

PAPER DETAILS

TITLE: CEMAL HURSID'IN SIRTLAN ADLI ROMANINDA TASRA SIKINTISI

AUTHORS: Nurcan SEN

PAGES: 91-118

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2459697>

CEMAL HURŞİD'İN *SIRTLAN* ADLI ROMANINDA TAŞRA SIKINTISI

PROVINCIAL TROUBLE IN CEMAL HURŞİD'S NOVEL *SIRTLAN*



Öz

Cemal Hurşid Türk edebiyatı tarihi ve incelemelerinde henüz kendine yer edinmemiş bir yazardır. Bu nedenle makalede hem araştırmacıların dikkatini bu yazara çekmek hem de bu yazarın *Sırtlan* adlı romanı üzerine bir inceleme yaparak yazarın roman anlayışı hakkında birkaç noktaya parmak basmak amaçlanmıştır. *Sırtlan* romanını konu alan bu yazı, bir tahlilden ziyade romanın olay örgüsünü yönlendiren taşra sıkıntısı teması üzerinedir. Bu nedenle ilk önce taşra sıkıntısının romana nasıl yansıdığı ve bu sıkıntıyı gideren hamleler anlatımın öğeleri olan gösterenler üzerinden tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu yapılırken gerek taşra sıkıntısının gerekse bu sıkıntıyı giderme mekanizmalarının neden ve sonuçları felsefi ve psikanalitik yan okumalarıyla aydınlatılmaya çalışılmıştır. Romandaki olaylar I. Dünya Harbi zamanında geçer. Romanın ilk bölümünde bir Anadolu kasabasına dışardan gelen memur ve tüccarlar dış dünyadaki olaylara kayıtsız bir hâlde taşra sıkıntısını yenmek ve yaşamı genişletmek için sazlı sözlü eğlenceler düzenlerler. Romanın ikinci bölümünde ise bu eğlenceler kaynaklı gelişen bir aşk evliliğe dönüşmek üzereyken bir ölümle sekteye uğrar. Sevilene, bir hastalık neticesinde vefat eder. Seven ise bütün libidoyu/yaşam enerjisini sevilene gönderdiğinden gerçek dünyada ego/ben enerjisinden mahrum kalır. Yaşamdaki zorlukların üstesinden gelemeyen, bu ölüm karşısında zayıf düşen, kederine karşı mücadele edemez. Sevdikçi kızın boşluğunu başka bir nesne ve uğraşla dolduramaz. Bu nedenlerle sevdiğinin mezarını ziyarete giderek kayınpederini öldürecek ölçüde gerçeklik ilkesini kaybeder. Yine bu kasabaya dışardan gelenler, kasabada yaşam alanı darlığından kendi estetik haz ve zevklerini birden çok nesneye ve duyuma yamamazlar. Estetik yaşamdaki eksikliği ve ontik boşluğu tek uğraş, nesne veya kişiyle doldurmak zorunda kalırlar. Bu nesne veya kişi kaybedildiğinde boşluk başka bir uğraş, kişi veya nesneyle doldurulmadığından boşluğa düşerler. Cemal Hurşid'in *Sırtlan* romanında hem eğlencenin sebebi hem de felaketlerin nedeni taşra sıkıntısıdır. Aslında romandaki taşra kasabasında haz ve ölüm iç içedir.

Anahtar Kelimeler: Taşra sıkıntısı, Cemal Hurşid, *Sırtlan*, haz, ölüm.

Abstract

Cemal Hurşid is a writer who has not yet found a place for himself in the history and studies of Turkish literature. For this reason, in this article, it is aimed both to draw the attention of researchers to this author and to point out a few points about the author's understanding of novel by making a review on his novel named *Hyena*. This article, which is about the hyena novel, is on the theme of provincial boredom that directs the plot of the novel rather than an analysis. For this reason, firstly, it was tried to determine how the problem of the countryside was reflected in the novel and the moves that eliminated this problem through the signifiers, which are the elements of the narrative. While doing this, the causes and consequences of both the rural distress and the mechanisms to overcome this distress have been tried to be clarified with philosophical and psychoanalytic side readings. The events in the novel take place during the First World War. In the first part of the novel, civil servants and traders coming from outside to an Anatolian town hold sedentary verbal entertainments in order to overcome the provincial troubles and expand their lives, indifferent to the events in the outside world. In the second part of the novel, a love that develops due to these entertainments is interrupted by a death when it is about to turn into a marriage. A loved one dies as a result of an illness. The lover, on the other hand, is deprived of ego/self energy in the real world, as he sends all his libido/life energy to the loved one. He cannot overcome the difficulties in life, he becomes weak in the face of this death, he cannot fight his grief. He cannot fill the void of the girl he loves with another object and occupation. For these reasons, he loses his reality principle to the extent that he goes to visit the grave of his loved one and kills his father-in-law. Again, those who come to this town from outside cannot spread their aesthetic pleasure and pleasure to more than one object and sense due to the limited living space in the town. They have to fill the lack and ontic void in aesthetic life with a single occupation, object or person. When this object or person is lost, they fall into the void because the void cannot be filled with another occupation, person or object. In Cemal Hurşid's novel *Sırtlan*, both the cause of entertainment and the cause of disasters are rural distress. In fact, in the provincial town of the novel, pleasure and death are intertwined.

Keywords: Provincial trouble, Cemal Hurşid, *Sırtlan*, pleasure, death.

Nurcan ŞEN

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İzmir, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-5065-9837

E-mail: nurcan.sen@deu.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 26.04.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 26.05.2022

Kaynak Gösterim / Citation:

Şen, Nurcan. "Cemal Hurşid'in *Sırtlan* Adlı Romanında Taşra Sıkıntısı", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 14/27, 091-118.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.512>

Extended Summary

Cemal Hursid, who didn't take the place he deserves in the history and studies of Turkish literature, has many articles, letters and prose published in the Sinop Newspaper. The author's novel, *Sirtlan*, was published in Sinop in 1339 in the "Literary Novel Collection". It's seen that coincidences play an important role in the development of events in the novel. Sîret, the protagonist of the novel, leaves himself to the flow of coincidences. Despite Siret's individual attitude, the town officials and notables in Sirtlan reject an ordinary life in the town. They try to transcend the ordinary life of the town and try to turn to aesthetic perceptions, emotions, situations. Among the gathered there are telegraph manager, property manager, provincial director of population, chief clerk, tax collector, criminal chief, gendarmerie commander. Those who gather in various places don't just have fun, they sometimes look at the newspapers, comment on the daily political, social situations, events. For this reason, even the outbreak of the First World War, based on the murder of the Austro-Hungarian heir, which is the time of the events in the novel, doesn't excite them enough to move them. In this provincial town where there is no change, activity, the officials coming from outside gather among themselves, organize activities to meet their pleasure. These events aren't very open to ordinary rural people.

Sîret who participates in these entertainments, meetings, prefers to deal with trade, timber production, although he graduated from Darülfünun. In this small town, he follows his affairs, on the other hand, he slowly establishes intimacy with the officials and the notables of the town. Although Sîret came to the town from outside, he is not a civil servant. However it is closer to the civil servants than to the townspeople. Since there is no one other than the old madame, in the Christian house where she lives like a hostel, her house is the most suitable place for evening entertainment, orchards. The course of these entertainments, which became routine over time, changes when the uncle of Court Chief Hamdi, Nazmi, comes from Istanbul with his family.

Sîret, wanted to marry someone for a long time, but he couldn't find the one suitable. Here, Nazmi's daughter Raika, who has moved to the town, gives birth to the possibility of bringing a new color to Sîret's life in this provincial town. At this point, Sîret will try to eliminate her troubles in the countryside, both in the entertainment worlds she attends with the officials, by marrying someone who shares her own fine tastes. At this point, Sîret focused his attention completely on Raika, the object of love, pushed his whole life, relations with other people beyond. His love for Raika has been the cure for all troubles for him. For this reason, it's seen that love is glorified as an emotional state in the novel. Raika and Sîret meet several times with their families, they get engaged with the request and support of their families.

As the fall season turns into winter, Sîret's enthusiastic and free life, which tends to love with engagement, but becomes more anxiety-ridden. The reason for this anxiety is the danger that her happiness will be overshadowed because Raika gets sick. The possibility of the loss of a loved one pushes Sîret to anxiety. Thus, Hüseyin was deprived of the ego that would make him strong in the face of the slightest difficulty. Raika, struggled with the disease for a few weeks, but despite all her youth, she couldn't be treated in rural conditions and died. Raika's father Nazmi, her fiance Sîret are the ones most negatively affected by this death.

Since Sîret sends most of his life energy to the love object, he becomes very weak in the face of the difficulties of life with her death. With Raika's death, he leaves town because he doesn't want to see anyone. Sîret, wants to mourn her sadness in silence, to direct his life energy to himself in order to cope with the difficulties in life. Sîret takes out a letter from Nazmi. Nazmi calls Sîret to talk to him and share his pain. Before going to Nazmi, Sîret visits the grave of Raika. Sîret, has passed into the symbolic living space before his time, without internalizing the loss he sent his life energy, without fully mourning the process of transforming life energy into ego. Sîret's reality principle was completely shaken by the weakness of not being able to cope with the greatness of the grief he experienced. Such as

"mecnun", "cünun", "cinnet", "deli", "kendini yitirmek" in novel are the signifiers that cause the loss of this principle. Sîret didn't accept the death of Raika, who was lost in the symbolic space, tried to protect the dead Raika by rejecting the truth. During his visit, he saw the silhouette of a hyena on Raika's grave and shot it. When Sîret returned to the town without checking what he had shot, the gendarmerie was informed, the Gendarmerie commander, doctor, Hamdi and the police commissioner came to learn the situation of Sîret.

The animal that is thought to have dug Raika's grave in novel is the hyena, which is rarely seen in Turkish literature. The reason for the use of this animal in novel can be shown as the hyena's being the least alienated from its own animal species, the least alienated from its own kind, until it eats the carcass of a dead creature, with its brutality, uncontrollability. The hyena that Sîret thinks he shot is actually his father-in-law, who came to the grave to cry for his daughter. The reason why a death shakes Sîret's reality principle to such an extent that it hits her father-in-law is that Sîret closes the ontic void of life with an object, sends her life energy, which strengthens her ego, to Raika, therefore this object. It is the lack of ego to cope with the loss of Raika.

Giriş

Türk edebiyatı tarihi ve incelemelerinde hak ettiği yeri alamadığını düşündüğümüz Cemal Hurşid'in *Sırtlan* romanı "Edebî Roman Külliyyatı" içerisinde 1339 (1920-1921) yılında Sinop'ta yayımlanır. Romana yansıyan en önemli duygu durumu taşra sıkıntısıdır. Anadolu'nun küçük bir kasabasına dışarıdan gelen memurlar ve ticaret erbabı bu sıkıntıyı yenmek için çeşitli eğence meclisleri düzenler. Romanıda aktarılan taşra sıkıntısı hem haz ve keyif eğlencelerinin hem de felaketlerin kaynağıdır. Çünkü taşradaki yaşamın darlığı veya eksikliği bir arzu nesnesiyle genişletildiği veya doldurulduğundan, bu nesnenin kaybıyla ortaya çıkan boşluk başka hiçbir nesneyle kapatılamaz.

Anlamın Reddi Olarak Tesadüf

Cemal Hurşid, romanın önsöz mahiyetindeki "Bir İki Söz" bölümünde tesadüfün insan hayatındaki önemi üzerinde durur ve bunu *Sırtlan*'daki olayların gelişiminde yansıttığını dile getirir: "Tesadüf hayatımıza hâkim, tahavvülât-ı hayâtiyyemizde ana bir bâziçedir. "Sırtlan" bunun bir safha-i hakîkiyesi, bir numûne-i fâcia-i sergüzeştidir" (2).

Hiç kuşkusuz tesadüf, hayatta herhangi bir anlam aramayan, hatta anlama inanmayan, hayatı anlam üzerine kurmaktan kaçınan kişinin bir tavrıdır. Tesadüfe inanmayanlar ise anlamlar geliştirir. Sartre'a göre "insan olmasa dünya bir doluluk alanı olurdu. Yok'u, eksiği, olumsuzlamayı 'hayır'ı dünyaya getiren insandır. Bu nedenle onun varoluşunun esası hiçliği fark etmektir. Böylece ulaştığı sonuç, insanın tamamen köksüz ve sebepsiz bir varlık olduğudur. İnsan anlamsızlıktan kurtulmak için kendi özünü, sebebini, anlamını yaratmak, kendini seçmek zorundadır" (Tura 128). Tesadüfün öne çıkarılması; anlama, hayale ve fanteziye gömülen çağlara karşı tepkidir. 19. Yüzyıl bu bakımdan "sahip olduğumuz bilginin anlık deneyimlerle elde edildiği tezini savunan" (Robinson 251) İngiliz ampirizmi ile Fransız rasyonalitesinin ortaya çıkardığı materyalizmi birleştiren bir çağ olarak yaşamda anlamı en aza indirgemıştır. Çünkü "öznenin anlamı [Sinn] ile varlığı [Sem] arasında" karşıtlık vardır ve "varlığı tercih

edildiği takdirde, özne kesinlikle ortadan kaybolur ki kendini Ötekinin alanında, dilin alanında gerçekleştirmesi gerekir ve anlam ancak orada elde edilebilir” (Gondek 86). Bu nedenle rasyonalitenin ve ampirizmin baskın olduğu çağlarda anlamın yerine tesadüf geçmiştir. Bundan dolayı birçok romanda başkahraman anlamdan ziyade tesadüfe inanır. Örneğin Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* romanında da başkahraman Adnan'ın tesadüfe inandığı "O zaten, yalnız tesadüfe inanıyordu" ifadesiyle verilir (38).

Anlam, Sigmund Freud'un Fare Adam Vakası'nın çözümünde göstermeye çalıştığı gibi korku ve kaygının üstesinden gelmek için kişinin gündelik olayların akışında kurduğu öznel bağlardır. Fare Adam, aklına gelen düşünceyi engellemek için yeni anlamlar üretir. Örneğin "Bir kadını çıplak görme isteği duyarsam babam mecburen ölecek" düşüncesini geliştirir (Korkmaz, Baltacı 167). Kişi olaylar arasında bağlantılar kurarak adeta akışı ayarlayıp kendini tehlikelerden korumaya çalışır. Kendini olayların akışına, tesadüfe bırakmaz. Bütün yaşam akışını kontrol etmeye çabalar.

Bu tavrın aksi istikâmetinde kendini yaşam akışının tesadüfüne bırakanlar vardır. Aslında tesadüf yaşanan andan geriye bakıldığında herhangi bir varlığı veya durumu seçime veya tercih edişe verilen addır (Phillips, Dehşetler ve Uzmanlar 32). Kişi bunun farkında değildir. Böylesi bir tavır, yaşamdaki olayların akışının arasındaki bağlantılar olan anlama inanmaz, anlamı aramaz. Korku ve kaygıyı anlamla yenmeye çalışanlara karşı tesadüfe ve anlamsızlığa inananlar kendilerini doğa ve yaşama karşı daha güçlü hissederler. Çünkü "anlamsızlıktan alınan haz bizi mantığın düşüncemize dayattığı sınırlamalardan ve her türlü zihinsel disiplinin boyunduruğundan kurtarmaktadır. Ancak bu haz tıpkı ifade ettiği tasarruf kadar düşük düzeydeyse de erotik, saldırgan ve kuşkulu eğilimlere katkı hatta pirim olarak eklenmek gibi dikkate değer bir güce sahiptir" (Ricoeur 153). Bu ifadelerde zihinsel disiplinin dayattığı belirlenimlerin dayatmalarından kurtaran anlamsızlığın dikkate değer gücü uç noktalara taşınırsa Jean Paul Sartre'ın *Bulantı* romanında görüldüğü gibi hem bir melankoliye hem de anlamsızlığın ortaya çıkardığı bulantıya kadar varır. Çünkü *Bulantı*'nın karakteri Roquentin anlama inanmadığından olayların akışını değiştirmeye

çalışmaz. Sadece kendini olaylara maruz bırakır. Bu durum karakteri dilin dışına çıkararak normal algıları bozar. Zaten Sartre'e göre "apriori olarak yaşamın anlamı yoktur", "yaşamadan önce yaşam hiçbirşey"dir ve yaşama bir anlam, bir değer vermek insana düşmektedir. Değer ise insanın "seçtiği şeyden başka bir şey" değildir (873).

Benzer durum kendini tesadüfe bırakan Cemal Hurşid'in Sırtlan romanındaki Hüseyin Sîret'in başına da gelir. Gerçi onun kendini tesadüfe bırakması Bulantı'nın karakteri gibi varoluşsal sorunlara yol açmaz. Ama Sîret de olaylar arasındaki bağlantılara yönelmeyerek onları değiştirmeye çabalamaz. Kendini edilgen bir şekilde tesadüfe bırakması kendi için bir yıkım olur:

Tesadüfün ne büyük ve elîm serencâmlar ibdâına ve ne kadar nâgeh-zuhûr vakâyî'-i mütehavvile-i felâket ibkâına kâdir olabildiğini Hüseyin Sîret'in genç, meşrû ve büyük emellerinin, mev'ûd saâdetinin nasıl bir inkisâr ile parçalanıp mübeddil-i âlâm olduğunu ve yine tesadüfün ihzâr ettiği bir netîce-i merârete sürüklendiğini açık bir lisan ve sade bir üslûp ile yazılan Sırtlan'da enzâr-ı mütâlaaya teşrîhe muvaffak olabildi isem, mağlûbu olacağım sevinç râşeleri arasındaki kalbim, muhterem kâri ve kârielere ait pek samimi ve hâr birçok şükrân yığınları ile memlûdur! (Cemal Hurşid 2).

Sırtlan, aralarında pek de anlam bağı olmayan daha çok tesadüflerin rol oynadığı olaylar üzerine kurulur.

Eğlencenin Sebebi; Taşra Sıkıntısı

Dışarıdan buraya memur olarak gelen ve kasaba eşrafından olanların dayanılmaz bir can sıkıntısını paylaştığı görülür. Çünkü "hayatımızın başında birtakım insanların bizi nasıl değiştirdiğine dair güçlü hatıralarımız vardır. Bu insanlar sanki sihirli değnekleri varmış gibi ıstırabımızı saadete dönüştürmüştür, bizimse o zamanlar tek yapabildiğimiz sıkıntı emareleri gösterip birinin mesajı almasını ummak olmuştur" (Phillips, Kaçırdıklarımız 18). Bu noktada her olumsuz duyum gibi yaşamında eksikliğin göstergeleri olan can sıkıntısı emarelerinin başkası farkına varsın isteriz. Can sıkıntısı duyanlar genellikle haz ilkesinden kendilerini mahrum hissederler.

Çünkü can sıkıntısı "askıda kalmış beklenti hali, bir şeylerin başlatıldığı ama hiçbir şeye gerçekleşmediği, en absürd ve çelişkili dileği, bir arzunun dileğini içinde barındıran dağanık bir huzursuzluk halidir" (Phillips, Öyle ve Böyle 25). *Sırtlan*'da kasabadaki memurlar ve kasaba eşrafından olanlar kasabadaki üreme ve hayatta kalma gibi ihtiyaca indirgenmiş gerçek bir yaşamı reddederler. Onlar bu gerçeği aşkınlaştırmaya (Transandantal) çalışarak, estetik algı, duygu ve durumlara yönelirler. Bu nedenle her akşam içlerinden birinin evinde toplanırlar. Toplananlar arasında telgraf müdürü, mal müdürü, nüfusçu, başkâtip bulunur. Burada toplananlar sadece eğlenmezler bazen gazetelere bakıp günlük olayları da tartışırlar:

Telgraf müdürü; elindeki bastonu ile tahta masaya vurarak: -Of! Dedi. Bu sıcak ve tembellik ile bilmem ne yapacağız? Posta da gelmedi; hiç olmazsa bir iki gazete çıkardı. Sıcakın boğucu, terletici harareti altında, mal muavini, başkâtip, telgraf müdürü, nüfusçu hep bir arada ezgin bir rehâvetin mağlûbu; başları üzerinde serin sâyeleri ile uzayan cesim çınarın altında oturuyorlardı... (Cemal Hurşid 3).

Bu bölümde taşra sıkıntısını ortaya koyan "of" gösterenidir. Anlamdan uzak olan bu gösteren herhangi bir düşünceyi ortaya koyan dil değil, bir psişik duygu durumunu ortaya koyan seslerdir. Sesler anlamlı olan kelimelerden daha gerçekçi bir hâlde psişik durumu ortaya koyar. Aslında "anlaşılır olmayan bu sesi anlamaya bağlı olduğu sonucu çıkar ki bu ses için ancak şöyle bir formül önerebiliriz: Anlamı, anlamı olmasıdır. Bedenin iç kısımlarından doğan bu istemsiz ses" (Dolar 32) sıkıntının açığa vurulmasıdır. Burada sıkıntı, bilinç kaynaklı değil daha çok beden kaynaklıdır. Hem can sıkıntısının nedeni bilinmediğinden hem de beden kaynaklı olduğundan bu "of" göstereni anlamlı değildir. Beden kaynaklı oluşu ise düşünmeden, refleks ve kendiliğinden ortaya çıkmıştır. "Of" göstereniyle ortaya konulan can sıkıntısının nedenleri sıcak ve tembellik olarak verilir. Aslında bu verilenler de sonuçtur. Asıl neden memurların estetik zevklerini ve hazlarını karşılayacak ortamlar ve hareketliliğin olmayışıdır.

Bu hareketlilik, romandaki olayların zamanı olan Avusturya Macaristan veliahdının öldürülmesinden hareketle Birinci Dünya Savaşı'nın çıkış tarihlerinde bile ortaya çıkmaz. Bu da taşrayla merkez arasındaki

kopukluğun göstergesidir. Çünkü kasabadaki memurlar böylesine bir hadise karşısında kayıtsız kalıp bir duygu geliştirmezler. Herhangi bir değişme ve hareketliliğin görülmediği bu taşra kasabasına dışardan gelen memurların kendi aralarında toplanıp haz ve zevklerini karşılayacak etkinlikler düzenlediği görülür. Bu etkinlikler taşra ahalisine çok da açık değildir.

Hüseyin Sîret, eğlence meclislerinin en genç üyesidir. Pansiyon gibi oturduğu Hristiyan evinde ihtiyar ev sahibesi madamdan başka kimse olmadığından akşam eğlenceleri, mey âlemleri için en uygun yer onun evidir. Sîret Bey'in evindeki ilk âleme mahkeme başkâtibi olan Hamdi Bey katılmak istemez. Bunun nedeni onun amca-zâdesi Nazmi Bey'in ailesiyle birlikte İstanbul'dan yanlarına gelmesidir. Nazmi Bey mekteb-i hukuk mezunu iyi bir dava vekilidir. İstanbul'da yaşam koşulları güçleştiği için taşraya taşınır. Çünkü I. Dünya Savaşı dönemlerinde İstanbul'da yaşamı sürdürmek oldukça pahalıdır. Nazmi Bey, bir ev bulana kadar Hamdi Beylerde kalacaktır. Hamdi Bey, mey âlemindekilere Nazmi Bey'i iyi bir ûdî olarak tanıtır. Üdînin eklenmesiyle mey âlemlerindeki haz ve zevk esirik bir hâlde yoğun olarak yaşanır.

Eğlence âlemlerinin ev sahibi olan Sîret, Dârülfünûn'u bitirmesine karşın ticaret ve kereste imalatıyla uğraşmayı tercih eder. Kereste ticaretiyle ilgili bir şirketin bünyesinde bir Anadolu kasabasına yerleşir. Kasabada bir taraftan işlerini takip eder diğer taraftan da memurlarla bir samimiyet kurarak kemanıyla eğlence âlemlerinin vaz geçilmez yüzü olur. Memur olmamasına rağmen Dârülfünûn'da okuduğundan zevk ve haz bakımından kasaba ahalisinden ziyade memurlara daha yakındır. Beş aydır bu Anadolu kazasındadır. İstanbul'da yaşayan annesi ve kardeşlerini yanına alamamasının nedeni kardeşlerinin "Înâs Sultanîsinde" okuyor olmalarıdır. Sîret burada âdeta bir uzlet hayatı yaşamakta, vaktinin çoğunu ormandaki işlerini halletmekle geçirmektedir. Bu taşra kasabasında, kendi üst seviyedeki bilgi ve zevk anlayışıyla kasabanın bu anlayıştan yoksun hayatı arasında kalmıştır. Üstelik burada kendi düşünce, bilgi ve zevk anlayışına uygun evlenebileceği bir kadın da bulamamaktadır. Haz ve zevk âlemlerine katılmasının en önemli sebebi budur. Haz Freud'a göre yaşamın

uğraşlarının genel amacı olduğundan yaşam boyu devam eder. Zevk ise daha çok anlıktır. Libidinal doyumunu bu toplantılardan karşılamaya çabalar: "Genç rûhunun bütün ihtiyâcât-ı tûfanı arasında çalkalanan Sîret; nezahat-ı efkârına ve pek yüksek olan seviye-i ictimâiyyesine bu ufacık muhitin bir tezat teşkîl eden cehl ü taassubu arasında, kadın âlemine, kadın hayatına mütehasşir ve müştâk yaşıyordu" (Cemal Hurşid 8). Bu nedenle Sîret, uygun bir zamanda İstanbul'a giderek asrî genç ve güzel bir hanımla da evlenmek ister. Kasabada kaldığı sürede ise mey âlemlerine evini açmaya devam eder. Bu âlemlerde musiki ve şiirin etkisiyle yoğun duygular yaşanır:

Sîret kemanını aldı ve kâh melûl enînlerle inleyen, kâh pür şevk ü tarab, bir âhenk-i cûşâcûş ile her tarafa, bütün ruhlara derin bir zevk ve neşe saçan "Hüseynî saz semâisini" çalmaya başladı... Herkes behiştî bir varlık içinde yükselir gibi susarak dinliyorlar, Sîret de muttasıl çalıyor ve sanki ruh ve sanatının bütün bir ilhâm-ı şiirini kemanının tellerinde arıyordu (Cemal Hurşid 9-10).

Sîret'ten çalması istenilen parçada melûl, enîn ve inleme gösterenleriyle verilen bir keder mevcuttur. Keder, aslında yaşamdaki kayıplara karşı verilen tepkidir (Leader 29). Sîret'in kemanından çıkan musikiyle birlikte bu kederli hisler "pür şevk ü tarab, âhenk-i cûşâcûş, zevk ve neşe" gösterenleriyle ortaya konulduğu gibi neşeyle birlikte bulunur. Bu durum mey âlemine katılanların biraz da kederi zevk ile iç içe yaşadığını gösterir.

Sîret kemanı bıraktığında Nazmi Bey onu takdir dolu sözlerle över. Hamdi Bey ise "-Ey... Artık kemanı da evlendireceğiz öyle mi?" diyerek "cinaslı ve hatta bir parça mânâsız, mâhiyetsiz gibi görünen" (Cemal Hurşid 11) sözlerle herkesin dikkatini çeker. Hamdi Bey, söylediklerinin ilgi çektiğini görünce açıklama gereği hisseder: "-Öyle ya canım, dedi. Ne durdunuz. Artık kemana bir de ud iştirak eder ise ne olur? Bizim Nazmi Bey'in udu var. Kendisi de çalarlar. Müsait bir akşam onları birleştirir, düğünlerini yaparız vesselâm" (Cemal Hurşid 11). Bu nedenle keman ve udla bir fasıl yapılmasına karar verilir. "Madam" Hamdi Bey'in evine Nazmi Bey'in udunu getirmek için gittiğinde Nazmi Bey gerçekten güzel ve muhrik olan sesi ile "Sahilde bu şeb yâr ile bir zevkini sürdürdüm" şarkısını söylemeye başlar. "Nazmi Bey'in sesi gümüş incilâlarla parıldaşan mehtâbın şuâ'-ı nûr-a-nûru

altında uzaklara doğru tannân ve raksân akisler" bırakır (Cemal Hurşid 12). Bu ifadelerde Nazmi Bey'in sesinin güzelliğine denk gelecek, bu güzelliği karşılayıp aktaracak bir dil göstereni bulunamadığından sesinin güzelliği benzetmeler ve imgelerle ortaya konulur. Buna neden dil gösterenlerinin varlığı ortaya koymasında yetersiz olmasıdır.

Bu mey âlemlerinde sadece sözsüz musikiyle eğlenilmez, musikinin yanına anlam da eklenir. Bu noktada enstrüman ses, esirikleşmeyi daha kolay sağlayıp kişiyi yaşamın yasa ve yasak gösterenlerinin dışına iterken musikiye eklemelenen güfte/anlam tekrar yasa ve yasak gösterenlerine bağlar. Dolayısıyla "müzik, bilhassa ses, ona mana veren sözcüklerden sapmamalıdır; metinsel dayanağından ayrıldığı anda -ayartıcı ve sarhoş edici güçleri yüzünden daha da- manasızlaşır ve tehditkâr hale gelir" bu nedenle "sözcüklerin ötesindeki ses manasız bir şehvet oyunudur, tehlikeli çekici bir güce sahiptir, oysa kendi başınayken boş ve hoppadır. Ses /logos ikili karşıtlığı çoktan yerini almıştır" (Dolar 47). Bu noktada romanda mey âlemlerine katılanlar kendilerini sesin baştan çıkarıcılığına bırakmak istemezler.

Romandaki mey meclisine madamın getirdiği udu, Nazmi Bey çalmaya başlarken Sanki ud, Sîret'in "genç ruhuna, bir kadın ıtrı, bir kadın havası fısıllı"dar (Cemal Hurşid 12). Ud bu taşra kasabasında adeta Sîret'e can sıkıntısının nedenini ima eder. Bu neden Sîret'in yaşamındaki bir kadının eksikliğidir. Aşk, eksiklik ve yoksunluktan doğacaktır. Platon'un Şölen'inde aşkın bu tür görünümünü Diotima tarafından Sokrates'e, o da etrafındakilere aktarır:

"Sevgi arzudur" der Sokrates ve arzu yoksunluktur. Geçişli olarak, "Sevgi, kendinde olmayanı, yoksun olduğunu sever", "emrinde olmayanı", "elinde, emrinde olmayanı" arzular sonucu çıkarılabilir buradan. Bir insan kendinde olan bir şeyi ya da olduğu bir şeyi nasıl arzu edebilir? Platon bir kez daha yineler: "Arzunun, sevginin aradığı, erişmediğimiz bir durum, elde etmediğimiz, yoksun olduğumuz bir şeydir" (Comte-Sponville 46).

Musiki veya udun sesi Sîret'e eksikliğini çektiği varlığı arzulayan bir varlık olduğunu hatırlatır. Sîret yaşamındaki can sıkıntısını ve eksikliklerini arzu nesnesiyle, bir kadınla doldurmayı düşünür. Mey âlemimde Nazmi Bey udu eline aldığı anda sözleri Yahya Kemal'e ait

"Geçtim yine dün eski hazan bahçelerinden" şarkısı da başlar. Bakışlar, Sîret'in kemanla iştirak etmesini ister. "Udun âhenk-i şevkine; kemanın da enîn-i şiiri inzimâm edince, müstesna bir mûsikî-i garâm, sâmiâları okşamaya, esasen ispirtonun sekr ü zevki arasında çıldıran dimağları coşturmaya" başlar (Cemal Hurşid 13). Bu bölümde musikinin etkisiyle bilincin askıya alınmaya çalışıldığı görülür. Böylesi ortamlarda kişiyi doyum ve rahatlığa ulaştıran hem bilincin hem de kişiye rahatsızlık veren unsurların ağırlığının geçici bir süre ortadan kaldırılmasıdır. Sîret'in evinde ortaya çıkan bu esirik ortam memurların taşra sıkıntısını bir an unutmalarını sağlar. Sîret uddan bu kadar etkilenmesine şaşırır. "Birdenbire biraz evvelki duyduğu râyihayı hisseder gibi oldu. Kalben: -Bî-rûh bir udla ne için, bu kadar alâkadarım, diyordu. Bunu kendisi de bilmiyor, yalnız rûhunda Nazmi Bey'e karşı büyük bir hiss-i hürmet ile memzûc bir meclûbiyet buluyordu" (Cemal Hurşid 13). Hüseyin Sîret kemanındaki eksik nağmeyi udda bulur.

Felakelerin Nedeni Taşra Sıkıntısı

Başlangıçta Hüseyin Sîret'in aradığı gösteren udun sesi olurken romanın ilerleyen bölümlerinde udun sesinin yerine Nazmi Bey'in kızı Raika geçer. Udun sesi bir nevi yaşamda eksikliği çekilen Raika'yı temsil eder ve onun eksikliğini hissettirir. Hamdi Bey de Sîret'in yaşamında bu eksikliği görerek ona Raika'yı önerir: "Senin fikrine, hissiyatına, o büyük emellerine tamamıyla müşterek bir hanım kız buldum. Biraz evvel söylediğim gibi, bunu biz koca karı ile münasip gördük. Allah'ın emri ile bizim Nazmi Bey'in kerîmesini size yapacağız!" (Cemal Hurşid 22). Sîret, tabiatına, emellerine hissiyatına uygun, hayatına ortak olacak bir genç kızın Anadolu'nun bu kazasında olma ihtimâline oldukça sevinir. Hamdi Bey "-Darümuallimât'tan mezûne, uda babasından daha fazla bir ruh ve sanat veriyor. Her sûretle affe ve asîle bir kız. Bizimkiler size pek münasip görüyorlar" (Cemal Hurşid 23) ifadeleriyle Raika hakkında daha ayrıntılı bilgi verir. Sîret, Anadolu'nun böyle bir kasabasında Dârümuallimât mezunu bu genç kızın kabul etmesi hâlinde, onunla evlenebileceğini düşünür:

Raika, bu kelebek hiffeti yaşayan tek bir kelimecik, şimdiye kadar kadın emellerine, kadın duygularına lâkayt ve bî-gâne kalan,

Hüseyin Sîret'in kalbinde temerküz etmiş, bu tek kelimeyi dudakları tekrar eder iken hüviyetinde sermedî bir haz ve saadet duyuyor ve bütün ruhu râşedâr oluyor.

-Darümuallimât'tan mezûne asrın bütün incelikleri, zevk ve mehâsini ile muhât bir kız ile ne için mesut olamam? Diyordu.

(Cemal Hurşid 25).

Sîret sadece eğitimli, ince zevkleri ve güzellikleri taşıyan bir kızla evleneceği için mutlu değildir, estetik bir yaşam kuracağından da mutludur. Taşradaki sıkıntısını hem memurlarla katıldığı eğlence âlemlerinde hem de kendi ince zevklerini paylaşan biriyle evlenerek ortadan kaldırmaya çalışacaktır. Sürekli hiç görmediği Raika'yı, onun sevdasının hayalini ve gelecekte kuracakları mutlu yuvayı düşünür: Eğlencelerdeki zevk ve hazzın yerine evlilikle gelecek hazza ve zevke odaklanan ve evliliğini düşünen Sîret'in Raika'ya bağlanmasının nedeni, hem Raika'yla ilgili kendisine aktarılanlarla hem de Raika'yı hayallerinde varetmesiyle ilgilidir. Sîret, âşık olduğuna onda olmayan özellikler ekleyerek onu aşkın varlığa dönüştürmüştür. Sîret'in Raika'da gördüğü özelliklerin tümü Raika'da yoktur. Burada "aşığın sevdiğinde olduğunu zannettiği şeyle sevdiğinin kendisinde olduğunu düşündüğü şey arasında gerçek bir bağlantı" yok gibidir" (Fink, Lacan'da Aşk 90). Sîret hayallerinde imgeleştirdiği Raika'yı gerçeklik düzleminde de tanımaya çalışır. Müstakbel kayınbabası Nazmi Bey'le onların evine gider. Yalnız kaldığında evdeki eşyanın birleştirilmesinde, büyük bir ihtimam ve meziyet bulur. Gayri ihtiyârî masanın üzerindeki albümü karıştırmaya başladığında kardeşi Behzad'ın yanında "hüsnünün bütün vaz' ü edâ-yı gururu ile oturduğu koltukta, küçücük dudaklarındaki câzip ve sehhâr bir ibtisâm-ı şâhâne ile" gülen kızı görür (Cemal Hurşid 31). Diğer sayfaları çevirmeden fotoğrafın ardındaki "Raika" ismine dikkatini yöneltir. Resimden oldukça etkilenir: "Genç kızın cazip gözleri etrafındaki nihayetsiz bir dâire-i füsûnun bütün kuvve-i sihri bir dakika içinde Hüseyin Sîret'in tehî ruhuna, genç kalbine hâkimdi. Sofadaki ayak sesleri ile hemen albümü kapadı" (Cemal Hurşid 32). Sîret'in Raika'nın resminden böylesine etkilenmesinin nedeni hem Hamdi Bey'in Raika'ya olan yönelimsel söylemi hem de bir kadına olan hayallerini Raika'ya yüklemesidir. Artık Raikâ, Sîret için

gerçeklikten uzaklaşmış, büyülü bir varlık hâline gelmiştir. Bu büyülü varlığın gerçek Raika'yla çok az ilgisi kalmıştır.

Bir aralık Sîret'in bakışları vazodaki eğrelti otlarına ilişir. Yanına gelen Nazmi Bey'le aralarında doğa-kültür, taşra-merkez karşılaştırılmasına dayalı bir sohbet başlar. Nazmi Bey doğadaki tesadüf edilen "şiir-âmîz çiçekler"ın Beyoğlu'nun "büyük mağazaları camekânlarında" görülmesi hâlinde bile bunların güzelliklerinin "zarâfet-i şiirini temâşâ" edilebileceğini söyler (Cemal Hurşid 32). Bu cümleleriyle Nazmi Bey varlığın doğal durumunun en güzel hâli olduğuna dikkat çeker. Buradaki doğallıkta hem sadelik hem de yabanilik vardır. Çünkü doğal olan, kendi varlığından çıkmamış kültür tarafından değişikliğe uğratılmamıştır. Doğallığını koruyan varlıklar kültürel alanda da dikkat çekerler; çünkü onlar kültürel dünyanın dışında bambaşka bir âlemde gelmiş gibidirler. Sîret ise "bütün bu güzelliklerin maalesef ruhları saran sükûn ve kasvet arasında pek câmid ve ruhsuz kaldıklarını, hayatın pek ezgin bir seyir takip ettiği" cevabıyla güzelliğin ruhun hâllerine göre değiştiğine işaret eder. Bu düşünceleriyle Sîret, varlığa yönelik anlam, algı ve duyumun kişiye ait olduğunu ileri sürerek anlamın kaynağını özneye verir. Çünkü varlıkta "kendinde olma dünya için hiçbir anlam" ifade etmediğinden (Barbaras 15) varlığın kendiliğinden bir anlamı yoktur, anlam özneye aittir. Nazmi Bey Sîret'e hak verirse de taşradaki yaşamın şehirdekine göre kısıtlı olduğunu düşünür: "Anadolu'nun pek saf olan sükûn-ı hayatı, şehrin velvele-i hay ve huyuna alışmış olan bizimkilere pek çabuk usanç veriyor. Hele bizimkiler; refkânın konuşacak bir ahbap bulunamadığı şikâyetine, Raika'nın gezip eğlenemediğinden mütevellid serzenişleri daha sonra da Behzad'ın o hiç sonu olmayan afacanlıklar inzimâm edince, bazen ben de, güzel boğazı, şirin İstanbul'u bırakarak geldiğime çok nâdim oluyorum" (Cemal Hurşid 33-34). Burada dile getirilen yakınma, şikâyet ve serzenişin nedeni taşrada kişinin yaşam ve uğraş alanlarının darlığıdır. Zaten taşranın sıkıntısını çekenlerin büyük şehirde yetişip daha sonra taşraya yerleştiği görülür. Bunlar taşranın sükûtunu, sessizliğini, huzurunu bir taşra sıkıntısı olarak algırlar. Romanda bu algı kasabaya dışardan gelen bütün memurlarda görülür.

Sohbet yavaş yavaş bir meşke doğru ilerler. Zaten bu tür sohbetler adeta meşkin giriş taksimi görünümündedir. İlk önce ifade ve ibarelerle ruhsal dünya hazırlanır ve daha sonra meşk başlar. Nazmi Bey udunu getirterek Raika'nın da çok sevdiği "Şevkinle, hayâlinle olur neşeye dîdâr" şarkısına başlar. Müstakbel damat ve kayınbaba birlikte fasıldan fasıla geçerler. Sîret, geç vakitte oradan ayrılır, evine doğru ilerlerken albümdeki fotoğraf aracılığıyla Raika'yı düşünmeye başlar: "İstikbâlin kendisine ihzâr etmekte olduğu saâdet-i bî-nihâyeden mütevellid bir gurur ve zevkle, göğsü taşkın sevinçlerle memlû, dudakları arasında Raika'nın şarkısının son mısraını: "Her derdi unuttum da senin aşkına düştüm"ü mırıldanıyordu..." (Cemal Hurşid 35). Sîret'in bu düşüncelerinde taşra sıkıntısının hissedilmediği görülür. Çünkü taşra sıkıntısını ortaya çıkaran boşluğu Raika doldurmuştur. Sîret dikkatini tamamen aşk nesnesi Raika'ya yönlendirmiş adeta bütün yaşamı öteye itmiştir. Aşk onun için bütün dertlerin devası olmuştur. Bu noktada aşk, kişinin bütün problemlerini bir süreliğine de olsa unuttuğu büyü anıdır. Bir duygu durumu olarak yüceltilir. Böylelikle romana aşkın farklı bir görünümü dâhil olur.

Sîret, valide ve hemşireleri geldiği için mey âlemlerine katılamaz, onları kır gezintilerine götürür. Nazmi Bey ve Sîret'in ailesi bir iki defa görüşür. Raika ve Sîret'in kız kardeşleri Leyla ve Sevda bu görüşmelerden hoşnuttur. Sîret de Raika'yı iki kez görür: "Bu şuh kızın siyah ve sihir-kâr gözlerinden, kendi hislerine müşterek bir âşinalık, mûnis ve mütebessim dudaklarında büyük emellerinin husul-pezîr olacağına dair vaadler muvâfakatlar biraz müdür çehre-i sevdâ-yı ihtişâmında da ebedî bir saadetin zevâl-nâ-pezîr bir aşkın çizgilerini buluyordu" (Cemal Hurşid 37). Sîret'in Raika'ya dönük bu yönelimselliğinde bütün algı özneye aittir. Çünkü ötekine/Raika'ya ait arzuyu yorumlayan Sîret'tir. Bu imgesel durumun gerçeğe ilgisi yoktur. Artık Raika, Sîret'in yaşam eksikliklerini gidermiş, boşluğunun üzerini kapamış, dertlerinin ve can sıkıntısının çaresi olmuş gibidir:

Raika ipek maşlahı, yüksek iskarpinleri ile bir hüsn-i müstesnâyı tanzîr ediyor, başörtüsünün kıvrımları arasından taşan ipek kumral saçlarının ve ince, beyaz maşlahının rüzgârın emvâcına tâbi uçuşup çırpındığı, pek çok neşeli, âzâde-i ihtirâz; onun bütün bu bir sürü harekât ve etvâr-ı sevdâ-kârânesi neşat-perver kahkahalarına

münkâd ve zebûn sarsılan, fıkırdayan tombul omuzlarının, zengin tenasübünün temâşâsıyla zevk-yâben, bu şuh genç kızın aşk ve seveda dolu hayatına, yarın, öbür gün karışacak olan kendi tehî mevcudiyetinin, huzûr-ı bahtiyârî-i saadetini düşünüyor ve bu ilahi meleği, bütün emellerinin sahibesi, aşkının ma'bûdesi, kalbinin, hislerinin yegâne hâkimesi olarak buluyordu (Cemal Hurşid 38).

Raika gerek giyim kuşamı gerek, hâl ve tavırlarıyla bakışı üzerine çekmek ister. Bunun nedeni beğenilmek, değerli hissetmek güç imgesine sahip olarak simgesel kastorasyonun açtığı yarayı geçici olsa da ortadan kaldırmak ve dolayısıyla özneleşmektir. Bu bakışa sahip olan Sîret başlangıçta özne olurken izlenen Raika nesnedir. Fakat Raika bakışları kendine çevirdiğinde değerlilik duyumlarıyla özneleşecektir. Bakışını arzulayan bakış olarak kurgulayan Sîret daha sonra dikkatini Raika'nın sesine çevirir. Lacan için bakış ve ses arkaik ya da kaybolmuş libido/yaşam enerjisi biçimlerine, küçük nesneler biçiminde yeniden cisim verir. (Copjec 61). Bu nedenle ses ve bakış arzu nesneleridir. Burada bakış erkeğe, ses kadına aittir. Buradaki yönelim konuşmanın veya sesin ne söylediğine değil bizzat sesin kendisinedir. Bu noktada bakılmaksızın sadece dinlenilmesi bile arzuyu inşa eder. Raika'nın herhangi bir içerik ve anlamdan yoksun konuşmaları bile Sîret için arzunun tetikleyicisi olur:

Sîret onun âhenk-i telaffuzunda medîd bir ihtirâz-ı aşk duyuyor, sâmiyasında rûhunu çıldırtan tanînler husûle getiren genç kızın sesine muhtaç onun mütemadiyen söylemesini kalben temenni ediyordu... Akşama kadar onların çılgın ve nihayetsiz kahkahaları bin türlü sevimli hoppalıkları ile yaramazlanırlar iken, Hüseyin Sîret de mest ve mütehayyil istikbâlini kendisine mev'ûd saadeti, Raika'nın getireceği huzûr-ı bahtiyârîyi düşünüyordu (Cemal Hurşid 40).

Sîret, Raika'yla kuracağı yuvayı hatta doğacak çocuklarını düşünürken Nazmi Bey; kızı Raika'nın ud çalıp şarkı söylemesini ister. Sîret ise Raika'nın söyleyeceği şarkıdan gelecekteki talih ve nasibine dair çıkarımlar yapar. Raika "bir taksimden sonra: 'Ah seni ben öyle sevdim ki hayatımı târumâr ettin' diyerek şuh ve garam-perver sesi ile başladığı zaman, gurûb da envâr-ı şiir ü rengini ihzâr" eder (Cemal Hurşid 41). Raika dillendirdiği şarkıyla aşkın farklı bir görünümüne dikkat çeker. Bu görünüm, aşkın, kişiyi, simgesel gösterenler ve kimliklerinin dışına

çıkarması, yaşamını dağıtmasıdır. Dizede bu görünüm "târûmar" göstereniyle verilir. Sîret, Raika'yla görüşmelerinin aşka evrileceğini düşünürken eski yaşamının dağılacığından habersizdir. Çünkü şarkıda dillendirilen onun değil başkasının deneyimidir. Sîret, aşkın başlangıcında bir yanılsama, büyülenme yaşar: "Hayat şimdi onun nazarında o kadar âteşin bir âlem-i raksân idi ki teneffüs ettiği havada, bütün nazarıları önünde uzayan bî-hudût yeşilliklerde, her yerde müşemmes bir zevk-i zindeğî, bî-nihâye bir mevcudiyet-i şevk ü neşe buluyordu" (Cemal Hurşid 42). Aşkın yaşandığı yer bir taşra kasabası olduğundan dedikodulara neden vermemek için iki genç arasında nişan münasip görülür. Hem mevsimin değişmesiyle hem de Raika'nın parmağındaki yüzükten dolayı aileler arasındaki ilişkiler ciddileşir. Sîret'in "vâlîde ve hemşireleri İstanbul'a avdette nişan ve nikâh münasebetiyle biraz geç" kalırken artık "kır âlemleri, çay boyu tenezzühleri gayr-i kâbil bulunduğu gibi Raika ile Leyla ve Sevda eskisi kadar teklifsiz" görüşemezler. (Cemal Hurşid 46). Aileler arasındaki birbirlerinin sınırlarını ihlal eden imgesel ilişkiler, nişanla simgesel ilişkiye evrilirken aile üyelerinin simgesel ilişkilerde yeni konumlar almasını zorlaştırtır. Sîret ile Nazmi Bey arasındaki mey âlemlerindeki imgesel ilişki kayınbaba damat kurulumuyla simgesel hâle dönüşür. Sîret, Nazmi Bey'in bulunduğu meclislere gitmekten kaçınır.

Kışın gelişle Sîret'in bekârlıktaki aşka yönelen coşkunun ve serbest yaşamı biraz daha sakinleşmiş, durulmuş fakat daha kaygı yüklü bir hâle gelmiştir. Kaygının nedeni, mutluluğunun her an gölgelenmesi tehlikesidir. Bu tehlike Nazmi Bey'in Raika'nın rahatsızlandığını söylemesiyle belirgin hâle gelir. Sîret, Raika'nın ihmal edilen hastalığının "mühlik bir maraz, müzmin bir rahatsızlık olabilmesi endişesiyle" titrer (Cemal Hurşid 48). Doktor, Raika'nın hastalığının soğuk algınlığından ihmalde tifoya dönüştüğünü, fakat endişe edilecek bir durum olmadığını söyler. Sîret'in bu tehlikeli haberle merak ve endişeleri, elem ve ıstırâbı artar. Düşünceleri bin türlü korkunç tereddütlerle doludur. Sık sık iç sesiyle "Ya; diyordu. Raika ölürse!" Bunu düşündüğü zaman gayr-i ihtiyarî, Raika'nın resmine" koşar ve "saatlerce dalgın, bî-tâb düşünür" (Cemal Hurşid 50). Sevdığının kaybının ihtimali Sîret'i kaygı ve korkuya iter, hayat karşısında güçsüz bırakır çünkü o, bütün duygusal yatırımını Raika'ya yapmış kendini yaşamın güçlükleri

karşısında koruyacak ben/ego enerjisini nesneye göndermiş, en küçük zorluk karşısında kırılabilirliğe açık kalmıştır. İlerleyen günlerde Raika'nın hastalığı gittikçe ağırlaşır. Doktor "enjeksiyon" yapılması lâzım geldiğini ancak kasabada bulundurulamadığı için vilayete sipariş etmek mecburiyetinde kaldıklarını anlatmaya çalışır: "-Metîn olunuz bu bir sürü yoksuzluk içinde fen nâmına yapılacak bir şey kalmadı... Doktorun kelimelerinde pek acı hakikatlerin gizlenmek istediğini Sîret anlıyordu. Fen nâmına yapılacak hiçbir şeyin kalmaması; hastanın vehâmet hâline en bariz bir alâmet değil miydi!" (Cemal Hurşid 52-53). Burada "fen namına yapılacak bir şey kalmadı" ifadesi hastalığın doktorun, tıbbın ve bilimin kontrolünden çıktığının göstergesidir. Raika'nın hastalığı artık Lacancı sert gerçeğin alanı içindedir. Bu alanda ne Raika için beslenen imgesel duyular ne de simgesel tedaviler bir işe yarar. Hiçbir kategorisi olmayan gerçeğin alanı sert, katı ve acımasızdır.

Doktorla Sîret konuşurken Hamdi Bey, Raika'nın ölüm haberini getirir. Sîret, bir anlığına kontrolünü kaybeder etrafına bakınır, bir müddet sonra acı gerçeğin farkına ancak varabilir: "Sîret'in hançeresi boğuk hıçkırıklarla tıkanmıştı. Bilâ-ihtiyâr iskemlesinin üzerine yığılırcasına oturarak elini masaya dayadı ve bir çocuk gibi ağlamaya başladı" (Cemal Hurşid 54). Sîret'in boğuk boğuk anlamsız sesleri gerçeğin dilidir. Simgesel dil anlam yüklüyken gerçeğin dili simgesel anlam düzeyini sekteye uğratır. Gerçek, simgesel dille temsil edilemediğinden ancak sesle ifade edilebilir.

Raika'nın ölümü kasabada büyük küçük herkesi etkiler. Cenaze töreninde "ince ve ipek tüllerle tezyîn edilmiş narin bir tabutu kalabalık bir insan kitlesi" takip ederken Raika'nın babası Nazmi Bey'in bütün "etvâr ve harekâtında bir cünûn ve perişaniyeti nazara" çarpmakta, "boyun bağırsız gömleğinin yakası açılmış, paltosunun etekleri çamur içinde olduğu hâlde bütün mevcudiyetinde bir harâbiyet-i elem" görülmektedir (Cemal Hurşid 55). Bu noktada Lacancı gerçeğin alanına giren ölüm, babanın simgesel kimliğini dağıtmıştır. Babanın hâlindeki dağınıklık aslında gerçeğin simgesel alana müdahalesidir. Ölüm, simgesel alanda hiçbir gösteren tarafından temsil edilemediğinden anlatıcı Raika'nın ölümü ve cenaze törenini detaylarıyla aktarır.

Simgesel alanda işleyen gerçeğe ait temsil edilmeyen ölümü imgeselliğe taşımaya çalışır. Mezarlık; "şose üzerinde bir metrûkiyet-i sükûtle yeşil servilerin bî-ihzâz sâyelerine ilticâ etmiş, bir yamacın eteğinde idi... Sabahtan ihzâr edilen kabre şallarından; ipeklerinden tecrîd edilen beyaz tahta tabut indirilir" (Cemal Hurşid 56).

Bu anlatımda mezarlığın hem kendi hem de içine dâhil ettikleriyle yaşam alanından çekildiği görülür. Bu durumun imgesi, mezarlığın yeşil servilerin gölgelerine ve bir yamacın eteğine iltica etmesidir. Raika'nın imgesel algı, duyum ve insanlarla ilişkisel olan simgesel alandan, içinde ölümü barındıran sert, acımasız gerçek alana geçişi; "şallarından; ipeklerinden tecrîd edilen beyaz tahta tabut"un mezara indirilmesi ve "şuh Raika'nın mezarı"nın, "karanlık çamurlardan müteşekkil bir yığın hâlinde" kalması imgeleriyle verilir (Cemal Hurşid 57). Bu noktada sert, acımasız, katı gerçeğin alanına geçmeyen fakat bu alana en çok yaklaşan ise Raika'nın babası Nazmi Bey'dir:

Bî-çare peder kızı ile beraber gömülmek onun bir iki dakika sonra yalnız kalacak mezarına atılmak için son teşebbüsünde kendisini itina ile tutanların mümânaatı üzerine dūçâr-ı ikâmet olduğunu gördüğü zaman acı boğuk bir feryat ile: -Raika! Raika düğünün bu mu idi? diye haykırdı. Sonra kolları takallüs ederek son bir inilti, kırık ve kesik bir hırıltıyı müteâkib sâbık kâtibin kolları arasına bî-ruh düştü... (Cemal Hurşid 57).

Nazmi Bey'in simgesel alanın anlamından uzak hırıltıları gerçeğinin sesi, temsilleridir. Gerek bu sesleri gerek perişan hâli Nazmi Bey'in simgesel gösterenlerin dışına çıktığının belirtileridir. Bu çıkışın bir isteği, babanın kızının defin olduğu yere gömülmek arzusuyla eylemde bulunmasıdır. Raika'nın ölümü karşısında Nazmi Bey'in kendini harap edercesine üzüntüsünün nedeni kızının genç yaşta vefat edişidir.

Raika'nın ölümü karşısında nişanlısı Sîret, cenazede pek ortalıkta görülmez. Cenaze töreninin ardından perişan bir hâlde çay boyuna doğru ilerler, vâlîde ve kızkardeşleriyle şen ve mesut bir hâlde neşeyle eğlendikleri kavak ağacının altında oturur. O zaman her taraf, "pür mest ü rehâvet dinlenen bir semâ-yı bahar altında bütün manâzır; yeşil bir renk-i ihtişam ve hüsn ile mütemevvic iken, şimdi ağaçların kurumuş çıplak ve fersûde dalları, derenin bir enîn-i melâl ve bir feryâd u bekâ ile haykıran coşkun çağlıtı ve nihayet bütün muhitin, soğuk

ve lerze-dâr haşyet-i levh-i sefîdi arasında ne kadar büyük bir fark ve tezat" vardı (Cemal Hurşid 58). Bu ifadelerde Sîret'in imgesel olarak duyum ve algılarını tabiata taşıdığı, tabiatle psişik dünyası arasında bir özdeşlik kurduğu görülür. Varlığın mevsimsel gerçek durumu karşısında varlığa yönelimsel yaklaşım kendi deneyimine göre tabiatı algıladığı fark edilir.

Sîret'in, nişanlısı Raika'yı kaybedişinin ardından mutlu günlerini geçirdiği çay boyuna tekrar gidişi geçmişteki güzel günleri yeniden yaşamak isteği kaynağıdır. Farkına varamadığı tekrar eden davranışlarında haz ve kederin iç içe olmasıdır. Sîret, çay boyuna giderken hem mutlu günlerinin geçmişte kalması nedeniyle üzüntülü hem böylesi geçmiş yaşadığı için mutludur. Bu anlarda Sîret'in psişik dünyasında mutluluğun üzüntüsüyle üzüntünün mutluluğu birlikte yaşanmaktadır. Sîret, mutlulukla yaşanan fakat Raika'nın ölümüyle birlikte mutsuzlukla hatırlanan olayları yaşanan anda, şimdide yeniden kurar. Böylesine bir mutsuzluk aslında geçmişte değil yaşanan anda mevcut olur:

Daha o zaman bu zavallı kız; ufûl-i hazînine âşına bir lâ-kaydîlikle gelecek günlerin âlemlerine gayr-i munassıf ve nâ-memûl hadiselerle târumâr olacak; saadetlerine büyük ve meşrû emellerinin inkisârına bir mersiye-i vedâ ve bir neşîde-i itiraf ve iftirak olarak: "Ah seni ben öyle sevdim ki hayatım târumâr oldu" dememiş miydi? Fakat dağılan, ölen, birden kırılan ve hurda bir mevcudiyetle büyük emellerin hıçkırıkları, kayıp saâdetlerin gözyaşları arasında sefil ve bedbaht kalan asıl Sîret kendisi değil mi idi? (Cemal Hurşid 60).

Sîret bu düşüncelerinde Raika'yla özdeşleşmesini sonradan kurar. Başlangıçta dinlediği şarkının kaderi olacağını düşünmez. Sîret adeta Raika'nın kaygısını, endişesini paylaşmış olduğunun farkına varır. Aslında aşk her ikisinin eski yaşamını değiştirmiş, yeni ilişkilere sebep olmuştur. Nihayetinde Raika biyolojik, Sîret yaşam gösterenlerinin dışına çıkarak simgesel olarak ölmüştür. Yaşamın ve yaşam gösterenlerinin dışına çıkılması "târumâr" imgesiyle verilir.

Sîret yaşam enerjisinin/libidosunun büyük kısmını aşk nesnesine/Raika'ya gönderdiğinden onun ölümüyle yaşamın güçlükleri karşısında zayıf kalır. Aşkta yaşam enerjisi/libido nesneye yönelmiştir. Freud'a göre nesne enerjisinin "ulaşabileceği en yüksek gelişim

evresi âşık olma durumunda, yani öznenin bir nesne yatırımı uğruna kendi kişiliğinden vazgeçmiş görüldüğü zaman karşımıza çıkar" (Freud, Narsizm Üzerine 25). Bu nedenle "acıya karşı en korumasız olduğumuz zaman, sevdiğimiz zamandır, en çaresiz olduğumuz zaman ise, sevdiğimiz nesneyi ya da onun sevgisini yitirdiğimiz zamandır" (Freud, Narsizm Üzerine 42). Romanda böylesine bir çaresizlik ve zayıflık o kadar had safhaya varır ki Sîret intiharı bile düşünür: "Ölüm; Raika'nın açtığı hazîn iftirâkı telafi ve yine onun ufûl ve gaybûbeti ile kalb-i sitem-zedesinde tahassül eden iltiyâm-ı nâ-pezîr cerihaları tedavi mi edecekti?" (Cemal Hurşid 61). Sîret'i bu intihar kararından vaz geçiren kız kardeşleri ve annesini yaşam karşısında desteksiz bırakmak istememesidir.

Yaşam(ın)daki kayıp gösteren boşluğunu Raika'yla dolduran Sîret, onu kaybedince boşluğa düşer, yaşama umutlarını kaybeder. Yitirilen sevilen, sevenden bir parça götürmez beraberinde onun kendine asla sahip olmayacağını açık hale getirir (Avrane 39). Sîret, Raika'nın kaybının yasını çekip içselleştirmek ister. Çünkü yas sürecinde simgesel yaşamda kaybedilen kişi iç dünyaya yerleştirilmeye çalışılır. Freud'a göre yas "her zaman sevilen bir kişinin ya da onun yerine konmuş vatan, özgürlük, bir ideal vs gibi soyut bir değer kaybedilmesine verilen tepkidir" (Freud, Yas ve Melankoli 10). Yasla baş edebilmek için yasın hem ötekiyle çekilmesi, paylaşılması hem içselleştirilmesi gerekir. Sîret yası tanıdıklarıyla çekerken Hamdi Bey, onu yas sürecinden çıkarmaya çalışır. Sîret buna direnir: "Beni bırak, biraz evvelki oturduğum ağacın dibine bırakınız. Aşkım, emellerim, bir baharda burada tezehhür etti. Şu hava-yı meş'ûm altında, şu kışın karları ortasında da şimdi kalbim burada sönsün" (Cemal Hurşid 62). Sîret'in direnmesinin nedeni kayıp nesne Raika'nın kaybını içselleştirerek kabullenmektir. Çünkü yası çekilmeyen kayıp nesneler/kişiler travmatik şekilde geriye döner. Sevilenin yitimi, sevende narsistik yaralanmaya yol açar. Sevgi nesnesi kaybedildiğinde kişi kendi yansıdığı nesneyi, dolayısıyla da kendisinden bir parçayı yitirir. Sevgi nesnesi beden olarak arzuyu tetikleyen kaynak ve kişinin kendi imgesini kendisine yansıtan aynadır (Nasio 68).

Hamdi Bey, sükûn tavsiye ederek Sîret'i evine bırakır. Sîret eve varınca Raika'nın portresini alarak, onun hayata "şen ve ılık tebessümler ile bakan sevdâvî gözlerine, mûnis ufacık dudaklarının temâşâsına" dalarken Raika sanki bütün bir "hüsn-i müstesnası" ile yaşamakta Sîret'in bakışlarına bütün bir "hüviyet-i mecrûhuna mes'ûd saâdet" fısıldamaktadır (Cemal Hurşid 62-63). Sîret kaybının acısına fazla dayanamaz, akşama doğru mezarlığa giderek Raika'nın mezarını görmek, hâlâ inanamadığı, genç kızın ölümüne, mezarının önünde "ruhunu inandırmak; kalbini hakikatin zehrine kondurmak" ister (Cemal Hurşid 63). Burada Sîret'in nişanlısının kaybını içselleştirmesi "ruhunu inandırmak" imgesiyle verilir. Sîret, mezarlıkta "metrûk bir servinin cenâh-ı zülâm-ı mühmeline yeni kapanmış siyah bir toprak ve çamur yığını, beyaz karların arasında" Raika'nın mezarını gördüğünde "diz çökerek boğuk hıçkırıklarla" ağlamaya başlar. Akmaya başlayan "gözyaşları; Raika'ya onun mevcûdiyet-i müstesnâsına, hüviyet ve nezahatine, sonra da kendi emellerine, saâdetine ve kalbine" aittir (Cemal Hurşid 64). Sîret nişanlısının mezarı başındayken "servinin derinliklerinde öten baykuşların enîn ü bekâsı" ve "puhuların, baykuşların enîn-i mütevahhişi" onun acısını paylaşır (Cemal Hurşid 64).

Burada simgesel alandaki gündelik dil ölümü temsil edemediği için gerçek alanına ait ölümü hıçkırıklar, inlemeler ve baykuş sesleri dile getirir. Çünkü Lacan'ın "gerçek dediği düzene kayıtlıdır; imgeselleştirilmeye de, simgeselleştirilmeye de dirençlidirler. Bunun yanında, öznenin en can alıcı haz/acı, heyecan/ hüsrân, coşku/dehşet deneyimleriyle yakından ilişkilidirler" (Fink, Lacancı Özne 144). Lacancı psikanalize göre Raika'ya ait gerçek, siyah bir toprak ve çamur yığını olan mezarıdır. Raika'nın simgeseli ailesi ve nişanlısıyla olan ilişkileri, imgeseli ise Sîret'in, Raika'yla olan hayalleridir.

Mezarlıktan ayrılan Sîret, Raika'nın vefatıyla kayınpederi Nazmi Bey'i ve diğer aile fertlerini artık görmek istemediğinden kasabadan ayrılır. Neşesiz ve sükûtî içinde yasını çekmek yaşam enerjisini ego'ya/ben'e yönlendirmek için inzivaya çekilir. Onu bu inzivasından Nazmi Bey'in "Oğlum! Elem ve mâtemlerim arasında beni yalnız bıraktınız, size muhtacım; geliniz Sîretciğim âh bilerseniz ne kadar sefil ve ne kadar

perişanım" (Cemal Hurşid 66) ifadelerini içeren mektubu çıkarır. Mektubu okuyan Sîret, güçsüzlüğünü, zayıflığını düşünmeden yola koyulur. Nazmi Bey'i teselli edememekten korkar. Mezarlığa yaklaşırken "beyaz kar yığınları altında toprak kümeleri Sîret'in kalbindeki bütün ukde-i ezâ ve bekâyı birden" canlandırır, "âdeta bir mecnûniyet-i fikr ü derbederle" perişandır (Cemal Hurşid 67). Bu ifadelerde yasını çekerek yaşam enerjisini ben'e/ego'ya toplamaya çalışan Sîret'in gerilemeyle iradesinin kontrolünden çıkmak üzere olduğu görülür. Büyük servi ağacının altındaki Raika'nın mezarına yaklaştığı esnada atı ürkerken Sîret, bütün vücudunu kaplayan bir korku, tereddütle titrer:

Raika'nın mezarı üzerinde; beyaz ve büyük bir sırtlan vardı... Sîret, bütün hüviyetini saran bir cünûn-ı vahşetiyle tabancasını çekti ve sırtlana doğru derhal ateş etti... Sükûn ve zulmet-i leyl arasında bir uğultu ile yayılan silah sesini bir feryat da takip etti. Hüseyin Sîret; acı bir kahkaha ile de: -Sırtlan; mel'ûn hayvan, Raika'yı parçalayacak ciğerlerini yiyecektin değil mi? diye haykırıyordu (Cemal Hurşid 68).

Sîret neyi vurduğunu kontrol etmeden kasabaya döndüğünde hanın kapısında bayılır. Yaşadığı şoku atlattığında "Raika'nın mezarı üzerinde bir sırtlan vardı. Güzel Raika'yı didikleyecek, parçalayacaktı. Vurdum, bir sırtlan öldürdüm" (Cemal Hurşid 70) ifadeleriyle sayıklamaya başlar. Cemal Hurşid'in romanında Raika'nın mezarını kazın hayvan olarak Türk edebiyatında pek rastlanmayan sırtlanın seçilmesinin nedeni Kafka'nın böceği gibi "çıplak yaşamını akla getiren kurban edilemez hayvanlık (böcek, anti-kuzudur) tarafından temsil edilen en aşağı hayvan türüne indirgenmiş mahlûklar" olmasıyla ilgilidir (Dolar 32). Vahşiliği ve kontrol edilmezliğiyle sırtlanın ölen bir canlının leşini yiyecek kadar kendi hayvan türünden en az uzaklaşmış, kendi türüne en az yabancılaşmış oluşu gösterilebilir.

Sîret'in beirsiz sayıklamalarını duyan Hamdi Bey asıl felaketin mezarlıkta olduğunu anlar. Yanındaki Jandarma kumandanı, doktor, komiser ve jandarmaları Raika'nın mezarına yönlendirir. Mezarın başına geldiklerinde herkes gördükleri dehşetin karşısında mevcut durumu açıklığa kavuşturmak için bir müddet suskunluğa gömülür. Sîret'in vurduğunu düşündüğü sırtlanın, beyaz geceliğiyle mezara ağlamaya gelen Nazmi Bey olduğu herkes tarafından anlaşılır:

Mezarın üstünde beyaz ve kanla mülemmâ bir cesedin yattığını gördüler! Sabık kâtip bir deli gibi, yüz üstüne yatan bu cesedin çehresini fenerin hayâline doğru çevirdiği zaman, jandarma kumandanı hayretle haykırdı: -Nazmi Bey! Kızının mezarı üstünde, beyaz geceliği kanla tamamen kırmızılaşmış, yalın ayak ve kafası kısmen dağılmış olduğu hâlde yatan Raika'nın babası, Sîret'in kayınpederi, dâva vekili Nazmi Bey idi (Cemal Hurşid 72-73).

Hamdi Bey oradakilere Nazmi Bey'in her akşam kızının mezarını ziyarete geldiğini onu evine kendisinin götürdüğünü anlatır. Ertesi gün Nazmi Bey'in cenazesi için bir araya gelirken "Sîret de paltosunun yakasını kaldırmış, bî-mecâl hatvelerle, iki muhafız jandarma arasında tevkifhâneye sevk" edilir (Cemal Hurşid 73). Sîret'i bu duruma iten yaşamın boşluğunu bir nesneyle kapaması, ben'ini/ego'sunu güçlü kılan libidosunu/yaşam enerjisini nesneye/Raika'ya göndererek, onun kaybıyla başına gelecek olan zorluklarla başa çıkamamasıdır. Bu noktada "Âşık olan kişi, duyularının tüm tanıklıklarının aksine, 'ben' ile 'sen'in bir olduklarını iddia eder; bu birlik hakikaten bir olguymuş gibi davranmaya da hazırdır" (Freud, Uygarlığın Huzursuzluğu 27). Freud'a göre böylesine bir durum gerçeklik ilkesi karşısında hem patolojik bir yön içerir hem de hastalıklı süreçler tarafından bozulmaya açıktır:

Patoloji, 'ben'in dış dünyayla arasına çizdiği sınırların belirsiz hale geldiği ya da sınırların gerçekten hatalı çekilmiş olduğu pek çok durumu gözlerimizin önüne serer; kendi bedenimize ait uzuvların, hatta kendi ruhsal yaşamımızın kimi parçalarının, algılarımızın, düşüncelerimizin, duygularımızın sanki yabancı ve 'ben'e ait değilmiş gibi görüldüğü durumlar ve ayrıca açıkça bende ortaya çıkmış olan ve ben tarafından kabullenilmesi gereken şeylerin dış dünyaya atfedildiği durumlar vardır. O halde ben-duygusu da bozukluklara açıktır (Freud, Uygarlığın Huzursuzluğu 27).

Burada özneyi ayakta tutan libido/yaşam enerjisinin nesneye/sevilene gönderimi aslında öznellik ile nesnellik, seven ve sevilen arasındaki sınırları ortadan kaldırırken öznenin gerçeklik ilkesini koruyan bütünlük imgesinin dağılması tehlikesini de ortaya çıkarır.

Sonuç: Kaçınılmaz Felaket

Hiç kuşkusuz taşra sıkıntısı, Reşat Nuri Güntekin'in *Şeftali Bahçeleri* hikâyesinde göstermeye çalıştığı gibi genelde büyükşehirde yetişen, bir görev veya ticaret için taşrada yaşamak zorunda kalanların dillendirdiği ve bunu aşmak için çeşitli faaliyetlerde bulunduğu bir duygu durumudur. Yoksa taşrada yaşayanlar zaten bu sıkıntıyı duymamak veya duydukça da aşmak için çeşitli kültürel dinamikler geliştirmiştir. Yazımızın konusu olan *Sırtlan*'ın kahramanı Hüseyin Sîret de büyükşehirden ayrılarak ticaret için kasabaya yerleşmiş ve duyduğu taşra sıkıntısını yenmek için önceden yine kendi gibi dışarıdan gelip kasabaya yerleşenlerin kurdukları eğlence meclislerine iştirak etmiştir. Bununla da kalmamış bu meclislerde tanıştığı Nazmi Bey'in kızı Raika'ya âşık olmuş hatta bu kızla evlenmek için harekete geçmiştir. Taşra sıkıntısını zamanla bu aşk ile aşmaya ve taşranın boşluğunu bu kızla doldurmaya çalışmıştır. Raika'yı elim bir hastalıkla kaybedince de gerçeklik ilkesini kaybetmiştir. Çünkü Hüseyin Sîret, yaşam enerjisini/libidoyu gönderdiği kaybı içselleştirmeden, bu enerjiyi/libidoyu ben enerjisine dönüştürme süreci olan yası çekmeden simgesel yaşam alanına geçmiştir. Yaşadığı yoğun keder ve bununla baş edememesi Sîret'in gerçeklik ilkesini sarsmıştır. Romanda geçen mecnun, cünun, cinnet, deli ve kendini yitirmek gibi kullanımlar bunu doğrular niteliktedir. Hüseyin Sîret, simgesel alanda yitirilen Raika'nın öldüğünü kabul etmemiş, gerçeği reddederek onu imgeselde korumaya çalışmış imgeseli de simgesel alana taşımaya çalışmıştır.

Kaynakça

Avrane, Patrick. *Aşk Acıları*. Çeviren Şule Çiltaş, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

Barbaras, Renaud. "Neden Hâlâ Husserl". *Baykuş-Husserl Özel Sayısı*, Sayı 6, 2010.

Cemal Hurşid. *Sırtlan*. Sinop Matbaası, 1339.

Comte-Sponville, Andre. *Cinsellik, Aşk ve Ölüm*. Çeviren Canan Özatalay, İletişim Yayınları, 2013.

Copjec, Joan. *Tut Ki Kadın Yok, Etik Ve Yüceltim*. Çeviren Barış Engin Aksoy, Encore Yayınları, 2015.

Dolar, Malden. *Sahibinin Sesi, Psikanaliz ve Ses*. Çeviren Barış Engin Aksoy, Metis Yayınları, 2013.

Fink, Bruce. *Lacan'da Aşk VII. Seminer Aktarım Üzerine Bir İnceleme*. Çeviren Elif Okan Gezmiş, Zeynep Oğuz, Kolektif Kitap Yayınevi, 2020.

Fink, Bruce. *Lacancı Özne*. Çeviren Kemal Güleç, Encore Yayınları, 2020.

Freud, Sigmund. *Uygarlığın Huzursuzluğu*. Çeviren Haluk Barışcan, Metis Yayınları, 2009.

Freud, Sigmund. *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*. Çeviren Banu Büyükkal, Saffet Murat Tura, Metis Yayınları, 2010.

Freud, Sigmund. *Yas ve Melankoli*. Çeviren Leyla Uslu, Cem Yayınevi, 2019.

Gondek, Hans Dieter. "Cogito ve Ayrım" *Kayıp Yüzleşme, Levinas ve Lacan*. Editör Sarah Harasym, Çeviren Kadir Gülen, Fol Yayınları, 2021.

Korkmaz, Ayça-Baltacı, Sinem. *Freud'dan Lacan'a Vaka İncelemeleri: Cilt 1*. Editör Prof. Dr. Tulin Gençöz, Nobel Yayınları, 2021.

Kuntay, Mithat Cemal. *Üç İstanbul*. Oğlak Yayınları, 1998.

Leader, Drain. *Depresyon- Yas ve Melankoli*. Çeviren Ayça Göçmen Encore Yayınları, 2018.

Nasio, J.-D. *Aşk Acısı*. Çeviren Hatice Bakanlar, Canan Coşkan, İmge Kitapevi Yayınları, 2007.

Phillips, Adam. *Dehşetler ve Uzmanlar*. Çeviren Tuna Erdem, Metis Yayınları, 2014.

Phillips, Adam. *Kaçırdıklarımız*. Çeviren Selin Sıral, Metis Yayınları, 2015.

Phillips, Adam. *Öyle ve Böyle*. Çeviren İpek Şen, Ayrıntı Yayınları, 2019.

Ricoeur, Paul, *Yoruma Dair, Freud ve Felsefe*. Çeviren Necmiye Alpay, Metis Yayınevi, 2006.

Robinson, Daniel N. *Psikolojinin Felsefi Tarihi*. Çeviren Deniz Uludağ, Doğu Batı Yayınları, 2020.

Sartre, Jean-Paul. "Varoluşçuluk Bir Hümanizmadır", *Felsefe Yazarlarından Seçme Metinler*. Hazırlayan Armand Cuvillier, Çeviren M. Mukadder Yakupoğlu, Doruk Yayıncılık, 2007.

Tura, Saffet Murat. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. Kanat Kitap, 2007.

