

Özgün Makale

Halit Ziya Uşaklıgil'in "Dilhoş Dadı" Öyküsünde Kölelik ve Ötekilik¹

Slavery and Otherness in Halit Ziya Uşaklıgil's Short Story "Dilhoş Dadı"

Hüsna BAKA*

Öz

Halit Ziya Uşaklıgil'in, İzmir'in ayrıcalıklı ailelerinden birine mensup isimsiz, yetişkin bir erkek anlatıcının bakış açısından aktarılan "Dilhoş Dadı" öyküsü, anlatıcının Dilhoş adlı Afrika kökenli dadısını hatırlama biçimine ve dadısıyla duygudaşlık kurma çabasına odaklanır. Bir yandan da "ben anlatıcı"nın retrospektif bakışı aracılığıyla dadı üzerinden bir büyüme ve toplumsallaşma anlatısı kurgular. Anlatıcının dadısına dair hatıraları, çocukluktan yetişkinliğe geçtiği aşamada kültürel ve ırksal bir fark söylemini nasıl yavaş yavaş benimsediğini açığa vurur. Ben anlatıcının bakışı dadısının nasıl adım adım korku ve merak uyandıran "öteki"ne dönüştüğünü açıklarken, ötekileştiren bu bakışın büyümeye ve toplumsallaşmaya paralel olarak geliştiğini gözler önüne serer. Anlatıcının Dilhoş'a dair hatıralarından söz ederken kullandığı duygu repertuarı, Dilhoş'a ilişkin önyargıları açığa vurarak kurulmaya çalışılan duygudaşlığın sınırlılığına işaret eder.

Anahtar Kelimeler: Halit Ziya Uşaklıgil, Dilhoş Dadı, Kölelik, Ötekilik, Afro-Türkler.

Abstract

Halit Ziya Uşaklıgil's story "Dilhoş Dadı," narrated by an anonymous adult narrator from one of the privileged families of Izmir, focuses on his memories of his African nanny named Dilhoş and his attempt to establish sympathy with her. It also constructs a narrative of growing up and socialization through the narrator's retrospective perspective. The narrator's memories reveal how he gradually adopts a discourse of cultural and racial differences as he moves from childhood to adulthood. The narrator's point of view explains how his African nanny gradually turns into the "other" surrounded by fear and curiosity and reveals that this othering gaze develops in parallel with growing up and becoming socialized. The repertoire of emotions the narrator uses when talking about Dilhoş reveals the prejudices against Dilhoş and points to the limitations of the sympathy attempted to be established.

Keywords: Halit Ziya Uşaklıgil, Dilhoş Dadı, Slavery, Otherness, Afro-Turcs.

¹ Makalenin başvuru tarihi: 15.03.2024, Makale kabul Tarihi: 27.04. 2024.

* Arş. Gör., Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, husnabaka@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2201-7754.

Giris

Halit Ziya Uşaklıgil'in İzmir çevresinde geçen öyküleri, Afro-Türkler topluluğuna dair sundukları temsillerle dikkat çeker. *İzmir Hikâyeleri*'nde yer alan "Uzak Hatıralar", "Civelek Ziver" ve "Abdi ile Karanfil"; *Sepette Bulunmuş – Hepsinden Acı*² içinde yer alan "Dilhoş Dadı" öyküleri okurlara, Afrika kökenli kölelerin on dokuzuncu yüzyıl sonlarında İzmir'deki kent ve konak yaşamının önemli bir parçası olduğunu gösterir. Bu makalede, "Dilhoş Dadı" öyküsüne bakarak, öykünün anlatıcısının çocukluğuna ve çocukluktan yetişkinliğe adım attığı döneme yakından tanıklık etmiş bir kadının temsilini inceleyeceğim. Ev içinde çalışan, bakım verme hizmetini üstlenmiş Dilhoş adlı Habeşli dadının anlatıcı tarafından hatırlanma biçimine ve bu hatıralara eşlik eden duygulara odaklanacağım. Bu öykü, on dokuzuncu yüzyıl sonunda İzmir'deki Afrika kökenli kölelerin yaşayışına ve kültürüne dair veriler sunmakla kalmaz, "ben anlatıcı"nın retrospektif bakışı aracılığıyla dadı üzerinden bir büyüme ve toplumsallaşma anlatısı da kurgular. Öyküde Dilhoş, korku ve merak duygularının çevrelediği bir ötekilik alanına yerleştirilir, ben anlatıcının bakışı, Afrika kökenli dadısının nasıl adım adım "öteki"ne dönüştüğünü açıklarken, bir yandan da ötekileştirici bu bakışı üreten duyguların büyümeye ve toplumsallaşmaya paralel olarak geliştiğini gözler önüne serer. Dadısını öteki olarak konumlayan bakışın gelişimi, büyümenin ve toplumsallaşmanın bir göstergesine dönüşür.

Halit Ziya'nın İzmir'de geçen öyküleri üzerine çalışmalar yapan Şerife Çağın (2016), Halit Ziya'nın çoğu öyküsünde görülen, Habeşli kölelerden konak yaşantısının doğal bir parçası, hane halkının ayrılmaz bir üyesi gibi bahsetme biçimi nedeniyle, Halit Ziya'nın köleliğe yaklaşımının son derece "hissî" olduğunu, Afrikalılara yönelik yargılar içermekten uzak olduğunu söyler (s. 27).³ Çağın, "hissî" tanımını olumlu manada kullanır. Halit Ziya'nın kölelerden duyguları öne çıkararak söz etmesini üstü örtülü bir övgüyle dile getirir. "Dilhoş Dadı" öyküsü özelinde Çağın'ın duygularla ilgili tespiti son derece isabetlidir, Çağın, yine bu öykü özelinde kölelikle ilgili temsillerin ilk bakışta dışlayıcı, aşağılayıcı olmadığı, olumsuz yargılar içermediği yorumunda da haklıdır. Fakat "[d]uygularla ne yaptığımız, duyguların bize ne yaptığı; tarih yazımının, siyasi söylemlerin, modernlik deneyiminin, kapitalizmin, kolektif aidiyetlerin, bireysel ilişkilerin, benlik inşasının hangi duyguların üretimi ve yayılımı üzerine kurulduğu soruları üzerine düşünülen" (Dicle, 2022, s. 5) duygu çalışmaları çerçevesinden bakıldığında, duyguları öne çıkaran temsilleri bütünüyle olumlu kabul etmek, duyguların mevcudiyetinin herhangi bir temsili sorunsuz, pürüzsüz ve politik olarak doğru hâle getirmeye yeteceğini düşünmek zorlaşır.

Duygu çalışmaları alanının önde gelen isimlerinden Sara Ahmed (2015), *Duyguların Kültürel Politikası* eserinde duygusallıkla alakalı olarak "bir kolektif ya da bir özne *hakkındaki* iddia olarak duygusallığın 'ötekilere' anlam ve değer bahşeden iktidar ilişkilerine dayandığı açıktır" (s. 12) diyerek "hissîlik" iddiasının politikliğine, değerler, hiyerarşiler ve fark söylemleri üreten yanına, başka bir tabirle pürüzlerine parmak basar. Ahmed analizinde post-yapısalcı bir yaklaşımla duyguların kaynağının tek başına öznel olmadığını, duyguların üretiminde toplumsallığın da etkili olduğunu gösterir ve duyguların üretim ve dolaşım süreçlerinin sosyallığını inceler. Toplumsal olarak üretilen duyguların bir yandan toplumsallığı da ürettiğini gösteren Ahmed (2015), "[D]uygular yoluyla ya da nesne ve ötekilere karşılık verme şeklimiz yoluyla sınırlar ve yüzeyler

² Bu makaleyi yazarken kullandığım baskının önsözünde, *Sepette Bulunmuş* ve *Hepsinden Acı*'nin iki ayrı kitap olduğu belirtilmektedir. 1920'de yayımlanmış *Sepette Bulunmuş* ile 1934'te yayımlanmış *Hepsinden Acı*, ortak hikâyeler barındırmaları nedeniyle tek bir edisyonda bir araya getirilmiştir. Ortak öykülerden ilk yayımlanan değil, yazarın hayattayken sadeleştirdikleri seçilmiş (Soğanoğlu, 2010, s. 9).

³ Şerife Çağın'ın edebiyat metinlerindeki Afro-Türk temsillerine dair başka bir incelemesi için bkz. Çağın, (2023).

meydana gelir: 'Ben' ve 'biz' başkalarıyla temaslarımızla şekillenir ve hatta o temasların şeklini alırız." (s. 20) diyerek bireyin ve toplumun kurulumunda, ötekinin inşasında duyguların rolüne dikkat çeker.

"Dilhoş Dadı" öyküsü yakın okumaya tabi tutulduğunda, tıpkı Sara Ahmed'in vurguladığı gibi Habeşli Dilhoş'u öteki olarak konumlayan bir fark söyleminin duygular aracılığıyla yavaşça inşa edildiği, bu inşanın eksen karakterin büyüyüp toplumsallaşmasına paralel gerçekleştiği görülür.⁴ Makalenin devamında, Sara Ahmed'in duyguların toplumsal işlevine dair bu analizlerinden destek alarak "Dilhoş Dadı" öyküsünü yakın okumaya tabi tutacağım. Öyküyü açıklarken Sara Ahmed'in yanı sıra psikanalitik teoriden ve post-kolonyal teoriden de yardım alacağım. Önce Afrika kökenli kölelerin İzmir civarındaki tarihinden söz edecek, ardından öyküde, bu kölelerden biri olan Dilhoş'un ben anlatıcı tarafından nasıl hatırlandığına odaklanacağım. Sonra, Dilhoş'un, anlatıcıya annesinden daha yakın biri iken ötekine dönüşümüne, bu dönüşümün hangi duygular vasıtasıyla aktarıldığını öykü boyunca takip edeceğim.

Dilhoş ve Osmanlı İmparatorluğu'nda Habeşli Köleler

"Dilhoş Dadı" öyküsü, Halit Ziya Uşaklıgil'in (2021) *Kırk Yıl* başlığını taşıyan anılarında "Dilhoş Dadı için üç hikâye yazmıştım ki *Hepsinden Acı* kitabında intişar etmiştir." (s. 131) demesine bakılırsa kendi yaşam öyküsünden, İzmir'de geçen çocukluğunda kendisiyle yakından ilgilenmiş, ardından veremden vefat etmiş dadısından izler taşır. *Hepsinden Acı*'da "Dilhoş Dadı" başlıklı tek bir öykü vardır fakat bu öykünün üç alt başlıktan oluşması, *Halit Ziya*'nın neden Dilhoş Dadı hakkında yazdığı üç öyküden söz ettiğini açıklar. Öykünün ilk bölümünde geçmişe dönen anlatıcı, çocukluğunda kendisine bakan genç yaştaki dadısı ile arasındaki güçlü ilişkiden, dadısının ona duyduğu bağlılık ve sevgiden söz eder. Dadısının kendi dilinde anlattığı acıklı bir hikâyenin aralarına ilk uzaklığı soktuğunu anlatarak ilk bölümü bitirir. İkinci bölümde ergenliğe girmesi, dadının da yetişkin bir kadına dönüşmesi ile bu uzaklığın arttığını, tam bu dönemde dadının yaşadığı trans benzeri bir krize şahit olmasının aralarındaki ilişkinin kopmasına neden olduğunu anlatır. Üçüncü bölüm ise okul çağına gelen anlatıcının dadısından utanmaya ve korkmaya başlamasını konu edinir ve dadının genç yaştaki ölümüyle öykü sona erer. Halit Ziya *Kırk Yıl*'da dadısını anlatan öyküleriyle ilgili şöyle bir uyarıda da bulunur: "Muhtac-ı kayıttır ki hikâyelerin kahramanları nadiren onları ilham eden şahsiyetlerin birer tasvir-i sadıktır. Bunlar daha ziyade kısmen muhtelif simalardan toplanmış ve kısmen -hatta büyük mikyasta- muharririn hayalinden doğmuş şeylerdir" (s. 226). Gerçekten de "Dilhoş Dadı" öyküsünde hatıralarında söz ettiği, gerçek kişiler olan Gülfidan dadısıyla Dilhoş dadısına ait izlenimleri birbirine katarak hayali bir kişi vücuda getirir.⁵

Halit Ziya'nın İzmir'de geçen çocukluğu, "Dilhoş Dadı", "Uzak Hatıralar", "Civelek Ziver" ve "Abdi ile Karanfil" öykülerindeki Habeşli öykü kişilerini yaratmasına ilham verecek izlenimleri toplaması için büyük bir imkân sunar. Son dönem Osmanlı'da kölelik dendiğinde daha çok ev içinde çalışan köleler akla gelse bile, tarım alanlarında çalıştırılmak üzere satın alınan, pamuk ve tütün tarımında iş gücü olarak kullanılan köleler, on dokuzuncu yüzyıl sonunda Osmanlı'da Afrikalı köle nüfusunun hızla artmasına neden olur. (Güneş, 2020, s. 42). Tam da bu nedenle,

⁴ Bu noktada Halit Ziya Uşaklıgil'in köleliğe dair ürettiği temsillerin bir örnek olmadığını, temsillerdeki duygudaşlık çabasının her öyküde farklı yerden kurulduğunu hatırlamakta fayda var. Örneğin köleliği konak yaşantısının olağan bir parçası olarak görmenin hiç de masum olmadığını, köleliğin bir sömürü biçimi olduğunu "Ferhunde Kalfa" öyküsüyle açık bir şekilde gözler önüne serer. Bu öyküye dair bir inceleme için bkz. Öztürk (2012).

⁵ Uşaklıgil'in bakımını üstlenmiş dadıları hakkında tafsilatlı bilgi için *Kırk Yıl*'ın 2 ve 31 numaralı bölümlerine bakılabilir.

pamuk ve tütün tarımının yapılabildiği Ege ve Akdeniz'deki yerleşim yerleri, Afrikalı kölelerin en fazla bulunduğu bölgelere dönüşür. O dönemde İzmir, Afrikalı kölelerin ticaretinin yapıldığı, köle pazarlarının kurulduğu önemli bir merkez olarak, Afrikalı nüfusun en yoğun olarak yaşadığı kenttir (Güneş, 2020, s. 42). Osmanlı'da Afrika'nın pek çok farklı bölgesinden getirilen kölelere rastlanmakla beraber en çok Doğu Afrika'dan, o dönemde Habeşistan olarak anılan Etiyopya, Eritre, Cibuti ve Somali'den getirilen kölelerin ticareti yapılmıştır (Güneş, 2020, s. 42). Halit Ziya'nın öykülerinde yer alan kölelerin genelde "Habeşli" sıfatı ile anılması da bununla ilgilidir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı'da görülen köle nüfusundaki patlamaya tarım alanlarında çalıştırılmak üzere getirilen erkek köleler neden olsa bile, toplam köle nüfusunun üçte ikisinin ev hizmetlerinde kullanılan çoğunluğu Habeşli kadın kölelerden oluştuğu unutulmamalıdır (Olpak, 2013, s. 124). Özellikle büyük, köklü ailelerde zenginliğin bir göstergesi olarak çalıştırılan kadın köleler, Halit Ziya'nın öykülerinde de İzmir'in zengin, nüfuzlu ailelerinin evlerindeki hizmetkârlar olarak okurların karşısına çıkarlar. Dönemin Osmanlı toplumundaki adlandırmalara paralel bir şekilde Halit Ziya öykülerinde de "köle" veya "cariye" olarak anılmayan, konak yaşantısında üstlendikleri rollerle "dadı", "kalfa", "halayık" olarak anılan bu hizmetkârlar, bu yolla konak yaşantısının doğal bir parçası olarak tasvir edilirler. Mustafa Olpak'a (2013) göre göreve dayalı bu adlandırma, köleliğin olumsuz yanlarını gözlerden gizlemeye yarayan bir kılıf olabilir (s. 124). "Dilhoş Dadı" öyküsündeki Dilhoş da öykü boyunca konakta üstlendiği çocuk bakıcılığı rolüyle adlandırılır.

"Dilhoş Dadı"da Hatırlama, Bütünlük ve Yarıma

Bir çocukluk ve bağıllık hikâyesi anlatma vaadiyle başlayan "Dilhoş Dadı" öyküsünde, anlatıcının öyküyü sunma biçimi ile öyküde anlatılanlar çarpıcı bir zıtlık sergiler. Öykü, yetişkin bir erkek olan anlatıcının geçmişe dönüp dadısına ilişkin hatıraları nakletmesi şeklinde ilerler. Öykünün "Bir eski rabıta" başlıklı ilk alt bölümünün girişinde anlatıcı, anlatı şimdinden şöyle söz eder: "Onu bugün hatıralarımın arasında tamamıyla canlı, geziyor ve söylüyor görüyorum. Sanki ölmemiş, sanki garip ve meçhul mezarının üzerine uzun nisyan senelerinin siyah geceleri yığıla yığıla benimle onun arasında ruhları yavaş yavaş birbirinden ayıran bir duvar örülmemiş gibidir" (Uşaklıgil, 2010, s. 98). Anlatıcı burada dadısını nasıl hatırladığını anlatarak, dadısının hatıralarının zihninde çok canlı oluşunun altını çizerek geçmişi bugüne iliştedir. Bu iliştime, unutmamaya yönelik bir kararlılığın hatta dadısını her zaman canlı bir şekilde hatırlayacağına dair üstü kapalı bir vadin dile getirilişi gibidir. Hatırlamanın toplumsal süreçlerini kuramsallaştıran Michael Schudson (1993), hatıraların birer taahhüt, birer vaat olduğunu söyler (s. 207). Öykünün alt başlığı ile girişi beraber düşünüldüğünde, şimdije iliştilen geçmiş, hatırlamaya zaten hatırladığını söyleyerek şimdinin içinden başlamak, öykünün hatırlama vadinin yerine getirilişi, hatırlama yoluyla alt başlıkta dile getirilen bağı canlı tutma çabası olduğunu düşündürür.

Böylesi bir çabanın varlığı, söz konusu vaatte ve dile getirilen bağıllıkta aksayan bir yan olduğunu da ele verir. İronik bir biçimde, dadısını, aralarında "ruhları yavaş yavaş birbirinden ayıran bir duvar" (Uşaklıgil, 2010, s. 98) örülmemiş gibi hatırladığını söyleyen anlatıcı, aslında zaman geçtikçe aralarına giren mesafenin varlığını kabullenir. Hatırlama eyleminin bu duvarı yıkmaya, samimiyeti ve yakınlığı yeniden inşa etmeye yönelik olduğunu ima eder. Bu ikili ima takip eden cümlelerde de bulunur:

En uzak hatıralarıma kadar gidiyorum, onunla beraber yaşamaya galiba dört yaşından itibaren başlamışım ve o yaştan iptida ederek, her sene, bana bir parça daha hayatın ilim ve tecrübesini getirdikçe, ona bu merbutiyetimin bağları biraz daha gevşeyip çözülmek istidadını alacağına bilakis günden güne, samimiyeti, kuvveti artan bir irtibat ile on dört yaşına kadar hep onun beni sarıp sarmalayan şefkati arasında yetişmekten lezzet alarak büyümüşüm. (Uşaklıgil, 2010, s. 98)

Bugünden geçmişe dönen, hatıralarını retrospektif bir bakışla kurgulamaya başlayan anlatıcı, anılarını, dadısıyla arasındaki çözülmeyen, toplumsallaşmaya, büyümeye rağmen daha da güçlenen ve dadının ölümüne rağmen varlığını yitirmeyen bir bağ olarak sunar. Böylelikle hikâyenin, aksi şekilde tam da anlatıcı hayatın içine girdikçe, toplumsallığın alanına dahil oldukça gevşeyen, çözülen bir bağın hikâyesi olduğunu, hatırlama çabasının, hatıraları kurgulama arzusunun o bağları gevşediği yerden yakalayıp yeniden örmeye yöneldiğini sezdirir. Hatıralar hiç kopmamış değil, hiç kopmamış olması arzulan bir bağı anlatmaktadır. Walter Benjamin (2012) “Proust İmgesi” başlıklı denemesinde “hatırlayan yazar için önemli olan, kendi hatırası değil, hafızasının dokuduğu ağdır” (s. 102) der. Böylelikle yazarak hatırlamanın bir tür hafıza inşası olduğunu, geçmişin somut olaylarından çok onların hatıralarda canlandırılışının hafızaya gerçeklik kazandırdığını ifade eder. “Dilhoş Dadı”nın anlatıcısı da hatırlama yoluyla dadısıyla arasındaki bağı yeniden kurmaya çalışmakta ve adeta geçmişte bu bağı koparmış olmasının özrünü dilemektedir.

Bu durum, yitirilmiş bir bütünlüğün arayışından doğar. Anlatıcının sözünü ettiği o “eski rabıta”ya ilişkin anılar, küçük bir çocukken genç kızlık çağındaki dadısıyla hem fiziksel hem de duygusal olarak yekvücut olduğu, kaynaştığı anlara ilişkin bölük pörçük imgelerdir. Anlatıcı bu anları duygusal benzetmelerle hatırlar:

Ondan gelip beni sıcak bir şarap buğusunda sermest olmuşçasına uyuşturan ve daima dert zamanlarında, tehlike devirlerinde, daha sonra esrar hengâmlarında gidip emniyet ve selameti, sıhhat ve tesliyeti onun gözlerinin benimle beraber ağlayan bir nigâhında, yahut beyaz düzgün dişlerinin bir rikkat tebessümüyle ışıldayan şetaletinde aramaya sevk eden neydi? (Uşaklıgil, 2010, ss. 98-99)

Uyuşma, sarhoşluk, şarap buğusu imgeleriyle hatırlanan bu ilişki, çocukla dadı arasında mutlak güveni, kendini bırakmayı, rahatlığı içeren, tam bir duygusal özdeşlikle, adeta benliklerin kaynaşmasıyla kurulan bir bağ olduğunu anlatır. Dadısıyla ilişkisini “Annemle ve kardeşlerimle, hatta evin bütün halkıyla aramızda o bulunurdu.” (Uşaklıgil, 2010, s. 99) diyerek tarif eden anlatıcı, hem dadısına annesinden ve ailesinden daha yakın olduğunu söyler, hem de yakınlık ölçütü olarak ilk sırada anneyi kullanarak dadısıyla arasındaki yakınlığın, anne-çocuk arasındaki ilişkinin bir ikamesi olduğunu hissettirir. Bu durumda dadı ile çocuk arasındaki bağ, Lacancı perspektiften bakılarak anne-çocuk arasında çocukluğun erken döneminde kurulan ilişkiyle açıklanabilir.

Jacques Lacan’ın “ayna evresi” teorisine göre kişinin kimliğinin oluşumu, ötekinin varlığını tanıma ile tetiklenen bir yabancılaşma sayesinde kurulur, benliğin kurulumu her zaman ötekinin dolayımıyla (Erkan, 2019, s. 1434). Bu teoriye göre çocukluğun erken evresinde annesiyle narsistik bir özdeşlik yaşayan, kendi vücuduyla annesininkini kaynaşmış olarak tek bir nesne şeklinde algılayan bebek, aynada kendi yansımasını gördüğü an kendisi ile annesi ve yansıması arasındaki ayrımı ilk kez fark eder ve “ben” olur. Bu aynı zamanda ötekinin varlığının, öteki olarak annenin ve öteki olarak aynadaki yansımanın fark edildiği, bir öteki olan dış dünya ile ilişki kurulan andır (Grosz, 2021, s. 60). Öncesinde kendini anne ile kaynaşmış hâlde duyumsa-

yan çocuk, ayna evresinde dış dünyadan ve annesinden bağımsız bir varlığı olduğunu, onlara birleşik olmadığını anlar. Bu aynı zamanda bir yokluğun da fark edilişi demektir, dünyayla ve anneye bütünlük olmadığını fark eden çocuk, dünyanın ve annenin kendine ait olmadığını da fark eder (Grosz, 2021, s.65). Bu noktadan sonra “[ç]ocuğun ihtiyaçlarının anne tarafından giderilmesi sayesinde yaşadığı ‘doluluk’ ya da tamlık, eksiklikle kesintiye uğrar. Çocuk artık (anne) öteki tarafından korunduğu ve onunla birleşmiş olduğu mutlu bir tatmin içinde değildir. Bundan böyle eksiklik, boşluk ve yarılma, çocuğun varlık biçimi haline gelecektir” (Grosz, 2021, s.66). Anlatıcının hatırlama vaadiyle sezdirmediği ayrışma hikâyesi, çocukluk anılarında yer tutan kaynaşmanın sona ermesinin yarattığı boşluğu imler.

Öyküde, dadiyla çocuk arasındaki benlik kaynaşmasının ifade edildiği başka bölümler, bu bütünlük anlatısının ırksal göndermeler de içerdiğini gözler önüne serer:

Böylelikle bende ona daha ziyade sokulmak için bir temayül ve ihtiyaç, onda beni başkalarından daha ziyade ayırıp kendine mal etmek isteyen bir tesahüp ve teshir hırsı vardı ve her ikimiz de hiçbir zaman bu memlûkiyet ve mâlikiyet muahedesinden gayri memnun kalmadık. (Uşaklıgil, 2010, s. 99)

Bu alıntıda sokulma, sahiplenme, kendine katma arzusuyla ifade edilen benlik kaynaşması, anlatıcının dadisıyla arasındaki efendi-köle ilişkisini farklı bir yerden kurgulamaya çalıştığını da gösterir. Anlatıcının hatıralarında sahiplenilen anlatıcı, sahiplenen ise dadısıdır. Anlatıcının bu ilişkiyi kölelik ve sahiplik terimleriyle anlatmayı tercih etmesi, efendi ve köle rollerini tersinden sunsa bile, rahatsız edici esaret gerçeğinin varlığının altını çizer, rolleri değiştirmeye çalışan anlatıcı da aslında aradaki ilişkinin gerçek doğasının farkındadır. Üstelik rollerin değiştiği bu temsilin efendi-köle ilişkisinin altını oyduğunu söylemek pek mümkün değildir. Hikâyedeki aşırı sahiplenen, bağlılık duygusuyla öne çıkan Habeşli dadi temsili, bir bakıma on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda Amerika’da sıkça karşılaşılan “zenci dadi”, “mammy” stereotipinin farklı bir versiyonudur. Stuart Hall (1997) bu stereotiple ilgili, efendisine, efendisinin evine ve ailesine sonsuz bir sevgi ve sadakat duygularıyla hizmet eden köle tipinin efendi-köle ilişkisini doğallaştırmaya, Afrikalı kölelerin varlıklarını hizmet veren öteki olarak olağan kabul etmeye yaradığını söyler (s. 245). Bakım verme, hizmet etme ilişkisinin köleye duygusal bir tatmin sağladığını vurgulamak, aradaki ilişkinin esaret yoluyla kurulduğunu gözlerden saklar, hizmet etmekten mutluluk duyan bir “tür” olarak Afrikalı köleleri birtakım karakter özelliklerine indirger, hizmet alanla veren arasındaki farka işaret ederek kölelerin öteki olarak kurgulanmalarına katkıda bulunur.

Fakat bu ötekilik anlatı şimdisinde, yetişkin, toplumsallaşmış anlatıcının bakışında kurulur. “Sadık köle” imgesi, anlatıcı geçmişe dönüp anılarını kurgularken inşa edilir. Hatıralarında kendi benliği ile dadısının benliğini birbirine kaynaştıran anlatıcı, anlattığı çocukluk evresinde dadısının farklı bir etnik kökene sahip olduğunun tam olarak farkında değildir. Dadısının etnik kökeninin farklı olduğuna dair ilk ima, öykü başladıktan sayfalar sonra, anlatıcı çatıda uçurtma uçururken ona göz kulak olan, bir yandan da çorap ören dadının başka bir dilde şarkılar söylediğini hatırlamasıdır (s. 101). Fakat kendi benliğini dadısınınkinden ayırmayan çocuk için bu bir “fark” değildir: “Bu neşidelerin hepsine az çok âşinaydım, sözlerini bilmemekle beraber ben de bazen bir mırıltı içinde bunların terennümlerini tekrar ederdim.” (s. 101) diyen anlatıcı, dadısı tarafından söylendikleri için bu şarkıların farklı bir dile ait olduğunu algılamaz.

Anlatıcının anılarında, dadısıyla arasındaki benlik kaynaşmasında ilk çatlakların belirdiği an, kendi dilinde söylediği şarkılar hakkında sorular sormaya başladığı andır. “Kuzum dadıcı-

ğım; bu söylediğin şeyin manası nedir?” (s. 103) diye soran anlatıcı, bu sorusuyla bir bakıma o dilin ve o dili konuşan kişinin kendisinden farklı olduğunu, başka bir geçmişe ve hatıralara sahip farklı bir birey olduğunu tanımış olur. Genç dadının bu soruya tedirginlikle ve ihtiyatla cevap vermesinden, sorunun ima ettiği farklılaşmayı hissettiği anlaşılır. Dadının tedirginlik duymasının bir başka nedeni de şarkının aile içi bir taciz vakasını ağıtlaştırarak anlatmasıdır. Şarkıda bir garip hastalığa yakalanan, günden güne karnı şişen güzeller güzeli bir genç kız, her gün bir suyun başına gidip orada suya bakarak uzun uzun ağlar. Derdin nedir diye soranlara: “Ben bu derdi pek iyi biliyorum; fakat kimseye bir söz söyleyemem, bilmiyorum ki bu dert benden çıkınca onu bana verene baba mı diyecek, büyükbaba mı diyecek?” (ss. 103-104) der. Anlatıcı bu açıklamaya verdiği tepkiyi şöyle hatırlar: “O zaman, hakikaten layıkıyla anlayamayarak dadımın yüzüne bön bön baktım; fakat, ruhumun içine bir kurşun gülle ağırlığıyla mahiyeti meçhul bir hakikatin etrafı yara yara inmesine müşabih bir eza duydum. Asıl hakikati, kim bilir, kaç sene sonra anladım.” (s. 104). Bu şarkının anlamının anlatıcının ruhunda açtığı yarık, bir bakıma kaynaşmış benliklerin ayrışmasının yarattığı bir yarıktır. Zaten tam bu noktada kaynaşmanın, bütünleşmenin hikâyesinin anlatıldığı “bağlılık” bölümü sona erer ve “ayrılık” bölümü başlar.

Peki, anlatıcı neden, dadının sözlerini tercüme ettiği bu ağıtın çocukken üzerinde büyük bir etki uyandırdığını, ruhunda onu dadısından ayıran bir yarığa neden olduğunu iddia eder? Bu yarığa neden olan “meçhul hakikat” nedir? Bu soruların bir cevabı hiç şüphesiz ağıtın travmatik bir hadiseyi, bir aile içi tecavüz hikâyesini dile getirmesidir. Bir diğer cevap da anlatıcının, küçükken anlamını belli belirsiz sezdiği bu hikâyeyi anlatı şimdinde dadısının geçmişiyle ilişkilendirmesidir. Anlatıcı, tecavüz hadisesini anlatmadan evvel dadısının geçmişiine dair anlattıklarını nasıl yorumladığını şöyle ifade eder:

Dadımın da ara sıra hasbıhal [Metinde bu şekilde geçiyor.] ihtiyaçları olurdu. Durup dururken, gözleri meçhul ve nâbedîd bir ufukta kim bilir nasıl müşevveşiyet içinde uçan firari hatıraları ararken, bağıteten bana memleketinden, anasıyla kardeşlerinden, sonra bir büyük denizden bahsedişleri olurdu. Bunlar birbirine eklenemez, müteferrik parçalarından bir mecmu çıkarılamaz şeylerdi. Fakat ben yavaş yavaş, sin ilerleyip de ric’î nazarlar igtirab etmiş ufuklardan daha sarahati haiz manalar istihracında mümarese ihraz eyledikçe, sonraları bunları bağlamaya, o zaman müphem kalan noktalara vuzuhu haiz tefsirler uydurmaya imkân buldum; öyle ki Dilhoş dadımın ruhunu, asıl onun vücudu topraklara karışıp eridikten sonra okumaya muvaffak oldum. (Uşaklıgil, 2010, ss. 101-102).

Dadısının ailesine, geçmişiine ve kökenlerine dair parça parça hikâyeleri yetişkinliğe erdikten sonra birbirine bağladığını, bu hikâyelerdeki boşlukları yorumlarla doldurduğu söyleyen anlatıcı, dadısının hayat hikâyesine ilişkin bütünlüklü bir fikre ancak o öldükten sonra sahip olduğunu belirtir. Neşidenin dile getirdiği aile içi tecavüz bu ön bilgiyle beraber düşünüldüğünde, asıl anlamı çok sonra anlaşılacak, bir ayrışmayı başlatan “meçhul hakikat” anlatılan hadisenin dadının geçmişiyle olan bağlantısı olarak belirir. Anlatıcı, neşideyi dinlemesinin üzerinden yıllar geçtikten sonra, babasının tecavüzüne uğrayan genç kızın Dilhoş olduğuna kesin bir şekilde inanmaya başlamıştır.

Fakat daha geniş kapsamlı bir cevap için Sara Ahmed’e geri dönmek gerekir. Ahmed (2015) *Duyguların Kültürel Politikası*’nda “acı işinin ve acı dilinin bedenler arası farklılıklar yaratmak üzere nasıl özel ve belirlenmiş biçimlerde işlediğini” (s. 36) gösterir. Ahmed’e göre “[a]cı gibi duyumsal tecrübelerimiz yoluyla tenimizi bedensel bir yüzey, bizi başkalarından ayıran, içsel ve dışsal ya da içerisi ve dışarı arasındaki ilişkiye aracılık eden bir şey olarak algılarız” (s.

38). Acının, incinmenin, zarar görme hâlinin varlığı sadece incinenin, tacize uğrayanın, zarar görenin kendini başkalarından ayrı duyumsamasına neden olmaz, başkalarının da acı çekenini kendilerinden ayrı bir birey olarak algılamasına neden olur. Yine Ahmed'in Elanie Scarry'den alıntılıdığına göre "acı sadece bedensel bir travma değildir, dile ve iletişime direnir, hatta onları 'darmadağın eder'" (s. 36). Acı, dile getirilemez, paylaşamaz olmanın ötesinde, dile getirilmeye çalışıldığında iletişim olanaklarını da tüketen bir tecrübedir. Çocuğun gözünde dadının babasının tacizine uğrayan, babasının çocuğuna hamile kalan bedeni bir bakıma fiziksel ve ruhsal bir yara almıştır, söylediği ağıtta geçen ifadeyle bir "dert" taşımaktadır. Bunu dışa vurduğu, derdinden, içinde taşıdığı acıdan söz ettiği anda adeta o dertle damgalanarak gecesini gündüzünü beraber geçirdiği çocukla arasındaki bağı kaybeder. Dadısının çektiğini düşündüğü acıya ortak olmak isteyen ama bu acıyı paylaşabilmesi mümkün olmayan çocuğun hissedebildiği tek acı, dadısıyla olan bütünlüğünü yitirmenin, yarılmanın acısıdır.

Öteki Olarak Dilhoş Dadı

Dadıyla çocuk arasındaki benlik kaynaşmasının sona ermesi, çocuğun tam olarak anlayamadığı bir gerçeğin acı ile benliklerini yarıp ayırması dadıyı geri dönülmez bir biçimde ötekine dönüştürmeye başlar. Bu önce, çocuk büyüdükçe beliren bir uzaklık şeklindedir:

[B]en artık mini mini bir çocuk olmaktan çıkarak on yaşını aştıktan sonra, onda da genç kızlıktan uzaklanıp bir kadın sıfatı daha ziyade belirlikçe aramızdaki bağlarda bir nevi çürüklük, çözülmek istidadını alan bir gevşeklik başlıyordu. Bende artık istiklaliyetine sarahaten sahip olmak isteyen bir başıboşluk eserleri görünürken onda da kendisine hıyaneti günden güne daha muhakkak bir ihtimal hükmünü alan bu muhabbete karşı neticeyi kabule müheyya bulunmak isteyen bir ihtiyatkârlık var gibiydi. (Uşaklıgil, 2010, s. 106)

Çocuk büyüyüp toplumsallığın alanına girdikçe, dadısıyla arasındaki yarılmadan neşet eden kendi bağımsız benliğinin farkına varmakta ve büyümenin, kimlik kurulumunun bir gereği olarak bu benliğe sahip çıkmaktadır. Benliğin kurulumunun "doğal olarak toplumsal" oluşunu gösteren bu süreçte toplumsallaşma ile benlik oluşumu beraberce ilerler (Grosz, 2021, s. 62). Ayrıca anlatıcının retrospektif bir bakışla bugünden yaptığı bu aktarımda, öykünün en başında fark edilen, dadısıyla arasındaki bağların kopmasından üzüntü duyan, kaybedilmiş bütünlüğün yasını tutan ses yine hissedilir. Anlatıcı anılarını kurgularken bu üzüntüyü dadıya da paylaştıır, arada belirmeye başlayan uzaklığın onu da gücendirdiğini, bunu bir "hıyanet" olarak gördüğünü söyler.

Belirmeye başlayan bu uzaklık, çocuğun benliğinin gelişimi için gerekli olan, "ben"den başkası anlamındaki "öteki"yi inşa etmektedir. Dilhoş'un ırksal ve kültürel manada ötekine dönüştüğü, anlatıcının bu kültürel öteki aracılığıyla kendini beyaz ırka mensup, medeni bir birey olarak tanımladığı an ise artık genç bir kadın olan dadının "borusu"nun tuttuğu gecedir. Günver Güneş'in (2020) aktardığı bilgilere göre "borusu tutmak", İzmir'deki Afrika kökenli kölelerden oluşan toplulukların dinsel ve toplumsal liderleri olan "godya"larla ve onların gerçekleştirdikleri ritüellere ilgili bir tabirdir (s. 54). Genellikle yaşlı kadınlar olan godyalar, İslam inancını benimsemiş olsalar bile Afrika kültürünü ve pagan inanışları Müslümanlığın yanı sıra sürdürmektedirler (Güneş, 2020, s. 54). Mustafa Olpak (213), godyaların Afrika kökenli topluluklar içinde gerçekleşen anlaşmazlıkları gidermek, doğum, ölüm, evlilik gibi olayları hafızalarında tutmak, haberleşmeyi sağlamak, şifacılık yapmak gibi görevler üstlendiklerini söyler (s. 131). Günver Güneş'in (2020) Pertev Naili Boratav'dan aktardığına göre godyalar, zehirlenmeye neden olan

yılan ve böcek ısırığı vakalarında hastaya, “şerbet vermek” denilen panzehir uygulama işlemini de yapmaktadırlar (s. 55).

Afro-Türkler topluluğu içinde böylesine önemli kültürel, toplumsal ve dinsel görevlere sahip olan godyalar sıradan insanlar değildir. Godya olabilmek için dinsel ve spiritüel anlamlar taşıyan, bir bakıma pagan bir ayın olan tütsülenme töreninden geçmek gerekir. Günver Güneş’in (2020) Kadri Şencan’dan aktardığına göre tütsü, Afrika kökenlilerin ruhları, cinleri ve perileri çağırmaq için yaktıkları kokular yayan dumanlara denir ve “Arap tütsüsü” olarak da adlandırılır (s. 55). Bu törenin icrası sırasında kimi insanlar “borulanma” veya “babalanma” denen kendinden geçme hâlini tecrübe ederler. Güneş (2020), borulanma deneyimini “Borulan kimseler hiddet ve şiddet veya ansızın patlayan bir tepki ile saralı gibi elleri titrer gözleri döner bir müddet acayip korkunç bir hal alır. Bu hallerine ‘borusu, babası tuttu’ deniliyordu” diyerek aktarır (s. 55). Bu şekilde kendinden geçen, cezbeye gelerek spazmlar geçiren kişiye diğer godyalar dualar ve efsunlar okuyarak yardımcı olurlar (Güneş, 2020, s. 55). Fakat “Dilhoş Dadı” öyküsünün gösterdiği gibi, Afrika kökenli birinin pagan bir ayın olmadan, kendi kendine de borusu tutabilmektedir. Bu bilgilerden anlaşıldığı kadarıyla “tütsülenmek” veya “babalanmak” bir tür kutsallığa geçiş törenidir. Babası tutan kişi godyaların mihmandarlığında cinlerle ve perilerle iletişim kurarak mistik bir eşikten geçer ve godyalar arasına dâhil olur. Ayrıca godyalar, Halit Ziya’nın da sözünü ettiği “dana bayramı” adlı Afrika kökenli topluluklara has, dinsel nitelikleri olan bir bayramı düzenleyip yöneten kişilerdir (Olpak, 2013, s. 132). Bu bakımdan godyalar, Osmanlı topraklarında yaşayan Afrika kökenli kölelerin Afrika’yla ve Afrika kültürüyle olan bağlarını devam ettiren ve bu bağı kendi şahıslarında sembolleştiren kişilerdir. “Dilhoş Dadı” öyküsü ise Afrika kökenlilerin topluluklarına mensup olmayan Osmanlılar için godyaların yabancı, uzak, bilinmez görünen bir kültürün, inanışın ve kıtanın temsilcileri, insan ötesi varlıklarla ilişki kurabilen tekinsiz kişiler olduğunu gösterir.

Öyküdeki anlatıcı, on iki yaşlarında olduğu bir dönemde dadısı Dilhoş’un borusunun tuttuğuna şahit olur. İrileşmiş gözleriyle etrafına tanımadan bakan, bedeni spazmlarla titreyen ve hiddetli bir şekilde bilinçsizce yarı Türkçe yarı Afnuca kelimeler söyleyen dadı, bu mistik tecrübenin ardından anlatıcının gözünde yabancı, korkutucu bir inancın ve kültürün sahasına yerleşir. Anlatıcı, bu tecrübeyi “bir asabi illet” yani sinir hastalığı olarak yorumlar (Uşaklıgil, 2010, s. 109). Levent Ali Çanaklı (2014) ise, Dilhoş’un borusunun tutmasını geçmişte yaşadığı travmalardan, cinsel tacizden kaynaklanan “çok şiddetli bir dışa vuruş” olarak niteler (s. 246). İster bir sinir hastalığı ister mistik bir tecrübe olarak kabul edilsin, babası tuttuğu an Dilhoş, anlatıcının gözünde medeniyet karşısında vahşiliği temsil eden kültürel bir ötekine dönüşür. Duygusal ve toplumsal bir tecrübe olarak siyahiliği Jacques Lacan’dan hareketle yorumlayan Franz Fanon (1986), psikanalitik bir deneme olarak okunabilecek *Black Skin, White Masks* (Siyah Deri, Beyaz Maskeler) eserinde beyaz adam için gerçek ötekinin her zaman siyahlar olduğunu iddia eder (s. 161). Anlatıcının Dilhoş’un borusunun tuttuğu geceye dair anılarını dile getirme biçimi, Fanon’u haklı çıkaracak şekilde çocukluktan yetişkinliğe geçme evresindeyken Habeşli dadısının bedninde kültürel bir ötekinin nasıl somutlaştığını net bir şekilde gözler önüne serer.

Anlatıcı on iki yaşlarındaiken bir gece “Gel, bak, dadının borusu tutmuş” diyen amcası tarafından yatağından kaldırılır (Uşaklıgil, 2010, s. 107). Yatağından atlayan çocuk, amcasını takip ederek dadının odasına gider, bütün ev halkının kapıda durup seyrettiği manzaraya o da bakar. Anlatıcı çocukken gördüğü bu manzarayı tasvir etmeden önce, manzaranın onda bıraktığı etkiyi vurgulamak için manzarayı seyredenleri tasvir eder:

Kapıda birikmiş başların merak ve endişesi, irili ufaklı çehrelerin hayreti ve korkusu, ötede, yatağın yanında büyük amcanın bu vesile ile ifa olunan vazifenin ehemmiyet ve azametinden mütevellit haddinden fazla ciddi ve suni hali hatta sesinin acıb bir kudrete hitap ediyormuşçasına, biraz tantanalı, biraz tekellüfü nağmeleri, bütün bu şeyler tamamıyla zihnimin içindedir. (Uşaklıgil, 2010, ss. 107-108)

Ev halkı, dadının yaşadığı deneyimi; bir performansı, seyirlik bir gösteriyi izler gibi izlemektedir. Hatta bu performans, gösteri havası, dadıya yardımcı olmak için yatağının yanı başına giden büyük amcasını bile etkiler, birden o da sanki bir oyun sergiliyor gibi yapmacıklı, gösterişli bir edayla konuşmaya, davranmaya başlar. Öyküde, Afrikalıların kültürüne has mistik bir tecrübeyi deneyimleyen dadının, bu tecrübenin işaret ettiği fark nedeniyle ötekilik alanına yerleştirilmesi, önce başkalarının dadıya bakışları aracılığıyla gerçekleşir. Çocuk dadıya yargısızca bakamadan başkalarının dadıya bakışlarını görüp bu bakışlardan etkilenmiş, başkalarının bakışı üzerinden göreceklere dair bir anlam üretmiştir. Nihayet dadısına baktığında ise gördüğü artık dadısı değildir. Bütün ev halkının seyrettiği, Afrikalılara has “vahşi” bir kriz geçiren ötekidir:

Başından yemenisi düşmüş, saçlarının örgüleri çözülmüş, bu kıvrıkcık ve sert yüne benzeyen şeyler başının üstünde, sanki henüz hamamdan çıkmışçasına kabarmış, ona kudurgan bir Afrika cengâverinin taşkın vahşetini vermişti. Gözlerini görüyorum: Bunlar Dilhoş dadının bana daima içinden gülen gözleri değildi. Onlar bu dakikada kanla bulanmış ve tasavvur olunamayacak bir genişleme ile irileşmiş, sanki hemen bir tarafa atılmak, karşısındakileri parçalamak isteyen bir yırtıcılık heyecanı ile daireleri içinde korkunç bir mana almıştı. Yatağının içinde diz üstü oturuyor, hiç kimseyi tanımayarak etrafına ayrı ayrı bakıyor, kilitlemiş dişlerinin arasından yarı Türkçe yarı Afnuca belki de gayr-i mevcut, başka bir âleme ait bir lisanla bir şeyler söylüyor ve bütün vücudu, içinden kaynaklanan bir buhar ile titreyerek bir kazan halinde her zerresiyle ihtizaz ediyordu. (Uşaklıgil, 2010, s. 108)

Anlatıcının kelime seçimlerinden, şahit olduğu bu ânı, dadısının Afrikalı “öz”ünün, “kudurgan bir Afrika cengâverinin” ortaya çıktığı an gibi yorumladığı anlaşılır. Anlatıcı gördüğü manzarayı yorumlarken, dadısını atavizmin çerçevesine yerleştirmektedir. Stuart Hall (1997), Richard Dyer’dan alıntılı olarak atavizmi genetik olarak jenerasyondan jenerasyona aktarılan bazı özelliklerin yeniden canlanması olarak ifade eder. Atavizmin ırkçı bir perspektife uyarlanışına göre ise çığ, vahşi, kaotik ve “ilkel” duygular genetik olarak Afrika kökenlidir, atavizm, siyahların derinlerde bir yerlerde sahip oldukları gerçek karakterlerine, özsel yabancılıklarına dönüş demektir (s. 225). Öyküde de borusu tutan dadı, çocuğun ve ev halkının bakışlarıyla ortak geçmişlerinden, paylaştıkları anılardan, yaşam ortamından soyundurularak, anlaşılabilir, tuhaf, vahşi buldukları Afrikalı bir “öz”e indirgenmiştir. Bu anda Dilhoş, çocuğun gözünde sadece sevdiği, anne yerine koyduğu biri olmaktan çıkmaz, insani özelliklerini de yitirerek yırtıcı bir hayvana dönüşür. Dilhoş’un saçları artık saç değildir, “kıvrıkcık ve sert yüne benzeyen şeyler”dir. Gözleri de artık göz değildir, kanlı, iri, yırtıcı ve korkunç manalar taşıyan başka bir şeydir. Çocuk, bütün ev halkıyla beraber artık dadısı olmayan, insan da olmayan bu “şey”i kafesindeki yırtıcı bir hayvanı seyrederek gibi uzaktan seyretmektedir.

Stuart Hall, siyahlara atfedilen vahşiliğin, ırkçı söylemin üzerine bina edildiği bir dizi ikili karşıtlığın bir ürünü olduğunu söyler. ırkçı söylem tarafından en işlevsel olarak kullanılan ikili karşıtlık, beyazlara atfedilen “medenilik” ile siyahlara atfedilen “vahşilik”tir (Hall, 1997, s. 243). Dahası Hall, bedeninin kendisinin, herkesçe görülebilir olmasından ötürü fark söyleminin üretilmediği ve sergilendiği söylemsel bir alana dönüştüğünü söyler (s. 244). “Dilhoş Dadı” öyküsünde de anlatıcının vahşilik ve yırtıcılık ile tanımladığı Afrikalılık, Dilhoş’un mistik bir kendinden

geçiş deneyimleyen bedeni üzerinden temsil edilir. Bir anda Dilhoş'un bedeni, herkesin kapıda durup vahşiliğine örnek olarak seyrettiği hayvansı bir nesneye dönüşür. Dilhoş'un yaşadığı mistik tecrübe; tuhaf, anlamsız, vahşi bir krizden ibaret görülür. Benzer bir duruma dikkat çeken Franz Fanon (1986), beyazların gözünde Afrikalıların hiçbir varoluşsal dayanağı olmadığını söyler. Beyazlara göre Afrikalıların metafizikleri ve âdetleri, medeniyetle karşıtlık içinde olduğu için silinip atılması gereken vahşilik örnekleridir (s. 110). Öyküdeki anlatıcının da Dilhoş'un yaşadığı mistik tecrübeyi vahşileşme olarak değerlendirmesi, bu ırk temelli, ikili karşıtıklara dayanan bakış nedeniyledir.

“Dilhoş Dadı” öyküsü, Dilhoş'u, yaşadığı tecrübe nedeniyle ötekine dönüştüren bu bakışın, başkalarının bakışı ile nasıl üretildiğini gösterirken, çocuğun gördüğü manzarayı yorumlamasını sağlayan bilginin nasıl üretildiğini de gözler önüne serer. “Ben evin içinde zaten borusu tutanlardan, Godyalardan, Rüküşlerden bahsedildiğine pek çok defalar müsadif olmuş, hatta kaç kere İzmir'in Kadife Kalesi eteklerinde, borulu zencilerin dana şenliklerinde bulunarak iyi saatte olsunların türlü garip hikâyelerini dinlemiştim” (Uşaklıgil, 2010, ss. 108-109) diyen anlatıcı anlatılmakta olan hikâyeler, söylentiler, efsaneler yoluyla “borusu tutan” Afrikalıların “tuhaf”lıklarının, ötekiliklerinin altını çizen bilgiler edindiğini nakleder. Sara Ahmed (2015) neyi korkutucu bulduğumuzun hatta korkuya nasıl tepki vereceğimizin hâlihazırda anlatılagelen anlatılarla belirlendiğini, korkunun ve korku nesnelere geçmiş çağrışımlar aracılığıyla üretildiğini söyler (s. 88). Bütün bu anlatılar aynı zamanda Afrikalıları bir “fobi nesnesi”, korkuları ve kaygıları tetikleyen bir nesne olarak kurgulamaya yaramaktadır (Fanon, 1986, s. 151). Öyküde de Dilhoş'un çocuğun gözünde korkularını tetikleyen canavarımsı bir varlığa dönüşmesi tasvir edilmektedir:

Onda öyle bir fevkaladelik, hüviyetini tebdil eden bütün mevcudiyetinin ifadesine başkalık veren öyle bir hal vardı ki o dakikada bu soluyan, homurdanan, garip kelimelerle kilitlenmiş ağzından etrafa hiddet ve infial püsküren, sonra zincirlere vurulmuş kudurgan bir hayvan tavnıyla her zerresinde başka bir ra'ş'e titreyen vücut hakikaten Dilhoş dadım mıydı, yoksa uzaktan onu andıran başka bir mahlûk muydu, bilmiyorum. Yalnız hissediyordum ki birden onunla aramda bağteten yer yarılmış ve bir uçurumun derinlikleri açılmıştı. Ona merbutiyetin yalnız sıcaklıkları bu muzlim kuyunun içine akıp giderken bir yandan da oradan gelen soğuk bir nefes, biraz ölümün, biraz mavera-i tabiatın insana haşyet ve zulmetten müterek-kib bir sersemlik veren nefesi bütün vücudumdan soğuk ter katreleri fişkırtıyordu. (Uşaklıgil, 2010, ss. 109-110)

Çocuğun gözünde yabani, vahşi, canavarımsı bir hayvan görünümünü alan dadı, Afrikalıları dair anlatılagelen bütün hikâyelerin, efsanelerin tohumlarını ektiği korkuları, kaygıları gün yüzüne çıkaran bir varlığa dönüşür. Dadıyla arasındaki mesafe artık bir yarılmanın, kopuşun da ötesindedir. Irksal, hatta dadıyı o anda vahşi bir hayvana benzettiği düşünülürse türsel farklar devreye girip arada derin bir uçurum açmıştır. Anlatıcının “Bugünden itibaren Dilhoş dadı ile ben birbirimizden manen ayrılmış olduk.” (Uşaklıgil, 2010, s. 111) sözleri ile biten ikinci bölüm, dadıyla çocuk arasına giren toplumsallığın, çocuğun dadıya olan bakışını geri dönülmez bir biçimde dönüştürdüğünü, içselleştirdiği toplumsal bakışla, dadıya artık korku vasıtasıyla varlığını sürdüren ırk temelli bir fark söyleminin merceğinden baktığını gösterir.

“Korku Nesnesi” Olarak Dilhoş Dadı

“Veda rasimesi” başlıklı üçüncü bölümde, “İtiraf etmekte ıztırar hâsıl olan bir hakikat vardı: Dilhoş dadı boruluydu, demek Dilhoş dadı herkesten başka türlüydü.” (Uşaklıgil, 2010, s. 111)

cümlesiyle dadının ötekiliğinin somut bir olguymuşçasına resmiyet kazandığı ifade edilir. Bu bölüm, dadıyla aralarında manevi bir ayrılığa neden olan uçurum açıldıktan sonra dadının çocuk için bir korku ve merak nesnesi olmak dışındaki bütün anlamlarını yitirmesini anlatır. Dadı sadece çocuk için bir korku nesnesine dönüşmemiştir, evin geri kalanı da dadıdan görünüşte saygı hissine benzeyen bir çekinme ile uzak durmaktadır (Uşaklıgil, 2010, s. 111). Sara Ahmed (2015), korkudan kişinin kendisi ile öteki arasındaki sınırları etkileyen, dönüştüren, müdahale edici bir duygu olarak söz eder (s. 89). Öykünün son bölümünde dadının diğer insanlarla arasındaki mesafe, korkunun nasıl bir müdahalede bulunduğunu gösterircesine çift taraflı bir fiziksel yalıtımla katmerlenir. Ev halkı dadıdan uzak dururken, yaşadığı tecrübenin dönüştürücü etkisiyle dadı da ev halkından uzaklaşmaktadır. Dadı ile çocuk, evin ana binasından ayrı, bahçedeki küçük bir ek yapıda kalmaktadır. Bu ek binanın bodrumu, çocuk için dadıyla ilişkili korkutucu hayallerin, fantezilerin doğup yayıldığı, dadıyla özdeş bir korku mekânına dönüşür: “Odaların önünden bir camekâna müntezi dar bir dehlizden geçilirdi ve o camekândan itibaren bir taş merdiven, karanlık, uzun, dar ve dik bir taş merdiven başlardı ki daima güneşin vücudundan bîhaber havasında türlü garip gölgeler dolaşan bir bodruma inerdi.” (Uşaklıgil, 2010, s. 111) Bodruma inişin tasviri, bilinç düzeyinden korkuların, kaygıların, müphem gölgelerin kaynaştığı bilinçaltına inişi hatırlatır. Bilinçaltında yer eden bütün bu korkular ve kaygılar, anlatıcı tarafından siyahi insanın tarihsel olarak bir korku nesnesi olarak üretilmesine paralel bir biçimde Habeşli dadı ile ilişkilendirilir. Fakat dadı ile bodrumun özdeşliğinin dile dökülmesi, çocuğun bodruma duyduğu korkunun dadıyla olan belli belirsiz ilişkisinin somutluk kazanması, yine toplumsallığın, başkalarının sözlerinin, davranışlarının ve anlattıklarının devreye girmesi ile olur. Bu, dadı ile çocuk arasındaki üçüncü büyük kopuşu doğurur.

Bir gün çocuğu ziyarete gelen arkadaşları söz birliği etmişçesine bodrumdan tütsüye benzeyen değişik bir kokunun geldiğini söylerler. Hatta kokuyu “borulu Arapların tütsüsü”ne, “periler için, cinler için yaktıkları tütsü, iyi saatte olsunları davet için kullandıkları tütsü”ye benzetirler (Uşaklıgil, 2010, s. 114). “Borulu Arap” sözü edilince önce “bir aile sırrı, gayet gizli bir ayıp meydana çıkıvermişçesine” utandığını hatırlayan anlatıcı, anlatı şimdisinde bu hissini korku ile alakalı olduğunu kendi kendine itiraf eder. (Uşaklıgil, 2010, s. 114) Utanma hissi, korkunun yanı sıra dadısıyla olan bağlarını tamamen koparmamış anlatıcının hâlâ biraz kendinden bir parça gibi gördüğü dadısının, toplumun gözünde korkutucu, tuhaf biri olduğunu sezmesinden de kaynaklanır. Fakat başkalarının bakışının, toplumsallığın her müdahalesi çocuğu dadısından parça parça koparmakta, aralarındaki uzaklığı arttırmaktadır. Arkadaşlarıyla evde toplandığı o akşam, hikâyeler, efsaneler, söylentiler yine devreye girer, Afrikalıları korkutucu öteki olarak kurgulayan söylemler tekrarlanır:

Bu gece geç vakte kadar yegâne musahabe mevzuu cinlere, perilere, geceleri görünen hayaletlere, mezarlıklarda dolaşan cadılara, kedi şekline girerek damlarda gezen habis ervaha, karanlıklarda uluyan köpek suretinde cehennem azabına mahkûm şeyatine tehî olmayan evlere, sihirbazlara dair ve hep söz dönüp dolaşıp borululara, onların ayinlerine, godyalara, davetlere intikal ediyor, herkes bir nebze daha esrar ile dolu ve korku getiren tafsilat ilave ederek nihayet neticede borulular hakikatler âlemiyle insanlardan saklanan gizli âlemler arasında yaşayan, kısmen insan, kısmen cin, müthiş bir cemiyet mahiyet ve garabetini alıyordu. (Uşaklıgil, 2010, ss. 114-115)

O akşam dile getirilen bu söylentiler, çocuğun gözünde dadıyı cinler periler arasında yaşayan, esrarlı birine dönüştürür. Bodrum katı ise dadının cinleri perileri çağırdığı gizemli, korkutucu bir mekân hâline getirir.

Çocuğun dadiya olan bakışının dış dünyanın etkisiyle bir kere daha değişmesi, dadının söylediği şarkının anlamını açıklamasının ve borusunun tutmasının ardından gelen üçüncü büyük kopuşa neden olur: “Bu geceden sonra onunla aramızda gün geçtikçe genişleyen bir mesafe meydana oldu. (...) Yalnız benimle onun arasında değil onunla hayat arasında da bir mesafe açılıyor ve mesafe daima daha ziyade vuzuh kesp eden bir genişlik alıyordu.” (Uşaklıgil, 2010, ss. 115-116) Dadının hastalığı nedeniyle yaşamdan git gide kopmasında, yaşadığı transtan sonra kendini diğer insanlardan ayırmaya başlaması etkilidir. Dadı yaşadığı mistik tecrübe ile başka bir dünyaya adım atmış, başka bir dünyanın varlıklarıyla iletişim kurmaya başlamıştır. Sahip olduğu her şeyi “iyi saatte olsunlara” kaptıracağından endişe ederek onu evlendirmek isteyenlere “Ben zaten gelin oldum...” diyerek yaşadığı bu diğer yaşamı ileri sürer. (Uşaklıgil, 2010, s. 117) Fakat dadiyla çocuk arasında mesafe açılırken dadı ile hayat arasında da mesafenin açılması, çocuğun dadının dünyasından git gide kopup dış dünyaya, konağın sınırları dışındaki hayata karışmasıyla da ilgilidir. Dadı ile çocuk arasındaki manevi mesafe gibi maddi mesafenin de geri dönülmez bir şekilde açılması, yine dış dünyadan gelen yasa koyucu bir sesle, bir doktorun mesleki otoritesine dayanarak vereme yakalanmış dadı için söylediği “Evde bir gün bile durmak caiz değil, hele çocuktan behemehal ayrılacak” (Uşaklıgil, 2010, s. 117) cümlesi ile olur. Çocuk ile dadının ilişkisi büsbütün kesilir, manevi ayrılık, maddi ayrılık ile tamamlanır. Dadının Gureba Hastanesi’nde ölümü, bu ayrılığı mühürler.

Dadısını hastanede ziyaret eden çocuğun dadısıyla yaptığı son görüşmede dadısı ona “Hani ya bizim bir çocuğumuz vardı, o nerede?..” diye sorar (Uşaklıgil, 2010, s. 118). Çocuk bu soruyu, dadısının onu tanımamasıyla açıklar. Fakat çok daha sonra, anlatıcı bu sahneye geri döner ve bu küçük diyalogun açtığı kapıdan geçerek bir muhasebeye girer:

Birkaç gün sonra o vefat edince: “Biçare beni tanımamıştı!...” dedim, lakin bu hüküm yavaş yavaş tezelmeye uğradı ve bugüne kadar artan bir şüphe ile kendi kendime soruyorum: “Beni tanımamıştı, acaba öyle mi? Yoksa kendisine hıyanet eden muhabbetime karşı ölüm dakasına kadar onu ta’zib eden bir kinin sitemini ifade ederek bana bir ceza mı tayin etmek istemişti!” (Uşaklıgil, 2010, s. 119)

Çocukluğunun erken dönemlerinde dadısıyla kurduğu bağın gevşeyip çözülmesine, ardından tamamen kopmasına izin veren anlatıcı, dönüp geçmişe baktığında bunu bir “hıyanet” olarak nitelendirmekte, hıyanetinin suçluluğunu hissetmektedir. Bu hıyanet, dadısıyla dolaysız bir ilişkiye sahipken, büyüdükçe dadısıyla ilişkisini dadıyı öteki olarak işaretleyen toplumsal bakışın etkilemesine izin vermesinden kaynaklanır. Bir bakıma dadısıyla arasına, dadısının ait olduğu topluluğa dair korku ve merak hikâyeleri anlatan toplum girmiştir. Bu noktada hikâyedeki çocuk, bir seçim de yapar. Dadısının hikâyelerini dinlemek yerine bu söylentilere, efsanelere kulak vermesi, Dilhoş’a onu hiç bilmiyormuş, tanımıyormuş gibi başkalarının gözünden bakmaya başlaması, üzerinde çokça emeği olan bu genç kadınla arasına mesafe koyması, hatıralarına geri döndüğünde bu tutumunu vefasızlık olarak nitelemesine neden olur. Dadısının ölüm döşeginde kendisini tanımamasını bu vefasızlığa verdiği bir karşılık olarak değerlendirir. Bu bakımdan bu hatırlama öyküsünün anlatıcının yaptığı seçimi affettirmeye, hıyanetin ağırlığını hafifletmeye yönelik bir günah çıkarma çabası olarak kurgulandığını söylemek yanlış olmaz. Hatırlarken bir yandan da çocukken hiç düşünmediği bir şeyi düşünüp davranışlarının dadısını duygusal olarak nasıl etkilediği üzerine kafa yorar. Geçmişte kurulamayan duygudaşlığın telafisini etmeye çabalar.

Sonuç

Halit Ziya Uşaklıgil'in "Dilhoş Dadı" öyküsündeki anlatıcı, retrospektif bir bakış açısıyla çocukluğunda kendisine annesinden daha yakın olmuş Afrika kökenli dadısıyla arasındaki ilişkinin değişimini, dadısından yavaş yavaş uzaklaşmasını hikâye eder. Anlatıcının, dadısının ölümünün üzerinden yıllar geçmesine rağmen onu hâlâ canlılıkla hatırladığını, dadısına güçlü bağlarla bağlı olduğunu söylemesiyle açılan öykü, bir hıyanetten bahseden sözlerle kapanır. Anlatıcı, dadısından uzaklaşmasını "hıyanet" ve "vefasızlık" olarak adlandırarak hikâye ederken, buna sebep olan toplumsal mekanizmaları da ele verir. Dadısıyla aralarında yaşananlar sadece çocuğun kendi bağımsız varlığının farkına varması ve anneden kopuşu değildir. Büyüyüp toplumsallaştıkça bir fark söylemini içselleştirmesi, Afrika kökenli dadısını ırksal ve kültürel bir ötekine, vahşi, ilkel, hayvansı özellikler atfettiği bir korku nesnesine dönüştürmesi de bu sürecin bir parçasıdır. Anlatıcının, anlatıdaki hatıraları kurgulama biçiminin kendisi ve anlatıcının Dilhoş'tan söz ederken kullandığı duygu repertuarı Dilhoş'a ilişkin önyargıları, stereotipleştirme, nesneleştirme ve ötekileştirme stratejilerini açığa vurur. Böylelikle "Dilhoş Dadı" öyküsünde anlatı şimdisi toplumda kabul gören bir fark söylemi tarafından öteki olarak işaretlenen bir bireyle duygudaşlık kurma çabasına davet ederken, anlatılan geçmiş bu çabanın sınırları üzerinde düşünmeye olanak sağlar.

Kaynaklar

- Benjamin, W. (2012). *Son bakışta aşk* (N. Gürbilek, haz.). Metis.
- Çağın, Ş. (2016). Halit Ziya Uşaklıgil'in eserlerinde esaret. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, (14), 25-42.
- Çağın, Ş. (2023). Halit Ziya ve Reşat Nuri'nin eserlerinde İzmir'de Afrikalı zenciler. Ş. Çağın, Ö. Nemutlu ve H. H. Durgun (Ed.), *İzmir araştırmaları: Ömer Faruk Huyugüzel'e armağan* içinde (ss. 125-139). Kent.
- Çanaklı, L. A. (2014). Halit Ziya Uşaklıgil ve Türk halk kültürü. *Turkish Studies*, 9 (6), 237-254.
- Dicle, E. (2022). Sunuş: Duygular neyi söyler?. E. Dicle (Ed.), *Edebiyatın duygu haritası* içinde (ss. 5-10). Dergâh.
- Erkan, Ü. (2019). Lacan'da öznenin kuruluşu ve ötekinin inşası: Psikanaliz ve oryantalizm. *Turkish Studies* 14 (3), 1425-1440.
- Fanon, F. (1986). *Black skin, white masks*. (C. L. Markman, Trans.). Pluto Press.
- Grosz, E. (2021) *Jacques Lacan: Feminist bir giriş*. (Ö. Çakmak, Çev.). Otonom.
- Güneş, G. (2020). Köle ve azadlıktan vatandaşlığa İzmir'de Afro-Türkler. O. Pullukçuoğlu Yapucu, A. Ü. Erdem, & A. Erdoğan (Ed.), *Geçmişin peşinde bir kent: İzmir* içinde, (ss. 39-72). Ege Üniversitesi Yayınları.
- Hall, S. (1997). The spectacle of the "other". S. Hall (Ed.), in *Representation: Cultural representations and signifying practices* (pp. 225-285). Sage Publications.
- Olpak, M. (2013). Osmanlı İmparatorluğu'nda köle, Türkiye Cumhuriyeti'nde evlatlık: Afro-Türkler. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 68(1), 123-141.
- Öztürk, V. (2012). Ferhunde Kalfa'da anlatım tekniğinin bir parçası olarak sembolleştirme. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (17), 193-205.
- Schudson, M. (1993). *Watergate in American memory: How we remember, forget and reconstruct the past*. Basic Books.

Soğanoğlu, D. (2010). Önsöz. Dilek S., haz., *Sepette bulunmuş – Hepsinden acı içinde*, (ss. 9-11). Özgür.

Uşaklıgil, H. Z. (2010). “Dilhoş Dadı.” Dilek S., haz., *Sepette bulunmuş – Hepsinden acı içinde*, (ss. 98-119). Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2021). *Kırk yıl* (A. Uçman, haz.). YKY.