

Bir Osmanlı ve Bir Çerkes: Sergüzeşt Romanında Özgürlüğün Bedeli*

Emine Tuğcu**

Öz

Tanzimat yazarlarının üzerinde durduğu konulardan biri olan esaret sorunu, Osmanlı modernleşme sürecini anlamak ve yorumlamak için önemli veriler sunmaktadır. Osmanlı Devleti'nin esarete yönelik izlediği politikanın Namık Kemal, Ahmet Midhat Efendi, Recaizâde Mahmut Ekrem ve Samipaşazâde Sezai gibi dönemin yazarlarının edebi anlatılarıyla pekiştirildiği görülmektedir. Bu yazıda Samipaşazâde Sezai'nin *Sergüzeşt* romanından hareketle esaret sorununa odaklanılarak Osmanlı modernleşme süreci tartışmaya açılacaktır. Bu çerçevede *Sergüzeşt*'in ön sözünün okura verdiği mesaj tarihsel bir perspektifle değerlendirilecek; Tanzimat döneminde esarete yönelik devletin yaptırımlarına dair genel bir çerçeve çizildikten sonra anlatıda, Çerkes temsillerinin nasıl kurgulandığı sorusu ve bu kurguda üst sınıf Batılılaşmış Osmanlı aydınının yaşadığı çatışma ele alınacaktır. Esaret sorununun Osmanlı modernleşme sürecinde nasıl tanımlandığı ve bu soruna yönelik nasıl bir çözüm üretildiği; romanın karakterleri incelenerek cevap aranacaktır.

Anahtar kelimeler

Samipaşazâde Sezai, Türk romanı Osmanlı modernleşmesi, esaret, özgürlük, Çerkes, Osmanlı aydını.

* Geliş Tarihi: 06 Nisan 2016 – Kabul Tarihi: 21 Haziran 2016

Bu makaleyi şu şekilde kaynak gösterebilirsiniz:

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

** Dr. Öğr. Üyesi., Başkent Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı – Ankara/Türkiye
emine_tugcu@yahoo.com

Giriş

Tanzimat dönemi eserlerinden Samipaşazâde Sezai'nin *Sergüzeşt* (1889) adlı romanı, esaret sorunu odağında dönemin İstanbul yaşantısının sosyoekonomik dinamiklerinin değişimini ve bunun kültürel düzlemde dönüşümünü yorumlamaya imkân verecek nitelikte dikkate değer bir yapıttır. *Sergüzeşt* üzerine yapılan çalışmalarda esaret izleği çerçevesinde anlatının realist mi yoksa romantik mi olduğu, hangi eserlerden esinlenerek yazıldığı, anlatıda oryantalist bir bakış açısının ne ölçüde etkili olduğu ve bu bağlamda başarılı bir eser olup olmadığına cevap arandığı dikkati çekmektedir. Taner Timur'un belirttiği üzere "ilk Osmanlı romanlarında köleliğe karşı paradoksal bir tutum takınılmıştır. Bir yandan doğrudan ya da dolaylı yollarla köleliğin toplumsal eleştirisi yapılırken, öte yandan da Batıdaki "ahlakî çöküntüye" karşı sık sık onu savunma durumuna düşülmüştür" (1991: 26-27). *Sergüzeşt* romanı, Timur'un sözünü ettiği bu iki kategoriyi içermektedir; ancak bunu da aşan daha girift bir yapıya sahiptir. Özellikle Sanayi Devrimi'nin etkisiyle kurulmaya çalışılan yeni dünya düzeninin Osmanlı'ya yansıyan yüzünü göstermesi bakımından tarihsel veriler sunan çarpıcı bir eserdir. Bu yazıda *Sergüzeşt*'in incelemesinden önce eserin ön sözü ele alınacak, 19. yüzyılda kölelik ile ilgili devletin yaptırımları ve uygulama alanları değerlendirilecek; daha sonra romanın dolaylı bir şekilde sözü edilen, ancak yazıya geçirilmeyen özgürlüğe dayalı düşünce sistemi tartışılacaktır.

Sergüzeşt'in Ön Sözüne Dair

Samipaşazâde Sezai, *Sergüzeşt*'in yayımlanmasından otuz beş yıl sonra, yani cumhuriyetin ilanından yaklaşık bir yıl sonra -4 Mart 1924 tarihinde- esere ilişkin bir ön söz yazar. Bu ön sözde yazar, aradan geçen otuz beş yılın adeta bir değerlendirmesini yapar; otuz üç yılı, yani cumhuriyetin ilanından önceki süreci sabahı olmayan uzun bir geceye benzetir ki bu benzetme, Sezai'nin Osmanlı'nın son dönemini nasıl kavradığının göstergesidir: Karanlık!.. Bu karanlık dönemde yaşanan duygu ve düşünce karmaşasının kişilerden topluma ve oradan bütün bir vatana sirayet ettiğini, edebiyat yapacak bir ortamın bulunmadığını ve hatta ilham perilerini beklerken kapılardan hafiyelerin ayak seslerini, pencereden kendini gözetleyen "kaplan bakış"lara maruz kaldığını ifade eder. İşte böyle bir ortamda *Sergüzeşt*'e "esaret" aleyhinde başladığını "hürriyetine" diye bitirdiğini dile getirir; bu eserin yazıldığı sancılı dönemi, Paris'e gidişini ve içinde bulunduğu mücadeleyi hatırlatır.

“Bunları söylemekten maksat malûm olduğu üzere bir müellifin yazdığı ve daha ehemmiyetli olarak yazamadığı şeyleri anlamak için onun bulunduğu muhiti ve muhat olduğu tesirat ve teessüratın nüfûzunu arz etmektir” (Sazyek 2008: 67). 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.

Sezai, romanı ile ilgili bir itirafta daha bulunur: Avrupalı yazarlar gibi o dönem içinde roman konusu bulmanın güçlüğü. Ancak burada da bir öz eleştiride bulunur. “Fakat Avrupalılar gibi yazmak ne için?” (Sazyek 2008: 67) Bu noktada kendi yazarlık deneyimi ile olması gerekeni karşılaştırır; hissettiklerini dile getiren bir yazar olduğunu, oysa büyük eserlerin hislerle değil düşüncelerle oluşturulduğuna dikkati çeker. Ona göre hislerin ağır bastığı eserler “kadınılaşıp”. Bu çerçevede Endülüs’teki Arap mimarisinin yüksek ruhların görebileceği akla durgunluk veren bir rüya gibi duygularla oluşturulduğuna dikkati çekerek bu yapıların ancak bu dili bilenlere hitap ettiğini belirtir. Ona göre “dünyanın en büyük ve en cânî milleti olan Romalılar”ın sanatını his değil düşünce oluşturmuştur; mermer direkleri, mermer merdivenleriyle gün batımında kırmızı bir renk kazanan mağrur sarayları, sonsuzluğa karşı birer zafer anıtı gibi durmaktadır; tıpkı Namık Kemal’in, Süleyman Nazif’in eserleri gibi. İşte bu noktada Sezai, kendi sanatı ile Namık Kemal ve Süleyman Nazif’in sanatını karşı karşıya getirecek bir zemin yaratır:

Namık Kemal’in üslûbunda ecdadından tevarüs eden bir cihangirlik hassası vardır. Kemal, Büyük Britanya sahilindeyken İngiltere’yi tarif için diyor ki: “Bu tasvir harfiyen değil fakat meâli aynıyla böyledir. Denilebilir ki ummanın her meddinde, dünyanın havayıcı küreye İngiltere’den gidiyor, cezrinde dünyanın hazâin-i serveti cezâyre dökülüyor. Kendi de böyledir. Kemal’deki meal: Medhalinde olunca Türk fikir ve kalbinin bütün melâzime ve ihtiyacı olan o menba’-ı dehâdan gidiyor. Cezrinde ilhamın bütün hazain ve cevahiri o irfan âlemine dökülüyor. O cezr-i meâli vü maâninin kemale getirdiği incilerden bir tanesi de Süleyman Nazif’tir. O da ırkının bütün ateşleri kalbinde, şark güneşinden mamul üslûbu kaleminde olduğu hâlde her türlü tecavüze karşı Türk hudûd-ı irfanına vaz’ edilmiş bir nigehebân edebiyatta mektep

gibi gelip geçici modalar, itikadlar gibi efsanelerin fevkinde nümâyan olur. (Sazyek 2008: 68)

Namık Kemal'in üslûbunu atalardan getirdiği "cihangirliğe" dayandıran Sezai'nin, Namık Kemal ile İngiltere arasında bir koşutluk kurması dikkat çekicidir. Yazara göre dünyanın ihtiyaçları nasıl İngiltere'den karşılanıyor ve kazanılan servet de İngiltere'ye dönüyorsa Türk fikir ve kalbinin bütün gereksinimleri de Namık Kemal'den doğmakta ve bilim dünyasına dökülmektedir. Anlam denizi olarak tasavvur ettiği Namık Kemal'in kaynağından çıkan bir inci olarak Süleyman Nazif'i örnek gösteren Sezai, kendi eserinin bu minvalde yer almadığını hem bu sözleri söyleyerek hem de eserini Recaizâde Mahmut Ekrem'e ithaf ederek açığa çıkarmış olur. Zira bu eseri Namık Kemal'in çizdiği yoldan ziyade Ekrem'in izinden giderek oluşturmuştur ve bu eserin asıl değeri de buradan kaynaklanmaktadır. Böylece tıpkı Endülüste Araplar'ın oluşturduğu mimari eserler gibi *Sergüzeşt* de yazarı tarafından yüksek ruha sahip kimselerin anlayabileceği bir roman olarak sunulur. Dolayısıyla eserin yayımlanmasından otuz beş yıl sonra bu ön sözü kaleme alması, Sezai'nin içinde bulunduğu edebiyat ortamına bir cevap verme ihtiyacı duyduğunun göstergesidir. Sezai, eserini oluşturduğu dönemin şartlarını ve bir yazar olarak sanata yaklaşımının *Sergüzeşt*'in değerlendirilmesinde dikkate alınmasını beklemektedir. Bu çerçevede, romanında anlattıklarından yanı sıra sustuğu ya da kendi tabiriyle susmak zorunda kaldığı yerlere dikkati çeker.

Tanzimat Döneminde Kölelik Sorununa Genel Bir Bakış

Osmanlı Devleti'nde köleliğin bir sorun olarak ele alınması, insan hakları ve özgürlük gibi kavramların da tartışılmaya başlandığı Tanzimat Dönemi'ne (1839-1876) dayanır. 3 Kasım 1839 tarihinde Mustafa Reşit Paşa'nın kamuoyuna duyurduğu Gülhane Hatt-ı Hümayun, köleliğe doğrudan değinmemesine rağmen kulluk sisteminde sağladığı düzenleme ile devlet geleneğinde büyük bir kırılmaya neden olur. Ancak Hakan Erdem'in belirttiği gibi askeri-idari kulluk düzeninin kalıntıları Tanzimat ve sonrasına dek varlığını korur, hatta köleliğin ilga edilmesi dirençle karşılanır (2013: 63). Tanzimat döneminde yapılan reform hareketleriyle birlikte özellikle İngilizler, Osmanlı'da köle ticaretinin kaldırılmasına yönelik önemli bir rol oynar. 1840'ların başında İngilizlerle yürütülen çalışmalar 1857 yılında köle ticaretinin yasaklanmasına neden olur; ancak siyah köle ticaretinin önüne geçilmesinde etkili olan bu yasak, beyaz köle ticaretini sonlandırmaz, sade-

ce sınırlandırılmasına yol açar (Toledano 1994: 11). Beyaz köle ticaretinin devam etmesinde Osmanlı'nın üst sınıf yaşantısı ve Kırım Savaşı nedeniyle Kafkasya'dan gelen mültecilerin Osmanlı'ya sığınmak istemeleri etkili olur. Dolayısıyla Çerkes köleler Osmanlı topraklarına gelerek “bedeviyetten medeniyete” taşınmış “fakr u ihtiyaç” hâlimden “refah ü saadete” ulaşmış oluyorlardı (Erdem 2013: 140) söylemini pekiştirecek anlatılar geliştirilmeye başlanır. Osmanlı'da köleliğin kaldırılmasına dair yapılan yasal düzenlemelere rağmen varlığını sürdürdüğü edebî anlatılarla da desteklenir. Özellikle Çerkes kadınlarının güzelliği, beyazlığı, itaatkârlığı ve arzulanan bir nesne olarak sunumu Avrupa'da olduğu gibi Osmanlı yazınına da konu olur. Bununla birlikte Osmanlıdaki kölelik sisteminin Batıdaki kavranışından farklı olduğu Osmanlı'nın İslam dinine yaslanan daha “ılımlı” ve “insancıl” bir uygulama izlediği araştırmacıların hemfikir olduğu bir konu olarak karşımıza çıkar. Batı'da kölelik sömürme, aşağılanma, ırk ayrımı ve eşitsizlik gibi “insan”ı yok sayan olumsuz niteliğiyle ilga edilmeye çalışılırken (Toledano 1994: 3) Osmanlı'da köleliliğin “ikbal yolu” olarak kavrandığı vurgulanır. Zira devletin üst düzey yöneticisi olmaya imkân tanıyan kulluk sistemi ve varlıklı ailelerin evlerinde hizmet gören kölelerin durumları toplumun özgür tebaasına göre köleliğin daha ayrıcalıklı tanımlanmasına yol açar. Bu çerçevede Ahmet Hamdi Tanpınar Osmanlı'daki esaretin toplum genelinde nasıl algılandığını şöyle ifade eder:

Hakikatte erkek, kadın birçok insan için esaret, eski rejimde hattâ yetmiş, seksen sene evveline kadar bir nevi ikbal yolu idi. Osmanlı sarayında vezir, damat bir yığın köle vardır. –Abdülmedid devri ricâlinin birçoğu Hüseyin Paşa yetiştirmeleridir-. Kadın esirlerle gelince, en iyi izdivacı çok defa onlar yaparlardı. Ta Abdülhamid devrine kadar, cariyelerin güzelliği, okuryazarlığı ile meşhur konaklar vardı. Öyle ki, son devirlerde tanınmış hanım efendilerin çoğu, Osmanlı ve Mısır saraylarıyla bu konaklardan gelirdi. (2001: 292)

Tanpınar'ın bu tespitinde Osmanlı'da kölelik sisteminin erkek üzerinden devlet yapısına bağlanan “kul”, kadın için ise aile kurumuna bağlanan “cariye” imgesi açığa çıkar. Tanzimat dönemi romanlarına bakıldığında devlet yapısına bağlanan kulluk sistemine dair bir çatışmaya yer verilmezken özgürlüğün kadının esareti dolayımında tartışıldığı görülür. Bu noktada Şerif Mardin'in, Osmanlı romanlarında kadının toplumdaki yeri ve üst sınıf erkeklerin Batılılaşması olmak üzere en çok iki sorun üzerinde durulduğuna

dair tespiti önemlidir. Mardin'in belirttiği gibi Tanzimat döneminde kadının özgürleşmesi sorunu, dönemin romanlarında “modernleşme” ideolojisini temsil eden önemli bir göstergedir. Türk edebiyatının ilk modern tiyatro eseri olarak kabul edilen Şinasi'nin Şair *Evlennesi*'nde geleneksel evlilik anlayışının eleştirilmesinin ardından Ahmet Midhat Efendi, Namık Kemal, Şemseddin Sami gibi dönemin önde gelen yazarları çok eşlilik, esaret eğitim, kadın hukuku, aile, batılı kadın gibi konulardaki görüşlerini pek çok eserde yorumlayarak örneklendirirler. Mardin'in dile getirdiği “üst sınıf erkeklerin Batılılaşması”, “eski” ile “yeni” arasında sıkışıp Batı'nın “günlük hayatını[nın]” yüzeysel bir şekilde alınarak yaşam tarzına dönüştürülmesi, ilk dönem romanlarının eleştiri konusudur (2008: 30-31). Özgürlük sorununun kadın üzerinden ele alınması ise dönemin siyasi ve sosyal yapısı göz önünde bulundurulduğunda daha rahat anlaşılabilir. Devlet kademelerinde üst düzey görevlere gelmiş itibar sahibi “kulların” kulluk sistemini eleştirmesi, hem kendilerini hem de devlet yapısıyla çatışmasını doğuracaktır ki bu durum 19. yüzyıl Osmanlı aydını için tarihsel bağlamda pek olası değildir. Bu yüzden kölelik sorunu Tanzimat dönemi romanında kadının özgürleşmesi odağında daha çok aile düzenini sarsan bir olgu olarak ele alınır. Tanzimat romanlarında esaret sorununun “erişme ve ikbal hırsı” gibi daha gerçekçi bir düzlemde işlenmediğine dair Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eleştirisi de bu noktada önemlidir:

[Ç]ocuk yaşında vatanından zorla ayrılmış, yabancı ellere satılmış, dayak yemiş hakaret görmüş bu insanlarda, kökleşen erişmek hırsı, tahakküm etmek arzusu, bunların tatmini için giriştikleri sinsi mücadele, aralarındaki garip tesanüt, sonradan getirdikleri hısım ve akrabalarını –çünkü bu esirlerin mensup oldukları kavim ve kabileye göre talileri çok değişirdi; Kafkas kabilelerinin çoğu, içlerinden çıkarları takip ediyordu: esirciler için bu ayrı bir kazançtı.- Getirmek ve yerleştirmek gayretiyle, kadın ve erkek ayrı ayrı talihleriyle bir romancı için çok değişik ve zengin imkânları. Kaldı ki bunların içinde cinsi hayatlarına kast edilmiş biçareler de vardı. Diğer taraftan bu müesseseye sayesinde tıpkı bir saray gibi evde kıskanç bir ana baba otoritesini muhafaza edebiliyorlardı. (2001: 292)

Tanpınar'ın eleştirisi esaretin toplumsal bir sorun olmasının ötesinde bireyin psikolojisi ve bunun doğurduğu sorunların topluma yansıyan etkisinin Tanzimat yazarlarınca ele alınmadığı düşüncesine dayanır. Bu romanlarda

ikbal hırsının doğurduğu çekişmelereyer verilmemiş midir, yoksa bu çatışma dolaylı bir şekilde mi ele alınmıştır? Bu sorunun cevabı da *Sergüzeşt* romanının incelenmesinde tartışılacak diğer bir konudur.

Sergüzeşt'te Çerkes Temsilleri: Dilber ve Ötekiler

Tanzimat dönemi romanlarında esaret konusu doğrudan politik bir zemine dayandırılmaksızın aile düzeni içindeki konumları, neden olduğu ve olabileceği sorunlarla ele alınır. Özellikle evlilik dışı aşkın konu edilebilmesi için gayrimüslimler ve köleler bu dönem yazarlarının yararlanabilecekleri bir araca dönüşür. *Sergüzeşt*'te üst sınıf Batılılaşmış bir tip olan Celal Bey ile Çerkes köle Dilber'in aşkı çerçevesinde köleliğin yol açabileceği sorunlar “trajik” boyutlarıyla kurgulanır. *Sergüzeşt* romanında olaylar Rus kumpanyasının Batum'dan gelen vapurunun Tophane'ye yanaşmasıyla başlar. Anlatının ilk bölümü Çerkes temsillerinin çizildiği, böylelikle de kölelik algısını şekillendirecek yapının oluşturulduğu bir çerçeve işlevi görür. Çerkes esir satıcısı ile esirleri getiren Çerkesin diyalogu ile başlayan ilk sahnede üç Çerkes güzelin mavi gözlerinin bir hazine değerinde olduğu belirtilir. Anlatının başında geçen bu diyalogda Çerkes esirelerin sesi duyulmaz; sadece fiziksel özelliği olarak mavi gözleri, bu “hazinenin” edeceği değer, bununla birlikte alıcı ve satıcının Çerkes kimliği dile getirilir. Bu bağlamda “cesimül cüsse” olduğu belirtilen esir taciri Hacı Ömer'in tasviri yapılı: “Hacı Ömer isminde bir esirciydi ki, insan ticaretinin kalb-i bî-ruhuna verdiği merhametsizlik, kalbinin o büyük yuvarlak gözlerine aksettirdiği bir nevi vahşilik âsârında olarak, bakışı kaplana benzer, mâna-yı şümulü ile kendisinin de dâhil olduğu insaniyetin menfaat-i şahsiyesinden başka bir kısmına gelen felaketten müteessir olmaz; bir hanendenin sesiyle bir kızın ağlamasını, bir sazın sedasıyla bir hüsn-i bî-bahanın istirhamını tefrik etmezdi” (2003: 3). Hacı Ömer -ki isminin önündeki Hacı dini mensubiyetini de açığa çıkarır- ruhsuz, merhametsiz, vahşi, bencil, idrak noksanı ve insaniyetten nasibini alamamış bir varlık olarak çizilir. Beden ve ruh arasında kurulan bu ilişki önemlidir; bu kadar olumsuz nitelikleri, bünyesinde barındıran kişi adeta kötülük abidesi gibi heybetli bir bedene haizdir. Kutsal saydığı iki değer ise kırbacı ve kimsesiz esirlerdir. Dolayısıyla anlatıda ikili bir karşıtlık kurularak Çerkes kimliği ele alınmış olur; zulmeden esirci ve zulme uğrayan esirler. Batum'dan gelen üç esireden ikisi on altı, on yedi yaşlarında genç kızlar diğeri ise henüz dokuz yaşında olan bir çocuktur. Genç kızlar için sadece “Kaf-

kasya'nın iki parlak mahsul-i hüsn" tabiri kullanılırken anlatıcının odağına dokuz yaşındaki çocuk girer. Fiziksel özelliklerinin detaylandırıldığı ancak "rengi verilmemiş bir tasvir" olarak tanımlanan bu çocuğa rengini verme görevi böylece "efendilerine" verilmiş olur.

Kafkasya'dan getirilen Çerkes kızların esaretlerinin İstanbul'daki ilk günü esircinin evinde geçer, küçük kızın yeni hayatının ilk sarsıntısı da bu evde yaşanır. Esircinin karısı "bu ikisi güzel, bu küçük kız hastalıklı bir şeye benziyor, buraya bunu ölsün diye mi getirdin" dediğinde esircinin cevabı "biz de bunu bin liraya almadık a" olur. Rengi verilmemiş tasvirin ilk renkleri böylece vurulmaya başlanır: Hastalıklı ve değersiz. Küçük kızın esircinin evinde maruz kaldığı bu sözlerin yanına yasaklar gelir: "Çok gülmek, Çerkezce söylemek yasak ve bir müşteriye gidip de her ne sebepten olursa olsun beğenilmeyerek gelen esirlere on, on beş kırbaç muhakkak" (2003: 4). Çok gülmenin yasaklandığı bu evde sessizliğe itilen esirelere itaat etmeyi öğretmek için cezai yaptırımlar uygulanır. Anlatıda koyduğu kuralları ilk bozan ise Hacı Ömer olur, birkaç hafta sonra Çerkesçe "Haydi kalk gideceğiz" der, "küçücük ruhunun ızdırabına delâlet eden bir damla yaş" ile esircinin "cesim (iri) ellerinden tutarak küçük kız kendini bekleyen "yeni hayatına" doğru yürümeye başlar. Anlatıcı bu sahneyi çizmek için küçük çocuğu sokakta kaderiyle yüzleştirir:

Yürüyorlardı. Çocuk sokakta giderken etrafından geçen arabalara, tramvaylara hayran hayran bakıyordu. Tophane meydanına geldikleri zaman orada bir çok çocukların gülüşerek, haykırarak oynadıklarını görür görmez [...] kendisinden geçerek, yerde koşuşan bu mahlukatın semada uçuşan kuşlara olan münasebeti olmalı [...] onların yanına doğru koşmaya başladı. Birdenbire esircinin o büyük, o korkunç gözlerini açarak "Gel buraya... Şimdi kırbaç çıkarırım." dediğini işitir işitmez, yavaş yavaş geri döndü. Yanındaki gülyabanının ellerini tutarak kendisinin nasıl bir dest-i âhenin-i esaret içinde olduğunu birinci defa olarak hissetti. Yürüyorlardı. (2003: 5)

"Yürümek" bu sahnenin anahtar kelimesi olarak karşımıza çıkar; küçük kız çocukluğuna vurulan darbeye karşı yürümeye devam eder, vapurun sesinin onda çağrıştırdığı ailesinden kopuşa karşı yürümeye devam eder, "karnım aç" dediğinde itilip kakılmaya karşı yürümeye devam eder, ayaklarının sızlamasını dile getirmeye korktuğundan düşe kalka yürümeye devam eder. Artık çevresini sokağı, geldiği ve gittiği yeri görececek mecali kalmadığında Be-

yazıt tramvayına yakın bir kahvehanede dururlar. Bundan sonraki yolculuk “tramvayla” sürer; Aksaray’a oradan Yüksekaldırım’a varan bu yolculuk anlatıcının tabiriyle “Orta Çağa” doğru bir yolculuk hissi vermektedir. Bu sahne yaşanan zamana denk düşmeyen bir olay olarak sunulur, geçmiş zamanlarda kalması gerektiği düşünülen ancak ana taşınan bir ortaçağ zamanı esaret izleği ile tanımlanır. Tophane’den başlayan Yüksekaldırım’a varan mekân da bu “Orta Çağ” çağrışımın yaratılması için zemin yaratır. Dolayısıyla küçük kız için başlayacak “yeni hayat” hem mekân hem de olay akışı ile “Orta Çağ” zamanına ait bir kavram olarak çizilir. Satıldığı ilk ev küçük kızın köle olarak konumunun belirlendiği, sınırlarının çizildiği yer olarak tasarlanır. Yeni sahibesi “baş örtülü, şişman, esmer, kaşlarına bir parmak enliliğinde rastıklar süren, kaba bir hilkat, çirkin bir kıyafet” ile oturmaktadır. Küçük kız kadına sarılmak ister, engellenir, mindere oturduğunda azarlanır, haddi bildirilir. “Senin mindere oturmak haddine mi? Sen esirsin! Kalk ayakta dur” (2003: 6) denilerek köleliğin öğretilmesine ilk adımını atmış olur. Anlatıda ismine yer verilmeyen evin hanımın merhametsiz olarak tasvir edilmesindeki gerekçe kocası ile izah edilir. Kocası tarafından dayak yiyen, kocasının kıskançlığına maruz kalan, rüşvet aldığı gerekçesiyle işinden azledilen böylece itibarı zedelenen bir adamın eşi olarak bu kadının herkese karşı acımasızca davranması bu gerekçelerle olağanlaştırılır. Evin işlerinden sorumlu tutulan Çerkes esir, evin kızı Atiye ile dostluk kurar, ancak Atiye ile oyun oynadığı için evin hanımı tarafından kıza tokat atılır. Arap köle Taravet ve evin hanımının sözlü eziyetlerinin yanında şiddet de devreye girer. Burada asıl dikkati çeken nokta küçük kızın isminin anıldığı ilk yerde şiddete maruz kalmasıdır. Bu olayla birlikte küçük kız artık Dilber olur, uğradığı şiddet ile anılan adı “gönül alan”dır. Dilber’in Atiye ile dostluğu da kalıcı olmaz, o da annesi ve Taravet’ten Dilber’i aşağılamayı öğrenir. Dilber’in bu evde yaşadığı eziyetlere karşılık Atiye ile birlikte gittiği okul günleri tek mutluluk kaynağı olarak belirir. Giderek Türkçeyi öğrenmeyi “başarmıştır”, hatta Latife adlı bir kız ile dostlukta kurabilmiştir. Ancak kurduğu bu dostluğun verdiği mutluluk uzun sürmez. Latife’nin dostluğu Dilber’in cezalandırılmasına neden olur, “pis Çerkes”, sözlerinin yanından bu dostluk ona “murdar dilenci” hakaretini getirir.

Latife’nin Dilber’e verdiği hediyeleri öğrendiğinde evin hanımının tepkisi beklendiği gibidir: “Dilber’in kolundan çekip seng-dilâne bir, iki vurarak “şimdi dilenciligi öğrendin mi?” sualiyle bohçasının içinde ne kadar şeker,

mevve varsa pencereden aşığı attı” (2003: 10). Yaşanan bu olay ile Dilber, kaçmayı düşünür; Çerkes paltosu, kalpağı ve Latife'nin hediye ettiği bebeğı de alarak karanlık geceye teslim olur. Anlatıcının çizdiği gece tasvirinde duyulan ses ve hissedilen soğukluk, korkuyla bütünleşirken bu noktada karanlığı aydınlatan anne görüntüsü belirir. “İmdadına yetiş” sözünü söyler söylemez Dilber, sokak ortasında düşüp bayılır. Anlatıcı bu çağırışı karşılıksız bırakmaz; imdadına annesi değil, ancak Latife'nin büyük annesi yetişir. Büyük anne tanrısal bir işaret olarak algılar Dilber'i, “kandil gecesi azat etmek” böylece kefarecini ödemek ister; ancak o da bu arzusunu gerçekleştiremez ve Dilber'i tekrar sahibine teslim eder. Çocuk olarak kaçtığı eve aynı gün yetişkin olarak döner. Kimsenin karşısında ağlamaz, sessizliğe sığınır, maruz kaldığı her türlü şiddete karşı sükûnetini korumak zorunda hisseder. Ancak odasında tek başına kaldığında annesini anarak özlemle ağlar. Anlatıcının sustuğı yerlerden biri, Dilber'in annesidir. “Eğer hayatta ise validesinin hayali, mezar-ı sükûnete çekilmişse ruhu tarafından bir melek-i müekkelin semadan sukut ederek teselli-bahş-ı ıztırab-ı etfal olan bir nevaziş-i maderâne ile dudaklarından öpmesini bekliyor gibi görünüyordu” (2003: 18). Annesinin hayatta mı yoksa ölmüş mü olduğuna dair bir belirsizlik yaratılmasına rağmen Dilber'in annesinden kendisini kurtarmasını beklemesi, hayatta olduğuna dair bir şüphe uyandırır. Burada anlatıcının sessiz kalması bu dönemde Çerkes ailelerin çocuklarını bizzat kendi elleriyle köle olarak satmak zorunda kalmalarıyla ilişkili olabilir. Hür doğmuş Müslümanların ve zımmî gayrimüslimlerin köleleştirilmesi İslam inancına göre yasaklanmıştır. Ancak Çerkeslerin hür ve köle sınıflarından oluşan ikili yapısı, çocuk ve akrabaların satılmasında bazı yasal boşluklar oluşturmuştur. Kuramsal olarak yalnızca köle sınıfından olanlar alınıp satılabilmesine rağmen hür sınıftan gelen pek çok Çerkes, özellikle göç kargaşasında çocuklarını satmak zorunda kalmıştır (Erdem: 2013: 70). Anlatıcı, Dilber'in ailesi tarafından köle olarak satıldığını söylemez; ancak ailesi ile ilgili belirsizlik hâli ya da bilmezden gelme hâli onun ailesi tarafından satıldığını düşündürmektedir.

Anlatıcı, Dilber'in çaresizliğini esaret meselesinin toplumun bir ürünü olduğunu göstermek ister; “esaretin ezdiği, insanîyetin terk ettiği, ümidin ara sıra okşadığı bu mahluk-ı zaif gecenin âğûş-ı nisyanında uyuyor” (2003: 18). Gecenin sabaha, uykunun uyanışa dönüştüğü sahnede anlatıcı, tabiat tasvirlerine yer verir; yalçın kayalardan, siyah ormanlardan akan nehir, Dilber'in yeni hayatını hazırlayan bir eşik görevi üstlenir. Zira ilk sahibi

Mustafa Efendi'nin tayini Erzurum'a çıktığı için Dilber yeniden bir esirciye "altmış beş lira" karşılığında satılır. "Kırk beş liraya" satın alınan Dilber, çektiği eziyet dolu günlerinde aynı zamanda Türkçeyi konuşmanın yanında okuma yazma da öğrenmiş olarak bu aileye yirmi lira kazanç sağlamış olur. Anlatıcı, esaretin farklı yüzlerini göstermek üzere bu sefer de Dilber'in satıldığı esirci evini mekân olarak kullanır.

Anlatının en çarpıcı bölümlerinden biri, esircinin evinin tasviridir; Ortaçağ zamanlarından kalma korkutucu ve dehşet uyandıran bir harabe görünümünde bu evde baykuş, atmaca ve vahşi kuşların sesleri işitilmekte ve hayaletlerin dolaştığına dair hikâyeler anlatılmaktadır. Mekâna dair dehşet verici görüntünün yanında bu görselliği daha da güçlendirmek için baykuş sesi işitsel bir unsur olarak kullanılır. Dilber'in bu evde kaldığı bir hafta süresince farklı esaret anlatıları ele alınır; efendi ve köle karşıtlığı üzerine kurulan bu anlatılarda sadece esirlerin maruz kaldığı "acıklı" hâllere değil, "efendilerin" de köleleri yüzünden yaşadığı "hüsrana" yer verilir. Esir kızlardan Şayeste, elindeki kitabı bırakarak hizmetinde bulunduğu evin oğlunun arzusunu karşılamadığı için iftiraya uğrayarak evden atıldığını anlatır; ancak kovulduğu ve esirciye satıldığı bu evi özlemle anar; "bahçırlığının hatıratı" dediği çocukluğunun geçtiği evden tanımadığı, bilmediği bir eve satılma korkusunu taşır. Dikiş diken diğer esir, sahibinin dayaklarına daha fazla dayanamayarak evin eşyalarını parçalamış ve hatta evini kundaklamıştır; ut çalan esir kız ise hanımının kocasıyla yaşadığı aşk yüzünden esirciye satılmıştır. Bu anlatılarda esirler, kitap okuyan, müzikle uğraşan, dikiş diken meziyetleriyle aşkın nesnesi olarak maruz bırakıldıkları acıya karşılık efendilerinin de "var olan" aile düzenlerini sarsarak onları hüsrana uğratmışlardır.

Aşkın Hâlleri: Delilik ve Ölüm

Asaf Paşa'nın konağına cariye olarak satılan Dilber burada huzura kavuşmuş görünür; piyano dersleri alır, Fransızca öğrenir, evin oğlu Celal'in resimlerine modellik yapar. Tanzimat romanlarında çizilen aile kurgusunda, Batı yaşantısını öğreten Fransız mürebbiyeler önemli bir kılavuz rolüne sahiptir. Yabancı mürebbiyeler "kültür" aktarımında sadece evin çocuğuna değil, çocuk vesilesiyle tüm aile üyelerinin yaşamını dönüştürücü bir etkiye sahiptir. Nitekim konağın Fransız mürebbiyesi Dilber'in "romanesk" şeklini kazanmasında önemli bir rol oynar. Dilber, okuduğu *Paul ve Virginie* romanında aşkı öğrenir; masumiyetini korumak için de ölmeyi. *Paul ve Virginie*'ye ya-

pılan atıf ile Dilber'in döktüğü iki damla gözyaşının sonrasında Celal Bey'in tuvaline yansıyan görüntü, efendi ile kölenin aşkını filizlendirir. Kitap, gözyaşı ve resim bu aşkın araçları olarak belirir. Tanzimat dönemi romanlarında kadınlara kitaplardan öğretilen aşk, Nurdan Gürbilek'in "Erkek Yazar, Kadın Okur" adlı yazısında dikkati çektiği gibi sadece romanın kahramanını değil, romanın türsel dinamiğini de belirler. Gürbilek, *Paul ve Virginie*'den asıl etkilenenin Samipaşazâde Sezai olduğunu söylerken haklıdır. Zira *Sergüzeşt* romanı ile *Paul ve Virginie* arasında tematik benzerlik açık ve nettir; Celal Bey ile Dilber'in aşkı Paul ile Virginie gibi tabiatın sunduğu güzellik ile temellük edilir; Virginie nasıl kurtuluşu Hint Okyanusu'na bırakarak bulduysa Dilber de özgürlüğüne Nil'in sularına kendini bırakarak kavuşur. Dolayısıyla Gürbilek'in dediği gibi, Osmanlı yazınında "yazarların edebi borçlanmanın, yabancıdan etkilenmenin, kültürel melezleşmenin doğurduğu endişeyle "çaktırmadan" baş etmesini, problemi kadın okurla sınırlayıp endişeyi hafifletmesini, tereddüdün ses tonunda yol açabileceği ses kısıklığını gidermesini sağlıyor çoğu örnekte kadın okur" (2004: 39). Celal Bey'in Dilber'e aşkı ise, tahakküm hissini "birdenbire" merhamete dönüşmesinin bir sonucu olarak sunulur. "Oyuncağına" zorla dilenci kıyafetini giydiren onun perişan bir hâlde ağlamasının sanatına kazandıracığı "gerçeklik" ve Dilber'in "Yunan mermerleri" gibi bedeninin verdiği "sanatkârane" hissi bir haz kaynağı olarak görürken duyduğu bu heyecan ve haz, merhamete dönüşür. "Ve bu kısacık müddet-i esaretindeki sergüzeşti, gördüğü şiddet ve hakaretleri... masumane arzuları... küçücük ümitleri, emelleri... velhâsıl bu metrûke-i hasıl olan teessürle iskemleden kalkarak, "Affını rica ederim Kleopatr, Madem ki istemiyorsun, ben de bu fırçayı kırarım... İşte affet diyorum, tarzkiye veriyorum sana... Yine niçin sessiz ağlıyorsun?" (2003: 32). İskender'in esiri Zavallı Kleopatr olarak tanımlanan Dilber, Celal Bey'in ona duyduğu aşk ile Juliet'e dönüşür. Böylece Celal Bey ile Dilber arasındaki aşkın imkânsızlığı ve bu aşkın doğuracağı trajik son Virginie, Kleopatra ve Juliet'e yapılan atıflarla hazırlanır. Celal Bey, birkaç gün geçirdiği uykusuz geceden sonra Dilber'in yatak odasına girer. Burada da Celal Bey, ahlaki öğretileri ile arzusu arasında "küçük" bir bocalama yaşar. "Genç bir kızın namus ve insaniyetin kapısında beklediği yatak odasına, harem-serâ-yı ismetine, gece yarısı girmek bir haydut gibi vicdanın en pak ve mukaddes olan bu kanununu pâmâl etmek... Cinayet!..." (2003: 33) Cinayet olarak gördüğü suçu işlemekten kendini alamaz Celal Bey, ancak anlatıcı Dilber'e

de cinsel istismara uğrama ihtimaline dair bir korku yaşatmaz, yatağında Meryem'e dönüşen Dilber'in "namusunu" muhafaza eder. Dilber'in aşkı uykusunda "sessizce" açığa çıkarılır; Dilber, "takatsiz" ve "ızdırap" hâlinde uyurken Celal Bey, odada kendi resmini bulur ve böylece aşkının karşılıklı olduğunu bu "fotoğraf" aracılığı ile öğrenmiş olur. Söze dönüştürülmeyen ancak görüntüye yansıtılan bir aşk tasavvuru onaylanır.

Efendi ile köle aşkının yaratacağı kriz, kız kardeşinin zengin bir paşa ile evlendirilmesi bahsinde Celal Bey'in annesi ile geçen diyalogda hazırlanır. Annesi evlilik için asalet ve ikbalin önemli olduğunu, Celal Bey ise güzellik ve erdemın önceliğini savunur; (2003: 36) böylece aşk ve güzellik asalet, masumiyet de servetin yerine konmuş olur. Zehra Hanım, "Ben asilzâdelerin ressam, şair olduklarını hiç istemem. Halk içinde mümtaz olan mevkilerini, haysiyetlerini tenzil edecek birtakım esassız fikirler hâsil ediyorlar." derken Celal Bey, "Asalet, teşrifat ve servete, servet nümâyîş-i asaletle tapıyor. Ben ismet ve muhabbete" sözleriyle ailesinin değer yargılarıyla çatışır. Celal Bey'in evlilik üzerine "romanesk" yaklaşımını annesi onun sanatçı kişiliği ile bağdaştırır. Fransâda aldığı eğitimin verdiği sanatçı duyarlılığı onu aile ve toplum nezdindeki değerlerden uzaklaştırarak "kadınsı" bir kimlik kazandırıp hisleri ile hareket etmesine, dolayısıyla önce iradesini sonra iktidarını kaybetmesine neden olacak bir çöküşün nedeni olarak sunulur. Nitekim Zehra Hanım, oğlu ile Dilber arasındaki aşkı öğrendikten sonra önce hastalanıp yatalara düşer, sonra bir "Roma İmparatoriçesi"ne dönüşerek Dilber'den kurtulmak ister ve onu tekrar satılığa çıkarır. Dilber, bu sefer Mısırlı servet sahibi bir tüccarın kölesi olmuştur, Celal Bey ise Dilber'in gidişiyile birlikte aklını yitirerek "mecnuna" dönüşmüştür. Dilber de Mısırlı efendisinin odalığı olmaya karşı koyarak Celal Bey'in aşkını muhafaza etmek ve böylece masumiyetini korumak için ölümü bir kurtuluş olarak seçer. Parlatır'a göre "yaratılan esaret tipinin hürriyet uğruna can vermesi gerekirdi; yazar da bunu düşünmüş"tür (1987: 137). Nil'in sularına kendini bırakarak "özgürlüğe" ulaşma fikri, uğruna can vermenin erdeme dönüştüğü hürriyet kavramına karşılık düşünülmüş olabilir. Ancak Dilber, Nil'in sularına kendini bırakarak aşk ve güzellik dolayımında asaletini, servet dolayımında ise masumiyetini korumuş olur. Doğu'nun seması gibi saf, Yunan heykelleri gibi beyaz ve tüm kusurlardan azade olan Dilber, özgürlüğün bedelini canıyla öderken, Fransız sanatına kendini kaybedecek kadar kaptıran Celal Bey ise aklını ve itibarını yitirerek öder. Çerkes bir köle olan Dilber bağlamında

esaretin suya gömülmesini, Batılılaşmış bir Osmanlı asilzadesinin de aklını yitirmesini nasıl yorumlamak gerekir?

Tanzimat romanları çerçevesinde düşünüldüğünde *Sergüzeşt*'in türdeşleri ile bir takım benzerlikleri vardır. Tanzimat yazarlarının iyi-kötü, güzel-çirkin, beyaz-siyah gibi net ayrımları vardır. *Sergüzeşt*'te de bu netlik özellikle Dilber tipinin kurgusunda belirginlik kazanır, temiz kalbi ile beyaz bedeni güzelliğin bir timsalidir ve bu yüzden de “Venüs satüsü” ile özdeşleştirilir. Onun kusursuz güzelliği Çerkes ırkına mensubiyeti ile de bütünlük kazanır. Batı ve Doğu metinlerinde oluşturulan “Çerkes güzeli” algısının bir tezahürüdür Dilber; güzel olduğu kadar asil ruhludur da. İrvin Cemil Schick, “Çerkes güzeli” imgesinin sanat ve edebiyatta özellikle 19. yüzyılda “beyazlık” üzerinden temsil edilmesini saydamlığına bağlar: “Beyazın üstünlük kurmasını sağlayan, kendini hiç sorgulanmayan bir model olarak yutturabilme yetisidir. Beyaz ayrıcalığı... Beyazlığı ve ayrıcalıklarını görme yetisini içerir... Hâkim kültür, içindkiler için saydam olmayı sürdürür” (2004: 89) Schick, Çerkeslerin beyazlığı üzerinde bu kadar sık durulmasını ırksallaştırma süreci ile ilişkilendirir. Zira 19. yüzyılda Çerkes kadınlarının beyaz tenli olarak sunulması, beyazlığı dışsallaştırarak Avrupalılar ile Amerikalıları görünür kılarken, beyazların üstünlüğü fikrinin inşa edilmesini kolaylaştırmıştır (2004: 91). Samipaşazâde Sezaî'nin bilinçli bir şekilde “beyaz ırk” fikrini yücelttiği söylenemez, ancak yüceltilmiş bir ahlak sisteminin temsili olarak Dilber tipiyle Batı'da oluşturulmaya çalışan ırksallaştırma sürecine eklemlenmiştir.

Anlatının sonunda Dilber'in Nil'in sularına bırakılması salt *Paul ve Virginie*'ye yapılan atıftan hareketle “taklit bir ölüm” olarak açıklanabilir mi? Tanzimat yazınında esaret temasının ele alındığı anlatılarda cariyelerin ölümüne sürüklendiği görülür. Örneğin Ahmet Mithat Efendi'nin *Letâif-i Rivâyât*'ında (1870) yer alan “Esaret” anlatısında Kafkasya'dan küçük yaşta getirilen Fıtnat ile Fatim birbirlerine âşık olurlar ancak gerdek gecesinde kardeş olduklarını öğrendiklerinde intihar ederler. Yine *Letâif-i Rivâyât* serisinde bulunan “Firkat”te Memduh ile Çerkes Guşacuk arasındaki aşk iki sevgiliyi ölüme götürür; zehir içerek intihar eden Guşacuk'un acısına dayanamayan Memduh, önce cinnet geçirir sonra da ölür. *Sergüzeşt* ile Rezaizâde Mahmut Ekrem'in *Vuslat* (1874) oyunu arasında daha belirgin benzerlikler vardır. Asil bir ailenin oğlu Muhsin ile küçük yaşta konağa getirilen Çerkes köle Vuslat'ın aşkına karşı koyan anne imgesi, böylece evden uzaklaştırıl-

mak istenen Vuslat'ın satılması, Muhsin Bey'in hastalanıp yatalara düşmesi, başkasıyla evlendirilmeye çalışan Vuslat'ın aşk ayrılığına dayanamayarak hastalanması ve sonunda bir araya getirilen âşıkların kavuşmalarıyla birlikte ölmeleri iki kurgu arasındaki benzerliği açığa çıkarır. Tanzimat yazınındaki trajik sonla biten bu kurgu, ilk dönem esaret anlatılarının benzer bir yapı sergilendiğini göstermektedir. Esaret sorununa aşk odağında trajik bir son yaratmalarıyla Tanzimat yazarları, bu sorunu toplumun değer yargılarını sarsmadan merhamet hissine dayandırarak “ahlaki” boyutuyla edebi zemine taşıyarak görünür kılmak istemiş gibidirler.

Celal Bey ise “batılılaşan doğulu” kimliği ile Doğu-Batı ikilemini yansıtan bir tip olmasının ötesinde Tanzimat yazınında modernleşme sancısının saydamlaştığı bir konuma sahiptir. Batı'da resim sanatı üzerine eğitim almıştır, ancak hocası Doğu'ya odaklanmış Batılı ressam Gerome'dur. Bu yüzden aldığı resim eğitimi, ona sadece batı sanatını değil Batı'nın Doğu algısını da öğretmiştir; bu çerçevede batıda doğuyu arayan bir Osmanlı asilzadesi olarak İstanbul'a döndüğünde de Batı'yı arar. Sanatına duyduğu tutku, tuvale yansıyan görüntüye âşık olmasına ve efendi-köle aşkının aile ile özellikle devlet düzeninin bir temsilcisi olan baba otoritesi ile çatışmasına neden olur. Dilber'in satılmasından sonra Celal Bey'in hastalanması, annesinin “merhamet” hissi ile geri adım atmasına, Dilber'i tekrar eve getirmek istemesine yol açarken bu çerçevede baba otoritesi aşılamaz. Aşılamayan baba otoritesi de böylece efendi ile köle aşkındaki trajik sonun belirleyicisi olur. Devlet geleneğini temsil eden ailesinin evliliği asalet ve ikbal yuvası olarak tanımlan Celal Bey'in sanatıyla kurguladığı masumiyet ve aşk algısını salt Batı'da aldığı eğitimle izah etmek ise ne ölçüde doğrudur? Osmanlı edebiyat geleneğinde kendinden geçercesine büyük bir aşkla bağlı olunan sevgiliye ulaşamamanın ızdırabıyla aklını yitirerek mecnuna dönüşen âşık imgesi onaylanır. Beşerî aşkın ilahi aşka yönelmesinde aklın devre dışı kalması, İslami geleekten beslenen tasavvufta yüceltilmiş aşkın bir göstergesi kabul edilmektedir. İslam toplumunda *Leyla ile Mecnun* hikâyesi, tıpkı Batı'daki *Romeo ve Juliet* hikâyesi gibi tutkulu aşkın işlendiği metinlerin referans kaynağı gibidir. Mecnun efsanesinin ise erken İslamî dönemde, kuzeyli ve güneyli Araplar arasındaki rekabetten kaynaklandığı ileri sürülmektedir.

Güneyli Araplar'ın, tıpkı ortaçağ Avrupası'nın troubadourları gibi platonik ve fiziksel aşkı öven “uzri” denilen bir şiir geleneği vardır. Bu

geleneğin en ünlü temsilcisi kavminden Basna adlı bir kadının aşkıyla yanıp tutuşan yedinci yüzyıl şairi Cemil el-Uzri'ydi (ö. 82/701); kızın ailesi onu reddedip kızlarını başkasıyla evlendirmişti. Mutsuzluğuna rağmen aşkın saflığını, sevilen kişiye tapınılmasını ve âşîğın kendisinden vazgeçerek acı çekmesinin erdemini yüceltmişti. (Dols 2013: 409)

Bu çerçevede Araplar arasındaki rekabete vurgu yapılmasa da Leyla ve Mecnun hikâyesinin “saray aşkına” dahil olabileceğine dair bir Arap geleneğinin varlığına dikkat çekilmektedir: Dilber'in konaktan uzaklaştırılmak maksadıyla “odalık” olarak satıldığını öğrenmesiyle Celal Bey, sokak sokak gezerek Dilber'i arar, gördüğü kimselere onu sorar, “maksad-ı hayat” olarak tanımladığı Dilber'e ulaşamayacağını anladığında ise Mecnun misali aklını yitirir. Divan edebiyatı geleneğinin âşık tipiyle Celal Bey'in aşkı kavrayışı ve ulaşılamaz olan sevgiliyi arayışı arasında benzerlikler vardır. Bu çerçevede Tanzimat yazarlarının eserlerinde Doğu Batı ikileminin yansıtıldığı yorumunun ve bu ikilemin cumhuriyet ile çözüldüğü yanılması cumhuriyet ideolojisiyle ilişkili olduğunu söyleyen Jale Parla'nın tespiti önemlidir. Parla'ya göre Tanzimat düşünce ve edebiyatına egemen olan özellik ikilem değil, İslam düşünce, felsefe, dünya görüşü ve bilgi kuramının tartışılmaz belirleyiciliğidir (2009: 37). *Sergüzeşt*'in realist bir roman olarak sunulmasına rağmen romantik bulunmasının gerekçesi de burada yatar. Nitekim Samipaşazâde Sezai de esaret sorununa devlet sistemiyle doğrudan çatışmaya girmeden dolayı bir şekilde toplumun vicdanına seslenerek çözüm üretmeye çalışmıştır. Esaretin, kölelerin yanı sıra efendiler için de yarattığı ve yaratabileceği sorunları “edebe uygun” bir imkân-sız aşk söylemi ile göstermek istemiştir.

Sonuç

Tanzimat dönemi yazınında esaret izleği, Osmanlı modernleşme sürecinin yorumlanmasına imkân tanıyan önemli veriler sunar. Tanzimat Fermanı'nın kamuoyuna duyurulması ile birlikte insan haklarına ve özgürlüğe yapılan vurgu, kulluk sisteminin yeniden düzenlenmesine yol açacak süreci başlatır. Nitekim bu düzenlemenin bir parçası olarak köle ticaretinin yasaklanması, esir pazarlarının kapatılması İngilizlerin desteği ile gerçekleşir; ancak bu yasanın uygulanma sürecinde siyasi ve sosyal sorunlar açığa çıkar. Osmanlı üst sınıf aile yaşantısına bağlı olarak ev içi hizmetinde kullanılmak üzere özellikle Kafkasya'dan getirilen esirlerden vazgeçmek kolay olamaz. Özellikle Kırım savaşı sebebiyle Kafkasya'dan gelen mültecilerin Osmanlı'ya sığın-

mak zorunda kalmaları, köle ticaretinin devamlılığını sağlayan önemli bir unsur olarak belirir. Siyah köle ticaretinin önüne geçilmesine ve esir pazarlarının kapatılmasına rağmen esirci evlerinde beyaz köle satışlarına devam edilir. Toplumda yaşanan bu sürece edebî anlatılar da bir anlamda tanıklık eder. Osmanlı'daki kölelik algısının Batı'ya nispetle daha “ılımlı” olduğu algısını sorgulatan Samipaşazâde Sezai, devlet düzeniyle bir çatışmaya girmeden esaretin aile kurumu içinde yarattığı sorunlara odaklanır. *Sergüzeşt* romanında üst sınıf batılılaşmış bir tip olan Celal Bey ile Çerkes köle Dilber aşkı dolayımında esaret konusu toplumsal vicdanı harekete geçirecek şekilde kurgulanır.

Açıklamalar

- ¹ Bkz. Güzin Dino Samipaşazâde “Sezai Bey’in *Sergüzeşt* İsimli Romanında Gerçekçiliğin Payı”, Kenan Akyüz “*Sergüzeşt* Romanı Üzerine”, Ali Şükrü Çoruk “Oryantalizmin *Sergüzeşt*’i”.
- ² Sezai’ye bu sözleri yazdıran diğer bir gerekçe de içinde bulunduğu dönemin edebiyatına hâkim olan “milli edebiyat” zemini olduğu düşünülebilir. Nitekim 1924 yılına kadar geçen süreçte milli bir kimlik inşa etme sürecinde Ömer Seyfettin ve Ali Canip Yöntem’in kaleme aldığı “Yeni Lisan” (1911) makalesi, Ziya Gökalp’in *Türkçülüğün Esasları* (1923) dönemin edebiyat anlayışını “Türkçülük” düşüncesine göre yapılandırılmasına yol açmış, Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte Atatürk’ün ilke ve inkılapları doğrultusunda yazarların eserler vermesi beklenmiştir. Bu yüzden Sezai, “milli mücadele ruhunun” egemen olduğu süreçte *Sergüzeşt*’in dönemin beklentilerini karşılamadığının, ancak eserinin yazıldığı dönemin tarihsel perspektifiyle bir değer taşıdığıнын altını çizmiş olabilir. Bu konu üzerinde yazarın diğer yazılarını değerlendirmek gerektiği ve bu yazının konusu dışında kaldığı için bir hipotez olarak dikkat çekilmiştir.
- ³ İrvin Cemil Schick’in *Çerkes Güzeli: Bir Şarkiyatçı İmgenin Serüveni* adlı çalışmasında 13. yüzyılda Venedikliler ve Cenevizliler’in Karadeniz kıyılarında Tatar ve Çerkes kölesi ticareti yaptıklarından, Çerkes kölelerin ev işlerinde çalıştırılmak üzere İtalyan, Fransız ve başka Avrupa şehirlerine getirildiğinden söz edilmektedir (41). Schick, Avrupa’da Çerkes kadınlarından söz eden ilk yapıtlardan birinin 17. yüzyılda Prospero Bonarelli’nin *Il Solimano* (1620; Süleyman) adlı oyunu olduğunu daha sonra buna benzer oyunların da yazıldığını belirtir. Avrupa sanatında Çerkes imgesi için bkz 15-38.
- ⁴ Zeynep Kerman da Tanpınar’ın bu görüşüne katılır, İslam dininin köle ve cariyelere iyi muamele edilmesine sebep olduğunu “kabiliyetli” olanların yüksek makamlara “güzel ve meziyetli” cariyelerin itibara kavuştuğunu dile getirir. “İslamiyet’te ve Osmanlı Devletinde köle ve cariyelere daima iyi

muamele edilmiş, kabiliyetliler iyi mevkilere yükselirken, cariyelerin güzel ve meziyetli olanları da saray ve konakların hanımları sıfatıyla itibarlı bir hayat sürmüşlerdir. Bu bakımdan biz Tanpınar'ın “esaretin eski rejimde bir nevi ikbal yolu” olduğu fikrine iştirak ediyoruz.” (35-36)

Kaynaklar

- Ahmet Mithat Efendi (2001). *Letaif-i Rivayat*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Akyüz, Kenan (1956). “Sergüzeşt Romanı Üzerine”. *Türk Dili* 55 (5).
- Çoruk, Ali Şükrü (2007). “Oryantalizmin Sergüzeşti”. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 36: 79-100.
- Dino, Güzin (1952). “Samipaşazâde Sezai Bey'in Sergüzeşt İsimli Romanında Gerçekçiliğin Payı”. *A.Ü. Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi* X (1-2).
- Dols W. Michael (2013). *Mecnun: Ortaçağ İslam Toplumunda Deli*. Çev. Didem Gamze Dinç. İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Erdem, Hakan (2013). *Osmanlıda Köleliğin Sonu 1800-1899*. Çev. Bahar Tırnakçı. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Gürbilek, Nurdan (2004). “Erkek Yazar, Kadın Okur”. *Kör Ayna, Kayıp Şark Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kerman, Zeynep (1998). “Tanzimat Devri Türk Edebiyatında “Esaret” Temi ve Sergüzeşt Romanı”. *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- _____ (2003). *Samipaşazade Sezai Bütün Eserleri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Mardin, Şerif (1991). “Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma”. *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları. 21-76.
- Parla, Jale (2009). *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parlatır, İsmail (1987). *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Sazyek, Hakan ve Esra Sazyek (2008). *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler: Bir 19. Yüzyıl Seçkisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Schick, İrvin Cemil (2004). *Çerkes Güzeli Bir Şarkiyatçı İmgenin Serüveni*. İstanbul: Oğlak Güzel Kitaplar.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2001). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Timur, Taner (1991). *Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kültür*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Toledano, Ehud. R (1994). *Osmanlı Köle Ticareti 1840-1890*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

An Ottoman and A Cherkes: The Cost of Freedom in *Sergüzeşt* Novel*

Emine Tuğcu**

Abstract

One of the issue that Tanzimat writers dwelled on, the enslavement problem, represents important datas to understand and interpret Ottoman modernism period. The policy of Ottoman government through to enslavement can be seen in literary narratives of the period's writers such as Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Recaizâde Mahmut Ekrem and Samipaşazâde Sezai. In this article, based up on Samipaşazade Sezai's *Sergüzeşt* novel, Ottoman modernism period will be brought forward with focusing on enslavement problem. In this frame, the message that is given to reader by preface of *Sergüzeşt*, will be evaluated with historical perspective, after drawing a frame for state enforcement of slavery. In Tanzimat period, fictionalization of Cherkes representations, conflict of high class, westernized Ottoman intellectuals will be discussed. Definition of enslavement problem in the Ottoman modernization process and solutions of this problem will be answered throughout the analyzation of the novel characters.

Keywords

Ottoman modernization, enslavement, freedom, Cherkes, Ottoman intellectual.

* Date of Arrival: 06 April 2016 – Date of Acceptance: 21 June 2016

You can refer to this article as follows:

Tuğcu, Emine (2018). "Bir Osmanlı ve Bir Çerkez: *Sergüzeşt* Romanında Özgürlüğün Bedeli". *bilig – Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi* 86: 45-64.

** Assist. Prof. Dr., Başkent University, Turkish Language and Literature – Ankara/Türkiye
emine_tugcu@yahoo.com

Османец и черкес: цена свободы в романе «Сергюзешт»*

Эмине Тугджу**

Абстракт

Тема переселенцев, которой уделяли внимание писатели периода Танзимата, дает важный материал для понимания и интерпретации периода модернизации Османской империи. Представления об османской политике в отношении переселенцев подкрепляются литературными описаниями, которые имеются в романах таких писателей того времени, как Намык Кемаль, Ахмет Мидхат Эфенди, Реджаизаде Махмут Экрем и Самипашазаде Сезаи. В данной статье предлагается обсуждение османской модернизации, отталкиваясь от темы переселенцев на материале романа Самипашазаде Сезаи «Сергюзешт». В этом контексте, предлагается анализ в исторической перспективе того послания, которое дается в предисловии к роману; дается общая картина политики государства по отношению к переселению в эпоху Танзимата, характеризуется конфликт, переживаемый высшим классом вестернизированной османской интеллигенции. Исследуя персонажи романа, автор определяет отношение к проблеме переселения в процессе османской модернизации и характеризует предложенные пути решения этой проблемы.

Ключевые слова

Самипашазаде Сезаи, турецкий роман, османская модернизация, переселение, свобода, Черкесы, османская интеллигенция.

* Поступило в редакцию: 6 апреля 2016 г. – Принято в номер: 21 июня 2016 г.
Ссылка на статью:

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

** Д-р, преп., Университет Башкент, кафедра турецкого языка и литературы – Анкара / Турция
emine_tugcu@yahoo.com