıkları eylemler aynı olsa da anlatıcının gözünde Felâtun kötüdür, Râkım iyi. Örneğin her ikisi de gayrimüslim bir kadınla gayrimeşru bir ilişki yaşar; yine de anlatıcının tavrı değişmez. Felâtun'u yermeye Râkım'ı övmeye devam eder. Bu “aşırı değersizleştirme” ve “aşırı idealleştirme” tavrını aynı eylem karşısında da sürdürmesi, anlatıcının narsistliğinin bir diğer kanıtıdır. Şeyda Başlı'nın, *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine* adlı kitabında yer alan şu tespit bu narsistik tavrın açıklaması olarak okunabilir: “Yozefino ile Canan'a karşılık Polini'nin yalnızca kendi çıkarını düşünerek Felâtun'un servetinin ortadan yok olması nedeniyle ‘milli’ servetin kaybolmasına

neden olması, karşıt konumlanmanın daraltıcı niteliğinin bir diğer örneğini oluşturmaktadır” (214). Son kertede belirleyici olan alafranga bir kadınla gayrimeşru bir ilişki yaşamak değil bu ilişkinin ardından millî serveti arttırmak ya da kaybetmektir. Felâtun bu ilişki uğruna varını yoğunu kaybederken Râkım Efendi, Canan’a bedava piyano dersi veren Yozefino’dan kazanç sağlamıştır.

Râkım Efendi’nin Yozefino ile ilişkisinde dikkat çekilmesi gereken bir diğer nokta yine alafranga-alaturka karşılaştırmasıdır. Anlatıcının Yozefino hakkında söylediği şu sözler romanın tezinin belirlenmesi konusunda önemli bir ipucudur: “Yozefino, dünyasından bihakkın istifadeyi sever bir kadın olduğu için tab’a halâvet-bahş olan şeylere pek ziyade dikkat ederdi. Binaenaleyh Avrupa’nın zemâimine dair ne söyledi ise hakkını ispat eyledi ve Osmanlılar için o kadar mütenevvi ve çok zemâime dair şeyler bulamadı” (122). Yozefino’nun Osmanlı’yı Avrupa’dan üstün gördüğünün tek göstergesi bu alıntı değildir. “Türklerin her hâli Avrupa’nın her hâlinden iyi!” sözleri de yine Yozefino’ya aittir. Yozefino’nun böyle düşünüyor olmasında Râkım Efendi’nin de payı vardır. Zira Yozefino gibi Râkım Efendi’nin etkisi altında olan diğer gayrimüslim kadınlar da alaturkaya ait olan değerleri yüceltirler. Mister Ziklas’ın kızları Can ve Margrit piyanoyla alaturka şarkılar çalmanın yanı sıra “Divan-ı Hâfız”ı büyük bir zevkle okurlar (141). Hatta artık “balo ve tiyatro gibi [alafranga] eğlencelerden dahi bir lezzet alamaya[n]” Can ve Margrit “ellerine Türkçe veyahut Acemce bir kitap veri[ldiğinde] yemek içmek dahi istemezler” (139). Görüldüğü gibi Râkım Efendi, kendisi alafranga bir yaşam sürmediği gibi alafrangalara alaturka değerleri sevdirmektedir. Bu noktada anlatıcının Felâtun Bey ile Râkım Efendi’ye karşı narsistik yaklaşımı yeniden önem kazanır. Narsistik bir özellik olan kibri alafrangalıkla ilişkilendiren ve bu alafrangalığın romandaki temsilcisi olan Felâtun Bey’i sürekli olumsuzlayan anlatıcı,

gerçek mütevazılığı oranında alaturka değerlerini ve yaşam tarzını sevdiren “ideal” Râkım Efendi’nin her koşulda arkasında yer alır.

Sonuç olarak bu okuma, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*’nin, anlatıcısının suda gördüğü yansidan yani kendi gerçekliğinden ibaret olduğunu göstermiştir. Bu anlamda narsistik bir yapılanma sunan *Felâton Bey ile Râkım Efendi* anlatısının tıpkı anlatıcısı gibi karakteri Felâton Bey de Narkisos’tur. Anlatıcının sunduğu gerçeklikten fazlasını görmeye müsaade etmeyen bir anlatı olduğu için okuru “Echo” olarak konumlandıran bu romanın iletmediği tez de narsisizme işaret eder. *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, son kertede neyi anlatır sorusuna verilecek cevap edebiyat tarihlerinde yer alan tespitlerden çok da uzak olmayacaktır. Gerek anlatıya adını veren karakterler gerekse anlatılanlar üzerinden sürekli alafranga-alaturka karşılaştırmasının yapıldığı bu romanda “Türklerin her hâli Avrupa’nın her hâlinden iyi!” cümlesi bir üstünlük ispatı olarak sıklıkla tekrarlanır. Romanın tezi, bu büyüklenmeci söyleme dayandığı için narsisizmden hiç de uzak değildir. Bu noktada “kendine hayranlık, büyüklenmecilik” gibi tavırlarla kendini gösteren narsisizmin aslında temelde derin bir yaralanmışlıktan kaynaklandığını; büyüklenmeci tavrın narsisizmin nedeni değil sonucu olduğunu ve bu tavrın aslında değersizlik hissine karşıt olarak geliştirilmiş bir savunma olduğunu hatırlatmak gerekir. Dolayısıyla romanı, çöküşün eşiğinde olan Osmanlı İmparatorluğu’nun yarattığı olumsuz benlik algısına karşı bir savunma olarak kurgulanmış büyüklenmeci tavrın edebî yansıması olarak okumak mümkün görünmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NARKİSSOS'UN UYANIŞI: İNTİBAH'TA ERKEK NARSİSİZMİ⁶

Sizi bir kerre gördüm. Gönlümde başka bir hâl hisseder oldum.
Toprak üstündeki çiyyer güneşi görünce havaya münkalib olduğu gibi
benim de yüzünüze bir kerre nazar etmekle bütün bütün gönlüm
yükselmeye başladı. Arkama bakmak istedim, geçmiş zamanlarımın
ahvâlınden iğrendim. Elimden tutup da beni düştüğüm mezbeleden
kurtarmaya muktedir dünyada bir sizi tasavvur ettim. (62-3)

Mehpeyker'in Ali Bey'e söylediği bu sözler samimi midir, yoksa anlatıcının iddia etti gibi "sevda rollerinin tezahürü" müdür? *İntibah* ile ilgili çalışmalarda Mehpeyker söz konusu olduğunda anlatıcının yaklaşımı ile bundan bağımsızlaşabildiği ölçüde ortaya çıkan okur yaklaşımı arasında bir ikilik baş gösterir. Örneğın Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde, *İntibah*'tan hareketle Namık Kemal için şöyle bir tespitte bulunur: "Hiçbir romancı, onun kadar kahramanının açıktan açığa düşmanı değildir" (402). Tanpınar'ı böyle bir saptama yapmaya götüren temel neden, *İntibah*'ın "en canlı tipi" olan Mehpeyker'in eylemleri ile anlatıcının Mehpeyker hakkında söyledikleri, söz konusu eylemler

⁶ Tezin bu bölümü daha önce *Kritik* dergisinin Edebiyatın Cinsiyeti sayısında bazı değişikliklerle yayımlanmıştır.

hakkında yaptığı yorumlar arasında bunca tartışmaya neden olacak kadar açık bir çelişkinin varlığıdır. Tanpınar'a göre “[h]akikatte Namık Kemal bu hikâyede bir nevi ikilik içindedir. Bir taraftan Mehpeyker'i ve Ali Bey'e olan bağlılığını bütün kuvvetiyle anlatmak için lâzım gelen her şeyi yapar. Diğer taraftan da okuyucuya onu en kötü çizgileriyle takdim eder” (402). Mehpeyker, Ali Bey'e bağlılığı ve ona karşı hissettikleri söz konusu olduğunda Tanzimat romanlarının herhangi bir olumlu kadın kahramanı sayılabilecekken yukarıda sözü edilen türde bir ikiliğin ortaya çıkmasında romanın anlatıcısının Mehpeyker'e karşı tuttuğu stratejik mevkinin özellikleri etkili olmaktadır. Anlatıcının sürekli araya girerek Mehpeyker'i yermesi, olumsuzlaması ve ahlâksızlıkla suçlamasının yarattığı çelişkiye Jale Parla da dikkat çeker: “Yazarın bu yüksek sesli müdahalesi hem kişileştirmeye, hem de romanın vurgusu ile uyumsuzluk gösterir” (68). Tezin bu bölümünde amaçlanan, Mehpeyker'e karşı takınılan bu “düşmanca tavır”ın romanda yarattığı çelişkiyi yazara atfetmenin, bir başka deyişle yazarın ikilemi olarak okumanın yerinde bir yaklaşım olup olmadığını narsisizmden hareketle sorgulamaktır. “Kahramanının açıktan açığa düşmanı” olan kişi, gerçekten de Tanpınar'ın ileri sürdüğü gibi yazarın, yani Namık Kemal'in kendisi midir? Eğer öyleyse Jale Parla'nın iddia ettiği gibi yazar, okurun Mehpeyker'e kanmasını engellemek, “her şeyin doğrusunu bilen [kendi] yargılarına kulak vermesi için uyarıda bulunmak üzere” mi metne müdahale etmektedir? (68). Tanpınar ve Parla'nın düşündüklerinin aksine müdahale eden ses yazara ait değilse, söz konusu çelişkiyi nasıl açıklamak gerekir? Bu soru, sözü edilen iki çalışmada da gözden kaçan “yazar-örtük yazar-anlatıcı” ayrımından hareketle yanıtlanacaktır. Bu amaçla *Felâtin Bey ile Râkım Efendi* incelemesinde de değinilen bu ayrıma geçmeden önce Mehpeyker'e yöneltilen suçlamaların nasıl gerekçelendirildiğine değinilecek; gerek Ali Bey'in gerekse anlatıcının Mehpeyker

ile ilgili yargıları üzerinde durulduktan sonra Ali Bey, anlatıcı ve örtük yazarın Mehpeyker özelinde yansıyan kadına bakış açılarının nasıl farklılık arz ettiği “narsisizm” kavramı ile bağlantılı olarak açıklanacaktır.

Yukarıda ortaya konulan amaçlar doğrultusunda öncelikle şu soruların yanıtlanması gerekmektedir: Tüm bu tartışmaların nesnesi olan Mehpeyker, romanın anlatıcısının eşine nadir rastlanır bir yanlılıkla iddia ettiği gibi bütünüyle ahlâksız bir karakterse, Ali Bey’e olan sadakati, onu tanıdıktan sonra geçmişi üzerine kendisiyle hesaplaşması nasıl açıklanabilir? Bu soruyu ters çevirip sormak, üzerine düşünülen meseleyi daha çarpıcı şekilde öne çıkarabilir: Mademki Mehpeyker, eylemleriyle sadık bir âşık tablosu çizmektedir, o hâlde neden ahlâksızlıkla suçlanır? Neden *İntibah*’ın yazar ve/veya anlatıcısı kahramanına karşı örneğin *Henüz On Yedi Yaşında* adlı romanın yazar ve/veya anlatıcısının yaklaşımına benzer bir tavır sergilememektedir? Mehpeyker gibi “kötü yola düşmüş” olan Kalyopi’ye, romanın yazarı Ahmet Mithat Efendi’nin ve/veya anlatıcısının yaklaşımı *İntibah*’takinden çok farklıdır. Romanda Kalyopi’nin içine düştüğü durumlar ve bu durumların onu ittiği edimler onun kendisine atfedilen olumsuz nitelikler çevresinde değil; sosyo-ekonomik koşullar bağlamında yorumlanır. Kısacası ne yazar ne de anlatıcı kahramanına karşı “düşmanca bir tavır” sergiler. Oysa *İntibah* söz konusu olduğunda anlatının tüm otoriteryan sesleri kahramana karşı negatif bir söylemsel ağ oluşturmak için iş birliği içindedir. Mehpeyker’e karşı takınılan bu negatif söylemsel ağ, romanda şu gerekçelerle örülmektedir: En büyük arkadaşı, öğretmeni ve eğitimci olan babasının ölümünün ardından, Ali Bey’in hayatında “birbirini müteakip envâ-ı tagayyur, envâ-ı belâ zuhur etmeye” başlar (10). “Envâ-ı belâ” denilen olayların başlangıcı, anlatıcının bakış açısına göre Ali Bey’in Çamlıca gezintileridir. Çünkü Ali Bey, Çamlıca’da, Mehpeyker ile karşılaşır ve ona âşık olur. Mehpeyker henüz

okurla bile tanışmamışken, anlatıcı araya girer ve Mehpeyker’i şöyle tanıtır:

“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 baliğ olur olmaz rezailin envaında mürebbîlerine üstad olmuştu” (30). Bu cümle, Mehpeyker’e karşı roman boyunca takınılacak düşmanca tavrın ilk belirtilerine gönderir bizi. Anlatıcı bu sözleri sarf ettiğinde, Mehpeyker, daha sonra ilişki yaşayacağı Ali Bey’le konuşmamıştır bile. Dolayısıyla Mehpeyker’in nasıl davranacağı henüz belli değildir; ama zaten anlatıcı için bunun bir önemi yoktur. Anlatıcı, herhangi bir eylemde bulunmasını beklemeden Mehpeyker’le ilgili anlatı boyunca değişmeyecek olan hükmünü vermiştir. Onun kurduğu neden-sonuç zinciri şu sırayı takip eder: Her ne kadar Mehpeyker, “namussuz, alçak bir ailede” yetiştiği için hafifmeşrep bir kadın olmuşsa da, yani kendi elinde olmayan sebepler yüzünden bu hâle düşmüş ise de anlatıcı için önemli olan sonuçtur; o artık “kötü” bir kadındır. Mehpeyker, bir daha asla “ahlâklı” olamayacağı için Ali Bey’e lâayık değildir. Dolayısıyla Mehpeyker ne yaparsa yapsın, anlatıcının gözünde kurnaz, hilekâr ve Ali Bey’i tuzağına düşürmek için uğraşan, “yılan bir çiçeği nasıl severse” öyle seven, “[m]ezar vücûdu nasıl kucaklarsa” öyle kucaklayan bir kadındır (28). Bu yüzden Ali Bey’i bekleyen tüm “envâ-ı belâ”ların sebebi Mehpeyker ve onunla yaşayacağı birlikteliktir.

Anlatıcının Mehpeyker hakkında verdiği peşin hükmü nasıl gerçekleştirdiğinin açıklanmasının ardından Ali Bey’in Mehpeyker ile ilgili düşüncelerinin hangi olayla değişmeye başladığını da sorgulamak gerekir. Önceleri Mehpeyker’e sıırıslıklam âşık olan ve bütün vaktini onunla geçirebilmek için elinden gelen her şeyi yapan, bunun için artık kaleme uğramayı unutan ve hatta bu nedenle annesi ile bile tartışan Ali Bey, ne olur da birdenbire Mehpeyker’den nefret eder?

Fatma Hanım, oğlu Ali Bey'in Mehpeyker ile ilişkisini öğrendiğinde önce bu ilişkiden haberdar olduğunu gizler; fakat yaklaşan “tehlike”nin önüne geçebilmek için Ali Bey'in ilgisini çekebileceğini düşündüğü “hûriler, melekler içinde [bile] güç bulunur” güzellikte bir cariye alır (88). Dilâşub adındaki bu cariyenin “terbiyesi [ise] simâsına fâik”tir; ancak Ali Bey ona ilgi göstermez (87). Fatma Hanım, Dilâşub'la evlenmesi konusunda ettiği ısrarların boşa çıkması üzerine şu sözleriyle Ali Bey'in Mehpeyker ile ilişkisini bildiğini ifşa eder: “Ya! Bir fahişe için validenin istediği şeyler münasebetsiz oluyor, hatırı ayaklar altında kalıyor, öyle mi?” (89). Bu sözler karşısında öfkelenen Ali Bey, evden ayrılarak Mehpeyker'in konağına gider. Her gittiğinde Mehpeyker'i, kendisini sabırsızlıkla beklerken bulan Ali Bey, bu sefer onun konakta olmadığını görünce canı sıkılır; yine de hemen hüküm vermemek gerektiğini düşünerek beklemeye başlar. Ne var ki Mehpeyker, son vapurdan da inmeyince, ona karşı beslediği bütün sevgi bir anda nefrete dönüşür. Nefretini haykırmak için Mehpeyker'i ertesi sabaha kadar beklemeye karar verir; geldiğinde ise nerede olduğunu anlatmasına fırsat vermeden şu sözleri söyleyerek ondan ayrılır: “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 peydâh ettiğin dostlarını eğlendir!” (99). Sevdiği kadına “fahişe” dediği için annesine öfkelenerek evini terk eden Ali Bey'in, bu olayın üzerinden bir gün dahi geçmemişken bu sözleri söylemesi oldukça dikkat çekicidir. Nitekim “al ücretini de biraz da var yeni peydâh ettiğin dostlarını eğlendir!” sözlerinin işaret ettiği anlam, bir gece evvel Ali Bey'i çok öfkeliendiren annesi Fatma Hanım'ın ettiği hakarettten hiç de uzak değildir. Bir gün önce Mehpeyker'e âşık olduğuna inanan ve bunu dile getiren Ali Bey, bir gün sonra birdenbire ondan nefret etmeye başlamıştır.

Yukarıda özetlenen tablo Ali Bey'in narsisizminin açıklanması bakımından oldukça önemlidir; çünkü Ali Bey Mehpeyker'e karşı birdenbire nefrete evrilen hislerini sorgulamayarak kendi inandığı gerçeklik içinde yaşayan bir karaktere dönüşür. Oysa anlatının gerçekliği Ali Bey'in zannettiğinden tamamen farklıdır. Mehpeyker o gece, çok sevdiği Ali Bey'i korumak, ona sadık kalabilmek için metnin tabiriyle bu "kötü yol"a ilk düştüğü sıralarda tanıştığı ve o günden beri bütün maddi ihtiyaçlarını karşılayan, kendisine son derece tutkun olan Abdullah Efendi ile pazarlık etmeye gitmiştir. Mehpeyker, Abdullah Efendi'yi ikna edemezse, onun Ali Bey'i öldürteceğinden korktuğu için onunla olan ilişkisini tatlılıkla bitirmek ister. "Başındaki sevda geçinceye kadar kendiyle [Abdullah Efendi ile] görüşemeyeceğin[i]" söyleyen Mehpeyker'in amacı alıntıdan da anlaşılacağı üzere Ali Bey'i aldatmak değil, aksine korumaktır (96). Öyle ki, anlatıcı Mehpeyker ile Abdullah Efendi'nin o gece ayrı yattıklarını şu şekilde teslim eder: "Hâsılı iki aşina-yı kadim ahz u i'tâ ile meşgul iki tacir gibi işleri hitâm bulur bulmaz birinin parmağı diğerinin eline dokunmaksızın birbirinden ayrıldılar, birer odaya çekilerek uykuya vardılar" (98). Anlatıcının bu sözleri, gerek Mehpeyker'in sadakatini, gerekse Ali Bey'in Mehpeyker'le ilgili yanılığını göstermesi açısından oldukça önemlidir. Burada asıl dikkat edilmesi gereken, anlatıcının kendi yanılığını kendi sözleri ile açığa vurmasıdır ki bu da Mehpeyker'e karşı takındığı olumsuz tavrın, Mehpeyker'in eylemlerinden değil kendi determinizminden kaynaklandığının bir diğer göstergesidir. Metnin yukarıda tartışılan sahnesinde, bu "iki aşina-yı kadim" ayrı odalarda uyurken değil, geceyi birlikte geçirirken betimlenselerdi, anlatıcının Mehpeyker hakkında romanın başından beri okurun üzerinde yaratmaya çalıştığı "sadakatsiz" ve "ahlâksız" kadın imajı herhangi bir şüpheye meydan bırakmadan haklılaşırdı. Metnin kendi gerçekliği ile anlatıcının yorumları arasında bir ikilik baş

göstermezdi. Anlatıdaki en güçlü konuma sahip olan anlatıcının haklılığını kanıtlamak yani Mehpeyker’i “ahlâksız” bir kadın olarak sergilemek için yapılması gereken hâlihazırda bulunan sahneye sadece birkaç cümle eklemektir; oysa bu cümleler dile getirilmez, Mehpeyker müdahaleci bir ses tarafından kötülenmeye devam eder. Metindeki bu çelişki neye işaret eder? Bu soruyu anlatıcı ile Ali Bey arasındaki benzerlikten hareketle yanıtlamaya çalışmak yerinde olacaktır. Anlatıcının inanmak ve inandırmak istediğini dile getirmesi gibi, Ali Bey de olayları, kendi iç dünyasında yarattığı gerçeklik çerçevesinde yaşar. Kısaca kendi gerçekliğine kapanmışlık olarak tanımlanabilecek bu özellik anlatıcı ve Ali Bey arasındaki en güçlü ortaklık olan narsisizmi imler.

Tezin kuramsal kısmında verilen bilgiler ışığında, anlatıcının Mehpeyker hakkındaki peşin hükümlülüğü ile narsisizm arasındaki ilişkiyi açıklamak zor olmasa gerek. Daha önce de belirtildiği gibi Mehpeyker’in yaptıklarının-yapmadıklarının anlatıcı için bir değeri yoktur. *İntibah* her bakımdan sonu daha en başından yazılmış olan anlatılardandır. Mehpeyker, hiçbir edimi ile ta başından belli olan bu sona sürüklenmekten kurtulamaz. Tanpınar’ın “kitabın en canlı tipi” olarak nitelendirdiği Mehpeyker’e yapılan haksızlığı gösteren şu tespiti bu bakımdan çarpıcıdır. “Bu yüz kırk sahife boyunca muharririn sesinden fazla biz behemehal olduğunun dışına çıkarılmak istenen biçare kadının itirazlarını duyarız. Sanki durmadan: ‘Fakat ben bu değilim... Ben hiç bir zaman düşündüğün insan olmadım!.. Bırakın da beni kendimi anlatayım’ der gibidir” (401). Mehpeyker’in kendi sesini duyurmasına izin vermeyen sadece anlatıcı değildir. Daha önce bu sesin duyulmasında aracılık etmiş olan Ali Bey de olaylar istediği gibi gelişmediği, daha doğrusu olayları kendi yalıtılmış gerçekliği içinde yorumladığı için bu sesi bastırmakta anlatıcı ile işbirliğine girer. Böylece anlatı, Mehpeyker’i sorgulamaksızın verdiği hükmün doğruluğuna inanan

işbirliği içindeki iki narsistik gücün hâkimiyeti altında ilerler. Anlatıcının narsisizmi dogmatik, Ali Bey’inki ise empirik bir karakter sergiler. Ali Bey, Mehpeyker’i beklediği geceden sonra aldatıldığını düşündüğü için sevmekten bir anda vazgeçmiş, bir gece önce aşırı değer verdiği sevgilisini bir anda değersiz kılmıştır. “Aşırı idealleştirme” ile “aşırı değersizleştirme” arasında bu hızlı gidiş geliş Ali Bey’in narsistik yapısının belirginleşmesine hizmet eder. Saffet Murat Tura’nın da belirttiği gibi “narsistik geri çekilme dış nesneye yönelik bir ilgisizlikten çok, kaygı uyuracak ilişkiden kaçınma olarak, yani savunmaya yönelik bir manevra[dır]” (227). Dolayısıyla Ali Bey’in bu tavrı, savunmaya yönelik kibir olarak okunmalıdır.

Ali Bey’in narsistik yapısını kanıtlayan başka örnekler de vardır.

Mehpeyker’den ayrılır ayrılmaz annesinin yanına giderek onun dizlerinde ağlamaya başlamasını “insanın rahimdeki tamlığının bellekteki mirasçısı olan” birincil narsistik evreye dönüş arzusu olarak okumak mümkündür (Koçak 107). Annesinde teselli arayan Ali Bey, Mehpeyker’den ayrıldığını söyleyerek onu mutlu eder. Fatma Hanım’ın da isteği üzerine Dilâşub’la evlenerek kendini Dilâşub’un sonsuz sevgisine teslim eder. Bir gece içinde yaşanan bu değişiklik, Ali Bey’in sevmeyi değil sevilmeyi istediğini gösterir; bu da onun bir diğer narsistik özelliğini imler. Freud’un “Narsizm Üzerine Bir Giriş” başlıklı yazısında belirttiği gibi “[s]even kişi [...] narsizminin bir bölümünü kaybetmiştir ve bunu ancak sevildiği takdirde yeniden kazanabilir” (43). Ancak Ali Bey sevilme ihtiyacını gidermek üzere yöneldiği Dilâşub’la da uzun bir birliktelik yaşayamayacaktır. Mehpeyker’in Abdullah Efendi ile işbirliği yaparak Ali Bey’in Dilâşub’tan soğuması için düzenlediği oyun tam da amaçlandığı gibi işler. Mehpeyker, Dilâşub’a hamamda tesadüf eder, belindeki benleri fark eder. Dahası Dilâşub bir not yazarken Ali Bey’in içeri girdiğini, utanıp kâğıdı göstermemek için bu notu yırttığını konaktaki hizmetkârlardan öğrenir. Bu iki

olayı daha sonra atacağı iftiranın en inandırıcı kanıtları olarak kullanır. Abdullah Efendi ve Pertev Ağa, Ali Bey'in duyacağı şekilde, Dilâşub'un "insana muttasıl bin türlü işaretler, bin türlü işveler ed[en]", erkeklere "davetnâme" yazan, bedeninin ayırt edici işaretleri başka insanların sohbetine malzeme olacak kadar dile düşmüş bir kadın olduğunu ima ederler (120-2). Bunu duyan Ali Bey, öfkeden çılgına dönerek Dilâşub'a fiziksel şiddet uygular. "Pençesine sayd geçmiş, gözüne kan görünmüş canavar gibi dişleriyle, tırnaklarıyla kızın ötesini berisini yırt[an]" Ali Bey, Mehpeyker tarafından aldatıldığını düşündüğünde sergilediği "aşırı değersizleştirme" tutumunu tekrarlar (124).

Görüldüğü gibi Ali Bey, gerek Mehpeyker ile gerekse Dilâşub'la birlikte olduğu süre içerisinde onları sevdiğini düşünmesine rağmen, aldatıldığına inandığı andan itibaren her ikisinden de nefret etmeye başlar. Mehpeyker'in ardından Dilâşub'la gidermeye çalıştığı sevilme ihtiyacı kaynaklı narsistik yapısı bir kez daha hasar görür. Bu hasarın etkisiyle Dilâşub'un kendisini savunmasına izin vermez, böylelikle Ali Bey'in kendi doğrularını sorgulamayan narsistik yapısından o da payını alır. Özetle Ali Bey'in her şeyi kendi gerçekliğinde yaşıyor olması, sevilme adına sevmekten hemen vazgeçmesi, "aşırı idealleştirme"den "aşırı değersizleştirme"ye ani geçişler sergilemesi onun narsistik özelliklerini ifşa eder. Bu noktada vurgulanması gereken asıl mesele, Ali Bey'in bu narsisizminden olumsuz etkilenen karakterlerin hepsinin kadın oluşudur. Onun çevresindeki kadınlara değer verip vermeyeceği, kendi ürettiği/yaşadığı gerçekliğe bağlıdır. Başka bir deyişle Ali Bey'in duygularının oluşumunda ya da gelişiminde kadınların ne eylemlerinin ne de söylemlerinin payı vardır. Bu durum ondaki narsisizmin, erkek narsisizmi olduğunun göstergesidir.

Hem anlatıcının hem de Ali Bey'in Mehpeyker hakkında vardıkları ve sarsılmaz hükümlerle inşa ettikleri görüşlerin kaynağı olan narsisizmin temellendirilmesinin ardından, bu bölümün girişinde öne sürülen soruya yanıt getirmeye çalışmak yerinde olacaktır: Mehpeyker'e karşı takınılan "düşmanca tavır"ın romanda yarattığı çelişkiyi yazara atfetmek, bir başka deyişle yazarın ikilemi olarak okumak ne kertede doğru bir yaklaşımdır? Metinde, Mehpeyker'in eylemleri ile bu eylemler hakkında yapılan yorumlar arasında her okurun kolaylıkla fark edebileceği bir çelişki olduğu doğrudur; ancak Mehpeyker'i bütün sadakatine rağmen inandırıcı bulmayan, ne yaparsa yapsın ona itiraz eden ses, yazarın değil anlatıcının sesidir. Bölümün girişinde Tanpınar'dan yapılan alıntıya dönecek olursak, "kahramanının açıktan açığa düşmanı" olan bir "romancı" değildir söz konusu olan; Mehpeyker'e düşman olan anlatıcıdır. Tanpınar'ın ve Parla'nın, yukarıda alıntılarla ortaya konulan çelişkiyi yazarın ikilemi olarak değerlendirmeleri, anlatıcı ile yazar arasında bir mesafe tanınamalarından yani bu iki anlatı öznesini özdeş tutmalarından kaynaklanmaktadır. Oysa anlatıcıyı hem örtük yazardan hem de yazardan ayırmak gerekir. Bu noktada Wayne C. Booth'un "The Rhetoric of Fiction" adlı kitabında yaptığı "yazar"- "örtük yazar"- "anlatıcı" ayrımını *İntibah* özelinde örneklendirerek açıklamak yerinde olacaktır: *İntibah*'ın yazarı *Vatan yahut Silistre*, *Celaleddin Harzemşâh*, *Renan Müdâfânâmesi*, *Cezmi*, *Zavallı Çocuk*, *Âkif Bey*, *Gülnihal*, *Kara Bela* gibi eserlerin de yazarı olan Namık Kemal'dir. "İma edilen yazar"ı ya da diğer bir deyişle "örtük yazar"ı ise sadece bu romandan çıkan anlamı, değer yargılarını ya da ilkeleri atfedebileceğimiz, bir başka deyişle sadece *İntibah*'ı kurgulayan ve yine sadece *İntibah*'tan mesul olan "Namık Kemal"dir. "Hürriyet Kasidesi" nin "örtük yazar"ı ile *İntibah*'ın örtük yazarı aynı kişi değildir; ancak her ikisinin de yazarı Namık Kemal'dir. "Hürriyet Kasidesi"nde esarete karşı bir duruş sergileyen Namık

Kemal, *İntibah*'ta Dilâşub adlı cariyenin esaretini sorunsallaştırmaz. Yazarın farklı metinleri arasında örtük yazar tutarlılığı aranmaz; çünkü her metnin örtük yazarı tikeldir. Anlatıcı ise, örtük yazarın kurgusunun bir parçasıdır; anlatının kurgusundan daha az kurgusal değildir. Ryan ve Van Alphen'in da belirttiği gibi "anlatıcı ile örtük yazar birbiriyle çelişebileceği için, bu ayrım ironi ve güvenilmez anlatımın alımlanmasına katkı sağlar" (111). *İntibah*'ta Mehpeyker'e yönelik çelişkinin nedenleri de bu vurgu doğrultusunda açıklanmalıdır. Mehpeyker'in eylemlerini belirleyen örtük yazardır, örtük yazarın yarattığı karaktere itiraz eden ise anlatıcıdır. Çelişki olarak yorumlanan bu durum, metni kurgulayan örtük yazarın, doğal olarak metnin kurgusunun bir parçası olan anlatıcıdan fazlasını bilmesi ve onun müdahil sesine uymayan bir karakter yaratmış olmasından kaynaklanır. Bu nedenle *İntibah*, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'den farklı olarak anlatıcının güvenilmezliğini ele veren bir anlatıdır.

Bu bilgiler ışığında, artık örtük yazarın, neden kendi çizdiği karaktere itiraz eden bir anlatıcı kurguladığı açıklanabilir. *İntibah*'ta, anlatıcının erkek narsisizmini gösteren bu kurgudur; çünkü anlatının Mehpeyker ile ilgili gerçekliğinin, anlatıcının iddia ettiğinden farklı olduğu ancak böyle bir kurgu düzleminde anlaşılmaktadır. Örtük yazar, anlatıcının Mehpeyker için geçerli olan erkek narsisizmini ortaya koyarken, kendi yaklaşımını da oldukça kapalı bir şekilde sergilemiş olur. Her ne kadar metnin çok derinlerinden gelse de örtük yazarın "hafifmeşrep bir kadının da sadık bir âşık olabileceğini, her zaman sadakatsiz olmak zorunda olmadığını" ima eden sesini duyuran yine kendi kurgusudur. Böylelikle anlatıcıdan farklı düşündüğünü de göstermiş olur. Öte yandan Mehpeyker, daha önce de değinildiği gibi Ali Bey kendisini haksız yere terk ettikten sonra Dilâşub'u oyuna getirmiş, dahası Ali Bey'i öldürtmek için Abdullah Efendi ile işbirliği yapmıştır. Bu edimleri

de kurgulayan örtük yazar olduğuna göre, onun niyeti Mehpeyker'in kötü olmadığını göstermek değildir. O hâlde örtük yazar Mehpeyker hakkında şöyle düşünür: Geçmiş, sadık bir âşık olmasına engel değildir; ama bu sadakatine, sevdiği insanı inandıramazsa, intikam almak için kötülük yapabilir. Romanda sanki anlatıcı Mehpeyker konusunda haklıymış gibi bir izlenim uyandıran da, örtük yazarın Mehpeyker'e romanın ikinci bölümünde yaptırdığı bu kötülüklerdir. Oysa Mehpeyker, romanın ikinci yarısında her ne yapmış olursa olsun, ilk bölümde Ali Bey'e sadakatsizliğini gösterecek hiçbir eylemde bulunmamıştır. Dolayısıyla örtük yazarın istediği kalıba uygun olan karakter, anlatıcının sandığı Mehpeyker değildir. Anlatıcının, Mehpeyker'i sunuş biçiminin yansıttığı erkek narsisizmini gösteren de bu farklılıktır.

Aşağıdaki parça anlatıdaki erkek narsisizmi kaynaklı egemen bakışı Mehpeyker'in dilinden yansıması bakımından önemlidir:

Beyim, kadınlar sahibini, hâkimini bilir. Biz bir vakit efendilerimizle eğlenmeye cesaret edemeyiz. İşimiz yalnız onlara eğlence olmaktır. Demin “Sizin bana şayet meyliniz varsa...” dediğime baktınız da gerçekten sizi kendime meftun zannedecek kadar sadedilliğime mi hükmettiniz? Bilirim efendim, beyler buraya vakit geçirmeye gelirler. Her şeyle eğlendikleri gibi biraz da önlerine tesadüf eden kadınlarla eğlenirler. Neden canım sıkılsın? Siz görülmedik bir şey çıkarmadınız ya... âdeti yerine getiriyorsunuz. (32)

Anlatıcı bu sözleri Mehpeyker'in “sevda rollerinin tezahürü” olarak yorumlar. Bu yorum, onun özelde Mehpeyker'e ve aynı zamanda genelde kadına nasıl baktığını gösterir. Anlatıcının gözünde Mehpeyker, sadece “eğlenilecek” bir kadın olmalıdır ve böyle olduğu sürece zararsızdır. Anlatıcı, Mehpeyker'in bunları söylerken “rol”

yaptığını ifade etmekle kendi cinsiyetçi bakış açısını yansıtmış olur. Zira bunlar Mehpeyker'in gerçek düşünceleri olsa bunda bir sakınca görmeyecektir; çünkü anlatıcıya göre zaten olması gereken budur. Mehpeyker, Dilâşub'dan farklı olarak Ali Bey'in verdiği kadar sevgiye razı olmayıp terk edilmeyi kabul etmediği için anlatıcı ve örtük yazarın hakkında hemfikir oldukları “kötücül” bir kadın olur. Eğer terk edilmeyi kabul etseydi, yani Ali Bey ne yaparsa yapsın “kabulümdür” diyebilseydi o da anlatıcının ve örtük yazarın nazarında “makbul” bir kadın olacaktı. Dilâşublaşacaktı. Mehpeyker'in yukarıda alıntılan sözlerinin ardından yaptığı yorum, anlatıcının cinsiyetçi yaklaşımının göstergesi olarak okunmalıdır; çünkü anlaşılana o ki, anlatıcıya göre kadın, talep etmeyen ve kabullenmeyi bilen bir yapıya sahip olmalıdır. Yani kendi edimlerinin öznesi değil başka bakışların, kararların, edimlerin nesnesi konumunda olmaya razı olmalıdır. Dilâşub gibi kolayca rıza göstermediğine işaret eden tüm edimleri Mehpeyker'in özneleşmesini-bireyleşmesini sağlar; fakat onun sonunu hazırlayan da budur. Anlatıcının gözünde Mehpeyker'in asıl “ahlâksızlığı” sadakatsizliğinden değil, eğlenmeyi, sevilmeyi isteyebilecek ve haksız yere terk edilmeyi kabullenemeyerek intikam almaya “cür'et edebilecek” bir birey olmasından kaynaklanır.

Sonuç olarak, bu okumayla “menin içindeki sesin farklı katmanları ya da düzeyleri belirlenmeye çalışıl[mış], [...] [y]alnızca yazarın sesi değil; yazarın sesi ile karakterler arasında aracı olan belli sayıda kişinin kurmacasal maskelerinin de sesi” çözümlenmiştir (Onega ve Landa 43). Mehpeyker'e karşı takınılan düşmanca tavrın, romanın yazarına değil anlatıcısına ait olduğu, örtük yazarın kendi çizdiği karaktere itiraz eden bir anlatıcı kurgulayarak, Mehpeyker hakkında gerek Ali Bey'den gerekse anlatıcıdan farklı düşündüğünü gösterdiği ortaya konulmuştur. Romandaki karakterlerin eylemlerini denetleyen örtük yazar, Mehpeyker'in Ali Bey ile birlikte

olduğu süre içerisinde, sâdik bir âşık nasıl davranırsa öyle davranmasını sağlayarak, anlatıcının tavrının sorgulanmasına zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla romanda anlatılanlar Mehpeyker'e dair üç farklı yaklaşıma işaret etmektedir: Ali Bey'in, anlatıcının ve örtük yazarın yaklaşımı. Anlatıcının Mehpeyker'e karşı olumsuz tavrı, büyük ölçüde onun geçmişiyle gerekçelendirilmektedir. Oysa Ali Bey, aldatıldığını düşündüğü için Mehpeyker'den nefret eder. Ayrıca Ali Bey'in narsisizmini gösteren kendi eylemleridir, ancak anlatıcının büyüklenmeci tavrını açığa çıkaran, örtük yazarın kurgusudur. Örtük yazar ise anlatıcının söylediklerini, eylemleriyle yalanlayan bir karakter çizerek, Mehpeyker'in dürüst ve sadık tarafını sergilemekte bir endişesi olmadığını göstermiş olur. Mehpeyker etrafında baş gösteren bu üç kutuplu yaklaşım, anlatının üç ayrı farkındalık katmanı tarafından kuşatılmasını sağlayarak ancak yukarıda açıklanan erkek narsisizmi etrafında düşünüldüğünde çözümlenebilen bir yapılanma sunar.

İntibah'taki müdahil sesin, gerçek sahibi olan anlatıcıya değil de yazara ait olduğunu iddia etmek, anlatıcı merkezinde kendini gösteren erkek egemen narsistik bakış açısını da Namık Kemal'e mal etmek anlamına gelir. Bu da bir anlatıdan hareketle varılabilecek yazarsal kaynak ancak "örtük yazar" olabileceksen tüm sınırları yok sayarak aslında metin kendini anlatırken ve okunurken orada hiç bulunmayan başka bir yazarı metne çağırarak kadar anlamsızdır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ARABA SEVDASI'NDA TİPİK BİR NARSİST: BİHRUZ BEY

Recâizâde Mahmut Ekrem'in 1895 yılında yayımlanan *Araba Sevdası* adlı romanı, yirminci yüzyılın sonlarına kadar Batılılaşma sorunu çerçevesinde incelenmiş, “alafranga züppe tipi”ni merkeze alan okumaların en belirgin nesnesi olmuştur. Hilmi Yavuz'un deyişiyle “metonimik”, Şerif Mardin'in söylemiyle “aşırı”, edebiyat tarihlerinde genel kabul gören ifadeyle “yanlış” Batılılaşan Bihruz Bey, “alafranga züppe tipi”nin en önemli temsilcisi sayılmış, *Araba Sevdası* ise sergilediği alaycı anlatımın da katkısıyla bu tipin yergisi olarak nitelendirilmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Berna Moran, İnci Enginün, Güzin Dino, Robert P. Finn, Ahmet Ö. Evin, Cevdet Kudret⁷ gibi pek çok edebiyat eleştirmenini ortak paydada birleştiren bu yaklaşım, *Araba Sevdası*'nın başat karakteri⁸ Bihruz Bey'i “alafranga züppe” kılan özelliklerin bu dönemde yazılan diğer romanların ana kahramanları tarafından da sergilendiğini ileri sürer. Zira Bihruz Bey'in “tip” olabilmesi için Tanzimat

⁷ Adı geçen edebiyat eleştirmenlerinin bu konudaki görüşlerine, tezin “Giriş” bölümünde *Araba Sevdası* ile ilgili literatür değerlendirmesi yapılırken ayrıntılı olarak yer verilmiştir.

⁸ Tezin bu bölümünde amaçlanan “Bihruz Bey tip midir, yoksa karakter mi?” sorusuna yanıt aramak ve Tanzimat romanında tipik olanı belirlemeye çalışmaktır. Dolayısıyla bir sonuca ulaşmaya kadar, “karakter” terimi “her tip bir karakterdir, ancak her karakter tip değildir” önermesinin içerdiği anlam dâhilinde kullanılacaktır.

romanında tipik olanı yansıtan özellikleri taşıması ve diğer roman karakterleri ile paylaşması gerekir. Tezin bu bölümünde amaçlanan, Tanzimat anlatılarında tipik olanı Batılılaşma üzerinden “alafranga züppe”likle ilişkilendiren ve Bihruz Bey’in tip oluşunu bu ilişkiden hareketle temellendiren genel kabulü sorgulamak, tip-karakter sorununa yeni bir bakış açısıyla narsisizm ışığında yaklaşmaktır. Bu doğrultuda öncelikle Bihruz Bey’in narsistik özellikleri belirlenecek, ardından *Felâton Bey ile Râkım Efendi*’nin Felâton, *İntibah*’ın Ali ve *Şık*’ın Şöhret Beyleri başta olmak üzere Tanzimat döneminde yazılan romanların ana karakterleri ile Bihruz Bey arasındaki benzerlikler ve farklılıklar tespit edilecektir. Farklılıklarına rağmen onları aynı temsel-tipsel kanonlaştırmaya dâhil eden özün sürekli vurgulandığı gibi “alafranga züppelik” ile mi, yoksa “alafranga züppelik”i de kapsayan, ancak onunla özdeş olmayıp ondan daha üstte işleyen, daha genel bir etki alanı ile mi ilişkili olduğu sorgulanacaktır.

Recâizâde Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* adlı romanından birkaç cümleyle bahsetmek hem çok kolaydır hem de çok zor. Kolaydır; çünkü *Araba Sevdası*’nın olay örgüsü, ana karakteri Bihruz Bey’in Çamlıca gezintilerinden birinde karşılaştığı Periveş Hanım’a ilk görüşte/yüzünü doğru düzgün göremeyişte âşık olmasının ardından kendi hayalinde başkalaştırdığı bu sevgiliye ulaşmak için nafiye çabalayıp durmasından, onu uzun süre göremeyince Periveş Hanım’ın öldüğünü söyleyen Keşfi Bey’e, yalancılığıyla nam salmış arkadaşına inanarak bu sefer de hiçbir zaman bulamayacağı mezarı aramaya başlamasından ve sonunda adını bile öğrenemediği sarışın sevgilisini kanlı canlı karşısında görüp bütün gerçeği öğrendiği anda “pardon” diyerek oradan uzaklaşmasından oluşur. Gariptir ki romandan bahsetmenin zorluğu, kolaylıkla özetlenebilen olay örgüsünün absürtlüğünden kaynaklanır. Zira Bihruz’un anlatı boyunca arayıp durduğu Periveş Hanım, aslında ona karşı tamamen kayıtsızdır;

oysa Bihruz, Periveş Hanım'ın da kendisini sevdiğine inanır. Bihruz, bu müthiş aşkın sadece öznesi olmadığını aynı zamanda nesnesi de olduğunu düşünmekle “yokluk”u “varlık”a dönüştürür; ona hiçbir şekilde ilgi duymayan bir kadını “bir nişanlı”, “bir mâşuka” olarak nitelendirir (177). Bununla da yetinmez, aslında yaşayan sarışın sevgilinin öldüğüne inanmakla “varlık”ı da “yokluk”a çevirmiş olur. “Narkissos ve Echo” mitinin yorumlanmasında da büyük önem taşıyan bu “varlık-yokluk” ikiliği, *Araba Sevdası*'nın çekirdeğini oluşturan arayışın hem sebebini hem de anlamsızlığını açıklar. Söz konusu arayış gereklidir, çünkü Bihruz Bey'e göre “zarafet ve kıyafetine yalnız erkekleri değil, kendi derecesinde süslü hanımları bile hayran etmekte olan Periveş Hanım'a beğenilmek bahtiyarlığı o kadar şık beyler içinde yalnız kendisine nasip olmuştu[r]” (30). Bu arayış anlamsızdır, çünkü Periveş Hanım, Bihruz Bey'e ilgi göstermez, onu beğenmez; bilakis onunla alay eder. *Araba Sevdası*, tam da bu nedenle “gerçeklik-yanılsama” ikiliğinin aynı anda sergilendiği kurmaca bir anlatıdır. Okur, kurmaca anlatının kendi gerçekliğini görebildiği için, Bihruz'un gerçekliğinin aslında bir yanılsamalar silsilesi olduğunu anlar. *Araba Sevdası*'ndan kısaca bahsetmenin zorluğu da burada saklıdır; çünkü söz konusu iki düzlemde herhangi birini seçerek roman hakkında bir şeyler söylemek hiçbir şey söylememekle eş değerdir. Ayrıntılardan bahsetmeyince eksik kalan *Araba Sevdası*'nı “gerçeklik-yanılsama” ikiliği üzerinden ilerleten, Bihruz Bey'i yanılsamalar kahramanı kılan onun “varlık-yokluk” alımlayışıdır. Bu nedenle Bihruz Bey'in söz konusu karşıtlığı yaşamasına neden olan narsistik yapısından ayrıntılı bir şekilde bahsetmek yerinde olacaktır.

Birincil narsisizmin en önemli göstergesi olan “kendine hayranlık”, Bihruz Bey'in en belirgin özelliklerinden biridir. Öncelikle Bihruz'un landosu, “beyin isim ve mahlasının ilk harflerini havî yaldızlı birer marka ile müveşşih[tir]” (13).

İstanbul’u çevresindeki bölge ve mahallelere göre üç gruba ayıran Bihruz Bey, kendisini, soylulukta ve asalette birinci gruba dâhil ederken arkadaşı Keşfi Bey’in bu “sivilise kibar”lar arasında yeri olmadığını düşünür (17). Bihruz Bey, iç dünyasında kendini sürekli arkadaşı Keşfi Bey ile kıyaslar ve bu mukayesede büyüklenmeci egosu ona durmadan arkadaşı Keşfi Bey’den üstün olduğunu söyler. Çamlıca’da Keşfi Bey’le sohbet ederken şık bir landonun içinde Periveş’i gören ve hemen âşık olduğu bu nâzeninin, buldukları yere dikkatlice baktığını fark eden, ancak bu bakışı nasıl yorumlayacağını bilemeyen Bihruz Bey’in aklına gelen bütün ihtimaller onun Keşfi Bey karşısındaki büyüklenmeci tavrını örnekler niteliktedir: “Bu bakışın mânâsı Keşfi Bey’e: ‘Bey! Sen o arabaya hiç de yakışmıyorsun!’ demek mi idi? Yoksa kendisine karşı: ‘Ne için öyle âdi adamlarla görüşüyorsunuz?’ Veyahut ‘Yanınızda o bulunmasa idi, size daha başka türlü bakacaktım’ yollu bir şey miydi?” (18). Bihruz Bey aslında, iltifat saydığı bu bakışın kendisine mi, yoksa Keşfi Bey’e mi yönelik olduğunu anlayamadığı için böyle bir kıyaslama yapar. “İkisinin arasında asâleten, liyâkaten, zarafeten ve şahsen mevcut olan fark, Küçük Çamlıca ile Kadıköyü beynindeki fark kadar azim olarak *lândonun* arâyiş-i sedir mübâhâtı olan nâzeninin bu farkı bilmemesi ise Bihruz Bey fikrinde mümkün değil idi” (18). Nâzenin Periveş bu farkı bildiğine göre Bihruz Bey’e bakmış olmalıdır, ama Bihruz Bey yine de emin olmak ister. Keşfi Bey’in yanından ayrılmasının ardından, Periveş’in dikkatini çekmek için türlü pozlar vererek kendini göstermeye çalışır; ancak tüm bu çabalara rağmen ondan gelecek ikinci bir bakışa nail olamayınca, ilk bakışın kendisine değil de Keşfi Bey’e yönelmiş olduğunu düşünür ve şunları söyler:

Ne bayağı kadın!.. Yazık ekipaja [lüks arabasına]! O da bir şey değil a!... Zati modası geçmiş!... Hayvanlar dersin kaç paralık şeyler!... Öyle ordiner insanlar kendileri gibi insanlara meyleder. Se

naturel! Domaj! Vualâ ün bote mal plâse! Si se tün bote par egzaml!

[Bu çok doğal! Yazık! Yerini bulamamış bir güzellik! Buna güzellik denebilirse!]. (19).

Bihruz'un bu sözleri narsisizm bağlamında düşünüldüğünde iki açıdan önemlidir: Öncelikle Bihruz, bu sözleriyle beğenilmediği zaman beğenmekten vazgeçtiğini gösterir. Zira Bihruz daha önce periler kadar güzel olan Periveş'in landosunun çok şık olduğunu ve böylesine şık bir landoya sahip olduğu için Periveş'in de kendisi gibi soylular sınıfına dâhil olduğunu düşünmüştür. Periveş'e âşık olması da aslında bu nedenledir. Bihruz, Periveş'i orada bulunan diğer insanlardan farklı ve kendisi gibi soylu sınıfa ait olduğunu düşündüğü için sevmiştir. Nitekim bu kadar büyüklenmeci bir egonun, âşık olmak için seveceği kişi muhakkak ki kendi gibi "özel" ve "ayrıcalıklı" olmalıdır. Ancak kendisine değil de Keşfi Bey gibi "adi bir adama" baktığı için soylu Periveş, "bayağı bir kadın"a; "ekipaj"ı, yani lüks landosu ise "modası geçmiş" bir arabaya dönüşür. Periveş'i ilk gördüğünde "Oh! Kel bote divin! [Ne ilahî bir güzellik]" diye düşünen Bihruz'un ağzından beğenilmediği için "buna güzellik denebilirse" sözleri dökülür (17). Keşfi'nin Periveş ile buluşmaya gittiğini -aslında bundan da emin değildir-, "[b]öyle bir bayağı kokotla Keşfi gibi bir bayağı kurör'ün muâmelelerini görme[nin] de hoş" olacağını düşünür (21). Bütün bunlar Bihruz Bey'in, kendi değerini ispatlamak için karşısındakini değersizleştirmekten başka bir yol bulamadığını gösterir. Söz konusu değersizleştirmenin nesnesi önce Keşfi Bey iken şimdi buna Periveş Hanım da dâhil olmuştur.

Bihruz'un, Periveş'i, önce "soylu" sonra "yosma" olarak değerlendirmesi narsisizm söz konusu olduğunda bir başka açıdan da oldukça önemlidir; çünkü onun "aşırı idealleştirme ile aşırı değersizleştirme" arasında salındığının en önemli

göstergesidir. Bu noktada, Bihruz'un Periveş'i "yosma" olarak değerlendirmesinin, onun gerçek anlamda "hafifmeşrep" bir kadın olduğunu fark etmesinden değil yine kendi gerçekliğinde Keşfi Bey'le aralarında bir ilişki olduğunu zannetmesinden kaynaklandığını vurgulamak gerekir. Zira Periveş'in "yosma" ya da "melek/soylu" oluşu dış gerçekliğe değil, Bihruz'un narsist yapısının izin verdiği ölçüde muhayyilesinin kabul edeceği gerçekliğe bağlıdır. Periveş, Bihruz'un öz değerini zedelediği zaman kötüdür; yükselttiği zaman iyi. Oysa *Araba Sevdası*'nın kendi kurmaca gerçekliği, Periveş'in Bihruz Bey gibi Keşfi Bey'e de kayıtsız olduğunu gösterir. Dolayısıyla Bihruz'un yaşadığı buhranların sebebi gerçek Periveş değil, kendi gerçekliğinde yarattığı Periveş'tir.

Görüldüğü gibi Bihruz Bey'in yanılsamalarını ortaya çıkaran *Araba Sevdası*'nın yegâne gerçekliğidir. Anlatı, Periveş'in "hafifmeşrep" bir kadın olduğunu ve Bihruz ve Keşfi Bey'lere ilgi duymadığını sabitlerken, ana kahramanın gerçekliği durmadan değişmeye devam eder. Keşfi'nin kiminle buluştuğunu öğrenmek için bahçeye girmeye karar veren Bihruz Bey, "sarışın hanımın o suretle bakışından yine kendisi için hükümlü ve ümitbahş bir mana çıkardığı cihetle, kadıncağız hakkındaki sözlerini muvakkaten geri alarak" Periveş Hanım'ı takip etmeye başlar (21). Periveş ve Çengi Hanım'ların anlamsız diyalogunu dikkatle dinleyen Bihruz, bu konuşmada geçen "İngiltere" kelimesini, "kendisine âit olmak üzere fırlatılmış -pırlanta kadar kıymetli- bir ufak taş olmak üzere telakki e[der]" (36). Hanımlar "İngiltere" kelimesi ile kesinlikle Bihruz Bey'i kastetmiş olmalıdır; "[ç]ünkü o mecmu'da kendisinden başka -İngiltere'den henüz gelmiş bir mösyö gibi- alâfranga giyinmiş kimse yoktu[r]" (27). Anlatının gerçekliği ise şöyledir: Periveş, gölü yer aynasına benzetir, Çengi yer elmasından bahseder. Çengi göldeki balıkları Amasya elmasına benzetir, Periveş "Amasya'da elmas çıkar mıymış?" diye sorar;

nihayet elmasın İngiltere’de çıktığı sonucuna varırlar (27). Narkissos ve Echo’nun konuşmasını hatırlatan bu sağırlar diyalogunda geçen “İngiltere” kelimesini duyan Bihruz Bey, kendisine yöneltilen bu “zarif hediye” karşılık olarak Periveş Hanım’a çiçek uzatır. Periveş’in bu hediyeyi kabul ederek göğsüne ilâştirmesi üzerine Bihruz, onun da kendisine ilgisi olduğunu düşünür. Bihruz’un muhayyilesi, kendi narsisizmine zarar vermediği için artık Periveş’i olumlamaktadır. Periveş, Bihruz Bey’in gözünde bir kez daha periler kadar güzel, soylu bir kadın olmuştur. Anlatının sunduğu gerçeğe uymayan bu alımlama, Berna Moran’ın da ifade ettiği gibi Bihruz’u Don Kişotlaştırır: ““Don Kişot nasıl kendi yarattığı bir hayal dünyasında yaşamışsa Bihruz da öyledir. Don Kişot, köylü kızı Dulcina’yı nasıl dünyanın en soylu, en erdemli, en güzel kızı yapmışsa, Bihruz da pişkin, yosma Periveş’in saf melek olduğuna inandırır kendini” (76). Bihruz Bey, bu kararı verinceye kadar gelgitler yaşamış olsa da onun bu düşüncesi artık değişmeyecektir.

Anlatı boyunca Bihruz’a Periveş tarafından sevildiğini düşündüren, sevildiğine inandığı için sevmeye devam etmesini sağlayan tek yaşanmışlık gölün kenarında gerçekleşen sağırlar diyalogudur. Keşfi ile Periveş arasında bir ilişki olduğu kuruntusuna yeniden kapıldığı anlarda, Periveş mektupta belirtilen buluşma yerine gelmediğinde ve hatta bu sarışın sevgilinin öldüğüne inandığında Bihruz Bey hep aynı şeyi düşünür: “Evet, bana büyük bir *sempatî* olmasaydı, ne mecburiyeti vardı ki benim için bahçeye insan... *lâk*’ın yanında dursun, benimle lâkırdı etsin, verdiğim çiçeği alsın göğsüne taksın!...” (159). Tıpkı Periveş’in “imâle-i nigâh-ı dikkat”inin kendisine yönelik olduğuna Keşfi Bey’i küçümsemek yoluyla kendini yücelterek karar vermesi gibi, onun için büyük bir önem taşıyan “İngiltere” kelimesini üzerine alınması da Bihruz Bey’in büyüklenmeci tavrını açığa çıkarır. Bu tavır, Periveşe duyduğu aşkı besleyecek olan olayın gerçekleşmesini sağlamakla

Bihruz Bey'in narsistik yapısını derinleştirir. Diğer bir deyişle Bihruz Bey, narsist olduğu için büyüklenmeci bir yaklaşım sergiler, bu tavrı neticesinde yaşanan olaylar ise bir başka narsistik özelliğinin pekişmesine, yani anlatının sonuna kadar Periveş tarafından sevildiğini düşünerek kendi gerçekliğinde yaşamaya devam etmesine neden olur.

Bihruz Bey, hayal-hakikat ayrımının muğlaklığını perçinleyen sağırlar diyalogunun ardından Periveş Hanım'ı ve Çengi'yi takip etmeye başlar. Bu iki kadının konuşmalarına kulak kabartan ve Periveş Hanım'ın Çengi'ye “burası pek güzel, pek hoş gitti; gelecek Cuma'da gelelim” dediğini duyan Bihruz Bey, “saat kaçta?” diye sorar, ancak bir yanıt alamaz (31). Bu duruma çok içerleyen Bihruz Bey, “daha şimdiden âşık-ı cefâkeş addettiği” Periveş Hanım'a vermek üzere sitemini de dile getiren bir aşk mektubu yazmaya karar verir (43). Kendi duygularını ifade edecek cümleleri Batılı yazarların kitaplarında aramaya başlar. “beyin fikrinde Periveş Hanım gibi *noble* [asil] bir aileye mensup, mükemmel terbiye görmüş bir nâzenine takdim olunacak muhabbetnâmenin hâvi olacağı tâbirler, *santimanlar* [duygular] da *noble* olmak lâzım ve bu husûsta Fransızca, o yolda yazılmış şeylere müracaat zarurî[dir]” (56). İfadelerin ve duyguların asil olanı Fransızca metinlerde aranacaktır, “Bihruz Bey, Türklerde adam gibi şair yetişmediğini ve çünkü Türkçede şiir söylenemeyeceğini, yine kendisi gibi alafranga beylerden işitmiş[tir]” (66). Bihruz Bey, Jean Jacques Rousseau'nun *Nouvelle-Heloiz* kitabından yaptığı çevirilerin arasına kendi ifadelerini de serpiştirerek bir mektup yazmayı başarır; ancak mektubu “ziyadesiyle *komün* [sıradan], ziyadesiyle *fad* [sevimsiz], aşırı *ensipid* [tatsız]” bulur (60). “O zaman mektubun yazılışındaki letafetsizliği lisan-ı Türkî'nin kifayetsizliğine hamlederek biraz söylendikten sonra” yenisini yazmaya karar verir (60). Nihâyet *Secrtaire des Amants*'ta yer alan bir mektubu çevirip

sonuna kendi meramını anlatan birkaç cümle ekler ve “ucûbe-i kitâbeti” misk kokulu bir kağıda geçirerek işini tamamlar (63).

Bu mektup yazma süreci, Bihruz Bey’in kendi diline ve edebiyatına karşı sergilediği büyülenmeci tavrı yansıtıyor olması bakımından oldukça önemlidir. Babasının ölümünün ardından Arapça ve Farsça hocalarının artık konağa gelmezken Fransızca derslerinin devam etmesi de sadece Mösyö Piyer’in “beyin mizâcına göre şerbet ver[mesinden]” değil, aynı zamanda Bihruz’un Batı hayranlığından kaynaklanır. Bu hayranlığına rağmen yeri geldiğinde Batılı şairleri de küçümsemekten çekinmez. Tıpkı Periveş’e yazdığı ilk mektubu beğenmediğinde kendi bilgi birikimini sorgulamaksızın kabahati Türkçeye yüklemesi gibi, mektubuna eklemeyi düşündüğü Fransızca bir şiiri anlamayınca da “[t]u le poet son fu! [bütün şairler delidir]” der (65). Bihruz Bey’in kibrinden, âşık olduğu Periveş Hanım gibi hayran olduğu Batılı şairler de nasibini alır; çünkü o, kendinde bir eksiklik olamayacağını düşündüğü için karşısındakini değersizleştirten bir narsisttir. Bihruz’a bütün şairlerin deli olduğunu düşündüren dize şöyledir: “Kelime şeyi resmetmeye borçlu ise” (64). Jale Parla, Bihruz Bey’in *Secrtaire des Amants*’tan çevirdiği bu dizeyi anlamamasının doğal olduğunu ifade eder. Parla’ya göre “burada Bihruz Bey epistemolojik bir duvara çarpmıştır. Sözcüklerin dış dünyadaki nesnelerin yerini tutması, sözcüklerin şeylere tekabül etmesi çağdaş felsefenin sorunlarından” (147). Bihruz Bey’in anlayamayacağı bu dize, romandaki “çıtlatma” ya da “ileri gidiş” tekniğinin bir örneği olarak okunabilir; çünkü Bihruz, okuduğu kitaplardan aslında orada olmayan anlamları çıkaracak ve bu yanlış anlamalar neticesinde hiç de masum olmayan sarışın sevgilisine zannettiğinden çok farklı anlamlar taşıyan bir aşk mektubu yazacaktır. Bu düşüncenin açıklanabilmesi için Bihruz Bey’in, Periveş Hanım’a yazdığı mektuba eklediği şiirden bahsetmek

gerekir: “Bir siyeh çerde cevândır/Hüsn-i mümtaz-ı cihândır/Aşkî gönlümde nihândır/Bunca dem bunca zamandır” (74). Vâsıf’ın divanından seçtiği bu şarkıda geçen “bir siyeh”i “bersiye”, “çerde”yi “cerde” diye okuyan Bihruz Bey “bersiye”nin anlamını sözlüklerde bulamaz. “Cerde”nin anlamını bulmak için Redhouse’a bakar, “sarı renk at ki kuladan açıktır” cümlesini okuyunca “sarı” kelimesini görmenin yarattığı heyecanla “at, kula lâfızlarını nazar-ı dikkate almaksızın” bu şarkının sarışın biri için yazıldığını düşünerek dörtlüğü mektuba ekler (75). Nihayet tamamlayabildiği aşk mektubunu, her ne kadar gülünç duruma düşse de Periveş Hanım’a vermeyi başarır; ancak Periveş mektupta belirtilen buluşma yerine gelmez. Bu duruma bir türlü anlam veremeyen Bihruz, yazdığı mektubu tekrar tekrar okur ve sarışın sevgilisinin neye gücenmiş olabileceğini araştırmaya başlar. Sonunda Kalem arkadaşı Naim Efendi’den Arapça b, r, s, y, h harfleri ile yazılan kelimenin “bersiye” değil “bir siyeh” olarak okunması gerektiğini; “cerde” sandığı kelimenin de “çerde” olduğunu; “bir siyeh çerde”nin “karayağız” anlamına geldiğini öğrenir (128). Bihruz Bey, “kelime şeyi resmetmeye borçlu ise” dizesinin içerdiği anlamdan, yani dil dilbilimsel terminolojiyle söyleyecek olursak “gösteren”lerin “gösterilen”leri ifade etmesi gerektiğinden hâlâ bihaber olsa da, “siyeh çerde”nin neyi temsil ettiğini artık öğrenmiştir. Sarışın sevgilisine “karayağız delikanlı” diye hitap ettiğini anlar anlamaz bu hatasını affettirmek için yeni bir mektup yazar, ancak Bihruz Bey’in aylarca cebinde taşıdığı bu ikinci mektup sahibine ulaşmaz; çünkü Bihruz Bey bütün çabalarına rağmen Periveş Hanım’ı uzun süre göremez.

Bihruz Bey, onca arayışına rağmen sarışın sevgilisini bulamaz. Bunun da etkisiyle, Periveş Hanım’ın tifodan öldüğünü söyleyen Keşfi Bey’e inanır. “Bütün roman bir şakaya benze[ten]” de Keşfi Bey’in bu yalanıdır (Tanpınar 494). Bihruz, aslında bu yalanın ne kadarına inanacağı konusunda seçici davranır: “Zavallı

kızcağız, *tifo*ya tutuldu deniyor; yanlış!... Veremden gitti... Zâlim verem!... O bir kurttur ki dâima öyle nâzik fidanlara ârız olur. Onu da galiba ben dâvet ettim. Niçin itiraf etmeyeyim?...” (157). Periveş’in öldüğüne sorgusuz sualsiz inanan Bihruz’un, ölüm nedeninin tifo değil de verem olduğunu düşünmesi de onun narsist bir karakter olduğunun bir diğer göstergesidir; çünkü Periveş’in tıpkı mektupta belirttiği buluşma yerine gelmeyişi gibi veremden ölmesinin nedeninin de anlamını sonradan öğrendiği bu “siyeh çerde” sözcüğü olduğunu düşünür. Oysa Periveş, Bihruz’un yazdığı mektubu okumamıştır. Bihruz Bey, ikinci mektubun aksine ilkinin Periveş Hanım’a ulaştırmayı başarmıştır; ancak onun “hoppa”, “budala” olduğunu düşünen Periveş Hanım, bu mektubu metruk bir mezarlığa fırlatmıştır (40-1). Mezarda olanın sevgilisi zannettiği Periveş Hanım değil, kendi mektubu olduğundan bihaber olan Bihruz, kendini suçlar durur: “Ağlayım!... Ağlayım!.. Hığ! Hığ!... Bari hiç olmazsa “siyeh çerde” yi affettirmiş olaydım!... O da olamadı... Bana ne büyük bir *römor* [vicdan acısı], ben bu *römoru konsiyans*ımdan [aklımdan] nasıl çıkarabilirim?... Mektubu alırken nasıl da mahzun mahzun bakıyordu!...” (159). Hayal dünyası yıkılan Bihruz, artık sadece “siyeh çerde”nin mezarını bulmayı ister. Madem ki Periveş Hanım onu uğruna veremden ölecek kadar sevmiştir, Bihruz Bey’in yapması gereken de mezarının başında göz yaşı dökmektir.

Evet!... O kusuru affettirmelisin... Bundan böyle dünya güzeli olsa bir kadına bakmamalı... Bundan sonra bir cennet bahçesi olsa bir mesireye gitmemeli... Ömrün oldukça o bahtsızın matemini tutmalısın!... Hele “siyeh çerde” diye gönlünü kırdığın zavallı kızcağızın son nefesini verirken “Bihruz!... Ah, Bihruz!...” dediğini, kıyamete kadar unutmamalısın!... (158)

Bihruz Bey, Periveş'in ölüm haberini aldıktan sonra gerçekten değişmeye başlar. Çok sevdiği landosunu satınca bile üzülmez. Okuduğu romanların bu değişimdeki payı yadsınamaz. Zira Bihruz Bey, Fransızca hocası Mösyö Piyer'in okuduğu romanları dinledikçe "bu güzel, bu şairâne romanın kahramanı[nın] bizzat kendisi olduğunu" düşünmüştür (55). Romanın başlarında hocasından dinlediği *La Dame aux Camelias* adlı romanda aşkından verem olup ölen bir kadın kahraman vardır. Bihruz Bey, Periveş'in veremden öldüğünü düşündüğüne göre kendini, bu romandaki erkek kahramanla özdeşleştirmiş olmalıdır. Bihruz Bey'in, sevgilisini sonsuza dek kaybetmenin acısını nasıl yaşayacağını belirleyen de yine okuduğu/dinlediği romanlardır. Söz konusu romanların Bihruz Bey'i bu denli etkilemesi, onun dış gerçeklikten daha da uzaklaşmasına neden olur.

Tanpınar'ın, "[a]rabadan sonra hikâyede en mühim yeri yalan alır" tespiti de, Bihruz'un her olayı kendi gerçekliğine göre anlamlandırır narsist bir karakter oluşu ile ilişkilendirilebilir (493). Romanda "yalan"ın bu kadar önemli bir izlek olarak öne çıkmasında Bihruz'un, Fransızca hocası Mösyö Piyer'den, kaykıcılara varıncaya kadar hemen herkes tarafından kandırılıyor olmasının payı elbette yadsınamaz; ancak bu durumu sadece yan karakterlerin Bihruz'a söylediği yalanlarla açıklamak da doğru olmaz. Romanın yalan üzerine kurulu olması, temelde Bihruz'un dış gerçeklikle bağlarının kopuk olmasından, hayal-hakikat ayrımını yapamamasından kaynaklanır. Nitekim Bihruz'u aldatan sadece etrafındaki insanlar değildir; "sevgilisinin tifodan değil veremden ve kendi aşkıdan öldüğünü telkin ederek muhayyilesi bile [onu] aldatır" (Tanpınar 493). Tanpınar bu tespitiyle, hem Bihruz'un kendisini ne kadar önemseydiğini göstermiş hem de kendi dünyasında yarattığı gerçeklikle dış gerçekliğin farkını yansıtmış olur. Romanda bu iki gerçeklik

arasındaki farkın sembolik göstergesi ise Bihruz'un "lâk" olarak adlandırdığı havuz betimlemesidir:

Havuz bu makule rakit [bunun gibi durgun] sularca alâmet-i kıdem ve herem [eskilik, beklemişlik alâmeti] olan ve bazı vakit berraklıktan daha ziyade hoşâ giden yeşil rengi henüz kesp edememiş [kazanamamış] ise de epeyce bulanmış, sararmış olduğundan safhası [yüzeyi] kenar ve civarındaki eşcar ve nebatat [ağaçlar ve bitkiler] ile temasına gelenlerin şekil ve heyet ve endam ve suretlerine aynalık edebiliyordu. (35)

Jale Parla, *Babalar ve Oğullar* adlı kitabında bu havuz betimlemesinden hareketle şu soruları sorar: "Havuz berrak mıdır, değil midir? Eğer berrak değilse, çevreyi nasıl yansıtmaktadır? Eğer yansıtıyorsa, bulanmış bir havuzun yansıtması aslına ne denli sadık olur?" (142). Parla'nın bu sorularına, romanda havuz tasvirinin bulunduğu bölüm dikkate alınarak narsisizm çerçevesinde cevap verilebilir: Bihruz, Periveş'le bu gölün kenarında konuşur, ona burada çiçek verir. Nitekim roman boyunca Periveş'e dair hayalî düşüncelerini besleyen konuşma bundan ibarettir. Buradan hareketle gölün, Bihruz'un gerçekliğini yansıttığı için bulanık olduğu söylenebilir. Çünkü Bihruz'un Periveş hakkındaki düşünceleri, dış gerçeklikten bağımsızdır, kendi yanılsamalarına göre şekillenmiştir. Parla'nın yukarıda alıntılanan son sorusuna şöyle bir yanıt verilebilir: Bu bulanık havuzun yansıttıkları, ancak Bihruz'un gerçekliği kadar aslına sadıktır.

Bihruz'un bu hayal dünyası, romanın sonunda Keşfi'nin yalanının açığa çıkmasıyla yıkılır. Diğer bir deyişle Bihruz'un kendince kurduğu hayalî dünya, onun Keşfi'nin yalanını keşfetmesiyle gerçekliğe evrilir. Bihruz'un "en son sahifedeki ikrahı ve acılığı daha ziyade bu yalanı keşfettiği içindir" (Tanpınar, 493). Çünkü bu

yalanın açığa çıkması, Bihruz'un narsisizmine zarar vermektedir. Periveş veremden ölmediğine göre, Bihruz'un sevildiğine inanmasını gerektirecek bir neden kalmamıştır. O, başından beri sadece seven taraf olduğunu anlar. Kısacası Bihruz'un narsisizmi, sevilmeden sevmiş olduğunu anladığı ve dış gerçeklikle nihayet tanıştığı için hasar görmüştür.

Araba Sevdası'nın, Bihruz Bey'in kendi yanılsamaları ile yüzleştiği anda sonlanması Tanpınar'ı haklı çıkarır. Romanı bir "şaka"ya benzeten Tanpınar "ağır basan bir tek realite vardır: Para işleri" diyerek, anlatı boyunca nafile çabalayan Bihruz Bey'in seyre dayalı dünyasına gönderme yapmış olur (494). "Bihruz Bey her nereye gitse, her nerede bulunsa, maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmekti[r]" (11). Atlı arabalara babasının servetini feda etmesi, kıyafetlerini şehrin en pahalı terzisine diktirmesi, gömleğinden mendiline, bastonundan ayakkabısına kadar her şeyinin markasına dikkat etmesi, nasıl görüldüğünü fazla önemsemesinin sonucu ve aynı zamanda parasını tüketmesinin nedenidir. Kendi görüntüsü ile aşırı bir meşguliyet içerisinde olan narsist Bihruz, saatlerce aynanın karşısından ayrılamaz. Bihruz Bey sadece gerçekleri değil, insanları da görmez; onu ilgilendiren nasıl görüldüğüdür. İnsanlara, sadece onların kendi şıklığına nasıl da hayran olduklarını görmek için bakar. Etrafındakiler onunla alay ederken, gülünç duruma düştüğünü fark etmek bir yana şık görüldüğünü düşünmesi ise Bihruz Bey'in narsistik körlüğünü imler.

Kışın mesela zemheri içinde bir açık hava görünce arkasında mücerret süse haneler vermek için dar ve incerek jaket, dizlerinin üzerinde ise mücerret süslü görünmek için bir kadife örtü bulunduğu hâlde Beyoğlu caddesinde, Kâğıthane yollarında araba kullanmak hevesiyle en şedit poyrazın karşısında tiril tiril titreyen Bihruz Bey

yazın da otuz, otuz beş derece sıcak günlerde Çamlıca, Haydarpaşa, Fenebahçesi yollarında gene o hevesle en kızgın güneşin altında haşım haşım haşlanır fakat bu azabı kendisine en büyük zevk addeder idi.

(11)

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi Bihruz Bey, kimin ne düşündüğünü fark edemeyecek kadar kendisiyle meşgul, gösteriş meraklısı, narsist bir karakterdir. Bihruz Bey'in landosuna fazla önem vermesinin nedeni de kendini gösterme arzusunu tatmin ediyor olmasıdır. Marshall W. Alcorn'ın, *Narcissism and the Literary Libido* adlı kitabında narsisizm ile araba arasında kurduğu ilişki bu anlamda oldukça önemlidir:

Narsisizm genellikle kendilik sevgisi ile ilgili olmasına rağmen araba ya da moda için uygun olarak üretilmiş diğer pek çok nesneye duyulan hayranlığın neden kendini aynada seyretmek kadar narsistik olabildiğini anlamak oldukça kolaydır. Arabalara yatırım yaptığımızda gerçekten araba ile değil kendimizle ilgileniriz. Arabaya baktığımızda aslında kendi öz imajımızla ilgileniriz. Araba değer taşır, çünkü içindeyken kendi hakkımızda narsistik bir tavır yansıtırız. (6)

Bihruz'un araba gezintileri, onun seyredilme tutkusunu yansıtmasının yanı sıra bir başka açıdan da narsisizm izleğinde okumaya oldukça müsaittir. Zira yol eksikliği imler ve Bihruz Bey, o çok sevdiği arabasıyla gezdiği yollarda hep sevgilisi Periveş'i arar. Bihruz ancak Periveş'in ölümünden sonra "araba sevdası"ndan vazgeçer; çünkü artık narsist yapısı görülmek arzusuyla değil, onu uğruna veremeden ölecek kadar seven bir kadının varlığıyla tatmin olmaktadır.

Bihruz Bey'in edimleri, söylemleri, düşünceleri, inandıkları ya da inanmadıklarından hareketle belirlenen narsistik izleğin ardından *Araba Sevdası*'na

daha genel bir çerçeveden bakarak anlatının narsisizme ne denli yaslandığını göstermeye çalışmak yerinde olacaktır. Sahip olduğu nesnelere bağımsız düşünilemeyen, daha doğrusu bu nesnelere romandan çıkarılacak olsa eksik kalacak, başkalaşacak olan Bihruz'un romanı ilginçtir ki yokluğun/değillığın romanıdır. Bihruzluğu anlatmak için büyük önem taşıyan nesnelere varlığına rağmen, insanlar yokluğu ya da değillik imler. Bihruz'un bir sevgilisi, bir annesi, bir arkadaşı, bir hocası yoktur; çünkü *Araba Sevdası*'nda hiçbir karakter kendi sıfatına uygun davranmaz. Bihruz Bey'in aynı evde yaşadığı, ama yüzünü nadiren gördüğü annesi oğluya pazarlık eder; evin dadı kalfası Bihruz'a annelik eder. Arkadaş sıfatıyla nitelenen Keşfi Bey, söylediği yalanlarla Bihruz'a en büyük hayal kırıklığını yaşatır. Hocası Mösyö Piyer, kumar masasında “oyunda tâlii yar olmayan aşkta nigehta olur” diyerek Bihruz Bey'i kaybetmeye teşvik eder (98). Onu kandırmayan tek kişi Periveş'tir, ama o da Bihruz'un sevgilisi değildir. Görüldüğü gibi Bihruz Bey'in ne annesi annedir, ne arkadaşı arkadaş, ne hocası hoca ne de sevgilisi sevgilidir. Dahası Bihruz Bey kalemde çalışır, ama bir memuriyet hayatı yoktur. Bütün bunlara Bihruz Bey'in roman boyunca varlık-yokluk ikiliğini tersine çevirdiği örnekler eklendiğinde *Araba Sevdası*'nın temelini, Narkissos'un dramını da yansıtan gerçeklik-yanılsama, varlık-yokluk ve kendi-öteki gibi var oluşsal meselelerin oluşturduğu görülür.

Kendi-öteki ikilemini yaratan, bir kurmaca anlatının kahramanı olan Bihruz Bey'in kendi gibi değil de okuduğu roman kahramanları gibi davranmasıdır. Bihruz Bey'in düşüncelerini, duygularını, acılarını, inandıklarını/inanmadıklarını okuduğu romanlardaki kahramanlar belirler. Aynı zamanda Servet Erdem'in “...Şu Tehlikeli Araç...”: *Araba Sevdası*'nda Dil Durumları” başlıklı makalesinde belirttiği gibi Bihruz Bey, ondaki narsisizmi yansıtan seyredilme arzusuyla, “kendini bakışın öznesi değil, nesnesi konumuna getir[ir]” (21). Erdemruz Bey'in bu tavrı ile

“ötekileştirme” arasında şöyle bir ilişki kurar: “[Ö]tekileştirme dışarıdan, başkalarından, çoğunluktan ötekileştirilen bireye-bireylere doğru bir çizgi gösterir. Bihruz, ötekileştirmenin yalnız nesnesi olmalıydı; fakat hem öznesi hem de nesnesi (kendi ötekileştirmeye çalışıyor; kendini ötekileştiriyor)” (21). Bihruz Bey, kendi kendini ötekileştirmekle yine Narkissos ve Echo mitinde de görülen özne-nesne ilişkisini de bozar. Farklı ve üstün olduğunu ispatlamak adına kendini gülünç duruma düşürecek şeyler yaptığı zamanlarda ise alay konusu olur, bu defa kelimenin gerçek anlamıyla başkaları tarafından ötekileştirilir. Bütün bunlardan dolayı “*Araba Sevdası*, yokluğu var olanlar ve kendiliği de değillik üzerinden göstermeye çalış[an]”, Narkissos ve Echo mitinin yansıttığı temel ikilikleri barındıran bir anlatıdır (Erdem 20).

Buraya kadar anlatılanları toparlayacak olursak *Araba Sevdası*’nın başat karakteri Bihruz’un narsist kişiliği, yalan ve seyir motiflerinin yanı sıra Periveş’e olan aşkı üzerinden de okunabildiği için romanın bütününe etkilemekte, Bihruz’a psikolojik derinlik kazandırmaktadır. Bu noktada Bihruz’un neden bugüne kadar pek çok araştırmacı tarafından “alafranga züppe tipi” olarak değerlendirildiğini sorgulamak gerekir. *Araba Sevdası*’nın başat karakteri Bihruz Bey’in üç merakı vardır: “[B]irincisi araba kullanmak, ikincisi alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek, üçüncüsü de berberler, kunduracılar, terziler ve gazinolardaki garsonlarla Fransızca konuşmak”tır (21). Bihruz, alafranga hayranlığının yanı sıra, gösteriş düşkünü, tembel, müsrif ve şımarık yetiştirilmiş bir mirasyedi olması bakımından da diğer Tanzimat dönemi roman karakterleri ile benzerlikler göstermektedir. Ancak tip-karakter sorunu, herhangi bir dönemde yazılan romanların karakterlerinin sergilediği benzer özelliklerin niceliğinden hareketle çözümlenemez. Nitekim bütün benzerliklere rağmen Bihruz, Felâton, Ali ve Şöhret Bey’ler kendilerine has roman

kişileridir. Mesela Şöhret Bey, diğerlerinin aksine mirasyedi değildir; Ali Bey ise alafranga hayranı değildir. Bihruz Bey, Felâtun ve Şöhret Bey'lerin aksine “hafifmeşrep”, servet avcısı bir kadın tarafından aldatılmaz; servetini böyle bir kadının hileleri yüzünden tüketmez. Bihruz, Ali ve Şöhret Bey'ler gibi insanlara zarar vermez, aksine zararı kendinedir. Dolayısıyla roman kişileri arasındaki benzerliklerden hareketle “tip” tanımlaması yapmanın anlamsızlığı, farklılıklardan hareketle bu tanımlamayı bozmanın oldukça kolay olmasından kaynaklanır. Tipik olan, benzerlikleri de farklılıkları da kendine doğru çeken bir özdür. Tanzimat romanı söz konusu olduğunda bu öz “alafranga züppelik” değil, ondan daha kapsayıcı olan narsisizmdir; çünkü edebiyatta izini sürebildiğimiz narsisizm, Osmanlı'nın Batılılaşma sürecinde yaşadığı sorunları da yansılar: “Gecikerek modernleşmiş bir toplum, kendini üstün gören bir düşünce karşısında yetersizliğini kabul etmiş bir düşünce, yabancı idealler karşısında kendini çocuk kalmış hisseden bir kültür, Batı modellerini taklit ederek gelişmiş bir roman” (Gürbilek *Kötü Çocuk Türk* 94). Yine de yüzyıllar boyu hükümranlık sürmüş olan bir imparatorluğun başka bir medeniyetin üstünlüğünü kabul etmesi kolay olmayacaktır. Bu kabullenemeyiş ise, derin bir yaralanmışlıktan kaynaklanan büyüklenmeci tavır olarak tanımlanabilecek narsistik bir savunma geliştirmesine neden olacaktır. Tanzimat romanlarında “Avrupa'dan gelen her şeye hayranlık duyan züppenin, sonuçta kendi öz kültürüne kara çalmasına varan tutkusunu yermek”, bu savunmanın gereğidir (Finn 88). Narsisizm, bu nedenle alafrangalık yergisinden daha genel, daha kapsayıcıdır. Bihruz, Felâtun ve Şöhret Bey'ler gibi kendi diline ve kültürüne karşı büyüklenmeci bir tavır sergileyen narsist karakterlerin sonunun hüsrana olması da yine narsistik bir savunmanın sonucudur.

Sonuç olarak bu b3l3m3n başında sorulan “Bihruz Bey tip midir, yoksa karakter mi?” sorusunu řu şekilde yanıtlamak makul g3r3nmektedir: Her ne kadar narsistik yapısı Bihruz Bey’in psikolojik derinliği olduğunu g3stermekle onun karakter olduğunu s3ylemeyi gerektirse de Tanzimat romanlarında tipik olan narsisizm olduğu için Bihruz Bey tipik bir narsisttir.

SONUÇ

Bu tezde Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâton Bey ile Râkım Efendi* (1876), Namık Kemal'in *İntibah* (1876) ve Recaiâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* (1895) adlı romanları gerek ayrı ayrı gerekse birbirleriyle karşılaştırılarak narsisizm bağlamında incelenmiştir. Tanzimat dönemi erkek yazarlarının romanlarındaki başat erkek karakterlerin ve erkek egemen bakış açısına sahip anlatıcıların narsistik özellikler sergilediği belirlenmiştir. Buradan hareketle söz konusu narsisizmin bir cinsiyeti olduğu sonucuna varılmıştır. Tanzimat edebiyatının kurucu metinleri arasında yer alan bu romanların başat erkek karakterlerinin ve anlatıcılarının yanı sıra kurgusunun ve iletildiği tezin de narsistik bir yapılanma sunduğu saptanmıştır. *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'de anlatının kendisi, anlatıcısı ve karakteri Felâton Bey'in, *İntibah*'ta anlatıcının ve Ali Bey'in, *Araba Sevdası*'nda ise sadece Bihruz Bey'in narsistik bir yapılanma sunduğu belirlenmiştir. Bu üç roman özelinde gözlemlenen üç farklı narsistik katman iki açıdan dikkat çekicidir: Öncelikle bu romanların yazılış tarihi göz önünde bulundurulduğunda narsisizmin, anlatının kendisinden sadece karakterine doğru bir daralma gösterdiği anlaşılmaktadır. Ayrıca *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, *İntibah* ve *Araba Sevdası*'nı kapsayan bu üç katmanlı narsisizm okuması, Tanzimat romanlarının edebî değeri konusunda yapılan küçümseyici yorumları yeniden değerlendirme gerekliliğini doğurmuştur. Çünkü sadece söz

konusu üç kurmaca anlatı bile Tanzimat romanlarının “tekdüze” olmadığını göstermektedir.

Tanzimat romanlarına hak ettiği edebî değerin teslim edilmesinde payı olan narsisizmin, bu romanların kurmaca yapısının çözümlenmesinde de belirleyici bir rol oynadığı gözlemlenmiştir. Örneğin *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'nin “gösterme”-“anlatma” ikiliğinden ikincisine yani anlatmaya dayalı bir roman olması dolayısıyla narsistik bir yapılanma sunduğu belirlenmiştir. Romanın, sürekli kendi gerçekliğini anlatan, anlattığı iki karakterden birini “ideal” olarak sunarken diğerini sürekli yeren narsist bir anlatıcının söyleminden ibaret olduğu ve bu durumun anlatıyı da narsist kıldığı sonucuna varılmıştır. Bu narsistik anlatının tıpkı anlatıcısı gibi karakteri *Felâton Bey*'in ve ilettiği tezin de narsist olduğu gözlenmiştir. Dolayısıyla *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'nin kurmaca yapısı, bu anlatının neredeyse bütün katmanlarında gözlemlenen narsisizm ışığında çözümlenmiştir.

İntibah'ın kurmaca yapısı da anlatıcısının narsistik özelliklerinin belirlenmesi sonucunda çözümlenebilmiştir. Zira sürekli kendi gerçekliğini dile getirmesi dolayısıyla narsist olan bir anlatıcının söylemleri ile Mehpeyker'in eylemleri zaman zaman örtüşmez. Bu durumun romanda bir çelişki yaratmadığı anlatıcının narsisizminin belirlenmesi ile anlaşılmıştır. Çünkü Mehpeyker'i olumsuzlayan ses anlatıcıya aittir ve anlatıcının söyleminin, örtük yazarın kurguladığı bir karakterin yani Mehpeyker'in eylemleri ile örtüşmemesi onun narsistik yapısından kaynaklanmaktadır. *İntibah*'ta, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'den farklı olarak güvenilmez bir anlatım sergilendiğini gösteren, anlatıcısının narsist oluşudur.

Felâton Bey ile Râkım Efendi ve *İntibah*'tan farklı olarak *Araba Sevdası*'nda narsisizm okuması, bu anlatının kurmaca yapısının çözümlenmesine değil “Bihruz Bey sendromu”nun anlaşılmasına hizmet etmiştir. *Araba Sevdası*'nda gözlemlenen

narsistik yapılanma sadece Bihruz Bey ile sınırlı olduğu için bu roman özelinde karakter merkezli bir okuma yapılmıştır. Bihruz, tıpkı Felâton ve Ali Bey gibi sevdiği kadını “aşırı idealleştirme” ile “aşırı değersizleştirme” arasında salınan ve dış gerçeklikle bağları kopuk, eleştirilere karşı aşırı hassas bir narsisttir. Her üç karakterde de görülen bu ortak özelliklerin yanı sıra Bihruz ve Felâton Bey’lerin narsistliğini kanıtlayan başka veriler de vardır: Dış görünüşüne verdiği önem doğrultusunda kendisiyle aşırı bir meşguliyet içerisinde olmak, ayna bağımlılığı, kendine hayranlık, büyüklenmecilik ve gösteriş düşkünlüğü. Bihruz ve Felâton Bey’lere psikolojik derinlik kazandıran ve bu anlamda onların karakter olduklarını söylemeyi gerektiren bu narsistik özelliklerin diğer Tanzimat romanlarındaki “alafranga züppeler”de de görülmesi dikkat çekicidir. Örneğin *Şık*’ın Şatıroğlu Şöhret’i de, alafranga merakı yüzünden komik durumlara düşen, alay konusu olduğunu fark etmek bir yana çok şık görüldüğünü düşünen, büyüklenmeci tavırlar sergileyen, dış gerçeklikle bağları kopuk, kendine hayran bir “alafranga züppe”dir. Bu noktada söz konusu ortak özelliklerin niceliğinden hareketle Bihruz’un ne kertede tip olduğu, niteliğinden hareketle ise diğer Tanzimat dönemi roman karakterlerinin narsisizm bağlamında ne kertede incelenebilir olduğu açığa kavuşmuş olur. “Alafranga züppe” olsun olmasın Tanzimat romanlarının başat karakterlerinin sunduğu bu narsistik yapılanma, bu dönem edebiyatında tipik olanın narsisizmle örtüştüğünü gösterir.

Narsisizm terminolojisi ile ifade edecek olursak anne ile tamlık hissini ortadan kaldıracak olan “üçüncü”nün yokluğu, Parla’nın Babalar ve Oğullar adlı kitabının temel tezi olan “babasızlık”a tekabül etmektedir. “Babasızlık” ise, narsistik süreçte takılı kalmaya neden olmaktadır. Bu noktada Osmanlı’nın gerilemesi ile başlayan Batılılaşma süreci ile narsisizm arasında bir ilişki olduğunu belirtmek

gerekir. Sonuç olarak, Batılılaşma sürecinin başladığı dönemde yazılan bu romanlardaki narsistik örüntünün, gerileyen Osmanlı İmparatorluğu'nun yarattığı olumsuz benlik algısına karşı bir savunma olarak kurgulanmış büyüklenmeci tavrın, yani kültürel narsisizmin edebî anlatılardaki yansıması olduğunu belirtmek gerekir. Zira kendine hayranlık, büyüklenmecilik gibi tavırlarla kendini gösteren narsisizmin aslında temelde derin bir yaralanmışlıktan kaynaklandığı, büyüklenmeci tavrın narsisizmin nedeni değil sonucu olduğu ve bu tavrın aslında değersizlik hissine karşı olarak geliştirilmiş bir savunma olduğu unutulmamalıdır.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Ahmed Midhat Efendi. *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*. 5. baskı. Ankara: Akçağ Yayınları, 2007.
- Alcorn, Marshall W. *Narcissism and the Literary Libido*. New York: New York University Press, 1994.
- Barthes, Roland. *Göstergebilimsel Serüven*. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. 3. baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Başlı, Şeyda. *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine*. 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Berman, Jeffry. *Narcissism and the Novel*. New York: New York University Press, 1990.
- Cooper, Arnold. "Narcissism". *Essential Papers on Narcissism*. Ed. Andrew P. Morrison. New York: New York University Press, 1986: 112-144
- Çifter, İsmail. *Klinik Psikiyatri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları, 1986.
- Dino, Güzin. *Türk Romanının Doğuşu*. 2. baskı. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.
- Ekrem, Recâizâde Mahmud. *Araba Sevdası*. 5. baskı. Ankara: Akçağ Yayınları, 2005.
- Enginün, İnci. *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. 5. baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010.
- Erdem, Servet. "...Şu Tehlikeli Araç...": *Araba Sevdası*'nda Dil Durumları". *Kebikeç* 31 (2011): 7-28
- Esen, Nüket. *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. 1. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- Evin, Ahmet Ö. *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. Çev. Osman Akınhay. 1. baskı. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004.
- Finn, Robert. *Türk Romanı*. 2. baskı. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003.

- Freud, Sigmund. *Cinsellik Üzerine*. Çev. Selçuk Budak. 4. baskı. Ankara: Öteki Yayınları, 2000.
- . “Narsizm Üzerine Bir Giriş”. Çev. Saffet Murat Tura. *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*. Çev. Banu Büyükkal ve Saffet Murat Tura. 2. baskı. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- . “On Narcissism: An Introduction”. Çev. James Strachey. *Essential Papers on Narcissism*. Ed. Andrew P. Morrison. New York: New York University Press, 1986: 17-44
- . “Schreber Vakası”. Çev. Banu Büyükkal. *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*. Çev. Banu Büyükkal ve Saffet Murat Tura. 2. baskı. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- . *Totem ve Tabu*. Çev. K. Sahir Sel. 2. baskı. İstanbul: Sosyal Yayınları, 2002.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Çev. Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press, 1980.
- Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna Kayıp Şark*. 2. baskı. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- . *Kötü Çocuk Türk*. 2. baskı. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Kaptanoğlu, Cem. “Ötekindeki Ben Bendeki Öteki” *Psikeart* 7 (Ocak-Şubat 2010): 14-24
- Kernberg, Otto. *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm*. Çev. Mustafa Atakay. 2. baskı. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Kohut, Heinz. *Kendiliğin Çözümlemesi*. Çev. Cem Atbaşoğlu ve diğer. 2. baskı. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Kudret, Cevdet. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. 5. baskı. Ankara: İnkılâp Kitabevi, 1987.
- Lasch, Christopher. *Narsisizm Kültürü*. Çev. Suzan Öztürk ve Ü. Hüsrev Yolsal. 1. baskı. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2006.
- Mardin, Şerif. “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma”. *Türk Modernleşmesi*. 10. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. 18. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Namık Kemal. *İntibah*. 7. baskı. Ankara: Akçağ Yayınları, 2007.
- “Nüket Esen ile Söyleşi”. Haz. *Kritik*. *Kritik* 3 (Bahar 2009): 166-174.

- Okay, Orhan. *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1975.
- Onega, Susana ve Jose Angel Garcia Landa. *Anlatıbilime Giriş*. Çev. Yurdanur Salman ve Deniz Hakyemez. 1. baskı. İstanbul: Adam Yayınları, 2002.
- Ovid. *The Metamorphoses of Ovid*. Çev. Allen Mandelbaum. New York: Harcourt&Company Press, 1993.
- Paker, Murat. "Narsisizmin Mümbit Toprakları". *Psikeart* 7 (Ocak-Şubat 2010): 24-36
- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar*. 6. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Parlatır, İsmail. *Recâi-zade Mahmut Ekrem*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1983.
- Pulver, Sydney. "Narcissism: The Term and the Concept". *Essential Papers on Narcissism*. Ed. Andrew P. Morrison. New York: New York University Press, 1986: 91-112
- Ryan, Marie-Laure and Ernst Van Alphen. "Narratology". *Encyclopedis of Contemporary Literary Theory*. Canada: University of Totonto Press, 1993: 110-116.
- Sennett, Richard. *Kamusal İnsanın Çöküşü*. 2. baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. 9. baskı. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 2001.
- Tura, Saffet Murat. *Günümüzde Psikoterapi*. 2. baskı. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Yavuz, Hilmi. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. 2. baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Yılmaztürk, Müge. "İntibah'ta Erkek Narsisizmi". *Kritik* 4 (Güz 2009): 108-119.

ÖZGEÇMİŞ

Müge Yılmaztürk, 2000 yılında lisans öğrenimine başladığı Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nden 2005 yılında mezun oldu. 2005-2006 yılları arasında Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tezsiz yüksek lisansını tamamladı ve 3.92/4 (98/100) ortalamayla Türk Dili ve Edebiyatı Ortaöğretim Alan Öğretmenliği derecesi kazandı. 2007-2011 yılları arasında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans programına devam etti. Aynı bölümde doktora kabul aldı.