

SESİN FENOMENLERİ:
KİRALIK KONAK ROMANINDA HIÇKIRIK VE KAHKAHA

PHENOMENA OF SOUND:
HICCUPS AND LAUGHTER IN THE NOVEL KİRALIK KONAK



Şahika KARACA

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eskişehir, Türkiye.

ORCID: 0000-0003-2164-7551

E-mail: sahika.karaca@ogu.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 19.07.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 11.10.2024

Kaynak Gösterim / Citation: Karaca, Şahika (2024). "Sesin Fenomenleri: *Kıralık Konak* Romanında Hiçkırık ve Kahkaha", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 16/32, 063-084.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.576>

Öz

Ses, Öteki'ne çarparak kişinin varoluş alanında özneleşmesini başlatan önemli bir fenomendir. Özneleşme süreci sesin, Öteki üzerinde bir etki oluşturmaya başlar. Böylece dile dolayısıyla da anlam alanına dâhil olarak toplumsal yapının içine giriş gerçekleşir. Mladen Dolar, nesne sese giden yolun üstünde, konuşmadaki sese ilişkin nitelikler olan şive, tonlama ve tınının ardından, sesin konuşma dışındaki görünümünü gayri-ses olarak adlandırmıştır. Bu sesler kontrol edilebilir sesler değildir. Ancak öksürük, hiçkırık, kahkaha gibi gayri sesler tamamen yapının dışına çıkmış da değildir. Bu sebeple bu makalede Mladen Dolar'ın isimlendirmesinden de yararlanarak ele alınacak hiçkırık ve kahkaha dilin kökenindeki ses dolayısıyla gayri-ses olarak değerlendirilmiştir.

Bu makalede Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kıralık Konak* romanından hareketle kökensel ses yani gayri-sesin fenomenlerinden hiçkırık ve kahkaha üzerinde durulmuştur. Osmanlı Devleti'nde batılılaşma çabalarının hızlandığı yirminci yüzyılın ilk çeyreğini anlatan *Kıralık Konak* romanında devir içindeki anlam odaklarını oluşturan geleneksel hayatla batılılaşma meselesi hiçkırık ve kahkaha üzerinden takip edilebilmektedir. Romanda ana karakterlerden Naim Efendi hiçkırığı, torunu Seniha ise kahkahayı temsil etmektedir. Makalede de Naim Efendi ve Seniha'nın etrafında devrin değişen anlam dünyası gayri-sesin fenomenleri üzerinden değerlendirilmiştir.

Anhtar Kelimeler: Gayri-ses, hiçkırık, kahkaha, *Kıralık Konak*.

Abstract

In this article, based on Yakup Kadri Karaosmanoğlu's novel *Kıralık Konak*, sobbing and laughter, which are the phenomena of originary sound, that is, non-sonic sound, are emphasised. The process of subjectivisation starts with the sound creating an effect on the Other. Thus, the entry into the social structure is realised by being included in language and thus in the field of meaning. Mladen Dolar, on the way to the object voice, after accent, intonation and timbre, which are the qualities related to the voice in speech, named the non-speech manifestations of the voice as non-voice. These sounds are not controllable sounds. However, non-sounds such as cough, hiccup, laughter are not completely out of the structure. For this reason, hiccups and laughter, which will be discussed in this article by making use of Mladen Dolar's nomenclature, are considered as non-vowels due to the sound at the origin of language.

This article focuses on hiccups and laughter, which are the phenomena of the non-sense, based on Yakup Kadri Karaosmanoğlu's novel *Kıralık Konak*. In the novel *Kıralık Konak*, which depicts the first quarter of the twentieth century when westernisation efforts accelerated in the Ottoman Empire, the issue of traditional life and westernisation, which constitute the foci of meaning in the period, can be followed through hiccups and laughter. Naim Efendi, one of the main characters in the novel, represents hiccups and his granddaughter Seniha represents laughter. In this article, the changing world of meaning of the era around Naim Efendi and Seniha is evaluated through the phenomena of the imperceptible and the soundless.

Keywords: Non-sound, hiccup, laughter, *Kıralık Konak*.

Extended Summary

Sound appears as an important phenomenon that enables the construction of the subject in the field of reality through the existence of the Other. The process of subjectification begins when the voice creates an effect on the Other. Thus, entry into the social structure is realised by being included in language and thus in the field of meaning. In daily life, the voice provides dialogue with the other by entering or not entering the universe of speech. Therefore, sound is the first and most important step in the establishment and functioning of language. For this reason, we make our first entry into the social sphere with sound. In this function of sound, its relationship with meaning is important. Sound begins to be erased as it turns into meaning, that is, into words. In non-sound, there is no question of being completely included in the field of meaning.

Mladen Dolar, on the way to the object voice, labelled the non-speech manifestations of the voice as non-voice, following accent, intonation and timbre, which are the qualities of the voice in speech. The sounds before they are signified include physiological manifestations such as coughing and sobbing, which seem to link the human voice to animal nature (29). These sounds are not controllable sounds. However, informal sounds such as cough, hiccup and laughter are not completely out of the structure.

The effect of the voice on the Other is the determinant of meaning. For this reason, in the field of reality where the dialogue with the Other takes place, the voice turns into a word and becomes subject to the name of the father, that is, to the laws of the social field. Thus, the voice is included in the network of controllable signs within the law. Non-sounds such as cough, hiccup, laughter are out of control sounds that are not included in the name of the father. However, these sounds are not completely out of the structure.

Non-sounds actually exist through the breach left in the field of meaning and exacerbate the meaning. Because the real reality of the subject, which is suppressed in the unconscious, violently bursts out of this breach into the field of reality with non-voices. For this reason, they are uncontrolled. In Yakup Kadri Karaosmanoğlu's novel *Kiralık Konak*, the non-voices sobbing and laughter, although they are inarticulate sounds, are added to the structure and cause the intensification of meaning in the novel.

This article focuses on hiccups and laughter, which are the phenomena of the non-sense, based on Yakup Kadri Karaosmanoğlu's novel *Kiralık Konak*. In the novel *Kiralık Konak*, which describes the first quarter of the twentieth century when westernisation efforts accelerated in the Ottoman Empire, the issue of traditional life and westernisation, which constitute the foci of meaning in the period, can be followed through hiccups and laughter. Published in 1922, *Kiralık*

Konak is a period novel that reflects the conflict between Westernisation and traditional values during the collapse of the Ottoman Empire at the beginning of the 1900s through generations. The novel tells the conflicts experienced in the Ottoman Empire at the breaking point, that is, during the Westernisation process, through the axis of Naim Efendi and his granddaughter Seniha.

Naim Efendi, one of the main characters in the novel, represents sobbing, while his granddaughter Seniha represents laughter. In the novel, Seniha represents modernisation and Naim Efendi represents desire and law as the representative of tradition. Naim Efendi, in his role as a father representing the Ottoman Empire that has lost its former power, initially reacts to the misperceived understanding of westernisation with the word 'bizarre', but later he starts to show his reaction by sobbing. The onset of sobbing in Naim Efendi is directly related to his granddaughter Seniha's alafraza life, which has broken away from tradition. While Seniha lives in the focus of pleasure/pleasure, morality is indispensable for Naim Efendi.

Naim Efendi, one of the last representatives of the Ottoman Empire, is the representative of the law in the mansion and plays the role of a father who limits Seniha's experience of modern life. Therefore, the mansion and Naim Efendi are identified in the novel and represent the disintegrating Ottoman Empire. Naim Efendi's sobbing sounds increase even more after his son-in-law, daughter and grandchildren move out of the mansion by renting an apartment. The emptying of the mansion brought Naim Efendi's hiccups more frequent and severe. While living together in the mansion, traditional values can be preserved, but with the transition to an apartment, the break from traditional values accelerated.

Therefore, the fact that Naim Efendi, who represents the name of the father in the novel, puts the mansion up for sale with his own hands signifies the impossibility of keeping the disintegrating mansion standing. The disintegration of the mansion also suggests the disintegration process of the Ottoman Empire. The first half of the 20th century, in which the events of the novel take place, is a period in which the Ottoman Empire is dealing with many internal and external problems. With the declaration of the Constitutional Monarchy II, the spread of rights and freedoms led to a change in daily life in the capital. The break with tradition and the misinterpretation of the requirements of modern life are the main themes of *Kiralık Konak*. Naim Efendi, who symbolises the powerless father (the powerless sultan) in the novel, cannot stop the cultural rupture. Therefore, he cannot make his voice heard by the next generations. Because the disintegration of culture suggests the disintegration of language and therefore the word can no longer fulfil its semantic function. For this reason, sobbing signifies a transformation from word to non-word.

Seniha's laughter in *Kiralık Konak* is also an example of cultural regression/

disintegration. Because a regression from speech to sound and a backward change from sound to non-sound are reflected in the novel through Seniha's laughter. Seniha's laughter is the reflection of the body that cannot be integrated/restrained with sound. While Seniha's body, which cannot be integrated, creates chaos in the novel, her laughter disperses the field of discourse. Naim Efendi's sobs are on the opposite axis to Seniha's laughter. While Seniha's laughter is aimed at dispersing the field of discourse, Naim Efendi's sobs are a reflection of his extreme anxiety and fear of the disintegration of the field of discourse.

Giriş: Ses ve Gayri-Sesin Kavramsal Alanı

Ses, ötekinin varlığı üzerinden öznenin gerçeklik alanında kurulumunu sağlayan önemli bir fenomen olarak karşımıza çıkar. Gündelik hayatta da ses, ötekiyle diyalogu sözün evrenine girerek ya da girmeyerek sağlar. Dolayısıyla dilin kurulumunda ve işleyişinde ilk ve en önemli basamak olarak ses gelmektedir. Bu sebeple de toplumsal alana sesle ilk girişimizi gerçekleştiririz. Sesin bu işlevinde ise anlamla kurduğu ilişki önemlidir. Alexander Pope,¹ "Ses, anlamın yankısı gibi görünmektedir" (Akt. Dworkin 25) derken tam da bu konuya işaret etmiştir. Ses, anlama yani söze dönüşükçe silinmeye başlar.

Mladen Dolar, nesne sese giden yolun üstünde, konuşmadaki sese ilişkin nitelikler olan şive, tonlama ve tınının ardından, sesin konuşma dışındaki görünümünü gayri-ses olarak adlandırmıştır. Anlamlandırılmadan önceki sesler ise, insan sesini hayvan doğasına bağlıyor görünen öksürük ve hıçkırık gibi fizyolojik görünümü kapsar (29). Nitekim Dolar, Aristoteles'ten gayri-sesle ilgili şunları aktarır:

O halde ses (voice), içe çekilen havanın 'soluk borusu'na çarpmasıdır, çarpmanın faili de vücudun bu kısımlarında ikamet eden ruhtur. Dediğim gibi, bir hayvanın çıkardığı her ses (sound) ses (voice) değildir (dille bile ya da öksürükteki gibi dil olmaksızın da ses/voice) olmayan, salt bir ses/sound çıkarabiliriz; çarpmayı doğuranın içinde ruha sahip olması ve buna eşlik eden bir hayal gücü edimi olması gerekir, zira ses (voice), bir anlamı olan sestir (sound), öksürükteki gibi herhangi bir nefes darbesinin sonucundan ibaret değildir (30).

Dolayısıyla Aristoteles'in bu sözlerinden sesi ancak anlamla olan diyaloguyla ön plana çıkarttığı anlaşılmaktadır. Sesin Öteki üzerinde oluşturduğu etki anlamın belirleyicisidir. Bunun için de Öteki'yle diyaloga geçilen gerçeklik alanında ses, söze dönüşerek baba-nın adına yani toplumsal alanın yasalarına tabii olur. Böylece ses yasa içerisinde kontrol edilebilir göstergeler ağına dâhil olur. Öksürük, hıçkırık, kahkaha gibi gayri-sesler ise baba-nın adına dâhil olmayan kontrolden çıkmış seslerdir. Ancak bu sesler tamamen yapının dışına çıkmış değillerdir. Dolar da gayri-seslerin yapıya eklemelendiğini dile getirir ve sesin 'içinde ruha sahip olan' bir sesşe şayet, öksürük tam bir ses olmaktan çıkan

¹ Alexander Pope. *Major Works*. Oxford University Press, 2006, s. 29.

ruhsuz bir sestir. Gerek öksürük gerekse hıçkırık, sözceleyenin kastı olmadan ve onun iradesine karşı ortaya çıkar; konuşma içinde bir kırılmayı, anlama doğru yükselişin aksamasını, fizyolojinin yapıya tecavüzünü temsil ederler. Ama burada ilginç bir ters dönme meydana gelir. Bedensel ve itici de olsalar bu sesler hiç de öyle basitçe yapının dışında değildir –tam aksine, rahatlıkla yapının nüvesine girebilir ya da onun ikizi haline gelebilirler (...). Eklemsiz olanın kendisi, eklemli olanın kiplerinden biri haline gelir; simgesel-öncesi ancak simgeselle karşıtlığı sayesinde değer kazanır ve böylece, tam da anlamlandırıcı olmayışı sayesinde anlam yüklenir. Fizyolojik ve eklemsiz olsa da yapıdan kaçamaz. Hatta tam da eklemsiz tabiatı sayesinde, en yüksek mananın cisimlenişi haline gelebilir (30). Gayri-sesler aslında anlam alanında bırakılan gedikle var olur ve anlamı daha da şiddetlendirir. Çünkü bilinçdışına bastırılmış olan öznenin asıl gerçekliği bu gedikten şiddetli bir şekilde gayri-seslerle gerçeklik alanına fırlar. Bu sebeple kontrolsüzdürler. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak* isimli romanında gayri-sesler hıçkırık ve kahkaha da eklemsiz sesler olmalarına rağmen yapıya eklenilerek romanda anlamın yapısının sökülmesine neden olmuşlardır.

Kiralık Konak'ta Gayri-Sesin Fenomenleri: Hıçkırık ve Kahkaha:

1922 yılında yayımlanan *Kiralık Konak* 1900'lü yılların başlangıcında Osmanlı Devleti'nin çöküş sürecinde yaşanan Batılılaşma ile geleneksel değerlerin çatışmasını nesiller üzerinden yansıtan bir devir romanıdır. Roman, Naim Efendi ve torunu Seniha ekseninde Osmanlı Devleti'nde tam da kırılma noktasında yani Batılılaşma sürecinde yaşanan çatışmaları anlatır. Naim Efendi İkinci Abdülhamit devrinin yüksek makamdaki memurlarından olmasına rağmen babasının servetine hiçbir şey ilave etmemiştir. Naim Efendi de babası gibi birçok önemli devlet memurluğunda bulunmuştur. İnkılaptan yani II. Meşrutiyet'in ilanından iki yıl önce vakıf işlerindeki bir karmaşadan dolayı istifasını vermiştir. Ancak istifa ettikten sonra tamamen köşesine çekilmemiş yine devlet ricaliyle görüşmelerine devam etmiş, törenlere katılmıştır. Naim Efendi'nin memuriyet hayatında yakından gördüğü resmî ve gayri resmî bütün olumsuzluklara rağmen, devlete ve devlet adamlarına karşı hâlâ derin bir saygısı vardır. O son derece faziletli, itaatkâr ve hürmetli bir adamdır. Anlaşıldığı üzere Naim Efendi babanın yasına tabidir. Bu sebeple toplumsal düzeni bozan her şeye farklı şekillerde tepki göstermektedir. Onun romanda en büyük tepkisi ise torunu Seniha'yadır. Seniha dedesi Naim Efendi'nin zıddına geleneksel hayattan uzaklaşmış, yüzü geleceğe dönük, modern hayatın hazlarını yaşama arzularıyla dolu genç bir kız olmuştur. Romanda Seniha'nın tasviri de bedenlen ve ruhen bu değişimin göstergesidir.

Zira, bu, Frenklerin, asır sonu diye vasıflandırdıkları bir genç kızdı; asır sonu, yeni bir içtimaî örnektir ki, haricî ve dâhilî yaşayışında hale ve maziye

ait her türlü kayıttan azade ve istikbalin henüz hazırlanan cereyanlarına tabidir. Körpe, ince ve çalâk vücudu, ipekböcekleri gibi daimi bir istihsale [başkalaşma] içindedir. Günün aydınlıklarına göre mütemadiyen rengi değişen yeşil gözleri gibi sesinin bestesi, kıvılcıklarının ahengi ve hatta başının şekli de mütemadiyen değişirdi. İçi de tıpkı dışı gibiydi; tıpkı gözlerinin rengine benzeyen bir ruhu vardı, kâh ihtilaçlı, kederli, bulanık ve fena, kâh berrak, rakit [durgun] ve ekseriya bir havai fişek gibi şenlikli idi. Fakat bu küçük, şeytan mevcudiyetinin hiç değişmeyen bir hususiyeti vardır ki, o da alaycılığı ve şuhluğudur (16-17).

Seniha'nın sürekli olarak değişim isteği içerisinde olması cinsiyet kuramları açısından değerlendirildiğinde kadının kurulumunda ele geçirilemezliğini düşündürmektedir. Jacques Lacan, kadının kurulumundaki ele geçirilemezliğini hepsi-değil olarak adlandırır ve "Aslında tümel bir kadın (la femme) yoktur, kadın bütün değildir" (12) sözleriyle kadının ele geçirilemeyeşini söylemden kaçan şey olarak tanımlar: "Bir erkek, bir gösterenden başka bir şey değildir. Bir kadın, bir erkeği gösteren olarak arar. Bir erkek ise bir kadını –burası size tuhaf gelecek-sadece söylem aracılığıyla konumlanan şey olarak arar; çünkü iddiam doğruysa, yani kadın bütün-olmayan/hepsi-değilse, kadında söylemden kaçan bir şey vardır her zaman" (41). Darian Leader da kadın olmanın tek anlamlı bir kavram olmadığını, kadınlığın bir özünün ve insan ruhunda önceden programlanmış bir kadın temsiline bulunmadığını belirtir. Leader, kadın kimliğinin bulunduğu yerde bir gedik vardır ve kadının ne olduğu sorusuna hemen verilecek bir cevap yoktur sözleriyle kadının tanımlanamazlığını vurgular (15). Dolayısıyla kadının söylem alanında açtığı gedik etrafında bütünlenemezliği simgesel alanda erkeğin kadın korkusunu imler. Erkek sürekli olarak annelik ve dişillik gücü dolayısıyla kontrol edemediği kadını, kendi iktidarına bir tehdit olarak kabul eder (Karaca, *Kötücül Kadın* 74). *Kiralık Konak*'ta Seniha'nın dişillik erilin iktidar alanındaki söylemini dağıtma gücüne sahip olması nedeniyle korkutucudur. Bu sebeple Seniha'nın dişillik gittikçe arttığı on sekiz yaşından yirmi üç yaşına kadar olan dönemi konu alan romanda Naim Efendi'nin hıçkırıkları da artarak devam etmiştir. Romanda Seniha'nın dişillik henüz uyanma evresinde Naim Efendi, Seniha'da dikkatini çeken her tuhaflığa "acayip" kelimesini kullanır. Nitekim, Seniha, yağmurlu bir kış günü, elinde tuttuğu bir küçük kamçıyı sağa sola sallayarak, kapılara, duvarlara ve eşyaya vurarak, gayet sıkıntılı bir tavırla evin içinde dolaşmaktadır adeta duvarlar arasında dar bir kafese hapsedilmiş büyük bir kuş gibi çırpınıp durur. Tam bu esnada, karşısına büyükbabası Naim Efendi çıkar ve Seniha, avını bekleyen bir tazı gibi, Naim Efendi'nin üzerine atılarak kamçısıyla Naim Efendi'nin elindeki kitaba vurmaya başlar. "Büyükbaba, siz hayat kadar bunaltıcısınız!.." dedikten sonra bir mahalle çocuğu tavrıyla ıslık çalarak uzaklaşıp gider. Naim Efendi, bir müddet şaşkın şaşkın torununun arkasından bakıp: "Lâhavle, lâhavle," diyordu; 'bu kızda acayip bir hal var!'" (17) diyerek hayretini dile getirir. Seniha'nın kafese kapatılmış çırpınıp duran büyük

bir kuş imgesiyle verilmesi yaşadığı konakta sıkışıp kaldığını göstermektedir. Havanın yağmurlu ve kış mevsimi olması da onun bu sıkışmışlığını daha da şiddetlendirmiştir. Romanda Seniha ruhundaki sıkışmışlığın şiddetiyle konağın her yerini kamçılayarak dolaşmaktadır. Kamçı onun içinde bulunduğu gerçeklik alanından uzaklaşmak isteğinin büyüklüğünü gösterir. Dolayısıyla Seniha'nın arzularıyla gerçeklik alanı arasındaki mesafenin büyüklüğünü kamçı imgelemektedir. Diğer taraftan ise Seniha Osmanlı ricalinin son temsilcilerinden dedesi Naim Efendi'yi gerçeklik alanıyla özdeşleştirmektedir. Romanda geleneksel yaşamın sıkıcılığı ile geleneğin temsilcisi Naim Efendi'nin sıkıcılığı Seniha'nın zihninde birleşmiştir. Dolayısıyla romanda Seniha modernleşmenin, Naim Efendi ise geleneğin temsilcisi olarak arzu ve yasayı temsil etmektedirler. Naim Efendi eski gücünü kaybetmiş Osmanlı Devleti'ni temsil eden baba rolüyle yanlış algılanan batılılaşma anlayışına acayip kelimesiyle tepkisini göstermektedir. O damadı ve torunlarının yaşantılarında duydukları ve gördüklerini algılayamaz: "Kızmak veya gücenebilmek için mutlaka biraz anlamak lazımdır. Naim Efendi ise ne damadının, ne torunlarının yaşayış tarzlarındaki manayı anlayamıyordu. Alafranga, asrın icabatı..." (17-18) Naim Efendi'nin konağında alafranga yaşam tarzı kızı Sekine Hanım'ın Servet Bey'le evlenmesiyle başlar. Konağa dışardan damat sıfatıyla dâhil olan Servet Bey, Naim Efendi'nin konağında geleneksel hayatın ilk kırılma noktasıdır. Naim Efendi, önce damadı, sonra torunları sayesinde birçok yeni şeye alışmıştır. Artık ne Cihangir'deki konak ne de Kanlıca'daki yalı içerisinde kendisine ait bir köşesi kalmıştır (13). Servet Bey'in konakta başlattığı alafrangalaşma sürecine Naim Efendi'nin karısı Nefise Hanım direnmiştir. Nefise Hanım konağı geleneksel yapıyı muhafaza ederek yönetir. Ancak Nefise Hanım'ın ölümüyle birlikte konaktaki düzen dağılmaya başlar. Nefise Hanım öldükten sonra konağın idare edilmesi görevini kızı Sekine Hanım üstlenir. Ancak o annesi gibi güçlü bir kadın değildir. Tıpkı babası gibi, çekingen, içinden titiz, iradesiz, tembel bir kadındır ve kocasının ve çocuklarının arzularına uyum sağlamıştır (14). Naim Efendi'nin çekingen, içinden titiz, iradesiz ve tembellik gibi özelliklerle romanda tasvir edilmesi Osmanlı Devleti'ndeki çöküş sürecinde dağılan baba imgesiyle örtüşmektedir. Nitekim Naim Efendi karısını kaybettikten sonra evin idaresi de dağılmaya başlar. Naim Efendi bu dağılışı sürecini önce "acayip" kelimesiyle hayretini dile getirerek karşılar. Ancak sonrasında "acayip" kelimesi yerini gayri-sese/hıçkırığa bırakır. Bu durum aslında Naim Efendi'nin söylem alanından gayri-sese doğru değişiminin konak içinde babasal işlevini kaybetmesiyle ilgilidir. Baba'nın adının kurucu işlevi olan dilin göstergeleri yerini gayri-sese bırakmaya başlamıştır.

Naim Efendi'de hıçkırığın başlaması torunu Seniha'nın geleneksellikten kopuşu alafranga yaşayışa başlamasıyla doğrudan ilgilidir. Seniha, alafranga hayatın birçok hazzını deneyimlemiş Faik Bey'le aşk yaşamaya başlar. Haklarında çıkan dedikodular Naim Efendi'ye kadar ulaştığında ihtiyar adam duyduğu

utancın büyüklüğüyle Faik'in babası Kasım Paşa'nın yanına giderek iki gencin durumundan onu haberdar eder. Ancak Kasım Paşa bu durumda karar verecek olanın oğlu olduğunu ifade ederek serveti ve mesleği olmayan Faik Bey'in evlenmesini doğru bulmaz. Bu durumun şaşkınlığıyla ne yapacağını bilmez bir hâlde eve dönen Naim Efendi bir de Seniha'nın hışmına uğrar. Naim Efendi'nin ilk hıçkırığa tutulması da Seniha ile aralarında geçen bu konuşmanın ardından gerçekleşir. Dedesinin Faik Bey'in babasının yanına torunuyla Faik Bey'in evlenmelerini talep etmeye gittiğini öğrenen Seniha bu duruma çok öfkelenerek onunla çok ağır bir konuşma yapar. Seniha da tıpkı dedesi gibi dedesinin kendisinden habersiz Kasım Paşa'nın yanına gitmesini "çirkin" ve "acayip" kelimeleriyle ifade eder: "Zira, bu hareketiniz için çirkin ve acayip sıfatlarından başka kelime bulamıyorum; vakıa bundan daha adi, daha zelil ne olabilir?.. Bu, sizce belki böyle değildir, her şeyde olduğu gibi bu meselede de belki siz başka türlü düşünüyorsunuz, ben başka türlü düşünüyorum" (109). Görüldüğü üzere Seniha'nın öfkesinin şiddetinin büyüklüğü dede ile torun arasında hayata bakıştaki zıtlıktan kaynaklanmaktadır. Seniha haz/zevk odağında yaşarken Naim Efendi için yasa/ahlâk vazgeçilmezdir. Torunun bu sözleri karşısında Naim Efendi "eğile eğile iki kat olur. Naim Efendi'nin eğile eğile iki kat olması baba-nın yasasının küçülmesini/güç kaybetmesini gösterir. Seniha konuşmasının devamında evlilikle ilgili fikirlerini anlattığında ise Naim Efendi'nin hayreti daha da artar:

"Ne Faik Bey beni almak için babasının emrine, ne ben Faik Bey'e varmak için sizin arzunuza tabiyiz. Ben yirmi yaşına giriyorum. O otuzuna yaklaşıyor; birbirimizi sizin bizi tanışınızdan daha iyi tanıyoruz ve sevişiyoruz."

"Evet, evet, sevişiyoruz. Bugün istesem ben ona varırım; bugün istesem o beni alır; dünya bir araya gelse, kimseler bizi ayıramaz. Fakat, ne çare ki istemiyoruz. Zira, evlenme hakkındaki fikirlerimiz sizinkilere hiç benzemiyor. Bizim için evlenme bir kalp meselesi değildir. Ne de bir uzvî zarurettir. Ben ve o, bu işi bir hesap ve akıl meselesi telakki ediyoruz; paraya müteallik [müteallik] bir iş..." (109)

Seniha'nın evliliğe dair yorumları Naim Efendi'nin artık hayretten çok korku duymasına neden olmuştur. Romanda korku duygusu da hıçkırığa tutulmadan bir önceki aşamadır. Lacan, korkuyu babalık metaforunun görece yetersizliği ile ilişkilendirmektedir. Bu anlamda, Lacan'a göre² fobik semptom babasal işlevdeki eksikliğin bir sonucu olarak oluşmaktadır. Babasal işlevin, anne ve çocuğu ayırıştırmada yetersiz kaldığı durumlarda ortaya çıkan bir savunma mekanizması olarak da tanımlanabilecek olan fobi, babasal işlevi güçlendirmeye çalışmaktadır (Akt. Demir Hekimoğlu 144). *Kiralık Konak*'ta da Naim Efendi'nin babasal işlevi yetersizdir. Dolayısıyla da yasa koyuculuğunun Seniha tarafından parçalandığı bu konuşmayla Naim Efendi'nin yaşadığı şaşkınlık ve korku sonrasında hıçkırığa dönüşmüştür.

² Jacques Lacan. *The Object Relation: The Seminar of Jacques Lacan. Book IV*, Çeviren A. Price, Cambridge, Polity Press, 2020.

"Siz zannediyor musunuz ki, ben ömrümün sonuna kadar böyle bir evde kalacağım? Böyle bir memlekette, etrafımda böyle bir halkla? Bin güçlülük senede ancak beş on kat esvap yaptırarak, ara sıra Ada'ya misafirlige giderek ve pazartesi günleri aşağıda salonda birkaç manasız ve yavan davetli bekleyerek yaşayıp gideceğim? Hayır! Büyükbaba, ben o kadar basit ruhlu bir kız değilim! Çok okudum; çok öğrendim; çok düşündüm, çok tahlil ettim. Biliyorum ki, hayat denilen şey, içinde doğup büyüdüğüm bu hapishanenin dışında, gürültülü, geniş aydınlık, acayip, hazin, neşeli, düz, yıllankavi, inişli yokuşlu, bitmez tükenmez bir sahadır. Oradan bin türlü sesler işitiyorum; bu sesler her biri başka tarzda, bir başka lisanda bana, 'gel' diyor. Kendimi güç zapt ediyorum. Fakat, bugün değilse yarın mutlaka bu seslerden birine doğru koşacağım. Mutlaka!.." (110)

Seniha, konağı hapishane olarak değerlendirir. Dolayısıyla konak Seniha'nın arzularını kısıtlayan bir imgeleme sahiptir. Osmanlı Devleti'nin son temsilcilerinden Naim Efendi konakta yasanın temsilidir ve Seniha'nın modern hayatın getirdiklerini yaşamasını sınırlandırıcı bir baba rolündedir. Dolayısıyla konak ve Naim Efendi romanda özdeşleşerek dağılmakta olan Osmanlı Devleti'ni temsil eder. Seniha ise gelenekle bağıni koparmaya çalışan bir genç kızdır ve onun en büyük hayali bir gün mutlaka Avrupa'ya gitmektir. Bu sebeple de kendisine bu imkânları sağlayabilecek biriyle evlenmeyi istediğini Naim Efendi'ye belirtir. Naim Efendi torununun ağzından çıkan bu sözlerine, "Kızım, ne demek istiyorsun? Anlamıyorum" (111) karşılığını verir ve sonrasında Naim Efendi'yi hıçkırık tutar. Romanda Naim Efendi'nin ilk hıçkırık sesi torunuyla yaptığı bu konuşmadan sonra duyulur ve bir türlü dinmek bilmez. Güçlülükle soluk alan ve hıçkırığa devam eden Naim Efendi'nin yardımına kızı Sekine Hanım koşar. Bir taraftan da, "Yarabim, bu kız size ne yaptı? Bu kız size ne yaptı? Söyleyin, o mu sebep oldu?" (112) sözleriyle Naim Efendi'nin bu durumundan Seniha'yı sorumlu tutar. Naim Efendi'nin hıçkırığı ise bir türlü geçmez.

Naim Efendi'nin bir türlü kesilmeyen hıçkırığı gelenekten kopuşun şiddetini göstermektedir. Nitekim, Sekine Hanım'a, "Kalbimi kırdı; kalbimi fena kırdı. Hiç ummazdım. Bu kadarına hiç ihtimal vermezdim" (113) sözleri de Seniha'nın mondenleşen hayat tarzını ilk kez bu kadar yakından algıladığını göstermektedir. Naim Efendi'nin bedeni bilincin kontrolünden çıkarak bu karşılaşmanın şiddetine hıçkırıkla tepki vermiştir. Mladen Dolar öksürük ve hıçkırığı beden kontrolünden çıkan gayri-sesler olarak değerlendirmektedir:

Ses (voice), 'içinde ruha sahip olan' bir sesse (sound) şayet, öksürük tam bir ses olmaktan çıkan ruhsuz bir sestir. Gerek öksürük gerekse hıçkırık, sözceleyenin kastı olmadan ve onun iradesine karşı ortaya çıkar; konuşma içinde bir kırılmayı, anlama doğru yükselişin aksamasını, fizyolojinin yapıya tecavüzünü temsil ederler. Ama burada ilginç bir ters dönme meydana gelir: Bedensel ve itici de olsalar bu sesler hiç de öyle basitçe yapının dışında değildir. Tam aksine, rahatlıkla yapının nüvesine girebilir ya da onun ikizi haline gelebilirler (30).

Naim Efendi torunundan duyduklarına sözle karşılık veremeyecek kadar şaşkınlık ve korku içinde kalmıştır. Bu durum ise bedeninin kontrolden çıkmasına neden olmuştur. Onun babanın adını temsil ettiği düşünüldüğünde bedeninin kontrolden çıkması sözün/anlamın kontrolden çıkmasını imler. Dolayısıyla da Naim Efendi'nin söze dökemedikleri gayri-sesle/hıçkırıkla kendini göstererek anlamın ikizi hâline gelir. Sekine Hanım'ın babasının hıçkırığa tutulmasından Seniha'yı sorumlu tutması da söze dökülemeyen örtük anlamın bedenden dış dünyaya sızmasıdır. Aydın, "Örtük Felsefe: Eugene Gendlin ve Deneyimsel Fenomenolojisi"³ başlıklı makalesinde Eugene Gendlin'in bedeni bilinçle bir bütün olarak algılayan, yaşayan, hissedilen ve dünya ile etkileşim içinde değerlendirdiğini belirtir. Ancak bedende hissedilen kavram öncesi olduğu için anlam dille ifade edilen açıklığa sahip değildir. Dolayısıyla bedensel deneyim ve algı örtük-anlam olarak değerlendirilebilir. Nitekim Aydın, Gendlin'in konuyla ilgili görüşlerini yorumlayarak hissedilen ya da örtük anlamın, bireyin bedenli bir varlık olarak doğrudan deneyimini temsil ettiğini, canlı ve yaşayan deneyime dayanan örtük anlamın yaşamın içinde sürekli olarak var olduğunu ve sürekli olarak yeniden üretildiğini belirtir (Akt. Aydın 141). Naim Efendi'nin hıçkırığı romandaki anlam alanının kurulumundaki en büyük yoğunluğa sahip olan kültürel çatışmanın bedensel göstergesidir. Dolayısıyla bedenden fıskıran hıçkırık sesi metindeki örtük anlamı imgelemektedir. Levin⁴ anlamın örtük boyutunun, kavramsal kalıplara indirgenemediğini, bu nedenle kavramsal kalıplar ve indirgenmiş kelimelerin bedensel-hissedilen deneyimi, bizim gerçekte ne söylediğimizi, kastettiğimiz anlamı ya da nasıl hissettiğimizi temsil edemediğini belirtir (Akt. Aydın 141). *Kiralık Konak*'ta da söze dökülemeyenler hıçkırık ve kahkaha sesleriyle temsil edilmiştir.

Naim Efendi'nin hıçkırık sesleri damadı, kızı ve torunlarının konaktan bir apartman dairesi kiralarak taşınmalarından sonra daha da artmıştır. Konağın boşalması Naim Efendi'nin hıçkırığa daha sık ve şiddetli yakalanmasını beraberinde getirmiştir. Konakta hep birlikte yaşarken geleneksel değerler muhafaza edilebilmektedir ancak apartman dairesine geçişle geleneksel değerlerden kopuş hızlanmıştır. Naim Efendi'nin geliri de zaten çok önceden damadı ve torunlarının modern yaşayışına yetersiz kaldığı için mal varlığı elinden tek tek çıkmaya başlamıştır. En sonunda ise elinde bir tek konak kalmıştır. Önce konağın içindeki kıymetli eşyalar satışa çıkarılmış daha sonrasında ise konağın bir kısmının gelir sağlamak amaçlı kiraya verilmesine karar verilmiştir. Ancak konağı kiralamak için görmeye gelenlerin Naim Efendi çeşitli bahanelerle konağın içine alınmasına engel olur. Kardeşi Selma Hanım'ın bizzat konağa bakmak için birçok kişi getirdiği bir gün Naim Efendi gelenlerin konağın içini görmelerine engel olamaz. Hatta Selma Hanım konağa bakmaya gelenleri Naim Efendi'nin yatak odasına kadar sokar. Bu durum Naim Efendi'nin

³ Aysun Aydın, "Örtük Felsefe: Eugene Gendlin ve Deneyimsel Fenomenolojisi", *Kaygı*, 19/2, 2020, s. 483.

⁴ David Michael Levin, "Making Sense: The Work of Eugene Gendlin", *Human Studies*, 17/3, 1994, s. 344.

onurunun kırılmasına neden olur ve yine şiddetli bir hıçkırığa tutulur: "Zavallı Naim Efendi, o gün haysiyetinden büyük bir şeyin kırıldığını hissetti; kendini adeta bir hancı, bir bezirgân ya da bir dilenci derecesine inmiş sandı ve ziyaretçiler gittikten sonra bütün bir gece sabaha kadar teessüründen hıçkırıldı, durdu" (163). Naim Efendi'nin yatak odasına kadar konağa bakmaya gelenlerin girmesi, en mahrem alanının başkaları tarafından görülmesi anlamına gelir. Diğer taraftan da kendisini evini satışa çıkarmış bir tüccar ya da dilenci gibi hissetmesi de konakla simgelenen geleneksel yaşayışın bizzat kendi eliyle satışa çıkartıldığını düşündürmektedir. Dolayısıyla romanda baba-nın adını temsil eden Naim Efendi'nin kendi elleriyle satışa çıkarması artık dağılan konağı ayakta tutmanın imkânsızlığını imler. Konağın dağılması Osmanlı Devleti'nin dağılış sürecini de düşündürmektedir. Romanda olayların geçtiği 20. yüzyılın ilk yarısı Osmanlı Devleti'nin içte ve dışta birçok sorunla uğraştığı bir dönemdir. II. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte hak ve özgürlüklerin yaygınlaşması payitahttaki gündelik hayatın da değişmesine neden olmuştur. Geleneksellikten kopuş ve modern hayatın gerekliliklerinin ise yanlış yorumlanması *Kiralık Konak*'ın ana temidir. Romanda güçsüz babayı (güçsüz padişahı) imleyen Naim Efendi kültürel kopuşu durduramaz. Dolayısıyla da kendinden sonraki nesillere sesini duyuramaz. Çünkü kültürün dağılması dilin dağılmasını dolayısıyla da sözün artık anlamsal işlevini yerine getiremediğini düşündürmektedir. Bu sebeple hıçkırık sözden gayri-sese doğru bir dönüşümü imler. Söz kültürel alandayken gayri-ses bedeninin simgesel alana yansımadır.

Simgesel alanda söze dayalı anlamın dağılması Naim Efendi'nin bilinçdışına bastırıldığı korkularının bedeninin kontrolden çıkmasıyla dışarıya hıçkırık olarak fıskırmasıdır. Dolayısıyla romanda hıçkırık simgesel alana bilinçdışından fırlayan iç sestir. Romanda Naim Efendi'nin iç sesinin ortaya çıkışı ise konağın boşalmasıyla birlikte duyulur: "Ses yokluğuna katlanmak zordur; tam bir sessizlik doğrudan doğruya tekinsizdir, ölüme benzer, ses ise ilk hayat belirtisidir. Ve ses ile sessizlik arasındaki belki görüldüğünden daha kaypaktır -tüm sesler işitilmez ve belki en sırnaşık ve zorlayıcı olanı işitilmeyen seslerdir, hem en sağır edici şey sessizlik olabilir. Tecrit halinde, tek başına, çılgın kalabalıktan uzakta yapayalnızken, sestem öylece kurtulmuş değiliz- böyle zamanlar başka türde bir sesin, alışıldık şamataadan daha sırnaşık ve zorlayıcı bir sesin ortaya çıktığı zamanlar olabilir: susturulamayan bir sesin, iç sesin" (Dolar 20). Konağın boşalmasıyla sessizlik konağa hâkim olur. Sessizlik tekinsizliğiyle mekâna yayılır ve tekinsizliğin beraberinde getirdiği korkuyla birlikte Naim Efendi'nin iç sesi/hıçkırığı konağın duvarlarına şiddetle çarpmaya başlar. Naim Efendi'nin hıçkırıkları artık ıssız kalmış konağın içinde işitilebilen tek sestir. Adeta bu ses konağın Nabız atışı gibidir. Naim Efendi'nin hıçkırığı aşağıdaki taşlıktan itibaren duyulmaktadır. Bu ses yaklaştıkça büyük, bozuk bir saatin tik taklarını andırmaktadır ve derinden gelen hıçkırık sesi hüzün, ürperti ve korku duygularını uyandırmaktadır. "Hele sofaı geçip de, hastanın oda kapısına

yaklaşıldı mı, mutlaka sekeratta bir adamın yanı başına geldiği sanılırdı.” (164) Naim Efendi'nin hıçkırıklarının nabız sesine benzetilmesi ölüm sessizliğinde duyulan tekinsiz bir sestir. Dolayısıyla da Osmanlı Devleti'nin dağılma sürecini çağrıştırmaktadır. Ayrıca yine Naim Efendi'nin hıçkırıklarının bozuk bir saatin tik taklarına benzetilmesi de Osmanlı'nın son dönemlerinin 'hasta adam' benzetmesiyle anılmasını düşündürmektedir. Odasına yaklaştıkça hıçkırık sesinin verdiği hüznü, ürperti ve korku da ölmek üzere olan bir hastadan duyulan korku yani Osmanlı Devleti'nin bütünüyle dağılmasından duyulan korkuyu imgelemektedir. Romanda muhtemel son yaklaştıkça hıçkırığın şiddeti de artmıştır. Nitekim konağa bakmak için bir başka kiracının gelmesiyle de Naim Efendi'yi yine şiddetli bir hıçkırık tutar:

“Yine kiracılar, yine kiracılar... Kim bilir...” Ve sözünü tamamlayamadı; şimdi günde birkaç defa tutan o müziği hıçkırık birdenbire boğazından yakalamıştı. Dışarıda bu hıçkırığı duyanlardan birisi:

“A, aman, nedir o! Bu ses de nereden geliyor?” dedi.

Bir diğeri ilave etti:

“Tıpkı birisini boğazlıyorlarmış gibi...”

Kadınlardan en genci ürkerek geri çekildi:

“Anne, anne, o kapıya yaklaşma. Mutlaka ölen oradadır” (165).

Naim Efendi'nin kiracılar tarafından “ölen” olarak nitelendirilmesi de oldukça dikkat çekicidir. “Hasta adam” artık ölmek üzeredir. Dolayısıyla dağılıp giden konakla birlikte konakla özdeşleşen Naim Efendi de yitip giden bir devrin simgesi olurlar (Moran 179-80). Dağılan Osmanlı Devleti'yle özdeşleşen konak ve Naim Efendi'nin can çekiştiği bu sahnede kadınların kendisiyle ilgili konuşmalarını duyduğunda kendi kendine “Cebin herif, cebin herif! Artık ölsene!” sözlerinden artık onun da ölmeyi arzuladığı görülmektedir. Naim Efendi'nin bu son dönemlerine ise en çok Hakkı Celis şahit olmuştur. Hakkı Celis, “Hayatta şöyle dursun, bütün okuduğu romanlarda bile bu kadar trajik bir ihtiyar simasına tesadüf etmemişti; bu adam, ona, gittikçe bir şeye alâmet veya bir şeyin timsali gibi görünmektedir. Eski müverrihlerin hayatında zuhur edecek büyük hâdiselerin gökte ve yerde birtakım alâmetlerle belirmediğini söylerler. Eğer bu doğru ise, Naim Efendi de yeni başlayan devrin eşliğindeki korkunç hayaletlerden biridir. Hiç şüphesiz arkamızda bıraktığımız mazinin son feryadı ve önümüzde hissettiğimiz uçurumun ilk ürpertisi Naim Efendi'dir” (166). Dolayısıyla arkada bırakılanın hüznü ile gelecekte duyulan kaygı ve korku Naim Efendi'nin hıçkırıklarıyla bir dışavurumdur. Geleceğe dair duyulan korkunun romanda simgesi ise Seniha'yla bütünüdür.

Kiralık Konak'ta Naim Efendi geleneğin son temsilcisi olarak hıçkırıklarıyla, Seniha ise yeni neslin temsilcisi olarak kahkahalarıyla dehşet uyandırır. Nitekim Seniha'yı karşılıksız bir aşkla seven Hakkı Celis'in bu konudaki eleştirisi de

oldukça çarpıcıdır. Hakkı Celis romanda kendi kendine şöyle konuşur : “Naim Efendi’nin hıçkırıklarıyla Seniha’nın kahkahalarındaki mana bir değil midir? Bu, her iki ses de biten bir şeyi ifade etmiyorlar mı?’ (..) Bunun içindir ki, Seniha’yı son senelerde türeyen yeni bir kadın neslinin muayyen bir örneği ve Naim Efendi’yi memleketin sallanan toprağı altında, ürkerek, bağırarak için çıkmış bir acıklı müstehase (fossil) telakki ediyor. Ya kendisi neydi?” (167). Hakkı Celis, Naim Efendi’nin hıçkırıklarıyla Seniha’nın kahkahalarının simgesel alandaki aynı anlamı temsil ettiğini düşünmektedir. Dolayısıyla hıçkırık ve kahkaha romanda gayri-sesin aynı eksende birleşen bileşenleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kahkaha birçok düşünürün insanın ontolojik varlığını açıklamak için üzerinde durulan fenomenlerdendir. Henry Bergson, *Gülme* adlı eserinde sadece gerçek anlamda insani olan şeyler için gülünçlükten bahsedebileceğini belirtir (5). Mihail Bahtin gülmenin tüm canlı yaratıklar arasında yalnızca insana bahşedilen ve diğer yaratıkların sahip olmadığı, ulaşamadığı, insanın en yüksek tinsel ayrıcalığı olduğunu söyler (94). Mısır papirüslerinde ise yaratılıştan sözden önce gülmenin var olduğu dile getirilmiştir. Barry Sanders, Kahkahanın Zaferi isimli eserinde yıkıcı bir tarih olarak gülmeyi değerlendirir: “Başlangıçta gülme vardı. Yaklaşık olarak İÖ üçüncü yüzyılda yazılmış simya konusundaki bir Mısır papirüsüne göre dünya böyle oluşmuştur. Tanrı, Yaratma ediminde tek bir sözcük, tek bir hece söylemez. Mısırlı Yaradan için sözcükler ve tümceler çok daha sonra gelecektir.” (17) Mladen Dolar ise gülmenin bir yandan öksürüğe ve hıçkırığa, hatta daha hayvansı seslere yakın görünen fizyolojik bir tepki olduğunu söylerken diğer yandan sadece insanlığa özgü kültürel bir özellik olduğunu belirtir. Dolar, insanı (‘konuşan hayvan’a eş değer bir şekilde?) ‘gülme hayvan’ olarak tanımlayan, gülmede insanlığı hayvanlıktan ayıran özgüllüğü gören kadim bir önermenin var olduğunu söyler. Burada en yüksekle en aşağının, kültürle fizyolojinin alışımı vardır: eklemsiz hayvansı sesler, insanlığın esasına denk düşer -kültür de en nihayetinde gülüşten daha iyisini sunabilir mi? Bu görüldüğünden daha da esrarengiz, zira kültüre özgü bir tepki olan gülme çoğu zaman kontrolsüz bir şekilde, bahtsız öznenin iradesi ve niyeti hilafına bir şekilde patlar; bastırılmaz bir şekilde bedeni sarsan ve bilinçle zaptedilemeyen yarım yamalak feryatlar çıkarttıran bir dizi kasılma ve kramp olarak, önüne geçilmez bir kuvvetle özneyi ele geçirir. Gülme dili aynı anda iki doğrultuda birden, hem simgesel-öncesi hem de simgeselin ötesi olarak aşılıyor gibidir; yapının ele geçirdiği kültür-öncesi bir sestem ibaret değildir, aynı zamanda, hayvanlığa gerileme gibi görünen son derece kültürel bir üründür (35-36).

Kiralık Konak’ta Seniha’nın attığı kahkahalar da kültürel gerilemenin/dağılımanın örneğidir. Çünkü sözden sese doğru bir gerilemeyle sestem gayri-sese doğru geriye doğru bir değişim Seniha’nın kahkahalarıyla romana yansımıştır. Seniha’nın kahkahası bütünlenemeyen/dizginlenemeyen bedeninin sesle dışarı

yansımasıdır. Romanda olumsuz bir söylem üzerinden Seniha'nın kahkaha ve gülüşleri verilmiştir. "Seniha, olur olmaz şeylere gülüyordu. Fakat, bu gülüşlerde ruhun saffetini rencide eden bir ahenk vardı; şuh, şehvetli ve aşifte bir ahenk... Seniha'nın kahkahalarında, bir sefahat sofrasında gıdıklanan bir fahişenin sesi duyuluyordu" (66-67). Romanda Seniha'nın gülüşlerinin ruhun saffetini rencide eden bir söyleyişle verilmesi kötücül bir imge üzerinden kurulmasına neden olmaktadır. Yakup Kadri'nin romanlarında kadın kahramanların genellikle kötücül imgeyle kuruldukları dikkat çekmektedir. Bunun sebebi kadının simgesel düzende temsil edilememesi, hem dişilliğinin hem de anneliğinin ataerkinin sınırlarını ihlal etmesinden kaynaklıdır. Bu sebeple aslında kadın simgesel alan içerisinde kurulmasına rağmen, erkeğin güce sahip olmasıyla kadının bu alanın içine bütünüyle girmesine izin verilmez. Terry Eagleton kadının toplumun hem 'içinde' hem de 'dışında', hem o toplumun romantik bir biçimde idealize edilmiş bir üyesi hem de kurban edilmiş sürgünü olduğunu belirtir. Kadın bazen, erkek ile kaos arasında duran şey, bazen de kaosun cisimleşmiş hâlidir. İşte bu nedenle kadın bu rejimin kesin tanımlanmış sınırlarını bulanıklaştırarak sınıflandırmaları bozar. Kadınlar erkek-egemen toplumda temsil edilirler, gösterge, imge ve anlam tarafından sabitleştirilirler, ama bu toplumsal düzenin aynı zamanda 'olumsuz' yönü oldukları için her zaman o toplumda fazlalık gibi, lüzumsuz gibi görünen, şekillendirilmeyi reddeden, temsil edilemeyen bir yanları da vardır (231). *Kiralık Konak*'ta Seniha da kaosu oluşturan bir temsil gücüne sahiptir. O, Osmanlı Devleti'nin son dönemini temsil eden Naim Efendi'nin konakta kurduğu düzeni Avrupa'ya kaçarak darmadağın eder. Böylece romandaki kaotik süreç de başlar. Seniha'nın Batılılaşma hayranı babası Servet Bey, oğlu ve karısıyla birlikte Nişantaşı'nda modern bir apartman dairesine taşınarak Naim Efendi'yi ve konağı terk eder. Ardından Seniha'nın Avrupa'dan gönderdiği mektuplarda para istemesiyle Naim Efendi tek tek elindeki mal varlığını çıkarmaya başlar. Satacak mal varlığı kalmayınca konaktaki eşyalar satılmaya başlar. En sonunda ise konağın kullanılmayan kısımları kiralığa çıkartılır. Görüldüğü üzere Seniha'nın Avrupa'ya kaçışıyla konağın dağılışı hızlanmıştır. Seniha yüklendiği kötücül imgeyle simgesel alanda var olan sınırları darmadağın etmiştir. Bu durum ise cinsiyet olarak kadının ontolojik kurulumunda bütünüyle ele geçirilememesini/hepsi-değili imler. *Kiralık Konak*'ta Seniha'nın kahkahaları da bütünlenemeyen, söylemden kaçan gayri-sestir. Çünkü bütünlenemeyen Seniha'nın bedeni romanda kaosu oluştururken kahkahası da söylem alanını dağıtır. Naim Efendi'nin hıçkırıkları ise Seniha'nın kahkahalarına karşıt eksendedir. Seniha'nın kahkahaları söylem alanını dağıtmaya yönelikken Naim Efendi'nin hıçkırıkları söylem alanının dağılmasından duyduğu aşırı kaygı ve korkunun yansımasıdır. Bu durum eril öznenin kadına göre daha farklı olmasından kaynaklıdır. Çünkü eril anlam yaratmaya çalışır ve eril öznenin görünüşteki özerkliği her an ayağının altından kayıp gidecek gibidir. Zizek eril öznenin görünüşte kendi kendini temellendiren özerkliği, hem temeli olup hem de onu her an temelsiz

kılabilecek olan bastırmayı gizlemeye çalıştığını belirtir. Fakat bu anlam kurma süreci kadınların eril iktidarını yansıtmalarını ve hayali özerkliğinin gerçek olduğu konusunda ona sürekli güven vermelerini gerektirir. Kadınların eril öznenin/imleyenin özerk iktidarını yansıtmaları yolundaki bu talep özerkliğin inşası açısından temel önem kazandığında ve dolayısıyla işlevini geçersizleştiren bir kökten bağımlılığın temeli hâline geldiğinde işler karışır (105). *Kiralık Konak*'ta da karısı Naim Efendi'nin eril iktidarını onaylayarak baba-nın adının konakta devam etmesini sağlamıştır. Naim Efendi'nin eski hayatın temsili olan karısı vefat ettikten sonra konağın kontrolü elinden çıkmıştır. Eril öznenin söylem alanındaki varlığı Öteki olarak simgesel alanda konumlandırılan kadın tarafından onaylanmasına bağlıdır. Dolayısıyla eril, fallus göstereni etrafında onaylanma kaygısı taşıyarak ontolojik varlığını sürdürür. Lacan'a göre bu kökten ontolojik kaygı bizatihi öznelliğin ayrıcalığıdır; işte tam bu manada dişil konum öznelliğin saf hâline en yakın düşen konumdur. Erkek olmak farklı yönde atılmış bir adım -imleyen desteği (Lacan'ın deyişyle 'kendisini ayakta tutan payanda') olarak fallusa bel bağlamak- demektir; erkek var olduğuna (mevcudiyetine) inanır, 'eril kaygı'nın genellikle kastrasyon kaygısından öteye geçmemesi bundandır. Erkek olduğuna inanan öznedir erkek. Erillik bir inanç meselesidir (kastrasyonun bastırılmasına dayanan ve bu sayede ayakta kalan bir inançtır bu). (...) Cinsel bölünme ontolojik eksi perspektifinden şöyle formüle edilebilir o hâlde: Erillik inanç, dişillik ise tasannu meselesidir (Zupancic 86-87). Naim Efendi'nin hiçkırığı geleneksel hayata tutunma çabalarıyla söylem alanında onaylanmama dolayısıyla da dağılan konağa/iktidarına verdiği tepkidir. Seniha ise tersine geleneksel hayata inancını kaybetmiştir ve söylem alanını kahkahalarıyla dağıtır. Öyle ki Seniha sadece Naim Efendi'nin değil Faik Bey'in hatta Hakkı Celis'in de romanda eril iktidarını onaylamamıştır.

Romanın ilk kısımlarında Seniha'nın Faik Bey'i kendine âşık etme çabaları göze çarparken onun arzusunu ele geçirdikten sonra Faik Bey'den uzaklaşmaya başladığı görülür. Faik Bey'in kumar borcu için elmaslarını ona verdiği andan itibaren Seniha'nın Faik Bey'e duyduğu aşk zedelenir. Çapkın bir genç olan Faik Bey henüz yirmi beş yaşında olmasına rağmen aşk konusunda birçok tecrübesi olmuştur. Seniha'yla da bir aşk macerasına başlamışlardır. Ancak her ikisi de evlenmeyi düşünmemektedir. Seniha'nın Avrupa'ya kaçışı ile birlikte Avrupa hayranı olan Faik Bey için Seniha imkânsız bir aşk nesnesi hâline dönüşmüştür. Seniha'nın yanına Avrupa'ya da giden Faik Bey, Seniha'nın yaşadığı aşk tecrübelerinden sadece birisidir. Bu durum Seniha'nın imkânsızlığını daha da artırmıştır. Nitekim Hakkı Celis'le karşılaştıkları bir gün Hakkı Celis'e Seniha ile ilgili söylediklerinden de Faik Bey'in Seniha'ya duyduğu aşkın boyutu anlaşılacaktır: "Fakat, monşer, hiç o sevilir mi?" Faik Bey, Seniha'dan kaçtıkça onun kendi arkasından koştuğunu anlatır. Sonrasında ise Seniha, Faik'ten kaçmaya başlayınca Faik Bey onu elde etmeye çalıştığını ve Seniha'nın bu durumdan keyif aldığını belirtir: "O kızıl saçlı kız, bir ateşin önünde duran bir

cadı gibi, beni yerden yere, çukurdan çukura sürüklenir gördükçe, otuz iki dişini birden gösteren bir gülüşle gülüyor ve memnuniyet mesamelerinden fıskırıyordu” (187). Seniha'nın bu gülüşü eril alanı darmadağın eden yutucu kadını imgeler. Kızıl saçlı olması ise yaratılış mitine göre Hz. Adem'in ilk karısı kırmızı saçlı Lilith'le örtüşmektedir (Karaca, *Kötücül Kadın* 22-23). Lilith başkaldıran, özgürlükçü kadın olarak şeytani bir imgeye bürünmüş ve Tanrı tarafından cezalandırılmıştır. “Lilith'in tarihinin bize gösterdiği, ataerkil kültürde kadın dili ve 'küstahlığının' -yani erkek hâkimiyetine karşı ayaklanmanın- birbiri ile bağlantılı olmanın yanı sıra kaçınılmaz olarak şeytani olduğudur” (Gilbert-Gubar 81). Özgür kadının sembolü olan Lilith'le Seniha romanda özdeşleşmiştir. Seniha da tıpkı Lilith gibi eşitlikçi bir söylemle cinselliğini özgür bir şekilde yaşamak ister. Faik Bey'in çokça yaşadığı aşk tecrübelerini Seniha da Avrupa'da yaşar. İstanbul'a dönüşünde de devam eder. Romanın başlangıcında Faik Bey'i kendisine âşik etmeye çalışan ihtiraslı genç kız romanın sonunda yerini birçok aşk deneyimi yaşamış, duygusuz/donuk bir genç kadına bırakmıştır. Öyle ki Seniha, Faik Bey'in aşkını da sadece cadiya benzetilen bir gülüşle karşılar. Dolayısıyla Faik Bey de romanın sonunda Seniha'nın aşkıyla darmadağın olmuş, aşk söylemi gülmeyle dağılmıştır. Romanda Seniha'nın gülüşüyle dağılan bir diğer aşk ise Hakkı Celis'in Seniha'ya duyduğu aşktır. Hakkı Celis, Seniha'yı platonik bir aşkla sever.

“Lakin şu muhakkak ki beni de sevmiyor!” derdi. O halde kimi? O halde kim onun muhabbetine layıktır? Ve onun muhabbetine layık olmak için ne yapmak lazımdır? Hakkı Celis, her türlü fedakârlığa hazır olduğunu hissediyordu. Şöhreti cihanı tutmuş bir büyük şair veya şanı dillere destan bir büyük kahraman olsa, acaba kendini ona sevdirebilir miydi? Siyaset âleminde bir büyük rol oynasa, günlerce gazeteler kendinden bahsetmeye başlasa, acaba bir parça hayranlığını, bir parça alakasını celbedebilir miydi? Hakkı Celis: “Hayır, bunların hiçbiri değil, fakat sevmek, daima sevmek!” diyordu. “Sonuna kadar, her şeye rağmen, ezalar, cezalar, hummalar ve gözyaşları içinde ve hastalıklar ve ölümler önünde daima sevmek. “Belki en iyisi, bu muhabbet yolunda ölmektir,” dedi. “Bu içimdeki zulmeti uzun ve ateşin bir şiiir halinde onun önüne dökmek ve ölmek...” (39)

Seniha da bu aşkı bilmesine rağmen Hakkı Celis'i kendisinden uzaklaştırmaz. Bu karşılıksız aşkla Hakkı Celis romanın başlangıcında Servet-i Fünûn hassasiyetini yansıtan kırılğan bir gençken sonrasında tam da dönemin edebî hareketlerini örnekleyen bir seyirle bireysellikten toplumsallığa doğru bir seyirle “ölüm adamı” olmaya karar verir. Bu kararında ise Seniha'nın Avrupa'ya kaçışından sonra tekrar yurda döndüğünde onunla yaptığı konuşma etkin olur. Hakkı Celis'te ilk kırılma Seniha'nın Avrupa'ya gidişinden sonra asker ocağına kaydolmasıyla başlar. Bu dönüşümde dikkat çeken bir başka nokta ise aşktan ölüme doğru değişimdir. İçinde yaşadığı duygusal savaş Hakkı Celis'i imgesel alandan simgesel alana yöneltir (Karaca, “Aşk ve Savaş” 624). Adam Phillips, içerideki savaşın daima

dışarıdaki savaştan daha kötü olduğunu belirtir. İçerideki savaş tarihsizdir ve durumsallığın ötesindedir. İçerideki savaş varoluşumuzun gerçeğidir, dışarıdaki savaş ise sadece tarihtir (202). Hakkı Celis de iç-dış diyalektiği eros-thanatos/arzu-ölüm ekseninde bu çatışmayı yaşar ve Seniha'ya duyduğu platonik aşk onu ölüme odaklı hâle getirir.

Romanda dikkat çekici bir başka nokta ise romanın başlangıcında Seniha ile Faik Bey arasındaki aşk belirgindir ve bu aşk daha çok Naim Efendi'nin söylemi üzerinden takip edilebilmektedir. Hakkı Celis'in Seniha'ya duyduğu aşk ise romanın başlangıcından başlayarak sonuna kadar bir yükselişle devam eder. Romanın son bölümlerinde ise Naim Efendi'nin Seniha'yı anlatımı zayıflar ve Hakkı Celis'in söylemi üzerinden Seniha takip edilebilmektedir. Aslında Naim Efendi ve Hakkı Celis'in bakışından Seniha'nın takip edilebilmesi eski ve yeni neslin yanlış Batılılaşmaya dair kaygılarını göstermektedir. Seniha burada her ikisinin de kaygılarının odağındadır. Naim Efendi'nin yanlış Batılılaşmaya tepkisi hayretler içinde hıçkırarak ortaya çıkarken Hakkı Celis'in hıçkırıkları aşk açısından kaynaklıdır. Nitekim romanın son sahnelerinde Hakkı Celis'in Seniha'nın yatak odasında çektiği acıyla kendini tutamayıp hıçkırarak ağlamaya başladığı sahne oldukça trajiktir. Hakkı Celis "ölüm adamı" olmayı seçmiştir ancak cepheye gitmeden önceki gün Seniha'nın yatak odasındaki sahneden hâlâ Seniha'ya âşık olduğu anlaşılmaktadır. Seniha'nın kırmızının çeşitli tonlarıyla döşenmiş odası ve odadaki koku Hakkı Celis'i âdeta sarhoş eder. Odanın rengi Hakkı Celis'e, "çok ateşin, hummalı, zorlu mehib [heybetli, korkunç] ve müthiş şeyleri hatırlatır" (202). Kırmızı renk bilindiği üzere aşkı, tutkuyu ve hazzı imgeler. Dolayısıyla romanda Hakkı Celis'in Seniha'ya duyduğu aşkın şiddeti odanın rengiyle imgelenir. Hakkı Celis'in odanın renginden gözleri kamaşır ve daha sonra bakış yerini koku duyusuna bırakır. Gözlerinin kamaşması aslında aşkın şiddetinden dolayı gerçeklik alanından bakışın çekilmesini imler. Daha sonra ise koku duyumu devreye girer. Tıpkı kırmızı rengin jouissance'ı ortaya çıkarması gibi koku da aynı işleve sahiptir. "Hele bu koku," dedi. "Pek iyi bilmiyorum, bu koku nelerden hâsıl oluyor, karanfil çiçeğinden, diş tozuna ve bazı kullanılmış ve biraz kirlenmiş kadın çamaşırlarına kadar hep bu kokuyu sezerim" (202). Görüldüğü üzere Seniha'nın odaya sinmiş kokusu Hakkı Celis'i kendisinden geçirir. Seniha Hakkı Celis'in bu sözlerine kahkaha ile güler. Hakkı Celis ise kendinden geçmiş bir hâlde ve sayıklar gibi koku ile ilgili sözlerine devam eder: "Hangi sihirbaz size bu kokuyu hazırladı? Ve kimi büyülemek için? Zira en müthiş büyülerin kokusu mutlaka bu kokudur. Bunun içinde, birer kekik ve mercanköşk gibi baharatlı nebatlardan bir şey var; fakat mutlaka bir cadı bütün bu nebatları kaydattığı imbiğe, fevkatabiye [doğa üstü] bir şey kattı, belki bir şeytanın terinden veya bir cinin tükürüğünden birkaç damla karıştırdı. Zira, bu koku en sakın, en rakit [durgun], en berrak ruhları bile derhal bulandıracak bir kuvvettir. Ben bile bunu duyduğum zaman büsbütün bambaşka bir adam olurum" (202). Odaya yayılan Seniha'nın dişilliğinin kokusu Hakkı Celis'in cinsel

haz duymasına neden olur. Alain Corbin kadının bedeninden yayılan kokuların yaşanılan yeri canlandırıldığını, burasını kokulara dayalı tatlı bir çekişmenin sürekli sahnelendiği bir tiyatro sahnesine dönüştürdüğünü belirtir. Aynı zamanda öteki cinsten yayılan kokular, imgeleme çağrışımlar yükler, aradaki yakınlaşmaları ortaya çıkarır ve kanı kaynatır (354, 356). Dolayısıyla Seniha'nın yatak odası hem görsel hem de duysal anlamda Hakkı Celis'in Seniha'ya duyduğu arzuyu canlandırmıştır. Seniha'nın Hakkı Celis'i yatak odasına davet etmesi ve önünde soyunması da erotizmi canlandıran bilinçli bir eylemdir. Hakkı Celis sonrasında paravanın üzerindeki bir resme bakar. Bu resim bir ağacın altında yarı dişi, yarı erkek uyuyan bir delikanlının arkasından elinden küçük bir lamba ile uzun çıplak kolları bir Psychée'nin gülererek yavaş yavaş ona yaklaştığını göstermektedir. Psychée, mitolojide Eros'u güzelliğiyle baştan çıkararak sonradan ölümsüz olmuş bir tanrıça olarak geçer. Hakkı Celis'in bu resme bakarak kendi kendine söylendiği, "Mutlaka, Psychée'nin lambası tüterken böyle kokardı" (203) cümlesi de göstermektedir ki Seniha'yı kokusuyla baştan çıkararak bir güzellik tanrıçasına benzetmektedir. Romanın bu sahnesinde görsel ve duysal imgeler Hakkı Celis'in Seniha'ya duyduğu aşkın şiddetini göstermektedir. Seniha ise Hakkı Celis'in bu benzetmesine yine kahkahalarla güler. Hakkı Celis bu kez bakışını Seniha'nın çıplak omuzuna çevirir. Seniha tuvalet masasının önüne oturmuş saçlarını çözmektedir. Hakkı Celis onu daha önce de soyunmuş hâlde görmüştür. Ancak Seniha'yı soyunmuş olarak ilk kez görüyor gibidir.

Ne kadar narin ve aynı zamanda ne kadar yuvarlak ve dolgun kolları vardı; şimdi, bir yığın kızıl saç altında örtülü duran ensesi ve omuzları dincek ne harikulade, ne zarif hatlarla kımıldıyordu. Aynanın içinden vücudunun daha harim [gizli] ve daha ziyade baş döndürücü tarafları görünüyordu, saçlarına doğru kaldırdığı kolları göğsüne ve koltuklarına keskin bir ifade vermişti (203).

Hakkı Celis'in Seniha'ya bakışı erotik bir bakıştır. Seniha'nın dişil hâlini ilk kez görüyor gibi olması Hakkı Celis'in de bedenlenmiş erillik vurgulu olduğu bir dönüşüm içerisinde girmesinden kaynaklıdır. Bu yüzden Seniha'ya bakışı saf bakıştan erotik bakışa evrilmiştir. Seniha ise onun söylediklerinden çok hoşnuttur. Dolayısıyla Hakkı Celis'in kendisini arzulamasından memnundur ve susmasını istemez. Seniha, Hakkı Celis konuşurken ona öyle derin bir bakışla bakar ki birdenbire genç delikanlı heyecanlanır ve hıçkırarak ağlamaya başlar. Hakkı Celis bedeni üzerindeki kontrolünü kaybetmiştir. Bossart dayanma gücümüzün sınırlarına eriştiğimizde tepkimizi ağlayarak ya da kahkaha atarak gösterdiğimizi, kısa süreliğine aşırı zorlandığımız hallerde kendi bedenimiz üzerindeki kontrolü kaybettiğimizi belirtir (15). Hakkı Celis de Seniha'ya duyduğu aşkın Seniha'nın bakışından yansımaları gördüğünde kontrolünü kaybeder. Seniha ise Hakkı Celis'in hıçkırıkla ağlamasına tepki göstermez ve şuh bir eda ile başını çevirir. Sonra da yanına giderek, " 'Ne çocuksun! Hâlâ ne kadar çocuksun! Ayol durup dururken böyle ağlanır mı? Neden, söyle bana! Söyle bana! Söyle bana!' diyordu ve bir taraftan gülüyordu" (204). Onun

neden ağladığını sorgular. Seniha'nın bu gülüşü Hakkı Celis'in arzusunu ele geçirdiği içindir. Diğer taraftan ise Hakkı Celis'in hıçkırıklarına gülerek tepki göstermesi Seniha'nın gülmeye eşlik eden duygusuzluğunu göstermektedir. Bergson, gülünç şeylerin sarsıcı etkilerini ancak tümüyle sakin ve durgun bir ruhun sathı üzerinde gösterdiğini ifade eder. Gülüncün doğal ortamı kayıtsızlıktır ve gülmenin en büyük düşmanı duygulardır (5-6). Seniha'nın da Hakkı Celis'in kendisine duyduğu aşka gülerek tepki göstermesi bu aşka kayıtsızlığını gösterir. Hakkı Celis ise Öteki'nin/Seniha'nın gözünde yansımasını görememiştir. Reik, birbirine âşık olan insanların ego ideallerini değiş tokuş ettiklerini söyler (57). Gerçek aşk ise imgesel alanda/ideal bende ortaya çıkar. Nasio, sevilen varlığın canlı bir beden, yaşayan bir vücut olarak yalnızca arzunun uyarılma kaynağı değil, aynı zamanda, psişik dünyaya içsel bir imge olarak yansıtılacak olan canlı bir gölge olduğunu belirtir. Böylece ötekinin bedeni içselleştirilmiş bir imge haline gelerek kendini kopyalar. Bilinçdışındaki hayali varlık gibi görülen şey de tam olarak sevilenin yani ötekinin ben'deki bu içsel imgesidir. Ötekinin geri gönderdiği imgelere göre kendimizi görür ve hissederiz (66-67). Sevgilinin/arzu nesnesinin içselleştirilmiş imgesiyle özne aynada kendi imgesini görür. Hakkı Celis'in Seniha'nın bakışlarının derinliklerinde fark ettiği aynalanamama/aşkın karşılıksızlığı onun büyük bir acıyla hıçkırarak ağlamasına neden olmuştur. Seniha ise Hakkı Celis'in aşkına gülerek tepki gösterirken bu aşkın gerçeklik alanındaki yükünü hafifletmek çabasıdadır. Böylece bu ağırlıktan kurtularak rahatlar ve Hakkı Celis'in aşkını gülerek tersyüz eder, ona acıılmaktan kurtularak kendisinden uzaklaştırır. Âşığın kendi imgesini arzu nesnesi üzerinden algıladığı göz önünde bulundurulduğunda Hakkı Celis ideal benini Seniha'yla kuramaz. Ve kurulamayan ideal ben imgesi onu arzu alanından uzaklaştırarak ölüme odaklanmasına neden olmuştur. Dolayısıyla Hakkı Celis aynalamayan arzu nesnesiyle ölüme odaklanmıştır. Seniha'nın aşkını hafife alması ve alaycı tavrı onun "ölüm adamı" olma kararı vermesine neden olmuştur.

Seniha zoraki bir kakhaha ile güldü:

"Ooo, daima felsefe! Sen hiçbir zaman hayat adamı olamayacaksın, hiçbir zaman, zavallı Hakkı!"

Bunun üzerine genç adam acı acı gülümseyerek yarı ciddi, yarı şaka cevap verdi:

"Öyleyse ölüm adamı olurum" (151).

Hakkı Celis'in "ölüm adamı" olma isteği; cinsel libido nesnesinden vazgeçerek ben nesnesine/ben idealine yönelmesinden kaynaklanır. Dolayısıyla içteki çatışmalarını dışarıda yüceltimle toplumsal alanda idealize eder. Hakkı Celis içteki çatışmanın şiddetinden korunmak için Seniha'ya duyduğu aşkı yüceltimle vatan aşkına dönüştürmüştür. Dolayısıyla Hakkı Celis kendisiyle ahenk içinde olmayan itki ve arzularını başkalaştırıp kendi amaçları için

kullanmıştır. Hakkı Celis, cephe gerisinde parçalanmış imgeden simgesel alana/dış düşmana yönelerek ben idealini kurar. Romanın sonunda da şehit olarak simgesel alanda kahramanlaşır. Hakkı Celis, Seniha'nın hiçbir zaman dikkatini çekmeyi başaramamış ve ona duyduğu aşk için ölse de onun için hiçbir anlam taşımayacağına farkındadır. Dolayısıyla bu aşk acısıyla ötekinin alanına giren Hakkı Celis milletin kahramanı olmaya karar vermiştir ve milleti için şehit olmuştur.

Romanın sonunda ise Servet Bey'in evinde savaş zengini tüccarlar, Türk ve Alman zabıtları ve Seniha'nın yeni âşıklarından oluşan yirmi-yirmi beş kişilik ziyafet masasında Naim Efendi'nin bir haftadır ölüm döşeğinde olduğu konuşulur. Damadı Servet Bey "Kayınpederiniz nasıl?" sorusuna, 'Maatteessüf, hâlâ ölmedi; biçare adam, bir türlü Azrail bile alıp götürmek istemiyor!'" (212) cevabından görüldüğü üzere Naim Efendi'nin can çekişmesinden duyduğu hazzı neşeli bir söylemle dile getirir. Bu durum Naim Efendi'nin devrini takip eden alafrangalaşmış nesille olan kopukluğu göstermektedir. Nitekim Naim Efendi'nin ölüm hâlinde olmasını Servet Bey'in neşeli bir söylemle anlatması geleneğin ağırlığından kurtulmaya çalışan bir sonraki alafrangalaşmış neslin tavrını imler. Yine aynı ziyafet masasında Hakkı Celis'in cephede şehit olduğu haberi gelir. Seniha'nın dikkatini çekmeye çalışan yeni âşığı Hüsnü Bey, cephede Hakkı Celis'in şehadet anlarını ayrıntılı bir şekilde büyük bir coşkuyla anlatmaya başlar. Seniha'nın yeni âşığı Azmi Bey ise Seniha'nın üzülmelerinden endişe duyarak Hüsnü Bey'i susturur ve Seniha'nın gözüne girebilmek için; "Azizim, lütfen bana bir gün bu çocuğun medfun olduğu yeri gösteriniz; ona muhteşem bir mezar yaptıralım" diyerek göz ucuyla Seniha'ya bakarak bu sözlerinin Seniha üzerindeki etkisini görmek ister. "Fakat, Seniha sadece güzel ve süslüdür" (217). Romanın bu son bölümünde Hakkı Celis'in şehadet haberi cepheden gelirken Naim Efendi'de ölüm döşeğinde yatmaktadır. Seniha'nın tavrı ise artık meselelere çok uzaktır.

SONUÇ

Osmanlı Devleti'nin çöküş sürecinde yaşanan nesiller arası çatışmayı anlatan *Kiralık Konak* romanında gündelik hayattaki dönüşümler, gayri-sesler hıçkırık ve kahkaha fenomenleri üzerinden değerlendirilmiştir. Hıçkırık ve kahkaha bilinç dışına bastırılmış kökensel sesler/ gayri-seslerdir ve bedenin kontrolünü yitirdiği aşırı kaygı söz konusu olduğunda gerçeklik alanına fırlarlar. *Kiralık Konak*'ta da Naim Efendi yasayı/babanın adını eski neslin temsilcisi olarak yansıtır ve simgesel alandaki değişen değerlere hıçkırarak tepki verir. Naim Efendi'nin torunu Seniha ise yeni neslin temsilcisi olarak geleneksel kültürü/babanın adını kahkahalarıyla dağıtır.

Romanın adından da anlaşılacağı üzere konağın kiraya çıkarılması geleneksel yapıdan kopuşu simgeler. Konağın dağılmaya başlamasıyla gayri-seslerin yani

hıçkırık ve kahkaha seslerinin daha da şiddetlendiği görülmektedir. Hıçkırık ve kahkaha fenomenlerinin temsiliyeti cinsiyet bağlamında düşünüldüğünde de eril ve dişilin anlamla olan diyalogu da dikkat çekicidir. Naim Efendi geleneksel değerlerin temsiliyle anlamın dağılmasına kaygı ve korkuyla hıçkırarak tepki verir. Seniha ise yeni hayatın hazlarını doludizgin yaşayan bir genç kız olarak bu değişime kahkahalarıyla karşılık verir. Dolayısıyla erilin anlam kuruculuğuna karşılık dişil bütünlenemeyeni/hepsi-değili imler. Bu romanda da kültürel yapıdan/baba-nın adından kopuşa gösterilen tepki söylem alanındaki gedikten gayri-sesin fenomenleriyle gerçeklik alanına fırlamıştır. Bu sesler romandaki değerler çatışmasının şiddetini göstermesi bakımından da oldukça dikkat çekicidir.

KAYNAKÇA

- Aydın, Aysun. "Bedensel Deneyim ve Örtük Anlam: Gendlin'in Yeni Fenomenolojisi." *Beden ve Anlam*. Editör Aysun Aydın, Vakıf Bank Kültür Yay., 2023, s. 125-152.
- Bahtin, Mihail. *Rabelais ve Dünyası*. Çeviren Çiçek Öztekin, Ayrıntı, 2019.
- Bergson, Henry. *Gülme*. Çeviren Devrim Çetinkasap, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2014.
- Bossart, Yves. *Her Şeye Rağmen Gülmek*. Çeviren Gülsen Yüksel, İletişim, 2024.
- Copjec, Joan. *Tut ki Kadın Yok*. Çeviren. Barış Engin Aksoy, Encore, 2015.
- Corbin, Alain. *Kokunun Tarihi*. Doğubatı, 2022.
- Demir Hekimoğlu, Eylül Ceren. "Fobi ve Küçük Hans Vakası." *Freud'dan Lacan'a Vaka İncelemeleri Cilt 1*. Editör Tülin Gençöz, Nobel, 2021.
- Dolar, Mladen. *Sahibinin Sesi*. Çeviren Barış Engin Aksoy, Metis, 2013.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı*. Çeviren Tuncay Birkan, Ayrıntı, 2004.
- Gilbert, Sandra M-Susan Gubar. *Tavanarasındaki Deli Kadın*. Çeviren Nil Sakman, Aylak Adam, 2016.
- Karaca, Şahika. *Kötücül Kadın*. Akçağ, 2019.
- Karaca, Şahika. "Aşk ve Savaş, İç ve Dış Düşmanın Diyalektiği." *Türk Harp Dili ve Edebiyatı Sempozyumu*, Ankara, 21-22 Haziran 2022, s. 621-628, 2023.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Kıralık Konak*. İletişim, İstanbul, 2008.
- Lacan, Jacques. *Yine/Hâlâ*. Çeviren Murat Erşen, Metis, 2019.
- Leader, Darian. *Kadınlar Neden Yazdıkları Her Mektubu Göndermezler?*, Çeviren Nedim Çatlı, Ayrıntı, 1998.
- Moran, Berna. "Kıralık Konak." *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İletişim Yay., 2002, s. 179-200.
- Nasio, Juan David. *Aşk Acısı*. İmge Kitabevi, 2007.
- Perloff, Marjorie, Craig Dworkin. *Şiirin Sesi/Sesin Şiiri*. Çeviren Fatma Büşra Helvacıoğlu, Ketebe, 2022.
- Philips, Adam. *Öyle ve Böyle*. Ayrıntı, 2019.
- Reik, Theodor. *Aşk ve Şehvet Üzerine*, Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi, c. 1, Çeviren Ali Kılıçoğlu, Say, 2006.
- Sanders, Barry. *Kahkahanın Zaferi*. Çeviren Kemal Atakay, Ayrıntı, 2019.
- Zizek, Slavoj. *Hiçten Az, Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi*. Çeviren Erkal Ünal, Encore, 2016.
- Zupancic, Alenka. *Cinsellik Nedir?*. Çeviren Barış Engin Aksoy, Metis, 2018.