

## **SERGÜZEŞT ROMANININ TEMATİK BAĞLAMINDA MEKÂNIN POETİĞİ**

**Gökhan REYHANOGULLARI\***

### **Öz**

*Tercümelele başlayan Türk romanı, tarihsel süreç dikkate alındığında kurucu dönem olarak Tanzimat'ın getirdiği bütün kavramları barındırma çabası içinde bir gelişim çizgisi ortaya koymuştur. Teknik açıdan birçok kusur taşısa da öncelenen tema olduğundan, yazarlar toplumsal iletiyi öne çıkaracak şekilde hareket etmiştir. Başlangıçta romantik bir düzlemde yola çıkılsa da eğitici olmak, yol göstermek, uyarmak ve bütün aksaklıkları eleştirmek gibi amaçlar hedeflemişlerdir. Sergüzeşt, toplumsal bağlamda eleştirilmesi gereken en ciddi temayı ele alır. Daha önce çeşitli düzlemlerde işlenen esaret temasını, tam karşıt bir tavırla ve tamamen reddederek ele almıştır. Esaretin birey yaşamındaki yok edici tarafını işaret etmiştir. Bireyin ontik düzlemde yaşamsal bütün fonksiyonlarını ortadan kaldırdığını ve bunun her türlü ortamda tekrarlandığını vurgulamıştır. Dilber'in şahsında yaşanan bu dramın, mekâna bağlı olarak her çevrede yaşandığına dikkat çekilmiştir. Bu çalışma, Tanzimat romanının öncelendiği tematik kavrayışa göre ele alınmıştır. Metnin tematik düzlemde öne çıkardığı kavramlar ve bu kavramları işaret eden, derinleştiren simgeler irdelenmiştir. Karakterlerin özellikle mekânlara göre bu tematik düzlemdeki yerleri ve konumları tespit edilmiştir. Karakterlerin tematik düzlemde mekâna olan aidiyetleri veya mekândan kopuşları değerlendirilmiştir.*

*Anahtar Sözcükler: Sergüzeşt, tema, mekân, esaret-hürriyet, kölelik.*

## **THE POETICS OF SPACE IN THE THEMATIC CONTEXT OF SERGÜZEŞT**

### **Abstract**

*The Turkish novel, which begins with translations, sets out a line of development in an effort to accommodate all the concepts brought about by Tanzimat as the founding period when the historical process is taken into account. Since it is a theme that takes precedence, although it has many technical flaws, the authors have acted in such a way as to highlight the social message. Although it was originally set out from a romantic plane, they aimed to be educational, to guide, to warn and to criticize all setbacks. Sergüzeşt addresses the most serious theme that should be criticized in the*

---

\* Öğr. Gör. Dr., Ankara Üniversitesi, DTCF, Türk Dili ve Edebiyat Bölümü.  
e-posta: [g\\_reyhanoglu@hotmail.com](mailto:g_reyhanoglu@hotmail.com)

*social context. It has dealt with the theme of bondage, previously committed on various planes, with a complete opposite attitude and complete rejection. It marked the destructive side of captivity in individual life. It emphasized that the individual has eliminated all vital functions on the Ontic plane and this is repeated in all kinds of environments. It has been pointed out that this drama in Dilber's person happened in every environment depending on the space. This work is handled according to the thematic understanding that the Tanzimat novel takes precedence. The concepts that the text presents on the thematic level and the symbols that point and deepen these concepts are examined. The spaces and positions of the characters in this thematic plane have been identified, especially according to the spaces. The characters' belonging or disconnection to space on the thematic plane has been evaluated.*

*Keywords: Sergüzeşt, theme, space, bondage-freedom, slavery.*

### Giriş

Tanzimat döneminin her şeyden önce dikkate değer olgusu yeni bir dil ve söyleyiş sorunsalına odaklanmasıdır. Bu odaklanmanın merkezindeki edebî metinlerde yer alan asıl öznenin bakış açısını sorgulatan bir düzleme girmesi, beraberinde bir kopuşu getirmiştir. Sorgulanan ve dönüştürülen düzlemlerin yeni olan'la yer değiştirmesi, Tanpınar'ın deyişiyle bir *medeniyet krizinin* ortasında kendini bulan bütün unsurlar için geçerli olan bir sonuç ortaya çıkarmıştır. Bu sonuç anlam'ın değişmesidir. Tanzimat metinleri, kendilerinden önceki bütün düzlemlerin anlamını ve içeriğini değiştirmiştir. Bu anlam, çağın gereklerinin bir yansıması olarak yeni birey'lerin ortaya çıkmasını zorunlu kılmıştır. Bu yeni birey'ler, çağın tanıkları olarak dil ve söylemlerini, toplumsal, siyasal ve düşünsel olarak yeni kavram ve terimlerle oluşturmuş ve bunların metinlerini ortaya koymuşlardır. Edebî çerçeveden bakıldığında öncelikli olarak yenileştirilen şiir dili, bir gerçeklik temeline oturtulmaya ve bu gerçeklikle beraber mazmunlar dünyasından uzaklaşmaya başlamıştır. Bu sebeple mevcut sözcüklerin bağlamsal anlamları dönüştürülmüş veya tamamıyla yeni sözcük ve kavramlarla yer değiştirmiş, yeni bir *hakikat ve tabiat* yaratılmıştır.

Şiirde görülen bu yenileştirme olgusunun dışında, nesir düzleminde yenileştirmeden öte tamamıyla yeni olan'ı yerleştirmek ülküsünden hareket edilmiştir. Roman ve hikâyenin tarihsel gelişimine bakıldığında, Rönesans'tan itibaren Avrupa'nın birçok ulusunda şekillenmeye başladığını ve uzun/ciddi bir sürece işaret ettiğini söylemek gerekir. Bu uzun ve ciddi sürecin Türk edebiyatına "*hazır örnekleriyle*" ve "*hızlı bir şekilde*" girdiği, yani doğrudan tercüme ve taklit yoluyla öğrenildiği tarihsel bir gerçektir. Ancak Tanpınar'ın işaret ettiği gibi, hazır kalıplarla kısa yoldan öğrenilen bu türlerin, Türkçeye ve Türk toplum yaşamına mal edilmesi, "*uzun bir alışkanlık devresi geçirilmesi*"ni gerekli kılmıştır. Bu sebeple bu türlerin, birdenbire bütün nitelikleriyle girmesi, "*toplumun düğüm noktalarını bulması*", "*sokağı ve insanları keşfetmesi*", "*bin yıllık bir süreçte sükût içinde bekleyen bir kalabalığı birdenbire konuşturması*" beklenemez. Böylelikle ilk aşamada tercüme ve taklit yoluyla "*Batı'nın insan tecrübesi nakledilmiş ve bizdeki hayatı buna göre uygulamak*" için çalışmalar yapılmıştır (Tanpınar, 2006: 265). Buradaki zorluğun temeli şüphesiz ki

roman türünün gerekli kıldığı temel unsurların yokluğundan kaynaklanmaktadır. Roman her şeyden önce insana ve onun yaşamına dayanan bir türdür. Beslenme noktası, insanın kendisidir. Bu çerçeveden bakıldığında Tanzimat döneminde romanın bu kaynaktan beslenmesi beklenemez. Özellikle Tanpınar'ın işaret ettiği “susan toplum” olgusu beraberinde başka sorunsallar da ortaya çıkarır. Çünkü romanın “*ilk şartı hayatla temasa girmek*”tir. Hayatla temasa girebilmek için de mutlaka “yaşamak”, “görmek” ve bunları “yansıtmak” gerekir. İşte Tanzimat romancısı bunlardan yoksun olduğu için, yaşamla sanatı birleştirememiştir (Tanpınar, 2006: 265). Ortak bir yaşamın eksikliği, özellikle kadın-erkek ortak yaşamın olmayışı, Tanzimat romancısı için de büyük zorluk getirmiştir. Çünkü bu eksiklik, bireyin kendi yaşamının eksikliğini de ortaya çıkarmıştır. Bütün bu durumlar, aslında Tanzimat romanının olayları örgülerken mutlak bir tesadüf olgusundan yararlanması sonucunu beraberinde getirmiştir.

Bu çerçeveye bağlı olarak Türk romanının “*Batı'da olduğu gibi feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasında tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir anlatı türü olarak ortaya çıkmadığı*” (Moran, 2004: 9) netleştirilebilir. Ancak tercüme ve taklit yoluyla ortaya çıkmış olsa bile Türk romanı kendi ilk örneklerini ortaya koyarken bu türün oluşumunda rol oynayan tarihsel, toplumsal ve ekonomik olayları, doğrudan sorunsal hâle getirmiştir. Bu bağlamda Tanzimat romanı, henüz ilk örneklerinde geniş bir düşünsel zeminden hareket etmek istemiştir. Başta zihniyet değişimleri olmak üzere, toplumsal bilgilendirme, ahlâk sorunsalı, kadınların eğitimi problemi, görücü usulü evlenme, Batı sorununa yüzeysel bakış, aile kurumu gibi birçok tematik düzlem yer alır. Bunların en önemlilerinden bir diğeri ise hürriyet-esaret-kölelik sorunsalıdır ki Tanzimat romanında birçok eser bu sorunsala temas etmiştir. *Sergüzeşt* ise bu sorunsalı doğrudan metnin merkezine taşımış ve irdelemiş bir eserdir. Bu sosyal yaranın bir dışavurumu olan *Sergüzeşt*, bu tematik çerçeveden dolayı romantizmden realizme geçiş sürecinin önemli bir evresini oluşturur.

Esaret, günün koşulları içinde önemli bir sorun teşkil etmiştir. Ayrıca roman türünün ilk örneklerine en elverişli tema olarak kabul edilebilecek esareti, Tanpınar, “romanesk” bir olgu olarak değerlendirmiştir. Tarihsel süreçlere bakıldığında “*Çok küçük yaşında köy veya kabilesinden zorla koparılıp pazar pazar dolaştırılan, kırbaçla, zulümle terbiye edilen ve sadece müsaait bir para mukabilinde bilinmeyen bir tali'e teslim edilen zavallıların macerasında iptidaî bir romanın bütün unsurları kendiliğinden var*” (2006: 268) olduğunu işaret eden Tanpınar, özellikle Tanzimat romancılarının bu sorunsalı kendi yaşamlarıyla deneyimlediklerini vurgular. Ahmet Mithat, Abdülhak Hamit, Samipaşazade Sezai gibi isimlerin bu esaret meselesini “*aile mirası*” olarak edindiklerini bildirir. Ancak Tanpınar, ilk romancılar olan bu isimlerin bu temayı, “*sadece hissi bir mevzu olarak alması*”nın (2006: 268) dikkatle incelenmesi gerektiğini belirtir. Buradaki gerekçe böylesi bir temanın toplumsal hayata tarih boyunca yaptığı etkilerdir. “*Zengin ve hüznü tarafı bulunan*”, “*yerli ve köklü imkânlara*” sahip olan bu temanın işlenişiyile ilgili romancıların sınırlı bir bakış açısına sahip olduğunu söyler. Çünkü Tanpınar'a göre “*romancıların hiçbiri esirliği, hayatımızda rol oynayan tarafla, erişme, ikbâl hırsı ile almazlar*”

(2006: 268). Tanpınar'ın bu yaklaşımını Mehmet Kaplan da vurgulayarak “*Türk-İslam toplumunda köleler, en yüksek mevkilere kadar çıkabilmişler, en iyi izdivacı kadın esirler yapmışlardır.*” (Kaplan, 2004: 332) şeklinde bir yaklaşım sergiler. Ancak bu yaklaşımlarda gözden kaçırılan veya vurgulanması gereken başka hususlar da söz konusudur. Bu romanların 1870’lerden sonra yazıldığı hesaba katılırsa çağdaşlaşma sürecinin başlamış olduğu ve Tanzimat’la birlikte gelişen çağdaş düşünce çerçevesinde köleliğin bu düzlemde olumlanması beklenemez. Bu evliliklerde bireysel bir kişilik söz konusu değildir. Zorla ve erkeğin isteğiyle gerçekleşen evliliklerdir. Aydınlanma süreciyle birlikte akılcı ve özgürlükçü gelişmelerin yaşandığı veya gerçekleştirilmeye çalışıldığı bir dönemde esirlik, ikbâl yolunda bir kademe olarak gösterilemez. Ayrıca –belki de daha önemli bir husus olarak- bu eserlerin yazıldıkları tarihlere bakıldığında karşımıza daha kesin bir olgu çıkmaktadır. Bu olgu, esaretin yasaklanması ve ortadan kaldırılması çalışmalarıdır. XIX. yüzyılda bütün dünya uluslarında kaldırılmaya çalışılan kölelik, Osmanlı toplumunda da bu yüzyılın ortalarından itibaren bazı tepkilerle karşılaşmaya başlar. Tanzimat’la birlikte gelen eşitlikçi ve özgürlükçü temel düşünce anlayışı, Mustafa Reşit Paşa’nın sadrazamlığıyla 1846’ta esir pazarlarına kısıtlamalar getirmesine, Sultan Abdülmecit’in “*üsera-yı zenciyye ticaretini*” yasaklamasına ve aynı yıl esir pazarlarının insanlık ile zıt bir mesele olduğunu beyan etmesine, köle pazarı olan Üsküdar Esir Hanı’nın kaldırılmasına olanak tanımıştır. Ayrıca 1855’te padişah fermanıyla Çerkes köle ticareti yasaklanmıştır. Dahası Osmanlı Devleti, 1856 Paris Antlaşması ile Avrupa Devletler Cemiyeti’ne girerek bu antlaşmaya göre esir köle ticaretini kaldıracağını, tüccarları cezalandıracağını ve köleleri özgürleştireceğini kabul etmiştir. En önemli gelişme olarak da Osmanlı Devleti 1890’da kölelik karşıtlığı bağlamında anlaşmaya varan Brüksel Konferansı’na katılması ve burada alınan kararları resmen benimsemesi ile esirci pazarlarının da yavaş yavaş tarihe karıştığı bir gerçektir (Engin, 1992: 173-188; Parlatur, 1984: 823-826). Dolayısıyla 1889’da kaleme alınan *Sergüzeşt*’te, böyle bir gerçekliğe rağmen ikbâl, erişme gibi olumlanacak tematik bir içeriğe yer verilmesi, gerçeklik iddiasında olan bir yazardan beklenecek bir durum değildir. Çünkü “*onbinlerce köle arasından çok küçük bir azınlık 'ikbale erse' bile, bu durum köleliği kurumsal düzeyde savunmaya neden ol(amaz)*” (Timur, 2019: 32).

Bu noktada eser üzerinde yapılan incelemelerin hemen hepsinde romantizm/realizm sorunsalı dikkat çeker. *Sergüzeşt*’in bu anlayışların her ikisinden de izler taşıdığını bütün araştırmacılar kabul eder. Bu bağlamda bir geçiş eseri sayılması kabul edilebilir bir görüştür. Her şeyden önce yazar Samipaşazade bunun farkındadır ve bu durumu işaret eder. Eserin ikinci baskısı için 1924’te yazdığı “Mukaddime”de bu durumu açıkça ortaya koymuştur. “*Bir de ben hissetmediğim şeyi yazamam. Daha doğrusu yazmak istemem. Hâlbuki en büyük eserler histen ziyade fikirle yazılır. Hissin galebe ettiği eserler kadınladır.*” (2011: 3) diyen Sezai’nin önelediği kavrayış hissî olandır. Ancak bir eseri büyük kılacak olan kavrayışın da düşünsel olduğu temel yaklaşımın varlığı, *Sergüzeşt*’in bu bağlamda çerçevesini belirlemiş olur. Zira Samipaşazade Sezai, eserini büyük kılacak bir düşünsel kavrayışla esaret temasını ele alır ve bu tema üzerinden geniş bir kavramsal zemine olanak tanır; ancak kendisinin de dediği ve istediği gibi bu düşünsel yönü derin olan temayı, hissî bir kavrayışla vermiştir. Tema ve içerdiği kavramsal

düzlem gerçeklik olgusu oluştururken bu temayı sunuşu, ortaya koyuşu fazlasıyla hissîlik taşır. Bu özelliğiyle romantizminden realizme geçiş sürecinde bir aşama oluşturur.

Eserin konusunu ele alan ve bu bağlamda değerlendirme yapan Güzin Dino, özellikle gerçeklik unsurunu irdeler. “*Sezai Bey gerçekten o gün için çok önemli bir meseleyi ele almıştır. (...) Sezai Bey konuyu sadece bir esirin geçirdiği maceraları anlatmak ve hele şaşkırtıcı olaylarla okuyucuyu oyalamak gayesiyle ele almış değildir; onun konusu iki fikri ihtiva eder: 1- esaretin kötülükleri, yani insan haklarına dayanan bir fikir; 2) bir cariye ile bir paşazadenin o devirde uygun görülmeyen aşkı, psycho-sosyal bir fikir.*” (1954: 140) diyen Dino, Samipaşazade Sezai’nin işaret ettiği düşünsel düzlemi vurgulamış olur. Bu temanın düşünsel çerçevesinde ortaya konulan fikirler de gerçeklik bağlamında önemli tarihsel izdüşümlere sahiptir. Dino, bu izdüşümlerin fikrî çerçevesini “*Sezai Bey’in o devirde bu konuyu işlemek istemesini fikir esaretini de hürriyet ve müsavat çerçeveleri içinde ifadeye çalışmış olmasında da aramak lâzımdır*” (1954: 140) diyerek pekiştirmiş olur. Samipaşazade de yukarıda bahsi geçen önsözde bu tarihsel gerçeklere vurgu yapar:

“*Bu hâllere karşı tesir-i muhit ile geçirdiğim şedid, yakıcı, muhrup bir hayat-ı asabî içinde yazıhanemin önünde mühlime-i şiirin fikri taltif ve teşrifini beklerken kapıda hafiyelerin ayak seslerini, penceremde beni gözetleyen kaplan bakışlı gözlerini görürdüm. Çünkü Sergüzeşt’e esaret aleyhinde başlamış ve “hürriyetine” diyerek nihayet vermiştim. O devirde milletlere temin-i refah ve ticaret için, ilim ve irfan ihracat ve ithalâtı için fikir ve zekâ, mesire ve tenezzühleri için ummanın üzerinde iyâb ve zehâb eden saray carilerin izleri, hututu; kıtaları birbirine raptederken ulemâ yeni bir mekşûfe ilâvesi emeliyle kutublara gidip gelirken Boğaziçi’nin geceleri bir sahilinden diğer sahiline geçmek memnu idi*” (2011: 2).

Sezai’nin işaret ettiği bu tarihsel gerçeği de vurgulayan Dino, temanın gerçekliğini “*Dilber’in macerası bir bakıma aynı zamanda o devrin münevverinin de geçirdiği bir buhranın sembolü*” (1954: 140) olarak kabul eder. Ancak bütün bu hususlara rağmen Dino, söz konusu temanın “*realiste bir şekilde ortaya konmamış*” olduğunu işaret eder. Dino’nun gerekçesi de “*Celâl Bey’le Dilber arasında cereyan eden vakayı tamamıyla hayalî*” (1954: 141) bir vaka olarak kabul etmesidir:

“*İstanbul’un binlerce konak, köşk ve yalılarında gerçekten cereyan etmiş olan vakaların böyle romanesk bir şekil almış olması tasavvur edilemez. Celal Bey tipleri Dilberlerin ismet ve iffetlerine karşı daha pervasız, akıbetlerine karşı daha kayıtsız, Dilberlerin ise daha az duygulu, daha mütevekkil veya âsi olmaları gerekirdi. İstisnai olarak, Celal Bey ve Dilber dramını yaşamış olanlar belki olmuştur, fakat bunlar realizme’in çerçevesine girecek “tip” hüviyetinden mahrumdurlar*” (1954: 141).

Dino’nun bu yaklaşımları somut gerçeklik bağlamında yüksek oranda doğrudur. Ancak burada nesnel bir gerçeklik değil, sanatsal bir gerçeklik bağlamında değerlendirme yapıldığında Celâl’in bu tavrı metnin gerçekliğine uygundur. Çünkü anlatıcı, bunun zeminini hazırlamıştır. İyi eğitim almış, ressam ve hassasiyet oranı yüksek olan bir kişinin, Dilber’e pervasızca davranması beklenemez, Dilber’in akıbetine kayıtsız kalamaz. Üstelik köle diye bir insanın (Dilber’in) az duygulu olması da gerçeklik

bağlamında eksik bir kavrayıştır. Salt gerçeklikten hareket edilse bile bir kölenin efendisine karşı asi olması da beklenemez. Dilber ile Celâl'in aşkının romanesk oluşu, Dino'nun ortaya koyduğu savlar çerçevesinde değildir. Romanesk olan taraf, bu aşkın engellenmesinden sonra ortaya çıkar. Celal'in hummalar geçirmesi ve Dilber'in kendisini Mısırlı efendisine teslim etmemesi romanesk olarak değerlendirilebilir. Zira bu terim "*Batı eleştirisinde zor, hayalî veya kurgusal eserlerin temel özelliğini, yani muhayyilede kurulmuş, oluşturulmuş eserleri ifade etmek için kullanılan bir terimdir*" (Huyugüzel, 2018: 426). O halde bu tiplerin kendileri, özellikleri, davranışları ve yaşadıkları aşk, engellenme noktasına kadar bariz bir romanesk özellik taşımaz; ancak Dilber'in konaktan gönderilmesinden sonra yaşanan olay halkalarında bu romanesk özellikler ortaya çıkar. Ancak Dino, eserde neredeyse bütün unsurları romanesk olarak değerlendirir ve realizme uygunluğunun yok denilecek seviyede olduğunu kabul eder.

Cevdet Kudret'in yaklaşımları Dino kadar katı değildir. Cevdet Kudret, *Sergüzeşt*'te, "*Türk romancılığının romantizmden realizme geçmesi açıkça görülmektedir. Fakat eserde henüz her iki akımın özellikleri de vardır. Sezai, bir yandan Batı edebiyatında tanıdığı realizm akımının yöntemini benimsemiş, bir yandan da Namık Kemal'in üslûbunun etkisinden daha kurtulamamıştır.*" (1977: 112) şeklinde bir yaklaşım ortaya koyar. Ona göre romantik taraflar, yazarın kişiliğini gizleyememesi, anlatıcının taraf tutması, tabiat tasvirlerinde kullandığı dil gibi öğelerdir. Realist olduğu tarafları da olayın bir gözlem ürünü olması, babasının konağında gördüğü esirlerin etkisi, kişilerin davranışlarının normalliği, ruh tahlilleri, aşkın ele alışı ve başlangıcı, tasvirlerin amacı, dil ve üslûptaki sadelik ve doğallık öğelerine bağlar (1977: 113-114). Bu açıdan bakıldığında Cevdet Kudret'in yaklaşımları, Dino'nun katı realizm yaklaşımını yumuşatmış olur.

Bu bağlamda Rauf Mutluay da genel çerçeveye uygun değerlendirmeler yapar. Samipaşazade Sezai, "*özellikle Hugo'nun romantik hümanistliğinden esinlenerek çevresinin insanlarına ve konularına bakar. Hikâyelerinde ve roman kişilerinde görülen gerçekçi nitelemeler, Tanzimat romanını zedeleyen yazarlık karışımıyla birlikte belki küçük bir aşamayı belirler.*" (1988: 126) diyen Mutluay, olayın bir gözleme dayanması sebebiyle gerçeklik taşıdığını dile getirir. Ona göre asıl vakanın geçtiği yer, "*Avrupa mobilyaları ile döşenmiş tam bir Osmanlı zengininin konağıdır burası; Samipaşazade'nin baba evinde yaşadığı koşulların tıpkısı. Romanın başarısı, gözleme dayanan gerçekçilikten gelir*" (1988: 128). Bu gözlemci gerçeklikle eserin taşıdığı realist etkiyi işaret ederek "*Dilber'in esirlik hayatı gerçek; yazarın anlattığı duygu ve aşk hayatı yapmadır. Ayrılığın Celâl'deki etkileri inandırıcı gelmez; yazar belli bir sonucu planladığı için, olayları ve durumları bu istikamette zorlarken okuyucusunun iç dünyasına da seslenişlerde bulunur.*" (1988: 130) şeklinde sergilediği yaklaşım, yukarıdaki görüşlerimizi destekler. Dolayısıyla eserdeki romanesk ve zorlama olan taraf, aşkın ayrılıkla sonuçlanmasından sonradır.

Gözlemden kaynaklı elde edilen gerçekliği Kenan Akyüz de vurgular. Ancak Akyüz bu gözlemin sadece babasının konağından kaynaklanmadığını, bir başka gerçekliğin yazarın kendi yaşamındaki duygu dünyasından da gelebileceğini işaret eder. Bu bağlamda, "*Babasının evinde yüz kişinin barındığını söyleyen yazar, bu geniş ve çeşitli kadro içinde, cariyelerin ve halayıkların hayatını ve ıztıraplarını da yakından görmek ve dinlemek*

*imkânına sahipti. Bu imkânlardan Sergüzeşt'te bol bol ve ustalıkla faydalandığını görüyoruz* (1956: 419) değerlendirmesini yapan Akyüz, “yazarın özel hayatına ait hadiselerin romanda mühim bir yer almış olması ihtimalini” (1956: 420) inceler. *Küçük Şeyler* eserinde yer alan “Bir Kitabe-i Seng-i Mezar” yazısında bahsettiği esir kız Vuslat’ın gerçek bir kişi oluşunun ve ona Sezai’nin duyduğu hayranlığın *Sergüzeşt*’te Dilber ve Celâl olarak karşımıza çıkma ihtimalini işaret eder. Birçok araştırmacı, cariyelik kurumunu ele alan yazarın biyografisine yönelirken yazarın “*annesi Kafkasya’dan kaçırılıp İstanbul’a getirilmiş Gürcü asıllı bir cariyeye olan Dilârâyış Hanım’ın çocukluğuna ve genç kızlık yıllarına bir gönderme yaptığını*” (Parlatır, 1992: 31; Karabulut, 2012: 328) işaret ederler.

Eserin ana tematiğinin esaret olması, mutlak bir kavramı beraberinde getirir. Tema ikili bir işleyiş düzleminde bölünerek bir dikotomik (*dichotomy*) düzlem oluşturur. “*İkiye bölme yöntemi*” (Deleuze - Parnet, 1990: 39) olarak tanımlanan dikotomi, bir kavramın varlığının, bir başka kavramın varlığına bağlı olması ve bu bağlılığın bir zıtlık içerisinde varlıklarını sürdürmesidir. Bu çerçeveden bakıldığında Samipaşazade Sezai’nin “*esaret aleyhinde başlamış ve ‘hürriyetine’ diyerek nihayet vermiştim*” (s.2) diyerek özetlediği bu eserde, doğrudan temanın ana kuruluşunu bu *birlikteki-zıtlık*’a işaret etmiştir. Çünkü esaret temasının ancak hürriyet kavramıyla birlikte bir anlamı vardır. Burada hürriyeti anlamlandıran ancak eseret’tir, yahut esarete anlamını veren ancak hürriyettir. Bu bağlamda yazarın “*hareket noktası, insan hürriyeti’ni ezen esaret’in aleyhinde oluşu*” (Parlatır, 1992: 35), temanın varlık sebebini işaret eder. Anlatıcının “*sık sık esaret ve insaniyet sözlerini yan yana kullanması, yaratmak istediği tezat imajının açık örneğidir*” (Parlatır, 1992: 39). Dikkat edildiğinde anlatıcının olay akışına en çok müdahale ettiği anlar, bu *birlikteki-zıtlık*’ın en çok ortaya çıktığı durumlarda gerçekleşir. Bu durumun yukarıda da işaret edildiği gibi bir romantik unsur olduğu düşünülürse kimi araştırmacılar, eserde “*romantik romana özgü dikotomik yapılara da rastlandığını*” işaret ederek “*bu dikotomilerin, romanda esaret-kölelik etrafında yaşandığını*” vurgular. “*Romanın problemiği de esaret-köle dikotomisinden kaynaklanmaktadır: bir yandan esaret kötüdür tezi, diğer yandan realistik bir anlatım stili kullanılmaktadır.*” (Turhan, 2010: 46) yaklaşımı da bu çerçevede değerlendirilebilir. Ancak burada esaret-köle dikotonomisi bu iki kavramın çağrıştırdığı diğer zıt kavramlar ise yaklaşım doğrudur, eğer sadece esaret-köle kavramları kastedilmişse bu iki kavram doğrudan dikotomi oluşturmaz.

Söz konusu zıtlıkların oluşturduğu birliktelik başka bağlamlarda da ele alınmıştır. Bu esaret-hürriyete bağlı olarak bir istibdat ve sansür olgusuna dikkat çekilir. Tanzimat dönemi romanları için, ortaya konulduğu tarihsel süreç de dikkate alınarak yapılan bazı yorumlarda esaret-hürriyet düzlemindeki ikili işleyişe göre bir “*ulusal alegori*” yaklaşımı taşıdıkları söylenmiştir. *Sergüzeşt*’in de dâhil edildiği bu romanlarda işlenen “*‘esaret’ ile anlatılmak istenen, cariyelerin esaretliği mi yoksa fikir özgürlüğü olmayan Osmanlı aydınları mıdır? Bu soru ‘ulusal alegori’ meselesini çağrıştırmaktadır.*” (Turhan, 2010: 48) şeklindeki yaklaşımlar söz konusudur. Ayrıca Samipaşazade Sezai’nin *Sergüzeşt*’in önsözünde yer verdiği “*Bunları söylemekten maksat malûm olduğu üzere bir müellifin yazdığı veya daha ehemmiyetli olarak yazamadığı şeyleri anlamak için onun*

*bulunduğu muhiti ve muhat olduğu tesirat ve teessüratın nüfûzunu arz etmektir.*” (s.3) şeklindeki sözlerle de bu baskılanmış olma durumu desteklenmektedir. Zira buraya bağlı olarak “*Sezai'nin bu sözü romanla ilgili önemli bir noktaya işaret eder; yazdıklarından ziyade yazamadıklarına, daha açık bir ifadeyle sustuğu ya da susmak zorunda kaldığı yerlere. Bu sebeple romanın yazıldığı tarihsel arka planın okur tarafından göz ardı edilmemesi gerektiğini, yazdıklarına değil yazamadıklarına atıfta bulunarak işaret eder.*” diyen Tuğcu, yazarın “*Bu çerçevede, romanında anlattıklarından yanı sıra sustuğu ya da kendi tabiriyle susmak zorunda kaldığı yerlere dikkati çektiğini*” (Tuğcu, 2018: 47-48) vurgular. Bu yaklaşımların doğruluk payının olduğu kabul edilebilir; ancak metinden hareketle doğrudan böyle bir sonuca varmak mümkün değildir. Bu görüşleri kuvvetlendiriyor gibi görülen tek nokta yazarın önsözündeki ifadelerdir. Ancak tarihsel süreç dikkate alındığında o günün koşullarında bütün aydınların aynı problemi yaşadığı görülür. Dolayısıyla bu durum *Sergüzeşt* özelinde Dilber'in baskılanmış bir aydın alegorisi taşımasına temkinli yaklaşmak gerekir.

### 1. Mekânların Tematiği

*“Her çocuğun kalbinde kendinden daha büyük bir çocuk vardır.”*

Ece Ayhan

#### 1.1. Varlığın nesneleştirilme mekânı: Esirci Hacı Ömer'in Evi

Esirlerin bir eşya gibi adet düzleminde algılandığı ve değerlendirildiği bir ortamda, hayatiyetle bu nesneleşmeye karşı çıkan, birer simgesel değer olan “mavi gözler”, acımasız bir biçimde bu mekânda dirim'in dışına atılmıştır. Bu acımasızlığın temsilcisi olan ve karşı değer düzleminde yer alan esirci Hacı Ömer, “*insan ticaretinin kalb-i bî-hissine verdiği merhametsizlik, kalbinin o büyük yuvarlak gözlerine aksettirdiği bir nevi vahşilik âsarından olarak bakışı kaplana benzeyen*” (s.5-6) bir kişi olarak karşımıza çıkar. Sadece menfaati için hayat süren Hacı Ömer'in merhametsiz ve vahşi bir kişilik olarak esirlere yaklaşımı, nesnelere dünyasına ait bir yaklaşımdır. Çünkü anlatıcı tarafından da kendisine varlık alanına dair hiçbir özellik yüklenmez. Varlık olarak insanın ontik değerinde sahip olabileceği hiçbir unsura layık görülmez. Zira farkındalık düzeyini yitirmiş bir insanın varlık alanına dair herhangi bir değere sahip olması beklenemez. Farkındalığını yitiren her insan gibi o da nesnelere dünyasına ait olur. Anlatıcı bunu “*insaniyetin bir kısmına gelen felaketten müteessir olmaz; bir hânendenin sesiyle bir kızın ağlamasını, bir sazın sadasıyla bir hüsn-i bî-bahanın istirhamını tefrik etmezdi*” (s.5-6) sözleriyle ortaya koyar. Böylesine farkındalığını, fark etme kaygısını kaybetmiş olan Hacı Ömer'in nesnelere dünyasına karışmasından daha tabii bir şey olamaz. Anlatıcı bu olguyu kanıtlar. Çünkü Hacı Ömer'in kutsal saydığı tek şey “*kırbaç*” ve satabileceği nesnelere olarak “*evine gelen giren mahlûkat-ı zaifinin kimsesizliği*”dir (s.6). Bu “*kırbaç*” ve pazarlık nesnesi olan “*esirler*” tematik bağlamda katı bir düzlem oluşturur. Metnin hemen girişinde yer alan bu



düzlemde, aslında anlatının tematik olarak seyri belirlenmiş olur. Bu düzlemin okura sunduğu tematik kavrayış, Hacı Ömer ile onun temsil ettiği mekânın ve bu mekâna ait bütün nesnelere toplamıdır.

Nesneler dünyasının daha da somutlaştığı bir eve, Hacı Ömer'in evine getirilen esir kızların bu mekânda karşılaştıkları ilk muamele, bir "nesne" oluşlarının yüzlerine vuruluşudur. Hacı Ömer'in eşi, parasal bir değer görmediği en küçük esir kızıdan memnun olmaz. Ancak Hacı Ömer de "*Biz de bunu bin liraya almadık a*" (s.7) diyerek nesne olarak değersizleştirilen bir varlığı, nesnelere dünyasında daha da aşağı çekmiş olur. "Ücuza" alınan bu nesne, daha kârlı bir biçimde elden çıkarılma hesabına göre satın alınmıştır. Bu mekânda geçen "üç gün" sadece "pazarlık süreci" (s.7) olarak değerlendirilir. Bu mekâna ait yaşamsal zaman yoktur. Zaman, burada bir pazarlık süreci olarak dirim'in dışında tutulur. Mekânın zamana dair bir an, bir anı oluşturması mümkün kılınmaz. Bu mekândaki zaman, esirler için yaşamsal bir zaman değildir. Zira bu pazarlık sürecinde "*Bu evde kızlar geceleri bir odaya toplanır, birbirleriyle konuşurlardı; fakat çok gülmek, Çerkesçe söylemek yasak ve bir müşteriye gidip de her ne sebepten dolayı olursa olsun beğenilmeyerek gelen esirlere on beş kırbaç muhakkaktı*" (s.7). Dolayısıyla memnuniyet esasına dayanan ve iade edilebilen bu "nesnelere", yaşamsal olandan da mahrumdur, düşünsel olandan da. Gülmenin, "varlığın evi" olan ana dilin yasak olduğu bu mekânda, soğuk ve katı bir süreç söz konusudur. Nasıl nesnelere gülmekten ve konuşmaktan mahrumsa esir kızlar da mahrumdur.

Küçük esir kızın bu mekânda geçen "bir iki hafta"dan sonra satışı gerçekleşir. Kendisini nesneleştiren bu mekândaki her şeye rağmen, varlıkla olan son bağı keserek diğer esirlerle vedalaşıp ayrılan bu "*çocuğun gözünde küçücük ruhunun ızdırabına delâlet eden bir damla yaş*" (s.7), nesnelere bütün sertliğini ortadan kaldıracak bir biçimde gözükür. Kendilik değerlerini bulabildiği, beraber aynı dili konuştuğu ve gülebilirse gülebildiği diğer esirlere sarılarak, birbirlerini öperek ayrılırken varlık alanının dışına, tamamıyla bir boşluğa itilmiş olur. Hacı Ömer'in "*Hadi kalk gideceğiz*" (s.7) sözüyle gerçekleşen bu itilme, mutlak bir katılıkla kendini gösterir.

Bu küçük esir, yeni "sahibine" götürülürken geçtiği sokaklarda nesne dünyasına ait olmayı sürdürür. Yolda oynayan birkaç çocuğu gören bu küçük esir, gayri ihtiyari olarak çocukluğun vermiş olduğu doğallıkla onlara katılmak istediğinde karşılaştığı muamele "kırbaçlanma" tehdididir. "*Gel buraya... Şimdi kırbaç çıkarırım*" (s.8) sözleriyle Hacı Ömer, çocukluk olgusunun bütün saflığını ve masumiyetini ortadan kaldırır. Küçük esirin bütün yaşamı nesnelere üzerinden şekillenir ve bu nesnelere dünyasından kurtulamaz. Zira bu "yürüme" esnasında onu irkilten en önemli nesnelere biri duyduğu "*vapur düdüğü*"dür (s.8). Çünkü bu ses, onun varlık alanından en büyük kopuşunun bir karşıt değer simgesidir. "*Zira memleketinden ayrılıp gelirken Batum'da duran vapur düdüğün aksi hâlâ kulağında kalmıştı*" (s.8) diyen anlatıcı, bu durumu doğrulamış olur. Bu nesnenin acımasızlığını da yaşayan küçük bir kız, gerçek mekândan itilmenin acısını bir kez daha duyar.

İnsanî her türlü ihtiyaçtan mahrum bırakılan bu küçük esir kız, "*karnım aç*" (s.8) dediğinde de hiç bir hassasiyetle karşılaşmaz. Hacı Ömer'in tek gerçeği, esir kızını yeni sahiplerine ulaştırmak ve "karşılığını" alabilmektir.

Korkudan susan, ama yürüyemeyecek kadar zorlanan esir kıza sonunda Hacı Ömer “*bir simit, biraz da peynir*” (s.9) alır. Bu kısa süren “ödüllendirilme”den sonra yeni mekânına doğru yol alır. Bu yeni mekân tematik çerçevede daha da ağırlaşan bir kavramsal düzlemde karşımıza çıkar.

### 1.2. Fiziksel şiddetin mekânı: Harputlu Mustafa Efendi'nin Evi

Yeni mekânına getirilen, bir bakıma bir eşya gibi taşınan bu küçük kızın, bu evde karşılaştığı ilk muamele, bir önceki mekândan farksızdır. Burada daha da şiddetlenen varlıksızlık, henüz ilk temasta en sert yüzünü gösterir. Yeni “sahibine” tanıtılan küçük kızın, anlatıcı tarafından sunulan şu sahnesinin, bundan sonra yaşanacak bütün olaylara gebe olduğu anlaşılır:

“ - *Git hanımının eteğini öp! dediği zaman küçük esir gidip kadına sarılmak isteyince hanım gayet sert bir tavırla geriye doğru itti. Kız mahzun mahzun geri çekilerek mindere oturdu. Hacı Ömer şiddetle:*

- *Senin mindere oturmak haddin mi? Sen esirsin. Kalk ayakta dur!*” (s.10).

Nesnenin konumu, bu mekânda küçük esir kızdan daha üstündür. Mindere oturacak kadar değer taşımayan bu küçük kızın, burada ilk karşılaştığı kavramsal düzlem “acımasızlık ve zalimce bir vicdan” düzlemidir. Küçük bir kızın sarılma arzusunun yüksek bir kibirle geri çevrildiği bu aşamada, mekânın, küçük kız için bir cehenneme dönüşeceği tematik olarak hissedilir.

Bu eve satılan küçük esir kız, bir yazılı metinle yeni sahiplerinin “resmî malı” konumuna gelmiştir. Değeri “kırk lira”dır: “*Çerkesül-asl dokuz yaşında kul cinsi bir esiri alev-vasıkamdan sâlim olarak Harput Mal Müdürü sabık Mustafa Efendinin haremine kırk adet lira-yı Osmanî mukabilinde fûruht ettiğimi mübeyin iş bu senedim bi't-tahit hanım-ı mumaileyhe teslim kılındı*” (s.11). Bu pazarlıktan ve gerçekleşen satıştan sonra Hacı Ömer evden ayrılarak anlatıdaki görevini tamamlamış olur. Temsil ettiği bütün değerleriyle, ilk mekânın tematiğini oluşturan kavramsal çerçevede olumsuz bir anlam alanı ortaya koyar.

Bundan sonraki süreçte küçük esir kızın uğradığı bedensel şiddete, mekânın her noktasında rastlanır. Anlatıcı, mekânda yaşanacak şiddetin boyutunu, yukarıdaki sahnede verirken bu boyutu daha da belirginleştirmek ister. Özellikle mekânın yönlendiricisi ve hâkim konumunda olan Hanım'ın portresini şöyle çizer: “*Büyük kaşlarını çatarak sönüp siyah gözleriyle bakışında bir çocuğu ağlatacak, bir adamı korkutacak kadar merhametsizlik görünürdü*” (s.11). Sadece kendi kızına hassasiyet gösteren hanımın, anlatıcı tarafından verilen belki de en önemli ve en olumsuz yönü, “*hiç çocuk sevmez, hiç kimseye acımaz*” (s.11) oluşudur. “Sevgisiz ve acımasız” bir sahibenin eline düşen küçük kızın, bu mekânda karşılaşacağı olaylar dizisi de bu sıfatlar çerçevesinde gelişir. Her ne kadar anlatıcı, hanımın bu hâlde gelmesinde kocasının belirleyici olduğunu söylese de (s.11) yine çizdiği portreden geri adım atmaz. Çünkü evin hanımı, “*daima halayıklarla uğraşır, merhametsizce döver, komşularının aleyhinde söylenir dururdu*” (s.12).

Bu mekânda küçük esir kızın kalacağı yer belirlenirken ona verilen nesnelere de dikkat çekici bir biçimde, karşıt simgesel değer taşıdığını söylemek gerekir. Diğer esir olan Taravet'in kaldığı odada “*gayet ince bir şilte, katı bir yastık, kirli bir yorgan*” (s.12) verilerek uykuya geçen bu küçük esir kızın, nesnelere dünyasının şiddetiyle karşılaşması devam eder. Bu nesnelere sıfatları da oldukça önemlidir: “ince”, “katı” ve “kirli” sıfatlarının aslında tam tersi bir düzlemde olması beklenir. Şiltenin ince değil, “kalın”, yastığın katı değil, “yumuşak” ve yorganın kirli değil, “temiz” olması beklenirdi. Ancak bir esirin değeri ve karşılığı söz konusu mekânda “bu kadar”dır. Bu nesnelere ve onlara yüklenen sıfatlar, tematik düzleme doğrudan kavramsal bir derinlik kazandırır. Bu mekânın şiddeti, bu küçük esir kızın bütün varlık alanını yok eder.

Mekân bağlamında bu küçük esir kızın ilk sabahında karşılaştığı manzara oldukça önemlidir “*Sabahleyin erken gözlerini açtığı zaman karşısındaki nar ağacında bir kuş nağme-sâz oluyordu. Bir kuşun nağmesiyle ile bir çocuğun ruhu beyinde münasebet vardır*” (s.12). Böylesi bir manzarayla kuşun sesi ile çocuğun ruhu arasında bir ilişki kuran anlatıcı, aslında bir paradoks oluşturarak bu evin dışında özgür olan “kuş” gibi, bu küçük esir kızın bu mekâna ait olmaması gerektiğini belirginleştirmiş olur. Bu ruh, bu mekâna ait değildir ve ruh kendi varlık alanının dışındadır. O halde bu ruhun bu mekânda hayatiyet bulması da beklenemez. Burada esaretin aslında ancak hürriyet kavramı ile açıklanabileceği olgusunu da beraberinde getirmiş olur. Bu simgesel değerde anlatıcının, bu ruhun kafes biçiminde olan bu mekânın içinde çekeceği bütün ıztıraplara daha ilk andan okuru hazırladığını söylemek mümkündür. Zaten küçük esir kız, bu kuşun özgürlüğünü seyrederken esir oluşun sesi ile irkilir: Taravet'in “*Gel yatağımı kaldır!*” (s.12) nidasıyla bozulan bu özgürlük hayali, yerini küçük bir bedenden daha büyük maddî işlere bırakır. Okur, bu küçük esir kızın adının Dilber olduğunu bu mekânda öğrenir. İsmi ontik bir aidiyet için önemli olduğunu söylemek gerekir. Küçük esir kızın, hanımı böyle çağırdı diye adı Dilber olur. Kölelik sisteminde böylesi uygulamaların olduğu tarihi bir gerçektir.

Kısa zaman içinde bu mekânda Dilber'in üzerindeki ilk fiziksel şiddet de gerçekleşir. Bir gün evin hizmetini yerine getirirken çocuk olmanın verdiği bir gerçeklikle kendisi gibi çocuk olan, hanımın kızı Atiye ile oynamak isterken hanımın şiddetine maruz kalır. “*Hanım içeriye girip bu halâyık parçasının kızıyla oynamak istediğini görünce Dilber'in kulağından tutarak süpürgeyi bıraktığı yere getirdi. – Sen işini bırakıp ne oynuyorsun? diye bir tokat vurdu*” (s.13). Bu şiddet karşısında “*ağlamaya bile cesaret edemeyen*” (s.13) Dilber hizmetine kaldığı yerden devam eder. Bu şiddet artık sıradan bir olaya dönüşür. Çünkü Dilber “*bir küçük kusur etse hanımından, Taravet'ten tokat yedi*” (s.13). Dilber, anlatıcının aktardığı düzlemde yediği bu dayaklardan ötürü gülmeyi bile unutmamıştır. Dışlanan varlığı bu yaşında hayat karşısında yıpranmış bir vaziyetle karşı karşıya kalır. Yaşıtı sayılabilecek diğer küçük kız Atiye bile, bu mekânın şiddet tematğine göre şekil alır. Bu mekân bir çocuk ruhunu bile içerdiği tematik düzleme sokmuştur. Atiye bu yaşında Dilber'e “*Pis halâyık! Hadi aşağı*” (s.13) diyerek onu kendisiyle oynamaktan men eder.

Dilber'in bu şiddet mekânında en büyük hayallerinden biri onu bu dışlandığı düzlemde kurtaracak “okul” hayalidir. Çünkü orada hem

uğradığı bu hakaretlerden hem de şiddetten bir nebze de olsa uzaklaşma durumu söz konusudur. Ayrıca eserde az sayıdaki tematik kişilerden biri olan ve ona varlık alanını hatırlatan Latife adında bir arkadaşı da mevcuttur. Zira Latife, eserde Dilber'i nesneden öteye taşıyan, onu nesneden daha değerli kılan ilk kişidir. Okul çıkışında kendisine verdiği “*bebek oyuncak*”la (s.14) Dilber'e “*büyük bir meserret*” (s.14) sunmuş ve hayatta bir şeye sahip olabilmenin anlamını hissettirmiştir. Özellikle şiddetin boyutunu göstermesi bağlamında Latife'nin kendisine verdiği “şeker” ve “meyve”lerden dolayı, Atiye'nin annesine Dilber'i şikâyet etmesi önemli bir manzarayı doğurur. Bu şikâyet üzerine Hanım:

*“Buraya gel pis çerkes, buraya gel murdar dilenci! diye Dilber'i odasına çağırır. Çocuk odaya girdiği zaman o, rastıklı kaşlarının altındaki sönük, beyazı siyahından büyük gözlerini açarak, ‘Yanıma gel!’ dedikçe Dilber çocuklardan başka kimseye mâlum olmayan bir havf ve dehşetle titreyerek olduğu yerde kaldı; hanım ayağı kalktı. Dilber'in kolundan çekip seng-dilâne bir iki vurarak ‘şimdi dilenciligi öğrendin mi?’ sualiyle bohçanın içinde ne kadar şeker, meyve varsa pencereden aşağı attı” (s.15).*

Bu sahnede tarafını da belli etmekten çekinmeyen anlatıcı, Hanım'ın şiddetine karşı “*Muhrip kadın! Dilber'in bütün mâmelekini, çocuğun bütün hazinesini kıymadan böyle mahv ve harap etti*” (s.15) diyerek bu şiddetin derinliğini göstermiş olur. Çünkü “merhametsizce” dövülen Dilber'in sahip olduğu her şey, bir varlık olarak kendine ait hissettiği bu “şeker” ve “meyve”ler fırlatılıp atılırken Dilber, bir kez daha varlık alanından *dışadoğru* fırlatılmış olur. Dilber, henüz bu şiddetin etkisini ve an'ını yaşarken Taravet tarafından da o esnada baskılanmaya maruz kalır. Özellikle küçük bedenine göre ağır işlerde çalıştırdığı Dilber'i “*ocaktan bir yanar odun çıkararak*” (s.16) korkutup üstüne yürüdükçe Dilber'in dayanma sınırlarını da yıkıp geçer. Böylece Dilber kendisinden beklenmeyecek bir atılımla, hayatta ilk kendilik değeri taşıyan eylemini gerçekleştirmeye kalkar. Bu kendilik değerinin Dilber'i varlık alanına taşınması ve Dilber'in ontik düzlemini iyileştirmesi açısından bu eylemin son derece önemli olduğunu söylemek gerekir. Sonuçsuz olacağı bilinse bile, Dilber bu şiddet mekânından kaçmak arzusunu yerine getirir.

“*Kendisince meçhul olan bir kuvvetin şevkiyle bir şey arayacak*” (s.16) olan Dilber, en büyük varlık alanını bulmaya çalışacaktır. Bu varlık alanı hayattaki en büyük eksikliği, sınımlanacak tek mekânı olan “*validesi*”dir (s.16). Bu kaçış sahnesi, Dilber'in ontolojik anlamda varlığını anlamlandıran bir sahnedir. Burada kendilik değeri oluşturan, aidiyet unsurunu öne çıkaran ve bireye kimlik kazandıran bir eylemsellik karşımıza çıkar. Dilber kendisine çizilen, kendisine ait olmayan tabloyu yıkar ve kendi varlık düzlemine geri döner. Kendisini bulduğu ve hissettiği düzlemi, simgesel anlamda önemli öğeler çerçevesinde belirginleştirir. Dilber, kendisine giydirilen köle elbiselerini çıkarır ve “*palto*”sunu, “*kalpak*”ını giyer. Bu iki simge Dilber'in aidiyet ve kimlik olgusunu temsil eder. Bu aidiyet simgelerinin yanı sıra kendisine ilk defa sunulan mutluluğun simgesi olan Latife'nin verdiği “*bebek*”i ve bir “*elma*”yı alarak bu, şiddetin kemikleştiği mekândan uzaklaşır. Bu simgesel tematik değerler, anlatıcı tarafından bilinçli olarak sunulmuştur. Her ne kadar bir köle statüsünde de olsa, bir insanın yücelik değerlerine sahip olduğunu, yüksek bir ruha sahip

olabileceğini ve bu bağlamda değerlendirme yapmak gerektiğini okura sunmuş olur. Zira bunu, anlatıcının kendisi de açıkça vurgular: “*Aferin bu küçük Kafkasyalının kalb-i ulvî muztaribine ki kendi mâmelekından başka bir şey kabul etmeyerek ve bohçasını koltuğunun altına alarak oda kapısından dışarı çıktı*” (s.17).

Dilber, bu tavrıyla bütün nesnelere dünyasını yıkar ve kendisine sunulan bu nesnelere aşağı olma statüsünü “*yüce bir ruh*” dünyasıyla aşar. Nesneye mahkûm olmuş bir düzlemde, kendisine ait olanın dışında hiçbir nesneye dokunmadan çıkar. Bu bağlamda Dilber, kendisinin esir edildiği bu nesnelere dünyasından kurtulmuş ve kendince esaret halkasını kırmış olur. Evden kaçarken nesnelere sert ve acımasız dünyasını, yine simgesel bir düzlemde veren anlatıcı, Dilber’in açmaya çalıştığı “*demir kapı*”yı “*hanımıyla Taravet’in kalbi gibi hissiz*” (s.17) olarak tasvir eder. Kendini sokağa atan Dilber, sanrılar içinde kendisine kucak açmış olan annesini görerek baygınlık geçirir. Uyandığında kendisini, mekânsal tematikte varlığın/ihhtiyar kadının evinde bulur.

### 1.3. Mekânın varlığa aralanan kapısı: İhtiyar Kadının Evi

Eserde tematik düzlemde ülküdeğer olarak tek mekân, Dilber’in bu kaçışın sabahında uyandığı ihtiyar kadının evidir. Eserin belki de – Dilber’den sonra– mekâna bağlı olarak en olumlu çizilen tipidir. Kendisini bu evde yatakta bulan Dilber, ihtiyar kadın verdiği ilaçla “*ızdırıp içindeki kalbini*” (s.19) tedavi eder. İhtiyar kadının bu huzurlu mekânında Dilber varlık alanı kazanır. Anlatıcının dikkatle tasvir ettiği bu odada bulunan az sayıda eşya, insana ve onun değerlerine alan açar. Eşyayla doldurulmayan bu mekânda Dilber, insanî bir düzlemin en temel olanağını bulur: o da “*konusabilmek*”tir. İhtiyar kadın, Dilber’i yatırdığı yerden konuşturarak kendini gerçekleştirmesine izin verir. Tanzimat romanının olay örgülerinde vazgeçemediği “*tesadüf*” olgusu burada da karşımıza çıkar. Bu ihtiyar kadın Dilber’in tek arkadaşı sayabileceğimiz Latife’nin “*büyükvalidesi*”dir. Dilber’in Latife ile karşılaşması her ne kadar tesadüfi olsa da tematik açıdan önemli bir durumun açığa çıkarılması için gereklidir. Anlatıcının bunu yapması da –teknik açıdan bir kusur olsa da– yerinde olmuştur. Bir çocuğun ruh hâlini, kendi dünyasını ve varlığını, kendi akranına, arkadaşına söylemesi, Dilber’in Latife’ye konuşması yerinde bir durumdur. Dilber’in burada söyledikleri, kaçışın bütün sebeplerini ortaya koyar. Kaçtığı mekânın fiziksel şiddetini şöyle özetler: “*Beni çok dövüyorlar, çok hizmet ettiriyorlar. Sonra her dakika “Pis Çerkes pis halayık” diyorlar. Oyun oynasam yasak. Üşüdüğüm zaman mangalın kenarına otursam Taravet, maşa ile elimi yakıyor. Bak koluma*” (s.20). Bu konuşmadan sonra çaresizlik içinde Latife’ye sığınmaya çalışan Dilber, kendi kimsesizliği içinde Latife’den yardım ister. Latife’nin “*seni dolaba saklarım*” (s.21) çözümünü karşısında tavrını yine belli eden anlatıcı, tam bu bağlam içinde romanın en merkezi temasını da vermiş olur. Hatta kurgunun asıl sebebinin bir bakıma ortaya koyar:

“*Zavallı çocuklar! Sizin o mini mini elleriniz Asya vahşet-i kadimesinin istimal ettiği ve birkaç asırdan beri insanîyetin zir-i bâr-ı tahakkümünde inlediği esaret zincirlerini kırmak için değil, belki de kendiniz gibi küçük kuşları, güzel çiçekleri okşamak içindir*” (s.21).

Bu cümlelerin doğrudan eserin teması ile ilgili olduğu bir gerçektir. Esaretin hem tarihsel hem de toplumsal eleştirisini yapan anlatıcı, “zorbalıkla” varlık alanlarından koparılan insanların, özellikle çocukların savunusunu yapmış olur. Bu savunun da bu mekânda yapılmış olması önemli bir göstergedir. İnsanlığın zorbalıkla esaret zincirleri altında inlediğini işaret eden anlatıcı, burada taraf olmaktan çekinmez ve bunu açıkça ifade eder. Burada sadece Asya’yı işaret etmesi elbette eksik bir yaklaşımdır; ancak kültürel anlamda yaklaşmış olduğunu veya esaretin çıkış mekânı olarak Asya’yı düşünmüş olması ihtimal dâhilindedir.

Anlatıcı, esaret zincirlerini kırmak ve Dilber’i kurtarmak için ihtiyar kadını anında eyleme geçirir. Aslında yaşamsal bütün olgularını kaybetmiş olarak çizilen bu ihtiyar kadın, Dilber’i kurtarmak arzusuyla yeniden harekete geçer. Bu arzu, Dilber’i özgürlüğe kavuşturacak olan bir “fener”dir (s.22). İhtiyar kadın, Dilber’i kurtarmayı “*Cenab-ı Hakk’a her gün az ettiği ibadet ve ubudiyetlerin birine*” (s.22) denk sayar. “*Biriktirdiği beş kese akçeyi*” (s.23) yanına alarak Mustafa Efendi’nin kapısını çalan ihtiyar kadın, evin hanımına Dilber’i “satın almak” istediğini söyler. Ancak burada önemli olan bu “satın alma” işleminin gerekçesidir. İhtiyar kadın “*Kandil gecesi bir kuş azat edeceğim*” (s.23) diyerek hürriyetin ulvilik derecesini daha da yükseltmiş olur. Üstelik “kuş” simgeselliği de bu hürriyet kavramına bağlı olarak paradoksal bir biçimde derinleşir. Öz olarak hürriyetin kendisi olan bir varlığı hür bırakmak, bu sorunsalın trajedisini ortaya koyar. Ancak hanımın olumsuz yanıtı karşısında ihtiyar kadın, kendisinden beklenmeyecek bir cesaretle “*ben de zulümden kaçarak bana iltica etmiş bir çocuğu kimseye veremem*” (s.24) dese de şartlar gereği, bu direngen tutumun sonuçsuz kalacağı bellidir. Çünkü köle ticaretinin tarihi bir gerçeği vardır. Anlatıcı da bu gerçeği “*murdar vahşi*” (s.24) olarak tanımladığı Mustafa Efendi’ye söyletir: “*Esirim değil mi? Öldürürüm de sana satmam*” (s.24). Bu karşı çıkışa sadece “*lanet*” (s.24) okuyabilen ihtiyar kadın, varlığı dışlayan bu şiddet mekânından, ontik düzlemdeki mekânına doğru yol alır. Eve varır varmaz çaresizce Dilber’e hanımına geri dönmesi gerektiğini söyler. Sözlerini bitirirken ihtiyar kadının evine gelen imam, esir ticareti hukukuna göre yapması gerekeni yapar ve “malı”, “sahibine” geri götürür.

Dilber’in koparıldığı bu varlık alanından ayrılışının resmini çizen anlatıcı, Dilber’in bütün dayanma noktalarının tükendiğini işaret eder. Çünkü Dilber, ağlayacak dayanıklılığı bile gösteremez. “*Ağlamak, uğradığımız felakete karşı vücudumuzda kalan bakiye-i kuvvetin bir feryattır. Ağlayamadığımız zamanlar bizde o iktidarın da mahvolduğu vakitlerdir ki onun yerine kaim olan bir sükûnet-i müessire en şiddetli girye-i elemenden dilsûzdur*” (s.25). Dilber, böylesi bir sessizlik ve ızdırıp içinde en büyük umudunu bu mekânda bırakıp gitmiştir. Çünkü Dilber’in kayıtsız şartsız özgürlüğü, bu mekânın varlık düzleminde gerçekleştirilebilirdi. “*Büyükanne bu romanda toplumsal vicdanı temsil eder. Vurgulanmak istenen şey ‘merhamet’ duygusudur*” (Kolcu, 1999: 134). Eğer gerçekten bu ihtiyar kadın toplumun vicdanı ise, anlatıcı burada büyük bir isabete yer vermiştir. Bu köle kız özelinde köleliğin ve esaretin ancak toplumsal bir vicdanla tamamen ortadan kalkabileceğini ve bu sorunu toplumsal ortak vicdanın çözebileceğini işaret etmiş olur. Çünkü bu ihtiyar kadın, yukarıda da işaret edilen, önemli bir tematik simge olan ve yol gösterici olma özelliğiyle bir “fener”dir. Toplumsal vicdana ışık tutan, ona yol gösteren bu

ihthiyar kadın, esaret olgusunun çözümü için de en önde yer alır. Onu görmek ve takip etmek, toplumsal bir yarayı iyileştirmenin imkânı olarak sunulmuştur.

Dilber belgeli, resmî bir köledir. Bu belgeyi elinde bulunduran, belgenin sahipleri vardır. Bu düzlem içinde vicdan ortadan kalkar. Çünkü sahiplik dürtüsü, “belge”den aldığı kuvvetle vicdanî olanı keyfiyete dönüştürür. Bu keyfilik içinde Dilber, bir daha, fakat eskisinden daha şiddetli bir şekilde “*demirden kuvvetli, ölümden soğuk pençe-i esaret içinde nasıl zebun olduğunu*” (s.25) anlamıştır. Bu anlam aynı zamanda dayanma kuvvetini de ortadan kaldırmıştır. Şiddet mekânına geri dönen Dilber, esaretin belirlediği yeni bir esaretle karşılaşır. Esaret içinde esaretin yeni düzlemi “*dolaba kilitlenmek*”tir (s.26).

Fiziksel şiddetin de eksik olmadığı bu yeni esirlik düzlemi şöyle gerçekleşir: “*Sesini çıkarmadı. Taravet, dolaba sokarken arkasından tekme ile vurduğu için Dilber, dolabın içinde şiddetle yüzükoyun düşerek yüzünden bir iki damla kan aktı. Gözünden bir damla yaş bile çıkmadı*” (s.26). Dayanma noktalarını yitirme olgusu ısrarla vurgulanırken bu fiziksel şiddetin yanında açlıkla da sınanan Dilber, bu mekânda yeniden bir dayanma noktası bulmak durumunda kalır. Zira bu geri dönüşte dayanak noktasının yokluğu, Dilber’in yokluğu ile aynı anlama sahiptir. Bu sebeple anlatıcı, bu cezanın sonunda yatağa girer girmez yorganı üstüne çeken Dilber’in “*hiçkırıkla hiçkırıkla ağlamaya başladığını*” (s.26) söyler. Bu ağlamayı sağlayan ontik dayanak yine *anne*’dir. Ancak Dilber geri döndüğü bu şiddet mekânında sadece bir hafta kalır ve Mustafa Efendi’nin yeni görevi dolayısıyla yeniden satılır. Dilber burada da bir eşyanın karşılığıdır. Çünkü Dilber, “*levazım-ı seferiyyenin tedariki*”dir (s.28). Dilber, bir bilet parası karşılığında başka bir esirciye satılarak taşınan bir nesne olma olgusunu sürdürür.

Robert P. Finn, bütüncül bir bakışla “*romanı, yazarın ahlak dışı saydığı düzene yöneltilen bir suçlama*” (2013: 54) olarak değerlendirebilir. Bu değerlendirmenin temelinde “*kölelik kurumunu eleştiren Sezai Bey’in bir yandan bu kurumu destekleyen toplumu da eleştirmek*” (Finn, 2013: 54) istemesi yatmaktadır. Özellikle bu kaçış sahnesine bağlı olarak “*Dilber’in kişiliğini oluşturan temel öğe, bir karara varamaması, bağımsızca harekete geçememesidir. Yaşamının ağırlığı altında ezilmesidir.*” (Finn, 2013: 55) görüşünü ortaya koyan Finn, bu ve ileride gerçekleştireceği kaçışın sonuçsuz kalmasına vurgu yapar. Ancak bu durum Dilber’in kişiliğiyle ilgili değildir. Dilber, çocuk yaşına rağmen kararlılık göstermiş ve evden kaçmıştır. Dilber’in hareketlerini kısıtlayan, onun özgürce hareket etmesini engelleyen şey, kişiliği değil, kendisine toplum tarafından çizilen statüsüdür. Yaşamın ağırlığı altında onu ezen şey, esarettir, köleliktir. Dilber’in direnci ve eylemliliğinin hiçbir önem arz etmemesindeki asıl mesele, her koşulda belgeli ve sahibine ait bir köle oluşudur. Dilber bu bağlamda suçlanamaz. Finn’in de yukarıdaki görüşünü tersinleyerek ifade ettiği gibi, “*yapabileceği herhangi bir seçme yoktur*” (2013: 56). Bu seçmenin olmayışı, belgeli bir köle oluşundan kaynaklanır. Bu belgenin dışında Dilber, seçimini yapmıştır aslında. İhtiyar kadının evindeki varlık alanı, bu seçmeyi ortaya koyar. Ancak orada da belgenin sarsılmaz gerçekliği ve geçerliliği karşısında Dilber’in yapabileceği hiçbir şey yoktur. Finn’in “*Toplum gibi doğa da tek başına bırakır onu. Son anlarında bile yazgısını belirleyen katı kayıtsızlıkta*

*bir yumuşama, bir avutma göremez.*” (2013: 56) şeklindeki değerlendirmesi, Dilber’in suçsuzluğunu kesinleştirir ve Dilber’in kişiliğinin veya kararsızlığının burada etkili olmadığı anlaşılır. Zira toplumsal düzen ve onu şekillendiren yasalar, söz konusu dönem için sarsılmaz bir gerçektir. Bu yasal ve katı şiddet, -son sahne bir kenara bırakılırsa- doğanın suçu da değildir. Çünkü Dilber’e bunları yaşatan doğanın yasaları değil, düzenin yasalarıdır. Bu yasalara göre Dilber, bir diğer esirciye satılarak yeni bir mekâna taşınır.

#### **1.4. Psikolojik Şiddet Mekânı: Edirnekapı Esirci Evi**

Edirnekapı’daki esirci evi, anlatıcı tarafından tasvir edilirken henüz bu mekânın içine girmeden, okurun psikolojisi yeni bir şiddet ortamına göre hazırlanır. Böylesi bir mekân tasvirinin, doğrudan bu mekânla ilgili tematiğin psikolojik bir derinlik oluşturması düşünülmüştür. *“Bazı köşeleri zemine doğru meyli meşhut olacak surette çökmeye başlamış”* olan bu mekân, *“korkunç, ürkütücü”*, hüznü ve keder veren, bütün bu duyguları daha da arttıran *“dehşetli bir büyüklük”*tedir. *“Vahşet-i mimariyeyi andıran”* bu dış yapının yanı sıra evin içi de aynı düzlemde psikolojik çağrışımlar barındırır. *“Yırtılmış bir minder”*, *“yüzleri çürümeye başlamış yastık”* gibi eşyalar, odaya eşlik eder. *“Yeniçeri zulmünden geriye kalmış bir yangın harabesi”*, *“güneş ışığına karşı çıkan”* ve bu karşı çıkıp her yerine sinmiş bir *“rutubet”* ve onun etkisiyle *“sıvaları dökülmüş karanlık bir sofa”*dan oluşan bu mekân, *“ortaçağ vahşetinden kalma bir zindan”*la görüntüsünü tamamlar (s.29). Ancak yapı bakımından bu düzlemde olan mekân, sembolik olarak kendisine eklenen unsurlarla psikolojik şiddetin çizgilerini daha da belirginleştirir. Çünkü klasik sembolik bir unsur olan *“baykuş”* ve bazı vahşi hayvanların yuva yaptığı bu mekândan, olumlu bir şeylerin çıkması beklenemez. Bu simgesel düzlemin de etkisiyle tamamıyla *“hane-i kasvet”* olarak tanımlanan bu mekânda varlık gösteren bireylerin ontik sancıdan başka bir şey yaşamaları da beklenemez. Zira bu sancılardan *“âvaze-i dilhuraşlar”*ın (s.29) yükseldiği duyulur. Bu kasvet mekânının *“iç parçalayan”* sesleri, içindeki yaşamların sesleridir.

Ancak bazı araştırmacılar, bu mekâna başka açılardan bakarlar. Bu esirci evinin görüntüsünü, ele alınışını ve tasvirini *“oryantalist”* olarak nitelendiren ve eleştiren Ali Şükrü Çoruk, roman sanatını hesaba katmadan, eserdeki tematik amacın dışından bir yaklaşım sergiler. Bu mekân tasvirini *“Oryantalizmin bakımsız, harap ve karmaşık Doğu algulamasının bir sonucu”* (Çoruk, 2012: 93) olarak gören ve Samipaşazade Sezai’yi *“İstanbul’un güzelliklerini, hususiyetlerini görmezden gelerek âdeta şehri medeniyet öncesi bir çağa götürmüştür.”* (Çoruk, 2012: 93) şeklinde eleştiren Çoruk, bu yaklaşımıyla romanın sanatındaki mekân-karakter veya mekân-tema uyumunu göz ardı etmiştir. Esirci evini ve esirlerin kırbaçlandığı bir mekânı, İstanbul’un güzellikleri çerçevesinde tasvir etmek, her şeyden önce mekân-karakter ve mekân-tema uyumu açısından başarılı bir uygulama olarak değerlendirilemez. Esirci evlerinde birbiriyle konuşması dahi yasak olan, konuştuklarında ise kırbaçlanan esirlerin varlığı söz konusu iken İstanbul’un güzelliklerinden bahsetmek, tasvir unsurunun işlevini ortadan kaldırır. Ayrıca *“meydanları, mimarlık şaheseri camileri, kiliseleri, anıtları ve İstanbul’u Samipaşazade Sezai tarafından bu romanda âdeta*



*ihmal edilmiştir*” (Çoruk, 2012: 93) şeklindeki yaklaşımı da bu eserin tematik çerçevesinde konumlandırmak oldukça güçtür. Edirnekapı’daki esirci mekânının ve oradaki şiddeti bu mekânla birleştiren anlatıcının burada mimari eserlerin ihtişamından bahsetmesini beklemek doğru değildir. Bir başka yerde ise Marmara tasvirlerinde, yazarın olumlu bakış açısını da gerçeklikle bağdaştırmayan Çoruk, bir çelişkiyi işaret etmiş olur. Marmara tasviri ile Mısır tasvirinin oldukça olumlu ve oradaki tematik simgeselliği verecek şekilde yapıldığını söylemek mümkündür. Gerçeklik iddiasında olan bir eserin, üstelik de esaret gibi bir temayı işlerken İstanbul’un güzelliklerinden ve estetiğinden bahsetmesini beklemek, temaya ve bu gerçekçi olma iddiasına ters düşer. Samipaşazade Sezai, her ne kadar sunumu yaparken romantik bir yol izlese de Sezai’nin temayı kavrayışı realisttir.

Samipaşazade Sezai’nin mekân tasvirlerinde Tanzimat’ın diğer yazarlarından daha başarılı olduğu söylenmelidir. Hikâyelerinde de, özellikle “Pandomima”da, bu başarıyı gösterir. *Sergüzeşt*’teki mekân tasvirleri de bu bağlamda değerlendirilmelidir. “*Tasvir, gerçekte bize nerede olduğumuzu bildir(ir)*” (Stevick, 2010: 277). Hakikaten tematik çerçeveden bakıldığında bu mekân, tam olarak nerede olduğumuzu bizlere işaret eder. Çünkü bu tasvir, “*bizi karakterin içinde bulunduğu duruma götür(ür)*” (Stevick, 2010: 283). Bu tasvirle psikolojik olarak okuru hazırlayan anlatıcı, bu mekânda Dilber’i merdivenlerden çıkarken gösterir. İnsandan çok “*hayaletlere*” ait gibi görünen bu mekân, Dilber’de korkuyu mutlak bir duygu olarak yerleştirilir. Hasta olan esircinin odasına yemek götürmenin, bu korku düzleminde “*işkenceye*” dönüşmesi, Dilber’in bu mekânla derinden bir yokluk yaşadığını söylemek mümkündür. Üstelik bu mekânda Dilber’e “*hüzün veren*” ve Dilber’in “*elem içinde*” olmasına sebebiyet veren, ancak tam olarak ne olduğu bilinmeyen bir ruh hâli söz konusudur. “*Serair-i hane-i dehşet*” olan bu mekânın barındırdığı sır, aslında anlatıcının işaret ettiği klasik bir sembolik gönderme ile ortaya çıkar. Dilber’in tepsisiyle merdivenlerden çıkışına eşlik eden manzara, bu sırrı okura fısıldar. Bu anda “*Ayin mağmum ziyasıyla hüzn-engiz surette tenvir olunmuş sofrayı gûzar ederken öbür cihette bir baykuş ötüyordu*” (s.30). Bu hüzün veren sessizliğin içinde “*sada-yı sâmia-güdaz*” bir şekilde çıkan bu baykuşun sesi karşısında Dilber, “*ayaklarından başına kadar vücudu buz kesmiş*” bir şekilde esircinin odasına “*hızlıca*” girer. “*Yüzü kül gibi*” olan Dilber, bu kuşun ötüşünden derin bir korku duyar (s.30-31).

Bu korkuyla Dilber, diğer esirlerin bulunduğu odaya geçer. Dilber’den başka beş esir kızın bulunduğu bu oda, esirlerin “daha iyi bir gelir nesnesi” olabilmesi için gerekli bütün unsurlarla donatılmıştır. Enstrümanlar, kitaplar, dikiş nakış malzemeleri gibi unsurlar, esirlerin özellikleri arasında yer alan eylemlerin nesnelere olarak yerlerini almışlardır. Ancak bu olumlu gibi görünen nesnelere hiçbirisi mutlak gerçeği örtmez ve esir kızlardan biri bu mekâna düşüşünü şöyle anlatır: “*Küçüklükten beri hizmetlerini, meşakkatlerini çek. Sonra o sahibinin çirkin, murdar bir oğlunun hevasatına tâbi olmadığın için bir hile, bir iftira ile hiç tahkik olunmaksızın esirci evine çık...*” (s.32). Bu yerinden edilme durumu ile yeniden karşı karşıya kalan esir kız, üstelik cinsel bir nesne olarak da kullanılma durumu ile karşı karşıya kalmıştır. Nesne oluşun bu katlanmış hali, esir kızın uğradığı haksızlık durumunu derinleştirmiştir. Hile ve iftirayla yerinden edilen esir kızın,

herhangi bir dikkate alınma ölçüsüyle de karşılaşmadığı ortadadır. Uğradığı iftira araştırılmamış, kendisine herhangi bir söz hakkı tanınmamıştır. Esasında bu esir kızın acımasızca yerinden edildiğini söylemek mümkündür; çünkü bütün esaretine rağmen bu esirci evine satılmadan önceki hayatını benimsemiştir. Kendini oraya ait hissetmiştir, aidiyet duygusu ile hareket etmiştir. Ancak söz konusu olan ev sahibi için bu esir kız, sadece bir nesne görevi üstlenir, ihtiyaç duyulmadığında rahatlıkla yerinden edilebilir ve edilmiştir. Bu mekândaki konumunu da “hiç bilmediğin bir adama, hiç tanımadığın bir eve satılmak” (s.32) şeklinde korkarak ve çaresizlikle belirginleştirir.

Bu esnada esirci mekânının kurallarını da öğrenmiş oluruz. Dilber bu konuşmaları kapıdan dinler. Çünkü “*halâyıkların bir odada toplanarak birbirlerine esrarlarını söylediklerini ve bahusus içlerinden birinin ağlamaya bile cesaret ettiği esirci duyacak olsa ceza görmeleri muhakkaktı*” (s.32). İnsanın temel ihtiyaçlarının/durumlarının da cezalandırıldığı bu mekânda esaretin bütün psikolojik hallerini görmek mümkündür. Yukarıda, kitap okuyan esir kızın durumu anlatıldıktan sonra, bu sefer bir diğer esir kızın, dikiş diken esirin içinde bulunduğu ruh hali aktarılır. Zira bu kız da gördüğü şiddetten bıkmış ve isyan etmiştir. “*Kırbaç kaplan olmuş bir kedi, şiddet ve hareketten kurda tahavvül etmiş bir kuzu*” (s.32-33) olan bu esir kız “*en ümitsiz*” olduğu bir günde senelerdir boyun eğdiği “*dayaklara, şiddetlere, hakaretlere karşı hiç beklenilmez bir zamanda birdenbire isyan eder*” (s.33). Bütün zayıflığına rağmen ezilmiş olmanın dürtüsüyle ile kendisinden beklenilmeyecek bir kuvvetle önüne geleni yıkmış ve anlatıcının deyimi ile “*söylemesi müthiş*”, “*efendisinin evine kundak koymuş, ateşe vermişti*”r (s.33). Kendi varlığını yok sayan, kendi varlığını ortadan kaldıran mekânı ateşe veren bu eserin altbilincinde oluşan tahribin tafafisinin mümkün olmadığı söylenebilir. Ateşe verdiği mekân, aslında altbilincindeki bütün olay ve olgularda yanmaya devam edecektir.

Sıra bir diğerine, ud çalan esir kıza gelince anlatıcı, bu mekândaki psikolojik düzlemi zirve noktasına erdirir ve tabloyu doldurmuş olur. Çünkü daha önce simgesel düzlemdeki baykuş’un neden öttüğü belli olur. Bu ud çalan esir kızın hikâyesi, ileride Dilber’in hikâyesi olacaktır. Dilber’in dinlediği bu hikâye, ileride başka mekânlarda yaşanacakların bir psikolojik hazırlığıdır. Bu ud çalan kız, esir bulunduğu mekânda “*bir genç paşayı sevmekte, paşa da kendisine isbat-ı muhabbet eylemekte iken bu küçük mesele-i muhabbet hanımı tarafından haber alınarak satıldığını*” (s.33) anlatır. Dikkat edildiğinde bu esirci mekânı sadece bir esirci mekânı olmakla kalmaz, bir cezaevi konumunda gibidir. Çünkü bu esirci evine düşen bütün esirler, Dilber de dâhil, bir ceza sonucu satılmışlardır. Bu bağlamda aslında yeryüzünde ait oldukları bir aidiyet mekânı yokken, tutmaya çalıştıkları mekândan da fırlatılarak yerinden edilmişlikleri daha da derinleşmiş olur. Bu esir-cezaevinde esir kızların birbiriyle kurdukları bu kısa iletişim, “*Âlaka... Mahrumiyet... Nüvaziş... Tazallum... İztirab-ı esaret...*” (s.33) kavramları ile bütün sırların açığa çıkarılmasını sağlar. Kısa sürer, çünkü odaya giren esirci, kırbaç ile esir kızları şiddetle döver. Zira anlatıcı, esir evinin kurallarını önceden vermiştir. Bu şekilde esirlerin sırlarını, yasak olduğu halde birbirlerine ifşa etmeleri, “*esirci ticaretini sekteye uğratan en büyük durum*”dur (s.33). “*Kemal-i şiddetle men edilen*” (s.33) bu muhavere sonunda esirci kırbaçıyla odaya girer ve sonuç şöyle gerçekleşir:

*“Müessir manzara... Rikkat-engiz temaşa... Kırbaç hükmünü şiddet ve savletle icra etmeye başlayınca kızlar feryat ederek kaçıyorlardı. En büyük familyaların ikbal ve nevazişiyle perveriş-yâb-ı terbiyet olan bu güzel kızların çıplak vücutlarına degen kırbacı görmek kendilerini birer küçük bahaneyle satan efendilerinin bile taş yüreklerine tesir ederdi. Bir iki dakika sonra –herkese tevbe ettirdiği cihetle- oda içine bir sükûnet geldi” (s.33-34).*

Esirlerin uğradıkları bu şiddetin boyutunu korkunç olarak tasavvur eden anlatıcı, Dilber’in bu konuşmalara karışmayarak ve kendi serüvenini anlatmayarak cezadan kurtulduğunu aktarır. Ancak Dilber’in cezası, kendi altbilincine yerleşir. Dilber, bu şiddete alışkın bir düzlemde gelmiş ve bu görüntüyle ruh hâlini derin şiddeti psikolojik olarak pekiştirmiştir.

Esirinin Dilber’i başka odaya götürüp uyumasını söylediği vakit, anlatıcı odayı “mezar gibi soğuk” (s.34) şeklinde tanımlar. Dilber bu mezar soğukluğu içinde, yalnızlığın vermiş olduğu korkuyla titremeye başlar. Bu mekânın sessizlik, kimsesizlik, hareketsizlik gibi ontik bütün bağlardan yoksun atmosferi içinde Dilber, korkunç bir ruh hâli içinde, bu mekâna özgü sesi, baykuşun sesini yeniden duyar. Çünkü bu ses yüzyılların *“fıkr-i teşaiim, muhbir-i felaket”* (s.34) sesidir. Simgeselliği karşıt değerde olan bu baykuş, her ne kadar bugün müptezel bir simgesellik olsa da bu esir mekânıyla psikolojik olarak birleşir ve tekrar ede ede Dilber’in bütün bilincini altüst eder. Dilber her ne kadar yatağının içinde kulaklarını bu sese tıkasa da kaderin ona çizmiş olduğu çizgiden kurtuluşu olmayacaktır. Zira anlatıcı da bunu bildirmiştir. Bu bağlamda eserin ana kurgusu, bu mekânda tematik unsurlarla belirginleştirilmiştir. Dilber’in altbilincine yerleşen bu psikolojik şiddet, fiziksel şiddetin yerini alarak bir sonraki mekân için yeni şiddet alanına uygun hâle getirilmiş olur.

### **1.5. Sosyolojik Şiddet Mekânı: Âsaf Paşa Konağı**

Yeni mekâna geçişin bedeli “yüz lira”dır. *“Hayırlı müşteriler”*e Dilber’i, *“bir hafta muhayyer”* bıraktığını ve eğer bir kusuru olursa tekrar geri kabul edeceğini söyleyen esirci, bu “hayırlı müşteriler”in satın aldıkları *“mal”*dan memnun kalmadığı, beğenmediği takdirde onu geri getirmeleri şartıyla satışını gerçekleştirmiş olur. Ancak esirci *“bir hafta sonra Dilber’in bedeli olan akçeyi tamamıyla ahzettiğine dair olan senedi teslim eder”* (s.38). Yani Dilber, yeni sahipleri tarafından beğenilir. Böylelikle Dilber’in yeni mekânı da netleşmiş olur. Bir kez daha nesne konumunda taşınan ve yerinedenilen Dilber, bu yeni mekân atmosferinde yeni bir şiddet alanına girer. Her ne kadar fiziksel ve belli bir psikolojik şiddete maruz kalmasa da bu mekânın sosyal statüsü altında eziyet görür. Bu mekân tematiğinde Dilber, sosyal yapının baskısı altında en ontik olgusunu kaybeder.

Bu mekâna Dilber ile Celâl’in diyaloguyla giren anlatıcı, bu mekânın tasvirini uzun uzun yaparak okuru yeni bir düzleme hazırlar. *Sergüzeşt* üzerine yapılan incelemelerde en çok bu mekân tasvirinin tartışıldığını söylemek mümkündür. Temanın hâkim bir biçimde ortaya çıkmasını sağlayan bu tasvir ile tematik olarak nerede olduğumuzun farkına varırız. Bu mekân tasviri her şeyden önce mekâna ve içinde barınan insanlar adına bir sosyal statü çizer. Çizilen bu sosyal statünün belirginleşmesi için anlatıcının kullandığı kavramlara dikkat edilmelidir. Mekânın her şeyden önce

nesnelere boğulduğunu ve aslında bu mekânda insandan çok nesnelere yaşadığını, nesnelere merkez olduğunu söylemek mümkündür. Nesnelere mekân olan bu salonun kimliğini, buradaki yaşam için en temel öge olan bir başka nesne oluşturur: o da “para”dır. Para, bu salonun asıl kimliğidir. Çünkü bu ev “*bezl-i nukud*” ile inşa ettirilmiştir. Fazlaca para harcanarak inşa edilen bu mekân, yaşamak olgusunu içermez. Bachelard’ın sözünü hatırlamak yerinde olur: “*Ev kurmak için yaşamak gerekir, içinde yaşamak için ev kurmak değil*” (2013: 140). Gerçekten Âsaf Paşa, yaşamak yerine memuriyeti sırasında Mısır’da para biriktirmiştir. Bu biriktirdiği parayla kurduğu ev, yaşamsal olanı ıskalar. Çünkü nesnelere hâkim olduğu bu mekâna dair bir yaşamsal belirti mevcut değildir. Her şeyden önce “*Avrupa-kâri*” inşa edilen bu evin merkezi olan salon, “*mermerden büyük bir ocak*”, “*ocağın üstünde büyük bir ayna*”, yine büyüklük işaret eden “*bir ayı gösterisi*”, XIV. Louis’in zamanını andırması sebebiyle büyük olduğu anlaşılan “*bir masa*”, “*etrafında ayakları ve arkaları yıldızlı iskemleler*”, yine büyüklük çağrıştıran “*koltuklara benzeyen kanepeler*”, “*saksılar içinde uçları tavana dokunacak kadar büyük çiçekler*” ve salonun zemininde “*Anadolu sanayi-i nefisesinden olan halılar*” ile donatılmıştır. Ayrıca duvarlarında yine oldukça büyük olduğu anlaşılan “*bir Fatih tablosu*” ile “*Napolyon’un heybetli tasviri*” yer almaktadır. Bununla yetinmeyen anlatıcı salonun bir köşesine “*büyük bir piyano*” da yerleştirir. Mekânın hem içine hem de dışına ait olan, salonun hizasındaki yemek odasının zemine kadar inmiş “*büyük pencereler*” de, onlara ait olan, “*uçları yerlere kadar sarkan perdeler*” de bu mekânın bir yaşam alanı olmaktan ziyade içinde yaşamak için kurulan bir nesnelere dünyası olduğu anlaşılır. Nesnelere “büyüklüğünden” bireye yer kalmamıştır. Zira bu tasvirdeki “büyük” sıfatının da sosyal statünün şiddetini pekiştirmiş olması dikkate alınmalıdır. İhtiyar kadının yaşam dolu o yoksul evinin küçüklüğü ve “eşyasızlığı” düşünüldüğünde bu mekândaki boğucu nesne kalabalığı dikkat çeker. Bu mekânda yaşama dair bir iletişim de mevcut değildir. Nesnelere çokluğu, büyüklüğü, sıkışıklığı ve görüntüsü, insanın hayatiniyetini ve sesini bastırmıştır. Çünkü akşam yemeğinden sonra aile bireyleri lambaların etrafında toplanarak “*gazetelerini, kitaplarını okurlar, Âsaf Paşa haremiiyle bazen kâğıt oynar, kerimesi piyano çalar, Celâl Bey bir ihtiyar Fransız mürebbiyesi ile beraber resimli gazeteler karıştırır*” (s.42). Bu mekânda her şeyi nesnelere yönlendirir, bireyler arasındaki iletişimi keser. Aile bireylerinin bu tablosu, sadece içinde yaşamak için inşa edilmiş izlenimi verir.

Dilber diğer mekânlara nazaran bu mekânda “*bahtiyar*”dır (s.44). Ancak evin hizmetinde kendisine verilen görevleri yerine getirirken ruh hâli, hâlâ “*Taravet*” travmasını aşamadığını gösterir. Çünkü Dilber’de “*en nerm ve nazik olan zamanında kalbine giren korku, bir fikr-i sabit*”e (s.45) dönüşmüştür. Dilber’e seslenildiği zaman “*yukarıya titreyerek çıkar.*” Altbilincinin uğradığı tahribatla “*her ne hizmet etse mutlak dayağa veya tekdire müstahak olacak bir kusur ettiğine kail*” olan (s.45) bir ruhsal durumu kendinde yaşar. Altbilinci durmadan sayıklar: “*Ben onu düzeltirim, ben her hizmete gelirim*” (s.45). Bu trajik ve travmatik bilinç düzlemi, aslında bu mekânda iyileşmez. Çünkü her ne kadar bu mekânda fiziksel veya bariz bir psikolojik şiddet görülme de sosyolojik şiddeti derinliğine yaşar. “*Sahibe-i beyt*”, yani evin sahibi Zehra Hanım, “*gördüğü terbiye-i medeniyenin tesiratından olarak kendisine (Dilber’e) daima lütuf ve nezaketle*” (s.45) davranır. Bu, aslında Zehra Hanım’ın kendisinden çok

sosyal statüsünün davranışıdır. Çünkü Zehra Hanım'ın bu davranışı bir maskenin davranışıdır. Bu maskenin altından çıkan ve asıl kimliği sunan davranışları, anlatıcı tarafından hemen verilir. *“Halâyıklar hakkında mensup olduğu Mısır familyalarından kendisine intikal eden amik bir nazar-ı istihfaf ve istihkarı, insaniyetin şiddet ve hakaretini tecrübe eden Dilber'e mahfi değildi”*r (s.45). Zehra Hanım'a ailesinden irsî kalan, insanları bu derin küçük düşürme ve aşağılama özelliği, bu maskenin altından kendini gösterir. Yani bu aşağılama ve küçük düşürmelerden Dilber muaf değildir ve hepsinden nasibini alır. Cariyeleri affederken veya onlara müsamaha gösterirken bu aşağılayıcı tavırdan vazgeçmez. *“Ne olacak halâyık parçası”* hareketiyle aşağılanan Dilber'e *“bu aff-ı muhakkirane bir ceza-yı zalimane kadar müessir gelirdi”* (s.45). İnsan ruhu açısından anlatıcının dediği gibi, zâlim bir ceza olarak Dilber'in varlık alanının hiçlendiğini bu mekânda da görürüz. Aşağılama bu sınıfsal mekânın diğer bireylerinde de mevcuttur. Özellikle Celal Bey'in başlangıçta Dilber'i bir nesne olarak kullanması, onu oyunlarına âlet etmesi, onunla eğlenmesi, Dilber'i daha da yaralar. *“Her saat tebeddül eden birtakım kudegâne arzularına, eğlencelerine vasıta olmak, haysiyet-i insaniyesini ceriha-dar ediyordu”* (s.45) diyen anlatıcı, Dilber'in, Celâl'in oyuncuğuna dönüştüğünü (s.45) işaret eder. Dilber, insanlık onurunu yaralayan bu durum karşısında çaresizce boyun eğer. Dilber'i *“bazı günler Mısır-ı kadim kıyafetine sokar, başına çiçeklerle donatır, bir odaya kor, resmini yapardı”* (s.45). Bu durum, Dilber'i nesneleştirir, saatlerce bu nesne oluştta *“şiddet”* görür.

*“Bütün kâinat içinde yalnız başına olduğunu hisseden Dilber”* (s.46), Celal Bey'in oyuncuğı olmaktan bir türlü kurtulamaz. Bu *“oyun”* düzleminde Dilber'i *“zorla çekerek evin altındaki taşlığa götürdü”*ğünde (s.47) ontik düzlemde bir yara açılır ve ilk sarsılma gerçekleşir. Dilber'e *“birçok yerleri yamalı, göğsüne, kollarına tesadüf edecek cihatlara parçalanmış, yırtılmış bir entari giydirmek”* (s.47) isteyen Celâl, Dilber'in istememesine rağmen zorla da olsa giydirir. *“Dilenci”* kılığına sokulan Dilber'in ilk ontik belirtisi *“ağlamak”* eylemiyle gerçekleşir. Bu ağlamak eylemiyle Dilber'in bütün varoluşsal sancıları, yalnız olmanın izdüşümünde anlatıcı tarafından toplanıp verilir: *“Ne kucağında ağlanacak bir validesi, ne kendisini himaye edecek bir peder ve biraderi olduğunu tahattur... Ve bu kısacık müddet-i esaretindeki sergüzeşti, gördüğü şiddet ve hakaretleri... Masumane arzuları... Küçücük ümitleri, emelleri...”* (s.49). Bu gözlem Celâl'in gözünden verilir. Hiçbir ontolojik dayanağı olmayan Dilber'den özür dileyen Celâl, Dilber'i ikinci kez nesnelere dünyasının üstünde bir değer görünmesini sağlamış olur. Zira daha önce sadece oyuncak olan ve Celâl'in *“firça”*sına malzeme görevi üstlenen Dilber için önemli bir nesne kırılır. Celâl, bu ağlama karşısında *“firça”*sını kırarak atar (s.49).

Dilber'i varlık alanına taşıyan Celâl, günler süren düşüncelerden sonra Dilber'in yattığı odaya gittiğindeki tereddütleriyle ilk defa Dilber'in bulunduğu yer, bir varlık mekânı seviyesine taşınmış olur. Çünkü Celâl, esir diye bir genç kızın odasına girmeyi, ona her türlü muameleyi gösterme hakkını sorgular ve bunu *“cinayet”* olarak görür (s.51). Ancak ruhundaki kuvvete yenilen Celâl, tamamıyla *“meryemane”* tavır ve davranışla Dilber'in odasına girer. Dilber'in elinde kendi resmini gören Celâl, *“vicdansızlık”* etmemek, *“güçendirmek”* istememek gibi duygularla

yaklaştığı Dilber'i, böylelikle "ilk defa olarak sevda yolunda" kendi varlığına tamamen taşımış olur.

Bu mekândaki sosyal statünün ezici bir unsur oluşunu, mekânla ilişkisi olan diğer bütün kişilerde görmek mümkündür. Özellikle konağa davet edilen "*Âsaf Paşa'nın birader-zadeleri olan iki genç hanım*"ın (s.53) konağa gelirken yaşadıkları anlatıcı tarafından aktarılırken tamamıyla aşağılayıcı bir dil kullandıkları görülür. Vapurda karşılaştıkları insanların kendilerine "*hasetle*" baktıklarını, ancak bu bakışa "*fakr u sefaletin sebep olduğu*"nu (s.53) işaret ederler. Anlatıcı onların bu üstten bakışlarını bir kenara koyarak karşılaştıkları muameleyi ve bu sosyal çürümeyi eleştirir. Bütün aileyi yemek masasına toplayan anlatıcı, Celâl'in içinde bulunduğu durumu netleştirmek için evlilik meselesi üzerinde durur. Özellikle Celâl ile annesi Zehra Hanım arasında gerçekleşen diyaloglarda, mekânın tematiği ortaya çıkar. Zehra Hanım'a göre bir evlilik için gerekli olan şey "*asalet ve ikbal*"dır. Ancak Celâl'e göre ise "*hüsün ve ismet*"tir. Bunların yanında da çoğunlukla "*aşk*"ın geldiğini söyler. Soyluluk ve yüksek mevki sahibi olmanın bir evlilik için en gerekli şey olduğunu dile getiren Zehra Hanım'ın karşısında "*ahlak ve güzellik*"e vurgu yapan, "*aşk*"ı gerekli gören Celâl'in, bu karşılıklı konuşmada, mekândaki tematik düzlem temellendirilmiş olur. Ayrıca bu konuşmada anlatıcı, okuru kurgunun sonuna hazırlamıştır. Sınıfsal şiddetin ve buna bağlı olarak mekânsal temanın verildiği bu diyalogda Dilber'in göreceği sınıfsal şiddetin çerçevesi çizilmiştir. Zehra Hanım, evlilik için aradığı tip, "*herkes içinde ismi söylenecek bir iktidar ve marifeti, zenginliği, asaleti olan*" bir tiptir ve bu vasıflara sahip olduğu için de "*yakışıklı bir adam*"dır. Zira bu vasıfları taşımayan bir adama güzellik atfetmek "*pek âdilik*"tir. Çünkü ona göre bir evlilikte aranılan şey "*meşrep ve mizaç*"tır. Özellikle Zehra Hanım'ın bu konuya bağlı olarak söylediği şu cümlesi ileride gerçekleşecek olayların ana çizgilerini ortaya koyar: "*Birisi cemiyetin en âli tabakasında, diğeri en süfli cihetinde terbiye görmüş iki kişide hüsn-i imtizaç kabil midir?*" (s.56). Bu sınıfsal durumun karşısında Celâl ile Dilber'in birleşmeyeceği sezdirilmiş olur. "*Âli tabakadan*" olan Celâl ile "*süfli cihette terbiye görmüş*" bir tabakadan olan Dilber'in birbirine uygun olması, hatta bunda bir güzellik bulunması mümkün görülmez. Özellikle Zehra Hanım, Celâl ile Dilber'in konumlarını da bu sınıfsal duruma göre cinsiyet merkezli düzenler. Erkeği "yüksek tabaka"dan, kızı da "alt tabakadan seçen bir izlenim bırakır: "*Servetin kemal-i itina ile terbiye ettiği asilzâdelerden bir erkeğe, bir kıza fakrın kayıtsızlıkla ve büyüklüğü adam nasıl lâyük olabilir?*" (s.56) Böylesi bir evlilikte refah ve saadet göremeyen Zehra Hanım, sınıfsallık çerçevesinde ileride yaşanacak trajedinin temellerini ortaya koymuş olur.

Ancak Celâl, içinde bulunduğu romantizmin de etkisiyle annesinin bu "gerçek"liğini göremez ve bu görüşlere karşı çıkar. Fakirlik ve yoksulluk içinde de "*safvet ve ulviyetle parlayan ruhlar*" olduğunu, birini "*sevmek için mutlaka servete, asalete*" ihtiyaç duyulmasının gerekmediğini dile getirir. Celâl'e göre asıl büyük mutluluk "*ruhun görüldüğü iki güzel göz*", en büyük servet ise "*kalbin hissini gösteren gül renginde dudaklardan akseden tebessüm*"dür (s.56-57). Bu bağlamda en büyük asaleti, "*güzellik*"te, en büyük serveti de "*temiz kalplilik*"te gören Celâl, bütün sosyal statüleri reddetmiş olur. Annesinin, kendisine "esassız fikirler" edindiğini söylemesi üzerine de görüşlerini daha da temellendirmek ister. Celâl asaletin sadece

makam ve servete, servetin de bu asalet gösterişlerine taptığını söyler. Böylelikle, asaletin, soyluluk düşüncesinin ve sosyal statülerin insan açısından bir nesnelere dünyası oluşturduğunu ve insanlar bu nesnelere taparak asıl güzelliğin veya saadetin gözden kaçırıldığını işaret etmiş olur. Bu mekânın nesnelere dünyasının biçimlendirdiği bir mekân olması dolayısıyla, bu mekânın bireyleri de aynı biçime girmişlerdir. Celâl kendi ruhsal durumu gereği bu mekândaki düşünüşü reddetmiş, başka bir inanışa sahip olmuştur. Bu şekilde düşünmüş olması, âşkın ontolojik dönüştürücü gücünden kaynaklanmaktadır. Bu varoluşun temellerinin aşırı romantizmden kaynaklandığını da dikkate almak gerekir. Bütün bu konuşmaları kapının eşliğinde duyan Dilber, yine şiddetlerin en büyüğünü ruhunda hisseder ve bu konuşmaları ağlayarak dinler. Çünkü bu “asalet ve servet konuşmaları” bağlamında yaşadığı aşkı düşününce, “*esir olanlarda kalp ve ruhun mevcudiyetini bir ceza-yı zâlimâne*” (s.57) sayar. Kalp ve ruhun esaret altında aşkla buluşmasını zalimce bir ceza olarak gören Dilber, statüsel şiddeti yeniden yaşamış olur.

Bu gecenin sonunda aşklarını birbirine ilan eden Dilber ile Celâl’in, konaktan çıkarak doğaya karıştıkları anda eserin tematik çerçevesi için önemli bir mekân daha karşımıza çıkar: *Mezar*. Simgesel düzlemde karşıt değer olarak yer alan bu “mezar”, tematik olarak kurgunun sonunu şekillendirir. Bir mekân olarak mezar, mekân olduğu kişinin akıbetini, simgesel olarak üstünde taşır. Celâl, Dilber’e bu mezarı işaret ederek “*Şu toprağın setr ettiği on sekiz yaşında bir kızın vücududur. Bu köyün fevkalâde sevdiği bir genç adama nişanlanmıştı. Senelerce nişanlı olarak beklediği halde nihayet o genç adam başkasıyla tevhül ederek kendisini terk edince işte bu mezar meydana çıktı*” (s.61). Mezar, Dilber’in bekleyişinin sonunu, söz konusu genç adam da Celâl’in “başka biriyle evlenme” düşüncesinin bir simgeselliği olarak kurgunun mutlak sonunu işaret etmiş olur. Buradaki tek fark Celâl, kendini “kurban eder.”

Bu gecenin sabahında Zehra Hanım, Celâl ile Dilber’in odalarının boş olduğunu görünce “*kalb-i mâderâneseni bi-huzur eden endişe ve istiğrak*” (s.63) ile bu aşkı tesadüfen öğrenmiş olur. Bu durumu kabullenmeyen Zehra Hanım, böylesi bir âşkın, kendisinin ulaşmak istediği daha büyük statüleri elinden alacağını düşünerek daha da hiddetlenir. Çünkü “*hırs ve emelin kendisine açtığı saray-ı ikbalin kapılarını yüzüne karşı kapatmakta olduğunu ve o kadar harisâne arzu eylediği şan ve şerefın kendisine ebedî suretle veda eylediğini görüyordu*” (s.63). “Büyük bir hırs”la arzuladığı bu sosyal statülere ulaşamayacağını, bir köle ile evliliğin şan ve şerefini zedeleyeceğini düşünen Zehra Hanım, bu sosyolojik korku ile bütün nesnelere kaybedeceğini düşünür. Nesnelere beslenen bu korku, Dilber için yeni bir şiddet getirecektir. İnsan olarak bile düşünülmeyen Dilber’in bir nesneden aşağı görüldüğü, Zehra Hanım’ın şu cümleleri ile kendini gösterir: “*İnsaniyete mensubiyetinde şüphe ettiği bir mahlûku, heyet-i içtimaiyenin hiçbir hukukuna layık görmediği bir esiri*”n (s.63) oğlu ile evlenebileceği düşüncesi, Zehra Hanım’ın bayılması için yeterli olur. Bu cümleler Dilber’in gördüğü sosyolojik şiddeti en açık şekilde gösterir. Öncelikle insanlığa ait görülmemeyen, insan sayılmayan bireyin, aynı zamanda toplumun bütün hak ve hukukundan mahrum olan bir bireyin gördüğü şiddeti belirginleştirir. Zehra Hanım’ın şiddetine Âsaf Paşa da dâhil olur. Aynı düzlemde derinleşen şiddet, “merkezi otorite sayılan” baba tarafından da uygulanmıştır. Bu aşkı

öğrenen Âsaf Paşa, “Mümkün değil! Biz onun terbiyesinde, tahsiline bu kadar çalıştığımız ve kendisine ikbalini temin eden bir izdivaç hazırladığımız hâlde, bütün mesaimizi, kendisinin istikbalini, her şeyi bir cariyenin hizmetten kirlenmiş ellerine mi teslim ediyorum? Mümkün değil!” (s.64) sözleriyle Dilber’in infazını gerçekleştirir. Dilber’in sınıfsal olarak insanîyetinin ve bütün sosyal hak ve hukukunun yok sayıldığı bir düzlemde, türlü şiddetlerle yok edilen yaşamına yeni bir aşağılanma daha eklenir. “Hizmetten kirlenen eller”, sınıfsal şiddetin belki de en acı yüzüdür ve eser bağlamında en çarpıcı örneğini oluşturur. Tematik olarak baktığımızda ellerin kirlenmesine sebep olanlar, kirlenmiş elleri aşağılamaktadır. Ancak hizmetten kirlenen eller, hizmetini gördüğü kişinin kirini taşır. Bu gerçekliğe rağmen, bu sınıfsal şiddetin suçlusu Dilber olarak görülmüştür. Oysa mağdur edilen Dilber’dir. Âsaf Paşa’nın bu karşı çıkışıyla birlikte Dilber’in kararı verilir. Celâl, amcasına doğru yola çıkarken anlatıcı mutlak sonun hakikatini okura bir kez daha sezdirmiştir: “Biçare genç, bilmiyordu ki mâşukasını kalb-i beşere vukufu olmayanların dest-i hunharânelerine teslim etmişti” (s.66). Zira “insan kalbinden, ruhundan anlamayan” ömrünü statüleri için nesneye dönüştüren bu sınıfın “zâlim ellerine” Dilber’i bırakmıştır. Bu “zâlim eller”, Dilber’in üzerinden şiddeti eksik bırakmaz.

Celâl’in yokluğunda Zehra Hanım’ın “zâlim elleri” Dilber’i Celâl’den ayırır. Çünkü oğlunun istikbalini ve kendisine vâdedilen ikbali kurtarmak isteyen Zehra Hanım, servet ve asalet hülyalarıyla Dilber’in bir esirciye satılmasını uygun görür. Esirci kadına, “Bu getirdiğin Dilber, evimin namusunu, oğlumun istikbalini mahvediyor. Sen onu yarın getirdiğin yere bırak” (s.68) diyerek Dilber’i mekândan koparır. Bir eşya gibi “bir yere bırakılmak”, Dilber’in, yine yeni bir şiddet mekânına taşınmasına, bir döngüye dönüşen mekânsızlaştırılmasına yol açar.

Bu mekândaki son gecesinde diğer esir kız Çaresaz’ın ağlayışlarından şüphelenen Dilber, esir arkadaşına sebebini sorunca, “Ağlamak esaretin en büyük hakkıdır. Biz o hürriyete malikiz.” (s.69) karşılığını verir. Bu trajik cevapta mekânsal bir bağlam söz konusudur. Zira bu esirlerin bütün mekânlardaki hürriyeti, bu ağlamak eylemidir. Dilber ile Çaresaz arasındaki konuşmada da bunu görmek mümkündür. Çaresaz’ı konuşurmak isteyen Dilber, “Sen kalbini bana da açmazsan burada hâline hanımlar mı acıyacak, beyler mi ağlayacak?” (s.69) şeklinde serzenişte bulunur. Çaresaz da bu mekânsal yitikliği şöyle dile getirir: “Onların indinde ağlayan bir esir mutlak dayağa, tekdire müstahaktır. İnsanın ızdırabında, hastalığına inanmayıp yatağından kaldırarak hasta hasta hizmet ettirenler de kalp mi olur? Merhamet mi bulunur?” (s.69). Çaresaz’ın bütün bu yitikliğinde daha önce geçtiği, bulunduğu bütün mekânların izi vardır. Çaresaz’ın anlatıp söylemediği gerçeği Dilber, henüz sabah olmadan öğrenir: “Kalk bohçanı toplu. Yaşmağını yap. Senin bu evde kısmetin bu kadarmış” (s.70). “Efendilerinin emriyle” (s.70), bir mekânı daha yitiren Dilber’in, bütün bu dışarlanmanın sonucunda katılaştığını görmek mümkündür. Bu sahne, mekânsal tematiğin değişmediğini de göstermiş olur. Edirnekapı’daki esirci evindeki esir kızlardan biri, evin erkeğine âşık olduğu için evden uzaklaştırılmış ve Edirnekapı’daki esirci evine düşmüştü. Dilber, bu kaderi bu sefer kendisi yaşar. Evden ayrılırken geçtiğini yol kenarında Celâl’in ona gösterdiği mezarı görür. Dilber, bu mezarın başında ağlarken aslında kendisini, o mezarın içinde gördüğü için ağlamış olur.



Celâl ise amcasının evinde, tıpkı kendi konaklarında olduğu gibi sınıfsal şiddetin farklı boyutlarıyla mücadele içindedir. Evliliğin bir asalet olgusu olarak Celâl'in karşısına sürekli çıkması, "*sevdiğinin bir hânedan-ı asalet mensubatından olmadığına*" (s.74) içten içe üzülmeye sebep olur. Daha önce annesiyle yapmış olduğu tartışmanın bir benzerini bu sefer amcası ile yapan Celâl, bu asalet fikrine burada da karşı çıkar. Sınıfsal ayrımın amcası tarafından da sürdürüldüğünü gören Celâl, amcasının, "*Herkes kendi küfvinü almalıdır.*" (s.74) şeklindeki yaklaşımını reddeder. Bu "*denklik*" vurgusu, sosyolojik şiddete örnek oluşturması açısından önemlidir. Zira Celâl, insanlar arasında aşk, sevgi olmadan sırf menfaat ve servet için evlenmenin ahlâksızlık olacağını savunur. Özellikle evlilik olgusunun hesapla, matematik işlemleriyle yapılamayacağını dile getirir. Amcasının, bu tartışmayı bitirirken söylediği söz, bir istihza gibi görünse de, sınıfsal vurguyu yeniden işaret etmesi ve başka bir sınıfsal kastın aşağılaması açısından önemlidir: "*Hareminizin bir çiftçi kızı olmasından korkarım!*" (s.76) diyen amcasından, Dilber adına yardım isteyen Celâl, evden ayrılarak konağa geçmek için yola çıkar. Eve dönen Celâl, hayal ettiği resmi çizmeye çalışırken odasına gelen diğer cariye Çaresaz'dan Dilber'in satıldığını öğrenmiş olur. Bunun üzerine hastalanarak yatağa düşen Celâl, kendine geldiği ilk anda Dilber'in adını sayıklar. Bu duruma dayanamayan Zehra Hanım, Dilber'i tekrar geri getirmeyi düşünse de Âsaf Paşa'nın "*Benim rızam yok!*" (s.84) şeklindeki kesin cevabı bu durumu çözümsüz bırakır.

Bu mekâna bağlı olarak sınıfsal ayrımın daha da belirginleşmesi, bu mekânda ortaya konulan tematiğin derinleştirilmesi adına Celâl odasından dışarıyı seyrederken bir köylü işçiyi görür ve yanına gider. Asalete, soyluluğa, servete bağlı saadettin tersinlendiği bu mekânın (tarlanın) tematiğine bağlı olarak gerçekleşen konuşmada, köylü kendi sınıfsal gerçeğinde fazlasıyla mutlu ve hayatından memnundur. Asaletin, soyluluğun mutluluk getirmediğini düşünen köylü işçi, "*Halime bin şükür. Ben zenginlere, kibarlara bakıyorum da bir yiyip bin şükrediyorum.*" (s.88) şeklinde sözlerle, Celâl'in eserde savunduğu fikirleri pekiştirmiş ve Celâl'in amcasına cevap vermiş olur. Bu düşüncesini temellendirmek isteyen işçi, Tanzimat romanlarının en temel özelliği olan bir tesadüfe bağlı olarak, birkaç gün önce "*mezarlıkta süslü, genç bir hanımın yere kapanmış hüngür hüngür ağladığını*" (s.88) gördüğünü söyler. "*Süslü rubaların içindeki yürekler de pek rahat değil*" (s.88) diyen köylü, sosyal statülerden uzak, kendi hâlinde bir mutlu yaşam tablosu vermesi açısından, bu mekânla bağlantılı olarak yapılan bilinçli bir yerleştirmedir. Her ne kadar Dilber'in o günkü hâline tesadüfen tanıklık yapmış gibi görünse de köylünün, sosyal statüye bağlı olarak, mekânsal tematiği daha da öne çıkarmak için bir fon karakter şeklinde kullanıldığını söylemek mümkündür.

Bu konakta yaşanan âşkın çerçevesinde farklı, ancak destekleyici yaklaşımlar sergilendiğini söylemek mümkündür. Robert Finn "*Âsaf Bey ile karısı, neyin yararlı olduğu konusundaki geleneksel görüşlerin kısılcıdadırlar, bu yüzden de Celâl'in Dilber ile ilişkisini öğrendiklerinde gösterdikleri tepki, onlardan beklenen bir tepkidir.*" (2013: 60) görüşündedir. Geleneksel tepkiler, her şeyden önce sosyolojik tepkilerdir. Bu da buradaki şiddetin niteliğini göstermesi açısından önemlidir. Özellikle Finn'in "*Celâl'in anne babası, toplum kurallarını gözetme çabası yüzünden kısıtlı kişilerdir.*" (2013: 61) şeklindeki yaklaşımı sosyolojik şiddet gerçeğini

vurgulamış olur. Onlar bu kısıtlılık içinde toplumsal normlara bağlı kalarak kişiliklerini silmişlerdir. Celâl de bu yoksunluk içinde yetiştirildiği için onun da gelişen olaylar karşısında bir kişilik geliştirmedeği söylenmelidir. Ancak Finn'in, bu bağlamda Dilber'in de "kişilikli sayılamayacak bir köle" (2013: 62) şeklindeki görüşü eksik bir değerlendirmedir. Dilber'in belgeli bir köle oluşu zaten buna izin vermez. Köle olan birisinin kişilik özellikleri elinden alınmıştır. Kişilik göstermesi, onun şiddete maruz kalması demektir. Bu kişiliği gösterdiği her yerde cezalandırılır. İlk evden kaçışı, Celâl'e âşık oluşu, Mısır'da efendisine karşı çıkışı hep şiddetle karşılanır. Aslında Dilber, bu eylemleriyle bir kişilik için çaba sarf eder. Ancak katı gerçeklik, Dilber'in gerçek kimliğidir, Dilber bir köledir. Finn'in bu çerçevede en önemli tespiti ise "Romanda her kişi, en önemsiz kişiler bile, toplumsal konumun getirdiği kısıtlamalarla karşı karşıyadır. Dilber ile Celâl, toplumsal baskılardan kurtulmanın tek geçerli çözümünü ölümden görürler; oysa Celâl'in ana babası, yeğenleri ve romanın öteki kişileri, toplumdaki konumlarının zorladığı dış baskılar yüzünden özgür davranmamaktadırlar." (2013: 64) şeklindeki yaklaşımıdır. Dolayısıyla bu mekândaki herkes bu sosyolojik şiddetin etkisi altındadır. Âsaf Paşa konağı içerdiği bütün bireyleri aslında sosyolojik olarak ezer. Efendi konumundaki kişiler de toplumsal normlarının gölgesi altında yaşarlar. Onların köleliği, Dilber'in köleliğinden daha acı bir ontik düzlem oluşturur. Dilber, yasaların belirlediği bir köledir. Âsaf Paşa ve Zehra Hanım, Finn'in belirttiği gibi "özel kölelik durumunu" yansıtır ve haklı olarak "her kişinin kendi yazgısını benimseyişi" (2013: 64) bu özel kölelik durumunu netleştirir. Dilber, kendisi dışındaki zorlamaların sürüklediği bir kurbandır; ancak onun dışındakilerin hepsi statüleri gereği boyun eğdikleri normlar içinde bilerek, iç dünyalarında bunu kanıksayarak sürüklenirler.

Bu sürüklenişte Dilber'i bulmak için çabalayan Celâl, "İnsan tüccarı! Hânedan-ı beşer haini." (s.92) olarak gördüğü esircileri bulur, Dilber'in satıldığı eve gider; ancak bütün çabaları sonuçsuz kalır. Aşırı bir romantizm içinde Celâl'i oradan oraya sürükleyen anlatıcı, Celâl'den beklenilmeyecek bütün eylemleri kendisine yaptırır. Fazlasıyla hassas, iyi eğitim almış, ressam ruhlu Celâl, bütün bu vasıflarının dışında, sefil bir süreç yaşamış olur. Annesinin beklediği ve hayal ettiği bütün sınıfsal arzular, böylece yıkılmış olur. Burada Dilber kadar Celâl de bu sosyolojik şiddetin kurbanı olmuştur. Bu bağlamda Berna Moran'ın işaret ettiği "kurban tipi" bu noktada tam olarak belirginleşir. Moran, "Kurban tipi, âşkın idealize edildiği bir öyküyü anlatan romanlarda, sevgilisine ihanet etmektense ölümü tercih eden romantik bir genç kız olarak çıkar karşımıza." (2004: 38-40) şeklinde bir yaklaşım sergiler. Bu yaklaşımı temellendirmek isteyen Moran'a göre, "Tanzimat dönemi romancıları, eserlerini uygarlaşmayı sağlamak yolunda bir araç olarak kullandıkları için, uygar olmayan görücü usulüyle evlenmenin neden olduğu mutsuzluklara dikkat çekmek isterken kurban tipi diyebileceğimiz bir roman tipi yarattılar" (2004: 40). Moran bu kurban tipine Dilber'i de dâhil eder. Moran'a katılmakla birlikte, Dilber'in sadece bir aşk hikâyesinin gerektirdiği biçimde bir yaşam sürdüğü söylenemez. Onun karşılaştığı veya onu sürükleyen hususların tamamı toplumsal ve tarihsel temelli sorunsallardır. Esir bir bireyin âşkını da birbirine kavuşmak isteyen iki âşğın yaşadıklarıyla bir tutamayız. Aşk hikâyelerindeki engellerle bu eserdeki engeller aynı düzlemde değerlendirilemez. Eğer Dilber bir kurbanı, ki öyledir, onu kurban eden bütün hususları toplumsal

ve tarihsel zeminde aramak gerekir. Dilber'i, sadece aşk için kendini feda eden bir kurban olarak kabul etmek, eserin bütün tematiğini ve asıl kurgusal değerini ortadan kaldırır. Her şeyden önce Dilber, esir olmanın kurbanlığını yaşar. Ancak bu bağlamda Moran'ın kadının sahip olduğu toplumsal statü değerlendirmelerini kabul etmek gerekir. Çünkü Dilber ve Celâl, bu sosyal statünün kurbanı olurlar. Celâl, "beyin iltihabı" ile kurban edilirken Dilber de Celâl'in son söylediği sözle kurban edilmiş olur. Dilber artık bir "odalık"tır (s.102). Bu yönlendirmeye Dilber, yeni bir şiddet mekânına, başka bir şiddet ortamına taşınmış olur. Dilber, yeni mekânında artık cinsel şiddetin nesnesidir.

### 1.6. Cinsel Şiddetin Mekânı: Mısırlı Tüccarın Sarayı

Mekân tasvirlerindeki ince ayrıntılar, bu sarayın sunumunda da karşımıza çıkar. Tasvir, yine nerede olduğumuzu bize hatırlatır. Burada da anlatıcı okuru bir "salon"la karşılar. Böylesine büyük mekânlar ve bu mekânlara bağlı salonlar, benlik ve varlık mekânları değildir. Varlık alanına sahip olmayan bu mekânlarda, öne çıkan her zaman nesnelere olur. Zira Âsaf Paşa konağında olduğu gibi Mısırlı tüccarın bu sarayında da her şeyden önce nesnelere hâkimiyeti ile karşılaşılır. Âsaf Paşa konağındaki salonda çizilen büyüklük, burada her anlamda daha da görselleştirilmiştir. Saray her şeyden önce Elhamra sarayını "takliden" yapılmıştır. Arap usûl ve mimarisinin bütün incelikleriyle inşa edilen bu sarayda göze çarpan ilk şey, bu mekânın "eğlence, zevk ve neşe" mekânı olmasıdır (s.103). Mekândaki bu atmosferi işaret eden simgesel düzlemin ilk nesnesi, "serir-i safâ"dır (s.103). Buna sarayın tasviri eşlik eder. "Büyüklük" unsurunun dikkat çekici şekilde anlatıldığı bu salon, "Bin Bir Gece masallarındaki perileri gerçek olacak şekilde sazende ve rakkaseler" ile doludur. Bahçesi de aynı büyüklük ve zevk unsurunu barındıracak şekilde tasvir edilir. "Azîm bir pencere"den büyük bir portakal bahçesinin "yüksek duvar"ları, "enli muz yaprakları"nı, bütün canlıları ve mevcut olan her şeyi mahvedecek sellere, tufanlara direnecek gibi görünen "ehramlar"ı, sahradaki "büyük hurma ağaçları"nı gören bu salonda, "keman, ud, kanun" gibi musiki âletleriyle neşe ve sevinç içinde dans eden Kafkas esir kızlarla doludur (s.103-104). Bu zevk ve eğlence mekânında, "büşbütün mest olan" Mısırlı tüccarın sarayının "mehasin-i zî-hayat" (s.105) şeklinde çizilen atmosferinde, "masum ve muztarip" bir esir kızın tasvirini görürüz ki bu Dilber'in kendisidir. Dilber, "güzellik içindeki bu canlı hayatta" kendine yer bulamamıştır. Mısırlı tüccarın bu kadar esir kızın içinden Dilber'i daha çok beğendiğini aktaran anlatıcı, bir başka köle ve haremağası olan Cevher Ağa adında yaşamdan koparılmış ve kendilik dışına itilmiş kölenin serüvenini anlatır (s.106). Cevher, sahip olduğu bütün olumlu sıfatlarıyla Dilber'in varlığını iyileştirmek, onu varlık alanına taşımak ister. Bu mekândaki bütün karşı değer sisteminin dışında yer alan Cevher, Dilber'e "bir dost, bir kardeş, bir hemşire" (s.107) olmak için çabalar. Cevher, memleketinden ayrılışını anlatırken esaretin şiddetini bir kez daha ortaya koymuş olur (s.108). Dilber'in sergüzeştini dinlemek isteyen Cevher, onun İstanbul'a gitmek istediğini öğrenir. Onu kurtarmak düşüncesiyle, ağlayan Dilber'i sakinleştirir. Bu konuşmanın ertesi günü Dilber, mekâna özgü şiddetin yüzünü ilk kez yaşamaya başlar. "İşitemek için elleriyle kulaklarını tuttuğu bir 'teklif'" (s.112), Dilber'in bütün "sakinliğini" ve "inceliğini" bir

“*fırtına gibi*” dağıtır (s.112). Bu teklifte ölçülemez bir maddiyat ve bir tacirin bütün serveti vardır. “Satın alınmış bir esirin kalbini kendisine itaat ettiremeyen” (s.112) Mısırlı tüccar Dilber’i elde etmek için “*şiddete, tehdide başvurur*” (s.112). Satın alınarak taşındığı mekânda da bu sefer “bedenen” “satın alınmak istenen” Dilber’in vücuduna “*mücevherler, servetler*” döken Mısırlı tüccar, karşısında boyun eğmeyen Dilber’i, “*akıllanmaz bir inatçı*”, ona sunulan “*lütuf ve müriüvveti anlamaz bir nankör*”, “*efendisinin emrine karşı gelen bir isyankâr*” (s.112) olarak değerlendirir. Ancak bu değerlendirmeye karşı çıkan anlatıcı, Mısırlı tüccara cevap verir: Dilber, bunların hiçbiridir; çünkü Dilber, kendisine yöneltilen bütün tekliflere, tehditlere karşı, “*söz dinlemez çok kuvvetli bir arzunun*” tesiri altındadır. Zira Dilber, Celâl’in aşkını saklayan kalbinde başka bir arzu ve emelin gerçekleşmesine izin vermez, hiçbir maddi teklifi kabul etmez. Burada Dilber’e vücuten “*para*” teklif edilmesi, onun bir nesne oluşunun reddedilemez gerçeğidir. Ancak Dilber, yine de bu *yokedilişin* karşısında direnmeyi sürdürür. Zira bu teklife karşılık Dilber, gönderilen diğer esir kadına “*Efendinizin hazineleri, mücevherleri varsa, benim de gönlüm var. Odalık mı? Ben onun yüzünü gördükçe nefretimden tüylerim ürperiyor. Git kendisine böyle söyle!*” (s.112) şeklinde cevap verir. Bu romantik ve gerçekliği tartışılır karşı çıkışta son derece önemli bir alt metin söz konusudur. Dilber, eserde iki defa durumuna itiraz eder. Birincisi, fiziken gördüğü şiddet karşısında evden kaçarak karşı çıkan Dilber, diğerinde de yine uğratılmak istenilen tensel şiddete karşı “*sesini yükseltir.*” Ancak çocukluk dönemindeki karşı çıkış bir kenara bırakılırsa, bu yetişkinlik çağında ortaya çıkan karşı çıkış, anlamsal düzlemde tematik bir simgesellik taşır. Tek itiraz olarak kabul edilebilecek olan bu karşı çıkışta, belki de anlatıcı esaretin en insanlık dışı muamelesi olan bu cinsel şiddetine vurgu yapmak ister. Çünkü türlü işkencelere maruz kalan Dilber, bir tek bu düzlemde itiraz etmiştir. Her ne kadar romantik bir çerçevede aşkını korumak dürtüsüyle hareket ediyor gibi görünse de bu cinsel teklife âdete “*iğrenerek*” karşı çıkması, bir ruhun bir başka ruhla birleşmesinin en yüce kendilik ve varlık değeri taşıdığını işaret eder. Kendilik ve varlık düzleminin olmadığı bir ilişkinin, insana bedeninin bir nesne olarak kullanılmasından başka bir anlam taşımadığı gerçeği bu çerçevede dikkate alınmalıdır. İşte Dilber, kendilik değerlerini koruyarak efendisine gönderdiği cevaba istinaden hapsedilir. Böylece Dilber, sarayda “*ikinci katta gündüzün ziyasına yasasına karşı demir panjurları kapanmış, soğuk muzlim bir oda*”ya (s.112) kapatılır. Bu şiddeti kabul etmeyen Cevher, Kafkasya’dan getirilen esir kızların, Afrikalı tüccarların ellerinde mahvolmasına sitem eder (s.113). Dilber, karanlık ve soğuk bir odaya hapsedilir ve karşılaştığı cinsel şiddetin bir sonucu olarak bir kez daha dışarlanmış olur. Ancak ruhsal olarak kendilik ve varlık alanının içindedir.

Bu mekândaki tek varlık alanını oluşturan Cevher, Dilber’i kurtarmak için bu odaya girdiğinde kanlar içinde kalır. Bütün engelleri aşarak Dilber’i “*sevdiğine, hürriyetine*” (s.115) kavuşturmak ister. Kurtuluşu imleyen tematik bir simge konumundaki “*merdiven*” aracılığıyla dışarı çıkan Dilber’den sonra, Cevher de çıkmaya çalışırken merdivenin devrilmesi yere çakılır. Son nefesinde Dilber’e olan aşkını itiraf eden Cevher, Dilber’in İstanbul’a kaçabilmesi için cebindeki bileti verir; ancak bir taraftan İstanbul’a gidebilmenin mümkün olmadığını, diğer taraftan Mısırlının sarayına dönüp “*âğuş-ı şehvete düşmek*” (s.118) istemediğini düşünerek

saraydan ayrılan Dilber, Nil nehrinin yakınlarında dolaşır. Kimsesizliğin, çaresizliğin içinde kendisini bütün evrenin dışladığını hissederek: “*Nehir merhametsiz! Ağaçlar hissiz. Bulutların arasında büsbütün kurtulmaya çalışarak neşr-i ziya eden ay kayıtsız!*” (s.119). Merhametsiz, hissiz ve kayıtsız evrende kendi varlığını gerçekleştirebileceği hiçbir dayanak noktası bulamayan Dilber, kendisini “*Nil’in soğuk mühlik girdapları*”na bırakır. Nil’in bu soğuk ve öldürücü suları, Dilber’i “*birkaç kere karnına doğru çektikten sonra artık sathına çıkarır*” (s.120). Böylelikle Nil’in suları, Dilber’i “*hürriyet*”e götürür (s.120). Bu hürriyet Dilber’in mutlak ve tek hürriyetidir, o da ölümün kendisidir. “*Dilber, kendisini köle durumuna iten toplumca yıkıma uğratılır. Toplumun verdiği cezayı kendi eliyle gerçekleştirir*” (Finn, 2013: 65). Toplumca mekânsız bırakılan Dilber, bir yere ait olamamanın mutlak oluşuyla ilk mekâna geri döner. Bu mekân arşetipsel bir mekândır ve anarrahmini simgelemesi açısından önemlidir. Dilber, bu dünyada bir mekâna sahip olamadığı için anarrahmine, yani doğaya emanet eder bedenini. Zira bireyin arşetipsel düzlemde anarrahminde sular içinde yüzen varlık, kendisini sulara bırakır yeniden. Dilber, bu sular içinde mutlak kozmos mekânına geri döner.

## 2. Mekânların Poetiği

Edebî anlatılarda mekânın, hiçbir zaman sadece bilenen bir düzlemde topografik olması beklenemez. Bir yer’in mekânlaşabilmesi için mutlaka bireye ve onun yaşamsal faaliyetlerine ihtiyaç vardır. Temel bir ihtiyaç olarak gerekli görülen etkinlikleri üstlenir ve belirli bir sınırlılık içinde düzenleyici olma özelliğini kendinde barındırır. Ancak bu birliktelik, mekânı bir edebî metne taşımaya yeterli değildir. Çünkü edebî metnin birey kavrayışı sadece temel gereksinimler çerçevesinde kalırsa, varlık adına anlam üretmekten uzaklaşır. O hâlde mekân sonsuz bir açılımla bireyin varlık oluşuyla ilişki kurmalı ve bu ilişkideki ontik alanı içermelidir. Varlık sorunsalı, mekânın birey üzerinde bıraktığı etkilerden veya bireyin mekânla olan bağları/kopukluğu çerçevesinde oluşan boşluklardan beslenir. Zira anlatılardaki mekân, “*içinde yaşayan insanların bakış açıları, algı kapasiteleri ve duysal gelişmeleri doğrultusunda şekillendirilmiştir; sürekli yeniden yaratılır, biçimlendirilir ve mekân etkin kurucu bir değer olarak üzerindeki etkiler, onları tinsel doğuş ve oluşlara hazırlar*” (Korkmaz, 2017: 10). Mekânın, yaratma, biçimlendirme, etkileme, yeniden doğuş ve oluşlara hazırlama olgularını mutlaka birey odaklı gerçekleştirmesi, anlatı düzlemlerinde bireyi öne çıkarır. Anlatılardaki bireyin, bulunduğu, bulunmak istemediği veya bulunmayı hayal ettiği bütün mekânlar, bu öğelerin kaçınılmaz boyutlarda önemli oluşunu işaret eder. Mekânın yarattığı, biçimlendirdiği ve türlü noktalarda etkilediği birey, mekânın yeniden yaratma ve oluşlarına olanak tanımiyorsa, bireyin bütün varlık alanlarını elinden alır ve onu bir ontolojik sorunsala sürükler. Bu çerçeveden bakıldığında mekânın, “*ontolojik anlamda, insan varlığının evrendeki tutulma yeri, bir oluşlar/kılışlar diyarı*” (Korkmaz, 2017: 11) olması kaçınılmaz bir gerçekliktir. İnsanın evrende tutunma kaygısı olarak şekillenen mekân, bu kaygının oluşturucu bir unsur olarak bireyi, anlamsal derinlikteki kavrayış alanlarına çeker. Bu kavrayış alanlarında birey, kendini gerçekleştirmek ve bu gerçekleştirme eylemiyle yeniden doğmak gibi sancılı süreçler yaşar. Bu sancılı süreçlerde birey, mekâna tutunmak zorundadır.

Zira “mekân varoluş kaygısı ile ilgili bir duraksamadır; zamanın sonsuz akışında yitip gitmek istemeyen insanın tutunduğu “dışarıdaki içerdelik niteliğinde bir yerdir” (Korkmaz, 2017: 11). Varoluş kaygısallığında birey, sancılı an’larında bir duraksama yaşayıp mekâna tutunabilirse, zamanın sonsuz akışında yitip gitmekten kurtulabilir. Çünkü mekân, bu sancılı an’larda içe taşınan bir unsur olarak belirir ve içsel çöküntüyü tamir eder. İçeri taşınan bütün mekânlar, onarıcıdır, aksi hâlde içinde bulunup içerilmeyen bütün mekânlar, tutunmak bir yana kopuşun daha da hızlı ve derin bir biçimde yaşanmasına sebebiyet verir. Bu bağlamda bireyin sancılılarıyla ilgilenen gerçek edebî metinlerde mekânın ontolojik olmaktan başka seçeneği yoktur.

Edebî anlatılarda mekânları iki türlü almak mümkündür. “Çevresel ve Algısal” olarak sınıflandırılabilir bu mekân türlerinde belirleyici unsur, bireyin bu mekânlarla olan ilişkisidir. Çevresel mekânın, “olay merkezli anlatılarda kullanılan ve üzerinden geçilen bir yer” ve “kişi-yer özdeşliği henüz tam olarak sağlanamamış” olarak tanımlandığı görülür. Bu mekânların olay ağırlıklı anlatılarda kullanılmasına ve dikkatlerin mekândan çok olaya çevrildiğine vurgu yapılır. Algısal mekânlar ise, “kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürmüş, anlaşılmış yerler, yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, onları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değer” olarak tanımlanır. Algısal mekânlar, işlevsel açıdan iki kısma ayrılır: “Labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekânlar” ve “Sınırları sonsuza açılan mekânlar; açık ve geniş mekânlar” şeklinde sınıflandırılır. (Korkmaz, 2017: 13) Labirent izlekli anlatılarda mekân, “yalıtık ve tek boyutludur; karakter, zaman, mekân ve onu çevreleyen bütün elemanlarla hatta kendisiyle bile kavgalıdır. Böyle durumlarda mekân, insanı ezmek için üzerine yürüyen karşı güçlerin simgesel bir göstergesidir. Mekânın darlığı, fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterin imkânsızlığından ve kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır” (Korkmaz, 2017: 14). Bu açıdan bakıldığında Sergüzeşt, her ne kadar olay ağırlıklı bir metin olsa da metindeki mekânların, bu labirent izleklerle ele alınması gerekir. Çünkü özellikle Dilber’in yaşamı ve bu mekânlarda karşılaştığı durumlarla kendisini ortaya koyabilmesi oldukça güçleşir. Dilber’in, ihtiyar kadının evi hariç tutulursa, uğradığı bütün mekânlar, karşıt güçlerin mekânlarıdır ve bu bağlamda karşıt simgesel değer üstlenirler. Dilber, bu mekânlardaki her şeyle, hatta kendisiyle kavgalıdır. Esirci evlerinde uğradığı şiddet, esir olduğu evlerdeki fiziksel, sosyolojik ve cinsel şiddetle bütün mekânlar Dilber’in üstüne yürüyerek onu ezer. Dilber’in kendini gerçekleştirme imkânları elinden alınmıştır ve bütün unsurlarla imkânsızlaştırılmıştır. Çünkü bütün mekânlar, şiddetin kaynağıdır. Dilber’in taşındığı bütün mekânlar, yalıtık ve tek boyutludur; bütünüyle şiddetin mekânlarıdır. Buradaki tek boyut, Dilber’e uygulanan şiddettir. Dolayısıyla bu mekânlar, içinden çıkılmaz bir biçimde labirentleşir. İnsanı ezen mekân, “üzerinde yaşayan karakterlerin ruhsal durumları ve anlatının izleksel birikimi hakkında bilgi verir” (Korkmaz, 2017: 14). Bu bağlamda Dilber’in bulunduğu bütün mekânlar, Dilber’in ruhsal durumlarının bütün boyutlarını ortaya koyarken aynı zamanda bu mekânlara bağlı olarak eserin tematik bütün çizgilerini belirginleştirmiş olur. Yukarıda da değindiğimiz gibi eserdeki ana tematik düzlem ve buna bağlı olarak çoğaltılabilen bütün yan temalar da bu mekânlara bağlı olarak netlik kazanır. Bu sebeple Dilber için

bütün mekânlar, “içinden çıkılamayacak yer ve durum”lar (Korkmaz, 2017: 14) içerir. Çünkü labirentleşen mekânlarda, karakter sınanmaktadır. “Karakterlerin içsel gelişme ve olgunlaşması, kişilik bütünlüğü, dünya kazanımları hep bu sınava bağlıdır” (Korkmaz, 2017: 14). İşte Dilber, mutlak surette bu sınava tabi tutulmuştur. Çok katı düzlemlerde sınanmıştır. Çıkış yolu arar, kaçma girişimlerinde bulunur, dönüşüm için âşık olur, ancak hiçbir şekilde kendini konumlandırılamaz. Dilber, bu konumlanamamanın baskısı altında hiçbir yer’dedir, hiçbir mekânda var olamaz. Bu sıkıştırılmışlık ve ezilmişlik içinde kendilik mekânı arar; ancak bulamaz. Dilber yitip gitme korkusu içinde evrende kendine bir mekân bulamadığı için ontolojik yer edinmeyi gerçekleştiremez ve imkânsızlık içinde yok olur. Dilber’in labirentleşen bu mekânlardan kurtuluşu mümkün görünmez ve bu sınavı kaybederek intihar eder.

Böylesi mekânlar, “psikolojik bir sıkışma unsuru olarak içe doğru akar ve darlaşır” Bu psikolojik sıkışma ve darlaşma bireyin yaşamsal imkânlarını elinden alır. Sıkışma ve darlaşma olgusu içinde kendine bir çıkar yol arayan birey, bulmadığı takdirde tükenme noktasına ulaşmış olur. Çünkü “mekânın darlaşması, psikolojik açıdan çıkmazda olan karakterin, üzerine dünyanın yürüdüğünü hissetmesidir” (Korkmaz, 2017: 16). Dilber için bütün mekânlar darlaşmış ve sıkıştırılmıştır. Mekânlar, bütün fiziksel genişliklerine rağmen Dilber için mutlak bir kuşatılma mekânlarıdır. Bu çerçeveden bakıldığında çıkmazda olan Dilber, üstüne yürüyen bu dünyadan kurutulma yolunu intiharda bulur. Çünkü “mekânsal sıkışma ve darlaşma, üzerinde yaşayan kişilerde ruhsal bir sıkışma ve parçalanma duygusu yaratır. Bu sıkışma ve parçalanma, insan belleğini parçalamaya yöneldiğinden; ontolojik açıdan büyük ve nitelikli bir tehdit olarak algılanır” (Korkmaz, 2017: 18). Dilber, bu parçalanmış benliğindeki nitelikli tehdidi görmüş, algılamış ve sonuca kavuşturmuştur. Dilber’in ontolojik anlamda kendini gerçekleştirememesi, bu nitelikli tehdidin ortaya çıkmasına sebebiyet verir ve Dilber, yitip gider. *Sergüzeşt*’teki bütün mekânlar dar ve kapalı mekânlardır. Çünkü bu tür mekânlar, “genellikle mutsuz bilincin trajik bir süreçte gelişen tükeniş öyküsünü yansıtır” (Korkmaz, 2017: 21). *Sergüzeşt*’teki bütün mekânlar, Dilber’in mutsuz bilincini, esirlik sürecindeki trajedisini ve bu trajediye bağlı olarak tükenişinin öyküsünü yansıtır.

Algısal mekânlardaki “sınırları sonsuza açılan mekânlar; açık ve geniş mekânlar” ise her şeyden önce “içtenlik mekânları”dır. Bu mekânlarda “karakter, kendisiyle, çevresiyle ve bütün evrenle uyum içindedir. Kapalı ve dar mekânlar nasıl çatışma mekânları ise, açık ve geniş mekânlar da uyumun ve huzurun mekânlarıdır.” Bu mekânlarda önemli olan şey “içinde yaşayanları koruması ve geçirgen niteliğiyle farklı yer ve zamanlara açılabilmesidir. Bu mekânların genişliği bu koruyucu ve geçirgen niteliğinden kaynaklanır.” (Korkmaz, 2017: 21-22). Bütün bu özellikleriyle açık ve geniş mekân, *Sergüzeşt*’te ihtiyar kadının evidir. Bu ev, az işlenmiş ve fazlaca derinleştirilmemiş olsa da Dilber için mutlak bir kozmostur. Dilber, kısa bir süre kaldığı bu evde, hayatında ilk defa kendisiyle, çevresiyle ve hatta bütün evrenle uyum içindedir. Dilber, ihtiyar kadınla ve özellikle torunu Latife ile uyum içindedir ve huzurludur. Çünkü bu huzur, bu evin koruyucu özelliğinden kaynaklanır. Koruyucu vasfıyla bu ev, Dilber için güvenli bir yerdir ve bu güven içinde korunduğunu hisseden Dilber, kendi iç dünyasındaki çatışmayı az da olsa hafifletir. Çünkü bu mekânların

bir diğer özelliği olan geçirgenlik, bu huzurun ve koruyuculuğun oluşmasını sağlar. İhtiyar kadının huzuru, iyiliği ve varlığa verdiği değer, Dilber'e hemen geçer ve bu geçirgenlikte Dilber, kısa bir süre de olsa varlık alanı kazanır. İhtiyar kadın bütün içtenliğiyle bu mekânı Dilber'e, sonsuz bir genişlikte açar ve sınırsız içtenliğiyle Dilber'in hürriyeti için çaba harcar. Özellikle ihtiyar kadın ve küçük kız torununun uyumu, Dilber için varoluşsal bir düzleme geçişi kolaylaştırır. Dahası bu mekânlar, "üzerinde yaşayan kişileri baskılamaz", çünkü "karakterlerin fiziksel ve duygusal anlamdaki sığınaklarıdır. Mekânın bu güvenli sığınak algısı, üzerinde yaşayanları kendi içlerinden çıkmaya ve etrafi/dünyayı görmeye davet eder" (Korkmaz, 2017: 23). İlk esirci evini ve özellikle Mustafa Efendi'nin evini ele aldığımızda bu şiddet mekânlarının Dilber'i ne kadar baskıladığını hatırlamak yerinde olur. Bu baskılanmayla varlığı yok edilen Dilber, zaten bu baskılanmanın sonucunda kaçarak bu ihtiyar kadının evine, tesadüfen de olsa sığınmış olur. Bu sebeple ihtiyar kadının evi, Dilber için hem fiziksel hem de duygusal anlamda bir sığınaktır, bir korunma alanıdır. Dilber'in burada etrafını ve dünyayı algılaması mümkündür, ancak kısa süre ikamet edilen bu mekânda Dilber, her şeye rağmen bu içtenliği, içten oluşu hissetmiştir. Bu mekânların "dışa doğru genişlemesi, içinde yaşayanlar için tehdit olmadığını önemli bir göstergesidir" (Korkmaz, 2017: 24). İşte belki de önceki bütün mekânların şiddetine karşın, Dilber için bu mekânın sınırlarının sonsuza açılması, bütün açıklığıyla durması ve olağanca genişliğiyle Dilber'i kuşatması, bu mekânın ona bir tehdit oluşturmadığını hissetmesi, kavraması, fark etmesi ve bunu içtenlikle duymasıdır. Çünkü bu mekânda, Dilber için şiddet, tehdit ortadan kalkar ve bir "dinginlik mekânı" olarak Dilber'e varlık kazandırır.

*Sergüzeşt*'te ele alınması gereken belki de en önemli mekân, anlatıcı tarafından eksik bırakılan mekândır. Bu mekân Dilber'in çocukluğunun mekânı, annesinin evidir. İnsan kozmosunun ilk mekânı aslında bu evdir. "Ev bizim dünyadaki köşemizdir, ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir kozmostur, kelimenin tam anlamıyla bir kozmostur." (Bachelard, 2013: 34). Dilber'in bir esir oluşunun temelinde, mutlaka bu kozmostan koparılışı yatmaktadır. Dilber'in, dünyadaki en önemli köşeden, sığınak noktasından koparılışı, henüz yaşamadığı ve bütünüyle kendini gerçekleştiremediği bu ilk evrenden koparılışına bağlıdır. Dilber, buradan hızlıca ve belirsiz bir şekilde koparılır. Anlatıcı burada pek durmaz, çünkü tematik düzlemde burada anlatacağı bir şey yoktur. Dilber, bu mekânda mutlak mutludur ve güvendedir, her şeyden önce bu mekânda esir değildir. Bachelard, bu durumu özellikle vurgular. Anlatıcıların bu mekânların üstünde pek az durduklarını, çünkü "mütevâzı yuvada betimlenecek pek az şey olduğu için, burada fazla kalmazlar." Çünkü bireyin erişkin yaşamı "ilk edinimlerinden yoksundur ve insan kozmosunun buradaki bağları o kadar gevşektir ki, bu bağların evin evreniyle kurduğu ilk ilişkiyi hissedemez" (Bachelard, 2013: 34). Aslında anlatıcı da Dilber de tam bu konumdadır. Anlatıcı, Dilber'in ilk evini anlatmaz. Çünkü Dilber, buradaki ilklerinden yoksundur ve Dilber'in bu evdeki konumu ile ilgili bağları gevşektir. Bu evle ilgili çok şey söyleyemez ve tematik düzlemde asıl anlatılacak olan esaretin bu mekânla bir derinlik ortaya koyması düşünülemez. Bu bağlamda anlatıcı burada fazla durmaz. Aynı düzlemde düşündüğümüzde ihtiyar kadının mekânında da fazla kalmaz; çünkü tematik olarak bu mekânda da esaret bağlamında çok şey söylenemez. Ancak her şeye rağmen bu ilk mekân, bir düşlemenin mekânı



olur ve Dilber, esaretin en şiddetli anında, kendi düşleminde bu ilk evrene, bu kozmosa, anne kucağına sığınır.

*“İkamet edilen her mekân, kendinde ev kavramının özünü barındırır. Varlık, en küçük bir barınak bulduğunda hayalgücü bu yönde çalışır.”* Çünkü *“barınan varlık, barınağının sınırlarını, en bitip tükenmez diyalektik içinde duyulur hale getirir. Evi gerçekliği ve sanallığı içinde, düşünceleri ve hülyalarıyla yaşar”* (Bachelard, 2013: 35). Dilber, bu olguları hissedemez ve bulunduğu, ikamet ettiği mekânlarda ev kurmanın özüne ulaşamaz. Bu bağlamda çatışma, paradoks buradan kaynaklanır. Dilber, hiçbir mekânda ikametini hissedemez. Ancak Dilber, sadece ihtiyar kadının evini anlık olarak barınaklaştırır. Burada varlık, birleştirdiği hayal gücüyle bu yönde bir düşünüm kurar. Korunma yanılması ile içini rahatlatmış ve varlık alanına kavuşmuştur. Ancak bu evin dışında, tam tersi kalın duvarlarla örülü korkudan irkilmiş, bütün nesnelere bir korku, bir kuşku hâline dönüştürmüştür. Özellikle Mustafa Efendi'nin evinde bu korkuları ve korkuya sebebiyet veren bütün kuşku duyar. Bu bitmez tükenmez diyalektiği Dilber, özellikle Celâl'in evinde de fazlasıyla yaşar. Esaret gerçekliğini ve aşkın sanallığını aynı evde ve aynı anda yaşar. Esaret düşüncesi, aşk hülyasıyla yan yana birlikte yaşanır. Dilber bu trajediyi, ikamet ettiği evi barınak düzlemine taşıyıp bunun gerçekleşmediğini gördüğünde derin bir biçimde yaşar. *“Bundan böyle tüm barınaklar, tüm sığınaklar, tüm odalar birbiriyle uyumlu düşçülük (onirisme) değerleri kazanırlar. Ev artık sunduğu pozitiflik içinde ‘yaşanmayacaktır’, evin sağladığı rahatlıklar yalnızca yaşanan anda bulunmayacaktır”* (Bachelard, 2013: 35). Dilber, aslında bütün mekânlarda, bulunduğu, ikamet ettiği yerleri, mekânlaştırmadığı için bu düşçülük içinde bulur kendini. Esirci evlerinde ve Mustafa Efendi'nin evinde, genelde ilk evrenini, annesinin evini düşleyen Dilber, özellikle Celâl'in konağında ve Mısır'ın sarayında bu düşçülüğün aşkla birleşen derin düzlemine girer. Dilber, bu son iki mekânda bu *onirism*'i yaşar. Dikkat edildiğinde Celâl'in evinde ve Mısır'ın sarayındaki en eğlenceli anlarda Dilber, o yerin pozitif evreninde yer almaz. Dilber, dalgınlık içinde ayakta uyumanın, uyanık halde olmanın düşsellik içinde kalarak bu evlerin sunduğu bütün “pozitif” durumları yaşayamaz. Çünkü evin o an için sunduğu “pozitif”lik, esir olma durumudur ve Dilber'in düşleri, bu durumu kesintiye uğratar. Dilber evin içinde yaşanan esirlik an'ndan çok varlık alanını saran yeni hülyalarda kendini bulur. Hülyalar aracılığıyla Dilber'in geçmişi ile kurmak istediği gelecek, an'a karışacak ve esirlik olan pozitif alanı sarsılır. Hatta düşler ile gerçeklik birbirinden ayrılamaz hale gelir. Dilber, bulunduğu an ile düşlediği an'ın birleştiği *“uzaktaki o bölgede, hafıza ile hayal gücü birbirinden ayrılamaz”* (Bachelard, 2013: 35) ve derinleşerek trajik hâle gelir. Bütün bu durumlar, Dilber'in ikamet ettiği yerleri, barınaklaştıramaması ve mekânlaştırmamasından kaynaklanır.

Bu mekânlardaki acımasız sertliği, düşleme yolu ile Dilber, bir an olsa bile yumuşatır. Çünkü *“Hülyalar sayesinde, yaşamımızdaki konutlar iç içe geçer ve eski günlerin hazinelerini korur. Yeni evimizde eski konutlara dair anılara daldığımızda, Hareketsiz Çocukluk ülkesine, tıpkı Hatırlanmaz olan gibi hareketsiz duran o ülkeye gideriz. Saplantılar yaşarız, mutluluk saplantıları”* (Bachelard, 2013: 36). Dilber, esir olduğu bütün mekânları iç içe geçirerek yaşar. Bütün hepsinde gördüğü şiddet anında ise çocukluk

yıllarına, çocukluk evini hatırlar ve eski günlerin hatırlanamaz hazinelerini korur. Dilber, Hareketsiz Çocukluk ülkesine durmadan dalıp gider ve o düşlemede mutluluklar hayal eder. Ancak, Dilber'in hatırlanamaz olan bu ülkede hareketsizce duran anne ve mutluluk düşlemleri, birer saplantı olmaktan öteye geçemez. Bunların hiçbiri gerçek anlamdaki mutluluğa dönüşemez ve an'ın mutluluğu değildirler. Çünkü Dilber "*koru(n)maya dair anıları yeniden yaşayarak kendini avutur*" (Bachelard, 2013: 36). Bu avuntuların hepsi gerçek sertliklerini, hem Celâl'in evinde hem de Mısırlının sarayında Dilber'e yaşatır. Özellikle Mısırlının sarayında iç içe toplanan bütün mekânlar, bütün düşlerin birer avuntu olduğu gerçeğini bütün çıplaklığıyla ortaya koyar.

Şu bir gerçektir: "*Evin en değerli lütfü: ev düşlemeyi barındırır, düşleyeni korur; ev huzur içinde düş kurmamızı sağlar*" (Bachelard, 2013: 36). Bu gerçeklikten bakıldığında Dilber'in trajedisi belirginleşir. Esir bir insanın, evi bu gerçekliğe dönüştüremediğini görürüz. Çünkü hiçbir ev, Dilber'in huzur içinde düş kurmasına imkân vermemiştir. Düş kuran Dilber'i korumamış, aksine bu düşleri kurduğu için cezalandırmıştır. Celâl'in evinde kurduğu düşler, statünün şiddetiyle gerçek bir düşlemenin göstergelerine dönüşemez. Çünkü Dilber'in, bu mekânda kurduğu düşler, huzur içinde kurulan düşler değil, aksine ağlayarak ve gerçekleşmesinin mümkün olmadığı bilinerek düşünmüştür. Yitiklik içinde kurulan bu düşler sadece duygusal bir zemin oluşturarak heyecana bağlı bir alan oluşturur. Mısırlının sarayında da kurulan düş, belki de gerçekleşme ihtimalinin bulunduğu, o özgürlüğe en yakın an da bile bir avuntu olması gerçeğiyle yüzleşir ve ölümle sonlandırılır.

"*Ev, insan yaşamındaki olumsuzlukları savuşturur. Süreklilik içinde verdiği öğütleri çoğaltır. Ev olmazsa, insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden hem ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır. İnsan 'dünyaya fırlatılmış' bir varlık olmaktan önce, evin beşiğine yatırılmış bir varlıktır. Kurduğumuz düşlerdeki ev hep büyük bir beşiktir. Varlık, hemen bir değer olup çıkar. Yaşam güzel başlar; evin kucağında kapalı, korunmuş ılık mı ılık*" (Bachelard, 2013: 37). Böylesi bir mekân/ev, sınırları sonsuza açılan, geniş ve açık mekânların özellikleridir. *Sergüzeşt*'teki hiçbir mekân –ihtiyar kadının evi hariç- bu özellikleri taşımaz. Dilber'in esir olduğu evler/mekânlar Dilber'in yaşamındaki hiçbir olumsuzluğu savuşturmaz. Aksine olumsuzluğu derinleştirir ve daha da arttırır. Belki de en önemli sorunsal, ev düzleminin Dilber'in hayatında süreklilik oluşturamamasıdır. Dilber, bu sürekliliğin yaşanabilmesi için gerekli olan, mekânda kalıcı olma durumundan yoksundur, hiçbir evde kalıcı olmaz. Birçok mekân değiştiren Dilber, sürekliliğin sağlayacağı öğütlerden mahrum kalır. Bu mahrumiyet, Dilber'in yaşam sürekliliğini ortadan kaldırır ve bütün varlık alanlarını parçalar. Bu parçalanmışlık içinde an'larını yaşama dönüştüremez ve yaşamdaki süreklilik gerçekleşemez. Bu süreklilik gerçekleşmediği için de Dilber, dağılmış bir varlık olarak kalır; ev Dilber'i bütünleştiremez, bir eve sahip olmadığı için her düzlemde daha da dağılmış olur. Dilber'i bu dağılmışlık zemininde hiçbir ev, ne gökten inen fırtınalara ne de özellikle yaşamındaki fırtınalara karşı ayakta tutar. Dağılmış bir varlık olarak Dilber, yaşamdaki şiddete, bütün parçalarıyla maruz kalır. Böylesi bir ev'sizlikte Dilber'in dağılan her bir parçası daha da yerle bir olur. Dilber'i

ayakta tutacak hiçbir düzlem gerçekleşmez. Bu fırtınalar Dilber'in hem bedenini hem de ruhunu tarumar eder. Fiziksel şiddetle dağılan ve parçalanan beden, ruhsal olarak da engellenen aşkla dağılır ve paramparça olur. Süreklilik oluşturma şansını kaybeder. Çocukluğunun ülkesindeki ev, onun ilk dünyası, içine yattığı beşiğidir; ancak kurduğu düşlemede kalan bu ev, onun en büyük beşiğidir. Bu beşikten koparıldığı ve yeniden dönüştürülemediği için beşiğin, ana kucağının bütün sıcaklığından da mahrum kalır. Dilber'in bu beşikteki yaşamı güzel başlamıştır, bu evinin kapalı, korunmuş ve sınırsız olan yüzü, esareti yaşadığı hiçbir mekânda tekrarlanmaz ve süreklilik gerçekleşmez. Bu, esir olduğu evlerde Dilber'in beşiği devrilmiştir, onu koruyacak ve ısıtacak hiçbir varlık alanı yoktur.

Bachelard, metafizik çerçevesinden “dünyaya fırlatılma” olgusuna bakarak bazı yaklaşımlar ortaya koyar. Ona göre “*kendini varlığın ‘dünyaya fırlatıldığı’ ana yerleştiren bilinçli metafizik, ikincil konumdaki bir metafiziktir. Böyle bir metafizik, hazırlık aşamalarını atlayıp geçer, varlığın bir iyi-varlık olduğu, insanın bu iyi-varlığa, ilksel biçimde varlıkla birleştirilen refaha yerleştirildiği aşamaları bunlar. Bilinç metafiziğini düşünebilmek için, varlığın dışarı fırlatılıp atılma deneyimlerini beklemek gerekir: yani (...) kapının önüne konmanın, evin varlığının dışına atılmanın, insanların düşmanlığının, evrenin düşmanlığıyla üst üste yığıldığı durumun deneyimlerini beklememiz gerekir.*” (Bachelard, 2013: 37). Dilber, bu bağlamda esas itibarıyla bilinçdışı metafizikten düşünüldüğünde veya “eksiksiz bir metafizikten” yani “*bilinci ve bilinçdışını kucaklayan*” (Bachelard, 2013: 37) bir metafizikten bakılırsa, kendi değerlerinin ayrıcalığını içeri’de tutmuştur. Yani hazırlık aşaması atlanılmadan bakıldığında Dilber, çocukluğun ilk yıllarında iyi-varlık olduğunu, iyi-varlıkla birleştirilen bir refah aşamasına sahip olduğu kabul edilmelidir. Yani Dilber özde “*varlığın içinde, içerdeki varlıkta, varlığı bir sıcaklıkla karşılar.*” Bu sıcaklık, Dilber'in varlığını sarıp sarmalamıştır. Dilber bu hazırlık aşamasında, varlık olarak “*kendisini uygun bir maddenin yumuşaklığı içinde erimiş bir hâlde*” bulur. Çünkü Dilber kendi memleketinde, ilk evinde ve evreninde, bir bağlamda kendi kozmosunda “*doğduğu evin düşünüyü kurduğunda, düşlemenin en derin yerinde o ilk sıcaklığa geri döner, maddi cennetin o ılık maddesinin ilk sıcaklığının bir parçası oluverir*” (Bachelard, 2013: 38). Ancak bu evin koruyuculuğundan ve kucaklayıcı anaçlığından koparılan Dilber, Bachelard'ın bilinç metafiziği dediği düzlemi yaşar. Dilber, bu koparılmış düzlemde, fırlatılmış olmayı derinden yaşar. Çünkü varlığın dışına fırlatılıp atılan Dilber, bütün evlerde/mekânlarda tutunamaz ve “kapının önüne konma”yı, “evin varlığının dışına atılma”yı, “insanların düşmanlığı”nı, “evrenin düşmanlığı”yla üst üste yığılan bütün bu durumları yaşar. İşte hem bilinçli hem de bilinçdışı metafiziği yaşayan Dilber içerdelik olgusunu, dışardalık düzlemi ile kuşatır. Çünkü Dilber'i, “dışarının yazgısı” yok eder.

İlk mekânın kaybı, bu bağlamda dışarıya fırlatılmanın en büyük kaynağıdır. Çünkü “*insanın doğduğu ev, oturulan bir evdir ve içsellik değerleri her yana dağılır burada.*” Yaşamı doğuran ögenin, annenin bu evde hâlâ oturuyor olması, bu içtenlik değerlerinin devamlılığını da sağlamış olur. Dolayısıyla “*oturduğumuz ev anıların ötesinde, fiziksel olarak içimize kaydedilmiştir. Bir organik alışkanlıklar öbeğidir.*” Doğduğumuz ev, “*bir bina olmaktan çok, bir ana hülyadır. O evin her kuytusunu, bir düşleme*

*kovuğu*”dur. O halde istisnasız olarak her insanın “*gerçek bir geçmişin ötesinde, gölgeler içinde yitip gitmiş bir düş evine, bir anı-hülya evine sahip olduğu*” söylenebilir. “*Bu düş evi, doğduğumuz evin gömüldüğü mahzendir*” (Bachelard, 2013: 45-46). Dilber’in esir evlerinde karşılaştığı şiddette, ilk düşlediği yer burasıdır. Bu düş evi, Dilber’in doğduğu evdir, Dilber’in altbilincinde, en karanlık mahzeninde yer alır. Dilber, kendi içine ve kendi düşlerine sığındığında bu karanlık mahzendeki eve dört elle sarılır. Çünkü yaşamı doğuran anne, bu evden Dilber’in düşlerine gülümser. Dilber’in ilk ve tek sığındığı yer olan bu anı-hülya mekânı, gerek belirsiz an’larla gerekse fiziksel olarak gözlerinin içine organik bir alışkanlık olarak kaydedilmiştir. Dilber’in bu anı-hülya evine sığındığı her an, düşlemeye daldığı andır Çünkü Dilber de gölgeler içinde yitip gitmiş olan bu düş evini, onarıcı bir unsur olarak düşlerinde kullanır.

“*Çocukluk, gerçeklikten kuşkusuz daha büyüktür. Bütün ömrümüz boyunca doğduğumuz eve ne denli bağlı kaldığımızı sınamak için hülya, düşüncelerden daha güçlüdür.*” Dilber’i boğup giden esir olma gerçekliği, ne denli şiddetli olursa olsun Dilber’in düşlerde ilk sığındığı yerin çocukluğu olması bu büyüklüğü gösterir. Çünkü “*insanın doğduğu evde düşsel olarak oturması, bu evde anılarla oturmasından daha fazla bir şeydir; yitip gitmiş o evde düşünüyü kurduğumuz gibi oturmaktır*” (Bachelard, 2013: 46-47). Dilber’in düşsel olarak ilk evine sığınmasının bu çerçevede büyük bir anlamı ve değeri vardır. Zira Dilber’in bu sığınmasını anlamlı kılan, söz konusu esaretin katlanılmaz gerçekliğinde ilk evin düşünüyü kurması, yani esaretin ne olduğunu bildikten sonra kurmasıdır. Çünkü Dilber, eğer esareti yaşamadan bu ilk evin düşlemeyi kursaydı, bu kadar büyük bir sığınma anlamı ortaya çıkmazdı. İşte Dilber’in yaşadığı gerçekliği, şiddeti, esareti daha büyük bir düşünle yenmeye çalışması bu noktada aranmalıdır. Her şeyin başına dönüldüğünde Dilber’in gerçekliği bu esaret değildir. Bu sebeple ilk evin düşlerin evi olması, bu gerçekliğin yeniden yakalanması isteğidir, arzusudur.

Dilber, kendi gerçekliğini her evde sorgular ve bulmaya çalışır. Çünkü Dilber’in bulunduğu evler, genellikle “*yanılsamalar sunan bir hayaller yekûnudur.*” Bu yanılsamaların yaşandığı düzlemlerde “*İnsan, kendi gerçekliğini sürekli yeniden hayal eder; bu hayallerin tümünü ayırt etmek, evin ruhunu dile getirmek, eve ilişkin gerçek bir psikoloji geliştirmek anlamına gelir*” (Bachelard, 2013: 48). Dilber, özellikle Celâl’in evindeki durumu bu çerçevededir. Dilber, bu evdeki kendi gerçekliğini sürekli yeniden hayal ederek konumunu belirlemeye çalışır. Çünkü bu evin ruhu ile Dilber’in oluşturduğu hayal düzlemi, hem Dilber hem de ev için gerçek bir psikoloji geliştirir. Söz konusu psikoloji, hayalleri birbirinden ayırırken Dilber’e mutlak bir esaret psikolojisinin gerçekliğini, Dilber duyduğu aşk ile kendi esaret olgusunu kesin çizgilerle birbirinden ayırır. Çünkü evin ruhu, bu gerçekliğin mutlak ölçüsüdür. Âşkın gerçekleşme eğilimi sırasında evin sosyolojik olarak sert gerçekliği, bu âşkın gerçekleşmesini engeller. Ev, Dilber’in yazgısını dramatikleştirir ve bu dram sürekli bir biçimde gerçek bir psikoloji olarak belirginleşir.

Dilber’in esaretini hafifletebilmek için düşlere sığınmak zorundadır. Esasında dikkat edildiğinde bu gerçeklik sadece Dilber için değil, metindeki bütün esirler için geçerlidir. Yaşamsal olanın dışında tutulan esirlerin bu alana sığınmayı, bu katı gerçekliği yumuşatma imkânı olarak kullandıklarını söylemek mümkündür. Ancak bu düşlemenin çerçevesi oldukça geniştir.

*“Hayal asla ilk kertede yaşanamaz. Her büyük hayalin ulaşılmaz bir düşsel temeli vardır ve kişisel geçmişimiz kendine özgü renklerini işte bu düşsel zeminde ortaya koyar. Ayrıca insan ancak yaşamda epeyce yol aldıktan sonra, yani kendi köklerinin hafızaya kazınan tarihin çok ötesinde yattığını keşfettiğinde, hayale gerçekten saygı duyabilir. Mutlak hayal âleminde gençliğe çok geç ulaşılır. Dünya cennetini yitirmek gerekir önce, eğer hakikaten bu cennette yaşamak, onu kendi hayallerinin gerçekliğinde, tüm hislere aşkın mutlak bir yüceltme içinde yaşamak istiyorsak”* (Bachelard, 2013: 64). Dilber’in büyük hayalinin ulaşılmaz oluşu, bu düşsel temelden kaynaklanır. Söz konusu düşsel temel, bulunduğu mekânın özelliklerinden gelir. Dilber, kendi hayaline saygı duymaya başladığında, köleliğin hafızasında kazınan tarihine çok uzaktır. Dilber hafızasına kazınan köleliğin değil, asıl kendi köklerinin bu zorunlu kazınmaya rağmen çok daha öncelere dayandığını fark eder, bu köklere saygı duyar. Ancak Celâl ve ailesi, Dilber’in hafızasında kazınan bu hayatı esas alırlar ve asıl köklerine uzaklığını da ona yaşatırlar. Çünkü Dilber, bu mekânda, aşk hayalini kurarken dünya cennetini yitirmiştir. Dilber’in yitirdiği bu cennet, kendi hislerini, aşkın mutlak bir yüceltme içinde yaşamasını sağlar. Bu yücelik içinde Dilber, ömrünün sonuna kadar bu aşkın mutlaklık içinde, yüce bir hisle yaşar. Çünkü hayaline çok uzak olduğu için, her şeyden önce hayaline gerçek bir saygı duyar. Dilber’in bu özgün hayali, Dilber’i her zaman yeniden hayal kurmaya davet eder. Mısır’dan kurtulma çabası, bu hayalin davetinden kaynaklanır. Ölümle sonuçlanan bu hayal, mutlaklık içinde yüce bir hisle, bu mekânda yaşamaya devam eder. Çünkü Dilber, gerçek bir saygı duyduğu hayaline kavuşmayacağını, bu büyük hayalin bir kertede gerçekleşmeyeceğini, dünya cennetinin yitikliği içinde anladığı anda intihar eder.

*“Özgün hayallerin her biri, bizi yeniden hayal kurmaya davet eder. Ve bize varlığın kesinliğinin arttığı yerleri, yani varlığın ikametgâhlarını, varlığın evlerini sunar. İnsan böylesi istikrara kavuşturan hayallerde ikamet ettiğinde, bir başka yaşama başlayabilir, kendisine ait olan, varlığın en derinlerine kadar kendisinin olan ikinci bir yaşama başlayabilir”* (Bachelard, 2013: 65). Dilber, bir köle için en özgün hayaller kurar. Aşkın sunduğu bu özgünlük içinde gerek ilk evinin hayali, gerekse aşka kavuştuğu evdeki hayalleri, bir varlık olma, bir varlığa kavuşma davetinden kaynaklanır. Dilber’in, bu özgün hayalleri kurduğu, kurabildiği mekânlar, varlığının kesinliğinin arttığı mekânlardır. Anlatıcının eksik bıraktığı anne evi, ihtiyar kadının evi ve âşık olduğu ev, varlığın kesinliğinin artmasına bir davet içerirler. Ancak Dilber’in bu özgün hayaller içinde yeni bir yaşama başlayamaması, bu hayallerin ikamet ettiği yerlerde istikrara kavuşmamasından kaynaklanır. Aşırı bir romantizmle bu özgün hayallerini korumaya çalıştığı ve kendince yeni bir yaşama biçimini edindiği Mısır’daki yaşam, bu özgün hayallerden doğmaya çalışan ikinci bir yaşam atılımıdır. Kısmen gerçekleşen bu atılım, sadece Dilber’e ait olanı yaşama imkânı tanır. Ancak istikrarlı olması oldukça zordur. Dilber bu istikrarsızlık içinde yeni bir yaşamın mümkün olmadığını anlar.

Ancak bu mutlak sona gelmeden önce Dilber’in kurduğu hayaller, esirlik olgusundan kaynaklı olarak varlığın derinleşmesi için yeterli değildir. Dilber, burada suçlu değildir. Çünkü *“Gerçekliğin yoksun olduğu şey, gerçeklikten daha fazlasıdır. Evde yeterince düş kurma(dı). O ev(leri)*

*yalnızca düş kurarak yeniden bulabileceği(ne) göre bağlantı(yı) iyi kur(amadı). Olgular belleği(ni) tıka basa doldurdu. Sürekli akli(na) gelen anıların ötesinde, yok olup gitmiş izlenimleri(ni), (onu) mutluluğa inandıran hülyaları yeniden yaşamak istiyor(du)”* (Bachelard, 2013: 87). İşte Dilber, esir olduğu bütün evlerde bu şekilde karşımıza çıkar. Bu evlerde böylesi olgularla doludur. Dilber, bütün evlerden gerçek anlamda düş kurmadan ayrılır. Güçlü bir düşü kuracak tek yer, Celâl’in evi olabilirdi, ancak kurduğu veya kurmaya çalıştığı bütün düşler, olguların baskısıyla yerle bir olur. Çünkü olgular Dilber’in belleğini korkunç bir tazyikle sıkıştırır. Dilber, mutlak bir gerçeklikle karşı karşıyadır. Olgusal, Dilber’in düşlerini kaybetmesine sebep olur. Yiten bütün düşler, beraberinde ontolojik varlık alanı olan evi de ortadan kaldırır. Dilber her defasında yeniden düşleyerek bu varlık evine ulaşmaya çalışsa da yine olgusal olan gerçekleşir. Dilber, yaşamsal olana ulaşmak ve bu yaşamsal olanı doldurmak için yitirdiği bütün varlık mekânlarını diriltmeye çalışır. Özellikle kendisi adına bir kurtuluşu imleyen Celâl ve ona duyulan âşkın mekânı olan konak, düş ile diriltilmeye çalışılır. Nitekim hafızada biriken bütün anılar, bütün an’lar, yitip gitmiş evi karanlıktan çıkarır gibi görünür. Bu ev, Dilber’in zihninde kendini yeniden kurar gibi olur. Dilber’in belleğinde *“iç yaşamın yumuşaklığı ve belirsizliği içinde yeniden kurulur”* (2013: 87) izlenimi verir. Yani bir bağlamda Dilber, zihninde *“yitirilmiş evdeki bu varlıkla kaynaşma”*ya (2013: 88) çalışır. Ancak Dilber’in iç yaşamındaki yumuşaklık, olguların sert yüzüyle karşılaşarak bütün kaynaşma noktalarını yerle bir eder. Böylece belirsizlik, Dilber için kaçınılmaz bir son getirir. O da ölümdür.

Dilber, kendilik değerlerini oluşturduğu/oluşturacağı mekândan yıllar önce koparıldığından, yaşamdaki her an’ın belirsizlik içinde geçmesine sebebiyet verir. Bu belirsizliğin temelinde kurulmaya çalışılan her düş, mekânlar düzleminde bir sıkışmayla karşılaşır. Mekânlar Dilber için kendi ontolojilerini gerçekleştiremezler. Dilber bu mekânlarda ontolojik bir varlığa dönüşemez. Çünkü Bachelard’ın dediği gibi böyle durumlarda *“yaşadığımız yerde yaşadığımızdan kuşku duymaya başlarız”* (2013: 88). Dilber, yaşadığı her yerde, yaşadığından kuşku duymuştur. Yaşamsal öze dair hiçbir şey bulamaz, kendi varlığına katamaz. Bu kuşkunun temelinde *“geçmişinin bir başka yerde”* olmasından ve buna bağlı olarak bu *“yerlere ve zamanlara bir gerçekdışılık”* için sinmesindedir. Varlığa temas azalır, varlıkla kurulan ilişki dolaylı bir düzleme geçer. Dilber, kendi gerçekliğini, dışında bulunan olgusal gerçek altında ezer ve varlık alanında ontolojik bir oluşa kavuşamaz. Maruz kaldığı şiddet, ontolojisini ve kendi gerçekliğini zedeler.

Evin, her şeyden önce dışarıdan gelecek olana karşı koruyucu bir “kabuk” olduğu kabul edilebilir. Eğer varlık tıpkı bir deniz canlısı gibi bu kabuğun dışına fırlatılırsa varlık ile yokluk arasında bir varlığa dönüşür. Bachelard, buna *“yarı ölü yarı diri varlık; daha da aşırıya kaçılırsa yarı taş yarı insan varlık”* der. Bu bağlamda ev, bir kabuk olarak düşünüldüğünde *“hayalgücü, küçük ve büyük diyalektiğinin dışında, özgür varlık ve zincire vurulmuş varlık diyalektiğini de işler.”* Bachelard bu durumda *“zincirlerinden boşanmış bir varlıktan neler beklenmez ki?”* sorusunu sorar (2013: 144). Bachelard’ın bu soruyu sormasındaki asıl sebep, *“aşırı uyarılmış bir varlığın âtil kabuktan çıktığı bütün figürlerin birer şiddet işareti”* (s.146) olmasındandır. O hâlde Dilber’in intiharının anlamı da ortaya çıkmış olur. Dilber gördüğü şiddet ve yaşadığı bütün olumsuzluklar

çerçevesinde kendi kabuğundan atılmış ve aşırı uyarılmış bir varlık düzlemine sokulmuş olur. Çünkü şiddet aşırı bir uyarandır. Her evde gördüğü muamele, onun yaşamsal kabuktan dışarıya atılmasına sebep olur. Yaşam da onu kendi kabuğundan atar. Bu atılma çaresizce intiharla sonuçlanır. Çünkü zincire vurulmuş bir varlık olarak saraydan kaçtığında, özgürlük-esaret diyalektiğini yaşar ve bir özgür varlık olarak zincirlerinden boşanmış bir düzleme geçer. Bu düzlemde Dilber'den her şeyin beklenmesi mümkün hâle gelir. Dilber, bu aşırı uyarılmanın bir sonucu olarak gördüğü bunca şiddete rağmen, son şiddeti kendisine kendisi uygular ve intihar eder. Çünkü "*Kendini kabuğunun hareketsizliğinde saklayan varlık, geçici varlık patlamalarına, varlık girdaplarına hazırlanmaktadır. En dinamik kaçışlar, varlığın sıkıştırıldığı durumlarda gerçekleşir*" (Bachelard, 2013: 146). Yaşamı boyunca gördüğü şiddetle kendini kabuğunun içinde hareketsizce saklayan Dilber, yaşadığı geçici varlık patlamaları ile varlık sorunsalının içinden çıkılmaz durumlara hazırlanır. Bu hazırlıkların tamamlandığı, varlığın sıkıştığı anlarda, kaçış eylemleri gerçekleşir ve çözümsüz kalır. Zincirlerinden boşanmış Dilber, bu kaçışla varlığın girdaplarına bulaşır ve buradan çıkışı imkânsızlaşır. Dilber'in Mustafa Efendi'nin evinden ilk ve en dinamik kaçış sayılabilecek bu kaçışta, varlık olarak Dilber fazlasıyla sıkıştırılmıştır. Mısırlının sarayından gerçekleşen ikinci kaçış da yine dinamik bir düzlemde gerçekleşir. Çünkü burada da fazlasıyla sıkıştırılmış, hatta daha simgesel bir düzlemde, bir karanlık odaya hapsedilmiştir. Buradan da kaçarak zincirlerinden boşanan özgür bir varlık olarak Dilber, bir rahatlama yaşadığından ne yapacağını bilmez ve kabuktan fırlatılmış bir varlık olarak kendi şiddetini kendisi gerçekleştirir. Böylece intihar ederek bu diyalektiği ortaya koymuş olur. Çünkü Mısırlının mekânı Dilber'in kopuş düzlemidir. Bu düzlemde mekânsal kopuşunu gerçekleşmesi, Dilber'in sonunu hızlandırmıştır. Mekândan kopan Dilber, bir daha yaşamsal düzleme geri dönemez.

Kölelik, bir varlık sorunsalıdır. Varlığın hiçlenişi ve özden yoksun bırakılışıdır. Varlık kendi özünü oluşturmaz; bir başkasının yaşamasına göre biçim alır. Üstelik kendi yaşam düzleminden kopan varlık, zorunlu bir sürecin baskısıyla ve şartlarıyla baş başa kalır. Bu zorunda olmak olgusu, varlığa en büyük müdahaledir. Burada maddi şartlar ne kadar elverişli olursa olsun, ontik düzlemde büyük bir boşluk oluşur. Bu boşluğu maddi imkânlarla doldurmak mümkün değildir. Çünkü varlığın, nesnel düzleminde bir dirimselliği yoktur. Öz pazarlanamaz, satılamaz. Pazarlanan ancak nesnelere dir. Dilber, bir nesne olarak sürüklenmenin mutlak sonucuyla karşılaşır; çünkü bütün nesnelere ölümlüdür.

## Sonuç

*Sergüzeşt*, birçok araştırmacı tarafından çok farklı açılardan ele alınmış ve incelenmiş bir eserdir. Eserin gerek teması gerekse de imkân verdiği ölçüde teorik düzlemi birçok tartışmanın ortaya çıkmasına vesile olmuştur. *Sergüzeşt*'in kendi dönemi içinde Tanzimat'ın diğer romanlarına nazaran başarısı da bu noktada etkili olmuştur. Tematik düzlemde esaret-hürriyet sorunsalını merkeze almış olması başlı başına geniş bir değerlendirme olanağı oluşturmuştur. Kuramsal açıdan da gerçeklik iddiasında bulunması, ancak bu temayı romantik bir üslupla sunması

eleştirilmiştir. Ancak şöyle bir gerçekliği vurgulamak gerekir. *Sergüzeşt*'in bu bağlamda Türk romanının henüz kuruluş döneminde yazılmış olması gerçeğini bir kenara iterek onu Fransız romanıyla ve bu romanlardaki realizmle karşılaştırmak doğru sonuçlar doğurmaz. Romantizmden realizme geçiş sürecinin bir ürünü sayılması da bu gerçeği ortaya koyar. Ancak *Sergüzeşt*'te ister gerçeklikten isterse romantik bir kurgudan hareket edilsin, değişmeyen tek gerçek, yazar-anlatıcının kesin çizgilerle köleliğe karşı çıktığı ve bu kölelik kurumunun insanlık dışı bir uygulama olduğunu vurguladığı yadsınamaz gerçektir. Köleliğin esaret düzleminde uygulanışı ve insanlık dışı davranışların ortaya çıkışı, mekân kavramını zorunlu olarak öne çıkarır. Anlatıcının bu hususu bütün mekânlarda farklı biçimlerde ortaya koyması bu durumu netleştirir. Bir kölenin farklı mekânlara göre karşılaşılabileceği şiddet türlerini yansıtmış olması, anlatıcının bu kuruma her açıdan karşı çıkışını işaret eder. Tarihsel sürecin de bu karşı çıkışı desteklediği söylenmelidir. Zira kölelik, bu eserin yazıldığı tarihlerde yasal olarak ortadan kaldırılmış bir meseledir. Ancak toplumsal bütün katmanlarda kanayan bir yara olarak benimsenmiş olması, bu kurumdan vazgeçişini geciktirmiştir. Tam olarak ortadan kalkışı için Cumhuriyet'in beklenmesi gerekmiştir. Bu bağlamda bu romanda Dilber'in şahsında yaşanan dramlar, bütün kölelerin ortak dramıdır. Az da olsa mutluluğa ulaşan kölelerin bu olanağı bulana kadar da köleliğin gerektirdiği yaşamı yaşadıkları da bir gerçekliktir. Bu az sayıdaki kölenin varlığı, bu kurumu olumlu göstermeye yetmez. Ayrıca o dönemdeki bazı romancıların ve yakın tarihteki araştırmacıların, Osmanlı'daki köleliği, başka ulusların köleliğiyle kıyaslayarak olumlama veya onu normalleştirme çabaları kabul edilemez bir başka gerçekliktir. Samipaşazade Sezai, bu çerçeveden bakıldığında, teknik açıdan birçok eleştiri yapılsa bile, tematik açıdan başarılı bir düzlem oluşturmuştur.

### Kaynakça

Akyüz, Kenan (1956), "Sergüzeşt Romanı Üzerine", *Türk Dili*, S.55, s.417-421.

Bachelard, Gaston (2013), *Mekânın Poetikası* (çev. Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları.

Cevdet Kudret (1977), *Edebiyatımızda Hikâye ve Roman 1*, İstanbul: Varlık Yayınevi.

Çoruk, Ali Şükrü (2007), "Oryantalizmin *Sergüzeşt*'i", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.36, S.36, s.79-100.

Deleuze, Gilles - Parnet, Claire (1990), *Diyaloglar*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Dino, Güzin (1954), "Samipaşazade Sezai Bey'in *Sergüzeşt* İsimli Romanında Gerçekliğin Payı", *AÜ Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C.12, S.1-2, s.139-152.

Engin, Nihat (1992), *Osmanlı Devletinde Kölelik*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, (Dan. Doç. Dr. Ziya Kazıcı), İstanbul.



Finn, Robert P. (2013), *Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900)*, (çev. Tomris Uyar), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Huyugüzel, Ö. Faruk (2018), *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, Mehmet (2004), *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Karabulut, Mustafa (2012) “Tanzimat Dönemi Romanlarında Hürriyet ve Esaret İzlekleri”, *Türk Dili*, S.724, s.321-334

Kolcu, Ali İhsan (1999), *Tanzimat Edebiyatı II Hikâye ve Roman*, Erzurum: Bakanlar Media.

Korkmaz, Ramazan (2017), “Romanda Mekânın Poetiği”, *Romanda Mekân*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Moran, Berna (2004), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Mutluay, Rauf (1988), *100 Soruda Tanzimat ve Servetifünun Edebiyatı (XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı)*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Parlatır, İsmail (1983), “Türk Sosyal Hayatında Kölelik”, *Bellekten*, C.XLVII, S.187, s.805-829.

Parlatır, İsmail (1992), *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*, Ankara: TTK Yayınları.

Samipaşazâde Sezai (2011), *Sergüzeşt*, (haz. Tacettin Şimşek), Ankara: Akçağ Yayınları.

Stevick, Philip (2010), *Roman Teorisi* (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2006), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: YKY.

Timur, Taner (2019), *Osmanlı-Türk Romanında Tarih Toplum ve Kimlik*, Ankara: İmge Kitabevi.

Tuğcu, Emine (2018), “Bir Osmanlı ve Bir Çerkes: *Sergüzeşt* Romanında Özgürlüğün Bedeli” *bilig – Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, S.86, s.45-64.

Turhan, Özden (2010), *Otorite Krizi Döneminde Osmanlı -Türk Romanları (1850-1900)*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, (Dan. Prof. Dr. Murat Belge), İstanbul.