

### REFİK HALİT KARAY'IN ESERLERİNDE KATI, SERT GERÇEĞİ DUYGU VE DUYUMLARA DÖNÜŞTÜREN İMGESEL DİL

*THE IMAGINAL LANGUAGE THAT TRANSFORMS HARSH AND SOLID  
REALITY INTO FEELINGS AND SENSATIONS IN THE WORKS OF REFİK  
HALİT KARAY*



#### Cafer ŞEN

Sorumlu Yazar/Corresponding  
Author:

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi,  
Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili  
ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İzmir,  
Türkiye.

ORCID: 0000-0003-1208-4654

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

Geliş Tarihi/Submitted: 21.07.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 27.08.2025

Kaynak Gösterim / Citation:  
Şen, Cafer (2025). "Refik Halit  
Karay'ın Eserlerinde Katı, Sert  
Gerçeği Duygu ve Duyumlara  
Dönüştüren İmgesel Dil", Yeni  
Türk Edebiyatı Araştırmaları.  
17/34, 071-096.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.603>

#### Öz

Metafor, metonimi ve söz sanatlarıyla yüklü imgesel dil, gündelik uzlaşım dilin anlam evrenini geri plana iten geride bıraktığı boşluğa simgesel dilin bastırıp, ötedeki duyum ve duyguları yerleştirmeye çabalar. Dolayısıyla söz sanatlarıyla yüklü imgesel dil, gündelik uzlaşım dil gösterenlerin, bağımsız gösterilenler üzerinde temsil ettiği anlamı yıpratır. Böylelikle yaygın ve genel anlamlandırmadan uzaklaşarak hisse yönelen gösterenler, duygulanımı yeni ilişkilerle alışılmışın dışında farklı kurar. Simgesel alanın yasa ve yasaklarını üzerinde taşıyan dile karşı imgesel bir dille boşluklar, çatlaklar açarak bu alanı aşmaya çalışır. Böylece bir dil yasa ve yasağın simgesel dili değil Refik Halit'in satırlarında görüldüğü gibi arzusun imgesel dilidir. İşte içerisinde gösterenin, gösterilenden kopmuş, yapı bakımından uzlaşım dilin parçalandığı ifadeleri oldukça önemseyen Refik Halit'in eserlerinde görülen imgesel dil tesadüfen ortaya çıkmış değil, bizzat yazın alanında yazarın tercihi ettiği bir anlatıdır. Karay'ın bu çeşitten imgesel dilini "benzetme yapmak" gibi bir indirgeme içerisinde değerlendirmek gerekir. Refik Halit, bu tür imgesel dili kullandığı cümlelerde "sanki", "gibi" edatlarıyla ve "benzetiyordum" gibi ifadeler kullanarak gösterenlerin gösterilen üzerinden sonsuz akışı sonucu oluşan psikotik dilden ayrıldığını ortaya koyar. Böylece sadece gösterenlerin yer aldığı gerçeklikten bütünüyle kopup, sanrı alanına yönelmez. Psikolojik diyalektiğin gerçeklik kutbunun ile düşlem kutbu ile eşit bir düzlemde kurulmasını sağlar. Bu makalede Refik Halit'in eserlerinde uzlaşım dil gösteren ve gösterilen ilişkisinin koptuğu ifadeler tespit edilecek. Yeni ortaya çıkan gösteren gösterilen ilişkileri üzerinde durulacak. Sonra da bunların ortaya çıkardığı yeni anlamlar gösterilmeye çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** İmgesel Dil, Refik Halit Karay, Sembolik Dil, Gösteren-Gösterilen.

#### Abstract

An imaginal language filled with metaphors, metonymy, and figures of speech pushes the meaning universe of conventional everyday language into the background, while attempting to fill the resulting void with sensations and emotions that the symbolic suppresses or displaces. Thus, imaginal language erodes the meaning represented by everyday signifiers over independent signifieds. By distancing itself from common and widespread interpretations, signifiers oriented toward feeling establish affect in unconventional and new relations. Imaginal language attempts to open gaps and cracks within the language that bears the laws and prohibitions of the symbolic. Such a language, as seen in Refik Halit's lines, is not the symbolic language of law and prohibition, but the imaginal language of desire. The imaginal language observed in Refik Halit's works—where the signifier is detached from the signified and conventional language is structurally fractured—did not arise by chance but is a deliberate narrative choice of the author. Karay's imaginal language should not be simplistically reduced to "making comparisons." In the sentences where Refik Halit employs such imaginal language, he uses expressions like "sanki" (as if), "gibi" (like), and "benzetiyordum" (I compared) to indicate that he diverges from a psychotic language in which signifiers flow endlessly over signifieds. Thus, he does not completely sever from reality to enter a hallucinatory realm. Instead, he establishes a psychological dialectic that places the poles of reality and imagination on an equal plane. This article will identify expressions in Refik Halit's works where the relationship between the signifier and the signified is broken. It will focus on the newly emerging relationships between the signifier and the signified. It will then attempt to demonstrate the new meanings that these relationships bring forth.

**Keywords:** Imaginal language, Refik Halit Karay, Symbolic language, Signifier-Signified.

## Extended Summary

The concept of "imaginality" used throughout this article belongs to the realm of fantasy, imagination, and reverie as conceptualized by Jacques Lacan. Therefore, it is positioned quite far from the conventional notion of the image in terms of meaning and structure. Imaginal language is neither, in its broadest sense, a sign standing in for existence, nor a means of conveying emotions to others, nor a way to draw mental pictures of sensations and perceptions through signifiers to create a dialogue between psychic states. The imaginal language used here is a language in which, by its very nature, the signifier is entirely severed or distanced from the signified, and conventionality is dissolved. Undoubtedly, human psychic development moves from the imaginary domain toward the symbolic domain. However, while many people live within the language and laws of the symbolic domain, they develop resistance to it and act with the dreams and fantasies of the imaginary realm, along with its subjectivity. Although poets and writers in general, and Refik Halit in particular, use the imaginal language of their dreams and fantasies, their effort to foreground this language only occurs after they have fully registered within the symbolic domain. Therefore, a poet or writer cannot discover what is unsaid within this domain, nor position imaginal language in it, without first engaging with the symbolic language domain. At this point, imaginal language aims to express what is left unsaid in the symbolic domain, seeking to approach the lost signifier by perceiving and widening the gaps.

An imaginal language filled with metaphors, metonymy, and figures of speech pushes the meaning universe of conventional everyday language into the background, while attempting to fill the resulting void with sensations and emotions that the symbolic suppresses or displaces. Thus, imaginal language erodes the meaning represented by everyday signifiers over independent signifieds. By distancing itself from common and widespread interpretations, signifiers oriented toward feeling establish affect in unconventional and new relations. The consensual boundaries between signifier and signified in everyday language are manipulated and transgressed. In this way, both permeability and fluidity are ensured in habitual thought and emotion. Meaning-making, constructed through the rigid rules of signifier-signified relations, opens up to the expression of subjective perceptual experiences through imaginal language. Thus, the signifiers constructed within the symbolic realm are emptied of their original meanings. Instead of meaning and interpretation, emotional states and feelings take root through the language of the imaginary. Moreover, subjective meaning based on reverie also yields an additional sense of pleasure.

At this point, the colors and appearances of imaginal language are positioned in opposition to symbolic language. This shows that humans, although forced to transition from the imaginary to the symbolic by accepting language, do not

fully abandon their subjective sensations and perceptions. The subject, who cognitively adapts to the symbolic realm, suppresses and displaces sensations of the imaginary. A new imaginal language is needed for these repressed and displaced subjective sensations and perceptions to resurface. In fact, although the imaginary is positioned against the symbolic, the symbolic becomes the condition for the imaginary's existence.

Imaginal language softens harsh and rigid reality. While wearing down the real and causing an expansion of sensation and perception, the limitation of pleasure and the prevention of complete satisfaction in the imaginary is only possible through the conventional language of the symbolic domain. The conventionality of the signifier and signified reinforces this, while imaginal language constantly tries to transcend and violate this agreement, attempting to bring the subject's fantasies into the sphere of lived reality. Yet, it is impossible to fulfill or satisfy all subjective sensations and perceptions. At this point, enduring the sensations and perceptions of the psychic world conveyed by imaginal language is intolerable within the symbolic realm. Therefore, the subject seeks to create a language that will capture its own subjective sensations and perceptions. In doing so, it aims to express sensations not in their crude, ordinary form but through subtle and differentiated perceptions. It is quite difficult to hear such refined and delicate sensations within the realm of emotion and perception. At this point, imaginal language expands and deepens the symbolic domain by conveying subjective affectivity. By diversifying rigid values, meanings, and perspectives, it resists over-determination and occasionally shifts toward a semiotic dimension, as Julia Kristeva positions in contrast to the symbolic language.

Imaginal language attempts to open gaps and cracks within the language that bears the laws and prohibitions of the symbolic. Such a language, as seen in Refik Halit's lines, is not the symbolic language of law and prohibition, but the imaginal language of desire. What distinguishes the subject's imaginal language from conventional symbolic language is its constant effort to detach signifier-signified elements from rigid, ossified meanings, always attempting to escape the fixed meaning within the existing system. In the symbolic/cultural realm, imaginal language cannot stabilize any meaning. The meanings constructed with imaginal language are personal and subjective and therefore cannot circulate in the symbolic/cultural domain.

The imaginal language observed in Refik Halit's works—where the signifier is detached from the signified and conventional language is structurally fractured—did not arise by chance but is a deliberate narrative choice of the author. Karay's imaginal language should not be simplistically reduced to "making comparisons." Imaginal language is a crucial tool for eroding the reality constructed by the symbolic language of socio-cultural realms and for

attaining new, exotic, and authentic sensations, perceptions, and thoughts. The underlying effort here is to restore the subjective colors lost when transitioning into the consensual and conceptual domain of language, to reload perceptions, to reveal desires and fantasies—in short, to escape the rigid reality imposed by language.

In the sentences where Refik Halit employs such imaginal language, he uses expressions like "sanki" (as if), "gibi" (like), and "benzetiyordum" (I compared) to indicate that he diverges from a psychotic language in which signifiers flow endlessly over signifieds. Thus, he does not completely sever from reality to enter a hallucinatory realm. Instead, he establishes a psychological dialectic that places the poles of reality and imagination on an equal plane.

## Giriş

Bu makale boyunca kullanılacak imgesellik kavramı, Jacques Lacan'ın kavramlaştırdığı düşünem, hayal ve fantezi alanına aittir. Bu nedenle genel geçer imge kavramından anlam ve yapı yönüyle bir hayli uzaktadır. İmgesel dil ise ne en geniş anlamıyla varlığın yerini tutan işaret, ne duyguları karşı tarafa hissettirmek, psikik/ruh durumları arası bir diyaloga girmek için gösterenlerle duyum ve algıların zihinde resimlerini çizmektir. Burada kullanılan imgesel dil, yapısı gereği uzlaşımsal olarak gösterenin gösterilenden bütünüyle koptuğu veya uzaklaştığı uzlaşımşallığın ortadan kalktığı dildir. Hiç kuşkusuz insanın, psikik gelişimi imgesel alandan simgesel alanadır. Fakat birçok kişi simgesel alanda bu alanın dili ve yasaları içerisinde yaşarsa da bu alana direnç geliştirerek hem imgesel alanın düşleri ve fantezileri hem de bunların özneli ile hareket eder. Her ne kadar genel olarak şair ve yazarlar özel olarak da Refik Halit, hayal ve fantezilerinin imgesel dilini kullanırsa da onların bu dili öne çıkarma gayreti simgesel dil alana tamamen kaydolduktan sonra gerçekleşir. Dolayısıyla da bir şair ve yazar, simgesel dil alanında kaydolmadan bu dil alanında anlatılmayanı bulamaz, imgesel dili bu alanda konumlanamaz. Bu noktada imgesel dil, simgesel dil alanında anlatılmayanı anlatma, kayıp gösterene yaklaşma çabasına girerken boşlukları görme ve bunları genişletme amacı için hareket eder.

Bu noktada metafor, metonimi ve söz sanatlarıyla yüklü imgesel dil, gündelik uzlaşımsal dilin anlam evrenini geri plana iterken geride bıraktığı boşluğa simgesel dilin bastırıp, ötelediği duyum ve duyguları yerleştirmeye çabalar. Dolayısıyla söz sanatlarıyla yüklü imgesel dil, gündelik uzlaşımsal gösterenlerin, bağımsız gösterilenler üzerinde temsil ettiği anlamı yıpratır. Böylelikle yaygın ve genel anlamlandırmadan uzaklaşarak hisse yönelen gösterenler, duygulanımı yeni ilişkilerle yeniden kurar. Gösteren ve gösterilen arasında gündelik dilin uzlaşımsal sınırları, manipüle, ihlâl edilir. Gündelik ve alışlagelen düşünce ve duygulanımda hem geçişkenlik hem de akışkanlık sağlanır. Gösteren-gösterilen arasındaki uzlaşımsal katı kurallarla kurulan anlamlandırma, imgesel alana ait

olan dille öznel algı deneyimlerinin anlatımına açılır. Böylelikle simgesel alan içerisinde yer alan anlam ile inşa edilen gösterenlerin içi boşaltılır. Anlam ve anlamlandırma yerine imgesel alan diliyle duygu durumları ve duygular yerleşir. Bununla da kalınmaz düşleme dayalı öznel anlam üretilirken aynı zamanda da artı bir keyif de elde edilir.

## Refik Halit'in Kurgusal Eserlerinde İmgesel Dil

Refik Halit'in düzyazılarında olduğu gibi kurgusal eserleri olan romanlarında da simgesel alanın sembolik dil ağının içinde filizlenen hatta bu ağı yıpratıcı bir imgesel dilin kullanıldığı görülür. Bu imgesel dil, simgesel alanın sembolik dil anlayışının ortaya çıkardığı kemikleşmiş değer yargıları, anlamları ve bakış açılarını çeşitlendirerek aşırı belirlenim karşısında direnç gösterirken yer yer de Julia Kristeva'nın sembolik dil anlayışı karşısına koyduğu semyotik (Graybel, Language And "the Feminine" in Nietzsche And Heidegger 9) boyuta kayar. Örneğin Refik Halit'in *Yüzen Bahçe* romanındaki satırlarda içerik olarak canlılığı imgesel dile ait sözdiziminin tempolu, oynak, tonu verir:

Müziğin ancak tempo tuttuğu bir kastanyet fırtınası içinde bukle bukle saçlar savruluyor, ince beller kıvrılıp geriliyor, biçimli kalçalar sarsılıyor, çıplak vücutlar birbirinden güzel şekiller alıyor, yatıyor, kalkıyor, titriyor ve birden hem bunlar taş kesiliyor, hem de müzik kopmuş bir tel gibi nağmesini kesiyor, o zaman bir alkıştırlı gürüyor. Şu küçücük yerde sanki bir yıldız kırıntısından yepyeni bir dünya kuruluyormuşçasına o kırıntı mütemadiyen dönerek etrafa ateşler püskürüyor, kaynar madenler akıtıyor, göz kamaştırıcı şimşekler fırlatıyor, alev alev gazlar serpiştiriyor ve nihayet bütün bunlar çiçek şekillerine giriyor ve birden donup kalıyor (Karay, *Yüzen Bahçe* 51).

Bu pasajdaki hareket tonu, donuklaşmaya yüz tutan yaşam pratiklerinin bir dış müdahaleyle yeniden canlandığını ortaya koyar. Aslında savrulan saçlar değil yaşamın tekdüzeleşidir. Kıvrılan beller, statik yaşam içinde kemikleşen bedenin akışkan duruma getirilmesidir. Biçimin donukluğu kalçaların sarsılmalarıyla yıkılırken, gündelik yaşamda çok gerilere itilen beden canlılığa yönelik üretici gücü yeniden kendini gösteriyor. Romanın bu bölümünde yatıyor, kalkıyor, titriyor gösterenlerindeki hız, yaşamın durağanlığının karşısına dikiliyor. Bu canlılık ve tempo da durağan biçimde gelişmiyor. Birden kesiliyor, sonra yeniden başlıyor. Böylesi bir canlılık bir yıldız kırıntısından yepyeni bir dünyanın kurulması imajıyla verilir. Yaşam pratiklerinin gerilere ittiği, bastırıldığı yaşamın potansiyel canlılığının tekrar hayata dâhil oluşu dolayısıyla da bastırılanın geri dönüşü ise ateşler püskürüyor, kaynar madenler akıtıyor, göz kamaştırıcı şimşekler fırlatıyor, alev alev gazlar serpiştiriyor ifadeleriyle ortaya konulur. Bunlar yaşamın ötelediği, bastırıldığı arzuların dışavurumlarıdır. Böylesi bir canlılığın bir süre sonra durağanlığa dönüştüğü ise nihayet bütün bunlar çiçek şekillerine giriyor ve birden donup kalıyor ifadeleriyle verilir. Romanın bu bölümünde düşlemsel gösterenlerin temsilleri "görsel sınıfın altında yer alabilecekken; ses

perdesi, ölçü, ritim ve kadans ve ton gibi takımlar ses sınıfının içinde bulunabilir. Dilsel sınıf, dilbilgisi, söz dizimi, anlambilim, anlatı mantığı, söz sanatları gibi birbirinden ayrı takımları kapsar. Sözcükleri –ya da Lacan'cıların terimiyle "gösteren"leri- tek tek ele aldığımızda gerek ses ve anlamlarında gerekse dilsel ve daha geniş bağlamdaki kullanımlarında silsileye dair vektörler bulabiliriz. Her sözcük bir sestir ve bu ses başka sözcüklerin seslerini andırır. (Bollas, Sonsuz Soru 39) Bu şekilde kendi içinde farklı sese dayalı sınıf takımlarını bir arada bulunduran dilsel gösterenler, çağrışımları zenginleştirir. Gösteren bu noktada hareketlere yönelik temsil imgeleri olarak kullanılırken gösterilen ise anlamlandırmak için yakalanmaya demir atılıp tutturulmaya çalışılır. Çünkü yapıların gösterenlerde sabitlenebilmesi ve bir anlam teşkil edebilmesi ancak sözcükler/gösterenler üzerinden kurulan katı ilişkiler ile mümkündür. Buna karşı imgesel dilde, ritim ve tonlama gibi pek çok gösterenin yapılarına da vurgu vardır. Her bir sözcük bir farklı gösterenin referansı konumunda yer almasından dolayı sürekli olarak bir başka anlamı meydana getirir.

Metnin yukardaki alıntılanan bölümünde canlılığın, hareketin mütemadiyen devam etmesi istenir. Bu adeta bilinçdışı düşüncenin gerçeklik ilkesi boyutuna ulaştığında duraklamasına, Derrida'nın işaret ettiği gibi gösterilenin gösterene iliştiirildiğinde donuk duruma gelmesine benzer. Böylesine bir kader, yaşam enerjisi/libidonun yaşam şekline girdiği zaman hep gerçekleşen durumdur. Burada imgeselliğin, mevcut dilin devinimli olan imgesel dili ile ortaya konulmadığı sembolik uzlaşımsal kültürel dil ile aktarılmaya çalışıldığı görülür. İmgesel alan ve bu alanı aktaran dil ise simgesel alanı ve bu alanın sembolik dilini yukarıdaki metinde görüldüğü gibi dağıtır, parçalar, sınırlarını ihlâl etmeye çalışır. Yukarıdaki metinde görülen savrulma, kıvrılıp gerilme, sarsılma, şekiller alma, yatma, kalkma, titreme, taş kesilme, güreleme, ateşler püskürme, kaynar madenleri akıtma, göz kamaştırma, şimşekler fırlama, alev alev gazlar serpiştirme, çiçek şekillerine girme, imgeleri yaşamın donukluğunu, belirlenmişliğini, tahmin edilebilirliğini parçalar. Yaşam şekillerinin ötesinde görülen bu hareketli tonlar simgesel alanın sembolik dilinin yaşamı durgunlaştırma çabası karşısında canlılığı diri tutar.

Boğaziçi'nin mehtaplı durgun gecelerinde ut ve ney sesleri, yakıcı aklar, melankolik de korlar, yetmiş sene evvelki gizli ve tehlikeli sevimler! Hele şiirlerini kendisi okurken sanki mısraları, efsanelerdeki kanatlı atlar şekline girer, sevdaya tutulan hanımları sırtlarına alıp, bezgin, uyuşuk, kocalarından bir an için kurtarır, başka âlemlere, başka türlü âşıkların kolları arasına atardı (Karay, Anahtar 19).

Bu bölümde yer alan ifadelerde, içeriğe yönelik olarak eski yaşantıların kaybedilmiş arzusunun melankoliye varan boyutu, tam da metnin durgun söz dizimi ile paralellik arz eder. Anlatıcı melankolik tutukluluk durumunu durgun bir söz dizimi ile aktarır. Bu durgunluğu veren gösterenlerden biri mehtaptır.

Burada su yüzeyinin mehtabı gösterecek durgunluğa sebep olduğu rahatlıkla düşünülebilir. Yine durgun geceler kullanımındaki hareketsizlik çok belirlidir. Benzer şekilde ut ve ney sesleri hareketten ziyade yaşam alanında geri çekilmeye yönelik tınıları atmosfere yayar. Benzer şekilde yakıcı ahlak ifadesi ise adeta Dürer'in melankoliyi veren tablolarında işitildiği hissedilen kaybın ardından duyulan durgun yaşam ezgileridir. Metinde tüm bu durgun tonlardaki yaşam pratiklerinin temsili için yazar/anlatıcı *melankolik korlar* imgesini uygun bulur. Bu imgedeki *kor* göstereni aslında ruh durumunun melankoliye tam olarak ulaşmadığını gösterir. Yaşam durgunluğunun alt tarafında *korların* bulunuşu yaşama dönük arzuların canlı tutulduğunu gösterir.

Öyleyse bu metinde geçen melankolik durumu ortaya çıkaran nedir? Cevabı anlatıcı verir: yetmiş sene evvelki gizli ve tehlikeli sevişmeler. Aslında herhangi bir simgesel alanın sembolik dili içinde yer almayan daha çok Kristeva'nın dilin semiyotik boyutunu hatırlatan göstereni yetmiş sene evvelki gizli ve tehlikeli sevişmelerin kaybını temsil eder. Burada aslında kaybın ötesinde geri alınmak istenilen ise böylesine ilişkiler değil, daha çok bu ilişkilerdeki duygulanım ve arzunun canlılığıdır. İşte bu nedenle kadınlar şiirlerini kendisi okurken sanki mısraları, efsanelerdeki kanatlı atlar şekline girer, sevdaya tutulan hanımları sırtlarına alıp, bezgin, uyuşuk, kocalarından bir an için kurtarır, başka âlemlere, başka türlü âşıkların kolları arasına atar. Burada melankolik durgunluğu ortaya çıkaran rutinleşen ilişkilerin arzuyu bastırmasıdır. Kadınlar kendilerini yaşayan, nefes alan bir varlık olarak hissetmek için tekrar arzunun ortaya çıkması taraftarıdır. Eşleri vasıtasıyla pratikte ortaya konulmayan arzuyu, bu kadınlar ancak simgesel alanın sembolik dilinin ötesinde konumlanan imgesel dili ve semiyotiği ihtiva eden şiire başvurarak elde etmeye çalışır. Çünkü aşağıdaki satırlarda görüldüğü gibi gündelik yaşam her daim hareketin, canlılığın aleyhinde çalışırken sadece semiyotiği hatırlatan *inleyiş* tonundaki seslerde yaşam direncine rastlanır.

Durgun bir sonbahar ikindisiydi. O durgun sonbahar ikindileri ki işitilen bütün sesleri adeta armonize eder. Vapur düdükları bile sanki ahenkleşmiştir; bir kilise orgu gibi uzun uzun inler; yaz mevsimindeki sertliğinden, kuruluşundan eser kalmamıştır. Her ses okşayıcı, yumuşak, sevimlidir (Karay, Bu Bizim Hayatımız 40).

İşte bu noktada müzikle birlikte hareketlenen ve canlanan imgesellik algısı gerçek algının "üstüne geçmekte ve öznenin gerçeklikle ilişkisi de bu imgesel düzen dâhilinde yapılanmaktadır" (Gençöz, Freud'dan Lacan'a Vaka İncelemeleri ve Psikanalitik Değerlendirmeler 178). Bu duruma, yukarıdaki metinde görüldüğü gibi yaşam enerjisinin/libidonun nesneye yönelip canlılığı ortaya çıkarma ediminde olduğu üzere yaşam enerjisinin/libidonun gücü tekrar toplamak için ben'e/ego'ya geri çekildiği anlarda da tesadüf edilir. Burada kadınlar melankolik durgunluğunun boğucu, tutukluluk halinden kaçmaya çalışırken benzer durum

akşamın gelişyle birlikte doğada da görülür. Bu noktada doğa ile kadınlar arasında ruhsallık bakımından bir özdeşlik kurulur. Daha doğrusu yazar/anlatıcı doğa üzerinden ruhsallığı verirken bir nevi ilhamın fenomenolojisini yapmakla kalmaz buna örnek de göstermiş olur. "Güneş çoktan çekilmiş, karşı kıyı bile gölgelenmiş; toprakla denizin birleştiği girintili çıkıntılı yerler sanki karakalemle siyahlatılmış, açığa doğru sular aydınlığa doyamamış gibi Marmara'nın ışığına doğru koşuyor" (Karay, Sonuncu Kadeh 115). Burada gerek toprakla denizin birleşmiş gibi görünümünde gerekse bu yerlerin sanki kurşunkalemle siyahlaştırılmasında ana hatların yer yer belirsiz hâle geldiği iç içe geçtiği görülür. Bunu veren ifadelerde gösterenler kendi uzlaşım sal gösterilenlerini terk etmişlerdir. Benzer şekilde sular da karanlığın donukluğuna, sertliğine maruz kalmadan ışığa doğru koşarken adeta gösteren ve gösterilenler kapitone noktalarını kırarak birbirlerinden kurtulmak istercesine yüzergezer gösterenler ve gösterilenler hâline gelmeye çalışırlar. Bu noktada sembolik dilin gösterenleri kendi gösterilenlerinden kopmuş, gündelik yaşamın pratiklerini terk ederek elde edilen imgesel dil de poetik okumaya çok elverişli hale gelmiştir.

Burada hareket eden her gösterende imgesel dil alanına ait otantik ve egzotik duyum ve algı yakalanabilir. Böylesi bir hareketlilik dilin değil de "harfin zevkle olan ilişkisi gösteren zincirinden ve varlıktan kaçanla, atılanla olan ilişkisinde daha belirgin bir şekilde öne" çıkar. (Soysal, Psikanaliz ve Edebiyat: Lacan'ın Lituraterre Metni Üzerine 2) Bu noktada gösteren zincirinden ve varlıktan kaçan zevki yakalamada imgesel dilin kullanıldığı görülür. Varlık alanından yaşam dışına atılanla ilgilenen imgesel dil ile zevk arasındaki bağlantı, gösterenlerin uzlaşım sal olarak gösterilenlere tutturulmuş kapitone noktalarının dağılmasıyla mümkündür. Alışıldık gösteren-gösterilen ilişkisinin dışında konumlanan imgesel dil içinde sabitlenemeyen gösterilenler zevke yönelir. Edebi eser içerisinde, dile getirilen ve gösteren-gösterilen ilişkisi birbirinden koparılır. Yeni anlam duyum ve algılara sebep olacak bir dil böylece ortaya çıkar. Bu çeşit bir gösteren-gösterilen ilişkisiyle sadece bir özneye ait öznel duyum ve algıları ifade eden imgesel bir dile ulaşılır.

Gündelik dilde kullanılan gösterenlerin uzlaşım sal gösterilenlere yönelerek ilk anlamları üzerinde sabitlenmesi yeni duygu ve algıların önündeki en büyük engeldir. Bu nedenle gündelik dilde gösteren ile gösterenin arasında ne kadar açıklık varsa öznel duyum ve algıların bu açıklıkta görülme ihtimali o kadar yükselir. Bu noktada gösteren aynı olmasına rağmen gösterilenler değişir. Her gösteren artık özne için kendi içerisinde ayrı bir anlama sahip olamaya başlar. Gösteren ve gösterilen arasında düğümlenen kapitone noktası öznel için yeniden kurulurken başka bir anlam, algı ve duyumun önü açılır. Uzlaşım sal kapitone noktalarında anlamlandırmanın sonsuza dek sürmesini engelleyen belirleyici dikişler atılırken Refik Halit'in "Bahçenin terasından karşı kıyının ve yamaçların seyrek pırıltılı gece görünümü, yıldızları yere kayıp bir kısmı denize

dökülmüş, ayağınıza doğru ilerleyen bir gök” (Karay, Ekmek Elden Su Gölden 34) imgesel dil içerisinde yer alacak bu ifadelerinde sembolik dilin yapısı zorlanmış olur. Bu bölümde gösterenlerin bir kısmı, önceden üzerinde uzlaşmış gösterilenleri temsil ettiğinden anlam açısından simgesel alanın sembolik dili içerisinde yer alır. *Yıldızları yere kayıp bir kısmı denize dökülmüş* gösterenleri ise uzlaşsımsal gösterilenlerin ağlarından kurtulmuştur. Bu gösterilenler dilin mantığı dışında bütün çabalara rağmen tam tersi bir şekilde anlamlandırmanın karşısında yer alarak kendini alışıldık şekilde temsil eden gösterenden sürekli kaçmıştır. Dolayısıyla anlamlandırıcı unsurun bir arada kesişmesindeki uzlaşımı olan kapitone noktası dağılmış, öznel algı dışı vurulmuştur. Burada “ayağınıza doğru ilerleyen bir gök” ifadesinde de yer aldığı gibi normal dilde “gösteren zincirinden telaffuz edilmesi imkânsız olan olarak eleneni kaybı düşlemsel bir gramerin içinden özenin söyleminde yaşanan bir algı olarak canlanır” (Soysal, Psikanaliz ve Edebiyat: Lacan’ın Lituraterre Metni Üzerine 6). Benzer canlandırma Refik Halit’in Çete romanındaki çatışmanın anlatımında da görülür. Bu anlatımdaki imgesel dil, gündelik yaşam pratiklerinden farklı olarak tekinsiz bir evren yaratılmasına imkân sağlar:

Ne zaman ki, elinde tüfekten birinci dizi kurşun fırlayıp bir erzak arabasının zenci sürücüsünü tam kaşının çatından yere serdi, mitralyözün taktakası kulaklarına erdi ve taşların çatır çatır kırılıp döküldüklerini, havanın ısıklar çaldığını duydu, kendine geldiğini, silahına sahip olduğunu, kollarına, bacaklarına, yüreğine ve zekâsına hükmetmeye başladığını anladı; sevindi. Bu, melankoliye tutulmuş bir ruh hastasının, büyük bir darbe ile tekrar eski benliğini, buluşu gibi bir şeydi. Sanki o dakikaya kadar dünyaya perde inmiş sakat gözlerle bakıyor, ışığın şavkını göremiyor, rengin zevkini süremiyordu. Nereye gitse dünya; kısık bir lamba ile aydınlanmış olan sıkıcı, yürek kapatıcı, karaltılar ve gölgelerle dolu değişmeyen bir yerd (Karay, Çete 50).

Bu ifadelerde maruz kalınan çatışmanın öznel duyum ve algılarının imgesel dille aktarılmaya çalışıldığı görülür. Pek tabii ki bu öznel algı ve duyumlar ötekinin alanı olan simgesel alanın sembolik diliyle anlatılmaz. Daha çok imgesel alanın dili ve ses unsurlarına dayalı semiyotik boyuta yaklaşan kullanımlarla verilir. Kurşunun fırlaması, taşların çatır çatır kırılıp dökülmesi, havanın ısıklar çalması ifadeleri normal yerleşik bir sembolik tasvir dilinin dışına taşarak kaotik bir sahne hazırlar. Bu kaotik sahneyi yaşayan karakter, başlangıçta bir anlığına da olsa simgesel dilin kurduğu/kurguladığı gerçeklik algısını/ilkesini kaybeder. Tam da iyi ve kötünün, varlık ve yokluk alanının ötesinde konumlanan Lacancı Gerçek ile karşı karşıya kalır. Gerçek’in bir anlığına parıldadığı bu anda şiddete maruz kalan karakter, kolları, bacakları, yüreği ve zekâsına hükmedemez. Adeta kendini terk eden organlarıyla karşılaşır. Bu da Sigmund Freud’un işaret ettiği gibi kişinin kendi bedeninin efendisi olmadığı ve bu efendiliğin ancak güçlü bir ego/ben enerjisi bulunduğu mümkün olduğu gerçeğini doğrular. Şiddet sahnesine maruz kalan karakterin organları adeta Deleuze’un ortaya

koyduğu gibi bedensiz organlar şeklinde kendileri de bir organizma hâliyle hareket etmeye başlamıştır. Şiddet mağduru karakter bir anlığına şok geçirmiş bu şok durumunda kendi bedensel Gerçek'iyle karşılaşmıştır. Bu şok durumu bir süreliğine devam eder. Ego/ben organları bir arada tutan enerjiye/güce tekrar kavuşurken şiddet mağduru kollarına, bacaklarına, yüreğine ve zekâsına hükmetmeye, bedeninin kontrolü dışında hareket eden organlar üzerinde tekrar hükümran olmaya başlar.

Anlatıcı bu durumu imgeleştirmek için bu, "melankoliye tutulmuş bir ruh hastasının, büyük bir darbe ile tekrar eski benliğini, buluşu gibi bir şeydi" ifadeleriyle şiddet mağdurunu melankoliden tekrar eski durumuna dönen hastaya benzetmekle kalmaz adeta melankolinin fenomenolojisini de verir. Anlatıcı "sanki o dakikaya kadar dünyaya perde inmiş sakat gözlerle bakıyor, ışığın şavkını göremiyor, rengin zevkini süremiyordu. Nereye gitse dünya; kısık bir lamba ile aydınlanmış olan sıkıcı, yürek kapatıcı, karaltılar ve gölgelerle dolu değişmeyen bir yerdi" ifadeleriyle şiddet mağduru karakter üzerinden melankoliyi aktarır. Bu ifadelerde geçen dünyaya perde inme imgesi Freud'un şüursel bir dille ortaya koyduğu gibi kaybın gölgesinin ego üzerine düşmesi durumuna/imgesine denk gelir. Her iki imgede/durumda da katı gerçeğin varlıktaki renklere, şekillere dayalı olarak ortaya çıkan kişideki arzuyu sildiği görülür. Buradaki mağdur açısından egonun/benin kurduğu/kurguladığı kayıp gerçeklik ilkesidir. Böylesine bir kayıpta yitip giden gerçeklik ilkesinin gölgesi mağdurun beni/egosu üzerine düşmüştür. Bu gölge nedeniyle ışığın şavkı görülmez, rengin zevki ise sürülmez. Dünyanın kısık bir lamba ile aydınlanmış olan sıkıcı, yürek kapatıcı, karaltılar ve gölgelerle dolu değişmeyen bir yer imgesinde ise melankolide gerçek kayıp olan varlığa karşı arzunun yitimi verilmek istenir. Bu noktada varlık yerli yerindedir fakat arzulanmıyordur. Kısılan lamba aslında mağdur karakterdeki varlık arzusudur.

Bu bölümde bir anda çatışmanın ortasında kalan karakter tıpkı melankolik gibi dünyaya bir perde indiğini duyumsar. Bu perde yaşamdaki arzuyu ortaya çıkaran renkleri ve güzellikleri örter. Bunları ortaya çıkaran ışık yoktur artık. Bu nedenle de varlığın ayrıntılarını algılayıp göremediği için psişik dünya, varlığa yönelmez kendini kapatır ve varlık yavaş yavaş silinmeye başlar.

Refik Halit, çatışmanın ortasında kalan anlatıcının öznel algılar ve duyumlarını vermez. Özel melankolik hissedişini vermekle yetinir. Bunu yaparken de öznel imgesel dili kullanır. Bu dilin en önemli özelliği gösteren-gösterilen ilişkisinin günlük simgesel alanın sembolik dilinden farklı bir mekanizmaya sahip olmasıdır. İmgesel dilde gösteren daima anlam zincirinden kaçarak öznel bir konumda simgesel alanın ağına yakalanmadan işler. Uzlaşım sal gündelik yaşamın dili ise anlam alanına sürekli bağlı olduğundan simgesel/kültürel ağa takılı kalır. Simgesel alana yakalanmayan duyum ve algılar imgesel dil aracılığıyla simgesel alanda düşlem kaynaklı tekensiz bir alanı var eder.

Aslında simgesel/kültürel alanın sembolik dili, kaotik ortamı var eden bu imgesel dilin gösterenini uzlaşım sal gösterilene bağlamak koşulu ile ortadan kaldırmaya çalışır. Çünkü imgesel dil, üzerinde öznel duyum ve algıların işlediği bir dil olmanın ötesinde simgesel/kültürel düzeni yıpratıp, yırtarak bunların alanını açan ilişkiler ağını ortaya çıkarır. Dolayısıyla simgesel dil, imgesel dil üzerinde işleyen duyum ve algıları toplumsal alan için düzenler. Yasayı dayatır, arzuyu düzenler, arzu ile yasayı birleştirmek suretiyle karşı karşıya gelmesini önler, (Evans, Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü 49-50) öznel duyum ve algıları bastırır, ötelere, simgesel alanda kastre eder. Böylece simgesel düzen kurulurken imgesel alanı ve bu alanın dili terk edilmek zorunda kalınır. Simgesel düzen, söz alanının ortaya çıkması için saf benliğin bu içselliğinin "aynı zamanda varoluşa dâhil olması, nesne haline gelmesi, dışsallaşmak için kendini bu içselliğin karşısına koyması, varlığa geri dönmesi gerekir. Adlandırma gücü olarak dildir bu" (Zizek Mutlak Geritepme 189) Bu noktada imgesel dil her halükârda yerini hem gerçeklik ilkesini hem de arzu ve yasa arasındaki ilişkiyi inşa edecek olan sembolik dile bırakacaktır.

Zizek'in dikkat çektiği gibi imgesel dilin sanrı ve halüsinasyona neden olmaması ve bu alanı var etmemesi için ilk önce simgesel alana dâhil olması gereklidir (Zizek Mutlak Geritepme 189). Bu noktada saf benliğin, dışa açılmasını ve ardından içselliğe karşı gelmesini sağlayan simgesel alanın sembolik uzlaşım sal dilidir. Böylesi bir sembolik dil alanı olmazsa Refik Halit'in anlatımında görüldüğü gibi kişinin hazzı ve keyfinin ortaya konulmasına elverişli olan imgesel dil de varolamazdı:

Bir anda bütün vücudunu tepeden tırnağa kadar sarıp ürperten bu ustalıkla, profesyonel puse altında çırpındı, Sanki ağzındaki zehirde sadece keyif verici madde taşıyan bir böcek tarafından ısırılmıştı; damarlarında pusenin ihtizazı ve kulağındaki çınlayış devam edip gidiyor! O gün aldığı karar aklına geldi: Kadın şayet bir daha muhabbet oyunları, soyunma giyinme gibi laubalilikler ve aşüftelikler yaparsa mukabele edecekti, boyuna ileri sürdüğü iffetini deneyecekti; tam sırasıydı (Karay, Dişi Örümcek 332).

Bu bölümün alındığı romanın adı olan dişi örümcek imgesinde örümcek göstereni görünümün aldaticılığını temsil eder. Dişi örümcek imgesinde ise hem haz ve keyif, hem de iğrenme söz konusudur. Dişilik hazzıya yönelik olurken, örümcek bir iğreniş imler. Bu hususta dişi örümcek imgesinde, erilin/erkeğin bir yokluk/yutulma anındaki kaygısındaki Lacan'ın ortaya koyduğu gibi Babanın Adını varetmesi ve bu ada tutunması söz konusudur. Bu kaygı yukarıdaki metinde "profesyonel puse altında çırpındı" ifadesinde verilir. Karaktere yokluğu yaşatan, kendinin acemiliğine karşı ötekinin/buselerin sahibinin ilişkiye sabitleyemeyen buselerinin profesyonel oluşudur. Karakterin, ötekinin/dişilin böylesine bir tavır karşısında çırpındı göstereniyle, hem kendine fazla gelen hazzıya karşı direnç geliştirdiği hem de çaresiz olduğunu hissettiği verilmek istenilir. Bu noktada "sanki ağzındaki zehirde sadece keyif verici madde taşıyan bir böcek tarafından

ısırılmıştı” ifadesinde “sanki” göstereni imgesel dili simgesel alana yerleştirir. Böylece sanrı veya halüsinasyon üretme alanı ve teşebbüsünün önüne geçilir. Busenin hem zehir hem de keyif olması durumu Derrida'nın işaret ettiği gibi tam bir farmakon'dur. Çünkü hem haz verir hem öldürür. Dolayısıyla buse/püse göstereninin kullanımında Hegel'in zıtların spekülâtif özdeşliğini görmek mümkündür. Haz ve ölümün işlediği bu diyalektiği anlatıcı ancak busenin öznel algısı üzerinden hisseder. Bu durum ise ağızındaki zehirde keyif verici madde taşıyan bir böcek tarafından ısırılmak imgesel ifadesiyle verir. Bu ifadenin üçüncü ve en alt anlam katmanında ise böcek tarafından ısırılmış gibi hissedişin simgesel ağın dışında duyum ve algıları hissetmek ve bunlarla yeni bir oluşa açılma durumunun ihtimaline vardır.

İşte bu noktada karakterin karşı karşıya kaldığı durum, tahammülünün ötesinde kendine ağır gelen hazzın fazlalığıdır, Karakter bunun önüne geçmek, kadının muhabbet oyunları, soyunma giyinme gibi laubalilikleri önünü almak için iffetini öne sürecektir. Üst benliği temsil eden *iffet* gösterenine dayalı hadım edilme, karakteri haz ve keyfin karşısında kaygıdan korur. İffet göstereni Babanın Adı olarak yasanın bir ikamesidir. Karakterin simgesel alanının yeniden düzenlemek üzere sembolik bir gösteren olarak işler, böylelikle onun imgesel düzenden simgesel düzene geçişine yardım eder. Karakterin damarlarında hazzın keyfi, kulağında üst benliğin çınlayışı vardır. Burada *çınlayış* göstereni haz ve keyif sahnesinin dışarıda bırakılanını temsil ederek yasayı hatırlatır.

İlk başlarda karakterin anlam ve his dünyasında kadının buseleri karşısında hissedilen jouissance'ın kaygıya dönüşmesinin nedeni Babanın Adı olan gösterenin müdahalesinin eksikliğidir. Karakter, gösteren tarafından simgesel olarak hadım edilememesinden dolayı kaygıdan kurtulamaz. Gösterenin müdahalesi eksikliğinin yerine geçecek ikame bir nesne bulur. Anlatıcı için simgesel alanın düzenlenmesi ancak sembolik olarak *iffet* göstereninin ortaya çıkarılışıyla meydana gelir. Bu gösterenin müdahalesi olmazsa karakter, hem kendi hem de ötekinin arzu, hazzı ve keyfi karşısında kaygıya kapılacaktır.

İşte bu nedenle Lacan imgesel alanın fantezisi, hazzı ve keyfi karşısında sürekli olarak göstereni, yani Babanın Adları'nın önemini vurgular. Çünkü bu adların olmadığı veya eksik olduğu imgesel alan olumsuzlayan gücün olmadığı ikili ilişki üzerine kuruludur. Bu ikili ilişkiyi dolayımlayarak kişiyi hazzın kaygısı ve boğuntusundan kurtararak onun toplumsal varoluşa girişini mümkün kılan üçüncü gösterenin/Babanın Adı'dır. Dolayısıyla gösteren/Babanın Adı, öznenin boğucu keyfinin engeli, toplumsal düzenin hem kurucusu hem temsilcisidir. Kişi ancak, bu gösterenler ağına dâhil olduğunda toplumsal düzene girişe hak kazanabilir. O halde gösterenin/Babanın Adı'nın “yokluğu bütün psikopatolojik yapıların etiolojisindeki önemli faktörlerden biridir” (Evans, Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü 49). Bu nedenle Refik Halit'in *İstanbul'un Bir Yüzü* romanında görüldüğü gibi gösterenin/Babanın Adı'nın olmadığı veya gevşek bulunduğu bir

yaşamda kişinin imgesel fantezi dünyasında sürüklenmesinin sınırı yoktur:

Bu son zamanlarda ona büsbütün bir eğlence, zevk, sefa merakı arz olmuştu. Artık İstanbul'un eğlenceleri kâfi gelmiyordu. Buranın mahdut âlemlerde çelimsiz ve mariz kadınları gönlünü avutmuyordu. Zaten bunun için Avrupa seyahatine çıkacaktı. Sanki pek yakında dünyadan elini eteğini çekecekmiş gibi az zamanda çok, pek çok, zevk duymak arzusu içinde sağa, sola, her tarafa başvuruyor, "Yaşamak, yaşamaya bakmak!" nakaratını ağzından bırakmıyordu. Kudurmuş çıldırmış denecek bakışları vardı. İçimdeki için bir korku duyuyordum! (Karay, İstanbul'un Bir Yüzü 193).

Romanın bu bölümünde karakterin yaşamına eğlence, zevk ve sefa merakının hâkim olduğu görülür. Kişinin yaşamında bu hâkimiyetin nedeni varoluşsal sorunlardan kaçınması, kendiyle yüz yüze gelmekten kendini alıkoymasındır. Bu tür bir eğlence anlayışı bir nevi uyuşturucu etkisi taşır. Belirli bir zamanda kişiyi tatmin etmez, zevkini karşılayamaz hâle gelir. Bu noktada kişi zevki karşılamada, kendi toplumsal ve kültürel alanın meşru saydığı sınırların dışına taşar. Normal yollardan uyarılmaz, zevk alamaz. Bu nedenle karaktere, İstanbul'un eğlenceleri kâfi gelmez, sınırlı âlemlerinde çelimsiz ve hastalıklı kadınları onun gönlünü avutmaz. Bunun için Avrupa seyahatine çıkmayı düşünür. Yaşlılığa doğru varoluş soruları arttıkça eğlencenin dozunu da arttırır. Yaşamın diğer pratiklerine iştirak etmez, zevk almak için sınırları zorlar.

Romanın karakteri artık yaşamak, yaşamaya bakmak!" nakaratını ağzından bırakmaz. Bu ifadede yaşamak, yaşamaya bakmak ifadesinin nakaratı yani tekrarı karakterin hem semptomu hem de hazzı ve keyfinin düğümüdür. Kişi buradaki tekrarda hem hazzını hem tutukluluğunu sergiler. Karakterin haz için *yaşaması*, keyfini yani Lacancı kavramla jouissancı'nı karşılar, aynı zamanda mutsuzluğu yaşatır. Çünkü varoluşsal sorunları sürekli erteler.

İşte karakterdeki jouissance patlamasını, böylesi bir keyfin içerisinde sürüklenmesini ancak dil durdurabilir. Çünkü tümgüçlü ve narsis yönelimlerin ağır bastığı haz ve keyif alanı imgesel ikili ilişkide, kişinin kimliksiz olarak kaymasını engelleyen Babanın Adları'dır. Sembolik gösterenler olan Babanın Adları imgesel alanın üzerine yazılır. Böylelikle özne, kimlik bakımından sürüklenmez yokluk kaygısıyla baş başa kalmaz. Bu noktada Babanın Adı'nın ikili ilişkiye üçüncü olarak dâhil olması özneyi jouissance kaynaklı psikozdan kurtarır, nevrotik yapıda kalmasını sağlar. Buna rağmen yine de simgesel alanın sembolik dili içinde öznenin otantik ve egzotik duyum, algı ve arzuları yok edilemez. Bu algı, duyum ve arzular simgesel dil içinde anlamlandırmaya dönüşür. Bu noktada "anlamlandırma imgeseldir ve boş söz'ün alanıdır. Anlam ise simgeseldir ve dolu sözün alanıdır" (Evans, Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü 35-36). Bu nedenle simgesel/kimlikli alanda *anlamlandırma* öznel hazzı ve keyfi taşıdığından genelde göz ardı edilen bir alandır. Anlamlandırma ile anlam birbirine zıt bir konuma yerleşir. Anlamlandırmaya dayalı imgesel

dil, simgesel alanda açılan bir yarık, deliktir. Kişinin düşlemi, fantezisi üzerine kurulu olduğundan bu dil, simgesel alandan doğrudan anlatı imkânı bulamaz, aşağıdaki Refik Halit'in ifadelerinde olduğu gibi söz oyunları ve benzetmelerle kendini görünür kılar.

İnci gibi kızdı; leke tutmaz zannını veren mat cilalı bir teni vardı. Sanki ruhu da öyleydi, sanki bu ruh incilerin ışığı gibi bağrında parlıyor, kabuğuna vuruyor, varlığını duru bir nurla içinden aydınlatıyordu. İncilerde de öyle değil midir? Dışarıdan aldıkları ışıklar içlerinde birikmiş, kendi özlerinden geliyor sanılır (Karay, Dört Yapraklı Yonca 61).

Bu ifadelerde simgesel alanın sembolik dilinde kızın saflığı doğrudan verilir. Fakat yazar/anlatıcı bununla yetinmez. Kızın saflığının diğerleri içerisindeki ayırıcı öznel konumunu ifade etmek için adeta gösteren arar. Böylesine bir göstereni bulamadığından benzetmelere başvurur. Adeta ondaki bu saflığı, genelde Sokratik filozoflarda öz, özelde ise Platon'un felsefesinde idea'nın yansımaları benzeterek imgeselleştirmeye çalışır. Burada ötekinin imgesinde canlandırılmaya çalışılan, kız üzerinden fenomeni görünen saf/lık ideası'dır. Zaten yazar/anlatıcı, leke tutmaz zannını veren mat cilalı bir tenine yansıyanın, kızın bağrında parlayan inci ışığı benzerliğindeki ruhu olduğunu düşünür. Bu ruhsallık yazara/anlatıcıya göre dışsaldır, ama kızın kendi "öz"ünden geliyormuş gibi zannedilir. Bu noktada Refik Halit, içselliğe aitmiş gibi görülen öz veya ruhsallığın dışarıdan gelen duyum, algı ve düşüncelerin deneyimle kurulan bağlantısı sonucu oluştuğunu varsayarak aşkın olan ruhsallığı içkinliğe indirir. Yazarın adeta bir fenomenologa ait olan bu düşünüş şekli aynı zamanda felsefi bir tavidir.

Refik Halit romanında karakterin düşünce ve psikik dünyasını ortaya koyarken simgesel alanın sembolik dilini bir tarafa bırakarak benzetmelerin ve söz oyunlarının olduğu imgesel dili kullanır. Bunun başlıca nedeni sembolik dil alanında kişinin öznel davranış, algı ve tavırlarının verilmesinin bir nevi imkânsızlığıdır. Sembolik dil kişinin öznelliğini aktarıp onu başkasından farklılaştırmak yerine özdeşleştirerek başkasına benzetir. Hâlbuki yazarın aşağıdaki ifadelerde görüldüğü gibi öznel psikik dünya ancak imgesel dille aktarılır. "Sanki," diyorum. "İki cisimli bir tek kadın bu! İki kızlar den daha ikiz. Zira yalnız vücutları değil, karakterleri de aynı. Tek ruhlu, iki cisimli bir mahlûk karşımdayım. O tabiat harikası cisminin birini kaybetti; öteki duruyor, dünyanın başka bir köşesinde yaşamasına devam etmektedir" (Karay, İki Cisimli Kadın 86). Burada iki kadının öznel duyum ve algılarının mutlak anlamda birbiriyle özdeşleşmesi *iki kız göstereniyle karşılanır*. Böylesi bir özdeşleşmenin yoğunluğu *iki cisimli bir tek kadın, tek ruhlu iki cisimli bir mahlûk* imgeleriyle verilir. Bu noktada anlatıcı tek gösterene indirgeyemediği mutlak özdeşleşmeyi imgesel dil ile ortaya koymaya çalışır. Böylesi özdeşleşen kadınların mesajı aslında ötekine yönetilmiş simgesel bir mesaj olan eyleme dökmedir. Bunun karşısında yer alan

ise ötekinden uzağa gerçeğin düzlemine kaçış olan eyleme geçiştir. Dolayısıyla "eyleme geçme simgesel ağdan çıkma, toplumsal bağın çözülmesidir" (Evans, Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü 107) Hiç kuşkusuz bir ikiz gibi birbirleriyle aynileşen kadınlar bilişsel olarak birbirleriyle özdeşleşirken öznel duyum ve algılarını bilinçdışına bastırarak *eyleme geçiştir* gönülsüz davranırlar. Bunun nedeni öteki kaynaklı kaygılarla, kişinin simgesel ağ içinde kendine ait bir yer bulamayışıdır. Bunun aksine Refik Halit'in *Karlı Dağdaki* romanında görüldüğü gibi simgesel ağda yer almaya gönüllü olmayan kadınlara da tesadüf edilir.

Ne yapalım, tabiatın feryadı bu!" manasına konuşan, oynaklıklarıyla dil döken kızlardan hiçbir zaman olmamıştı. "Hanım şey, doğrusu!" dedirtenlerdendi. Ama kilise tasvirleri gibi soğuk, Meryem tabloları kadar donuk değildi. Rahat ruhlu bir kızdı; bu ruh sanki temiz çamaşır kokuyordu, azıcık da lavanta çiçeği" (Karay, *Karlı Dağdaki* Ateş 10).

Bu ifadelerde karakteri ortaya konulmaya çalışılan "kadın ne yapalım tabiatın feryadı bu" gibi bir ifadeyle hem simgesel ağın kendi üzerindeki belirlenimlerine hem de kendi cinsinin tabiatına karşı durarak kendinden olma durumunu aşmaya çalışır. Bu varoluş çabasının en önemli göstereni feryattır. Bu nedenle kendi için varlık konumunda aşkın bir halde sürekli arayışta olan, sınır tanımaz, ihlale yönelimli kadınlardan kendini ayırır. Alışılmadık bir şekilde bir takıntılı/obsesif gibi simgesel kültürel alanda kendini, sınırlarını belirlemeye çalışan bu kadın şaşırtıcı bir hâlde kilise tasvirleri gibi soğuk, Meryem tabloları kadar donuk değildir. Bu noktada erilin/obsesifin belirlemeci ile dişilin/histeriğin belirsizlik tavrı arasında salınımdadır. Bununla birlikte toplumsal yapının bir kadından beklentisinin baskılarının emareleri bu kadında görülmez. Çünkü bu kadın rahat ruhlu bir kızdır. Anlatıcı bu rahatlığı simgesel alanın sembolik diline ait bir gösterene indirgemez. Ruhunun sanki temiz çamaşır gibi azıcık da lavanta çiçeği koktuğu anlatımıyla imgesel bir dille verir. Bunun en önemli nedenlerinden biri de kıza ait olan rahatlığın, yazar tarafından sembolik dile ait gösterenlerle donuklaştırılmak istenmemesidir. Bu nedenle simgesel alanın uzlaşmış sembolik dili imgesel alanı ve imgesel dilini bütünüyle yok edemez. Gösterenin gösterilene özsel/tözel değil de bir fark olarak bağlandığı yerde, imgesel dil pamuk ipliği gibi her an kopmayla yüz yüze gelirse de simgesel alan öznel duyum ve algılarını anlatan bu imgesel dilinin her daim tehdidi altındadır. Çünkü simgesel alanının sembolik dil gösterenleri özneyi ortaya çıkaran öznel duyum ve algıları anlatamaz. Bu nedenle öznel duyum ve algıları ortaya koyacak imgesel alanın diline her zaman ve anlatımda ihtiyaç vardır.

Lakırdıyı değiştirmek için soruyorum: "Gözlerinizin bazen gök yakut rengi aldığını, renk değiştirdiğini biliyorsunuz tabii... Bu anda, hiçbir zaman görmediğimden fazla 'safir' renginde... "Bir yere, birine haz duyarak baktığım zaman öyle oluyor; kendim de farkına varıyorum. Onlar mavileşirken aynı zamanda düşüncelerim, hislerim de sanki gök rengine giriyor. Daha doğrusu evvela duyuş ve düşünüş sistemim renk değiştiriyor, sonra rengi gözlerime

vuruyor (Karay, Nilgün 204).

Bu bölümde adeta fenomenolojik bir tavırla bir varlığa yönelimsel bakışın aslında varlığın kendiliğince pek de ilişkisinin olmadığı vurgulanır. Burada hem Kantçı anlamda varlığın kendi gerçeğinin ulaşılmazlığına hem de fenomenolojinin iddia ettiği gibi zihnin varlık karşısında edilgen olmadığı gerçeğinin dışavurumları vardır. Bu gerçeklerle anlatıcı, *birine haz duyarak baktığım zaman* böyle bir bakışın düşünceler ve hislerinin de değiştiğini fark eder. Burada varlığın gerçeğinin değil öznenin yönelimselliğinin önemli olduğu öne çıkar. Bu noktada arzuyla bakılan varlık anlatıcının duyumlarını yansıtıcısı konumuna gelir. Anlatıcı böylesine bir yansıtıcı sayesinde *duyuş ve düşünüş* sisteminin rengini değiştirir.

Bu şekilde bir öznelliğe yönelim kişinin simgesel alana geçişle feragat etmek zorunda kaldığı otantik ve egzotik algılar kaynaklıdır. Kişi yaşamak için simgesel alana kurban ettiği bu duyum ve algıları simgeselin kucağında geri kazanmaya çalışır. Bu "öznenin simgesel düzene girişi, imgeselde yaşadığı o büyülü birlik duygusu pahasına gerçekleşir. Varlığının tam göbeğinde, bir eksiklik duygusu yer almaktadır. Bu eksiği telafi etmek, özündeki boşluğu doldurmak için biteviye uğraşır" (Mansfield; Öznelilik: Freud'dan Haraway'e Benlik Kuramları 75). Böylesine bir tamamlanma, boşluğu doldurma arzusu, öznel algı ve duyumları ortaya çıkarırken aynı zamanda aşağıdaki ifadelerde görüldüğü gibi varlığın kendinde bir değerliliğin bulunmadığını bu değerliliğin öznelarasılıktaki inşa edildiği gerçeğini verir.

Zira henüz yirmi ikisini doldurmuş olan esmer delikanlıda özellikle kadınların hoşuna giden çok tesirli bir alını vardır; sanki vücudundan erkeklere görünmez esrarlı bir ışık yayılır, bir ışık veya büyülü bir kavrayış akımı, kadın bunun çevresine girdi, bir kere tesirine kapıldı mı doğuştan epeyce donuk, cinsi bakımından hayli güdük de olsa yine kendisinde bir uyanıklık duyar (Karay, Yerini Seven Fidan 9).

Burada delikanlıyı özel kılan aslında kadınların ona olan yönelimleridir. Arzunun ötekinin arzusu olduğunu belirten Lacan, farklı olanın arzulandığını ortaya koymakla kalmaz nesneyi değerli kılanın ötekinin arzusu olduğunu, hatta öteki gibi arzulandığını da işaret eder. Aslında yukarıdaki alınan bölümde diğer kadınların yönelimi delikanlıyı değerliliğe, arzulanan olana yükseltir. Öznelarasılıktaki bu işleyiş pek fazla görülmediğinden rağbet edilende bir hale, aura olduğu kabul edilir. Delikanlının kadınlar üzerindeki etkisi mevcut çevresinde olan farklılığı, başkılığı kaynaklıdır. Dolayısıyla o, ötekine başkalarında olmayan bir çekim sunmaktadır. Kadınların delikanlı yakınlığında uyanıklık duymasının nedeni ise herkes tarafından arzulanan değerli biri tarafından dikkate alınmasındandır. Bu noktada kadınlar, her ne kadar ötekinin arzusu ile olan özdeşleme sağlamışlarsa da (Jazani, Klinikten Kültüre Lacancı Psikanaliz 99) simgesel ile imgesel alan arasında kalışları nedeniyle bölünmüşlerdir. Özne, ego ile bilinçdışı yani benliğin kaçınılmaz biçimde yanıtıcı olan hissiyatı ile

dilin/gösteren zincirinin bilinçdışındaki otomatik işleyişi arasında bölünmüştür (Fink, , Lacancı Psikanalize Bir Giriş 81). Bu bölünmede simgesel alanda kimliğini korumaya çalışırken imgesel alanda arzularıyla canlı kalmaya çaba gösterir. İmgesel dil ile aktarılan böylesine bir canlılık, akışkanlık, yaşamın direncini imlerken hem sembolik dilin temsil ettiği simgesel alan hem de hiçbir temsiline simgeselleştiremediği gerçek alanla karşılaşma aşağıdaki ifadelerde görüldüğü gibi kişiyi yaşamda tutukluluğa, donukluğa, sertliğe iter.

Beynini hiçbir zaman kafatasının içinde bu kadar sert, taş kesilmiş halde ve bir taş ağırlığında hissetmemişti. Daha fenası gittikçe sertleşip ağırlaştıktan başka sanki büyüyor, içini tamamıyla kaplıyordu. Başı bir külçe kesilmişti, vücudunun kaldıramayacağı ağırlıkta bir yük (Karay, Kadınlar Tekkesi 333).

Bu bölümde ortaya konulan taş kesilme, Lacancı simgeselleştirilemeyen Gerçek'le karşılaşma neticesinde ortaya çıkar. Kişinin simgesel alanında sembolik dilinin içine yerleştiremediği, imgesel alanda ise anlamlandıramadığı Gerçek karşısında kişi tutukluluk yaşar. Bu noktada hem Gerçek hem de Gerçek'le karşılaşma anı sözcüklere dökülmez, aslında "*sözcüklere dökme, sorunun ne olduğunu dile getirmeye çalışma, söyleme –direnirler*" (Fink, , Lacancı Psikanalize Bir Giriş 144). İşte bu tür direncin ortaya çıktığı tutukluluk yukarıdaki metinde taş kesilme imgesiyle verilir. Bu gibi Lacancı Gerçek alanına kayıtlı olanlar imgeselleştirilmeye ve simgeselleştirilmeye de dirençlidirler.

## Refik Halit'in Düzyazılarında İmgesel Dil

Türk edebiyatında Refik Halit Karay imgesel dili sadece hikâye ve roman gibi kurgusal eserlerinde değil düzyazılarında bile kullanan en dikkate değer yazardır. Karay, *Marifetli Buluşlar* başlığını taşıyan yazısında, hem imgesel dilin ürettiği artı keyfi öne çıkarır hem de eserlerinde bu dili bilinçli bir şekilde kullandığını verir:

İnsan, okuduğu yazılarda işitilmemiş veya işitmediği orijinal teşbihlerle tariflere, zekâlı buluşlara rastlayınca -çikolata kuponlarından bisiklet kazanıvermiş bir ortaokul talebesi gibi- sarsıcı bir sevince düşüyor; zihin, adeta kanatlanıyor, kafesten azat edilmiş kuşunkine benzeyen allak bullak bir uçuşla, havada zevkten sarhoş, sendelediğini duyuyor (Karay, Memleket Yazıları-3, Edebiyatı Öldüren Rejim 136).

Hiç kuşkusuz bu ifadelerde artı keyfi üreten en önemli yönelimin, kişinin, gerçekliği kurmak için demirlediği gündelik uzlaşmsal gösterenlerden azade kalması olarak verilir. Bu yapıldığı takdirde bilinen anlamdan kopan gösterenler yeni anlam ufuklarına doğru açılırken gündelik dilin gösterenleri de yabancılaştırılmış ve dönüştürülmüş olur. Böylesi bir uzlaşmsallığın parçalandığı dilde, gösteren, uzlaşmsal anlam içerisinde yer alan varlıktan koparak yeni temsili varlıklar ararken, gösterilen ise adeta kendini temsil edecek uzlaşmsal anlamlandırmadan kaçarak yeni gösterenlere yönelir, imgesel alan içerisinde varolmaya çalışır. Böylelikle gösteren ve gösterilen, toplumsal alanda özdeşleşmeyle kabul ettirilen kapitone noktalarından koparak sürüklenmeye

başlar. Nihayetinde ise her gösteren, kişinin kendi öznel imgesel alanına uygun şekilde ötekiyle uzlaşım olmayan, özdeşleşmeyen yeni gösterenlere demir atar. Böylelikle gösterenlerin gösterilenler üzerinden sonsuz akışının önüne geçilmiş olur. Kapitone noktası sayesinde, yeni ortaya çıkan anlam ve anlamlandırma sabitlenir. Tıpkı Refik Halit'in, *Kapı* başlıklı bir hikâyeyi okurken gösterenlerin uzlaşım olmayan gösterilenlerden koptuğunu hissetmesi ve ardından bu gösterenlerin yeni gösterilenlere demirlediğini duyumsamasıdır. Refik Halit, "kitapçı vitrininde kafatası açılmış insan resmini seyreden bir adamın, "Kafamızın içi demek böyle: Yılan doldurulmuş bir kutu!" şeklinde ifade etmesinin hoşuna gittiğini belirtir. Burada Karay'ın hoşuna giden, gösterenlerin uzlaşım olmayan gösterilenlerinden kopması, yeni gösterilenlere demirlemesi böylelikle yeni anlamlara açılmasıdır. Refik Halit, yeni edebiyatçıların kıymet verip vermemesine bakmaksızın okuyucuların bu tür "marifetli benzetişleri, canlandırıcı tarifleri" pek sevdiğine dikkat çekerek mevcut dönemde bir iki yazarın geniş halk kalabalığı tarafından okunmasında, ara sıra bu anlatımla yerleşik anlamda ufak tefek yenilikler göstermelerinin hesaba katması taraftarıdır. Karay, mevcut dönemde yeni yayımlanan Fransızca dergide, aynı cinsten bazı seçme cümleler sıralandığını gördüğünü ifade ederek bunları aktarır: "Bir garsonun gözleri kadar yakalanması güç"; "şapkası başının üstünde daima, acemice bir manevra ile inmiş bir uçak gibi eğri büğrü durur"; "giyinişi, içinden çıkılmış bir yatak gibi karma karışıktır"; "o cins insanlardandır ki yaşınızı her zaman hatırlar; fakat doğum gününüzü hiçbir zaman"; "çok usta bir politikacıdır, iki yüzünü de tek yüz gibi idareye çalışır" (Karay, *Memleket Yazıları-3*, Edebiyatı Öldüren Rejim 136). Karay daha sonra dönemin mecmualarından olan *Ulus*'ta yabancı dillerdeki tarif ettiği cinsten güzel sözlerin toplandığını belirterek bunların birkaçını sıralar.

Bir mum alevi gibi sinirli"; "saatin yüzüne bakmaktan utanacak kadar geç kalmıştı"; "ay, çift kanatlı kapıları açar gibi bulutları itiyordu"; "o kadar düzen meraklısı bir kadındı ki elinden gelse gökyüzündeki yıldızları sıraya koyacaktı"; "güneş kadar milletlerarası!" Refik Halid'e göre böylesi "hünerli, zekâlı sözlerden zevk almamak için insanın kitapların üzerinde dolaşan fikri, şimdiki kunduralar gibi tahta tabanlı olmalıdır (Karay, *Memleket Yazıları-3*, Edebiyatı Öldüren Rejim 136).

İşte böylesi içerisinde gösterenin, gösterilenden koptuğu, yapı bakımından uzlaşım olmayan dilin parçalandığı ifadeleri oldukça önemseyen Refik Halit'in eserlerinde görülen imgesel dil tesadüfen ortaya çıkmış değil, bizzat yazın alanında yazarın tercihi ettiği bir anlatımdır. Karay'ın bu çeşitten imgesel dilini "benzetme yapmak" gibi bir indirgeme içerisinde değerlendirmemek gerekir. İmgesel dil, simgesel dilin kurguladığı toplumsal/kültürel alanın gerçekliğini yıpratarak yeni egzotik ve otantik duyumu, algı ve düşünceleri elde etmenin en önemli aracıdır. Bu tür çabanın altında uzlaşım olmayan ve kavramsal dil alanına geçen kişinin kaybettiği öznel renkleri geri getirme, algıları geri yükleme, arzuları ve fantezilerle gösterme kısacası dilin var ettiği katı geçeklikten kurtulma çabasıdır.

Refik Halit, bu tür imgesel dili kullandığı cümlelerde "sanki", "gibi" edatlarıyla ve "benzeti-yordum" gibi ifadeler kullanarak gösterenlerin gösterilen üzerinden sonsuz akışı sonucu oluşan psikotik dilden ayrıldığını ortaya koyar. Sadece gösterenlerin yer aldığı gerçeklikten bütünüyle kopup, sanrı alanına yönelmez. Böylece psikolojik diyalektiğin "gerçeklik kutbunun ile düşlem kutbu ile eşit bir düzlemde kurulmasını sağlar." (Ogden, Zihin Matrisi/Nesne İlişkileri ve Psikanalitik Diyalog 146). Örneğin yazar, fırtınalı, yağmurlu, bir kış sabahının dam bacalarını "bir coşkunluk gününde meydanlara kurulmuş kürsülere çıkıp kendilerinden geçen sokak başı konferansçılarına" benzetir. Burada insanların geri çekilişine karşı baca dumanlarının baskınlığı verilir. Sonra bu baskınlığın reel tonu biraz daha artar. Dumanların varla yok arasında varlığına "Dumanlarını da belagatli sanılan boş ve kof laf boşuntusuna! Sanki uğuldayan rüzgâr değildir, hatiplerin sesidir ve dumanlar, yanık gırtlaklardan fırlayan sözlerin cisimleşmiş şeklidir" (Karay, Memleket Yazıları-3, Edebiyatı Öldüren Rejim 129) ifadeleriyle rüzgârın sesi eklenir. Böylelikle sadece görünümle yetinilmez ses unsuru da eklenir. Fakat bu ses yanıktır, çünkü her duman ailenin, insanların yerine geçerek sokakların yalnızlığına gönderim yapar. Bu ifadelerde her ne kadar gösteren gösterilenden olarak koparılsa da "benzetme" ibaresinin cümlelerde yer alması kurgusallığın gerçeklikten bütünüyle kopmasının önüne geçer. Benzer bir durum "Sanki beynim bir harita paftası oldu ve kasap camekânlarında her gün görüp kendimizinkilere benzetmekten çekindiğimiz o malum çizgiler" (Karay, Memleket Yazıları-4, Mutfak Zevkinin Son Günleri 149) ifadesinde de yer alan "sanki" kullanımıyla elde edilir. Burada düşüncelerle birlikte aşkın görünen beyinin, kasaptaki kellelere benzetilmesiyle gerçeğe indirgendiği görülür. İşte bu gerçeklik yazarda kaygı uyandırır. İmgesel dil, uzlaşımsal olarak varedilen ve aynı zamanda gerçekliğine inanılan gösteren ve gösterileni birbirinde koparır. Varlığın imgesiyle temsili/ses unsur arasında boşluk yarattığından kesin bir anlama sabitlenemeyen yapıdadır. Uzlaşımsal dilin baskınlığını kıran bu dil, gösteren-gösterilen katı ilişkisi ağında delikler açar. Mevcut gösterenler uzlaşımsal gösterilenlerle değil öznel, düşlemsel gösterilenleri temsil ederek yeni imgeler ortaya çıkarır. Bu da özdeşleşmeyle birlikte budanan zengin öznel duyum ve algıları yeniden filizlendirir. Gündelik dilin içerisinde her zaman anlamlı birer karşılığı bulunan göstergelerin yapısı sabit olduğundan rahatlık var ederken imgesel dil gösteren ile gösterileni ayırttığından anlam belirsizliği ortaya çıkararak Refik Halit'in, "Ne latif bir bahardı bu! Göklere gönderilen her mavzer kurşunu sanki bir top çiçek şeklinde açılıyor, lavanta serpen tabancalarmışçasına her patlayıştan sanki havaya yeni bir rayiha karışıyordu" (Karay, Memleket Yazıları-5, Pek İyi Hatırlarım 512) ifadelerinde olduğu gibi sert katı "Gerçek" in en reddedilen sahneleri bile kabul edilir hale getirir. Bu ifadelerde simgeselleştirilemeyen ölüme yönelik bir gösteren olan mavzer kurşunu imgesel olarak bir top çiçek olarak ortaya konulur. Yine Gerçek'e yönelik barut kokuları da imgesel olarak

lavanta kokuları olarak verilir.

Bu noktada imgesel dilin renkleri ve görünüşleri, simgesel dilin karşısına konumlanır. Bu da dili kabul etmesiyle imgesel alandan simgesel alana geçmeye zorlanan insanın, öznel duyum ve algılarından bütünüyle vazgeçmediğini gösterir. Bilişsel olarak simgesel alana uyum gösteren özne imgesel alandaki duyumlarını bastırır ve öteler. İşte bu bastırılan ve ötelenen öznel duyum ve algıların yüzeye çıkması için yeni bir imgesel dile ihtiyaç vardır. Aslında imgesel alan her ne kadar simgesel alana karşı konumlansa da simgesel alan imgesel alanın varolma koşulu haline gelir. Bir yandan "Yasa öznelliği yöneten simgesel bir yapıdır ve bu şekilde öznelliğin çözülüşünü engeller" (Evans, Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü 102). Burada ötekiyle ve ötekinin diliyle özdeşleşerek simgesel alanı kabul eden öznenin imgesel öznel duyum ve algılarını bastırılmış olarak yaşatan simgesel alandır. Bu iki alan ve bu alanları aktaran dil diyalektik bir ilişki içerisinde. Bu diyalektiği Refik Halit bir katilin suçu ve yargılamasını verirken dil üzerinden ortaya koyar. Bunu yaparken aynı zamanda imgesel alana ait bir dil kullanır:

Cinayeti işleyen herif sanki sarf ettiği her papeli kadının vücudunda bir yara ile işaretleyerek adaletin önüne mürekkep yerine kanla yazan dolma kaleminin doldurduğu bir bilanço bırakmıştır. Kanunun da bu hesabı kapatırken her fazla yarayı beş yıl hapis üzerinden görmesini gel de dileme! (Karay, Memleket Yazıları-6, Doğuştan Kadıncıl 252).

Bu ifadelerde canı bir cinayet ancak bu şekilde imgesel bir dille haritalanırsa yaşamın içine dâhil edilebilir ve canilik ne kadar öne çıkarılsa da yasanın da o kadar acımasız olacağı dile getirilir. Bu noktada katil, simgesel alanda yasayı ihlal ederek bu alan içindeki maddi kayıplarını "kadının vücudunda bir yara ile" işaretlerken simgesel mekânın karşısına bedeni yani imgesel bedeni koyar. Bu yaralar imgesel bir dille "mürekkep yerine kanla" yazı olarak verilir. Bu kez de simgesel alanın kanunu her imgesel fazla yarayı simgesel olarak beş yıl hapis cezasıyla cezalandırır. Bu ifadelerde hem simgesel imgesel alan hem de simgesel imgesel dil karşı karşıya konumlandırılmakla kalınmaz iç içe de verilir. Özdeşleşmeyle simgesel alanda kurulan kimlikli kişinin, öznel duyum ve algılarından yeterince tatmin elde edemediği zamanlarda hayal ve fantezileri aksettiren imgesel alanlara ve diline yöneldiği görülür:

Ciğerlerimin patlayacak birer mısır buğday gibi kızdığını duyuyordum. Gittim camı kaldırdım: Yıldızlı bir gök, serin şurup gibi kokulu bir rüzgâr. Ağzımı açtım ve birçok hava yuttum, adeta canlanıyor, adeta tekrar aranmağa kuvvet buluyordum, nasıl oldu, dışarıdan, sokaktan, uzaktan kulağıma bir ses geldi ve dinledim: Sanki bir çeşme vardı ve iyi kapanmamış olan musluğundan sular damla damla, akort edilen bir kanun gibi sesler çıkararak yalağa düşüyordu (Karay, Memleket Yazıları-12, Karga Bana Dedi Ki: Mizah Yazıları 81-82).

Bu bölümde yer alan "ciğerlerimin patlayacak birer mısır buğday gibi kızdığını

duyuyordum” imgesel anlatımı aslında serinlemeye duyulan ihtiyacın, muhtaçlığın serinletene duyulan arzusun uzlaşılın dilsel gösterilenlerle anlatılamaz oluşu kaynaklıdır. Burada mevcut duyumsal durumun dilin dolaylı anlatımıyla verilemediği muhatabın, anlayacak olanın dolayimsız olarak algılanması sağlanmaya çalışılır. Bununla birlikte bahsi geçen arzusun, dile getirilen tarafından en kılcal damarlarına kadar algılandığı görülür. Bu noktada anlatılmaz arzuyu giderecek olan “serin şurup gibi kokulu bir rüzgâr” da imgesel dil ile verilir. Reel olarak rüzgâra yüklenen serin şarap gibi koku aslında yine mevcut serinlik duyumunu anlatacak olan gösterenin uzlaşımsal simgesel dilde mevcut olmadığını gösterir. Benzer şekilde muhatabın almasına değil, hissediş hedeflenir. Bölümde yer alan “yuttum” göstereni içmekten fazlasını akışı da gösterir. Yazar kendinden emin olarak canlandığını ve kuvvet bulduğundan emindir. Ama mevcut mekânda çeşmenin olduğu ve iyi kapanmamış musluğundan suların damla damla akort edilen bir kanun gibi sesler çıkarak yalağa düştüğünden emin değildir. Bunu veren “sanki” ve “gibi” gösterenleridir. Bu noktada imgesel dil reel katı geçekliği yumuşatır. Acaba yazarın serinleme, susuzluğu gidermesi mi böyle bir sanrıyı var etmiştir? Bu belirli değildir.

Bu noktada imgesel dil, reel olanı yıpratıp algı ve duyum genişlemesine sebep olurken alınan keyfin sınırlandırılması ve imgesel alanda alınan doyumunun engellenmesi ancak simgesel alanda uzlaşımsal dil ile mümkündür. Gösteren ve gösterilenin uzlaşımsallığı bunu pekiştirirken imgesel dil sürekli olarak bu uzlaşmayı aşmaya ihlal etmeye çalışır. Öznenin düşlemlerini yaşam alanına taşımaya gayret eder. Yine de tüm öznel duyum ve algıları doyuma ulaştırmak ve tatmin etmek mümkün değildir. Bu noktada imgesel dille aktarılan psişik dünyaya ait duyum ve algılara simgesel dil alanında katlanmak tahammül edilmezdir. Bu nedenle özne kendine ait öznel duyum ve algıları elde edecek bir dili var etmek ister. Bunu yaparken duyumları görünen, sıradan kaba hâliyle değil farklara dayalı ince hissedişleriyle göstermeye çalışır. Duygu ve algı alanında böylesi ince, naif duyumların işitilmesi oldukça zordur. Bu noktada imgesel dil öznel duygulanımı vermesi açısından simgesel dil alanını genişletir, derinleştirir.

Refik Halid, düzyazılarında bile mevcut durumu veya olayı direkt, dolayimsız olarak anlatmaz. Dolayına başvurarak benzetmeler, metaforlar, imgelerle aktarır. Burada Refik Halid, insanın ilk başlarda doğduğu imgesel dilin içinde değildir. Simgesel dil içinde daha çok onun boşlukların hem doldurarak hem de tamamlanmış bu dili parçalayarak imgesel dile başvurur. Duygu alanları içinde özne simgesel ile imgesel alanı arasında bölünmüş olarak salınımda varlığını devam ettirirken dil de bunun kanıtı olur. Özne varlığına yöneldiğinde bilinçdışına yakın durduğundan imgesel dile adım atar. Yine de simgesel alanı temsil eden Ötekinin dilinden kurtulamaz, ama onu yıpratır.

İmgesel dilin, Lacan’ın ortaya koyduğu ve tanımlamaya çalıştığı imgesel alan

ile yakından ilişkisi vardır. Bebek dünyaya geldiğinde simgesel alanın dil etkinliğinden uzaktır. Altı ve on sekiz aylık zaman sürecinde bebeğin dünyasına öteki girmeye başlar. Bebek kendisini gerek bir varlık yansıyışında gerekse annenin yüzünden geri dönüşümlü olarak görürken bu aynalardaki imgesi ile özdeşleşir. Bebek kazanım olarak bir bütünlük halinde kendinin farkına varırken aynı zamanda yanılsamasının kendi gerçeği olduğunu düşünerek kendine yabancılaşır. Çünkü fark ettiği kendinin dolayimsız algısı değil öteki üzerinden görünen imgesidir. Lacan'ın *Ayna Evresi* olarak tanımladığı bu süreçte kendini imgesiyle özdeşleştiren bebek bu süreçte tamamen öznel üretimler içine girer. İşte bu öznel üretimler içinde varlığı anlamlandırmaya çalışan bebek, varlığa yönelik algılarını daha çok seslere dayalı bir temsil zinciriyle işaretler. Böylece imgesel alanın imgesel dil özellikleri ortaya çıkar.

Lacan'ın a'other (küçük öteki) olarak konumlandığı özne imgesel ekseninde görünümüne gelir. Bu eksen bebeğin "kendi ego ya da benlik imgesi" "kendisine benzeyen diğer insanların benliğini" kapsar (Fink, Lacancı Psikanalize Bir Giriş 59). Bu noktada imgesel alan öznenin öznelliğinin bütün unsurlarını içerir. Bu unsurları içerisinde düşünem, fantezi, hayal ve pathoslar gibi öznel algılar yer alır. Bu noktada özne, hiçbir olumsuzlayıcı güç olmayan imgesel alandan çıkıp simgesel alana geçmede gönülsüz davranır. Çünkü özne imgesel alanda kendi keyif, arzu ve hazzı üzerine odaklanır. Bunun bir örneği olarak arzu nesnesi imgesel düzeyde yer almaz, imgesel düzeyde konumlanır. İmgesel alanın unsurları ötekinin veya uzlaşımsal dilin dolayımına girmek öznel duyum ve algılarından uzaklaşmak istemez. Şayet bunu yaparsa kendisindeki eksiklik duyumu sonucu bir yabancılaşma yaşayacağını hisseder. Ama toplumsal alana geçmek için öznelliğinden bir kısmından feragat edeceğini bilir. Dilin simgesel alanına geçer ama bu alanı metaforik anlatımlarla hem yıpratır hem de feragat ettiği egzotik ve otantik duyum ve algıları geri almaya çalışırken imgesel ve simgesel alanda salınımda çatışmalı olarak yaşamını devam ettirdiğini bilir.

Bu durum Refik Halit'in bir düzyazısına kendini tutamayan çocuk ve onu dizginlemeye çalışan yakını imgeleriyle yansır. "Bakkal camekânlarına istihkar ile bakacak derecede tok olduğuma tesadüf edemiyorum. Midemin içinde soluksuz ve fasılasız, biteviye yemek iştihası sancı gibi bekliyor. Sanki midem açgözlü bir mahalle çocuğu... Elinden tutmuş, gezdiriyorum. O, her camın önünde bir defa irkilip 'isterim!' diye haykırıyor; ben çekip götürmeye uğraşıyorum; 'daha iyisini alırım, tuu, bu kaka!' gibi yalanlarla yahut: 'Hay arsız oğlan, beni rezil ettin!' kabilinden şikâyet ve azarlarla arzularından vazgeçirmeye çalışıyorum." (Karay, Memleket Yazıları-14, Cihangir Dalkavuğu Tarih 434). Burada arzu nesnelerinin sahnesi bakkal camekânlarıdır. Bu nedenle hep açlığı yani arzuyu hatırlatarak imgesel alana gönderim yapar. Bilişsel simgesel alanda bulunan anlatıcı bu arzu mekânlarına yabancı kalırken imgesel alanın ötekisi olan anlatıcının öteki benliği bu mekâna doyum ve tatmin için yönelir. İmgesel alanın küçük ötekisi

olan çocuk büyük ötekinin alanına saygı duymadan isteğini tatmin etmeye yönelirken anlatıcının simgesel benliği onun isteğini tıpkı çocuğunki gibi daha iyisini elde edeceği yanılsamayla vaat ederek ileriye erteler. Bu anlatımlarda imgesel dil, anlatıcının isteyen öteki ben'inin çocuk imgesiyle verilmesidir.

Refik Halit'in yukarıdaki satırlarında, çocuğun temsil ettiği öznenin/küçük öteki'nin simgesel alanda bile öznelliğinin büyü ve gizemini yaşa(t)maya çalıştığı görülür. Bilişsel anlamda çocuğun içinde bulunduğu simgesel dil alanı, çocuğun isteğini ertelemekle, onu kastre/hadım ederek kültürel alan içerisinde hoşnutsuzluk ve hayal kırıklığı içerisinde bırakmakta yaşam, öznel duyum ve algılarını bastırmaktadır. Bastırılan bu duyum ve algılar imgesel dil alanındaki bilinçdışı arzuda kendini görünür kılarak yaşamın ilerleyişine ayak diredir. Metinde bu durum çocuğun camekânlar önünde irkilip "isterim!" ifadesiyle verilir.

## Sonuç

Lacan'ın ifade ettiği gibi simgesel/kültürel alanın kurulmasıyla öznenin imgesel alan ait duyum ve algıları bastırılır, ötelenir. Böylece bilinçdışı meydana gelirken büyük öteki üzerinden gelen baskılardan dolayı özne bilinçdışından bilinç alanına aktarılan düşüncelerini simgesel alanın yasa ve yasaklarını üzerinde taşıyan diline karşı imgesel bir dille boşluklar, çatlaklar açarak aşmaya çalışır. Böylesi bir dil yasa ve yasağın simgesel dili değil Refik Halit'in satırlarında görüldüğü gibi arzunun imgesel dilidir. Bu noktada özneye ait imgesel dili, uzlaşım sal simgesel dilden ayıran, sert katı kemikleşmiş anlamların gösteren-gösterilen öğelerini birbirinden kopararak mevcut dizge içinde kemikleşmiş anlamdan daima kaçmaya çalışmasıdır. Çünkü simgesel/kültürel alanda imgesel dilin herhangi bir anlamı sabitleme durumu söz konusu değildir. İmgesel dil ile kurulan anlamlar kişiye özgü, öznel olduğundan simgesel/kültürel alanda dolaşıma giremez.

## KAYNAKÇA

- Bollas, Christopher. *Sonsuz Soru*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2024.
- Evans, Dylan. *Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü*. Isık Yayınları, 2019.
- Fink, Bruce. *Lacancı Psikanalize Bir Giriş*. Encore Yayınları, 2016.
- Gençöz, Tülin. *Freud'dan Lacan'a Vaka İncelemeleri ve Psikanalitik Değerlendirmeler*. Nobel Akademik Yayıncılık, 2022.
- Graybel, Jean. *Language And "the Feminine" in Nietzsche And Heidegger*. Indiana University Press, 1990.
- Jazani, Berjanet. *Klinikten Kültüre Lacancı Psikanaliz*. Minotor Kitap, 2022.
- Karay, Refik Halit. *Ekmek Elden Su Gölden*. İnkılâp Yayınevi, 2018.
- Karay, Refik Halit. *İki Cisimli Kadın*, İnkılâp Yayınevi İstanbul, 2009.
- Karay, Refik Halit. *Anahtar*. İnkılâp Yayınevi, 2009.
- Karay, Refik Halit. *Bu Bizim Hayatımız*. İnkılâp Yayınevi, 2009.
- Karay, Refik Halit. *Çete*. İnkılâp Yayınevi, 2009.
- Karay, Refik Halit. *Dişi Örümcek*. İnkılâp Yayınevi, 2009.
- Karay, Refik Halit. *Dört Yapraklı Yonca*. İnkılâp Yayınevi, 2009.
- Karay, Refik Halit. *İstanbul'un Bir Yüzü*. İnkılâp Yayınevi, 2017.
- Karay, Refik Halit. *Kadınlar Tekkesi*. İnkılâp Yayınevi, 2009.
- Karay, Refik Halit. *Karlı Dağdaki Ateş*. İnkılâp Yayınevi, 2009.
- Karay, Refik Halit. *Nilgün*. İnkılâp Yayınevi, 2009.
- Karay, Refik Halit. *Sonuncu Kadeh*. İnkılâp Yayınevi, 2009.
- Karay, Refik Halit. *Yerini Seven Fidan*. İnkılâp Yayınevi, 2009.
- Karay, Refik Halit. *Yüzen Bahçe*. İnkılâp Yayınevi, 2009.
- Karay, Refik Halit. *Memleket Yazıları-3, Edebiyatı Öldüren Rejim*. İnkılâp Yayınevi, 2014.
- Karay, Refik Halit. *Memleket Yazıları-4, Mutfak Zevkinin Son Günleri*. İnkılâp Yayınevi, 2018.
- Karay, Refik Halit. *Memleket Yazıları-5, Pek İyi Hatırlarım*. İnkılâp Yayınevi, 2014.
- Karay, Refik Halit. *Memleket Yazıları-6, Doğuştan Kadıncıl*. İnkılâp Yayınevi, 2014.
- Karay, Refik Halit. *Memleket Yazıları-12, Karga Bana Dedi Ki: Mizah Yazıları*. İnkılâp Yayınevi, 2016.
- Karay, Refik Halit. *Memleket Yazıları-14, Cihangir Dalkavuşu Tarih*. İnkılâp Yayınevi, 2016.

- Mansfield, Nick. *Öznellik: Freud'dan Haraway'e Benlik Kuramları*. Babil Kitap 2021.
- Ogden, Thomas H. *Zihin Matrisi, Nesne ilişkileri ve Psikanalitik Diyalog*. Sfenks Kitap, 2022.
- Soysal, Özge. *Psikanaliz ve Edebiyat: Lacan'ın Lituraterre Metni Üzerine*. www.ozgesoysal.com, 2024.
- Zizek, Slavoj. *Mutlak Geritepme*. Encore Yayınları, 2020.

