



## Dişil Kent Bilinci ve Bir Flanöz Romanı olarak *Fosforlu Cevriye* Female Urban Consciousness and *Fosforlu Cevriye* as a Flaneuse Novel

Esen KARA\*

### Öz

Bu makale, Suat Derviş'in, *Fosforlu Cevriye* (1968) romanında, kadın bedeninin kentle diyalogundan ortaya çıkan bir yazı estetiği kullanarak, bir modern edebiyat kahramanı olan flanör/flanöz figürüne alternatif bir bakış açısı yarattığını ve bu sayede Türk edebiyatının modern/modernlik imgeleminde gerek biçim gerekse içerik açısından önemli bir yer tuttuğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Derviş, bu romanında, bir flanöz figürü olarak Fosforlu Cevriye karakterini; Charles Baudelaire'in ve Walter Benjamin'in, modernite üzerine yazdıkları metinlerde değindikleri şekilde, kentin kıyısında ve eşğin ötesinde yürüyen bir kadın olarak tasarlar. Fakat modern edebiyatta kendini yineleyen, kentte yürüyen ayrıcalıklı beyaz erkek formülünden farklı olarak Cevriye, sokak çocuğu, seks işçisi ve kadın olarak kentte var olan ve kentin gerçek bilgisine sahip olan alternatif bir flanöz figürüdür. Karakterin deneyimleri, anıları ve arzularıyla biçim alan roman mekanlarının her biri alternatif kent haritalarına dönüşür. Modern kentin heterojenliğinin ve bireyin tesadüflerle örülü gündelik hayatının romandaki izdüşümü olan bu öznel haritalar kentsel belleğin de harcını oluşturur. Dişil kent bilincinin, merkezi kaydırılmış görme-görülme biçimleri sunduğu romanda, geçirgen ve özgün bir kadın olarak kentte görünür olabilen Fosforlu Cevriye karakteri metnin sınırlarını aşarak dile, kültüre ve hafızaya yerleşir.

**Anahtar sözcükler:** Kent, modernite, flanör, flanöz, modern edebiyat, Suat Derviş.

### Abstract

This article aims to show that the textual aesthetics of Suat Derviş's novel, *Fosforlu Cevriye*, (1968) develops upon a dialogue between female body and the city and it offers an alternative perspective on the flaneur as a figure of literary modernity. The novel, as the article will argue, contributes greatly to the imagination of modernity in Turkish literature. Derviş portrays her heroine as a flaneuse figure walking in the peripheries and liminal spaces of the city, in the way that Charles Baudelaire and Walter Benjamin hint at in their works on modernity. Unlike the classical formulation of privileged white male character walking the city in modern literature, Cevriye is an unconventional flaneuse figure that survives in the city as an orphan, later a prostitute, and as someone who masters the true knowledge of the city. Experiences, memories, and desires of the heroine shape the spaces of the novel, and these literary spaces evolve into alternative urban maps. These maps serve not only as the reflection of the heterogeneity of modern city and the urban everyday life but also as a source of collective memory. Overall, the female urban consciousness employed in the novel opens up possibilities for non-hierarchical ways of being visible and renders the female character a powerful symbol of freedom in collective-cultural memory.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Yaşar Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü. E-posta: esen.kara@yasar.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2755-8528



**Keywords:** City, modernity, flaneur, flaneuse, modern literature, Suat Derviş.

## Giriş

Türk edebiyatı çalışmalarında, Suat Derviş'in eserlerine yönelik ilgi giderek artmaktadır; özellikle, İthaki Yayınevi'nin Suat Derviş külliyyatını yayınlamaya başlamasıyla birlikte, yazarın eserleri günümüzde yeni okur kitlelerine ulaşmaya devam etmektedir. Ölümünün 50. yılında, bir kadın yazar ve gazeteci olarak Suat Derviş'in ve Derviş külliyyatının bilinmeyen yönleri çeşitli etkinliklerle ele alınmakta ve yazarın edebiyat tarihimizdeki yerinin önemi daha iyi anlaşılmaktadır. Bu makale, otuz yakın roman yazmış olan Suat Derviş'in romancılığıyla ilgili güncel tartışma konularına yazarın en çok bilinen metinlerinden biri olan *Fosforlu Cevriye* (1968) ile katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Yakın dönemde yine İthaki Yayınevi'nden çıkan *Yıldızları Seyreden Kadın: Suat Derviş Edebiyatı* incelemesinin giriş bölümünde, Türk edebiyatıyla ilgili standart edebiyat anlayışı ve Suat Derviş edebiyatı arasında süregelen gerilimli ilişkiye değinen Günseli İşçi'nin sorduğu soru, makalenin çıkış noktasını oluşturacaktır: "Suat Derviş'in Türk modernleşmesi içindeki yeri nedir?" *Fosforlu Cevriye*'nin mekansal yakın okumasıyla bu soruya cevap aranacak ve çoğunlukla toplumsal gerçekçi edebiyat üretimiyle ilişkilendirilmiş olan Suat Derviş'in *Fosforlu Cevriye* romanının modern dönem edebiyatının mekan-özne ilişkisine dair ne gibi özellikler sergilediği araştırılacaktır. Yazarın, bu en ünlü romanının, kadın bedeninin kentle diyalogundan ortaya çıkan bir yazı estetiğinin kullanıldığı bir flanöz romanı olduğu ve bu sayede Türk edebiyatının modern/modernlik imgeleminde gerek biçim gerekse içerik açısından önemli bir yer tuttuğu ortaya konacaktır.<sup>1</sup>

Modernleşme sürecinde kentleşme ve hızla değişen kentler, modern edebiyatın içeriğini, mekansallığını ve anlatı estetiklerini eş zamanlı olarak biçimlendirmiştir. Türk edebiyatında yaygın olarak kullanılan bir motif ve mekansal arka plan olarak kent ve özellikle İstanbul sıklıkla karşımıza çıkar. Roman mekanı olarak kent izleği, erken Cumhuriyet döneminde; geçmiş ve gelecek, eski ve yeni, gelenek ve modernlik, kent ve taşra gibi ikilikleri vurguladığı gibi, özellikle daha sonraki dönemlerde; birey, bellek, toplum ve iktidar sarmalına ışık tutar. Modernitenin geçicilik ve akışkanlık ile şekillenmiş atmosferi içerisinde bireyin kendini konumlandırma arayışı ve aidiyet sıkıntısı da modern Türk edebiyat metinlerinde kent mekanıyla örüntülü olarak işlenen ve metinlerin biçimine yön veren temalardır. Bu bağlamda, Batı edebiyatında, Baudelaire ile birlikte 19. yüzyıl ve sonrasında karşımıza çıkan, modern bir kahraman olarak flanör figürü Türk modernleşmesine özel hallerde Türk edebiyat metinlerinde de gezinir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* (1949) romanında Mümtaz, Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ında (1959) C., Oğuz Atay'da ise flanörlüğün kalıplarını yıkıp yeniden kuran "Beyaz Mantolu Adam" (1972) kentin sokaklarını arşınlarken öznel haritalar üreten modern kahramanlara örnektirler. Öte yandan, Batı edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da, kenti gezen kadın özneye, diğer bir deyişle flanöz figürüne, nadiren rastlanır. Tezer Özlü'nün *Yaşamın Ucuna Yolculuk* (1984) romanı ve Leyla Erbil'in *Tuhaf bir Kadın* (1971) romanı flanöz olarak tanımlayabileceğimiz kahramanlara sahip modern Türk edebiyatı eserlerinin örneklerindedir. Bu anlamda, Suat Derviş'in 1944-45'te gazetede tefrika edilen ve 1968 Mayıs'ında ilk kez kitap olarak yayınlanan *Fosforlu Cevriye* romanı öncül bir metin olarak düşünülmelidir.

## **Modern Romanda Dişil Kent Bilinci ve Fosforlu Cevriye**

Suat Derviş, *Fosforlu Cevriye*'nin kahramanını İstanbul'un sokaklarını herkesten daha iyi bilen bir seks işçisi olarak yaratır. "İstanbul'a adanmış bir kitap" (Dorsay, 2020, s. 9) olarak *Fosforlu Cevriye*, yazıldığı dönem için oldukça sıra dışı olan bu kadın kahraman tipini edebiyatımıza ve popüler imgelememize kazandırırken kahramanın öznel kent deneyimini metnin merkezine koyar. "Eserde toplumsal hayatın meşru değerlerinin uzağında kalmış ve kenara itilmiş bireyin bu değerleri karşısına alarak

<sup>1</sup> Seval Şahin'in, *Notos* dergisinin 2022 Temmuz-Ağustos sayısının "Edebiyat ve Yürüyen Kadınlar" dosyası içinde yazdığı "Karanlık sokakları aydınlatan Fosforlu Cevriye" başlıklı yazısında, Fosforlu Cevriye karakterini bir flanöz figürü olarak değerlendirmiştir. Seval Şahin'in metninden yararlanılmış olmakla birlikte, araştırma ve yazım süreci daha eskiye giden bu makalenin kapsamı ve iddiası Şahin'inkinden farklıdır.

hayata tutunma mücadelesi konu edilir” (Aktürk, 2012, s. 29), fakat İstanbul’un izbe yerlerinde hayat mücadelesi veren Cevriye’nin ve romandaki diğer marjinal karakterlerin deneyimlerinin “hem sancılı yönleriyle hem de eleştirel bir bakış açısıyla romanın dramatik yapısının mükemmeliyetinden ödün verilmeksizin yansıtılabilmesi, *Fosforlu Cevriye*’nin bu kadar tanınan bir eser olmasının altında yatan nedendir” (Aktürk, 2012, s. 29). Dönemin İstanbul’unu ve şehrin çeperinde yaşayan insanların portresini oldukça gerçekçi bir şekilde yansıtan roman Suat Derviş’in gazeteciliğinden ve sokak röportajlarından izler taşır. Erol Gökşen’in “Gazeteci Suat Derviş’ten Romancı Suat Derviş’e: *Fosforlu Cevriye*’yi Röportajlar Üzerinden Okumak” isimli çalışması, yazarın özellikle Galata semtinde yaptığı röportajlarla *Fosforlu Cevriye* romanının ilişkisini kurar; roman mekanları ve karakterleriyle bu röportajların karşılıklı bir okumasını yapar. Yazarın, özellikle “1935-1937 arası yıllara yoğunlaşan röportajlarında ele aldığı konu ve kişiler *Fosforlu Cevriye* romanının düşünsel zemininin oluşumu hakkında ipuçları da vermektedir” (Gökşen, 2021, s. 243). Öte yandan, Suat Derviş yazınının toplumsal gerçekçi yönü, *Fosforlu Cevriye* romanında, metnin estetiğinin mekansal süreçlerle biçimlendiği bir temsile teşnedir. Malcolm Bradbury modern dönem edebiyatında kentin merkezi konumundan bahsederken, modernleşmekte olan kent deneyiminin, edebi içeriğin yanında biçimi de etkilediğini dile getirir (1976, s. 99). Modern roman estetiği olarak kent ve öznellik ilişkisi, *Fosforlu Cevriye*’de; kadın öznelliğinin, kent deneyimi harcıyla inşa edilmesi olarak karşımıza çıkar. Suat Derviş, kentte yürüyen kadın ile seks işçiliği konumu arasındaki çizgileri belirsizleştirirken adeta Baudelaire’in modernitesine göz kırpar. Bir yandan da, kentte tanınan ve sevilen, geçirgen ve özgün bir kadın karakter olarak Fosforlu Cevriye, metnin sınırlarını aşarak dile, kültüre ve hafızaya yerleşir.

19. yüzyılda “modern” kavramı üzerine üretmiş olduğu tanımlayıcı fikirlerle günümüzde moderniteyi çözümlenmede öncül niteliğini koruyan Baudelaire için modernlik “ayrıcılık bir semantik alan; zıtlıkların karşılaştığı ve şiirin kimyasının, kısacık bir anlığına, çamurdan garip ve zengin bir hamur yarattığı mevkidir” (Calinescu, 2003, s. 86). 19. yüzyıl Paris’iyle sembolikleşmiş bu mevkide, “devasa kentin yeraltına musallat olmuş binlerce köksüz hayata ait manzaralar, caniler, fahişeler” bulunur (Baudelaire, 2021, s. 196). Kentin destanını yazan modern kahraman, Baudelaire’de, kentte avare olarak dolaşan flanör figürü veya kentin kıyılarını mesken tutmuş paçavracı, yosma, haydut, kumarbaz, sihirbaz, lezbiyen, dilenci olarak karşımıza çıkar. Yirminci yüzyılda Baudelaire’in modernite düşüncesini yeniden yorumlayan Walter Benjamin’in *Berlin Günlüğü*’nde de, kentin gerçek bilgisini kentin evsizleri, suçluları, fahişeleri ve diğer ötekileri haizdir:

Berlin’de hiç sokakta yatmadım. Günbatımını ve tan vaktini gördüm, ama ikisi arasında kendime hep gidecek bir yer buldum. Yalnızca yoksulluk ya da kötülüğün, şehri kendilerine karanlıktan gün ağarana kadar dolaşılacak bir manzaraya dönüştürdüğü insanlar, ancak onlar şehrin benden esirgenmiş bilgisine sahip. Benim her zaman gidebileceğim bir yerim vardı (aktaran Gürbilek, 2006, s. 9).

Baudelaire’in ve Benjamin’in modernlik ve kent odaklı metinlerinde, sokaklar ve kaldırımlar gerçek kent bilgisinin kayıt altında tutulduğu yerlerdir ve bu bilgi eşğin öte tarafındaki marjinaler tarafından üretilip deneyimlenir (Benjamin, 2001, s. 264). Öte yandan, Baudelaire’in “Modern Hayatın Ressamı”nda, Edgar Allan Poe’nun “Kalabalıkların Adamı” (“The Man of the Crowd,” 1940) öyküsünden yola çıkarak portresini çizdiği klasik flanör figürünün, diğer bir deyişle, kentin kalabalığından, kirinden ve çamurundan yoğrulmuş “ayrıcılık semantik alan” olarak modern olma durumunu temsil eden aylak kent gezgininin geleneksel tahayyülde tekrar eden öznesi orta sınıf beyaz erkektir. Erkeğin kamusal alandaki görünürlüğüne ve deneyimlerine odaklanan modern zamanların edebiyatında kenti özgürce gezen flanör figürü ayrıcılık konumundan ötürü kalabalıkların merakından muaftır (Nord, 1995, s. 237).

Kentin gerçek bilgisine sahip olanların kentin görünmezleri olduğu, fakat kanonik modernist metinlerde kentte gezme ayrıcalığına sahip olanların görünürlükle ilgili bir problemi olmayan erkek karakterler olduğu bu formülde kadınlar tam olarak nerede konumlanır? Elizabeth Wilson, bilgi üretim süreçlerindeki hakim kültür/doğa ikiliğinin, kent ve kadın ilişkisini de yeniden ürettiğini, yani kadının kentten ve kent bilincinden dışlanmışlığını sürekli olarak vurguladığını söyler (1992, s.17). Medeniyet

tarafından fethedilmeyi bekleyen el değmemiş doğa kavramı kadın ile özdeşleştirilirken; kültür, akıl ve medeniyet gibi Batı düşünce geleneğinin yüceltilmiş öğelerini erkek temsil eder. Kadının doğayı, erkeğin kültürü temsil ettiği bu ikilikler sisteminde, doğanın karşısında yer alan kent erkeğin alanıdır ve kent bilincini erkek üretir. Buna paralel olarak, kadının kentle ilişkisi ve kent bilinci ise farklı bir yol izler. Cinsiyetle ilişkili kent bilincinin modern edebiyattaki temsili de bu farklılığın tezahürüdür. Deborah Parsons, “modern sanatçı için evrensel bir metafor” olan flanör figürünü kentte yürüyen kadın imgesinden ve kadın yazarın kent bilincinden ayrı tutar (2003, s. 70). 20. yüzyıl dünya edebiyatında kadın yazarların kent bilinci ve yazmak ile kurdukları ilişki; modernizmin yabancılaşma, yerinden edilme, aidyetsizlik gibi ana temalarına cinsiyet çerçevesinden bakmamıza olanak sağlar (Wolff, 1985). Burada kadın kahramanının kent bilinci kendine kentte alan açma mücadelesiyle iç içedir (Parsons, 2003, s. 7). Dişil kent bilinci olarak adlandırabileceğimiz, kadının kenti erkeğinkinden farklı biçimde görme ve deneyimleme biçimi, örneğin, coğrafi bilgi üretiminde de kendini gösterir: “Erkek bakış açısına sahip coğrafyacılara (ve yazarlara), çoğunlukla, muktedir bir bakış, şeffaf bir kent, tek mil bilgi talep ederler. Dişil bakış açısı ise; çağdaş kenti, tutarlı bir bütünün parçalanışı olarak değil, iktidarın bakışına ve dışlamalarına karşı bir meydan okuma olarak görür” (aktaran Parsons, 2003, s. 7). Flanözlüğün görünmezliğini ve edebiyatta flanöz kavramından söz edilip edilemeyeceğini sorgulayan feminist fikirlerin yanında; flanözün dişil kent bilincinin “kentteki bir müdahale, bir çatlak, ve bir problem” olarak potansiyeline de vurgu yapılır (Wilson, 1992, s. 9). Kadınların kentsel mekan deneyimi “kendilerine has bir biçimde, kentin yarıklarında ve kentin çelişkileriyle müzakare halinde hayatta kalır ve gelişir” (Wilson, 1992, s. 8). Kente yönelik dişil bakışın devrimci potansiyeli, kadınların “sınırları ihlale yönelik geliştirdikleri bilinç, kadın cinselliğinin çekişmeli konumu, görülen olmaktan gören olmaya geçişte verdikleri mücadeleden gücünü alır” (Nord, 1995, s. 12).

Bu çerçevede, *Fosforlu Cevriye*, flanözlüğün bir tür imkansızlık ya da temsil edilemezlik anlamına gelip gelmediği sorusuna (D'souza & McDonough, 2006) cevap arayabileceğimiz bir kurgusal örüntü sunar. Kavramın temeline tekrar incek olursak, modernitenin ve kent yazınının öncül yazarlarından Baudelaire'de kentli kadın figürünün karşımıza fahişe, dul, yaşlı, lezbiyen, katil, veya kimliği belirsiz anonim kadın olarak çıkıyor olması; flanör figürünü yirminci yüzyıl başındaki dönüşümlerle yeniden değerlendiren Walter Benjamin'in, kentin kıyısındakileri ve özellikle kentteki evsizleri, kentin asıl sahipleri olarak nitelendirmesi ve onların kentin geri kalan nüfusunun asla sahip olamayacağı bir kent bilgisine sahip olduğunu dile getirmesi romanın baş karakteri Cevriye'nin kent deneyimini flanöz edebiyatı çerçevesinde değerlendirmemize olanak sunar. Suat Derviş romanlarında “kentli marjinaler, düşkünler sıkça rastlanan karakterlerdir” (Berktaş, 2015, s.47); *Fosforlu Cevriye* romanında ise, Derviş, kahramanını kentin sosyo-ekonomik çeperinde yürütür. Fatmagül Berktaş, Cevriye'nin metindeki bu “dışarıda” olma halinin bir özgürlük ihtimaline işaret ettiğini vurgular, fakat romanın toplumsal gerçekçi katmanından bakıldığında bu özgürlük ihtimali bir gerçekliğe dönüşmez (2015, s. 49). Suat Derviş'in toplumsal gerçekçiliğini inceleyen Çimen Günay-Erkol ise, Derviş'i “hem ‘toplumsal gerçekçiliğin’ hem de ‘feminizmin’ imkansızlıklarının farkına varmış bir yazar” olarak nitelendirir (2001, s. 2). Öte yandan, “burjuva ve sosyalist söylemler arasında sıkışmayıp yer yer her ikisini de aşmış gibi görünen Suat Derviş'in gerek yaşamı, gerekse yapıtları bağlamında bu gerçeği izlemek ve ‘direnme anları’ny yakalamak” mümkündür (Berktaş, 2018, s. 205). Erendiz Atasü ise şöyle ifade eder:

Ancak, kadını ve kadın cinselliğini asla aşağılamaması, cinselliği doğal bir insani işlev olarak değerlendirmesi, metinlerinde ne yazara ne roman kişilerine ait seslerin erkek cinselliğine övgüler düzmeyişi, Suat Derviş'in eserlerini “toplumcu gerçekçi ve/veya “toplumsal gerçekçi” erkek yazarların veriminden kesinlikle ayırır ve onun metinlerine belli bir kadın bakış açısı katar (2015, s. 32).

Kentin kıyısında konumlanan kadın kahramanının kentte gece gündüz attığı adımlarla merkezin hakimiyetine karşı direnişinin metnin ana örgüsünü oluşturduğu *Fosforlu Cevriye*, Atasü'nün sözünü ettiği kadın bakış açısının, toplumsal gerçekçilikle zıt yönde bir estetikle kendini en çok gösterdiği Suat Derviş metnidir belki de. Suat Derviş'in, konservatuar eğitimi almak için gittiği, fakat eğitimini yarıda bırakıp gazeteci-yazarlık yapmaya başladığı Weimar Almanyası'nda geçirdiği dönemde de tanıklık etmiş olabileceği üzere, kamusal

hayatta görünürlüğü artmaya başlayan kadın sanatçılar, özellikle kentte sıra dışı deneyimler yaşayan ve gelenekselin dışında konumlar işgal eden kadınları eserlerinde ele alarak, kadını melek/fahişe, bakire/yosma gibi ikili temsillere sıkıştıran tahayyüle meydan okumuşlardır (Wolff, 2008, s. 25). *Fosforlu Cevriye* romanında, kahramanını “İstanbul’un izbe sokaklarının, yangın yerlerinin, mezarlıkların, surların, Tekfur Sarayı harabeleri ve bostanların en cazip kızı” (14) olarak tanımlayan ve kentin gerçek bilgisinin sahibi olarak konumlandırılan Suat Derviş de dışil bir kent bilinci ile merkezi kaydırılmış görme-görülme biçimleri sunarak bu meydan okumaya dahil olmuştur.

### **Bir Özgürlük Pratiği Olarak Yürümek**

Kent düşünürü Michel Certeau, kentte yürümenin iktidar mekanizmalarına karşı taktiksel yönünü ele aldığı *Gündelik Hayatın Keşfi* metninde, “kentin günlük uygulayıcılarının yaşadıkları yer” ve deneyimledikleri kent bölgelerini “aşağısı (down)” olarak belirler. (2008, s. 187). Burası, kenti ve gündelik hayatı tasarlayan iktidar mekanizmalarından görece olarak azade, “görünür olanın sınırında bulunan bir kıyı bölgesi” (Certeau, 2008, s. 188), bir eşik mekandır. Bu mekanda yürüme eylemi, Certeau’nun kurduğu analogiyle, bir tür yazma ve öykülendirme eylemidir. Bu mekanı deneyimleyenler “okuyamadıkları sadece yazdıkları bir kent “metnin” ince ve kalın harflerinin ritmine uyan bedenleriyle yürüyüşçüdürler” (Certeau, 2008, s. 187). Kentin resmi haritaları, kentin kullanıcılarının hareketlerini disiplin altına alan ve gündelik hayatlarını kodlayan “belirlemeler, işaretlemeler, sabitlemeler” (Certeau, 2008, s. 192) ile panoptik bir erk dilini konuşur. “Bir yerden bir yere yol alma” eylemi bu dilin düzeni içinde gerçekleşirken hafızayı silen bir işlev görür; buna karşıt olarak, merkezin dışında kalan alanlar “birbirine eklenen, çelişen hareketlerle doludur” (Certeau, 2008, s. 190). Çelişkili, öngörülemez, taktiksel hareketler; özgün anlamı, hafızayı ve hatırlamayı destekler. Diğer bir deyişle, bedensel bir pratik olarak yürümek bir öykülendirme biçimidir ve “öykülendirme hatırlar” (Certeau, 2008, s.193). Roman karakterlerinin eşğin öte yanında, ya da Certeau’nun deyimiyle *aşağıda* konumlandığı ve baş karakterin kentte çoğunlukla bir yere varma amacı gütmeyen yürüyüşlerinin, merkezin hakimiyetinin dışında bir öykülendirme pratiği oluşturduğu *Fosforlu Cevriye*, bu bağlamda, modern edebiyatın flanöz yazınına direnişçi bir menzilden dahil olur.

Dört bölümden oluşan romanın her bir bölümü “Fosforlu Cevriye” türküsünün bir satırını hikayeler ve bu satırlar romanın bölümlerine isimlerini verir: Karakolda ayna var / kız kolunda damga var / gözlerinden bellidir Cevriyem / sende kara sevda var. Romanın “Karakolda ayna var” isimli ilk bölümü, Cevriye’nin, bir gece baskınında yakalandıktan sonra, İstanbul sokaklarından tanıdığı kadınlarla karakolda bir araya gelişle başlar. “İstanbul’u avucunun içi gibi” (12) bilen bu kadınlar ile otorite arasındaki gerilimin sahnelendiği bir mekan olarak karakol, otoriteye ve merkeze karşı direniş taktiklerinin geliştirildiği geçiş bir mekan olarak da karşımıza çıkar. “Emval-i metrukeden kalmış ve vaktiyle hali ve vakti yerinde bir Rum ailesine ait bir bina” (16) olarak betimlenen karakol, iç içe geçmiş hikayelerin ve doğrusal bir düzlemde olmayan geçmiş, bugün ve geleceğin hem kentin hem de metnin dokusunu oluşturduğu anlatı evreninde bir ara-mekandır. Sokaklarda yaşayan seks işçisi kadınların sokakların gerçek sahipleri ve tanıkları olarak betimlendikleri ve bir disiplin ve ceza mekanı olarak direniş pratikleriyle eşleşen karakolda mahkumdan ziyade konuk oldukları bu ilk sayfalar, çok katmanlı metinde mekansal sınırların belirsizleşmesine hizmet eder. Birbirlerini sokaklardan tanıyan ve “öz kızkardeşini görmüş gibi” (15) sevinen kadınlar, kendilerini boydan görebildikleri tek yer olan karakoldaki aynada uzun uzun kendilerini izlerler; karakolda misafir olarak geçirdikleri gecelerde birbirlerinin omuzlarında uyurlar. Romanın başlangıç imgesi olarak karakoldaki aynanın kadınlar için birleştirici rolü ve görülen/gören dinamiklerindeki ters yüz edici işlevi kalıplara ve geleneksel formlara karşı duruşu simgeler: “Yazar sokakların ve evin içindeki değerlerin değişken olduğunu göstererek, tıpkı kimlikteki değişkenlik gibi bu değerlerin değişmez ve değiştirilemez kurallar olmadığını” (Uzun, 2015, s. 141) romanın girişinde vurgulamış olur.

Derviş, makbul kadınlığın alanı olarak evin ve evliliğin karşısına, kentin sokaklarını ve geceleri bu sokaklarda özgürce yürüyebilmeyi koyarken, sokaklara ait kadınların seks işçisi olması tektipliğini, yürümeyi öznel bir var oluş biçimi olarak evrenselleştirerek aşar. Karakoldaki kadınlardan Top Melahat bunu şöyle ifade eder: “İstanbul sokakları beylik çiftliği mi? O da gezer, bu da gezer. Top Melahat de gezer.

Hürriyet bu mu? Keyfim ister gündüz uyur, gece gezerim. Ayaklarımı hükümete hibe etmedim” (33). Bedenin gündelik pratiklerin dışına çıkmasına engel teşkil eden tüm mekansal düzenlemelere karşı bir özgürlük pratiği olarak hayal edilen yürümek eylemi, aynı zamanda, beklenmedik potansiyellere kapı açan taktiksel bir eylemdir. Geceleri kentte yürüyen kadınlar kentin tüm kıyı köşelerini bilirler, kendilerine iktidar mekanizmalarının kontrolü dışında gizli rotalar çizebilirler. Top Melahat’ın rotasını kullanarak karakoldan kaçan Cevriye için, hapis ve sürgünle bedeninin disiplin ve esaret altında tutulmasının panzehiri kentte özgürce atabildiği adımlarıdır. Sürgünden önce, hapishanedeyken “baldırlarında kaldırımlarda gayesiz ve hedefsiz koşmak hasreti karıncalanarak demir kapıların arkasında, demir parmakların ötesinde” (35) oturarak geçirdiği bir senenin sonunda Cevriye yalnızca ama yalnızca yürümek istemektedir. Esaret altında olmanın mecazi ve sözlük anlamıyla karşılığı, yürümenin önüne engel konmasıdır. Böylece, yürümek eylemi ve özgürlük duygusu, romanda, daima etkileşim halinde olan iki motif olarak karşımıza çıkar:

Kodesteyken gün oluyordu abi, sokakları düşünüyordum. Çamurlu sokakları, yağmur yağın soğuk, pis ve çamurlu sokakları ve ayaklarıma bakıyordum. Yürümeyen ayaklarıma bakıyor ve onlarla hem de çıplak olarak o çamurların içinde yürümek, yürümek, sonra koşmak, koşmak, koşmak istiyordum ... Yürümek, karşıma bir duvar, bir kapı çıkmadan, kimse, “Dur! Geçme, yasak!” demeden gözümün alabildiğine yürümek, yürümek istiyordum (261).

Bir yere varmak veya bir hedefe sahip olmaksızın yürüme eylemi karakteri bir flanöz figürü olarak belirginleştirirken; sokakları, sokaklardaki çamuru hissederek, yürümenin bilincinde olarak yürümek arzusu vurgulanır. Yasaklara karşı duraksızca yürümek bedeni temel alan bir özgürlük pratiği olarak hayal edilir. Yürüme eyleminin iktidar mekanizmalarının karşısında konumlandığı metinde, anlatının yapısı kadın kahramanın kenti adım adım yürüyüşüyle örülür. Karakter için, mahkumiyetin ve sürgünün bittiği, özgürlüğün başladığı yer “aynı saatte bütün İstanbul’u görebilmek için” (35) durmadan yürümüş olmasıdır. Romanın başlangıcında, yani sürgün sonrası İstanbul’a dönüşte, roman boyunca karakterin adımlarıyla detaylıca resimlenecek olan kent alanları tek bir uzun yürüyüşle okur için şu şekilde haritalanır:

Evvela Beyoğlu’na çıkmıştı. Tarlabası’ndan geçmiş, Taksim Meydanı’na gelmiş, abidenin önünde biraz gezinmiş, sonra İnönü gezisinde tahta kanepelerin üstüne oturmuş, Gümüşsuyu’ndan aşağıya, Dolmabahçe’ye inmiş, yeni açılan yoldan Harbiye’nin yanına çıkınca, tekrar Taşkışla’nın oralarda şöyle bir dinlendikten sonra, İnönü Gezisi’ne gelmiş ve Tepeüstü’nden aşağıya, Yenişehir’e doğru bir gitmiş, fakat sonra tekrar geriye dönmüştü. Bu yapılr şey değildi. Kendisi de biliyordu, ama dayanamamıştı. Bir sene mahpustu (35).

Romanın bölümleri *Fosforlu Cevriye* türküsünün sözleriyle belirlenirken, kurgunun geometrisi karakterin kentteki adımlarının ritmiyle dokunur. Dükkanların camekanlarındaki kumaşlar, karakterin imgeleminde gece gündüz yürüdüğü kaldırımlarla özdeşleşir: “Sen biliyor musun Sümbül Dudu, İstanbul’un en çok nesini bırakmak istemiyordum: Kaldırım taşlarını. Yaz günleri yağmur serpeleyince böyle iri benekli boz bir kumaşa benzer sokaklar” (240). Kentin mekansal izlekleri, bellek ve hayal gücü, kaldırımlarda özgürce ve amaçsızca atılan romanın mekansallığını oluşturur.

Romandaki aşk hikayesi de ana karakterin temsiline paralel olarak özgürlük ve tutsaklık ikilemi ekseninde şekillenir. Cevriye’nin karşılıksız olarak sevdiği, metnin verdiği ipuçlarından siyasi suçlu olduğu anlaşılan isimsiz erkek karakterin yakalanıp hapse girmesi ve özgürlüğünü kaybetmesi tehlikesi, romanın ana gerilim hattını oluşturur. Zira, *Fosforlu Cevriye* türküsünde geçen ve romanın ikinci bölümüne ismini veren “kız kolunda damga var” dizesi, Cevriye’nin sevdiği adamın tutsaklığını temsilen koluna yaptırdığı kelepçe dövmesini hikayeler. Cevriye, kendisi için olduğu kadar, sevdiği adam için de yürümeyle özdeş bir özgürlük hayal eder:

İnsanlar saray ister, para ister, lüküs ister, baklava börek ister, ben bir kere onu serbest olarak uzun bir yolda ilerliyor görmek istiyorum. Onu yürür görmek istiyorum, ayaklarını, adım atan

ayaklarını görmek istiyorum. Uzun bir yolda onun yürüyüşünü seyretmek benim için Allah'ın en büyük mükafatı olacak (261-2).

Erkek karakterin romandaki temsili, kaçak olarak yaşadığı evle sabitlenir ve kadın kahramanın mücadelesi onu kentte özgür kılabilme üzerine yoğunlaşır. Cevriye'nin Necatibey'deki eve yürüyüşlerinin çağrıştırdığı anılar ve hikayeler romandaki aşk motifini çerçevelerken, aşık olduğu adamın o evden çıkıp kentte yürümesi hayali de romanın özgürlük motifini süsler. Kahramanın bu uğurda çıktığı son yürüyüş de hikayenin sonuç kısmını oluşturur. Cevriye'nin sevdiği adamın özgürce yürüyebileceğini görmek uğruna, elinde yok edilmesi gereken bir paketle denize doğru yürüyüşü, bekçiler tarafından kovalanışı ve sonunda denize varışı romandaki yürümek ve özgürlük ikiliğinin doruk noktasında vurgulandığı sahneleri oluşturur. Yürümek gittikçe zorlaşır, eski kunduraları kaldırımlarda onu ele verecek şekilde gürültü çıkarır, elindeki paket gittikçe ağırlaşır (264-266). Karakterin özgürlüğünü yitireceği an yürüyememekle ilişkilendirir: “Paket ne kadar ağırdı ve bu paketle koşmak ne kadar zordu! Ah, yirmi otuz adım daha gitse, sandalın bağlı olduğu iskeleye ulaşacaktı. Koşarken birkaç kere kapaklanacak gibi oldu fakat toparladı” (266). Buna paralel olarak, özgürlüğün yittiği nokta, denize açıldığı yerde artık kürek de çekemiyor olmasıdır: “O kadar iyi kürek çeken bu Marmara çocuğu şaşırılmıştı. Korkuyordu... şaşkınlık ve korku içinde kürek çekmesini unutmuştu, elleri birbirine vuruyordu. Çünkü denizin üstünde kürek, motor ve insan sesleri vardı” (268). Fakat hikaye burada Cevriye'nin dengesini kaybedip başını çarparak suya düşmesi ile sonlanmayacaktır. Romanın genişletilmiş metaforu olarak Cevriye'nin kentteki görünürlüğü temsil eden fosforu boğazdaki yakamoza dönüşecek, “sular üstünde fosforlu bir iz bırakarak kaybolmuş Cevriye'yi” (270) yaşatmaya devam edecektir. İdealize edilmiş bir son gibi görülse de, metni türküdeki “denizlerin kumuyum / balıkların puluyum” sözleriyle ve en çok yıldızları seyretmeyi seven karakterin hep hayal ettiği gibi yıldız olup kayması ve çocukluğunu kıyısında geçirdiği Marmara'nın sularına kavuşması portresiyle bitiren yazar “kendi hümanizma anlayışını ve insanlığa ilişkin, doğayı da içeren ütopyasını sergiler (Berktaş, 2018, s. 216). Daha da önemlisi, “kadınların yıldızları gönülünce seyretme haklarını sonuna dek savunması ve bu hakkı Cevriye'nin kişiliğinde somutlaştırması (Berktaş, 2018, s. 216) söz konusudur.

### ***Modern Kentte Tesadüfler ve Son Bakışta Aşk***

Romandaki aşk hikayesi, Cevriye'nin modern bir kahraman, bir flânöz olarak deneyimlerini bütünleyecek şekilde resmedilir. Cevriye, sevdiği bu adamla, hasta olduğu bir gece tesadüfen tanışır ve onun Necatibey Caddesi'ndeki evinde misafir olur. Cevriye iyileşinceye dek onun bakımını üstlenen bu isimsiz karakter, Cevriye'nin kentteki diğer tesadüfi dostluklarına ve ilişkilerine paralel olarak romana girer ve romanın ana hattındaki aşk hikayesinin merkezine yerleşir. Kent ve kentin mekanlarıyla şekillenen olay örgüsünde, isimsiz kahramanın Necatibey'deki evi, Cevriye'nin ayaklarının dönüp dolaşıp vardığı yerdir. Yersiz yurtsuz bir kahraman için kentin arka sokakları ve bu kentte ismini dahi bilmediği bir adamın evi, onun bu mekanları pratik etme biçimleriyle tekrar tekrar üretilir ve anlamlandırılır. Burada, *Fosforlu Cevriye* romanında evsizliğin ele alınma biçiminin kozmopolit bir boyutunun da olduğu üzerinde durmakta fayda var. Anlatıya kentin çeşitli katmanlarından çok fazla yan karakter girip çıkar ve her birinin hikayesi bağımsız bir fragman olarak okunabileceği gibi ana karakterin hikayesini besleyen birer kaynak olarak da görülebilir. “Panoramayı çizen, yan karakterlerdir,” der Erendiz Atasü, bu karakterler için: “Her birinin öyküsü, ana nehirden çıkıp tekrar ona dönen kanallar olarak verilmiştir” (2015, s. 39). Bir diğer deyişle, bu fragmanlar, biçimsel olarak, modern kentin heterojenliğinin ve bireyin tesadüflerle örülü gündelik hayatının romandaki izdüşümüdür. Annesini babasını tanımayan Cevriye, kenti ve kentte tanıdığı insanları ve onların hikayelerini bilir, hatırlar ve anlatır. Karakterin köksüzlüğü, karakterin kendini bildiği ilk andan itibaren kentle ve kentin çok sesliliğiyle temellenir. Aidiyet ilişkisi kurduğu ve parçası olduğu ilk topluluk kentin sokak çocuklarıdır. Belleğinin köşelerindeki arkaik hikayelerin çoğu İstanbul'un sokak çocuklarıyla birlikte edindiği kolektif deneyimlerdir. “Bu yaşına kadar maddi veya manevi hiçbir kayda tabi olmadan yaşamış Cevriye” (213) sayısız insan tanır ve her biriyle kurduğu tesadüfi ilişkiler ana karakter için bir aidiyet bağını temsil eder. Yan karakterlerin kimliklerinin pek bir önemi yoktur; İstanbul'da yaşıyor olmaları ve yersiz yurtsuzlar olmaları Atasü'nün sözünü ettiği panoramada, yani Cevriye'nin hikayesinde yer almaları için

yeterlidir: “Yolunun üstüne çıkanlar sadece insanlardı. Ve insan olmaları Cevriye için yeterdi” (56). Benzer şekilde, Cevriye'nin aşık olduğu karakter de esasında Cevriye'nin yolunun üstüne çıkan bu kent insanlardan biri olarak görülebilir. Baudelaire modernizmini incelediği metninde, Walter Benjamin'in üzerinde durduğu “son bakışta aşk” motifini Derviş'in romanındaki aşk hikayesine de uyarlamak pekala mümkündür. “Büyük şehirdeki varoluşun aşka kattığı izler” (Benjamin, 2006, s. 130) romanda Cevriye'nin isimsiz kahramanla ilişkisinde de görülür. Seval Şahin'in dile getirdiği gibi, roman kahramanı, “hakkında hiçbir şey bilmediği bu adama ilişkin kafasında kocaman bir imge yaratacaktır” (Şahin, 2022, s. 43). İsmi bilmediği bu adam için şehirde tanıştığı erkeklerin isimlerinden birini seçmeye çalışır, tanıdığı tüm Osmanları ve onların hikayelerini hatırlayıp, Osman isminde karar kılar: “Onun ismi ne olabilirdi? Ahmet mi? Osman mı? Osman'ın her türlü iyi olurdu” (179). “Son bakışta aşk” motifi ve modern kentte kişinin karşısına çıkan tesadüfler romanda hakim bir role sahiptir; özellikle, birbiriyle ilişkisiz görünen birtakım tesadüflerin kadın karakterin kentte var oluşunu anlamlandırması söz konusudur. İsmisiz, kaçak karakterin polis tarafından yakalanma riski belirdiğinde Cevriye'ye Necatibey'deki eve artık gitmemesi gerektiği tembihlenecektir, fakat Cevriye'nin ayakları bu kentte dolaştığı sürece onu yeniden görebilme olasılığı mevcuttur. Onu son görüşünde, tekrar görebileceğinin vaadiyle ayrılır oradan:

Bir ay sonra. Tam bir ay sonra buradan geç. Anlıyor musun? Eğer saat öğleden sonra üçte kapının önünde Kerim bir iskemleyle oturuyorsa, o gece her zamanki gibi buraya gelersin. Yoksa yine bir ay bekle. Her ayın aynı gününde saat öğleden sonra üçte bunu tekrarla (194-5).

Kentte zaman ve mekan deneyiminin son bakışta aşk ile belirlendiği ve metni bir aşk hikayesi olarak kolektif belleğe yerleştiren hikayenin kalabalıklar içindeki bireyin karşılaştığı tesadüflerle yazıldığı modernist bir meyildir bu. Öte yandan, bir kadın karakterin, ismini bilmediği, zaten pek de önemsemediği, birlikte aynı evde geçirdikleri gecelerde onunla sevişmediği bir erkek karakterle romandaki bu ilişkisi, Türk edebiyatındaki kadın-erkek temsillerini, Seval Şahin'in deyişiyle “tersyüz” etmektedir. Yine hakim temsillerin aksine, burada erkek karakter sarışın, kadın karakter esmer ve üstelik “fosforlu”dur (Şahin, 2022, ss. 44-45). Cevriye için “evlilik hayatı kodese girmek gibi bir şey,” nikah yüzüğü ise kişilerin “prangada olduklarını gösteren” bir “Lanet halkası”dır (91). Necatibey'de aşık olduğu adamla kapalı bir mekanda geçirdiği geceler, evli kadın rolünün bir provası gibidir ve bu Cevriye'nin sokaklardaki özgürlüğüne tezattır: “Karıkoca hayatı buydu. Böyle bir oda içinde her gün bir erkekle, fakat aynı erkekle geçen bir hayat... Birden bunun çok can sıkıcı bir şey olduğunu düşündü. Hep aynı erkekle” (90). Fakat karakterin, aşık olduğu adamla evli olduğunu hayal ettiğinde düşüğü ikilemler de romanda önemli bir yere sahiptir: “Onunla ömrünün sonuna kadar her gün aynı sofrada karşı karşıya yemek yiyeceğini ve bunda hiç bıkmayacağını” (91) düşündüğü de olur ve böyle anlarda sokak kimliğinden ötürü utanır (112). Bu tereddüt anları romanın ana aksındaki özgürlük ve kent deneyimi motifleriyle bir araya geldiğinde, alışlagelmiş iyi kadın / kötü kadın ikiliğini sorunsallaştırmaya imkan açar.

Kadın karakterin kentte var olma ve kenti deneyimleme biçimlerini hakim pratiklerin dışında tasarlayan roman kent bilgisini de muktedire ait ve yekpare bir bilgi olmaktan çıkarır. Tesadüflerle yolları kesişen karakterler ve bu kesişmelerden gelişen hikayeler anlatıya çok katmanlı bir biçim kazandırırken, her bir hikaye kent temsilinde eşik mekanlar açar ve yeniden formüle edilen mesken tutma biçimleri kentin haritalarına alternatifler üretir. “Cevriye'nin mütemadiyen dolaşan ayakları” (103) sürekli olarak kentin ötekileriyle kesişir. ABD'li oyun yazarı Tennessee Williams'ın, *Fosforlu Cevriye*'den hemen önce yayınlanmış kült oyunu *Arzu Tramvayı*'ndaki (1947) Blance DuBois karakterine benzer biçimde, Cevriye de yabancıların nezaketine daima güvenir. Kumarcı Fıfış, Sümbül Dudu, Madrabaz Nuri, Arap Cemile gibi karakterler Cevriye'nin zor anlarında, kentin çeşitli mekanlarında çoğu zaman tesadüfen karşısına çıkan, kentte hayatta kalmasına yardımcı olan karakterlerdir. Cevriye'nin kentte yürüme-hatırlama eylemi bu karakterlerin öyküleriyle iç içe geçer. Bir yandan da, Cevriye'nin sokakları mesken tutmuş kadın karakter olarak portresinin de sürekli altını çizdiği üzere, kalıplaşmış ahlak kurallarının karşısına, “sokak ahlakı inancı” (207) konur. “Şehirleşmenin, sıradan insanların ve para imgesinin etrafında, İkinci Dünya Savaşı'nın gölgesinde yazılan bu roman” (Şahin, 2022, s. 44), kentin altında, kentin ötekilerinin arşınladığı,



başka bir kent panoraması çizer. Burada iyi veya kötü insan olmak, o veya bu kimliğe sahip olmak önemini yitirir; farklı varoluş mücadeleleri ön plana çıkar ve bu mücadele kolektif bir kent bilincine işaret eder: “Sen Müslüman, ben gavur. Buna köpekler dahim güler” der, Ermeni kadın karakter Sümbül Dudu. “Biz henüz seninlem işin doğrusuna bakılırsa insan dahi olamamışız” (239). Zor durumda kaldığı her an ona kapısını açan ve annelik eden bu karakterle Cevriye’yi birleştiren şey, Cevriye’nin kentin diğer ötekileriyle ilişkisinde olduğu gibi İstanbul’dur; İstanbul romanda çeperi mesken tutmuş tüm karakterlerin ev bildiği yerdir. Sümbül Dudu da, tıpkı Cevriye gibi, İstanbul dışında bir yerde yaşamayı hayal dahi edemez: “Bir kerte ilk seferberlikte levent gibi bir Alman bahriyelisi beni Almanya’ya götürmek istedi ... Ama Samatyalı Sümbül Dudu ihracat malı olur? Öleyim, Galata’da öleyim, dedim. Şu Galata’nın pis kokusu yok mu?” (239). Karakterin başı her sıkıştığında ona karşılıksız yardım eden bir diğer gayrimüslim karakter Barba’dır: “Barba ne iyi adamdır. Gavur olduğuna bin şahit ister! Şu Galata’da Barba’dan iyi adam bulunmaz. Kazandığını fakir fukaraya verir” (29-30). Barba’nın meyhanesi de, Sümbül Dudu’nun pansiyonu gibi Cevriye’nin kentteki evlerinden biridir. Ortak bir kent bilinci üzerinden yolları mütemediyen kesişen ve birbirlerine zor durumlarda destek olan karakter temsilieri mevcut düzene eleştirel bir bakış önerir: “Namus, ahlak ve suç kavramlarına kentin dışlanmışları üzerinden mercek tutmak, hem sınıfsal, hem ahlaki hem insani sorgulamalar yapmayı gerektirir” (Susam, 2015, s. 104). Derviş bu sorgulamayı, toplumsal gerçekçi edebi yapının sınırlarını esneten mekansal bir estetikle gerçekleştirir.

### **Alternatif Kent Haritaları**

Matei Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü*’nde, modern zamanların sanatçısının geçmişin sabit ve durağan kriterlerini terk edip kendine has ve değiştirilebilir bir geçmiş icat ettiğini ve bunu yaratıcı bir kaynağa dönüştürdüğünü yazar (2003, s. 19). Geçmiş ile şimdinin akışkan bir etkileşim içerisinde olduğu modern kent topografyası ise, yazarın hayal gücüyle değişken biçimler alır (Coverley, 2010, s. 16). Başka bir deyişle; kent, inşa edilmiş bir alan olmaktan öteye gider ve duygularla deneyimlenir hale gelir (Preston and Simpson-Housley, 2010, s. 317). Zihin ve uzamsal çevre arasında karşılıklı gelişen bu ilişki modern romanların psiko-coğrafyasında sahnelenir (Löffler, 2017, s. 9). Öznellik ve kent ikilisini bir arada metne dokuyan yazarın kenti yazma eylemi “kent atlasına farklı haritalar ekler; bu haritalar toplumsal etkileşimin yanı sıra, mit, hatıra, fantezi ve arzu haritalarıdır” (Parsons, 2003, s. 1). Bu bağlamda, *Fosforlu Cevriye*’nin İstanbul haritası da karakterin yersizliğiyle örtüşmektedir. Cevriye’nin benliğini oluşturan yapıların simgesel karşılığı sokaklar, deniz ve bir eşik mekanı olarak köprüdür. Sürgün edildiği Bolu’dan kaçıp İstanbul’a döndüğü ilk gece yakalanıp şehrin sokaklarından tanıdığı kadınlarla bir arada geceyi karakolda geçirirken, Cevriye’nin düşünceleri şimdiki zaman, ile yakın ve arkaik geçmiş, ve hayali bir gelecek arasında gezinir. Anlatının şimdiki zamanında, anı, mit ve fantezi iç içe geçer ve her biri kentin adımlarla arşınlanan sokakları ve mekanlarıyla birlikte anımsanır. “Bu kocaman şehre gelir gelmez kendisini muazzam sarayının içinde dolaşan bir sultan hanım gibi büyük ve kudretli” (26) görür ve bu muazzam sarayda, denizi “babasının bahçesindeki hususi havuz ve gökyüzü, yatak odasının tavanı” (130) olarak hayal eder. Annesiz babasız, yersiz yurtsuz olarak kentin kıyılarında büyümüş karakterin benliği kentle ve belleğinin en derinleri denizle özdeştir. İnsanların yıldızlardan yeryüzüne düştüğü mitine inanan ve ölünce tekrar yıldız olacağını düşleyen Fosforlu Cevriye, bu yüzden, en çok yıldızları seyretmeyi sever. Karakter, toplumsal düzenin tüm mekanizmalarından bağımsızdır çünkü yersiz yurtsuzdur, kentte özgürce yürüyebilir, sokaklarda sabahlayabilir, gökyüzü ve denizle hiyerarşik olmayan bir ilişki kurabilir: “Ben herhalde gökten doğrudan doğruya denize düştüm. Çünkü kendimi bildiğim zaman, bir köprüaltında yatıyordum ve hep denizde yüzüyordum” (134).

Yersiz yurtsuz bir İstanbullu olmak Cevriye’yi klasik formüllerin dışında bir flanöz figürü yapar. Kadın, doğa, kent ilişkisindeki hakim ikilik formülünü bozan ve bu ilişkinin özgürleştirici potansiyelini vurgulayan öncül bir edebi tasarıdır bu. Öte yandan, karakterin deneyimleriyle ve anılarıyla biçimlenen roman mekanlarının her biri alternatif kent haritalarına dönüşür. Bu öznel haritalar kentsel belleğin de harcıdır aynı zamanda. Karakterin kişisel hafızasındaki en eski anılar, rüyalar ve arzular şimdiki zamanda kenti seyrettiği anlarda yeniden vücut bulur ve kentin denizini, suyunu, sokaklarını, kaldırımlarını, mekanlarını, Cevriye’nin anlık deneyimleriyle yeniden üretir. Mitik bir geçmiş gibi hatırlanan ve denizle

özdeşleşmiş çocukluktan şimdiki ana; özgürlük, macera, aşk, ölüm gibi karakterin hikayesini ören motifler boğazın sularına roman boyunca farklı renkler verir: “Köprü’nün altında denizin rengi ne güzeldir ... Camgöbeği gibi yemyeşildir ve sonra hep hareli harelidir. Hani Beyoğlu camekanlarına kumaşlar koyuyorlar ya, onlar gibi hareli” (134). Sevdiği adamla da denizin ortasında tek başına bir kayıkta yatarken ilk kez karşılaşan Cevriye, romanın sonunda sevdiği adamı kurtarmak uğruna denize açılarak hayatına veda eder. Romanın dört bölümüne birer satırını veren “Fosforlu Cevriye” türküsünde sözü geçen kara seveda ile kent ve deniz betimlemeleri birbirine paralel ilerler. Örneğin, Cevriye’nin Necatibey’deki eve özgürce yürüyebildiği günlerde deneyimlediği kent bir rüya atmosferine sahiptir:

İstanbul, sanki bir sihirle Cevriye’ye birdenbire başkalaşmıştı. Sonbaharın lodos fırtınalı akşamlarında, Ahırkapı Feneri’nin ta diplerine yakın oturup güneş batarken, kurşun ve bakır rengini alan kuduz dalgaları seyrediyor ve onları seyrederken, böyle bir denizi daha evvel ancak rüyalarında görmüş olduğunu düşünüyordu. Renkler ona çok sevdiği renkli filmlerin parlaklığında görünüyordu (111).

Aşık olduğu adamı bir ay boyunca göremeyeceğini öğrendiğinde veya mahkum olabileceği ihtimali belirlediğinde ise kent bir hapishaneye dönüşmeye başlar: “İstanbul, sanki birdenbire küçülürmüşü. Her tarafı daralmış geliyordu bu İstanbul’un ona. Sokaklar bunaltıcıydı ve kasvetliydi ... Havalar pek kötü gidiyor, kurşundan bir kubbeye benzeyen bir gök şehrin üstüne kapanmış bulunuyordu” (197). Kaldırımların, gökyüzünün ve denizin renkleri ve kentin türlü türlü halleri karakterin ruh haline göre değişirken, kentin ve karakterin belleği romanda önemli bir eşik mekanı olarak köprü metaforuyla birbirine tutturulur. Kendini ilk bildiği zamanlardan itibaren evi bellediği kentin sokakları ile benliğini oluşturan katmanlar bu eşik mekanda iç içe geçer. Sürgünden sonra İstanbul’a, yani evine dönüşte, adım attığı eşik burasıdır: “Köprüyü gördüğü zaman, sevincinden bağırarak istedi. Fakat zorla kendisini tuttu. Uzun hasret senelerinden sonra, babasının evine kavuşmuş gibi heyecanlanıyordu. Onun bütün çocukluğu bu köprü’nün üstünde, altında ve civarında geçmemiş miydi?” (27). Köprü, sokaklarda geçen çocukluğuna, romandaki aşk hikayesinin ismini bilmediğimiz diğer kahramanının Necatibey sokağındaki odasına, veya Cevriye’ye zor anlarında kapısını açmış yine bir ara mekan olan fakat karakter için ev işlevi üstlenen Rum meyhanesine çıkış ihtimalleri sunar. Certeau’ya geri dönecek olursak; özne, kentteki bu eşik mekanların ötesinde görünürlük kazanır (2008, s. 188). Bir eşik mekan olarak köprü ve onun açıldığı yollar, karakterin hafızasının en derinlerinde, bilinçdışına uzanan malzemelerle döşelidir ve Cevriye’nin benliği köprü’nün temsil ettikleriyle görünürlük kazanır: “bu şeylerin kendine ait olduğunu, kendini Cevriye yapan binlerce parça olduğunu, kendi varlığının çatısını kuran malzemenin bu olduğunu hisseder...” (146). Kentin kıyısında köşesinde büyüyen bir sokak çocuğu, evsiz bir kent ötekisi olarak Cevriye bu eşik mekanlarının dönüşümünün bilgisine sahiptir; bu şekilde kolektif ve öznel bellek bir arada inşa olur: “Sonra nasıl tırmandım, bilmiyorum, bir çeşmenin boş haznesi içine saklandım. Herhalde beni Unkapanı Köprüsü’nde kovalamış olacaklar. O zaman daha o fiyakalı köprü gelmemişti herhalde, çünkü yeni köprü’nün yapılışını da hatırlıyorum” (137). Kentin gündelik hayatının kaydını ise roman boyunca yine kentin ötekileri, özellikle de Cevriye’nin çocukluk anılarının merceğinden sunulduğu üzere, sokak çocukları tutar: “Bir gün kar yağmış, diz boyuna çıkmıştı. Tipi de devam ediyor, tramvay yolları temizleniyor, yine doluyor, tramvaylar tek tük işliyor. Öyle tipi günleri vardır. Sanki İstanbullular İstanbul’u sokak çocuklarına emanet edip çekilmişlerdir” (141). Romanda, kadın öznenin özgürlük arzusu kentsel deneyim ve öznel/kolektif bellek öğeleriyle resmedilir. Böylece, varoluşunun ilk aşamalarından itibaren kentin ötekisi olarak kadın karakterin görünürlüğü; kentin kıyılarını deneyimlemesi, yani kentin gerçek bilgisini haiz olmasıyla gerçekleştirilir.

*Fosforlu Cevriye*’nin ana tematik unsuru olan kadın öznenin kentteki görünürlüğü, romanın fantazmagorik bir öğesi olan “fosforlu” lakabıyla öne çıkar. Fosfor, Cevriye’nin öznel kent haritalarının önemli bir parçasıdır. Kentin görünür olmayan yerleri ve kişileri bu fosforla aydınlanır. Romanın girişinde, anlatının şimdiki zamanında geçen polise yakalanma hikayesi, Cevriye’nin polise ilk yakalanışının ve fosforlu lakabını alışının tekrarlayan bir hikayesidir. Kentin sokak lambalarından ya da polisin fenerinden Cevriye’nin nemli saçlarına vuran ışık “binlerce minik yıldızcık” yaratır (13). Burada öznellik ve görünürlük

temaları, roman boyunca yinelenen kent ve beden ilişkisiyle ve ışık imgesi aracılığıyla vurgulanır: “Karanlıkta kendisine yaklaştıkları zaman gözlerinin, dişlerinin pırl pırl yandığını görürlerdi. Uzakta yanan bir sokak lambasının ışığı bile, ondaki bu pırlıtları yaratmaya yeterdi” (13). Cevriye’nin onu görünür kılan fosforu romanın genişletilmiş metaforudur ve Cevriye’nin kentteki görünürlüğü, “İstanbul’un en meşhur simalarından biri” (14) oluşu mitine dönüştürür. Buna paralel olarak, Cevriye’nin “göklere perçinlemek istediğim imanına tükürdüğümün yıldızı” dediği, varoluşunun simgesi olan göklerdeki yıldız romanın sonunda yine fantazmagorik bir an yaratır: “Cevriye’nin denize gömüldüğü yerde su, üstüne bir yıldız düşüp de parçalanmış gibi, yakamozdan pırl pırl parıldıyordu” (269). Burada yine öznellik, mit ve fantezi iç içe geçer ve alternatif kent haritaları yaratır.

## Sonuç

Suat Derviş, *Fosforlu Cevriye*’de, modern roman kahramanı flanör figürünü, Baudelaire’in ve Benjamin’in, modernite üzerine metinlerinde değindikleri şekilde, kentin kıyısında ve eşğin ötesinde yürüyen bir karakter olarak tasarlar. Fakat modern edebiyatta kendini yineleyen, kentte yürüyen ayrıcalıklı beyaz erkek formülünden farklı olarak Cevriye, sokak çocuğu, seks işçisi ve kadın olarak kentte var olabilen ve kentin gerçek bilgisine sahip olan alternatif bir flanör figürüdür.

Suat Derviş’in gazeteci kimliği ve toplumsal gerçekçi yönü kentin çeperine mercek tutarken, modernleşmeyle birlikte sanat ve edebiyatta gelişen, kalabalıklar içinde birey olma ve kentte öznel haritalar yaratma fikri bir flanöz figürü olarak Fosforlu Cevriye karakterinde vücut bulur. Daha özelden, metnin estetiğinin karakterlerin mekansal deneyimleriyle biçimlenmesi, *Fosforlu Cevriye* romanını modernitenin kolektif kültürel imgeleminde gerek biçim gerekse içerik açısından oldukça önemli bir yerde konumlandırır. Kadın karakterin hikayesi kentte karşılaştığı tesadüflerle gelişirken anlatının mimarisi çok katmanlı bir biçim alır. Kadın karakterin kentte var olma ve kenti deneyimleme biçimlerini hakim pratiklerin dışında tasarlayan roman kent bilgisini müktedire ait ve yekpare bir bilgi olmaktan çıkarır. Kadının doğayla, erkeğin kültürle özdeşleştirildiği hakim ikilikleri, kadın karakteri dışıl bakış açısına özgü bir kent bilgisine donatarak bozar. Bu anlamda *Fosforlu Cevriye*, yersiz yurtsuz bir İstanbullu olarak kadın karaktere atfedilen dışıl kent bilincinin özgürleştirici potansiyelini vurgulayan öncül bir edebi tasarıdır.

<b>Çıkar çatışması:</b>	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
<b>Mali destek:</b>	Yazar bu çalışma için mali destek almadığını bildirmiştir.
<b>Etik kurul onayı:</b>	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.

## Kaynakça

- Aktürk, Ş. (2012). Toplumcu gerçekçi yönüyle Suat Derviş edebiyatına bakış. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 5(3), 1-33.
- Atasü, E. (2015). Suat Derviş’te tutku ve siyasal bilinç: *Fosforlu Cevriye ve Ankara Mahpusu* üstüne bir inceleme. G. İşi (Yay. haz.), *Erendiz Atasü Edebiyatı* içinde. (ss. 31-44). İstanbul: İthaki.
- Baudelaire, C. (2021). 1846 Salonu. *Modern hayatın ressamı* içinde. (ss. 89-198). İstanbul: İletişim.
- Benjamin, W. (2006). Baudelaire’de bazı motifler. N. Gürbilek (Yay. haz.), *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin’den Seçme Yazılar* içinde. (ss. 116-154). İstanbul: Metis.
- Benjamin, W. (2001). *Selected writings: Volume 2*. Cambridge: The Belknap Press.
- Berktaş, F. (2018). *Tarihin cinsiyeti*. İstanbul: Metis.
- Berktaş, F. (2015). Yıldızları özgürce seyretme hakkını savunan bir roman: Fosforlu Cevriye. G. İşi (Yay. haz.), *Erendiz Atasü Edebiyatı* içinde. (ss. 45-50). İstanbul: İthaki.
- Bradbury, M. (1976). The cities of Modernism. M. Bradbury & J. Mcfarlane (Yay. haz.), *Modernism* içinde. (ss. 96-104). Harmondsworth: Penguin.
- Calinescu, M. (2003). *Five faces of modernity*. Durham: Duke University Press.
- Certeau, M. D. (2008). *Gündelik hayatın keşfi-I*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Coverley, M. (2010). *Psychogeography*. Harpenden: Pocket Essentials.
- Çimen-Erkol, G. (2001). Toplumcu gerçekçi Türk edebiyatında Suat Derviş'in yeri. [Yüksek Lisans Tezi]. Bilkent Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara.
- Derviş, S. (2020). *Fosforlu Cevriye*. İstanbul: İthaki.
- Dorsay, A. (2020). Sunuş. S. Derviş, *Fosforlu Cevriye* içinde. (ss. 7-9). İstanbul: İthaki.
- D'souza, A. & McDonough, T. (2006). Introduction. A. D'souza & T. McDonough. . (Yay. haz.), *The invisible flaneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris* içinde. Manchester: Manchester University Press.
- Gökşen, E. (2021). Gazeteci Suat Derviş'ten romancı Suat Derviş'e: Fosforlu Cevriye'yi röportajlar üzerinden okumak. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 13(25), 231-252.
- Gürbilek, N. (2006). Sunuş. N. Gürbilek (Yay. haz.), *Son bakışta aşk: Walter Benjamin'den seçme yazılar* içinde. (ss. 8-38). İstanbul: Metis.
- Löffler, C. (2017). *Walking in the city: Urban experience and literary psychogeography in eighteenth-century London*. Wiesbaden: Springer.
- Nord, D. E. (1995). *Walking the Victorian streets: Women, representation, and the city*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Parsons, D. L. (2003). *Streetwalking the metropolis*. Oxford: Oxford University Press.
- Preston P. & Simpson-Housley P. (2010). Writing the city. G. Bridge & S. Watson (Yay. haz.), *Blackwell city reader* içinde (ss. 317-322). Malden: Blackwell Publishing.
- Susam, A. (2015). Toplumsal dönüşüm odağında değişen Cevriyeler. G. İşçi (Yay. haz.), *Erendiz Atasü Edebiyatı* içinde. (ss. 97-116). İstanbul: İthaki.
- Şahin, S. (2022, Temmuz-Ağustos). Karanlık sokakları aydınlatan Fosforlu Cevriye. *Notos*. (ss 42-45).
- Uzun, G. S. (2015). Gözlerinden bellidir Cevriyem: O'nun sessizliğinde var-olan Fosforlu/Cevriye. G. İşçi (Yay. haz.), *Erendiz Atasü Edebiyatı* içinde. (ss. 129-144). İstanbul: İthaki.
- Wilson, E. (1992). *The Sphinx in the city: Urban life, the control of disorder, and women*. Berkeley: University of California Press.
- Wolff, J. (2008). Gender and the haunting of cities. A. D' Souza & T. McDonough (Yay. haz.), *The invisible flaneuse* içinde. (ss. 18-31). Manchester: Manchester University Press.
- Wolff, J. (1985). The invisible flaneuse: women and literature of modernity. *Theory, Culture and Society*, 2(3), 37-46.