



Kişisel ile Sosyal Arasında Suat Derviş Karakterleri: Karanlıktan Hiçliğe Cinsiyetli Bedenler, Bedenleşmiş Duygular

Seran Demiral*

Öz

Kanon edebiyat eserlerini Batı edebiyatının oluşturduğu, buna yönelik eleştirilerin dahi çoğunlukla Batılı feministlerden geldiği gerçeği çerçevesinde, bu metinde öncelikle Türkiye'de yazının kanonlaşma potansiyelleri soruşturulmaktadır. Çalışma, Suat Derviş eserlerini, Derviş'in ismi, kişiliği ve mücadelesiyle paralellikler kurarak, Kara Kitap'tan Hiç'e karakterlerin sınıfsal, toplumsal, cinsiyete dayalı yönleriyle nasıl resmedildiğini irdelemektedir. Derviş'in karakterlerinin birbirleriyle ilişkileri ve bedenlerinin cisimleşmelerini tartışan makale, feminist edebiyatla kadın anlatılarının ve Suat Derviş edebiyatının kanonlaşma olanağını sorgulamaktadır.

Anahtar kelimeler: *feminist edebiyat, Suat Derviş, toplumsal cinsiyet, toplumsal gerçekçilik, bireysellik.*

Characters of Suat Derviş between the Social and Individual: Gendered Bodies and Embodied Emotions from Darkness to Nothingness

Abstract

In the context of the fact that canonical literary works are predominantly formed within Western literature and that even the critiques are mainly coming from Western feminists, this paper primarily explores the potentials of canonization in Turkish literature. The study examines Suat Derviş's works, drawing parallels between Derviş's name, personality, and struggle, and how characters from Kara Kitap to Hiç are portrayed in terms of their class, social, and gender backgrounds. The article discusses the relationships between Derviş's characters and the embodiment of their bodies by questioning the possibility of canonization of feminist literature and women's narratives within Suat Derviş's literature.

Keywords: *feminist literature, gender, individualism, Suat Derviş, Turkish literature.*

* Dr. Seran Demiral, Arel Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi. Sosyoloji Bölümü, İstanbul-Türkiye. E-mail: serandemiral@boun.edu.tr. Orcid No: 0000-0001-9618-8295.

Giriş

Edebiyatta kanon değil sadece klasikler düşünülduğünde dahi akla öncelikle geniş ifadeyle Batı edebiyatı gelmektedir. Bu alanda üretilen klasikleşmiş teorik yapıtlara bakıldığında kurucu (e.g., Bloom 1995) ya da onların neredeyse tam karşısında konumlanan eleştirel (e.g., Gilbert ve Gubar 2000) kuramlar da Batı edebiyatına odaklanmakta; edebiyat ve sanat alanında Batı'nın mirasının ayrıca tanımlandığı görülmektedir. Elbette, sadece klasik edebiyatta değil alternatif türler şemsiyesi altında kendine yer bulan eserler açısından da Afrika, Latin Amerika gibi kıta edebiyatlarının özel araştırma alanlarından söz etmek artık mümkündür. Fakat bir eserin kanonlaşabilmesi için sömürgeleştirilmiş ya da köleleştirilmiş olana ait olmaması gerektiği (Gilbert ve Gubar 2000) hatırlandığında yaşadığımız coğrafyadan evrensel bir kanon çıkması ihtimaline dair sorular belki bir sonraki yüzyılda yanıtlanma ihtimali taşımaktadır.

Cumhuriyet tarihinin yüzüncü yılında bu topraklara ait kanonlaşması gereken bir edebiyattan söz edeceksek, bunun pek çok açıdan feminist edebiyat olduğunu iddia etmek mümkün. Gerek çağdaş yazına baktığımızda gördüğümüz örnekler, edebiyatta kadın sesinin artması, tüm dünyada olduğu gibi kadın hareketleri ve mücadeleleriyle paralel ilerleyen bir sürecin sanat ve edebiyatta karşılık bulması, (yazı ve yazın olarak iki manasıyla) feminist yazının yeni yüzyılda kanon olarak yorumlayacağımız bir döneme/akımlar bütününe işaret ettiğinin göstergesi sayılabilir. Yaşadığımız coğrafyada, geçtiğimiz yüzyılın farklı onyıllarında siyasal ve toplumsal olanın yansımalarının sonucu olarak pek çok önemli kadın yazarın ortaya çıktığını görüyoruz. Bu yazıda, bu kadın yazarlardan belki öznel-kişisel bir feminist yazınının ilk örneklerine rastladığımız Suat Derviş'in eserleri, kadın-erkek ilişkileri ve cinsiyet karşıtlıkları ile kadın bedeninin metinde nasıl biçimlerde ifade edildiği gibi çeşitli açılardan irdelenmekte, Derviş edebiyatının klasikleşme potansiyeli sorgulanmaktadır.

Edebiyatın Kişiselliği, Derviş'in Toplumsallığı

Suat Derviş üzerine yazılan metinlerde yazarın hayatı ile eserlerinde işlediği konuların ilişkisi sıklıkla ele alınmaktadır. Saray soylu genç kadınlar, Çerkez asıllı yardımcıları, tutkuları için gündelik yaşamını hiçe sayanlar, evlenirse hayatı bitecek kadınlar, kendisiyle evlenmek isteyen

beğenmeyenler, eğitilmiş olup diğerlerine üstten bakanlar, sınıf atlama hayaliyle yanıp tutuşanlar, konaklarda büyüyenler, memleketin uzağında beş parasız kalanlar... Derviş'in renkli ve kişiliğiyle örtüşen ya da tam tersine eleştirisinin odağını yaratan her bir karakterin, yazarın keskin gözlemlerinin sonucu olduğu iddia edilebilir. Hayatı ve eserleri arasındaki bağlantılara bakıldığında, yazdıklarının bir kısmının yaşadığı çelişkilerin sonucu olduğu çıkarımını yapmak mümkünken, bazı sıradışı meseleleri nasıl böylesine gerçekçi anlatabildiğini, yaşadığı hayatın çok dışındaki ortamları hangi sebeplerle gözlemleyebildiği, ya da hiç gözlemeleme fırsatı olmadığı bir hayatı yazmasını sağlayan hayal gücünün derinliğini besleyen faktörlerin neler olduğunu sorgulamak olağandır.

Bir yazarın eserlerinin tekine ya da bütününe bakmanın çok çeşitli yöntemleri vardır. Bunların en başında gelenlerden biri, yazarın kendi yaşamına dair yazdıklarıdır. Sontag, Camus'nün *Defterler*'inden hareketle "kişisel-dışılık" kavramına vurgu yaparken, bir yandan *Defterler*'de yazılanların biyografik özelliği olmadığını belirtir, ona göre bu eserler okunduğunda Camus'nün "sadece içedönük anlamda değil, dışadönük anlamda da çok ilginç şeyler yaşamış birisi olduğunu hatırlamak zordur" (2015: 83); diğer yandansa yorumcunun yazarın hayatıyla yazdıkları arasında doğrudan köprü kurmaya kalkışan bu bakış açısını, "bir yazarın günlüklerine bir günce ölçüsüne vurularak değer biçilmemelidir" ifadesiyle eleştirir. Camus'nün defterlerinin en muazzam tarafı yaşadığı dönemin aktarılmasıdır; her ne kadar Sontag (2015: 83) hayatındaki olayları ve kişileri dışarıda tuttuğu bu günlüklerdeki yazarı "yalnızca algılayan, acı çeken, mücadele eden bir varlık" şeklinde yorumlayıp "bütün şahsi yorumlar kişisel-dışı bir nitelik taşır" ifadesini kullansa da, *Defterler*'de yazdığı kurmaca eserler için aldığı notlar görülmekte, bunlar yorumcunun Camus'nün yazdığı eserleri eşzamanlı okuması hâlinde 'değiştirmesine' olanak tanımaktadır.

Suat Derviş'in özyaşam öyküsüne tanıklık edebileceğimiz günlüklerinde ise, buna benzer herhangi bir dönemsel bağlantıyı sistematik bir şekilde takip etmek pek kolay gözükmemektedir. Onun anlatıları son derece kişiseldir, tarihsel bağlamdan ziyade kendi kişisel öyküsünden politik atmosfere uzanan izlere rastlanabilir ancak. Aynı zamanda yazarın "kişisel", duygularını irdeleyerek aktarma biçiminde oldukça belirleyicidir. Derviş'in *paramparça* anıları aracılığıyla, farklı zaman ve mekânlar boyunca kurduğu ilişkileri ve bunların eserlerine yansımalarını görmek, yani yazarın kendi yaşam

öyküsüyle yazdıkları arasındaki bağlantıları yakalamak daha olası gözükmetedir. Moran'ın (2013: 133) yazarın eserinde kişiliğini yansıtmaya konusunda "seçtiği konular, kullandığı imgeler, işlediği temalar"ın öneminden bahsedişine bakacak olursak, yukarıda örneklendirilen birtakım karakter tamlamalarının bu açıdan belli bir izlek oluşturduğu söylenebilir. Fakat burada yazarın anılarından ya da hakkında yazılanlardan yola çıkarak tasavvur edilebilir "kişisel" ile eserleri arasında köprü kuran yorumcu ya da okur olarak bizizdir. Derviş, aslında yazarlığından, yazdıklarını yazma sürecinden yer yer bahsetmektedir: Berlin'de beş parasızken berberler üzerine sözde-araştırmaya dayalı bir metin yazdığını hem hayret hem neşeyle anlatır mesela (Derviş, 2017); ablasıyla kurduğu yakın ilişkisinin aynı zamanda bir yazar-çevirmen ortaklığı olduğunu açıklar, filme çevrilmesi muhtemel eserlerinin ortaya çıkış sürecini ve tefrika romanlarını hangi mahlaslarla yazdığını da yine yaşam öyküsünü aktardığı satırlarda görmek mümkündür. Fakat, çehresinin güzelliğiyle tanınan bu kadının "yüzümün solgunluğuyla dudaklarımın ateşi, gözlerimin parlaklığı bugün çok güzel" (2014a: 35) benzeri ifadelerde kullandığı imgelerin kendi kişiliğiyle bağı hakkında yeniden okumalar, farklı okumalar çerçevesinde yeni metinler ve analizler yorumlanarak yazılabilir.

Bu metinde, Derviş'in eserlerindeki güzellik, çirkinlik, bedenler, cinsiyetler kavramlarıyla kurgulanan bir hat üzerinden, *Kara Kitap*'ın ucubesinden bahsederken Derviş'te güzellik imgesi, gotik anlatının içine yedirdiği şekliyle aktarıldıktan sonra, gerçekçileşen -kendisinin de ilerleyen senelerde sahiplendiği- eserlerinde karakter bedenlerinin güzellik ve çirkinliklerinin sınıfsallık ve kültürel boyutlarına değinilecektir. Ardından, karakterlerin derinlemesine ele alınışı açısından özel, yazarlık sürecindeki değişimlerinin izlerini yansıtmaya açısından ise önemli bir örnek olan *Hiç* romanı, beden ve duygular arasındaki ilişkiler ile cinsiyet karşıtlıkları açısından ele alınacaktır.

Çirkinliği Gizleyen Karanlık

Derviş'in eserlerinde beden tiplerine bakıldığında *Ankara Mahpusu*'nun bakışlarıyla deli eden Zeynep'inin boyunun uzun, belinin incecik olduğu görülür. Aynı Zeynep daha sonra "iri ayakları, kalın bacakları" ile "et yığından farksız" bir hâle gelecektir (Derviş, 2013b: 138). Metin boyunca güzellik ve çirkinlik algısı çeşitli kavramlarla ilişkilendirilse de bedensel tasvirlerin doğrudan kilo üzerinden yapılması, çirkinliğin kilolu olmakla tanımlanması önemli bir konudur. Kilo, gündelik hayatta konuşulması güç bir meseleyken bu eserlerde bütün anlamlarıyla açıkça tarif edilir: çünkü dış görünüşün ana bileşeni olarak bedenin kapladığı

hacim ve büyüklük bahis konusudur. Yazarın erken dönem eserlerinde, genel olarak güzellik ve çirkinlik kavramlarının üzerinde daha çok durduğu belirtilebilir. Söz konusu eserleri yazdığı dönemde çok genç olan Derviş, güzelliği gençlikle bir arada görüp yaşlı erkekler karşısında genç kadınların varlığını yine bu zıtlık etrafında kurmaktadır.

*Buhran Gecesi'*nde “O öyle güzel, öyle genç ve öyle müstesna ki! Bense hemen hemen artık bir ihtiyarım ve sonra çirkinim!” (Derviş, 2014a: 48) cümleleriyle gençlik ve güzelliği, ihtiyarlık ve çirkinliğe karşıt biçimde tarif ettiği açıktır. Daha sonraki ifadelerde ise bu gibi karşıtlıkların duygusal yansımaları görülür: “Benim onu sevmem bir çılgınlık ve ondan aşk beklemem de küstahlıktan başka bir şey değil.” Dolayısıyla bu karşıtlıkların sevgiye, aşka engel teşkil ettiği söylenebilir. Öte yandan ilerleyen senelerde ürettiği eserlerinde görüleceği üzere, Derviş aşkı zaten bir delilik, çılgınlık hâli olarak betimler; âşığın yersiz beklentilere girmesi, küstahlık etmesi onun romanlarında olası ve hatta elzemdir. Yine de ihtiyar âşıklar sevdikleri genç kadınların yanına yaraşır olmak, onları etkilemeyi sürdürebilmek için güzel kalmaya ant içer, çirkinliği baş düşmanları olarak görürler.

Kara Kitap, novella tanımında dahi kendisine yer bulamayacak bir kısa öyküdür. Seçkiye ismini vermesinin yahut sıklıkla atıfta bulunulmasının temel sebebi yerli edebiyatta, hele 1920’lerde pek aşına olmadığı bireysel bir karanlığa, karakterlerin tamamıyla ölüme yakın, yaşamdan uzak hâlleriyle yarattıkları sahici bir karanlığa yer vermesi; böylece gotik anlatı için belirgin bir örnek oluşturmasıdır.

Ben de herkes gibi güzelliği sevdim. Güzel olmak, beğenilmek ve sevmek istedim. Sakat olduğum için ne kadar çok ağladım. Güzelleşmenin mümkün olmadığını anladıktan sonra, artık beni böyle bütün çirkinliğimle sevecek insan aradım. Bir kadın, Şadan... manen o kadar büyük bir kadın ki gönlünü vermek için şekil değil ruh ve derinlik, maddi değil manevi meziyetler, manevi güzellikler istesin. İşte, ben, beni böyle sakatlığım, çirkinliğimle sevecek kadını arar... aradım ve bulmayınca meyas, bedbaht olurdum (Derviş, 2014a: 108).

Güzel olmak ile sevginin birbiriyle ilişki içinde algılanmaları bir yana, burada dikkat çeken bir başka konu “ruh ve derinlik”i sevmenin hakikatinden bahsedilmesidir. Metindeki ifadelere dikkat edilecek olursa, bedenlerin güzelliğinin sevgiyi doğurmasından ziyade, sevgi sayesinde bedendeki gizli güzelliğin açığa çıkması vurgulanmaktadır. Cüce ve kambur olan, aslında sakatlığıyla, güzellik normlarına uymayan bedeniyle biricikleşen Hasan’ın kendisini “bütün çirkinliğiyle sevecek

insan” arayışı güzellik normlarına mesafesi her ne olursa olsun herkesin arzu ettiği bir mesele olarak aslında Hasan’ı sakat ya da sağlam herhangi birisinin  zdeŖleŖebileđi bir karakter konumuna taŖır. İnsan, sadece bedensel olarak çirkin olduğunda değil, bütün baŖka  irkinlikleriyle, bilakis insani  irkinliğinin getirdiği bütün yönleriyle sevilme ihtiyacındadır. Hasan’ın yoksunluğu, insani ve anlaŖılır bir yoksunluktur. “Kısacık boyuyla bir cüce, bir kambur” (DerviŖ, 2014a: 101) olan Hasan gibi nice kiŖiyi sarmalayan ortak duygu, tam da bu yoğun gereksinim nedeniyle sevgiden ziyade acımaya d n Ŗme olasılığı taŖır.

Ucubeye duyulan acıma duygusu üzerinde duran Ancet ucube karŖısında ‘normal(leŖen)’ kiŖinin kendini Ŗanslı görmesinden bahsederken kiŖinin kendisini ötekinden nasıl ayırt ettiği, bu ayrımın yarattığı temel duygunun ne olduğu üzerinde durur: “Kendini baŖkasının bedeninde görebilme yeteneği, kendi bedeninde olma duygusunun temelinde yatar. BaŖkasının bedeni olmadan kiŖisel beden kaybolur” (2010: 81). BaŖkasının bedeni insanın kendi beden algısını kurduğu yerdir, aynı zamanda, tıpkı sağlıklı kiloda olan kiŖinin kendisini asla yeterince zayıf bulmamasının kaynağının öteki bedenlerle karŖılaŖmasıyla temellenmesi gibi. KarŖılaŖılan söz konusu beden ucubenin bedeni olduğunda ise Ancet’e göre acıma ile gelen kendini Ŗanslı görme hâli, beklendiği Ŗekilde sağamlık hissi vermez “Tam aksine, ucube görüntüsü ağır gelir, tiksinti verir” (2010: 84). *Kara Kitap*’ta Hasan’ın bedeni de tiksinti uyandırmaktadır. Bu nedenle kendisini toplumsal hayattan soyutlar, çirkinliğini karanlığın içine gizler; ailesinden kimse onu esasında insan olarak görmez. Hasan’a “ evrilen her nazar, merak, korku, istihzayla doludur” (DerviŖ, 2014a: 107), Ŗefkat yahut sevgi ile değil. Toplumda sakatlığa bakıŖın bir sonucu olarak Hasan’ın bir öteki olduğu ortadadır; bu nedenle Hasan korku içinde yaŖamaktadır (Garan G kŖen 2022). Metnin gotik anlatısının temelinde yatan karanlık, toplumdan yalıtılmanın, toplumsal hayatın kıyısında kalmanın yarattığı zorunlu yalnızlığın karanlığıdır.

Hasan’ın “merak, korku, istihza” dolu bakıŖlar altında kalıŖı, Ancet’in (2010: 44) “Ucubelik insana özgü değildir: Ucube varsa, insan yoktur” deyiŖini doğrulamakta, onun insana dair yüceltilen bütün olumlu duygulardan ve güzelliklerden mahrum bırakılmıŖ bir karanlıkta hapsolmesine yol açmaktadır. Her ne kadar gönüllü olarak kendisini gizlese ve yazarın bedene dair d Ŗ ncelerini aktarmak için bir yöntem olarak gotik anlatıyı sahiplenmesinden bahsetmek mümkün olsa da, Hasan’ı  alıŖma odasına kapayan da DerviŖ’i ana akım edebiyat yerine gerçeklikten uzak bir yazın sahasına kısıtıran ve hatta gerçeklikten uzak olanın ana akımlaŖmasına engel teŖkil eden toplumun kendisidir.

Toplumdan kaçış ihtimali olmadığı gibi, karanlığa gizlenmek sonsuza dek sürdürülebilir bir seçenek değildir; öyle olsa dahi karanlıktaki yaşamın yaşamak sayılmayacağı muhakkaktır, gizlenen, soyutlanan, sakınan bir yaşamdır bu, soğuk, yalnız, ucube bir yaşam... Kendisini “ölümün endişesini taşıyan hasta ruhlar”dan birisi olarak gören Hasan’ın ucubelikten kaçışı da ancak toprağa kavuşmasıyla olanaklıdır. Zira “*Ceset, ucube değildir, ucube çoğunlukla ölse ve yalnızca ceset halinde görünse de*” (Ancet, 2010: 146).

Derviş’te gotik anlatı gerçekçi eserlerinde de sürmektedir. Salt karanlık değil ölümlü doğrudan bağlantılı *Kara Kitap*’tan seneler sonra yazdığı *Ankara Mahpusu*’nun Vasfi’sine bu noktada değinilebilir. Cinayet suçundan hüküm yiyip Ankara’daki bir cezaevine mahpus düşen Vasfi, sözde özgürlüğüne kavuşup İstanbul’a döndüğünde kendisini mezardan çıkmış bir cesede benzetir: “*onun bir vücudu, bir görünüşü yoktu sanki. O bir gölgeydi, daha doğrusu tabut içindeki bir ölüydü*” (2013b: 101). Burada hem kent hayatında görünmezleşen, adeta cisimsiz, bedensiz bir nesne hâline gelen Vasfi’nin de toplum gözünde ucubeye dönüştüğünü söylemek mümkün. Öyle ki kendisinin beş parasızlığı, iş bulamayışı, kaybettiği toplumsal konumunu ve itibarını geri kazanmasının olanaksızlaşması aslında ucubenin sadece bedensel çirkinlik değil yaşamsal hiçlikte var olduğuna bir örnek olarak okunabilir. “Tabut içindeki ölü” tabiri yaşamdan ziyade ölüme yakınlığı kesinleştiren ifadedir. “*Bir mezar lahtine benzeyen bir duvar bu şehirde yaşayanlarla onu birbirinden ayırıyordu*” (Derviş, 2013b: 101) şeklinde süren pasaj, Vasfi’nin toplumdan ayrıklaştığını gösterir. *Kara Kitap*’ın Hasan’ı bedeni, Vasfi ise geçmişte işlediği suçu nedeniyle, birbirinden başka sebeplerle ve birbirinden ayrı biçimlerde karanlığa itilip, insani olandan uzaklaşmaktadır aslında. Ucubelik fiziksel ya da zihinsel bir sakatlık hâlinde olmak değildir; uyumsuz ya da ayrık kişiler toplumun ucubeleridir.

Sınıfsal Çirkinleşmeler

Bireyin içsel buhranlarından, kendi evreninin karanlığından çıkıp topluma karışmasıyla Derviş edebiyatında değişen herhangi bir şey olup olmadığı, günümüze yaklaşan diğer örnekler çerçevesinde bu bölümde tartışılacaktır. Tartışmayı açmak için şöyle bir soruyla başlanabilir: Yazarın kendisi bile, kullandığı gotik stratejileri -ya da gotik edebiyatı bir anlatma biçimi olarak araçsallaştırmasını- ilerleyen dönemlerinde küçümseyerek, toplumsala içkin yazın dönemini yüceltmiş midir? Yoksa, Suat Derviş’in gerçekçi edebiyatıyla anılmasını yaratan şey, kendi yaşamında sınıf bilincinin yükselmesi olabilir mi?

Derviş'in toplumcu gerçekçi eserlerini irdeleyen tezinde Günay (2001: 41), Saliha Peker'in Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu gibi isimleri "toplumsal gerçekçilik" (*social realism*), Suat Derviş'i ise "kadın merkezli toplumcu gerçekçi kurmaca" (*women oriented socialist realist fiction*) alanına yerleştirmesine atıfta bulunarak Derviş'in toplumcu gerçekçi edebiyatına farklı bir bakış açısı sunmamızı sağlar. Burada yapılan ayırım kadının kişisel yaşamının edebiyatın ne kadar merkezinde olduğuyula ilişkilidir. Toplumcu gerçekçi edebiyat, pedagojik işlev taşıyan, kimi zaman didaktik bir anlatıyla politik kaygıları edebi kaygıların önünde tutan anlatıların genel ismine dönüşmüştür. Bu üsluplar farklı niteliklerde olmaları nedeniyle birbiriyle kıyaslanması güç iki başka türe işaret etmektedir. Toplumsal gerçekçilik türüyle sınıflandırılmış edebiyat örneklerinde de son derece derinlikli karakterlere rastlamamız mümkündür. Kadınlarının aşklarına, buhranlarına, kadınlık anlatısının kendisine, kadının gündelik deneyiminin yaşamı dönüştürücü etkisine odaklandığı düşünüldüğünde, Suat Derviş edebiyatının bu türlerin dışında bir dinamizme sahip olduğu söylenebilir. Aynı şekilde, bu gibi anlatıların diğer politik meseleler karşısında yüzeysel, uçucu, daha az önemli görülerek eleştirildiğine de rastlanmaktadır. Yani, Derviş'in kadınlığı, kadın yaşamını merkeze alan eserlerinin özgünlüğü ile başka türlere kıyasla "noksanlığı" burdan kaynaklanmaktadır. Ve bu kişisellik anlatısı, tam da kadın yazınının feminist epistemoloji temelinde bir kanona dönüşebileceğini hatırlatmaktadır.

Feminizmin tarihinin diğer politik akımlardan farklı olarak, öznel deneyimler etrafında çeşitlendiği, çok sayıda feminist pratikten söz etmenin artık genel bir anlayışa dönüştüğü günümüzde, "kadın merkezli toplumcu gerçekçi kurmaca" gibi bir tanımı, kişisellik anlatısından hareketle politik söylem üreten güçte bir edebiyat olarak okumak olası olabilir. Derviş'in kadınları arasında fırsatçı, sınıf atlama kaygısı taşıyanlar gibi, anneliğiyle ön plana çıkan ya da annelik performansını sorgulayan, kadınlık ile annelik arasındaki ilişkiye eleştirel bakmamızı sağlayanlar da vardır (Kaya 2018). Hangi kadın anlatısına odaklanırsa odaklansın, Derviş karakterlerini her türlü duygunun nüansını vurgulayacak biçimde cisimleştirmeyi, hakiki bir kişi hâline getirmeyi başararak Türkiye kadın yazınında özel bir yerdedir. *Behiye'nin Talipleri* gibi 'şenlikli,' nüktelerle dolu kısa öykülerinde dahi karakterler duygularını dile getirme biçimleriyle ön plandadır; kendilerini "öteki" üzerinden görür, bir başkasıyla mukayese ederek varlıklarını hakiki bir kadın olarak inşa ederler.

Oktay (2008) toplumcu gerçekçilik üzerine kaleme aldığı kapsamlı çalışmasında, Günay'ın yaptığı türden bir ayrıma gitmek yerine, *Yeni Edebiyat*'ın Sabahattin Ali, Abidin Dino, Reşat Fuat Baraner diye saydığı isimler arasında Suat Derviş'e yer verir. Fakat bu edebiyat alanında Derviş'in nasıl bir yerde konumlandığına dair herhangi bir yorumda bulunmaz. Bunun yerine doğrudan bir örnek vererek, Suat Derviş'in *Aksaray'dan Bir Perihan* romanındaki Perihan'ı ile Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan*'ın Macidesi arasındaki benzerliklere değinir. Macide'nin kültürel yozlaşmasıyla Perihan'ın sınıfsal arada kalmışlığı arasında belirgin bir köprü olduğundan söz edilebilir. Sakman (2018: 85-86) konuya değindiği makalesinde Perihan'ın "modernleşmeyi bütünüyle yanlış anlamış" olduğunu belirtirken karakterin ailesi içerisindeki kimliğiyle kamusal kimliği arasındaki tezatı ortaya koymaktadır. Perihan tam manasıyla sınıf atlamaya çalışan bir kadındır ve bunu en bilindik yöntemle, evlenerek gerçekleştirecektir. Ancak birlikte olduğu kültürel arkaplanı güçlü olan erkek, memur zihniyetine sahip, "azıcık aşım kaygısız başım" şiarından sapmayacak olan naif, mülayim Nuri'dir. Perihan onun kökeninin birikimiyle, sahip olduğu bilgiyle yahut ailesinin entelektüel düzeyiyle ilgilenmek yerine, onunla sınıf atlamanın hayallerini kurar. Hileyle hurdayla, çalarak çıparak olmasında bir beis yoktur; mühim olan daha fazla paraya, lükse erişmektir. Günay (2001: 82), bu romandaki kadın ve erkek rollerini, kadının "hakimiyet, hırs, bencillik" gibi özelliklere sahip olarak – toplumun kabulleri uyarınca- erkekleşmesi şeklinde yorumlamaktadır.

Aksaray'dan Bir Perihan'ın, Oktay'ın (2008: 431) deyişiyle "sınıf ilişkilerini açığa çıkarması", "toplumun sınıflı yapısından yola çıkarak" yazılması özellikleri onu toplumcu gerçekçi bir eser statüsüne koymamızı sağlayacaktır. Ancak romanın en güçlü yanı kapitalizmin ahlâksızlaştırdığı toplumsal hayatı, karakteri aşınan, 'şahsiyetsizleşen' bireyleri karşılaştırmalarla göstermesidir: 'Nüfuzunu' kullanan memurların parayı parayla çoğaltışının karşısında Nuri'nin kültürel doygunluğunun yarattığı edep vardır; Perihan'ın alt sınıftan gelmesinin yarattığı doymak bilmez açlığı ve görgüsüzlüğünün karşısına, Çerkez kadını Gülder'in azınlık olma hâli, cariye bir köle olarak satılmışlığına rağmen ayakta kalmasını ve ahlâkiyle yalnızlaşarak yaşlanmasını koyar. Nuri'nin merhametiyle Perihan'ın hırçınlığı arasındaki ikilem, Nuri'nin asalet sahibi ailesinin eşyanın hatırasına verdiği değerle Perihan'ın mülkiyet kavramından anladığının paralar üzerindeki sayılardan ibaret oluşu arasındaki tezat; zamanla karakterlerin kendi içlerindeki ikileme de dönüşür. Vakur ve mütevazılığıyla tanıdığımız Nuri karakterinin karısının boyunduruğu altında yozlaşması, doğrudan sınıfsal olarak

çirkinleşen Perihan'a karşı koyamayışının bir sonucudur. Bu çirkinleşme bir o kadar bedensel bir çirkinleşmedir. Öyle ki, Derviş romanın sonunu şu cümlelerle getirir (2014b): "*Hışımın yerine oturunca eteğinin fermuarı sökülüverdi. Yine son günlerde birkaç kilo şişmanlamıştı.*" Bu sefer çirkinlik ile fazla kiloların paralellüğünden ziyade, fazla paranın yenilebilirliğinin altı çizilmektedir.

Moran (2013: 25) sanatın güzelliği hususunda mimari, heykel gibi güzel sanatlarla (ki bu sanat dallarının 'güzel' sıfatı altında sınıflandırılması, hem bir anakronizm hem 'estetik' tanımının yanlış anlaşılmasının neticesidir) edebiyat arasında ayırım yaparken, edebiyatın "orantı, ölçü, denge gibi özellikleri" ile değil "topluma etkisi bakımından ele alın"dığına dikkat çeker. Oktay da *Yeni Edebiyat* topluluğu/dergisinin "Niçin Realizm Münakaşası Yapıyoruz?" başlıklı tartışmasına benzer yönüyle değinmekte; kuramsal düzeyiyle yetersiz bulduğu yazıyı edebiyatın topluma etkisiyle ele alınması açısından aktarmaktadır. Bu doğrultuda (2008: 426) "*Sadece halktan bahsetmek, sadece halkı alâkâdar eden meselelere gelişigüzel temas etmek, cidden halkçı bir edebiyat ve san'at yaratmak için kâfi değildir*"; şayet edebiyatta gerçekçilik kullanılıyorsa "edebiyatı halka halkı edebiyata yükseltmek" amacı güdülmelidir. Derviş'in değindiği meseleler birey kadar toplumu ilgilendirmesinin yanında, toplum içindeki tekil bireyin dönüşümüne sebep olan etkileri ortaya koymakla kalmaz, dönüşümün sonucundaki muhtemel çirkinleşmeyi bedenler üzerinden görünür kılar.

Perihan hiçbir yönüyle güzel olmamıştır, alt sınıftan geldiği zamanlarda da aile içinde yırtıcı karakteri belirgindir, Nuri'yi tavlama için 'makbul' genç kız rolünü oynamış, evlenmeleriyle birlikte günbegün artarak yırtıcılığını göstermiştir. Aslında burada Perihan'ın insani ve bedensel çirkinliğiyle birlikte, Perihan ve Nuri'nin sevgisiz birlikteliği üzerinden kadın ve erkeklere mal edilen duygu ve tavırlar da vurgulanır. Perihan'ın giyim kuşama en başından beri onun alt sınıflardan gelişini yansıtır niteliktedir.

Ankara Mahpusu'nun Zeynep'i karakteristik olarak 'erkeğe istediğini yaptıрма', 'tuttuğunu koparma' gibi özellikleri bakımından Perihan'ı andırırsa da başka türlü deneyimlere sahip olması nedeniyle hem tavrı hem bedensel ve duygusal dönüşümleri açısından epey farklıdır. Gerçi bunda Perihan'ı müdahil bir anlatıcının gözünden Zeynep'i ise daima Vasfi'nin gözünden okumamızın etkisi olduğunu hatırd tutmak gerekir. Sonuçta "eşsiz neşesi, dayanılmaz cazibesi, ateş gibi yakan gözleriyle" (Derviş, 2013b: 21) Zeynep, Vasfi'nin gördüğü, sevdiği, uğruna cinayet işlediği Zeynep'tir; hâliyle okur karakteri tarafsız bir gözle göremez.

Ancak Vasfi ile ikisinin diyalogları esnasında, çocuklu dul bir kadın olarak Zeynep'in zengin ve kendinden yaşça büyük bir koca arayışından bahsedildiğinde, okur, çıkarını kollayan, pragmatist ve akılcı bir kadın olarak Zeynep ile karşılaşır. Perihan'ın kötü niyetli, kimseyi umursamayan hâinden eser yoktur burada. Zeynep içinde bulunduğu toplumun baskısı altında bağımsızlık arayışındadır. Onun çirkinleşmesi evliliği yahut sınıf atlamasıyla değil, kocasının ölümü sonrasında onun statüsünü devralmasıyla gerçekleşir. 'Erkek' ayakkabıları giyen ve üzerinde 'erkek paltosu' olan 'Kabzımal' Zeynep istifleme için para kazandığı için çirkindir. Kocasının ölümüyle sınıf kaybetmemiş, her şeyi 'üstüne yaptırdığı' için sınıfsal konumunu yükseltmiştir. Bu ekonomik 'yükseliş' başka bir şeye mal olmuştur. O artık, "korkunç derecede şişman, kuru ve sert bakışlı, yuvarlak yüzlü, altın dişli" (2013b: 138) bir kadındır. Çirkindir, erkeksidir, kiloludur. Vasfi'nin âşık olduğu naif, incecik kızıdan eser kalmamıştır onda.

Tıpkı Grosz'un (1994) belirttiği gibi, cinsiyetin biyolojik, toplumsal ve kültürel açıdan farklar yaratmakta olması, Derviş eserlerindeki kadınlık ve erkeklik rollerinde belirgin olarak görülür. Bedenler hiçbir zaman tekil oluşlara sahip değildir; aralarındaki mukayeseler ve derecelenmeler sayesinde 'kadınsı' (feminen) ve 'erkeksi' (maskülen) nitelikler gösterirler. İçinde bulunduğu toplumun erkek egemenliğini, paranın ve nüfuzun erkek dünyasına aitliğini aktaran Derviş de, haliyle zenginleşen kadını erkeksileştirir, erkeksileşen kadını duygularından arınmış, soğuk, sevimsiz ve çirkin özellikleriyle tanımlamaya başlar. Erkeksi kadının 'güçlü' olmasına karşın kadınlarla arkadaşlık eden Nuri'nin bir erkek olarak güçsüzlüğü, Derviş'in toplumsal eleştirisini hedef aldığı dünyayı tarif etmektedir. Bu bakımdan realizmin "hadiseleri olduğu gibi göstermek" (Oktay, 2008) işlevini yerine getirmesi nedeniyle toplumcu gerçekçidir.

Toplumsal hayatın izleneceği esas mekân olan sokaklar da Derviş'in bilhassa *Ankara Mahpusu* ve *Fosforlu Cevriye* romanlarının arkaplanında ustalıkla gözler önüne serilmektedir. Karakterlerinin Derviş'in diğer eserlerine kıyasla daha çok yönlü biçimde ele alınmasının yanında iki romanın ortak özelliği, bu romanlarda İstanbul'un okunabilmesidir. Vasfi'yle birlikte Eminönü, Sirkeci Garı'nı gezip evsizlerle meyhanelerde içerken, Cevriye'nin peşine takılıp Karaköy'ün arka sokaklarında turlayabilir, gökyüzünden yıldız misali düşen nice kadının peşinde sokakların ahlâkını tanıyabiliriz.

Sınıf ve toplum bağlamında güzellik/çirkinlik mefhumlarını aktarırken Cevriye'ye duyulan ihtiyacı, öncesinde değinilen iki romanın

sınıf atlayan Perihan ve statü kazanan Zeynep’iyle karşılaştırmalı olarak tarif etmek gerekirse; her ne kadar Marksist bir çerçevede yer almasa da ‘sınıf-altı’ kavramıyla açmak mümkün. Zira ‘seks işçiliği’ olarak tanımlanmayan ve meslek olarak görülmeyen fahişelik ‘işini’ icra eden Cevriye’nin içinde bulunduğu vaziyeti tam manasıyla karşılayan kavram, bu bağlamda sınıfaltı. Cevriye güzelliğini, bedenini, cinsiyetini, kadınlığını satarak hayatta kalan ve hakikaten ancak hayatta kalacak kadarıyla yaşayan bir kadındır. Bedenini paraya dönüştüren, sınıfaltında kalmaya mahkûm olan bu kadının güzelliği ve ışıltısı lakabına sirayet etmiştir. Tıpkı Vasfi’nin cezaevindeki mahpusluğundan sonra sokaklarda mahpus kalması gibi, Cevriye doğuştan sokağa mahpus; fakat Vasfi’nin öyküsünün sonunda vardığı umutlu hâl, Cevriye’nin en başından beri yaşadığı hakiki özgürlükle eşdeğerdir.

Hayat dolu, neşe dolu, güzeller güzeli Cevriye, esprili olduğu kadar sözünü sakınmayan, her şeyi, herkesi alaya alan tavrıyla müsemma; romandaki ifadesiyle (Derviş, 2013c:107) “erkekleri çıldırtan kaba ve hayvani kırtışları, galiz ve tahrik edici nükteleri” ile eşsiz bir kadındır. Ancak politik bir figür olarak yine toplumdan dışlanmış bir adama aşkıyla ilk defa kadınlığını satmak için kullandığı bilgileri kullanamaz, her şeyle alay eden hâlinin yerini heyecan ve utanç içinde yeniyetme bir genç kızın tavrı alır. Toplumda yeri olmayan, ‘toplum düşmanı’ olarak lanse edilen erkek karakter bir nevi ucubedir ve onun azad olacağı tek yer yine ölümdür. Cevriye gibi bir karakter, ancak böylesi bir erkeğe aşkı verebilir, onunla bedeni yerine duygularını, hatıralarını paylaşır. Onun bilgisine hayranlık duyarken, anlattıklarının ona anlamsız geldiğini düşünerek ‘utanır’ ama bu utanma duygusunu sever, sahiplenir ve aşığı karşısındaki ‘küçülme’ hâlinde memnuniyet duyar. Aslında toplumun dışına itilmiş iki kişinin karşılaşmalarında erkeklik ve kadınlık rolleri bedenlerden ziyade duygular üzerinden inşa edilmektedir. Bu durumun kapsamlı örneğininse *Hiç*’te görüldüğünü söylemek mümkündür.

Hiç-Bedenler, Duygular, Cinsiyetler

Ayşegül Utku Günaydın (2015: 171), Derviş’in “kimsesiz ve yalnız kadın karakterler”i ile, kendisinden önceki yazın geleneğini sürdürdüğü belirtir. *Hiçbiri* ve *Çılgın Gibi* romanlarının karakterlerini karşılıklı olarak irdelediği metninde bu romanlardaki kadınların ayırıcı özelliklerinin aklın yerine duygularını koymaları, gönüllerinden geldiği gibi davranmaları olduğuna değinir. Duyguları kendilerini nereye savurursa öyle yaşayan, anın getirdiği hisse teslim olan kadınlar duygularını belli etme hususunda farklılık gösterirler.

Örneğin, *Çılgın Gibi* aşk yaşayan Celile “ölür gibi yaşamasını ve yaşıyormuş gibi ölmesini bilmiş olan bir Çerkez torunu” olarak tarif edilir; seneler boyu aynı evi paylaştığı, kendisine hayranlık besleyen kocası Ahmet Bey’den duygularını esirger. Aynı evde öyle iki yabancıdır ki, Ahmet Bey Celile’nin hiçbir şeyi gizlemeden, sakınmadan yaşadığı yasak aşkı karısı evi terk edip gidene kadar anlayamaz. Romanın erkeklerinden Ahmet Bey’in para ve servet, Celile’nin ayağını yerden kesen Muhsin Bey’inse kariyer ve şöhret tutkularına karşın; hakiki bir tutkuyla yaşayan yegâne kişi romanın asıl kadını Celile’dir. Öte yandan, aşkın Celile’yi nasıl tükettiği romanın odağındaki esas meseledir: Celile, Muhsin’e her şeyini verirken şahsiyeti yok olan bir kadındır. Geçirdikleri zaman boyunca birlikte olduğu insanı hiç tanıyamaması onu yıkan şey olur. Âşık olduğu erkeğin kendisini hayatının dışında tutmaya çalıştığını çok geç fark eder.

Hiç romanının Seza’sı ise evli bir erkekle birlikteliğini sürdürmeye çalışan dul bir kadındır. Seza’yı diğer Derviş karakterlerinden ayıran onun akli ile duyguları arasındaki gel gitleri, etrafındaki ilişkilerin yüzeyselliğini eleştirir hâli, kendi temiz ahlâkıyla yaşadığı ilişki arasındaki çelişkiyi sorgulayan tavrı ama en önemlisi roman süresince yaşadığı düşünel, duygusal dönüşümleridir. Celile yaptığından utanacak bir akliselime sahip değil gibi gözükürken, Seza sevgilisi Atıf’tan ve yaşadığı şehirden uzaklaşıp gideceğinde içten içe seviniyor olduğunu “Sen olmayacaksın, ama hayatımda en meşru bir isteğimi yaparken bir kabahat işler gibi utanmak da olmayacak” (Derviş, 2013a: 61) cümlesiyle ifade eder. Böylece aşkının meşruiyetinin farkında olduğu kadar bütün yozlaşmış ilişkileriyle kabahatsizmişçesine yaşayan toplum yerine kendisinin duyduğu “utanç” hissiyle de yüzleşir.

Günaydın (2015: 175), geleneksel kadın yazınında “kadının cinsiyet hiyerarşisine maruz kalması, kadına verilen düşük değer” temalarının kullanılmasına karşın, Derviş’in kadınlarının yaşadıklarının “sevgisizlik, aşk, tüketim odaklı ilişkiler” üzerinden anlatılması ayırımına dikkat çeker. Burada değindiği, bilhassa *Çılgın Gibi*’nin Muhsin ile Celile’sinin aşkının yüzeyselliğidir. *Hiç*’te ise Seza’nın gözünden yaşanan bütün sevgisiz, düzeysiz, yalan dolu ilişkilerden haberdar oluruz. Seza, karısından boşanmasını istediğinde Atıf, “*Seza, bütün bunları gürültüsüz yapmak daha doğru değil mi? Bizim muhitimizi bilirsin, ne kadar ciddidir. Hemen sana hafif kadın, bana da rezil herif damgasını vururlar*” cümlelerini kurar.

Eskiden yaşadıkları aşk, Atıf’ın karısının dönüşüyle biçim değiştirmiştir; tıpkı *Çılgın Gibi*’nin Muhsin’i gibi *Hiç*’in Atıf’ı da âşığının

duygularını hiçe sayar ve kendi sözde itibarını koruma gayretiyle ilişkisini gizlemeyi seçer. Halbuki karısının yokluğunda Seza ile ilişkisini uluorta yaşamaktan çekinmemiştir; “Seviyor, açıkça seviyor ve Belkıs dışarıda olduğu zaman, Atıf bir şeyden çekinmezken, o kendisini Atıf’la her yerde gösterdi” (2013a: 60); “Fakat sonra Belkıs döner dönmez iş değişti” (2013a: 61). “Belkıs gelince, Belkıs gelir gelmez ona her şeyi söyleyeceğim, bütün hakikati anlatacağım, aramızdan çekilip gitmesini rica edeceğim” diye yeminler eden Atıf, şimdi kendisinden ‘utanırken’ aynı Atıf mıydı? “O Atıf bu Atıf’tı, ortada değişen insan değil, değişen bir duygu vardı” (2013a: 57). Ve erkeğin duygusu, erkekliği, münasebetleri, ailesi, evliliği, Derviş’in deyişiyle Atıf’ın sahip olduğu “On beş senelik bağ... on beş senelik manevi bağ... koparken incinmemesi, acımaması lazım olan... hayır, kopartılamayan, kopartılamayacak olan meşum bağ...” (2013a: 19); Seza’dan, Seza’nın duygularından, “kadınlık gururu”ndan önce gelirdi.

Bu büyük tütün sosyetesinin direktörü fazla sadık olmayan bir koca olarak muhitinde tanınmış, fakat bu maceraların hepsi kendi muhitine göre olan maceralar, ortaya vurulmadan, karılar ve kocalar karşılıklı aldatılarak ikiyüzlülük içerisinde akıp giden ve ismine dürüst denilen maceralar.

Rezalet çıkmasın diye aldatılan kocaların ve kadınların birçok şeylere göz yumarak zavahiri korudukları maceralar.

Fakat Seza’nın temiz ve açık ahlakı bunu kabul edemiyor.

Seza için en büyük azap bir ahbap evinde, bir sefaret çayında yahut bir baloda o kadına rastgelmek. O kadının elini sıkmaya mecbur olmak, utanmadan onun yüzüne bakmak, onunla konuşmak.

Eğer Seza buna tahammül etse, eğer Seza bütün bunlardan şikâyet etmese, şüphesiz Atıfı biktirmeyecek.

Fakat o bunu anlamıyor.

Seven ilk kadın ve sevecek son kadın gibi sevdiğini canı gibi kısıyor. Belki hakkı yok, fakat öteki kadından ölesiye nefret ediyor (Derviş, 2013a: 60).

İlerleyen kısımlarda ‘öteki kadın’ın evliliğini sürdürmek için çocuğunu Seza’ya gönderip bu ilişkiyi bitirmesi için onu nasıl duygusal olarak manipüle ettiğine şahit oluruz. Genel ahlâk uyarınca doğru olmayan davranışın öznesi Seza gibi gözükse de aslında Derviş tam da bu “Rezalet çıkmasın diye aldatılan kocaların ve kadınların birçok şeylere göz yumarak zavahiri korudukları maceralar” meselesinin eleştirisini Belkıs karakterinin gözünden sunarak, kocasının hakiki ahlâk yoksunluğuna onun nasıl ortaklık ettiğini gözler önüne sermektedir.

Yazar böylece toplumun hakikatini, tüketim odaklı ilişkileri, ilişkilerdeki ikiyüzlülükleri, duygusal hiçleşmeleri işler.

Belkıs'ın korkusu Atıf'ı kaybetmekken, Atıf'ın kaybedeceği şey bir kadın değil toplumsal statüsüdür. Seza da Belkıs'la benzer bir korkuyu yaşar ve Atıf'ı kaybetmemeye, onu "bıktırmama"ya uğraşır. Erkeğin kaybedecek şeyi itibarıyla, kadının kaybedecek olduğu önemli yegâne şey erkeğin kendisidir. Erkek 'sahip olduğu' kadını önemsemeyebilir, kadınsa erkek tarafından 'sahiplenilmeyi' bekler: Aşk ilişkilerinde genel geçer cinsiyet kabullerinin karşılığını gördüğümüz Derviş karakterlerinin bedensel olarak da kadınlık ve erkekliklerinin karşılığı *Hiç*'te sıklıkla karşımıza çıkar: "Ne büyük erkek! Ve Seza onun karşısında nasıl küçük, minimini bir şey... bir çocuk gibi" (2013a: 14). Seza, küçük çenesi, erkeği tarafından sahiplenilip korunması gereken küçük bedeniyle ve davranışlarıyla "çocuk gibi" temsil edilir. Onu "Çocuğum, yaramazım, hırçınım" (2013a: 14) diyerek 'seven' Atıf, boşanması konusunda yaptığı baskının "çocukluk" olduğunu söylemekten çekinmez.

Ancak Seza'nın çocuk olmadığı kesindir. O yalnızlığıyla başa çıkan bir kadinken, Atıf'ın buna tahammül edemediğini, karısının olmadığı yerde kendisiyle "vakit geçirdiğini" söyler: "*Sen erkeksin... erkekler fenadırlar. O burada değilken... yalnız kalmamak istiyordun. Kadınlar yalnız kalabilirler. Erkeklerin buna tahammülü yoktur. O yokken senin vakit geçirmeye ihtiyacın vardı*" (Derviş, 2013a: 20). Derviş'in kadınlarının ihtiyaç duyduğu aslında erkek değil aşk duygusunun kendisidir. Kadın soğukkanlılığı elden bırakmaz, erkek karşısında aciz olmak bir yana, duygusal yanıyla daha sağlam, daha güçlü bir yapıda olduğunu ifade edebilir. *Çılgın Gibi*'de Celile'nin saygı görmediği vakit Muhsin'e duyduğu aşkı yitirmesine benzer şekilde Seza da Atıf'tan aslında sayılmadıkça vazgeçer: "*Şu erkekler ne garip mahluklar! Akıllarını başlarından bir an için alan kadın, isterse bir imparatoriçe olsun, onu saymayı hemen unutupuyorlar*" (2013a: 96). Atıf da böyledir ama Seza'nın zaafi zaten başta onun "bütün terbiye ve saygı kaidelerini hiçe sayan bu cüretini" sevmesidir. Peşinden ekler Derviş (2013a: 96): "Kadının en hoşuna giden şeylerden biri seven erkeğin küstahlığı değil midir?" Öyle olsa bile Seza yok sayılmayı, hiçleştirilmeyi kabullenmeyecektir.

Hiç, bir bakıma Seza'nın erkeklerle kurduğu ilişkiler üzerinden okunabilir: Hayal ile gerçek arasında bir küçük hatıradan ibaret ilk aşkıdan, sevmediği ama hep saydığı mesafeli, soğuk, duygusuzca bağlı olduğu ölmüş kocasına; deliler gibi sevip uğruna kendi ahlâkının

ikilemine düştüğü Atıf'tan, romanın ikinci yarısı itibariyle annelik duygusu etrafında asıl konu hâline gelen hasta oğlu Mehmet'e; Seza'nın hayatı, bedeni, duyguları erkeklerce istila edilmiş hâldedir. Ne geçmişinde ne geleceğinde onlarsız değildir; onların 'yokluğu'ysa yaşamını bütünüyle yalnız ve kimsesiz hâle getirir. Günaydın (2015: 177), *Hiçbiri*'nin Cavide'si ile *Çılgın Gibi*'nin Celile'sinin "annesizlikten kaynaklanan sevgisizlik" içinde olduğunu vurgular; Cavide annesi tarafından terk edilmişken, Celile erken yaşta annesini kaybetmiştir. *Hiç*'in Seza'sı aile fertlerini kaybetmiş, hâlâ kendisinin yanında kalan Dadı Kalfa ile yetişmiştir. Dadı ile Seza arasında bir sevgi ilişkisi vardır mutlaka ancak bunun derinlikli bir ilişki olduğu söylenemez.

Seza'nın geçmişini anlatırken okul hayatına da değinen Derviş, Dadı Kalfa'nın Müslüman telkinleriyle büyümenin onu Katolik mektebinin 'asi'si hâline getirdiğini belirtir; "mektepte de şefkat ve muhabbet" bulamaz, "mektep hayatı da içinde tatsız bir hatıra olarak" kalır. Bu hatıraların aktarıldığı birkaç paragraftan ibaret bölümde kadın ve erkek bedenlerinin duygular odağında nasıl farklılaştığına ilginç bir örnek yer alır: "Üçüncü sınıfın hocası Sör Jozefa iriyarı bir genç kadındı. Hafif bıyıkları da vardı. O vücuduna hiç de yaraşmayan kadınca bir şefkatle kendisiyle alakadar olurdu" (2013a: 34) cümlelerinde, 'şefkat' kavramının 'iriyarı' bir bedene yakıştırılmayışı ancak Sör Jozefa'nın kadınlığından kaynaklanıyor olmalıdır. Öte taraftan şefkat duygusu cinsiyetlendirilmiş bir duygudur "kadınca bir şefkat" olarak ifade edilir ve toplumsal yaşamda da genellikle 'annelik' ile ilişkilendirilir. *Hiç*'in sözü edilen satırlarında Seza'nın 'annesizliği' bağlamında karşımıza çıkan "kadınca" şefkatin yokluğu, "annesizlikten kaynaklanan sevgisizlik" şefkat duygusundan yoksun yetişmiş olmakla eşdeğerdir.

Kadın şefkat vermekle kalmaz, sever de: Seza "(h)ep sabırlı, hep müşfik, hep sever" iken, Atıf "bu güzel kadın tarafından bu kadar çılgın bir sevgiyle sevmekten zevk duyuyor"dur (Derviş, 2013a: 18). Seza'nın diğer Derviş karakterlerinden ayrıldığı bir başka nokta duygularını dışa vurmadan çekinmeyişidir aynı zamanda. Celile gibi sessiz değildir, Atıf'ı nasıl kıskandığını belli eder, onu 'bıktırmak' istemese de meselesi her neyse açıklıkla dile getirmekten çekinmez. Genel ahlâka uymayan davranışına karşın doğru ve açık yaşar hâli onu Fosforlu'ya yaklaştırır. Yaşadıkları sevdalar birbirlerine hiç benzemese de duyguların peşinden sürüklenmekten duydukları haz ortaktır. Derviş'in sevgisiz kadınları sevmek konusunda ustalaşmıştır sanki; 'hiç' tanıyıp bilmedikleri duygular onların bedenlerinde cisimleşmiş gibidir.

Hiç romanı, yukarıda belirtildiği gibi, ortalarından itibaren ‘annelik’ duygusu, hatta kavramıyla şekillenmektedir. Derviş, Seza’nın annelik, kadınlık ve kadın bedeni arasında seyreden çelişkili düşüncelerini aktarmaya, anneliğin bedende hakiki anlamda “cisimleşmesinden” başlar (2013a: 107):

Onu kendi vücudunda ufak bir seçirme gibi hissettiği günün üstünden, onu en müthiş ıstıraplarla dünyaya getirdiği saatten beri, Seza mütemadiyen büyüyen, inkişaf eden bir hayatın kuruluşunu seyretmedi mi?

Burada her ne kadar değinilen anneliğin şefkati, annenin beslediği olumlu duygular yoğunlukta olsa da “onu en müthiş ıstıraplarla dünyaya getirdiği” göze çarpmaktadır. Derviş’in bu ifadesi onun zamanının ötesinde oluşuna bir örnek niteliğindedir. Çünkü kadının anne olarak kadın olabildiği eleştirisinden ziyade, anneliğin aynı anda hem ‘saadet’ hem ‘felaket’ olabildiğini söylemek kadın yazını açısından cesur bir harekettir. Sadece doğumun acısı değil doğum sonrası kadın bedeninin ‘bozulması’nın bahsi de bu açıdan öncül niteliktedir. Seza oğluna “vücudunu bozmamak kaygısıyla sütünü uzun zaman vermemiş”, “(v)ücudunun güzelliğini ondan esirgemişti(r)” (2013a: 152). Oğlu kendisine güzel olduğunu söylediğinde güzel olmasından dolayı acı duyar; oğlunun ölme olasılığı karşısında hissettiği bu acı, oğlunu doğurduğu sırada hissettiğinden katbekat fazladır. Anne olmadığı müddetçe ‘eksik’ sayılan kadınların yaşadığı toplumda, kadınlığını anneliğinden önce görüp benimsemenin pişmanlığını yaşar Seza, anneliği ‘yeterince’ icra edemediğini, ‘eksik’ bir anne olduğunu düşünür:

Ona tamam bir anne olamamış, onu kendi sütüyle, kendi kanıyla besleyememişti. Bundan çekinmişti.

Sızlayan göğüslerini avuçlarıyla ovuşturuyor. Sanki ondan esirgediği bütün sütü şimdi bir anda göğüslerine doluyor, göğüslerini delmek ve dışarı fışkırmak istiyor.

Olduğu yerde hafif hafif sallanan genç kadın şimdi bu vücut güzelliğine lanet ediyor. Şimdi bu vücudu güzel bırakmak endişesini doğuran aptal düşünceye lanet ediyor.

Güzel kalmak...

Ah, güzel kalmaz olsaydı da... şimdi içinde şu vicdan azabını duymasaydı (Derviş, 2013a: 152).

Oğlunun hastalığı nedeniyle fakat esasen Atıf’ın talebi doğrultusunda, onun hayatından uzaklaştırılarak evliliği açısından tehlike arz etmemesini sağlamak için yurtdışına giden Seza sırasıyla aşkını, kadınlığını, oğlunu, hâlihazırda eksik gördüğü anneliğini ve anneliği her

şeyin üstüne koyması sebebiyle benliğini kaybeder. “Bütün şahsiyeti, varlığıyla” anne olamadığı için oğlunu “kurtaramadığı” düşüncesiyle ölümü sonrasında kendisini suçlamakla kalmaz, naaşını yabancı bir memlekette bırakıp yalnız başına dönüş yolunu tuttuğu için de acı çeker. “Açlıktan ölüncüye kadar, geberinceye kadar” oğlunun cesedinin olduğu yerde kalmak yerine, dönmeye razı gelmesine şaşırır.

Bu şuaarsuz yaşamak isteği, ölen Mehmet'in annesinde bu kadar kuvvetli mi ki artık yaşayamayacağı bu topraklarda ölmek için Mehmet'ini yalnız bırakmaya razı oldu?

O çocuğuna yanmadı mı? hangi canlı, ölüsüne yanmak lazım geldiği kadar yanabilmiştir? Hangi canlı en sevgili ölüsüyle arasındaki bağı çözmemiştir?

Bu bağı çözmek, beraber ölmek, ölüme kadar beraber olmak, o öldükten sonra yaşamak için nefes alırken bile utanmaktır (Derviş, 2013a: 183).

Derviş, eserlerinde utanç duygusunu pek çok farklı bağlamda ele almaktadır. Seza, Mehmet'e hekim muayenesi esnasında “korkuyorum demeye utanmıyor musun?” (2013a: 116) diye sorar mesela. Çünkü Mehmet sadece oğlu değil, oğuldur aynı zamanda, erkektir. Erkeklerin korkmaması gerektiği için Mehmet de korkmadığını söyler. Erkeğin utanması gereken şey korkmak ya da statü kaybetmekken, kadının utancı muhtelifdir. Kimi zaman bu utanç, erkeğe duyduğu sevgiden kaynaklanan olumlu bir duygudur; kimi zaman Seza'nın Mehmet'ini kaybettikten sonra “hiçbir bağı olmadan” yaşamaya devam edebilmesi gibi varoluşundan utanmak kadar yıkıcı bir duyguya dönüşebilir.

“Hayatta hakiki ve devamlı hiçbir şey yoktur. Her şey sabun köpüğü gibidir. Solmaya, ölmeye, yok olmaya mahkûmdur” (Derviş, 2013a: 93) cümlelerini yolculuğunun başlarında duyan ve üzerine kafa yormayan Seza; solan, ölen, yok olan duyguları ve oğlunun bedeni karşısında tamamen çaresiz, kimsesiz, amaçsız, yaşamsız kalmıştır. Dayanacağı, tutunacağı “hiç... hiç... hiçbir şey yoktur.”

Hiç tek bir konuya odaklanmaması, bir karakteri geçmişiyile, karakterinin derinliğiyle, varlığıyla ve yokluğuyla, başka biçimlerde seyreden duyguları ve ilişkileriyle değişen mekân ve zamanlarda değişken duygularla anlatması olarak sıralanabilecek sebeplerden ötürü, Derviş romanları arasında farklı bir yerde durur. Karakteri itibariyle sağlam kadının karşısına toplumsal statüsü güçlü erkeğin duygusal yozlaşmışlığına koyarak başlar, oğlunun yokluğunun acısına alışamayacak annenin annelik vasfını yitirmesi ve hiçleşmesi sona erer. Aşkın öznesi kadınlığın yitişinin ardından anneliğin eksik icrasının pişmanlığı, anneliğin icrasını

sağlayan oğulun ölümüyle doğan acı, acıya alışmak için “(h)ıç... hiç... hiçbir çare”nin (2013a: 168) olmayışıyla sorgulanan yaşam ile karakterin hiçleşmesi olarak okunabilecek süreç sonunda “*O, bu şehre nasıl geldi? O bu şehre geldiği zaman nasıl doluydu! Heyecanı, aşkı, kıskançlığı, ana saadeti, her şeyi, her şeyi vardı*” (2013a: 180) cümleleriyle tamamlanır. Roman boyu süren cinsiyetli duyguların karşıtlığının yerini, tek bir karakterin “dopdolu” kalbinin “bomboş”laşması, “hayat gibi” olanın “hayal gibi”ye dönüşmesi karşıtlığı alır. “(B)ir insan olarak” geldiği şehirden, “gölge olarak” ayrılan Seza’nın kıskançlığı, aşkı kalmadığı gibi yaşama tutkusu, yaşama ilişkin hiçbir bağı kalmamıştır. Derviş’in çoğu eserinin umutsuzluk ve yitip giden duygular, ruhun hiçleşmesi ya da beden ölümü temaları etrafında şekillenip sonuçlandığı söylenebilir. *Hiç* ise, hastalık ve ölüm konularını işlemesi gereği duygusal yoksunluğun en yoğun biçimde vurgulandığı Derviş eseri olarak okunabilir.

Yazın hayatının erken döneminde dışarıdan bir gözle anlattığı ve karakterin anına dair belirgin hatları ortaya koyduğu eserlerinde gotik atmosferin içine gizlediği ucubelik, geç dönem eseri *Hiç*’te duygusal olarak içi boş olan, kaybettiği hiçbir duygunun yerine bir başkasını ikame etmeyi başaramayan, her ne kadar bu şekilde ifade etmese dahi ‘yaşayan bir ölüye’ dönüşen Seza ile başka türlü bir ayrışılığa dönüşmüştür. Seza utancıyla yabancılaşmış, mesafe anlamında içinde olduğu uzaklık ruhani bir boyutta başka bir uzaklığın çağırıcısı olmuş, neticede toplumsal roller itibarıyla içine düştüğü başarısızlık, çağırıldığı kadın/anne/eş rollerine yanıt verememişliği onu bu sefer sadece toplumdan değil kendi ruhundan, benliğinden, bedeninden de soyutlar. Butler (1998), öznenin kurulumunun aslı olmayan ideal öznenin taklidiyle mümkün olduğunu belirtir. Biyolojik cinsiyeti kadın olan kişi ideal bir kadınlığı, doğurmuş olan kadın ideal bir anneliği taklit etmek durumundadır; ancak ne kadınlık ne annelik ideali diye bir şey gerçekte var olmadığı için söz konusu ideale uygun bir performansın icrasının hiçbir olanağı yoktur. Butler’a göre, çağırıldığımız özne konumunu her kabul edişimiz, olma olanağımız olan bir başka özneyi dışlamamız demektir. *Hiç*’te Seza’nın aşk kadını performansı anneliğini icra edemeyişi anlamına geldiği gibi, anne olamadığı bir durumda kadın öznelliğinden de soyutlanmış hale gelir. Yaşama dair herhangi bir role çağırılmıyordur artık, hâliyle sürüklendiği hiçlik içerisinde şahsi duygularını ucubeleştirir. Kadın bedeninin güzelliğinden, anneliğinin bitişinden duyduğu acı, sonunda geldiği yerde bütün yaşamının yitişidir. ‘Gölge’ metaforu bu bağlamda gotik yazın geleneğinin devamı olarak okunabileceği gibi, toplumdaki ilişki biçimlerinin eleştirisi bağlamında

gerçekçi eserlerinin nispeten bireysel düzeydeki bir takipçisidir aynı zamanda.

Hiç-Yazar Kanonlaşabilir mi?

Dünyada büyük bir akıma dönüşen, mahlaslarıyla, takma erkek isimleri ya da kadın isimlerinin sadece baş harfleriyle tanıdığımız onca kadın yazar “reclaim her name” akımıyla birlikte, isimlerine, cinsiyetlerine, kimliklerine yakın zamanda kavuştu. Kanada ve ABD’den *Küçük Kadınlar*, *Yeşilin Kızı Anne* gibi eserler, kanonlaşmakla kalmayıp bugün hâlâ sinema ve dizi uyarlamalarıyla yeni kuşaklar için de popüler kültürün ürünleri olarak varlıklarını sürdürürken, yazarların ön isimleri böylece bilinir hâle geldi. Bu açıdan düşünülürse, isimsiz kadın yazarların kimliklerine sahip olmadan önce kanonlaştıkları söylenebilir. Türkiye ölçeğinde Suat Derviş, “kimsenin karısı olarak yad edilemem” isyanıyla kendi seçtiği isme sahip çıkması nedeniyle bu açıdan özel bir önem teşkil etmekte. Kadın mücadelesini, kadının toplumsal ve politik olarak tanınmasını benimsemiş, bu uğurda sınıfsal avantajlarını terk edip yeri geldiğinde başka coğrafyalarda maddi zorlukları göğüsleyerek, kalemiyle hayata tutunmaya çalışarak sosyal hayatta olduğu kadar kişisel alanda mücadelesini vermiş olan Derviş, sadece edebiyatıyla değil ismine sahip çıkarak hiçleştirilmeyi reddediyor.

Feminist eleştirinin edebiyata ne kazandırdığını tartışan Parla (2011), kadın hareketleri üzerinden bir edebiyat tarihi okuması yaparken, kadın hareketlerinin talepleriyle çatışan biçimde kadını ikinci konuma iten toplumsal gidişata karşı kadın bilinçlenmesinin kadının konumunu öznel deneyimler ve bedeninin ötesinde dünyalara kapı açan potansiyelinin altını çizmektedir. Liz Stanley (1994) ise edebiyatın kanon eserlerini yazan erkeklerine karşı kadın öykülerinin anlatılmaya başlanmasından söz ederken, bu öykülerin kişinin kendisini anlatan başka benliklerle ilişkiler kurduğunu, bu ilişkiler-arasılığın kendiliği yeniden kurduğunu hatırlatmakta. Klasiklerin kaba tarifindeki baba-oğul çatışmasının ve babayı öldüren oğulun erkekleşip kendisi olmasının, kahramanlaşmasının, eyleme geçerek metni kurmasının ötesinde bir ilişkisellik var burada. *Tavan Arasındaki Deli Kadın*’da Gilbert ve Gubar’ın (2000) açtığı eleştiri hattından bakacak olursak, feminist edebiyatın ya da daha genel bir ifadeyle feminist olma iddiası taşımayan fakat öznel kadın anlatısına bir şekilde yer veren eserlerin toplumsal ile kurdukları ilişkide, kadınların kendilerini nasıl dönüştürdüklerini anlattıkları deneyimlerden ve hatta başka perspektiflerden bakma gücünden söz etmek mümkün. Virginia Woolf’un “bilinç akışı” tekniğiyle kanonlaşması aslında bunun güçlü

ispatı niteliğinde. Feminen bir içe bakış/içten bakışla, karakterin gözünden ve zamanlar arası bir kavrayışla, bu eserler hem mevcut toplumsal yıkıcı hem yeni olanı yaratıcı biçimde kurucu yanlarının gücüyle kanon olarak yeniden tanımlama olanağını önümüze seriyor.

Kendisine yönelik eleştiriler bir yana, kurucu teorisiyle yeniden hatırlanması gereken Bloom'un (1995) kanonu anlamaya çalışırken kullandığı ifadeyle, "bilgi ile düşünce arasındaki ayrımı reddeden" kanon eser, deneyimin kendisinin ürettiği bilgiyi içermekte. Kadın yazınının alternatif türler ardına gizlenmesi, Derviş'in gotik eserleriyle edebiyat alanında kendine bir konum inşa etmeye başlaması, gölgelerin cisimleştiği, kadın duygusunun metinde hakikatiyle var olabildiği yeni bir dönemin inşasından bahsetmemizi de olanaklı kılacak belki. Sadece türler değil farklı teorik araçlar da Derviş edebiyatını okumak açısından olanaklı: Örneğin, edebiyat eleştirisini *palimpsest* kavramı üzerinden kuran Dillon'un (2017: 162) "eleştirel etkiyi sürdürmek için yeniden yazılmaya açıklık" ifadesiyle *palimpsest* ile çağdaş kadın hareketi bağlamında *queer* kavramları arasında kurduğu köprü, Derviş okumalarımızı ikili cinsiyet karşıtlığı ötesinde *queer* bir yorumlamaya açma potansiyeli taşıyabilir.

Sonuç

Cinsiyetin etrafında ve ötesindeki öznel varoluşlar, karakterlerin özneler olarak toplumsal hayattaki karşıtlığı, deneyimledikleri duyguların başka bakış açılarından eylemsel biçimlerde ifade edilmesi unsurlarının her biri Suat Derviş edebiyatının pedagojik, sosyal ve politik yönleriyle tartışılmasına önyak olacak güçte. Hiç'liği anlattığı eserindeki kadın bakışıyla kadının hiçleştirilmesine ayna tutan yazarın en azından burada seçilen eserleriyle kanonlaşması gerektiği güncel bir tartışma olarak önemli. Eserlerinin büyük çoğunluğunun, henüz son on yıllarda Latin alfabesine çevrilerek günümüz okuruyla, çağın kadınıyla tanıştığını düşünecek olursak "yaşarken unutturulan" bir yazar Derviş. Yakın dönem eseri olarak Hiç'teki kayıp onun kendine tuttuğu bir yas gibi, yazarlığının yitimi gibi okunabilir bu nedenle.

Derviş'in kadın özneliğiyle yazması onun yazarlık dünyasının arka bahçesinde konumlandırmıştır. Şimdiyse, bu yazının da yapmayı hedeflediği katkıyla, Derviş edebiyatı daha çok tanınmakta, edebiyat tarihimizde sembolize ettiği değerler ve sıradışı yanlarıyla yeni tartışmalar açmayı gerektirmektedir. Tıpkı bu makalenin sıralamasında olduğu gibi, Derviş'in karakterlerinin sosyal düzendeki konumundan birbirleriyle ilişkilerine, nihayetinde karşılıklı ya da ikili ilişkilerinden kendileriyle düşünömsel (refleksif) bir diyalog içine girmelerine doğru

bir sıralamayla ilerlemesine benzer şekilde, edebiyatın toplumsal dönüşümü sağlayacak, bir diğer deyişle girişte de tartışıldığı gibi kanonlaşacak gücü de buradan ileri gelmekte: Toplumla olduğu kadar başka eserlerle ama en çok da kendisiyle sürekli yeniden üretilen ve okurlarca çağlar boyunca yeniden şekillendirilen sürekli yeniden yazılarak ömrü sınırsızlaşan gücünden. Onun hakkında sayıca artan çalışmalar, onu hak ettiği bu konuma yaklaştıracaktır.

Kaynakça

- Ancet, P. (2010). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*. E. Topraktepe, (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Bloom, H. (1995). *The Western canon: the books and school of the ages*. 1st Riverhead ed. New York, Riverhead Books.
- Butler, J. (1998). Toplumsal Cinsiyet Yanıyor: Sahiplenme ve Yıkma Sorunları. *Defter*, 34: 123-141.
- Derviş, S. (2013a). *Hiç*. İstanbul: İthaki.
- Derviş, S. (2013b). *Ankara Mahpusu*. İstanbul: İthaki.
- Derviş, S. (2013c). *Fosforlu Cevriye*. İstanbul: İthaki.
- Derviş, S. (2014a). *Kara Kitap*. İstanbul: İthaki.
- Derviş, S. (2014b). *Aksaray'dan Bir Perihan*. İstanbul: İthaki.
- Derviş, S. (2017). *Anılar, Paramparça*. İstanbul: İthaki.
- Dillon, S. (2017). *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*. F. B. Aydar, (Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Garan Gökşen, B. (2022). *Sakatlık çalışmaları bağlamında Suat Derviş'in Kara Kitap ve Şule Gürbüz'ün Kambur adlı eserlerine bir bakış*. s.617-624. Academy Global Publishing House.
- Gilbert, S. M ve S. Gubar (2000). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press.
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indiana: Indiana University.
- Günay, Ç. (2001). *Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatında Suat Derviş'in Yeri*. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Master Tezi, Ankara.
- Günaydın, A. U. (2015). Suat Derviş'in *Hiçbiri* ve *Çılgın Gibi* Romanlarında Aşk ve Sevgisizlik Teması Üzerinden Cinsiyet İlişkilerine Bakış, *Yıldızları Seyreden Kadın: Suat Derviş Edebiyatı* içinde, G. Sönmez İşçi (Der.), s. 171-183. İstanbul: İthaki.

- Kaya, Ş. (2018). Suat Derviş'in Romanlarında Kadın Karakterler. *Folklor/Edebiyat*, 24(96). 97-110.
- Moran, B. (2013). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. (24. Bs.). İstanbul: İletişim.
- Oktay, A. (2008). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları: Sosyalist Realizm Üstüne Eleştirel Bir Çalışma*. (4 Bs.). İstanbul: İthaki.
- Parla, J. (2011). "Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?". *Kadınlar Dile Düşünce*. Der. Sibel Irzık ve Jale Parla. (4. Bs.). İstanbul: İletişim.
- Sakman, N. (2018). *Kendine Ait Bir Kalem: Kadın Yazını Üzerine*. İstanbul: İthaki.
- Sontag, S. (2015). *Yoruma Karşı*. O. Akınhay, (Çev.). İstanbul: Agora.
- Stanley, L. (1994). The Knowing Because Experiencing Subject: Narratives, Lives, and Autobiography. In *Knowing the Difference: Feminist Perspectives in Epistemology*, K. Lennon & M. Whitford, (Ed.), pp.132-148. London & New York: Routledge.