

Bilkent Üniversitesi  
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK EDEBİYATINDA  
SUAT DERVİŞ'İN YERİ**

ÇİMEN GÜNAY

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Bir Parçasıdır

Türk Edebiyatı Bölümü  
Bilkent, Ankara  
Haziran 2001

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yard. Doç. Dr. Süha Oğuzertem

Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Dr. Aysu Erden

**Tez Jürisi Üyesi**

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yard. Doç. Dr. Dilek Cindoğlu

Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....  
**Prof. Dr. Kürşat Aydoğan**

Enstitü Müdürü

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Çimen Günay

Aileme, Güray'a ve Gülin Birlik'e

## ÖZET

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarından Cumhuriyet coşkusunun sönmeye yüz tuttuğu bunalımlı yıllara kadar pek çok roman, öykü ve çeviriye imzasını atan Suat Derviş (1905-1972), Türk solunun feminizme bakışını tartışmak için önemli bir yazardır. İlk romanı 1921 yılında yayımlanan Derviş, Berlin Üniversitesi Edebiyat Fakültesine devam etmiş, ancak Hitler'in iktidara gelmesinin ardından 1932'de İstanbul'a dönmek zorunda kalmıştır. 1930'lu yıllara gelinceye dek, Osmanlı seçkinlerinin yaşamlarını konu eden, kadınların bu toplumsal düzendeki konumlarını ele alan Derviş, daha sonraki yıllarda yayımlanan romanlarında, Marksist görüşlerin etkisiyle, toplumsal koşulların oluşmasında etkin rolü olan ekonomik işleyişi ön plana çıkartmaya başlamıştır. Suat Derviş, 1940-1941 yıllarında Marksist *Yeni Edebiyat* dergisini çıkartan grupta yer almış, 1941 yılında burada tanıştığı Türkiye Komünist Partisi Genel Sekreteri Reşat Fuat Baraner ile dördüncü evliliğini gerçekleştirmiştir. Bu çalışmanın amacı, Suat Derviş'in romanlarındaki epistemolojik ve ideolojik kırılmayı inceleyerek Marksist görüşlerin Derviş'in edebiyat anlayışında yarattığı dönüşümün izini sürmektir. Derviş'in romanlarının toplumcu gerçekçilik ve Marksist estetik arasında hangi noktada konumlandırılabilceği ve yazarın Marksist ve feminist bakış açıları arasında yaşadığı çelişki de bu çalışmanın ilgi alanındadır. Bu çalışmada, temel olarak, Suat Derviş'in *Hiç Biri* (1923), "Olan Şeylerin Romanı" (1937) ve *Aksaray'dan Bir Perihan* (1962) adlı üç romanı incelenmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Türk Romanı, Toplumcu Gerçekçilik, Marksizm, Feminizm

## ABSTRACT

### THE ROLE OF SUAT DERVIŞ IN TURKISH SOCIALIST REALISM

Suat Derviş (1905-1972), one of the few women writers of the late Ottoman period, is a key figure in examining the conflictual phenomena of being a “woman” and a “Marxist” within the context of a predominantly traditional society. Having her first novel published at the age of sixteen, Derviş studied literature at the University of Berlin and worked as a reporter in Germany, until Hitler’s coming to power. Derviş’s life is dramatically affected by the rising of fascism in Europe and Turkey. Her becoming acquainted with Marxist ideas at the end of the 1930s, made Derviş write about the class conflicts both in her articles and novels. She published *Yeni Edebiyat* (1940-1941), a Marxist literary journal, with Reşat Fuat Baraner, the general secretary of Turkish Communist Party, who later became her fourth husband in 1941. This study focuses on the role of Suat Derviş in the “Socialist Realist” literature of Turkey. The tension Derviş experienced between feminism and Marxism is important for analyzing how feminism is received by the Turkish Left and also for appreciating the premises of feminism itself. The aim of this master thesis is to detect the epistemological and ideological breaking points in Derviş’s literary output and discuss the way she overcame the conflicts between socialist realism and Marxist aesthetics. In this study, three novels each representing a different period in Derviş’s novelistic career are taken into consideration and analyzed.

**Keywords:** Turkish Novel, Socialist Realism, Marxism, Feminism

## TEŞEKKÜR

Tez çalışmam süresince bana çeşitli kaynaklar sağlayarak yardımcı olan Eser Gürson, Ayşegül Nazik, Özge Soylu ve Gülşen Çulhaoğlu'na; İstanbul'daki araştırmalarım için yol gösteren Aykut Dünder, Sıtkı Badem ve Ferit Ragıp Tunçor'a; değerli eleştirileri için tez danışmanım Süha Oğuzertem'e, ilgilerini esirgemedikleri için Canan ve Fuat Erkol'a, sorularıma zaman ayırdığı için Cem Kamözüt'e, sunuşlarıma eşlik ederek heyecanımı dindirdiği için Halil Gamsızkan'a, zor zamanlarda desteklerini yanımda hissettiğim Mine Ergün ve İpek Gülkaya'ya, hep yanımda olduğu için Burcu Dünder'a, bu tezin yazılması aşamasındaki sıkıntıları benimle paylaştıkları için aileme ve herşeyi güzelleştirdiği için Güray Erkol'a teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

Özet . . . . .	v
Abstract . . . . .	vi
Teşekkür . . . . .	vii
İçindekiler . . . . .	viii
Listeler . . . . .	x
Giriş: Başını Eğmeyen Kadın: Suat Derviş . . . . .	1
I. Aşık Kadınların Feminizmi . . . . .	17
A. Feminizm Çıkmazı . . . . .	17
B. <i>Hiç Biri</i> 'ni Sevmemek . . . . .	25
II. Bir Yazarın Milâtları . . . . .	40
A. Toplumcu Gerçekçilik ile Tanışma . . . . .	40
B. Kırılma Noktası: “Olan Şeylerin Romanı” . . . . .	48
III. “Toplumsal Gerçekçi” Bir Edebiyata Doğru . . . . .	62
A. Toplumsal Olanın Dile Getirilişi . . . . .	62
B. <i>Aksaray'dan Bir Perihan</i> 'ın Ütopyası . . . . .	72
Sonuç: Suat Derviş'ten Geriye Kalan Fosfor. . . . .	83
Ekler . . . . .	92



Seçilmiş Bibliyografya	. . . . .	.98
Özgeçmiş	. . . . .	107

## LİSTELER

Liste: Suat Derviş Bibliyografyası . . . . .	. 92
Tablo: Suat Derviş'in Romanlarının Yüzde Olarak Yıllara Göre Dağılımı . . . . .	. 95
Resim 1: 1920'lerde Suat Derviş . . . . .	. 96
Resim 2: 1960'larda Suat Derviş ve Reşat Fuat Baraner. . . . .	. 97

## GİRİŞ

### BAŞINI EĞMEYEN KADIN: SUAT DERVİŞ

“Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatında Suat Derviş’in Yeri” başlıklı bu tezin amacı, Cumhuriyet dönemi yazarlarından Suat Derviş’in yirminci yüzyıl Türk edebiyatındaki konumunu belirlemek ve Derviş’in romanlarının toplumcu gerçekçi Türk edebiyatının oluşumundaki rolünü irdelemektir. Bugüne dek, çoğu yapıtı siyasal kimliğinin gölgesinde kalan Suat Derviş, “toplumcu gerçekçi” Türk edebiyatının temelini oluşturan isimlerden biri olarak anılmaktadır (Paker 286, Kurdakul 229, Aydın 63). Benzer şekilde Suat Derviş ismi, Türkiye’de “feminizm”in gelişimi sürecinde önemli bir durak olarak nitelendirilmektedir (Kethüdaoğlu 15, Berktaş “Yıldızları...” 17). Bu çalışmada, sözü edilen “temel oluşturma” durumunun nitelikleri, yazarın romanlarındaki dönüşümün boyutları ile birlikte ortaya koyulacaktır. Suat Derviş’in romanlarındaki kırılmanın ideolojik ve epistemolojik boyutlarının belirlenmesiyle birlikte, bu yapıtların “toplumcu gerçekçi” ve “feminist” yönelimlerin hangi noktasında konumlandırılacakları açığa çıkartılacaktır.

Altmış yedi yıllık yaşamına otuza yakın roman, birçok hikâye, çeşitli çeviriler ve eleştiri yazıları sığdırmayı başarmış bir yazar olan Suat Derviş (1905-1972), günümüzde ancak *Fosforlu Cevriye* romanıyla birlikte hatırlanmaktadır. Belli başlı edebiyat antolojilerinde yer almayan, birkaç kişi dışında eleştirmenlerin dikkatini çekmemiş bir yazar olan Derviş, bugüne kadar romancı kimliğini temel alan kapsamlı bir incelemeye konu olmamıştır. Çeşitli çalışmalarda, yazarın 1940-1941 yılları arasında yayımlanan *Yeni Edebiyat* dergisindeki eleştiri yazılarına değinilse de, bu yazılar da ayrıntılı olarak incelenmemiştir. Derviş hakkındaki yazılı kaynakların hiçbiri, yazarın yapıtlarının kapsamlı bir incelemesini sunmuş değildir; bununla birlikte, son yıllarda, kadın çalışmaları ile ilgilenen çeşitli araştırmacılar tarafından gündeme getirilen Suat Derviş'in Türkiye'de "feminist" hareketin gelişimine yaptığı katkılar incelenmeye değer bulunmuştur.

Suat Derviş'i, kendisine yakıştırılan tüm sıfatları bir an olsun unutarak yeniden okumak bugün artık bir zorunluluktur; böyle yapıldığında, bir yazar olarak özgürlüğünü her şeyden daha değerli sayan Derviş'in romanlarının, hiçbir akımın/ideolojinin bir "ürünü" olarak değerlendirilemeyeceğini göstermek mümkün olacaktır. Yazarın yapıtları arasında, toplumcu gerçekçiliğin öngördüğü özelliklere sahip olan veya kadınların sorunlarına değinen romanlar bulunmaktadır; ancak, Derviş'i ne tam anlamıyla "feminist" ne de "toplumcu gerçekçi" bir romancı olarak adlandırmak mümkün değildir. Yazarın siyasal kimliğine, görüşlerine veya yaşam biçimine takılıp kalmayan, bütün bunların Derviş'in yapıtlarını ne şekilde etkilediğini incelemeyi amaçlayan metin merkezli bir "yakın okuma", Suat Derviş'in aslında hem "toplumcu gerçekçiliğin" hem de "feminizmin" imkânsızlıklarının farkına varmış bir yazar olduğunu ortaya çıkartacaktır. Suat Derviş'in siyasal kimliğinin edebiyat anlayışındaki belirleyiciliği gözardı edilemez; fakat, bu iki

kimlik arasındaki ilişki, ancak eşsüremlili bir inceleme ile ortaya çıkartılabilir. Bu nedenle, bu çalışma boyunca, Derviş'in siyasal kimliğinin yazdıklarının önüne geçmemesine dikkat edilmiş ve bu kimlik, romanlardaki değişim ile birlikte ele alınmıştır.

1920'li yıllarda yazdığı ilk romanlarında, İstanbul'un üst tabakasının yaşamına uzanan, konaklarda, köşklere yaşanan aşkları ve bu ilişkiler dolayımında, kadınların toplumsal konumlarını işleyen Derviş, 1930'ların sonlarında yayımlanan yapıtlarında ise, ekonomik dinamikleri de gözönüne almaya başlamış, hem kadını hem de erkeği farklı şekillerde baskı altına alan toplumsal-ekonomik düzeni konu etmiştir. Yazarın 1920'lerde "cinsiyet"e dayalı bir çerçevede ele aldığı "eşitlik" ve "özgürlük" gibi kavramlar, daha sonra Marksist görüşlerin etkisiyle biçimlenir ve sınıfsal bir vurgu kazanır. 1930'ların sonlarına doğru Derviş, yapıtlarında, toplumsal sınıfların "farklılığını" vurgulamaya ve bunun yarattığı sorunları ele almaya başlamıştır. Bu dönemde yazar için roman, süregelen düzeni değiştirmek, adaletsizlikleri ortadan kaldırmak için eylem çağrılarının yapıldığı bir "arena" olmuştur.

Derviş'in romanlarında gözlemlenen bu farklılaşma, yazarın edebiyat anlayışında gerçekleşen "kırılma"yı gözler önüne sermektedir. 1930'ların sonunda "toplumcu gerçekçilik", yazar için "egemen edebiyat anlayışı" konumundadır. Ancak Derviş, çok geçmeden, toplumcu gerçekçiliğin çizdiği çerçevenin dışına çıkar. 1940'lı yıllara gelindiğinde yazar, romanı kitlelere politik görüşler yaymak için bir "araç" olarak görmekten vazgeçmiştir; siyasal görüşler, romanın "örtük" öğelerinden biri konumuna gelmiştir. Marksist görüşlerin, Derviş'in edebiyata bakışını değiştirdiği inkâr edilemez; ancak, bu "kırılma", yazarın edebiyat anlayışını süreksizliklerden ibaret kılmamaktadır. Epistemolojik açıdan ele alındığında, tüm

romanlar için “ortak” bir paydadan söz edilebileceği, daha sonraki bölümlerde ortaya çıkartılacaktır.

Suat Derviş’in *Yeni Edebiyat*’taki eleştirisi yazılarından çok yararlandığını söyleyen Behçet Necatigil, hakkında bilgi toplayamadığı için *İsimler Sözlüğü*’nün ilk üç baskısında yer veremediği yazarın “bir edebiyatçılar sözlüğüne öncelikle alınması gereken bir imza” olduğunu belirtmektedir (Necatigil 593). Necatigil’in, adını *İsimler Sözlüğü*’nün yeni baskısına koymak için Derviş’ten bilgi istemesi, bugün yazar hakkında ulaşılabilen az sayıdaki birincil kaynaktan biri olan mektubun yazılmasına neden olmuştur. Suat Derviş’in Necatigil’e gönderdiği 26 Ocak 1967 tarihli mektubuna eklediği biyografi ve bibliyografya, günümüzde Derviş hakkında yapılan çoğu çalışmanın göndermede bulunduğu temel kaynaklardır.

Bu mektuba göre Suat Derviş (gerçek adıyla Hatice Saadet Baraner), Avrupa’ya giden altı kişilik ilk öğrenci grubunda yer alan Darülfünûn’un kurucularından kimyager Müşir Derviş Paşa’nın torunu ve İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi hocalarından doktor İsmail Derviş’in kızıdır. Derviş’in anne tarafından kökleri saraya uzanmaktadır. Yazarın annesi Sultan Abdülâziz’in “mızıka-yı hümâyun orkestrası” şefi Kâmil beyin kızı Hesna hanımdır. Suat Derviş’in babası da, Rusya’da Osmanlı elçiliği yapan ve “liberal görüşlerinden dolayı” zehirlenerek öldürülen büyükbabası Müşir Derviş Paşa gibi, devrine göre ilerici bir insandır; yazarın yaşamında bu iki aydın insanın çok önemli yeri bulunmaktadır (Tatarlı 609). Derviş, öğrenimiyle bizzat ilgilenen babasının kendisi için önemini, “o bir tıp adamıydı, ateist idi; eğer babam olmasaydı, ben kıyasen bu kadar erken bağımsız görüşlere ulaşamaz ve çevremle bağlarımı koparamazdım” diye açıklamaktadır (610).

Yaşadığı dönemin az sayıdaki iyi eğitilmiş kadınlarından biri olan Derviş, modernleşme yanlısı Osmanlı aydınlarının kızları olan tüm kadınlar gibi, özel eğitimle yetiştirilmiş, Fransızca ve Almanca öğrenmiştir. Suat Derviş'e yazarlık yolunu çocukluk arkadaşı Nâzım Hikmet açmıştır; Derviş'in genç yaşta yazdığı "Hezeyan" adlı mensur şiirini kendisinden habersiz *Alemdar* gazetesine gönderen Nâzım Hikmet, bu şiirin yayımlanmasını sağlamıştır (1918). *Alemdar* gazetesinin edebiyat ekini yöneten Yusuf Ziya Ortaç tarafından okurlara, "Türk edebiyatının göklerine doğan yeni bir yıldız" (Anadol 17) nitelendirilmesiyle tanıtılan Suat Derviş'in adını edebiyat dünyasına duyuran bu şiiri, yazarın "Nasıl Çalışırlardı?" başlıklı kısa hikâyesi izlemiştir (Toska, "Suat Derviş Üstüne" 13). Böylece yazılarını gazetelere götürmeye başlayan Derviş, bu zamandan başlayarak profesyonel bir meslek olarak benimsediği yazarlığı, yaşamının sonuna dek sürdürmüştür. Birçok yazarı takma isimlerle yazmak zorunda bırakan 1940'lı yılların siyasal koşulları bile, Suat Derviş'i yazmaktan alıkoymamıştır. Nâzım Hikmet'in, 1920 yılında Suat Derviş'e ithafen yazdığı "Gölgesi" adlı şiirinde belirttiği gibi Derviş, başını bir türlü eğmeyen o cesur kadınlardan biridir.

1920'lerden 1940'lara Suat Derviş'in izini sürmek demek, bir anlamda, arka planında Osmanlı modernleşmesinden Türk burjuvazisinin oluşumuna kadar birçok geçişi barındıran bir tarihsel süreci de incelemek demektir. Bu çalışmada, sözü edilen tarihsel sürecin Derviş'in romanlarına ne şekilde yansıdığı üzerinde durulacaktır. Derviş'in ilk romanı *Kara Kitap*, 1921 yılında yayımlanır. *Kara Kitap*'ı, *Hiçbiri* (1923), *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* (1923), *Buhran Gecesi* (1924), *Fatma'nın Günahı* (1924), *Gönül Gibi* (1928) ve *Emine* (1931) adlı romanlar izler. 1930'ların sonunda Derviş, üst tabakanın yaşamını, köşklere yaşanan aşkları, yemek ziyafetlerini ve davetleri yazmayı reddetmiş, gazetelerde adaletsizliğe,

nazizme ve yükselen faşizme karşı yazılar yazdığı için de, gerçek ismini kullanarak çalışamaz hale gelmiştir. Bu yönelim, çok geçmeden farklı bir “edebiyat anlayışı” olarak kendisini gösterir. “Onu Bekliyorum” (1934), “Onları Ben Öldürdüm” (1935) ve “Baba-Oğul” (1936) adlı tefrika romanların ardından, yazarın “toplumcu gerçekçi” yönelimlerinin kanıtı olan “Bu Roman Olan Şeylerin Romanı” (1937) ve bir yıl sonra da “İstanbul’un Bir Gecesi” (1938) tefrika edilir.

*Hiç* adlı romanın yayımlandığı 1939 yılından itibaren yaklaşık otuz yıl süresince, hiçbir yayınevi Derviş’in romanlarını basmaz. 1944’te, daha sonra (1968’de) *Ankara Mahpusu* adıyla yayımlanacak olan “Zeynep İçin” adlı roman tefrika edilir; aynı yıl, “Biz Üç Kızkardeşiz”, “Fosforlu Cevriye” ve “Çılgın Gibi” adlı romanlar da gazete okurları ile buluşur. 1947’de “Büyük Ateş” tefrika edilir, bu romanı, “Yaprak Kıpırdamasın” (1950) ve “Aksaray’dan Bir Perihan” (1962) izler. Necatigil’e yazdığı mektupta Derviş, *Sınır* adlı romanının Remzi Kitabevi tarafından satın alındığını, ancak basılmadığını belirtmektedir. Aynı mektupta yer alan bibliyografyada, “Şöför Mustafa”, “Kendine Tapan Kadın” ve “Yeniden Yaşayabilseydik” adlı romanlara da yer verilmiş ama bu romanların tefrika edildikleri tarihler belirtilmemiştir. Derviş, *Yeditepe* dergisinde yayımlanan bir diğer mektubunda, *Ankara Mahpusu* ve *Fosforlu Cevriye*’nin ardından Sovyetler Birliği’nde Rusça olarak yayımlanan “*Aşk Romanları*” adlı bir romanının daha bulunduğu söz etmektedir (Bisalman 5).

İlk romanı *Kara Kitap*’ın yayımlandığı 1921 yılında Derviş, *Alemdar* gazetesinde çalışmaktadır. Derviş, Necatigil’e yazdığı mektupta “Avrupa’ya giden ilk kadın gazeteci” olduğunu ve “1922’de Ankara hükümetinin temsilcisi olarak İstanbul’a gelen Refet Paşa ile [ilk] röportaj[1]” da kendisinin yaptığını belirtmektedir (Necatigil 603). Bir süre sonra, *Alemdar*’dan ayrılarak *İkdam*’a geçen



Derviş, burada da “bir kadın sayfası hazırlayarak sayfa modasını başlatmıştır” (Kethüdaoğlu 15). Suat Derviş’in, yabancı dil bilen bir gazeteci olarak, Boğazlar sorununun görüşüldüğü “Uluslararası Montrö Konferansı’nda” bulunduğu ve 1923 yılında Lozan Konferansı’nı da izlediği belirtilmektedir (Tatarlı 611). Derviş, “1927 yılında” (Alıntılaman Paker ve Toska 15) bu renkli ortandan ayrılmak zorunda kalır; yazar, ablasıyla birlikte “Sternisches Konservatuari”na, Berlin’e gönderilir (Necatigil 602). Burada, ailesinden habersiz, Berlin Üniversitesi Felsefe ve Edebiyat Bölümü’ne kayıt yaptıran Derviş, üç yıl boyunca bu bölüme devam eder; 1933’de İstanbul’a dönünceye kadar çeşitli gazete ve dergilerde çalışır. Almanya’da “Scherl, Mosse ve Ullstein” gibi yayın kuruluşlarında çalışan Derviş’in yazıları, Ullstein tarafından yayımlanan ve dönemin seçkin edebiyat ve sanat dergilerinden biri olan *Querschnitt*’ten başlayarak, en ciddi siyasal gazete denilen *Vossische Zeitung*’a kadar sayıları on beşi bulan dergi ve gazetede yayımlanmıştır. Hitler iktidarı ile birlikte, Nazi yanlısı olmayan gazete ve dergilerin yayımlarına son verildiği için gazeteciliğe devam edemeyen Derviş, 1933 yılında İstanbul’a dönerek gazetecilik mesleğini burada sürdürür.

Suat Derviş’in Türkiye’deki gazetecilik hayatı çok renklidir; Necatigil’e yazdığı mektupta Derviş, o yıllarda “*Akşam* ve *Hürriyet* gazetesinden başka ve 1953’ten bu yana yeni çıkmaya başlamış dergiler ve gazeteler müstesna, bütün İstanbul ve birçok Ankara, Adana ve İzmir gazetelerinde” yazdığını belirtmektedir (607). Derviş’in gazetecilik yaşamında *Tan* gazetesinin önemli bir rolü bulunmaktadır; İkinci Dünya Savaşı öncesinde, Avrupa’daki politik çekişmeleri izlemek üzere yazarlarını dış ülkelere gönderen gazete, Suat Derviş’i de Rusya’daki gelişmeleri izlemekle görevlendirir. Derviş’in romanları arasında bir kırılma noktası konumunda olan “Bu Roman Olan Şeylerin Romanı”nın, bu gezinin yapıldığı 1937

yılında tefrika edilmeye başlaması, Derviş'in gazeteci ve romancı kimlikleri arasındaki etkileşimi gözler önüne sermektedir.

Suat Derviş'in edebiyat anlayışındaki değişimin bir yüzünü açıklayacak ipuçlarını da yazarın yaşam öyküsü sunmaktadır. Ailesinin de bir üyesi olduğu Osmanlı aristokrasisinin çöküşü ve babasının ölümü (1932), Derviş'i hem ekonomik olarak zor durumda bırakmış hem de kendi yaşamından sorumlu bir konuma taşımıştır. Babasının ölümü, Derviş için bir dönüm noktasıdır; bu olayın ardından Türkiye'ye dönen yazar, Almanya'dan çok farklı koşullarda gazetecilik yaparak hayatını kazanmak zorunda kalmıştır. Derviş'in edebiyat anlayışındaki dönüşümde bu deneyimin rolü gözden kaçırılmamalıdır; nitekim yazar da birçok kez bu etkiyi vurgulamıştır. Derviş, Türkiye'de gazetecilik yapmanın bir edebiyatçı olarak kendisini nasıl etkilediğini bir yazısında şöyle dile getirmektedir:

Mesleğimin benim üzerimde çok tesiri oldu. Ben yalnız edebiyatçı değil aynı zamanda gazeteciyim. Gazeteciliğe başladıktan sonra memleketimi ve insanlarımı tanıdım. İstanbul'un en fakir semtlerini bildiğim gibi, en ücra köşelerinden en lüks muhitlerine kadar girip çıktım. Sefaleti ve refahı aynı şehirde birbirinden çok uzakta değil, aynı şehrin belediye hudutları içinde seyrettim. (Alıntılayan Parker ve Toska 17)

Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi, gazetecilik mesleğinin onu kadın sayfaları hazırlamaktan, İstanbul sokaklarındaki sefalete tanıklık etmeye sürüklemesiyle birlikte yazar, daha önce farkında olmadığı yaşam biçimlerini fark etmiş ve bu farkındalık, onu siyasal olarak da "taraf olmaya" itmiştir. Almanya'da eğitim görmüş ve Hitler'in iktidara gelmesinin ardından Türkiye'ye dönme kararı almış bir yazar olarak Derviş, yükselen faşizmi yerinde yaşamıştır. Bu nedenle, yazarın

Marksist görüşleri benimsemesinde, “anti-faşist” değerlerin önemli rol oynadığı söylenebilir. Ancak, Derviş’in geçmişinde de, yazarın Marksist görüşleri benimsemesine temel sağlayan özelliklerin izleri görülmektedir. “Eşitlik” ve “özgürlük” gibi kavramların Derviş’i çocukluk yıllarından beri ilgilendirdiği, yazarın biyografik özellikler taşıyan ilk romanlarında üzerinde durduğu konulardan anlaşılmaktadır; dolayısıyla, Suat Derviş’in “feminist” yönelimlerini besleyen unsurlar kadar, Marksizme yönelmesine neden olan unsurlar da, yazarın ilk gençlik yıllarından yakalanabilmektedir.

Suat Derviş’in sırasıyla “Seyfi Cenap Berksoy, Selami İzzet Sedes ve Nizamettin Nazif Tepedelenli” ile yaptığı üç evliliğe ilişkin bilgilere ulaşmak mümkün olmadı (Berktaş, “İki Söylem...” 91). Ancak, yazar hakkında yapılan çoğu çalışmada, Derviş’in *Yeni Edebiyat* dergisini çıkartan grupta yer alan Reşat Fuat Baraner ile 1941 yılında gerçekleştirdiği dördüncü evlilikten söz edilmektedir. Bunda, Mustafa Kemal Atatürk’ün teyzesinin torunu olan Baraner’in o dönemde Türkiye Komünist Partisi genel sekreteri olmasının büyük payı bulunmaktadır. Baraner ve Derviş’i bir araya getiren *Yeni Edebiyat*, toplumcu edebiyat anlayışına kuramsal bir temel sağlama çabasının somutlaştığı bir dergidir. Derviş’in bu derginin karar mekanizmasında aktif bir rolü bulunmaktadır; bu nedenle *Yeni Edebiyat*, daha önce *Süs* ve *Resimli Ay* gibi dergilerde yapıtları yayımlanan Derviş için farklı bir tecrübedir.

Ahmet Oktay, *Yeni Edebiyat* dergisinin “toplumcu yazını dizgeleştirmeye, bir yazın kuramının öncüllerini koymaya çalışmasıyla” dönemin diğer dergilerinden ayrıldığını belirtmektedir (Oktay 457). *Yeni Edebiyat* yazarları, “toplumcu gerçekçilik” kavramını kullanmadan, dönemin edebiyat anlayışına karşı eleştirel bir düzey oluşturmayı başarmıştır. Bu kavrama karşı gösterilen çekince, dönemin

baskıcı karakterinin bir sonucudur; *Yeni Edebiyat*'ta “kaynaklara hiçbir gönderme yap[ılmaması]” da yazarların karşı karşıya kaldığı baskının niteliğini gözler önüne sermektedir (457). Ancak toplumcu gerçekçiliği, *Yeni Edebiyat*'ı yönlendiren başlıca kuram olarak ortaya koymak yanıltıcı olacaktır. Kadrosunda TKP genel sekreterinin de bulunması nedeniyle, yarı-resmi bir yayın organı olarak görülmesi, *Yeni Edebiyat*'ın “toplumcu gerçekçilik” ile özdeşleştirilmesine neden olmaktadır. Oysa Suat Derviş'in eleştiri yazıları başta olmak üzere, diğer edebiyat yazıları da “toplumcu gerçekçi” edebiyattan çok, “toplumcu” ve “gerçekçi” bir edebiyatı savunmaktadır. Kadrosunda Abidin Dino, Sabahattin Ali, Hasan İzzettin Dinamo gibi yazarların bulunduğu *Yeni Edebiyat*, Orhan Kemal ve Attilâ İlhan gibi birçok genç yazarı da etrafına toplamıştır. *Yeni Edebiyat*, 5 Ekim 1940-15 Kasım 1941 tarihleri arasında, yirmi altı sayı yayımlanabilmiş, 1941'de sıkıyönetim tarafından kapatılmıştır. Rasih Nuri İleri, dergiye “örgütsel bir dava” açıldığını, ama bu davanın 1942 yılında, zaman aşımından düştüğünü belirtmektedir (İleri 18).

Suat Derviş, *Yeni Edebiyat*'ı “Türkiye’de gerçekçi edebiyatın doğması ve gelişmesi için” yaptığı çalışmalarda önemli bir adım olarak nitelendirmektedir (Necatigil 608). Derviş'in *Yeni Edebiyat* dergisindeki işlevi de, şimdiye kadar kapsamlı bir şekilde incelenmemiştir. Bu incelemeyi zorlaştıran nedenlerden biri, dergide Suat Derviş tarafından yazılmış roman eleştirilerinin yanı sıra, onun imzasıyla yayımlanmış siyasal içerikli yazıların da bulunmasıdır. “Bu mecmua içindeki imzalı fıkralarım felsefi ve Türk romanları hakkında yazdığım imzalı makalelerim de, edebiyat anlayışımı aksettirir” diyerek (Necatigil 608), altında imzası bulunan tüm yazıların sorumluluğunu üzerine alan Derviş'in bu sözlerine karşın, Suphi Nuri İleri, dergideki siyasal makalelerin yazarının, Türkiye Komünist Partisi genel sekreteri Reşat Fuat Baraner olduğunu belirtmektedir. Suphi Nuri

İleri'ye göre, partili gençlerin “eğitimine yönelik didaktik yazılar”dan oluşan köşe yazıları, “parti[nin] emir ve kontrolünde kaleme alın[dığından]” sorumlulukları tamamen parti genel sekreteri olan Reşat Fuat Baraner'e aittir (İleri 11). Suphi Nuri, roman eleştirileri için Suat Derviş isminin “takma isim” olarak kullanıldığına dair bir bilgi vermezken, toplumcu gerçekçilik üzerine kapsamlı çalışmaları bulunan Ahmet Oktay, bir bölümünü *Yeni Edebiyat* dergisine ayırdığı *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* adlı kitabında, Derviş'in Reşat Fuat'ın “takma adı” olduğunu iddia etmekte ve böylece Suat Derviş'in dergideki işlevini sıfıra indirgemektedir (Oktay 459). Ahmet Oktay, “kendisi gerçek bir kişi olmasına rağmen” yazıların altındaki Suat Derviş isminin Reşat Fuat'ın takma adı olduğu konusunda ısrarlı bir tutum izler; Oktay, dergideki eleştiri yazılarından söz ederken Suat Derviş'in kim olduğuna dair hiçbir bilgi vermez (499).

Suat Derviş, 1944'te “Neden Sovyetler Birliği'nin Dostuyum?” adlı incelemesinin yayımlanması ile birlikte, siyasal kimliğinin romancı kimliğinin önüne geçmesini engelleyemeyecek bir konuma gelmiştir. Derviş, bu tarihten sonra gazeteci olarak iş bulmakta zorlandığı gibi, yapıtlarını kendi adıyla yayımlatmak şansını da bulamamış ve takma isimlerle yazmak zorunda kalmıştır. Derviş, 1944 yılında, “ömrünü yazı yazmakla ve dünyada olup bitenleri takiple geçirdiği gözönüne alınınca, kocasının bir oda içindeki faaliyetlerine tamamen kayıtsız kalmayacağı kanaati[yle]” (Berktaş, “İki Söylem...” 91) eşiyle birlikte tutuklanır. Suat Derviş, gerek anılarında gerekse Necatigil'e yazdığı mektupta bu tutuklamadan söz etmemiştir. Ancak, Rasih Nuri İleri, Derviş'in anılarının yayımlandığı dergiye yazdığı giriş yazısında, Suat Derviş'in sorgu sırasında “çocuğunu düşür[düğünü]” ve “sekiz ay”lık bir tutukluluk süresinin ardından serbest bırakıldığını belirtmektedir (İleri 18).

Suat Derviş, 1951 yılında tekrar tutuklanan eşinin yargılanmaya başladığı 1953 yılında bir kez daha yurt dışına çıkar. Ablasının yanına İsveç'e giden Derviş'in yazıları, Avrupa'da yayımlanan çeşitli gazete ve dergilerde görünmeye başlar. Yazar tekrar yurtdışına çıktığı yıllarda, 1944-1945 yıllarında "Zeynep İçin" adıyla tefrika edilen romanını ilk haline bakmadan tekrar yazdığını ve bu romanın kızkardeşi Hamiyet tarafından Fransızca'ya çevrilerek 1957'de *Le prisonier d'Ankara* (Ankara Mahpusu) adıyla yayımlandığını belirtmektedir. *Fosforlu Cevriye*, 1944-1945 yıllarında tefrika edilmiş, 1968 yılında *Ankara Mahpusu* ile birlikte, May Yayıncılık tarafından yayımlanmıştır. Derviş'in "Çılgın Gibi" adlı tefrika romanı da 1958 yılında, *Les ombres du yalı* (Yalının Gölgeleleri) adıyla basılmıştır. Necatigil'in aktardığı mektuba göre, Fransa'da *Les Lettres Françaises* dergisinde "Fukara Ölüsü" isimli bir uzun hikâye'si yayımlanan Derviş'in, bu dönemde *Horizon*, *Les Femmes d'Aujourd'hui*, *Les Femmes Françaises*, *Eve* ve *Antoinette* adlı dergilerde ve *Parisien Libre* gazetesinde hikâyeleri ve romanları yayımlanmıştır. Batı Almanya'da *Kölnischer Anzeiger*, *Morgenpost* ve *Bild* gibi gazetelerde makaleleri, Avusturya'da *Volksstimme* gazetesinde hikâyeleri yayımlanan Derviş'in çeşitli Avrupa dillerine çevrilen romanları da önde gelen dergilerde tefrika edilmiştir.

1963'te yurda dönen Derviş, bu tarihten sonra, takma isimlerle roman ve hikâyeler yazdığını, çocuk masalları ve tercümelerle meşgul olduğunu belirtmektedir. Eşinin 12 Ağustos 1968'de vefat etmesi onu çok üzmüşse de ne yazmaktan ne de siyasal platformda mücadele etmekten alıkoymamıştır. 1970 yılında, Neriman Hikmet ve diğer arkadaşları ile birlikte Devrimci Kadınlar Birliği'ni kuran Derviş, 1971'de bu derneğin kapatılmasının ardından yeniden yazarlığa ağırlık vermiştir. Ölümünden kısa bir süre önce kendisiyle görüşen Zeynep Oral, yazarın gözlerindeki rahatsızlığa rağmen üç ayrı roman üzerinde çalıştığını

aktarmaktadır; bu romanlardan biri, “son İstanbul olaylarını ele alan ‘Kanlı Pazar’”dır (Alıntılaman Necatigil 596). Diğeri, “11’lerin Romalı” ismini taşımaktadır; üçüncüsü ise, kalp ve beyin ameliyatları üzerine kurulmuş bir farstır” (596). Derviş, ünlü romanı *Fosforlu Cevriye*’yi Gülriz Sururi için senaryolaştırdıktan kısa bir süre sonra, 24 Temmuz 1972’de hayata gözlerini kapamıştır.

Behçet Necatigil’in, Suat Derviş’in otobiyografik yazılarına, yazarın yapıtlarının ve yurtdışında yazılarının yayımlandığı dergilerin listesine yer verdiği, “Dünya Kadın Yılında Suat Derviş Üzerine Notlar” (1977) başlıklı yazısı, bu çalışma için temel alınan kaynaklardan biridir. Aynı şekilde, Zihni Turgay Anadolu’un 1967’de *Gerçekler Postası*’nda yayımlanan röportajı da, Derviş hakkında önemli biyografik bilgileri içermesi bakımından değerlidir. Ahmet Oktay’ın bir bölümünü *Yeni Edebiyat* dergisine ve Suat Derviş’in burada yayımlanan eleştiri yazılarına ayırdığı—ilk baskısı 1986’da yapılmış olan—*Toplumcu Gerçekçiliğın Kaynakları* (2000) adlı kitabının yanı sıra, kadın çalışmaları ile ilgilenen çeşitli araştırmacıların ve akademisyenlerin Suat Derviş hakkındaki yazıları da bu çalışmanın önünü açan kaynaklardır.

Saliha Parker ve Zehra Toska’nın “Yazan, Yazılan, Silinen ve Yeniden Yazılan Özne: Suat Derviş’in Kimlikleri” (1997) başlıklı ortak makaleleri, Suat Derviş’i günümüz okurlarına tanıtan en önemli çalışmalardan biridir. Derviş’in otobiyografik yazılarından hareketle, yazar hakkındaki belli başlı kaynakların ortaya çıkartılması amacıyla kaleme alınmış olan bu yazı, Suat Derviş hakkında bugüne kadar yapılanlara olduğu kadar, yapılmayanlara da değinmektedir; dolayısıyla, bu tez çalışması için oldukça yol gösterici olmuştur. Suat Derviş hakkındaki dikkate değer makalelerden bir diğeri de, Fatmagül Berktaş’ın Birinci Uluslararası Tarih

Kongresi'nde bildiri olarak sunduğu ve 1997'de *Defter* dergisinde yayımlanan “İki Söylem Arasında Bir Yazar: Suat Derviş” adlı çalışmasıdır. YÖK Kütüphanesi kayıtlarında Suat Derviş ile ilgili sadece bir yüksek lisans çalışması bulunmaktadır; “Suat Derviş Üzerine Biyografik Bir Çalışma” adlı bu master tezi, 1994 yılında Handan Öz tarafından hazırlanmış ve Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlke ve İnkılapları Enstitüsü'ne sunulmuştur. Ne sunulduğu enstitüde ne de YÖK kütüphanesinde bir kopyası bulunmadığı için, yazar hakkında edinilen biyografik bilgiler bu tezdekilerle karşılaştırılamamıştır. Bu çalışmada, Suat Derviş hakkındaki gazete yazıları ve yazarın romanları hakkında yazılmış eleştiriler gibi ikincil kaynaklardan da yararlanılmıştır.

Suat Derviş'in *Ahmet Ferdi* (1923), *Behire'nin Talipleri* (1923) ve *Beni mi?* (1923) adlı hikâye kitapları, yazarın romanlarını eksene alma amacındaki bu çalışmanın konusu dışında tutulmuştur. 1924'te yayımlanan *Buhran Gecesi* ve *Fatma'nın Günahı* adlı romanlar ile 1928'de yayımlanan *Gönül Gibi*'ye ulaşmak ise İstanbul'daki Kadın Eserleri Kütüphanesi'nin izlediği ücret politikası nedeniyle mümkün olmamıştır.

Suat Derviş'in *Kara Kitap* (1920), *Hiçbiri* (1923), *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* (1923), *Emine* (1931) gibi romanlarının yanı sıra, 1930'lu yıllarda yayımlanan altı tefrika romanından “Onu Bekliyorum” (1934), “Bu Roman Olan Şeylerin Romanı” (1937) ve “İstanbul'un Bir Gecesi” (1938) adlı tefrikalara, 1939'da yayımlanan *Hiç* adlı romanına ve “Neden Sovyetler Birliği'nin Dostuyum?” (1944) adlı incelemesine ulaşılmıştır. *Fosforlu Cevriye*, *Çılgın Gibi* ve *Ankara Mahpusu* adlı romanların Doğan Kitapçılık tarafından yapılan son baskılarına ve *Aksaray'dan Bir Perihan*'ın Oğlak Yayınları tarafından yayımlanan 1997 yılı baskısına da ulaşılmıştır.



Suat Derviş'in sonradan reddettiği yapıtlarını verdiği 1920'li yıllar, *Hiçbiri* adlı roman temel alarak incelenecektir. Bu çalışmada, *Hiçbiri*'nin Kitabhâne-yi Suudi tarafından yapılan eski yazı basımı temel alınmıştır. “Bu Roman Olan Şeylerin Romanı” (1937) ve “İstanbul’un Bir Gecesi” (1939) Derviş'in edebiyata bakışının değiştiğinin işaretlerini veren romanlardır; bu romanlarla birlikte, “toplumcu gerçekçilik”, yazarın edebiyat anlayışında yeni bir yönelim olarak belirmektedir. Derviş, bu yeni yönelimi çok geçmeden terkettiyse de, adının “toplumcu gerçekçilik” ile birlikte anılmasının önüne geçememiştir. Bu yönelim, Derviş'in yapıtlarının yaklaşık dörtte birini reddetmesine neden olmuş ve bu romanlarla birlikte yazarın adının da edebiyat tarihinden bir ölçüde silinmesine yol açmıştır. Yazarın “toplumcu gerçekçi” yöneliminin nasıl şekillendiği, “Bu Roman Olan Şeylerin Romanı” adlı tefrika temel alınarak değerlendirilecektir. Suat Derviş'in hem siyasal görüşlerinin hem de edebiyat anlayışının olgunlaştığı 1940'lı yıllar ise, yazarın *Aksaray'dan Bir Perihan* adlı romanından hareketle değerlendirilecektir. Bu çalışma için *Aksaray'dan Bir Perihan*'ın 1997 yılında Oğlak Yayınları tarafından yayımlanan en son basımı temel alınmıştır.

Her biri yukarıda adı geçen romanlardan birine ayrılan üç bölümde, önce yazarın bu dönemdeki ideolojik konumunun belirlenebilmesi için, romanların şekillendiği döneme ve yazarın bu dönemdeki yönelimlerine ilişkin bilgi verilecektir. İkinci bölümün ilk altbölümü “feminizm”, üçüncü bölümün ilk alt bölümü ise “toplumcu gerçekçilik” kavramları için bir tanım arayışını da içermektedir. Daha sonra, romanların incelenmesine ayrılan ikinci altbölümlerde, romanların dayandığı ideolojik/epistemolojik temel ortaya konulacaktır. Böylece Suat Derviş'in edebiyat anlayışındaki kırılmanın ideolojik/epistemolojik boyutları belirginleştirilecek,

yazarın hangi roman bağlamında “feminist” ya da “toplumcu gerçekçi” olarak nitelendirilebileceği açığa çıkartılacaktır.

Kullandığı takma isimler nedeniyle, Derviş’in romanlarının tam bir listesini oluşturmak mümkün değildir; yazarın farklı isimlerle ortaya koyduğu yüzlerce yapıt, bu isimlerin dökümünü içeren bir biyografi ortaya çıkmadığı sürece bir bilinmezlik olarak kalacaktır. Suat Derviş’in kendi imzasıyla yayımlanmadığı yapıtlar bir yana, yazarın altına imzasını attığı birçok roman ve hikâye de, gazete sayfalarının ötesine geçememiştir; bu yapıtların tefrika edildikleri tarihler veya gazetelerle ilgili bilgi veren çalışmalarda da çelişkiler bulunmaktadır. Ekler bölümünde, bu şartlar altında hazırlanan bir bibliyografya ile Derviş’in yapıtlarının yıllara göre dağılımını veren bir tablo bulunmaktadır.

## BÖLÜM I

### ÂŞIK KADINLARIN FEMİNİZMİ

#### A. Feminizm Çıkmazı

Suat Derviş'in ilk romanlarının yayımlandığı yıllar, Türk romanının Anadolu'ya açılmaya başladığı yıllardır. 1920'lerde, artık Edebiyât-ı Cedide'nin estetizm yanlısı edebiyat anlayışının etkileri büyük ölçüde silinmiş, Osmanlı konak yaşamını, bu üst tabakaya mensup insanların aşklarını ve ruhsal çelişkilerini anlatan romanların yerini Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen romanlar almıştı. 1911'de *Genç Kalemler* dergisi etrafında bir araya gelen yazarların öncülük ettiği Ulusal Edebiyat akımı, dönemin “egemen edebiyat anlayışı” konumuna gelmişti. Bugün Türk “gerçekçi” romanının “klasik” örnekleri olarak görülen *Ateşten Gömlek* (1922) ve *Çalikuşu* (1922) gibi romanlar da bu yılların ürünüdür.

Suat Derviş, Kurtuluş Savaşı'nın kucağındaki Anadolu'yu konu edinen bu romanların büyük ilgi gördüğü 1920'li yıllarda, okurların karşısına Edebiyât-ı Cedide romanlarında olduğu gibi, batılı yaşantıyı “ideal model” olarak sunan romanlarla çıkmaktaydı. İşledikleri temalar, Edebiyât-ı Cedide romanlarının temaları ile benzerlik gösterse de, Derviş'in ilk romanları, sade bir dille yazılmış olmaları

nedeniyle bu romanlardan ayrılmaktadır. Derviş'in ilk romanlarına egemen olan batılı zevk ve estetik görüş, bu romanların Edebiyat-ı Cedide romanıyla paylaştıkları ortak temeli gözler önüne sermektedir; romanların sade dili ise, yazarın ilk romanlarının ulusal edebiyatın ürünü olan romanlarla da benzerlikler gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Derviş'in *Kara Kitap* (1921), *Hiçbiri* (1923) ve *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* (1923) adlı romanlarında, "kamusal alan" yok denecek kadar az yer tutar. Bu romanlardaki kişileri, kadın ve erkeğin karşı karşıya geldiği çay ziyafetleri, balolar, sokaklar gibi kamusal alanlarda birlikte göremeyiz. Hangi işi yaptıklarını, hayatlarını nasıl kazandıklarını asla öğrenemediğimiz kişilerin köşklere, sayfiye evlerinde yaşadıkları aşkları ve bu daracık alanlarda yaşanan ruhsal çelişkileri konu edinen bu romanlar, "psikolojik aşk romanları" adı altında değerlendirilebilir. Bu romanların kahramanları, alafranga mobilyalarla döşenmiş evlerde yaşayan, piyano çalan, Fransız edebiyatına meraklı, yüzlerini Batı'ya çevirmiş kişilerdir. Romanlarda mekân olarak İstanbul seçilmiştir; Büyükkada gibi sayfiye yerleri hariç, İstanbul dışına çıkılmaz. Kadınlar, kıyafetlerini Beyoğlu'ndaki terzilere yaptırır, erkekler dalgın bakışlarla bahçede dolaşır mehtabı seyrederek. Romanlarının temelini "aşk"ı yerleştirmesine rağmen Derviş, tüm kurguyu sadece bu duygunun sorgulandığı kısır döngülerin içine sıkıştırmamaktadır. Yazar, kadının "aşk" karşısındaki konumunu ele alırken, toplumsal ahlâk kurallarının sorgulanışını da romanlarına taşımaktadır.

İlk romanlarıyla ilgili olarak çizilen genel çerçeve, Suat Derviş'in dönemin, Cumhuriyet ideolojisinin dile getirildiği, "egemen edebiyat anlayışı"na dahil olmadığını göstermektedir. Yazarın alışık olduğu yaşam tarzı, Derviş'in edebiyat anlayışında belirleyici olan bir öğedir. "Batılı yaşam tarzı"ni benimseyen bir ailede yetişmesi, Derviş'in İslamî epistemolojinin mutlakîyetinin uzağında bir dünya

görüşüne kavuşmasını sağlamıştır. Bu nedenle Derviş, romanlarında “gerçekçi” bir bakış açısını tercih etmiş, bir parçası olduğu seçkin dünyanın dışında gelişen olayları “samimiyetle” yansıtamayacağını düşündüğü için de, yapıtlarında çay ziyafetleri, balolar ve davetlerin birbirini izlediği seçkinlerin dünyasını anlatmaya yönelmiştir. Bu “samimiyet kaygısı”, Derviş’in romanlarında toplumsal konuları birbirlerinin aynısı olan kişileri öne çıkartmasından da anlaşılmaktadır. Konak yaşamının bir parçası olan halayıklar ve diğer yardımcıları, romanda sadece bir fon oluşturmak amacıyla konu edilmektedir. Bu kaygı, aslında Derviş’in gerçekçi edebiyattan ne anladığını da ortaya koymaktadır; yazar, tanık olunmayan bir olayın veya üyesi olunmayan bir topluluğun, edebiyat yapıtında “gerçekçi” bir şekilde yansıtılamayacağı düşüncesi tarafından sınırlandırılmıştır. Derviş’in çoğu romanının başkişisinin “kadın” olması da bunun bir göstergesidir.

Derviş’in henüz “toplumcu gerçekçilik” ile tanışmadığı bu yıllarda yazdığı yapıtlarında, “feminist epistemoloji”nin ardalanındaki pek çok sorun dile getirilmektedir. Yazarın 1920’li yıllarda yayımlanan romanları arasında, bu sorunların en açık biçimde dile getirildiği roman olan *Hiçbiri* (1923), Suat Derviş’in, ilk romanları bağlamında, feminist yönelimlerin hangi noktada konumlandırılabilceğini tartışmak için en iyi örnek konumundadır. Ancak, Derviş’in *Hiçbiri* bağlamında “feminist bir yazar” veya romanın “feminist bir roman” olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği sorusu, önce ortaya bir “feminizm” tanımı koymayı gerektirmektedir.

Eril olanın dişile üstünlüğünün sorgulanması ile ortaya çıkan feminizm, zamanla birçok farklı kurama eklemlendiği için, bugün birçok feminizmden söz edilmektedir. Kapitalist sistemi, kadının toplumdaki “ikincil” konumunun tek sorumlusu olarak gören “sosyalist feminizm”, kadının özgürleşmesi için süregelen

toplumsal yapıların tamamen yıkılması gerektiğini savunan “radikal feminizm” ve diğer pek çok farklı yönelim, aslında iki cins arasındaki eşitsizliği temel aldıkları ölçüde “ortak” bir temelden beslenmektedir. Bu “ortak” temel için belirleyici olan bir diğer öge de, feminizmin eril baskının varlığını adeta bir “önkoşul” olarak kabul etmesi ve bunun ortadan kalktığı bir düzenin özlemine dile getirmesidir. Bu nedenle feminizmi, geleneksel yapıları hedef alan, “ideolojik” ve “politik” hedefleri olan bir yönelim olarak değerlendirmek gerekmektedir.

Feminizm, cinsler arası hiyerarşiyi ve toplumsal cinsiyeti konu edinirken aslında, kadının ikincil konumunu “politik” bir sorun olarak ele almaktadır. Romain Gary’nin “parlamentoda gebe bir kadının konuşma yaptığını” görmeden, feminist hedeflerin gerçekleştiğine inanmamak gerektiği şeklindeki sözlerinin işaret ettiği politik hedeflerin gözardı edilmesi, feminizmin “eksik” değerlendirilmesine neden olmaktadır. Türkiye’de “feminizm” kavramı bu eksik değerlendirmeden payını almıştır. Feminizmin Türkiye’deki tarihi yazılırken, bu kuramı “feminizm” yapan politik hedefler gözardı edilmekte, kadın olmakla ilgili çeşitli sorunları dile getiren kişiler fazla sorgulanmadan, çabucak “feminist” olarak nitelendirilmektedir. Türkiye’de feminizm, 1980 sonrasında özerk bir yapı kazandığı için, bu yönelimin “ideolojik” ve “politik” hedefleri ancak bu tarihten sonra belirgin hale gelmiş ve dolayısıyla, feminizmin ortaya çıkışından beri benimsediği hedefler olarak görülmemiştir. Yapıtlarında kadın sorunlarına değinen ama toplumsal yapıların kadını her anlamda özgürleştirecek bir şekilde değişmesini nasıl karşılayacağı kestirilemeyen aydınlar, eğer bir de kadınlarsa, fazla sorgulanmadan tarihimizdeki “ilk feministler” olarak nitelendirilmektedir.

Toplumsal yapıları açıkça hedef almayan kadın yazarların, sadece kadın oldukları ve buna dair sorunları dile getirdikleri için “feminist” ilân edilmeleri, bu

kadınların düzenin kendileri için sağladığı korumayı reddetmek konusundaki kararsızlıklarının gözden kaçırılmasına neden olmaktadır. Bu noktada, İslamî epistemolojiye uygun düşen yaşam tarzının, erkeklerle “eşit” olduklarını kabul etmese de, kadınlara “farklılıklarından doğan” bazı haklar sağladığı unutulmamalıdır; ekonomik geçimin erkek tarafından sağlanması, kadınları belli toplumsal rollere mahkûm etmesinin yanı sıra, onlara bir “koruma” da sağlamaktadır. Dolayısıyla, kadın hareketini doğuran baskın öge olarak “erkek egemenliği”nden ve kadının “ikincil konumu”ndan söz edilirken—ya da bunları önkoşul olarak kabul edip “ilk feministleri” belirlemeye çalışırken—kadınların bireysel iradeleri ve karar mekanizmaları da gözönüne alınmalıdır.

Kadının “ikincil” konumunun farkına varmak, “feminist” diye adlandırılmanın ilk adımı sayılsa da, bunun için yeterli değildir. Bir yönelim, kadının baskı altına alınışına politik çözümler önermediği sürece feminist olamaz; çünkü bu sorunun kaynağı ideolojiktir ve çözümü de politik bir çözümdür. Bu nedenle, Osmanlı İmparatorluğu’nun son yıllarında varlık gösteren kadın hareketini ve Cumhuriyet reformlarının kimilerince “devlet feminizmi” diye tanımlanan içeriğini, “feminist” olarak adlandırırken temkinli davranmak gerekmektedir (Tekeli 20). İkinci Meşrutiyet döneminden başlayarak, kadın hareketinin politik çözümler üretmemesi, kadınların toplumsal konumlarını politik bir sorun olarak ele almamaları, sadece politikanın “erkeklere ait bir alan” olarak görülmesiyle açıklanamaz. Kendilerini taraf olması gereken kişilerden saymamaları, kadınların, onları sınırlayan yapıların aslında büyük ölçüde erkekler tarafından yönetilen bir “politika” tarafından belirlendiğini de fark etmediklerini ortaya koymaktadır.

İkinci Meşrutiyet döneminde kadınların karşı karşıya kaldıkları baskıyı politik bir sorun olarak ele almaları için gereken ortamın olmadığı söylenemez.

Nitekim, henüz “1910 yılında”, *İslamiyette Feminizm yahut Alem-i Nisvanda Müsavat-ı Tamme* (İslamiyette Feminizm veya Kadınlık Aleminde Tam Eşitlik) adlı bir kitap yayımlayan Halil Hamit gibi pek çok aydın, kadınların siyasal haklarını savunmaktaydı (Kadıoğlu 92). “Kız çocuğunuz hakkını bilmeli ve hak almak için kendinde kuvvet bulmalıdır” diyen Hamit, kadınların siyasal haklarını “doğal bir hak ve bir gereklilik” olarak değerlendiren ilk kişidir (Göle 61). Bununla birlikte, dönemin erkek aydınlarının, kadın haklarını bir “modernleşme projesi” çerçevesinde ele aldıklarını da unutmamak gerekiyor; bu nedenle, feminizmin gelişmesine bir temel, kadınlara bir çıkış noktası sağlamış olsa da, bu hareket de burada tanımlanan şekliyle “feminist” sayılamaz. Bu dönemde kadınlar tarafından çıkartılan kırka yakın dergide, “kendilerine dayatılan rol kalıplarına” karşı çıkmalarına ve bir “kimlik mücadelesi” vermelerine rağmen, kadınların siyasal hak istemlerini dile getirmekte çekinceli davrandıkları ve bu çıkış noktasını gerektiği kadar sahiplenmedikleri görülmektedir (Çakır 10). Bu dergilerdeki yazılar, kadınların siyasal hakları da “erkeklerle ait haklar” olarak görmekten kurtulamadığını gösteriyor; bu nedenle, İkinci Meşrutiyet döneminin kadın hareketinin ne derece “feminist” olduğu da tartışmalıdır. Kendisi buradakine benzer bir “feminizm” tanımı ortaya koymasa da, bu dergilerden yola çıkarak, Cumhuriyet öncesi kadın hareketini inceleyen Serpil Çakır’ın “Osmanlı Feminizmi”nden değil, “Osmanlı Kadın Hareketi”nden söz etmesi dikkat çekicidir.

Millî Mücadele döneminin önde gelen yazarlarından Sabiha Sertel’in *Büyük Mecmua*’da yayımlanan makaleleri, politikanın erkeklerle ait bir alan olduğuna ilişkin öngörünün o yıllarda da yıkılmadığını kanıtlamaktadır. “[Erkekleri] kadının fevkine [üstüne] çıkararak bir sebep bulamıyorum” demesine rağmen, politika söz konusu olunca “erkekleri[n] bile rüştlarını ispat edemedikleri bir meseleye Türk kadını da



karıştırmayı muvâfık [uygun] gör[mediğini]” belirten Sertel ile birlikte, Millî Mücadele dönemin kadın hareketinin, ancak Türk feminizminin “öncü”lüğünü yapan bir yönelimin işaretlerini verdiği söylenebilir (Toprak, “Sabiha...” 12). Nitekim Sertel de, o dönem için “Türk feminizmi” kavramını kullanmanın temelsizliğini şu sözlerle ortaya koymaktadır:

Maatteessüf [yazık ki] bizde kadınlığın hakkını, yeni hayattaki rolünü tetkik edecek, tetebbu edecek [etrafıca inceleyecek], memlekette kadınlık hayatıyla doğrudan doğruya alakadar olacak bir kadınlık sınıfı yok. Hatta kadınlık daha bir fikir etrafında, bir mefkûre [ülkü] etrafında toplanmadığından bizde şuurlu bir şekilde feminizm cereyanı bile var denilemez. Yalnız yükselmek isteyen, dağınık bir kadınlık zümresi var, o kadar. (Sertel 63)

Cumhuriyet öncesi döneme bütünsel bir şekilde bakılacak olursa, kadın hareketinin gelişiminin Türk milliyetçiliğinin ve modernleşme çabalarının gelişimine paralel bir süreç izlediğini görülmektedir. Cumhuriyet’in ilk yıllarında da, kadın hareketinin kendi iç dinamiğini oluşturma ve “özerk” hedeflerini belirleme şansı olmamıştır. Cumhuriyet reformlarının kadın haklarına verdiği önem, “müslüman bir ülkenin laiklik ilkelerini benimsemesini ifade ettiği ölçüde” siyasal göndermelere sahiptir (Göle 90). Kadının kamusal alana çıkışı, aile hukukunun yeniden düzenlenmesi hep laiklik ilkesi çerçevesinde gerçekleşmiştir. Ne var ki, bu dönemin kadın hareketi de “kadın”ın karşı karşıya kaldığı baskıyı ortadan kaldırmaya yönelik “politik” çözümler üretememiştir. Cumhuriyet reformları, kadının karşılaştığı eşitsizlikleri “politik” bir sorun olarak görmemiştir. Cumhuriyet’in ilk siyasal partisini kurmak için harekete geçen kadınların, henüz “yurttaş” sayılmadıkları gerekçesiyle bu yoldan döndürülmeleri ve kısa bir süre sonra kendisini feshetmek

zorunda bırakılacak bir kadın derneği olan, Türk Kadınlar Birliği'nin çatısı altında toplanmak zorunda kalmaları, yeni düzenin de kadının ikincil konumunu politik bir sorun olarak görmediğini kanıtlamaktadır.

Türk feminizminin gelişimine önemli katkılar sağlamış olmasına rağmen, bu reformların her şeyden önce “modern bir millet yaratma projesi” çerçevesinde gerçekleştirildiğini kabul etmek gerekiyor. Cumhuriyet döneminde kadınların parlamentoya girişi, onların “aktif politika”ya katılımını sağlayamamıştır. Fatmagül Berktaş'ın da belirttiği gibi, “kadınların tecridi nasıl şeriat döneminin bir göstergesi [idiyse], şimdi de birer yurttaş olmaları, ulusal bir devletin göstergesi” olmuştu; ancak, kadınlar hâlâ bir “gösterge”, bir “simge”ydi (Berktaş, “Türkiye’de Kadın...” 24). Türkiye’de, ancak 1980 sonrası için, Kemalist ya da Marksist yönelimlere eklenmeyen bir “feminist” yönelimden, gerçek anlamıyla bir “feminizm”den söz edilebilmektedir. Türkiye’de kadın araştırmaları alanındaki genel eğilim, 1980 sonrası kadın hareketini “ikinci dalga feminizm” ya da “yeni feminist hareket” olarak tanımlamaktır. Osmanlı dönemindeki kadın hareketinin göz ardı edilmesinin, “feminizm” çerçevesinde sadece Cumhuriyet döneminin ve reformlarının konu edilmesinin önüne geçmek amacıyla ortaya konan bu kavramlaştırma, 1980 sonrasındaki oluşumun farklılığının ortaya çıkmasını büyük ölçüde engellemektedir. Oysa feminizm, dişi cinsten yana bir “cinsiyetçilik” olmadığı gibi, “kadın hakları hareketi”nden de fazlasıdır; dolayısıyla, politik ve ideolojik hedefleriyle birlikte değerlendirilmelidir. Ayşe Durakbaşı'nın “19. yüzyılda ve 20. yüzyıl başlarında modernleşme ideolojisi çerçevesinde” ele alınan bir “kadın sorunu”nun varlığını kabul etmesine rağmen, “Türkiye’de feminist paradigmalardan söz etme[nin]” zorluğuna değinmesi de, yerleşik “feminizm” kavramından şüphe duyulması gerektiğini ortaya koymaktadır (Durakbaşı 67). Bu çalışmada, Suat Derviş'in

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarından Cumhuriyet'e uzanan bir süreçte şekillenen romanları değerlendirilirken feminizm, bu yönelimin devrimci ögesi ve politik amaçlarını gözardı edilmeden, ilk ortaya çıktığı anlam çerçevesi içinde kullanılacaktır.

### **B. *Hiçbiri*'ni Sevmemek:**

Suat Derviş'in çoğu romanı gibi bir "İstanbul romanı" olan *Hiçbiri*, "aşka feda edilen bir evlat" ile "evlada feda edilen bir aşk"ın hikâyesidir (Derviş, *Hiçbiri* 264). Cavide, yıllar sonra yeniden karşılaştığı ilk aşkı Danyal için evliliğini bitirmeyi göze alan annesi Şefika ve ardından babası Ali tarafından terkedilir ve halasıyla eniştesinin evinde mutsuz bir çocukluk geçirmek zorunda kalır. Sevgilisiyle Beyrut'a kaçan annesi, Cavide için büyük bir hayalkırıklığıdır:

Annelerini kendine ait olmayan başka bir ailenin reisesi, babası olmayan bir adamın zevcesi, kendinden başka çocukların annesi görmekle Cavide, benliğinin en gizli en derin bir yerinden kırılmıştı. Bu darbe onu büsbütün değiştirmiş, artık o günden sonra ne ahlakta ne histe bir insan olacağı mukarrer [şüphesiz] olmuştu. (77)

Annesinin "iffetsizliği" yüzünden ondan pek hoşlanmayan halası ve eniştesine karşı bencil ve kayıtsız görünmeye çalışan Cavide, aslında büyük bir buhran geçirmiş, içindeki çocuğu yitirmiş, bir anda büyümüştür. Artık hiçbir şeye değer vermemekte, kimseyi sevmemektedir. Şefika'nın olduğu gibi Cavide'nin de tek sırdaşı olan "eski aile dostu" doktor Süleyman Paşa, bu buhranın farkında olan tek kişidir. Cavide, bir tek "cici" diye hitap ettiği yaşlı doktorun yanında gerçek

duygularını açığa çıkartmaktadır. Kuzeni Neriman, piyano çalmak ve çeyiz hazırlamak gibi dönemin kızlarına uygun görülen işlerle ilgilenirken, Cavide, bahçede köpeğiyle oynayan, eve toz içinde gelen, kararmaktan korkmayıp güneşin altında saatlerce kürek çeken bir kadın olur çıkar. Neriman'ın müstakbel nişanlısı İhsan, Cavide'nin bu tavırlarını “yakışksız” bulduğu için ondan fazla hoşlanmamaktadır. Ancak İhsan, giderek başlarda beğenmediği Cavide'nin yanından ayrılmamaya başlar; İhsan'ın bu ilgisi, Cavide ile Neriman arasındaki çekişmenin daha da şiddetlenmesine neden olmaktadır. Cavide, bunu intikam almak için bir fırsat olarak değerlendirir. İhsan'ı kendisine âşık ederek hem halasıyla eniştesinden, hem Neriman'dan, hem de “kadın gibi bir kadın” olmadığı için, başta kendisini beğenmeyen İhsan'dan intikam alacaktır; ancak bu masum oyun bir anda bir karabasana dönüşür. Cavide, doktor Süleyman Paşa ile Büyükkada'da yaptıkları bir gezide, Selim Paşa ile tanışır ve İhsan'ın babası olduğundan habersiz bu yaşlı adama âşık olur. Selim Paşa'ya duyduğu aşk, Cavide'ye İhsan'la oynadığı oyunu daha fazla sürdürmeyeceğini farketirir. Çok geçmeden Selim Paşa da Cavide'ye olan aşkını itiraf eder. Cavide'ye her geçen gün biraz daha tutulan İhsan da, genç kadına evlilik teklifi yapmaya karar vermiştir. Selim Paşa, İhsan'ın bu evlilikle ilgili fikrini sormak için kendisine danışması üzerine, oğluyla aynı kadına âşık olduğunu öğrenir ve “aşkını feda ederek” aradan çekilmek zorunda kalır. Cavide, Selim Paşa'nın İhsan'ın babası olduğunu öğrendiğinde, çoktan sevdiği adam tarafından terkedilmiştir. Romanın sonunda Cavide, İhsan ile evlenmeyi kabul etmez ve Avrupa'da yaşayan babasının yanına doğru yola çıkar.

Türk roman tarihinin neredeyse en başından beri, “gerçekçilik” ve “romantizm” arasında bocalayan romancılarımız gibi Derviş de, “gerçekçilik” ve “romantizm” arasındaki gerilimli ilişkiyi yaşamaktadır. *Hiçbiri*'nde, “gerçekçi”

romanlarda karşılaşılan pek çok öge bulunuyor; Cavide'nin kişilik özelliklerinin çocukluğunda yaşadığı olaylardan hareketle açıklanması, mekânların—Cavide'nin odasının betimlenmesinde olduğu gibi—kişilerin ruhsal durumlarını ya da kişilik özelliklerini ortaya koyacak şekilde, ayrıntılı olarak betimlenmesi ve dilin sadeliği, bu öğelerden birkaçıdır. Cavide'nin toplum tarafından kabul gören kadın imgesine uymayışının, annesine olan “benzerliği” ile açıklanması, naturalistlerin vazgeçemediği “soyaçekim” temasının da romanda kilit bir noktada olduğunu göstermektedir.

Öte yandan, romanın “gerçekçiliği”ni sorgulanır kılan başka özellikleri de var. *Hiçbiri*'nde anlatıcının tüm olaylara egemen bir konumda olması, sadece kişileri tanıtmakla yetinmeyip onların duygu ve düşüncelerini de aktarmayı üstlenmesi ve Danyal'ın yıllar sonra Şefika'nın karşısına çıkması ya da Selim Paşa'nın, İhsan'ın babası olması gibi “rastlantı”ların romanın kilit noktalarını oluşturan olaylar olması, *Hiçbiri*'nin tam anlamıyla “gerçekçi” bir roman olarak nitelendirilmesini engellemektedir. Derviş'in kişileri konuşturmakta, anlatıcı aracılığıyla onların düşüncelerini aktarmayı, anlatıcıyı onların “sesi” yapmayı tercih etmesi nedeniyle, romanda diyaloglardan çok “iç çözümleme” ve “iç konuşma”lar bulunmaktadır. Bu durum, içinde barındırdığı bütün gerçekçi öğelere rağmen, *Hiçbiri*'nin epistemolojik temelinde “katıksız” bir gerçekçilik olmadığını ortaya koymaktadır. Romana egemen olan uzun betimlemeler, “naturalizm”i ve “tanrı yazar”dan vazgeçilmemiş olması, “romantizm”i, *Hiçbiri*'nin epistemolojik temelinin birer parçası yapmaktadır.

*Hiçbiri*, kurgusuna dair yukarıda sözü edilen özelliklerinin yanı sıra, işlediği konular nedeniyle, döneminin popüler yapıtlarını oluşturan Millî Mücadele romanlarından çok, Edebiyât-ı Cedide romanlarına yakın görünmektedir. Ancak, örtük olarak içerdiği Doğu-Batı sorunu, *Hiçbiri*'nin Edebiyât-ı Cedide romanlarının

sıradan bir benzeri olmasını engeller. Batı'yı bir örnek olarak benimseyen ve idealleştiren, Doğu-Batı çelişkisini temel bir sorunsal olarak işlemeyen Edebiyât-ı Cedide romanının tersine *Hiçbiri*, bu çelişkiyi, Batılı modernlik ile Doğulu geleneksellik arasındaki ilişkinin çözümlenmesi için en önemli anahtar konumunda olan “kadın”ı kullanarak işler. Halit Ziya'nın eski ve yeni edebiyatı karşı karşıya getirdiği *Mai ve Siyah* adlı romanında olduğu gibi, *Hiçbiri*'nde de “eski” ve “yeni” kadın imgeleri karşı karşıya getirilmektedir. Burada ilginç olan, her iki kadın imgesinin de konak yaşamı çerçevesinde canlandırılmasıdır; bu durum, Batılı bir yaşam tarzını benimseyen ailelerde de Doğulu “öznelliklerin” kalmış olduğunu vurgulamaktadır.

“Batıya yönelişin sınırlarını[n] cinsiyetler arası ilişkinin sınırları” (Göle 55) tarafından belirlendiğinin farkında bir yazar olan Derviş, kadının kamusal alandaki varoluş özlemini, onun birey olma çabasını sergileyerek ortaya koyar. Ancak, Cavide gibi “sıradışı” bir kadın için bile, kendi kararlarını almanın en son noktada seçtiği adamla evlenmek anlamına gelmesi, kadınların toplumsal kurallar karşısındaki çaresizliğini ve kendileri için belirlenen alanın sınırlarını bütün açıklığıyla gözler önüne sermektedir. Kendi kararlarını kendisi veren bir “birey” olma çabası, Cavide'yi sadece mutsuz eder. Romanın mutsuz bir sonla—bir kaçışla—bitmesi de, *Hiçbiri*'nin Edebiyât-ı Cedide'nin karamsar üslûbundan payını aldığını düşündürmektedir; *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'i gibi, *Hiçbiri*'nin Cavide'sinin de İstanbul'dan uzaklaşmayı, başka bir ülkeye gitmeyi bir “kurtuluş” olarak görmesi, bu açıdan ilginç bir benzerliktir.

*Hiçbiri*'nde, farklı kişiliklere sahip olsalar da kadınları bir araya getiren “çaresizlik” motifi gibi; “erkek” ile “kadın”ı bir araya getiren ortaklıklar da bulunmaktadır. Örneğin, Cavide'nin halası ve kuzeni Neriman, dönemin

“hanımefendi” imgesine tıpatıp uymalarının yanı sıra, erkekler gibi, toplumsal işleyişin dayattığı bu kadın imgesinin savunucularıdır. *Hiçbiri*’nde Derviş, kadının “ikincil” konumunu, kadın ve erkeğin birlikte belirlediği bir durum olarak ele almaktadır. Cinsiyete dayalı ikiliğin, bir “ortaklık” haline getirilmesi, farklı kişiliklere sahip olmalarına rağmen, kadınlara ortak kaderler biçilmesi, bu romanda karşıtlıkların “bir”in içinde eritildiğini göstermektedir. Bu “bir”leştirici üslûp, romanın epistemolojik arka planını ile uyum içindedir.

*Hiçbiri*’nde temel olarak, Selim Paşa, Cavide ve İhsan arasında gelişen iki aşk işlendiği için, olaylardan çok kişilerin iç konuşmalarına yer verilmiştir. Bu nedenle, *Hiçbiri*’nde diyalogdan çok, anlatıcının betimlemeleriyle şekillenen bölümler bulunmaktadır. Ancak, romanda varolan diyaloglar da betimlemelerden payını almaktadır; sürekli araya giren anlatıcı, kişilerin en ufak hareketini, yüzlerinin aldığı şekli ve düşüncelerini aktardığı için diyaloglar uzayıp gitmekte, kişiler bir türlü söylemek istediklerini dile getirememektedir.

Romanın bir diyalogla başlaması, ilk bakışta *Hiçbiri*’nin betimlemelerle dolu, yavaş tempolu romanlardan biri olmadığı izlenimini verse de, çok geçmeden bu ilk izlenimin yanıltıcı olduğu ortaya çıkmaktadır. Cavide ile kim olduğunu sonradan öğreneceğimiz Neriman ile arasında geçen konuşmayı bölen betimlemeler, ayrıntılarla dolu oldukları için romanın temposunu yavaşlatmakta, durağan bir hava yaratmaktadır:

- Cavide...

- Ellerim mi?

Cavide, şen sürekli kahkahalarla güldü:

- Ellerim mi çirkin? diye tekrar etti.

Siyah bukleli kısa saçlarını mevzû-i bahs [söz konusu] olan ellerinin biriyle arkaya doğru ittikten sonra:

- Bak Neriman!

Şimdi elini ipek yastığının üstüne koymuş, zarif uzun bir yüzükle müzeyyen [süslü] şahadet parmağıyla küçük parmağını ortadaki iki parmaktan ayırıyor, başını bir omzu üzerine eğip, gözlerini süzerek

- Bak... diye devam ediyordu. (3)

Bu diyalog, betimlemelerle öyle uzar ki, Neriman ve Cavide'nin çocukluklarından beri birbirlerini bir türlü sevmeyen iki kuzen olduğu ve hep bir çekişme, bir güzellik yarışı içinde oldukları, ancak sayfalar sonra açığa çıkar.

Cavide, Neriman'ın istediği her şeye kendiliğinden sahiptir. Sessiz, kuralcı, içe kapanık Neriman, Cavide'nin yaratıcılığının, neşeli tavrının ve kuralları umursamayan kişiliğinin iyice ortaya çıkmasına neden olur. Romanda bu zıtlık sürekli vurgulanmaktadır; ancak anlatıcı, Cavide'ye karşı olumsuz bir tavır içinde değildir. Anlatıcının Cavide'ye verdiği örtük destek, romanın Neriman ile Cavide'nin birbirleriyle karşılaştırılarak anlatıldığı her bölümünde açıkça görülmektedir.

Neriman, romana adeta Cavide'yi belirgin kılmak için katılmıştır:

Zavallı Neriman en yeni moda gazetelerindeki tuvaletleri en fazla Cavide'den şık giyinmek için tamamı tamamına terzisine kopya ettirirken, Cavide kendiliğinden bir şey ibda' eder [yaratır] ve ta'rîfle [etrafılıca] terzisine anlatırdı. Ve ikisi beraber elbiselerini giydikleri zaman Cavide'nin Neriman'dan çok daha zarîf ve çok daha ziyâde zevk-i selîm [yüksek zevk] sahibi olduğu meydana çıkardı. (9)

Anlatıcı, Cavide'nin tarafındadır; Cavide'nin daha güzel, daha yaratıcı, daha neşeli olduğunu ortaya koyabilmek için genç kadının giyim tarzından odasına birçok



unsurdan söz açar. Neriman’ın nasıl bir odası olduğuna tek cümle ile değinilirken, Cavide’nin değişik mobilyalar ve eşyalarla dolu, dağınık odası uzun uzun betimlenir. Cavide’nin oyuncak bebeklerle, minderlerle ve çeşitli eşyalarla dolu odası, genç kızın yalnızlığını iyice belirginleştiren “kalabalık” bir odadır; bu yarı karanlık oda, Cavide’nin farklılığının yanı sıra, yalnızlığına da vurgu yapmaktadır:

Duvarlardaki şık şık ipeklerle işlenmiş koyu renk örtüler, sarmaşıklarla örtülmüş pencerelerden giren loşluğu daha karartıyordu. Odanın bir ucunda tavandan başlayarak yerlere kadar inen bir ayna parlıyordu. Hemen her tarafta çok alçak sedirler vardı. Sedirlerin üstü elde işlenmiş yastıklar ve modern bebeklerle süslenmişti. Hemen her yastığın arasında kol ve bacakları uzanmış siyah, yeşil, kırmızı ve beyaz elbiseli *piyero piyeret*lerin kalın kaşlı, yuvarlak gözlü sivri başları görünürdü. Cavide’nin odası rüyada görülen şeylere benziyordu. (10)

Cavide esrarlı, sihirli bir kadındır. Onu çok kıskanan kuzeni Neriman bile, Cavide’deki sihri kabul etmektedir; Neriman’a göre “Cavide’nin aklâkını, benliğini anlamak, suyu avuçla tutmak kadar imkânsızdı[r]. Gayet açık ve sade görünen tavrına bakıp yanılanlar, onda büyük bir deniz gibi ne derinlikler ne fırtınalar ne esrarlar olduğunu keşfetmekte gecikmezler” (121). Anlatıcı dahil herkes, Cavide’nin “farklılığı”, “sıradışılığı” üzerinde hemfikirken, genç kadın bir “farklı” davranış daha gösterir ve bunu kişisel bir özellik olarak dile getirmez. Cavide, kendi kişiliğini toplumdaki değişimle ilişkili olarak değerlendirmektedir. Ona göre zaman çok şeyi değiştirmiştir; doktor Süleyman Paşa ile arasında geçen bir konuşmada Cavide, yaşlı adamı “siz hayalî bir İstanbul’un çocuğusunuz” diye uyarır (169). Genç kadın, neden kimseyi sevemediğini doktora şu sözlerle açıklar: “Siz başka ama çok başka

zamanlarda yaşamaya, düşünmeye ve sevmeye başlamışsınız. Şimdi her şey değişti. Emin olunuz her şey değişti. Şimdi eminim hiç kimse kendinden başkasını hakiki muhabbet diye anlattığınız duygularla sevmez. Sade ben değil, herkes, herkes öyle” (169). Böylece Cavide, kişiliğinin sadece yaşadığı hayal kırıklığı ile biçimlenmediğini, toplumun büyük bir kesimini etkileyen dönüşümün kendi kişiliğinin oluşmasında da payı bulunduğunu ifade etmiş olur.

Cavide'nin yaşadığı duygusal çalkantıları, hiç kimseyi sevememesini toplumsal unsurlarla ilişkili bir olgu olarak değerlendirmesi, genç kadının kendi ruhsal çelişkilerini, toplum sorunlarından “uzak” bir alan olarak görmediğine işaret ediyor. Romanda karşımıza çıkan bu toplumsal boyut, Orhan Koçak'ın *Mai ve Siyah* üzerine olan çalışmasında da belirttiği gibi, “bireyin iç çatışmalarının da Doğu-Batı karşıtlığından etkilenebileceğini, iç bölünmelerin tam da bu karşıtlığı yansıtılabileceğini” gözler önüne sermektedir (Koçak 95). Koçak, “duyguların serüveni”nin peşinden koştukları için, Edebiyat-ı Cedide romanlarının “içe kapanık” olmakla eleştirilmesinin temelsizliğini şu sözlerle ortaya koymaktadır:

Hiçbir “iç” o kadar iç değildir oysa-yoğun bir iç yaşantısı olan “karakter” ile bir toplumsal oluşumun temsilcisi olan “tip” arasındaki karşıtlık da çoğu zaman fazla kolayca kurulmuştur. Edebiyatta geniş kültürel sorunlara, bu arada Doğu-Batı sorununa bakan eleştirmen ve kuramcıların kaçınmadığı hata burada ortaya çıkar: Bu sorunların sadece fikir düzlemine kayıtlı olduğunu varsayıyorlar, düşüncelerin serüveni üzerinde duyguların etkisi olmadığını kabul ediyorlardır. (95)

Koçak'ın, Doğu-Batı sorununun sadece toplumsal çöküntüyü konu alan romanlarda değil, bireylerin ruhsal çelişkilerini anlatan romanlarda da karşımıza çıkabileceği iddiası, *Hiçbiri*'nde de kendisine bir temel buluyor. Cavide'nin ruhsal

bunalımları, “aşk” ve “ahlâk” arasındaki çatışmayı vurguladıkları ölçüde, Doğu-Batı çelişmesini yansıtmaktadır. Kendisinden yaşlı bir adamı sevdiği için “Batı”lı bir aşkın peşinde olan Cavide’yi “Doğu”lu ahlâk kuralları sınırlamaktadır. Ancak Derviş, bu ahlâk kuralları üzerinde fazlaca durmamış; sadece bu kuralların trajik sonuçlarından birini anlatmakla yetinmiştir. Bu nedenle Cavide, romanda toplumsal kurallara karşı çıkan bir “birey”den çok, kırılabilir bir çocuk olarak belirmektedir.

Cavide’yi diğer kadınlardan farklı yapan, Selim Paşa’ya âşık oluşu değil, “sorumsuz” ve “çocuk ruhlu” biri olmasıdır. Romanda, hiç kimseyi sevmeyen Cavide’nin nasıl olup da Selim Paşa’ya âşık olduğu konu edilmemiştir. Cavide’nin iç dünyasının ayrıntılı olarak konu edilmemiş olması, genç kadının farklılığının, “bilinçli bir seçim” olarak değil “duygusal bir karşı koyuş” olarak anlaşılmasının yolunu açmaktadır. Cavide’nin “feminist” bir bilinçle hareket etmediğinin bir diğer kanıtı da, toplumsal ahlâk kurallarının belirlenmesinde erkeklerin ne kadar “baskın” bir rol oynadıkları sorusunun romandaki sorgulamanın bir parçası olmamasıdır. Toplumsal kuralların, Cavide tarafından da, mutlak bir düzenin değişmez yasalarıymış gibi olağan karşılanması, romanın “sıradışı” kahramanı Cavide’nin de “feminist” bir bilince sahip olmadığını ortaya koymaktadır.

Romanın sonunda Cavide’nin—sıradışı bir kadın olmasına rağmen—kadınların toplumsal yapılar karşısındaki çaresizliğinin bir örneği olmaktan kurtulamaması da, kadının sesini duyurmasını engelleyen bu toplumsal işleyişin egemenliğini vurgulamaktadır. Cavide, kendisinden yaşlı bir adamı severek, sadece halası ve eniştesinin temsil ettiği yaşam biçimini değil, tüm toplumsal yapıları karşısına almıştır. Diğerlerinden ne kadar farklı bir kişiliğe sahip olursa olsun, Cavide de bir “kadın”dır; dolayısıyla aynı “ikincil” konuma sahiptir. İhsan’ın yapacağı seçimin bir nesnesi olan Neriman gibi, Cavide de sadece Selim Paşa’nın

vereceği kararı beklemekten başka çaresi olmayan biridir. Yine de, romanın sonunda Cavide'nin, *Hiçbiri*'nin kadınlarını bir araya getiren çaresizlik motifinden bir ölçüde sıyrılarak “kendi” kararını vermesi, İhsan ile evlenmeyi kabul etmeyerek Avrupa'ya doğru yola çıkması, onu romandaki diğer kadın kişilerden daha farklı bir noktada konumlandırmayı gerektirmektedir.

Ancak, Cavide'yi bu romandan çıkartıp aldığımızda bambaşka bir değerlendirme yapmak da mümkündür. *Hiçbiri*'nin Cavide'sini, ikisi de bu romandan bir yıl önce yayımlanan *Çalığışu*'nun Feride'si ve *Kiralık Konak*'ın Seniha'sı ile yan yana getirdiğimizde, biri yaşadığı hayalkırıklığını untabilmek için Anadolu'ya kaçan, diğeri beğenmediği yaşamını değiştirebilmek için Avrupa'ya kaçma hayalleri kuran Feride ve Seniha'nın yanında Cavide, daha tutuk, adeta “edilgen” bir karakter olarak görünmektedir. *Hiçbiri*'nde Cavide'nin yaşamına ilişkin aldığı kararlar, giyim tarzına karar vermek, odası için mobilya seçmek ya da bahçede köpeğiyle oynamaya gitmekten ibaret kalmaktadır.

Söz konusu romanlarda ele alınan kadın kişiler arasındaki bu farkı belirleyen temel unsur, Derviş'in *Hiçbiri*'nde, Reşat Nuri Güntekin'in *Çalığışu*'nda yaptığı gibi, dönemin genç kızlarına ideal bir örnek sunmak veya Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak*'ta yaptığı gibi, Batılı yaşam tarzını eleştirmek gibi bir amacı olmamasıdır. Cavide, ne Feride ne de Seniha gibi, yaşamına dair “radikal” kararlar alabilen bir birey değildir; dolayısıyla, genç kadının romanın sonunda Avrupa'ya gitmesini, olayların akışının onu götürdüğü “kaçınılmaz bir son” olarak değerlendirmek gerekmektedir.

Suat Derviş'in bazı yazı ve şiirlerinin de yayımlandığı *Süs* dergisinin başyazarı olan Mehmed Rauf, Derviş'in ilk romanlarının yansıttığı edebiyat anlayışının şekillenmesinde rolü olan yazarlardan biridir. Edebiyât-ı Cedide'nin ünlü

yazarı, kadın-erkek ilişkisini işleyen romanlarındaki üçlü aşk çıkmazları ve psikolojik tahlilleriyle Derviş için bir “örnek” olmuşa benziyor. Mehmed Rauf, Derviş’in aralarında *Hiçbiri*’nin de bulunduğu dört yapıtı (*Kara Kitap, Hiçbiri, Ne Bir Ses Ne Bir Nefes, Behire’nin Talipleri*) hakkında yazdığı ve 1923 yılında *Süs* dergisinde yayımlanan eleştiri yazısında, yazarın tecrübesizliğinden söz etmesine rağmen, yapıtlarda romancılık sanatına “derin bir vukuf tezahür et[tiğini]” (dair derin bilgi görüldüğünü) söylemeden geçemez (Rauf 21). Mehmed Rauf’a göre, bu romanlarda “his ile, keşf ile tayin ve tesbiti mümkün olmayan” ince buluşlar, “sanatkârane tahkiye [hikâye etme] oyunları” bulunmaktadır (21).

Aynı yıl, *Akşam*’da yayımlanan bir yazısında Ahmet Haşim, Derviş’in *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* adlı romanını “bütün bir devri şöhret ile dolduracak yüksek bir şâirenin Türk edebiyatına doğduğunu bildiren bir işaret” (Haşim 7) olarak nitelendirir ve şu sözlerle över:

Bu satırları yazmak için kitabı kaparken, bir afyon kâbusundan uyanan Çinli gibi, asabım garip, anlatılmaz bir korkunun ürpermeleri içindedir ve gözlerim, parlak sırmalı karanlık kumaşlara uzun uzun bakmış gibi tatlı ve derin kamaşmalarla doludur. Suat Derviş hanım haşyetengiz [korku dolu] bir mevzuun siyahlığı üzerinde üslûbunun altınlarıyla nakışlar işleyerek Türkçenin müteheyyic [çoşan] eserlerinden birini vücuda getirmiştir. (3)

1997 yılında *Defter* dergisinde yayımlanan incelemesinde Fatmagül Berktaş, Mehmed Rauf ve Ahmet Haşim’in övgüyle karşıladıkları bu romanları bambaşka bir bakış açısından değerlendirmektedir. “Suat Derviş’in yaşamı ve yapıtı hakkında kuşatıcı olma iddiası taşıma[yan], yalnızca çokdisiplinli bir yaklaşımı benimseyen feminist edebiyat eleştirisi bağlamında bir yorum denemesi” (Berktaş, “İki

Söylem...” 89) olduğunu belirttiği yazısında Berktaş, bu romanları, Suat Derviş’in “Cumhuriyetçi/ulusçu ideolojinin dışında” olmayı “seçmesine” bir kanıt olarak göstermektedir (94). 1920’lerde yazılan diğer romanlar gibi *Hiçbiri*’nde de, içinde büyüdüğü, yaşadığı toplumsal çevreyi yansıtan Derviş için bu çevreye ait olmak, *Hiçbiri*’ni “gerçekçi” bir roman olarak kuran ve yönlendiren başlıca nokta olmuştur. Derviş, genç yaşta yazdığı ilk romanlarında, bir romancının ancak tanık olduğu gerçekleri aktararak “gerçekçi edebiyat” yapabileceğine inanan biri olarak, kendisinin de üyesi olduğu Osmanlı seçkinlerinin dünyasını konu edinmeyi seçmiştir. Dolayısıyla yazarın, ilk romanları bağlamında, dönemin egemen edebiyat anlayışının “kıyısında” durması, muhalefet kaygısıyla değil, “gerçekçi” edebiyat yapma kaygısıyla yapılmış bir seçimdir. Berktaş, haklı olarak, Suat Derviş’in ilk romanlarının dönemin baskın eğiliminin tersine “toplumsal tezler içer[mediğini] belirtmektedir; ancak bu durum, yazarın Cumhuriyetçi ideoloji karşısında aldığı tavrı değerlendirmek için yeterli değildir. Bu yapıtları “özyaşamöyküsel romanlar” olarak değerlendirmek gerekmektedir. Kurtuluş Savaşı’nı, Anadolu köylerini yazmadığı için Suat Derviş’in kendisini Cumhuriyetçi ideolojinin dışında konumlandığını iddia etmek, bu romanlara taşımadıkları anlamları yüklemek demek olacaktır.

Toplumcu geleneğe “dişi” bir tarih yaratma çabası, Berktaş’ın Suat Derviş’i ilk romanlarını yazarken bile “muhalif” bir kimliğe büründürmesine neden olmuştur. Berktaş, bu “muhalif” kimliği, feminist yönelimleri de içerecek şekilde genişletmektedir; yazar, *Hiçbiri* bağlamında, Derviş’in feminist yönelimlerini de vurgular. Berktaş’a göre, bu romanda “Suat Derviş, kendisine dayatılan mazbutluk kalıplarına karşı koyan kadını yüceltmesi ve bu kadının farklılığını vurgulaması içinde, günümüzün postmodern feministlerinin haberciliğini yapar gibidir” (Berktaş, “İki Söylem...” 97). Berktaş, Şefika’nın aşk uğruna kocasını ve kızı Cavide’yi terk

ettiğini, fakat bunun romanda olumsuz bir şekilde sunulmadığını da hatırlatır. Ancak bütün bunlar, ne Suat Derviş'i ne de *Hiçbiri*'ni “feminist” yapmak için yeterli değildir.

Bu roman feminist kadın imgesinin oluşumuna ne derece katkıda bulunmaktadır? Yazıldığı dönem gözönüne alınacak olursa Derviş'in kadın sorunlarına yaklaşımında yenilikçi bir tutum var mı? Bu sorulara cevap vermeden, *Hiçbiri*'ni “feminist bir roman” olarak nitelendirmek mümkün değildir.

Kadın sorunları üzerine düşünen, yazan, röportajlar yapan bir gazeteci olan Derviş'in kadın hareketi için önemli bir kişi olduğu inkâr edilemez. Derviş, yalnız romanlarında değil, gündelik gazete yazıları ve makalelerinde de kadınların sorunlarına değinmiştir. Yazarın “Serbest Fırka hareketine katılmış olması” da, Derviş'in kadınların süregelen toplumsal yapılar karşısındaki konumlarının değişmesinin “politik” yollarla mümkün olduğunu kavradığının bir işareti olarak karşımıza çıkmaktadır (Berktaş, “İki Söylem...” 91). Benzer şekilde, Derviş'in “ilk kez açıkça politik hedefler koyan bir kadın derneği” olan Devrimci Kadınlar Birliği'nin kuruluşunda aktif rol oynamış olması da önemlidir (Kılıç 351). Ancak, Berktaş'ın yazısında olduğu gibi, Derviş hakkında yapılmış çoğu çalışmada da, yazarın politik seçimlerinin feminist yönelimini nasıl belirlediğinin üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulmamıştır. Bunun yerine, Derviş'in bir toplantıda “Türkiye Komünist Partisi Genel Sekreteri Reşat Fuat Baraner'in eşi” olarak tanıtıldığında, itiraz ederek ayağa kalkıp “ben yazar Suat Derviş” diyecek kadar kimliğine sahip çıktığı (Paker ve Toska 12), dört evlilik geçirmiş “çapkın” bir kadın olduğu (Berktaş, “İki Söylem...” 91) ve hep canının istediği gibi, “başı dik yaşadığı” (İleri 18) aktarılmaktadır. Derviş'in geleneksel yapılar karşısındaki konumuna bir kanıt olabilecek ayrık yaşamı, yazarın “feminist” olmasını destekleyen bir öge olarak sunulmaktadır.

*Hiçbiri*'nde, feminist epistemolojinin sorguladığı geleneksel “kadın” imgesi ele alınmakta ve yine feminizmin temel tartışmalarından biri olan “eril olanın dişil olana üstünlüğü” konu edilmektedir. Bu romanda Suat Derviş, toplumsal konum ile cinsiyet arasındaki bağlantının Türkiye’de henüz net bir şekilde ortaya konmadığı bir zamanda, “cins” (*sex*) ve “cinsiyet” (*gender*) kavramlarını ayırıştırmakta ve “toplumsal cinsiyet” kavramına temel oluşturabilecek bir sorgulama yürütmektedir. Cavide’nin, özgür seçimleri nedeniyle “farklı” kabul edilmesi ve bu durumun annesinin “iffetsizliği” ile bağlantı içinde anlatılması, “toplumsal cinsiyet” gibi bir kavramın oluşturulabilmesi için çok önemli bir ilk adımdır. Erkeğin seçimlerinin “nesne”si olmaktan kurtulmaya çalışan kadının diğer kadınlardan “farklı” kabul edilmesi, toplumun genelinde kabul gören “kadın” imgesini ortaya çıkartmaktadır. Ancak, cins hiyerarşisini doğuran toplumsal koşulların etraflıca konu edilmemesi, *Hiçbiri*'ni kadınların sorunlarını “örtük” olarak dile getirmekten öteye geçemeyen bir “aşk romanı”ından ibaret kılmaktadır.

Elaine Showalter’ın, Batı’da kadınlar tarafından üretilen edebiyatın gelişim evreleri üzerine yaptığı inceleme, Türkiye’de kadınlar tarafından üretilen edebiyatın gelişimini de açıklayacak niteliktedir. Showalter, “kadın edebiyatı”nın gelişim çizelgesinde “dişil evre”, “feminist evre” ve “kadınlık evresi” olmak üzere üç evre belirlemiştir (Alıntılayan Aksoy 48). Kadın yazarların erkeklerce üretilen edebiyatı taklit ettikleri “dişil” evreyi, kadınların “aile içi sorunları” tartıştıkları, “eş ve anne olarak üstlendikleri geleneksel rolün sınırlılığı ile sorumluluğu”nu ele aldıkları “feminist” evre izlemektedir (48). Üçüncü evre olan “kadınlık” evresinde ise kadın yazarlar, “taklitçiliği de başkaldırısı da” bir kenara bırakarak bağımsız bir sanata yönelmektedir (48). *Hiçbiri*'de kadın edebiyatının feminist evresine özgü öğeler



bulunsa da, Derviş'i bu roman bağlamında, birinci evrede bir yazar olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır.

*Hiçbiri*'nde kadınları bir araya getiren “çaresizlik” motifini iyi değerlendirmek gerekiyor; Cavide'nin çok istediği aşka kavuşamamasının, bir anlamda, toplumsal yapıların gerektirdiği kimliklere uymayan kadınlar için mutlu bir hayat şansı olmayacağı inancının bir “yeniden üretim”i olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Ayrıca, Cavide'nin yaşadığı ruhsal çöküntüden annesinin sorumlu tutulması, bu terkedişin—kendisi olumsuz olarak nitelendirilmese de—olumsuz etkilerinin de bulunduğunu göstermektedir. Şefika, kocasını terkettiği için olmasa da Cavide'yi terkettiği için suçlanır. Derviş'in, kadının toplum genelinde kabul gören “annelik rolü” konusunda geleneksel bir yaklaşım içinde olduğunu söylemek gerekmektedir. Dolayısıyla, *Hiçbiri*'nde kadının “ikincil” konumu sergilense de, bu konumu oluşturan toplumsal dinamiklerin romanda açıkça ifade edildiğini iddia etmek mümkün değildir. Suat Derviş'i veya bu romanı “feminist” olarak nitelendirmeden önce, yazarın romanında toplumsal cinsiyet rollerini ne kadar sorgulayabildiğini, kadının toplumsal konumu üzerinde ne kadar açıklıkla durabildiğini incelemek gerekmektedir. Böyle yapılacak olursa, *Hiçbiri*'nin “feminist” bir roman olarak nitelendirilmemesi gerektiği ortaya çıkacaktır.

## BÖLÜM II

### BİR YAZARIN MİLÂTLARI

#### A. Toplumcu Gerçekçilik ile Tanışma

Bir edebiyat yapıtında dile gelen fikirleri, yazarının dünya görüşünün bire bir yansıması olarak görmek gibi, siyasal tercihini net bir şekilde ortaya koyan yazarların yapıtlarını “ideolojik” bir doğrultuda yazılmış kabul etmek de eleştirmenlik işinin “niyet yanılgısı” (*intentional fallacy*) olsa gerek. Bu yanılgıyla yola çıkan her eleştirmen, yapıtın kurmacalığını bir kenara bırakmış olduğundan “eksik” bir değerlendirme yapmış olacaktır. Suat Derviş’i, ilk romanlarında kadını sınırlayan toplumsal kuralları konu ettiği için “feminist” diye nitelendirmek mümkün değildir. Benzer şekilde, yazarın sosyalist bir dünya görüşünü benimsediği yıllarda yazdığı tüm romanlar da “toplumcu gerçekçi” romanlar olarak nitelendirilemez. *Hiçbiri*’ndeki “feminist” tezin, ne ölçüde romanın kendisinden kaynaklandığı sorusu Suat Derviş ismini kuşatan “toplumcu gerçekçi” tezler için de sorulması gereken bir sorudur.

Suat Derviş’in siyasal kimliği, yazarın adının “toplumcu gerçekçilik” ile birlikte anılmasına ve çoğu böyle olmadığı halde romanlarının “politize edilmiş

metinler” olarak okunmasına neden olmaktadır. Saliha Paker, Türk kadın yazarları konu edinen İngilizce makalesinde, Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu gibi yazarları “toplumsal gerçekçilik” (*social realism*) akımının içine yerleştirirken (Paker 287), Suat Derviş’i “kadın merkezli toplumcu gerçekçi kurmaca”nın (*women oriented socialist realist fiction*) çıkış noktası olarak işaretlemektedir (286). Bu iki kavram arasındakine benzer bir karışıklık da Ahmet Oktay’ın kapsamlı çalışması *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*’nda göze çarpmaktadır; Oktay, Suat Derviş ve onunla aynı dönemde yaşamış olan “Marksist” yazarların ortaya koyduğu edebiyatı, “toplumcu gerçekçi”, “toplumsal gerçekçi” ve “toplumcu” edebiyat gibi çeşitli şekillerde adlandırmaktadır. Suat Derviş adının önüne eklenen “toplumcu gerçekçi” sıfatının büsbütün bir “yakıştırma” olduğu söylenemez; ancak, “toplumcu gerçekçilik”, Derviş’in tüm edebiyat yaşamına egemen olan bir anlayış da değildir. Derviş’in bazı romanlarında, toplumcu gerçekçiliğin öngördüğü özellikler bulunmaktadır. 1937 yılında tefrika olarak yayımlanan “Bu Roman Olan Şeylerin Romanı” ve 1939’da tefrika edilen “İstanbul’un Bir Gecesi”, “toplumcu gerçekçi” öğeler barındıran romanlardır. Bir romandan çok, toplumcu gerçekçi bir “manifesto”yu andıran “Bu Roman Olan Şeylerin Romanı”, yazarın edebiyat anlayışında bir “kırılma” gerçekleştiğinin kanıtıdır.

Suat Derviş, romanları arasında bir kırılma noktası konumunda olan “Bu Roman Olan Şeylerin Romanı”nın tefrika edildiği 1937 yılında, Neriman Hikmet’in kendisiyle yaptığı röportajda, bazı yapıtlarını reddetmiştir. Derviş, adeta bir “milât” belirlemiştir kendisine; yazar, genç Cumhuriyet’in Osmanlı’nın kültürel mirasını reddedişinde olduğu gibi, bütün bir dönemi, o dönemin bütün yapıtlarını silip atar. Victoria Holbrook’un belirttiği gibi “‘kendi’ edebiyatını yabancı olarak gösterebilecek bir söylemin icadın[a]” gereksinim duyan Türkiye, Osmanlı’nın

kültürel mirasını reddedişini modernite ile açıklamak yoluna gitmişti (Holbrook 13). Suat Derviş de, bu epistemolojinin bir parçası olan “gerçekçiliği” kullanmayı seçmiştir. Osmanlı’ya ait görüldüğü için reddedilenlerin, aslında süregelen kültürel yapının önemli bir parçası olduğu, ancak Cumhuriyet’in ilerleyen yıllarında dile getirilebildi. Benzer bir süreklilik Suat Derviş’in yapıtları için de geçerlidir. Derviş’in romanları, konuları açısından farklılıklar gösterebilir de aynı epistemolojik temelden beslenen ve biçimsel olarak ortak özelliklere sahip yapıtlardır. “Gerçekçilik”, bu romanları ayıran değil, birleştiren bir öğedir; ancak Derviş, 1937’deki bu röportajda, romanlarını birbirinden ayıran kırılmayı “gerçekçilik” ile açıklamaktadır.

Derviş, Neriman Hikmet’in kendisiyle yaptığı röportajda, kitap halinde yayımlanan yapıtlarını neden “gerçekçi” bulmadığını ve “çocukluk tecrübeleri” olarak adlandırdığını şu sözlerle dile getirmektedir:

Ben bebeklerimi tavanarasına attıktan sonra kendi kitaplarımda bebekler yarattım, hayatla hakikatle ve muhitle alâkası olmayan bebekler. Onları ben yaratmışım. Hayatlarını kendi deruni fantazime göre idare ettim. [Artık] beni hayal değil hayat alâkadar ediyor. Çünkü hayat ve hakikat en güzel rüyadan, en parlak hayalden çok daha zengin çok daha cazip. (Alıntılayan Paker ve Toska 18)

Yazar, bu röportajdan yaklaşık 30 yıl sonra Behçet Necatigil’e gönderdiği mektupta ise, “gazetecilikte yaptığım röportajlar beni hayatın gerçekleriyle karşı karşıya getirdi. Ben gazeteci olduktan sonra gerçekçi eserlerimi yazmaya başladım. Ve asıl sevdiğim romanlarım bu tarihten sonra yazdıklarımdır”<sup>1</sup> diyerek gazeteci ve romancı

---

<sup>1</sup> Suat Derviş’in yaptığı röportajlara bir örnek için bkz. Işık Özel, “1930’ların İstanbul Basınında Kadın”. *Toplumsal Tarih* 31 (Temmuz 1996): 30-38.

kimlikleri arasında organik bir bağ kurar ve ilk yapıtlarını reddedişini “gazetecilik” mesleği ile ilişkilendirir (Necatigil 604).

Suat Derviş’in gazetecilik geçmişi, 1920’li yılların başlarına dek uzanmaktadır; dolayısıyla, yazarın gazeteci olduktan sonra “gerçekçi” yapıtlar vermeye başladığı şeklindeki sözlerine şüpheyile yaklaşmak gerekiyor. Suat Derviş’in 1937’deki röportajında reddettiğini söylediği romanları yazarken de gazetecilik yapıyor olması, yazarın romanları arasına “gazetecilik” mesleği ile çizdiği sınır çizgisinin, bu meslekten çok “siyasal bir bilinçlenme” tarafından belirlendiğini düşündürmektedir.

Derviş’in gazeteci olduktan sonra “gerçekçi” yapıtlar yazmaya başladığı şeklindeki sözleri, yazarın hangi tarihten sonraki yapıtları kastettiğini açıkça ortaya koymuyor. Ancak, 1935’de Niyazi Acun ile yaptığı söyleşide, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* (1923), *Fatma’nın Günahı* (1924) ve *Emine* (1931) adlı romanlarını en beğendiği romanları arasında sayan Derviş’in, 1937’de, bu romanlara hiç değinmemesi, “kitap halinde çıkmış eserlerim üzerinde hiçbir iddiam yoktur” diyerek dikkati tefrika romanları üzerine çekmeye çalışması bir ipucu sağlamaktadır (Alıntılayan Parker ve Toska 18). Saliha Parker ve Zehra Toska, ortak makalelerinde, Derviş’in Necatigil’e yazdığı mektupta sözünü ettiği “bu tarih”in, yazarın Almanya’dan döndüğü 1933 yılı olması gerektiğini ileri sürmektedir (18); ancak yazarın, kendisiyle 1935 ve 1937 yıllarında yapılan röportajlarda dile getirdiği görüşlerindeki farklılık, bu kırılmanın kronolojik olarak daha ileriye, en azından 1935 yılı sonrasına taşınmasını gerektirmektedir. Yazarın sözünü ettiği “bu tarih”, 1937 yılı olabilir; çünkü Derviş’in 1937 yılında yayımlanan “Olan Şeylerin Romanı” adlı yapıtı, diğerlerinden farklı bir “gerçekçilik” anlayışı çerçevesinde yazılmıştır.

Bu gerçekçilik, Sovyet Marksizminin sanat kuramı olarak şekillenen “toplumcu gerçekçilik”tir.

Anavatanı Rusya’da oluşturulduğu 1930’lu yıllardan beri, pek çok kez yeniden düzenlenen toplumcu gerçekçiliğin—tıpkı feminizm gibi—farklı yorumları bulunmaktadır. Her “yeni” yorumun son tahlilde “ilk” yoruma bağımlı olduğunu ileri sürerek, tek bir toplumcu gerçekçiliğin varlığını kabul edenler olduğu gibi, farklı yorumları, toplumcu gerçekçiliğin “resmi” yaklaşımını “yumuşatma” çabası olarak adlandıranlar da bulunmaktadır. İlk olarak 1934’te, Birinci Sovyet Yazarlar Kongresi’nde, Sovyetlerin “sanat kuramı” olarak açıklanan toplumcu gerçekçiliğin, sanattan beklentisi “devrimci gelişme içindeki gerçekliği tarihsel olarak somut ve gerçeğe uygun bir şekilde temsil etmesi”dir (Shayegan 126). Toplumcu gerçekçilik, yapıtta öngörülen ideolojinin dile gelmesini yeterli bulmaz; yazarı, yapıtta eylemi (*praxis*) sunma olanağından yararlanması konusunda zorlar. Toplumcu gerçekçiliğin “ideolojik ve estetik temel ilkeleri” şunlardır: “komünist ideolojiye bağlılık, faaliyetini halkın ve parti ruhunun emrine tahsis etmek, emekçi kitle mücadeleleriyle sıkı sıkıya bağlı olmak, sosyalist hümanizm ve enternasyonalizm, biçimciliğin, öznelciliğin ve de natüralist ilkelciliğin reddi” (126). Toplumcu gerçekçiliğin temel kavramları olan “devrimci romantizm” ve “olumlu tip” kavramlarını formüle eden Gorki, bu kuramın temel argümanlarını ortaya koymuştur. Toplumcu gerçekçi bakış açısına göre, "bir şiir ya da roman, son kertede, nesnel gerçekliğin bilgisini, yani özünü açığa vuracaktır” (Oktay 145).

Toplumcu gerçekçilik, altyapının “dolaylı” bir yansıması kabul ettiği edebiyatı, süregelen sınıf mücadelesi için bir “araç” olarak benimsemekte ve bu mücadelenin aktif bir parçası olarak görülen yazara da “siyasal” bir görev yüklemektedir. Maxim Gorki bu görevi şu sözlerle dile getirmiştir: “Gerçekçilik,

bireyi iyice ihtiyarlamış olan dar görüşlülük ve bireycilikten sosyalizme varan yolda, gelişmesinin süreci içinde ele alırken onu yalnız bugünkü haliyle değil, yarın olması gerektiği ve olacağı biçimiyle de ele alırsa görevi yerine getirebilir (Alıntılayan Oktay 106). Ahmet Oktay’ın belirttiğine göre, “bu [çifte] görev, toplumun daha doğrusu dünyanın dönüştürülmesini öngören Marksçılığın genel ilkelerinde içerilmiş varsayılmakta] ve dolayısıyla yazının görece özerk bir düzey kurduğuna ilişkin her yaklaşım sapma olarak nitelendirilmekte” (11).

Toplumcu gerçekçiliği, Marksist sanat görüşünden ayıran unsurlar, bu yönelimin Marksist kuramdan ödünç alarak kendi çıkarları doğrultusunda kullandığı “ideoloji” kavramının etrafında belirginleşmektedir. Marks ve Engels’in edebiyat üzerine olan sınırlı sayıdaki çalışmalarında, toplumcu gerçekçiliği destekleyecek bir edebiyat görüşü olmadığı bilinmektedir; Marksist kuram, maddî üretim ilişkileri ile sanat ve ideoloji arasındaki bağı “dolaylı” olduğu iddiasında değildir. Bu durum, Engels’in bu konuda kanıt olarak kullanılmak üzere hep alıntılanan sözleriyle, şu şekilde dile getirilmiştir: “Tarihteki belirleyici öge, son çözümde, maddi yaşamın üretimi ve bu üretimin yenilenmesidir. Ne Marx ne de ben, hiçbir zaman bundan fazlasını söylemedik. Eğer sonradan biri çıkar da, yalnız ekonomik ögenin belirleyici olduğunu söylerse, o, bizim görüşümüzü saçma, soyut, anlamsız bir tümceye çevirmiş olur” (Alıntılayan Fréville 35). Louis Althusser öncesi Marksist kuram, “ideoloji” kavramını, “yanlı” ve “saptırılmış” sistematik fikir yapısı olarak değerlendirmektedir. İdeoloji, toplumsal yapının maddeci işleyişinin anlaşılmasını engelleyen veya bu işleyişin gözardı edilmesine neden olan bir “düşünme biçimi”ne karşılık gelmektedir (Williams 58).

Marksizm—Marks ve Engels’den yola çıkılarak söylenecek olursa—sanat ve maddi üretim ilişkileri arasında, “ideoloji” kavramı aracılığıyla, dolaylı bir ilişki

kurmadığı gibi, sanata da Marksist “ideoloji”nin dile getirilmesi gereken bir alan olarak bakmamaktadır. Ancak, kuramın gelişim süreci içinde, “ideoloji” kavramının Marksist literatürde değişik şekillerde karşılanması bir sonucu olarak, sanat ve ideoloji arasındaki ilişki yeniden yorumlanmıştır. Toplumcu gerçekçilik, bu “yeni” yorumun bir ürünüdür. Toplumcu gerçekçilik, “ideoloji” kavramını ona olumlu bir anlam kazandıracak şekilde yorumlamış ve sanatı da Marksist ideolojinin yayılması için bir araç olarak kullanmıştır.

Sanatı bir “araç” konumuna indirgeyen toplumcu gerçekçi yaklaşımı aşmaya çalışan yönelimler, edebiyatı altyapının yansıması kabul ederek bu anlayışla kimi noktalarda ortaklaştıkları için, son çözümlemede “toplumcu gerçekçi” olarak nitelendirilmemelidir. Böyle yapılacak olursa, Marksist sanat görüşü ile toplumcu gerçekçilik arasındaki fark gözden kaçırılacaktır. Dolayısıyla, toplumcu gerçekçiliğin tanımı, Marksist sanat görüşünden uzaklaştığı noktalarda oluşmaktadır; özün ve gerçeğin önceliğini savunmasına karşın Marksist kuram, toplumcu gerçekçiliğin tersine, Marks ve Engels’den beri sanatta “propaganda”ya ve bunun simgesi olan “olumlu tip”e karşıdır. “İdealize” edilmiş kahraman ve “politize” edilmiş metin, Marksist kuram tarafından eleştirilmiştir.

Türkiye’nin siyasal-toplumsal özgül koşulları, toplumcu gerçekçilik tarafından yazara yüklenen “siyasal” görevin içeriğinin değişmesine ve dolayısıyla, bu yönelimin Rus deneyiminden farklı bir şekilde biçimlenmesine neden olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu’nda Rusya’da şekillenen biçimde “belirgin” sınıfsal farklılıklar yoktu; devraldığı bu yapıyı sınıfsız, kaynaşmış bir toplum, bir “millet” yapma çabası içinde olan Cumhuriyet yönetimi de, sınıfsal farklılıkları ikinci plana itmekteydi. Bu seçim, edebiyatta da etkisini göstermiştir. Burjuva sınıfı, edebiyat yapıtlarında dile getirilen eleştirinin yöneldiği mutlak öğelerden biri olmaz.



Romanlarında Batı'nın emperyalist yüzünü işleyen—Halide Edip ve Yakup Kadri gibi—çoğu Cumhuriyet dönemi yazarı, Cumhuriyet'in ilânını izleyen yıllarda ülkede gelişmeye başlayan kapitalist sistemi ve bunun belirginleştirdiği sınıf mücadelelerini aynı özenle irdelememiştir.

Ulusal Edebiyat akımının etkisini yavaş yavaş yitirmeye başladığı dönemde, edebiyatta sınıfsal farklılıklar dile getirilmeye başlanır; ancak bu, Rusya'daki gibi bir iktidar desteği ile değil, iktidarın ters yöndeki baskısına rağmen ve çeşitli zorluklar pahasına gerçekleştirilmiştir. 1924'ten itibaren aralıklı olarak yayımlanan *Resimli Ay*, toplumcu yazarları bir araya getiren önemli yayın organlarından biridir; 1928'de Nâzım Hikmet'in dergiye katılmasıyla birlikte, toplumcu edebiyatın önemli dergilerinden biri konumuna gelen *Resimli Ay*'ın bu "ikinci evre"sinde, Sabahattin Ali ve Sadri Ertem gibi yazarlarla birlikte, Suat Derviş'in de hikâyeleri yayımlanmıştır. *Resimli Ay*'ı yayımlayan Sabiha-Zekeriya Sertel çiftinin anıları, dergiye yazı verenlerin mahkeme ve sorgularla geçen yaşamına büyük ölçüde ışık tutmaktadır. Nâzım Hikmet'in hapse girmesiyle ön saflarında büyük bir boşluk oluşan toplumcu edebiyat, kırklı yıllara gelindiğinde coşkusunu yitirmiştir. Hasan İzzet Dinamo, 1940 kuşağının yaşadıklarını anılarında şöyle anlatmaktadır:

Biz, 1940 kuşağı, toplumcu yazarlar, şairler, ressamlar, leyleğin yuvadan attığı yavrulardık. Mars'ın yeryüzünü ne zaman bırakıp gideceğini bilmediğimiz gibi, yenik mi yoksa yenerek mi gideceğini de bilmiyorduk; dört bir yanımızda düşmanlıkların soluk aldığını duyuyorduk. Kaygımız arttıkça biz de sertleşiyor, daha vurucu şiirler yazıyor, daha kavgacı bir tutum izliyorduk. (Dinamo 50)

Bu kuşatılmışlık ve sürdürülen geniş çaplı karalama kampanyası nedeniyle, Türk edebiyatında "toplumcu gerçekçilik" (*socialist realism*), yerleşik bir yapı

kazanmamış ve “toplumsal gerçekçilik” (*social realism*) olarak adlandırılabilir bir anlayışa doğru evrilmiştir.

## **B. Kırılma Noktası: “Olan Şeylerin Romanı”**

“Olan Şeylerin Romanı”nda konu edilen olayların “gerçeklik”lerine yapılan kuvvetli vurgu, romanın adında simgeleşmiştir. “Bu Roman Olan Şeylerin Romanı” 1937’de tefrika edildiği *Tan* gazetesinde şu sözlerle sunulmuştur: “Bu roman, olan şeylerin romanıdır. İşte siz, hayatta bütün olan şeyleri bunda göreceksiniz. Suat Derviş, ‘Olan Şeylerin Romanı’ny yazmak için hayat mücadele ve muadelerini [hayatın anlaşılmaz taraflarını] çok yakından ve içinden tetkik etmiştir.” Romanın adı ve sunuluş şekli, yürürlükteki “gerçekçi roman” kavramının değişikliğe uğramadığını kanıtlamaktadır; “gerçekçi” bir roman yazmak için, romanın konu ettiği yaşam tarzının deneyimlenmesi gerektiği inancı, geçerliliğini korumaktadır. Bu inancın, yazarın edebiyata bakışında gerçekleşen önemli bir dönüşümün sonunda da değişmemiş olması, Derviş’in ilk romanlarında Osmanlı seçkinlerinin dünyasına yönelişi için ortaya konulan iddianın geçerliliğini belirginleşmektedir. Yazarın —Necatigil’e yazdığı mektupta vurguladığı—gazeteci ve romancı kimlikleri arasındaki ilişki de, Derviş’in yaşamının, yapıtlarını kuşatan gerçekçiliğin başlıca kaynağı olduğu iddiasının kanıtlanması için önemli ipuçları sunmaktadır. “Olan Şeylerin Romanı”nın Derviş’in *Tan* gazetesi tarafından Rusya’ya gönderildiği 1937 yılında tefrika edilmesi, yazarın gazeteci ve romancı kimliklerinin nasıl çakıştığını ortaya koymasından önemli bir işarettir.

1937’de *Tan* gazetesinde tefrika edilen “Olan Şeylerin Romani”, bir kapitalizm/emperyalizm eleştirisidir. Derviş’in daha önceki romanlarında olduğu gibi, bu romanda da mekân olarak İstanbul seçilmiştir. Ancak “Olan Şeylerin Romani”nda, Derviş’in ilk romanlarından farklı olarak, şahıs kadrosu oldukça kalabalıktır. Yazar, İstanbul’un fakir semtlerinden birini, kabadayılardan mahalle bakkalına, fahişelerinden ev kadınlarına gelinceye dek romana taşımaktadır. Mahallenin fabrikada çalışan gençlerinden biri olan Nazlı ile birlikte, bu insanların “yaşam mücadelesi” ön plana çıkartılır. Fabrika, insanların “insanlık”larını unuttukları bir yer olarak betimlenmektedir:

Günün bazen on, bazen on iki, hatta on dört saatinde durup dinlenmeden muayyen [ortalama] beş-on hareket yapmak için kiralanmış bu insanlar makineden adamlara ne kadar benziyorlar. Onları makinelerden makineleri onlardan farketmenin imkânı yok. Bu insanlar, kendilerini tık nefes göğüsler gibi, hırlaya hırlaya çalışan makinelerin ahengine o kadar uydurmuşlar ki, her şeyi, hatta insan olduklarını bile unutmuşlar gibi. (Derviş, “Olan Şeylerin Romani” 1)<sup>2</sup>

Nazlı’nın babası Osman, Birinci Dünya Savaşı’na katılmış, cepheden döndüğünde iş bulamadığı için bunalıma girmiş ve alkolik olmuştur. Hem babasına hem de yatalak kızkardeşi Melek’e bakmak zorunda olan Nazlı, zengin olma, sınıf atlama hayalleriyle yaşamaktadır; ne var ki, bütün gün çalışıp kazandığı parayı elinden alan babası, bu hayallerin gerçekleşmesine izin vermez. Mahallenin güzel kızı Nazlı, içindeki sınıf atlama özlemini doğru dürüst dile getiremez; alkolik babası ile peşindeki bıçkın delikanlıların arasında sıkışıp kalır. Kendisiyle aynı mahalleden

---

<sup>2</sup> Bu tefrikadan yapılan alıntılarda, sayfa numarası değil, tefrikanın bölüm numarası belirtilmiştir.

olan Mahmut'a aşık olan Nazlı, istediği hayatı kendisine sağlayamayacağını düşündüğü için onunla birlikte olmayı istememektedir.

Mahmut, fabrikada yük taşıırken yaralanan işçi Arif'i mahallede bacağı kesilmiş olarak görür. Arif köyden gelmiş, saf biridir; Mahmut, onu kesilen bacağı için fabrikaya gidip tazminat istemesi için uyarır. Fabrikaya geldiğinde Arif'e makinist çırağı Namık arka çıkar ve onu müdürün odasına çıkartması için bekçiden yardım ister. Müdürün Almanya'dan getirdiği kanaryasının öldüğünü ve çok üzgün olduğu için Arif'i kabul etmeyeceğini söyleyen bekçi, Namık'tan işçi hakları üzerine uzun bir konuşma dinlemek zorunda kalır. Saatlerce beklettikten sonra Arif'i odasına kabul eden müdür ise, eline bir gümüş lira sıkıştırıp genç adamı gönderir. Arif'e tazminat ödenmesi için işçileri bir araya getirmeye çalışan Namık, sadece on beş kişiden imza alabilir ve ertesi gün aralarında genç işletme müdürünün de bulunduğu bu kişilerle birlikte işten atılır. Nazlı ise bütün bu olayların uzağında, hayallerini kurduğu hayata kavuşmasını sağlayacak zengin erkeği aramaktadır.

Günün birinde Nazlı, tüm kazancını babasının eline saymaktan vazgeçer ve fabrika çıkışında gündeliğini alıp çarşıya çıkar. Çarşıda mürettip Salih ile karşılaşan ve bütün akşam üstünü onunla deniz kıyısında geçiren Nazlı, eve döndüğünde babasının hışmına uğrar ve yediği dayak üzerine evi terkeder. Salih ona bir ev tutar, birlikte yaşamaya başlarlar. Bu arada Arif sessiz sedasız kimsesizler yurdunda ölmüş, gazetelerde de iki satırlık bir haber yayımlanmıştır. Çok geçmeden günlerini bir zengin erkekten diğerine giderek geçirmeye başlayan Nazlı, bir tüccarın metresi olur ve adını Suna olarak değiştirir. Romanın sonunda Nazlı, bir akşam üzeri dairesine giren adamı hırsız zannederek öldürür ve ışıkları açtığında, bu kişinin, Melek'in ölmek üzere olduğunu söylemeye ve yardım istemeye gelen babası Osman olduğunu görür. Roman, Nazlı'nın ailesini yaşam mücadelesinde yalnız

bırakmaktan, bencilce seçim yapmaktan duyduğu pişmanlığını dile getirmesiyle sona ermektedir.

Bu romanda siyasal görüşün dile getiriliş şekli ve yazarın eylem çağrısı, “toplumcu gerçekçi” bir sanat yapıtının amaçlarına denk düşmektedir. Nazlı’nın babası Osman’ın Birinci Dünya Savaşı’nın sona ermesinin ardından evine dönüşü romanda şöyle anlatılmaktadır:

Avrupa sermayedarlarının mallarını satacak pazar aramak için insanlık, körükörüne dört sene boğuşmuştu. Beş yüz kişinin hırsı için bütün dünya dört sene bir volkan gibi tutuşmuş, insanlığın kızıl kanı lav renginde akmıştı. Ne kendisine, ne kendi ekmeğine, ne kendi evine, kendi mahallesine, ne kendi oturduğu şehre ve ne de kendi vatanına zararından başka hiçbir faydası olmayacak bu savaşlarda bulunan ve dövüşen Osman, bu savaştan çürük çıkmıştı. (25)

Osman’ın bu konuda konuşmasına izin verilmemiştir. Anlatıcı, Osman’ın yerine konuşur; onun yaşadığı acıları anlatırken savaşın zararlarına değinmeyi de ihmal etmez. Bu arada, “on dokuzuncu asrın ortalarına doğru türeyen bir akıllı adam, çok akıllı bir adam, dünyanın gittiği yolu insanlığa ‘iki, iki daha dört eder’ gibi göstermişti. Fakat beşer [yine de] anlaşılmas bir dalâlet içinde bu felakete koşmuştu” diyerek adı verilmeden Karl Marx’a da gönderme yapılır (25).

Anlatıcının her araya girdiğinde sarfettiği “propaganda” dolu sözler, Türk milletinin emperyalist emelleri olmadığı’nın belirtilmesi (26), bu romanın aslında gazete okurlarını “bilinçlendirmek” amacıyla yazıldığını ortaya koyan unsurlardır. Bu amaç, “Olan Şeylerin Romanı”na toplumcu gerçekçi edebiyatın öğelerinden biri olan “olumlu tip”in özelliklerini taşıyan “ikonografik” kişilerin yerleştirilmesine de neden olmuştur. Fabrikada geçirdiği kaza yüzünden bacağı kesilen köylü Arif’in

hakkını savunan “bilinçli işçi” Namık, toplumcu gerçekçiliğin kavramlaştırdığı bu “olumlu tip”e tıpatıp uymaktadır. Nazlı, onunla topu topu birkaç kez karşılaşmış olmasına rağmen, ölmek üzere olan babasının başında, pişmanlığını Namık’ın sözleriyle dile getirir: “Yaşamak bu değil Nazlı. Yaşamak için başka yollar bulmak lâzımdı. Yaşamak küçülmek değil. Bilâkis yükselmektir. Yükselmesini isteyen insan yaşar.’ Bunu ona kim söyledi. Bunu ona söyleyen Namık değil miydi?” (60)

Romanda siyasal görüşlerin dile getirilmesi, yazarın edebiyata bakışında “ideolojik bir kırılma” gerçekleştiğine işaret etse de, “Olan Şeylerin Romanı”nda Derviş, ilk romanlarının epistemolojik temelini oluşturan unsurlardan beslenmeye devam etmektedir. “Gerçekçilik”, bu epistemolojik temelin birincil öğelerinden biridir. Ancak, *Hiçbiri*’nde olduğu gibi, bu romanda da “katıksız” bir gerçekçilik bulunmamaktadır. “Olan Şeylerin Romanı”nı “toplumcu gerçekçi” bir romandan önce tam anlamıyla “gerçekçi” bir roman olarak nitelendirmenin çeşitli güçlükleri bulunmaktadır; çünkü Derviş, teorik düzeyde romantizm ile bağlarını kopartmamıştır.

Nazlı’nın gizlice evine giren babasını hırsız zannederek öldürmesiyle sona eren roman, Tanzimat dönemi romanlarından beri karşımıza çıkan trajik ve rastlantısal sonları hatırlatıyor. Romanın “olay örgüsü” gibi en temel öğelerinden birinin, tutarsız ve rastlantısal bir şekilde kurulması, kişilerin değil anlatıcının konuşurulması “Olan Şeylerin Romanı”nın arka planındaki gerçekçiliğin de, ikinci bölümde konu edilen *Hiçbiri*’nin temelindekinden farklı bir gerçekçilik olmadığını ortaya koymaktadır. Bu iki roman arasındaki fark; “Olan Şeylerin Romanı”nın vermeye çalıştığı ideolojik mesaj ve savunduğu fikirlerle belirlenmektedir. Dolayısıyla, Derviş’in edebiyat anlayışındaki kırılma, “epistemolojik” boyutundan çok “ideolojik” boyutu öne çıkan bir kırılma olarak değerlendirilmelidir.

Feminizmin ilgi alanına giren pek çok sorun, bu romanda da dile getirilmektedir. “Kadın” olmaya ilişkin sorunlar, toplumsal kurallar ve yerleşik ahlâk anlayışı, yine Derviş’in ilk hedeflerindedir. “Olan Şeylerin Romanı”nın anlatıcısı, fabrika kapısında sevgililerinden dayak yiyen kadınlar için, “iki erkek birbirine saldırdığı zaman ayırmaya teşebbüs edenler çok olur ama bir erkek kadını döverken müdahale etmek adeta onlara adâb-ı muaşerete sığmaz gibi geliyor” diyerek toplumsal kuralların kadının “aleyhine” işlediğini vurgular (5). Nazlı, fabrika çıkışında annelerini bekleyen çocukları görüp, “doğurmasalar kıyamet kopar [sanki]” dediğinde, anlatıcı yine araya girer ve “elbette doğurmasalar kıyamet kopar. Tabiat dışıyı başka ne için yaratıyor [ki]”der. Böylece, kadının “ikincil” konumu vurgulanır. Ancak “Olan Şeylerin Romanı”nda asıl eleştiri, kadının karşı karşıya kaldığı baskıya değil, fakirliğe ve insanları gün geçtikçe “daha da fakirleştiren” ekonomik düzene yönelmekte ve Nazlı, kapitalist düzendeki bozuklukları sergilemek için kullanılmaktadır:

Erkeklerin yüzüne karşı “iş yok” diye kapanmış olan fabrika kapıları erkek ücretinin ancak nısfına [yarısına] çalıştırılan kadınlar için açıktı; fakat gitgide kadın işçi de “iş yok” sözüyle karşılaşmaya başladı. Fabrikalar çocuk arıyorlardı. “Yirmi beş kuruş” gündelikle çalışacak çıraklar...

[ . . . ]

Karı kocasının, evlât anasının elinden ekmeği aldı.

Açık gözlü insanlar karıyı kocaya evlâdı anaya musallat etmişlerdi.

Nazlı on üç yaşında dokumaya girdi. (27)

Ekonomik adaletsizlikler, kadın ve erkek arasındaki adaletsizliği ortadan kaldırmıyor hiç şüphesiz; kadın için bir baskı aracı daha yaratıyor sadece. “Olan

Şeylerin Romani’nda, aile içinde “erkeğin” ve dışarda “toplumsal düzenin” baskı altına almaya çalıştığı bir kadını, Nazlı’yı öne çıkartan Derviş, toplumda kadının karşı karşıya kaldığı baskının “iki yönlü” olduğunun bilincinde görünmektedir. Ancak bu romanda, düzenin eleştirisine daha fazla yer ayıran yazar, evin içindeki baskıyı süregelen düzenin bir “sonucu” gibi değerlendirme eğilimi göstermektedir. Nazlı’nın babasının alkolik olmasının ve kızına şiddet uygulamasının nedenleri sıralanırken, ilk olarak işsizliğin dile getirilmesi, Derviş’in ekonomik düzendeki bozukluklara öncelik verdiğini kanıtlamaktadır. Benzer şekilde, Nazlı’yı sevmesine rağmen onunla birlikte olamayan Mahmut’un dramı da işsizlik ile açıklanmaktadır.

Kadının toplumsal yaşamdaki ikincil konumunun sorumlusu olarak kapitalist düzeni göstermesi, Derviş’i “sosyalist feminizm”e yaklaştırıyor. Erkeği “burjuva”ya, kadını “proleterya”ya eşitleyerek, kapitalist düzende varolan baskının bir benzerinin de kadın ve erkek arasında süregeldiğini ortaya koymak amacındaki sosyalist feminizm, bu baskının nedeni olarak da kapitalist sistemi göstermektedir. Kadının eril amaçların bir aracı olarak maddeleştirilmesini, kapitalist sistemin getirdiği metalaşma ile açıklayan sosyalist feminizm, erkeklere “rekabetçilik, rasyonalite, manipüle etme ve tahakküm eğilimi” gibi kapitalist dünyaya denk düşen özellikler atfetmektedir (Donovan 161). Bu durum, kadınların da “karşı kutup” olarak belirlenmesini gerektirmektedir; dolayısıyla, kadınlar da “hassas, duygusal, yönetilmeye ve tahakküm altına alınmaya yatkın” kişiler olarak bir araya getirilirler.

Sosyalist feminizmin de desteklediği bu “bir”leştirici, bu “idealist” tutum, bu romanda feminizm ile Marksizm arasındaki gerilimin belirginleşmesine neden olmaktadır. Feminizm kadın ve erkek arasındaki farklılığı mutlaklaştırmak istemektedir; Marksizm ise proleter ve burjuva arasındaki farklılığı aşılabilir bir mesafe gibi ortaya koymaya çalışmaktadır. “Olan Şeylerin Romani’nda diyalektiğin



işleyiş tarzı, bu iki kuramdan herhangi birinin üstünlüğünü ortaya koymaz. “Kadın” olmanın, romandaki kadınları “çaresizlik” motifi bağlamında bir araya getiren, “mutlak” bir anlamı vardır; babasının Nazlı’ya uyguladığı şiddet ve işçi kadınların fabrika kapılarında sevgililerinden, kocalarından yedikleri dayaklar bunu kanıtlar. Dolayısıyla, bu romanda kadınlar, sosyalist feministlerin ortaya koyduğu çerçeveye uygun karakterlere sahip kişilerdir. Ancak, ekonomik dinamiklerin bir sonucu olarak ortaya çıkan toplumsal sınıfların, “işçi” ya da “yönetici” olmanın “mutlak” bir anlamı yoktur. Namık’ın getirdiği listeye imza atan işletme müdürü de Arif’i başından savan patron gibi yönetici konumundadır ama farklı davranır; nitekim, Namık da işletme müdürünün bu davranışı karşısında “herkes fena değil, iyiler de var kötüler de” der (Derviş 47). Nazlı, bir “işçi” olmasına rağmen Arif’in sorunuyla ilgilenmezken, işletme müdürü, farklı bir toplumsal sınıfa ait olsa da, bir işçinin hakkını alabilmek için Namık ile birlikte hareket etmektedir.

Derviş, toplumsal sınıfları karşıtlıklarla kurarken, kişilere ait oldukları sınıflardan dolayı “mutlak” özellikler yükleme yolunu seçmemiştir. Bu durum, yazarın kimi noktalarda toplumcu gerçekçiliğin temel unsurlarına ters düştüğünü göstermektedir; Derviş toplumcu gerçekçiliğin temelinde bulunan burjuva/proleter kötü/iyi eşitliğininin yarattığı kamplaşmanın dışındadır. Gerçekçi bir yaklaşımla, her sınıftan insanın çelişkileri olduğuna dikkat çekmeyi tercih eden yazar, “toplumsal cinsiyet” gibi, “toplumsal sınıf”ların da aslında dışarıdan yüklenen anlamlarla belirleniyor olabileceğinin altını çizer. Bir sınıfın üyesi olmak, o sınıfın ideolojisinin içselleştirildiği anlamına gelmemektedir. İdeolojiyi sınıfın “dışavurumu” saymanın, bir tarafta ezen/kapitalist, diğerinde ezilen/proleterya gibi iki karşıt grup varsayan yetersiz bir yorumdan öteye gitmeyeceği böylece ifade edilir.

Bununla birlikte Derviş, bir noktada bu yorumu desteklemektedir. Romanda Arif'i eline harçlık sıkıştırıp kovan müdür fiziksel olarak çirkin, onu savunan işletme müdürü ise güzel olarak betimlenmiştir. Müdür "abûs [somurtkan] bir yüze" (32) ve "tok öküz bakışlı gözler"e sahiptir (33); işletme müdürü ise şöyle anlatılmaktadır: "Kırk yaşlarında görünen bir adam. Üstünde bez bir iş gömleği var. Saçları ağarmış, yüzü genç kalmış, başında çok düşünen çok münevver ve mütefekkir bir başın çizgileri var... Ve bu başın altındaki gövdesi mükemmel bir atlet vücudu gibi iri ve güzel" (33). Bu romantik tutum, yazarın "örtük" desteğini ortaya koymaktadır; Derviş, böylece hangi tarafı "tuttuğunu" göstermiş olur. Diyalektik maddeci yaklaşım, her koşulda kutuplaştırmaları haklı çıkartmasa da, insanları cinsiyetleri veya toplumsal konumları itibariyle belirleyen bir yöntem olarak, bu romanın epistemolojik temelindeki yerini almıştır.

Kadın-erkek, bujuva-proleter gibi karşıt grupların çelişkilerle dolu ilişkisini ortaya koyabilmek için romanın şahıs kadrosu geniş tutulmuştur. Ancak, bu durum, kişilerin bireyselliklerinin ortaya çıkmasını engellemektedir. Nazlı'nın sesi, bacağına çivi batan işçinin sosyal haklarından, kapitalist sistemin eleştirisine kadar pek çok konuda fikir belirten roman kişilerinin yarattığı "çoksesliliğin" içinde kaybolup gitmektedir. Bu çokseslilik, kişilerin iç seslerinin duyulmasına da izin vermemiştir; nitekim Nazlı, neden farklı bir hayat istediğini ancak romanın sonunda dile getirebilmektedir. Nazlı, babasının ölmek üzere olan bedeninin başında şöyle der:

Canımı kurtarmak istedim. Yaşamak istedim. Yaşamak. Yaşamak anlamıyor musun. Ne yaptıysam yaşamak için yaptım. Açtım yaşamaya. Güneşe açtım, Yemeğe açtım. İnsan gibi olmaya, insan

gibi giyinmeye, temiz yerde yatmaya, temiz esvap giymeye, temiz insan görmeye açtım.

[ . . . ]

Herkes gibi bir annem olsun istiyordum... Temiz esvap giyen sabun kokan bir annem. Evet onlar gibi... Onlar gibi bir babam olsun istiyordum. İşi olan okuyup yazan... Mahallede itibarı olan herkesin tanıdığı, herkesin saydığı babam. (59)

İşte Nazlı'nın sözünü ettiği bu “herkes”, bu insan kalabalığı, giderek küçük mahalle insanların yarattığı bir fon olmaktan uzaklaşmakta, romanı egemenliği altına alan birçoksesliliğe, bir “fikir bombardımanı”na dönüşmektedir.

İnsanları bir “ideoloji” etrafında toplama çabası, romanda içeriğin ileteceği “mesaj” üzerine yoğunlaşılmasını sağlamıştır. Bu nedenle, Nazlı gibi, diğer roman kişilerinin de psikolojik derinliği yoktur. Örneğin, romanda gelişen olayların merkezinde bulunan bir kişi olan Arif'in duyguları ve çelişkileri ayrıntılı olarak işlenmemiştir. Arif'in başına gelen kaza ve verdiği mücadele ayrıntılarıyla aktarılır ama bu genç işçinin asıl dramını sadece ölmeden önce annesine yazdığı mektup ortaya koymaktadır:

Gazeteci bayan mektubu aldı. Üstündeki yazı çok işlek. Açtı. Arif'in bütün hayatı ve hayatının bütün hikayesi: “Anam bana yol parasıyla iki okka sucuk gönder.”

Gurbette yalnız ve hasta kalmış köylü Arif'in bir anası ve bir de muazzam açlığı... (49)

Ahmet Oktay'ın da belirttiği gibi, “sonu belli bir gerçeklik tarafından anlamlandırılan özne anlayışı, özneyi edilgenleştirmekte ve onun çelişkisiz ve tamamlanmış bir bütün olarak görülmesine yol açmaktadır” (Oktay 94). Bu insanlar aslında tam anlamıyla

roman kişileri olamamıştır; kendi çelişkilerini dile getiremez, çevreleriyle olan ilişkilerini geliştiremezler. Bu nedenle de yazarın düşüncelerinin taşıyıcısı olmaktan öteye gidemedikleri söylenebilir. Anlatıcının romana egemenliği de buradan hareketle değerlendirilmelidir; bu romanda karşımıza çıkan “yazınsal” değil “siyasal” söylemdir.

Arif’in ölümünün gazetelere yansısı, gerçekliğin “yeniden” üretimi üzerine bir eleştiri de içermektedir. Bu haberi yazmakla görevlendirilen “gazeteci bayan” kimsesizler yurdunda kalanlara bir iki soru sorar, ardından yanındaki fotoğrafçı bir-iki poz resim çeker. Arif’in gazetelere yansıyan haberinin serüveni şöyle anlatılır:

Yazıyı önce tahrir müdürü [yazı işleri müdürü] gözden geçirdi. Belediyeye, hayır cemiyetlerine dokunan cümlelerden bir kaçını çıkardı, bir kaçını hafifletti. Sonra mürettiphaneye [dizgiye] yolladı. Yazı dizildikten sonra hukuk müşavirine takdim olundu. O da mahkemelik olacak tarafları rötuş etti. Koyu sefaletten bahseden cihetleri [tarafları] çizdi. Ertesi gün bu yazı sekizinci sayfada bir Hollivut yıldızının aşk maceralarıyla omuz omuza basıldı.  
[ . . . ]

Herkes sekizinci sayfada sadece Hollivutlu aşiftenin erkekleri kandırmak için sayıp döktüğü on yedi çareyi okudu, güldü, çıplak baldıra bakarak tatlı tatlı gerindi. (50)

Gazetecilik mesleğini yakından tanıyan Derviş’in “gerçeklik” konusunda yaşadığı çelişki burada bütün çıplaklığıyla görünüyor. Derviş’in, gazetelerde sunulan dünyanın yanılsamalarla dolu olduğunu vurgulaması, bu romanın görevini, “gerçeği” tüm çıplaklığıyla yansıtarak “okurları bu yanılsamadan kurtarmak” olarak belirginleştirmektedir.

“Olan Şeylerin Romanı”, Engels’in belirttiği gibi, yazarının “toplumsal ve politik görüşlerini yücelten” bir roman; yani bir *tendenzroman* (Belge, *Marksist Estetik...* 39). Ancak bu romanın, toplumcu gerçekçiliğin Marks ve Engels’in *tendenzroman* üzerine söylediklerinin yanlış yorumlamasından payını aldığını da eklemek gerekiyor; siyasal görüş, Marks ve Engels’in belirttiğinin aksine, bu romanda “egemen öge” olarak belirmektedir. Toplumcu gerçekçilik, yaşamının bir döneminde Derviş’i etkisi altına alan bir anlayış olabilir ama yazar için bir “son durak” değildir. “Olan Şeylerin Romanı”ndan iki yıl sonra tefrika edilen “İstanbul’un Bir Gecesi”nden itibaren yazar, romanlarında siyasal görüşlerini giderek daha “örtük” bir şekilde dile getirmeye başlar. Toplumcu gerçekçiliğin, Derviş’in yapıtlarına uzun süre egemen olduğunu söylemek mümkün değildir; ancak Marksist görüşler, yazarın edebiyat anlayışında köklü bir değişikliğe yol açmıştır. Derviş için, önceleri belki de vakit geçirmeye yarayan bir uğraş olan yazarlık, daha sonra uğrunda hapis yatılan, acı çekilen fikirleri savunmak için bir “araç”, adeta bir “silah” konumuna gelmiştir. Bunun içindir ki Derviş, 1937’de Neriman Hikmet ile yaptığı röportajda, bazı roman ve hikâyelerini “çocukluk tecrübeleri” olarak nitelendirmiş, bu yapıtların tümünü reddetmiştir (Alıntılayan Paker ve Toska 18). Çünkü Derviş, geriye dönüp baktığında, bu romanların sahip olduğu dünya görüşünü yansıtmadığını görmektedir. Derviş, yıllar sonra Necatigil’e yazdığı mektuptaki bibliyografyasında da, reddettiği romanlarına yer vermemiştir.

Yazarın “ideolojik” görüşlerinde meydana gelen dönüşümün, romanların “epistemolojik” temelinde yarattığı birtakım değişiklikleri de gözardı etmemek gerekiyor. Her ne kadar, *Hiçbiri*’nde olduğu gibi bu romanda da “gerçekçi” bir bakış açısını sürdürse de, Derviş için “gerçeklik” büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Yazar, gerçekçiliği besleyen en önemli öge olan bilgi edinme biçimlerinin, gerçekliğin eksik

ya da yanlış aktarımına neden olduğunu farketmiştir; bu durum, yazarın feminist ve marksist epistemolojilerin temelinde bulunan kuşkuculuğu paylaşmasına neden olur. Buna göre, toplumsal kuralların bağlayıcılığından kurtulamayan veya ekonomik dinamiklerin yarattığı etkileri gözönüne almayan bir bilgi edinme biçiminin, ister kadın isterse erkek olsun, bir bireye ilişkin gerçekliğin sağlıklı aktarımını sağlayacağı kuşkuludur. Bu görüş, Marksist sanat anlayışının epistemolojik açıdan belirleyici ögesi olan “ekonomik determinizm”i, “Olan Şeylerin Romanı”nın ve Derviş’in bundan sonraki romanlarının bir parçası yapar. Ancak, “ekonomik determinizm” aynı zamanda, kadın ve erkek arasındaki farklılıkların da ortadan kaldırılmasına neden olur. Erkek ve kadın, ekonomik düzende karşı karşıya kaldıkları eşitsizliklerle “eşitlenirler”; dolayısıyla, feminist epistemolojinin temelindeki unsurlar ikinci plana atılır ve kadının “kadın” olduğu için karşılaştığı baskı önemini yitirir.

“Olan Şeylerin Romanı”nda yazar, Marksist kuramın ilgi alanındaki toplumsal-ekonomik dinamikleri öne çıkartmakta, kadının toplumsal konumu dolayısıyla—örneğin bir işçi olarak—karşı karşıya kaldığı baskıyı, sadece kadın olduğu için karşı karşıya kaldığı baskıdan daha önemli bir unsur olarak ortaya koymaktadır. Bu nedenle Suat Derviş, “Olan Şeylerin Romanı” bağlamında, Elaine Showalter’ın önceki bölümde konu edilen gelişim çizelgesinde “ikinci evre”ye yerleştirilebilir. Kadın ve erkek arasındaki ilişkinin, kapitalist düzendeki burjuva ve proleter ilişkisine benzetilmesi, Derviş’in sosyalist feminist yönelime yakın durduğunun bir işaretidir.

Suat Derviş’in romanlarının bütününe bakılacak olursa, “Olan Şeylerin Romanı”ıyla birlikte ortaya çıkan değişimin daha sonraki romanlar için belirleyici olduğu görülecektir. Derviş’in bundan sonraki romanlarında, şahıs kadrosu genişler; bununla birlikte, öne çıkarılan roman kişilerinin çelişkileri ve psikolojik gerilimleri

de ayrıntılı bir şekilde konu edilmeye başlanır. Derviş, ekonomik dinamikleri ön plana almaya devam eder; yazar, kadının “erkekten ayrı” yaşadığı sorunlardan çok, “erkeklerle birlikte” yaşadığı sorunlara eğilir. “Olan Şeylerin Romanı” gibi şahıs kadrosu kalabalık bir roman olan “İstanbul’un Bir Gecesi”nde (1939) şehrin kalabalığına rağmen yalnız kalan, açlıktan ölen, ilaç alacak para bulamayan insanların dramı dile getirilmektedir. Romanın kalabalık kadrosu, “Olan Şeylerin Romanı”nda olduğu gibi her sınıftan insanı temsil etmek kaygısını yansıtmaktadır; ancak bu kalabalık kadroya rağmen “İstanbul’un Bir Gecesi”nde, kişilerin psikolojik gerilimlerine, yaşadıkları ruhsal çelişiklere daha fazla yer verilmiştir. Dolayısıyla “İstanbul’un Bir Gecesi”, yazarın toplumcu gerçekçiliğin romanda iletilecek mesajdan ötesini önemsemeyen dar görüşlerinden uzaklaştığını, “toplumcu gerçekçi” anlayışı terkettiğini göstermektedir.

Derviş, biçimi—ikincil görse de—romanın önemli bir ögesi olarak kabul eden Marksist sanat anlayışı doğrultusunda yazmaya devam etmiştir. Suat Derviş’in hangi noktalarda toplumcu gerçekçiliğin uzağına düştüğünü ortaya koyabilmek için, Marksist sanat görüşünün toplumcu gerçekçilikten ayrıldığı en temel nokta olan “ideoloji” kavramını gözönüne almak gerekmektedir. Derviş, toplumcu gerçekçiliğin çizdiği sınırların darlığını farketmiş, çok geçmeden bu görüşten uzaklaşmıştır. Bu nedenle yazar, 1967’de Necatigil’e yazdığı mektupta, “Olan Şeylerin Romanı”nı değil, bu romandan yalnızca bir yıl sonra tefrika edilen “İstanbul’un Bir Gecesi”ni bütün yapıtları arasında değerli gördüklerinden biri olarak saymaktadır (Necatigil 606).

## BÖLÜM III

### “TOPLUMSAL GERÇEKÇİ” BİR EDEBİYATA DOĞRU

#### A. Toplumsal Olanın Dile Getirilişi

Edebiyatın insanların dünya görüşlerini dönüştürecek bir güce sahip olduğunun farkına varılması, roman sanatı için bir kayıp mıdır? Bugün “toplumcu gerçekçilik”ten söz ederken çoğu eleştirmen, bu kuramın yazınsal yaratıcılığa getirdiği kısıtlamaları kabul etmektedir. Toplumcu gerçekçiliğin, diğer yazınsal üretimler gibi, romanı da siyasal görüşlerin yayılması için bir “araç” olarak görmesi ve edebiyatın “dönüştürücü” gücünü, siyasal amaçlara hizmet eden bir konuma yerleştirmesi, roman sanatına önemli bir darbe indirmiştir. Toplumcu gerçekçi estetik kuramı, edebiyat yapıtlarının estetik değerini, yapıtta ortaya konan propagandanın yarattığı “coşkulanımlar” ile ölçme yoluna gitmiştir. Toplumcu gerçekçiliğin edebiyata biçtiği rol, hem edebiyatın amacını kitlelerin “siyasal görüşlerini” dönüştürmekle sınırlandırmış, hem de bir edebiyat yapıtının estetik değerinin bu işi ne kadar “iyi” yaptığı ile ölçülmesine neden olmuştur.

Sovyetlerin sanat kuramı olarak ilân edildiği 1930’lu yıllarda, toplumcu gerçekçiliğin katı kuralları vardı. Bu yıllarda, toplumcu gerçekçiliğe getirilen



olumsuz eleştirilerin “rejim düşmanlığı” olarak değerlendirilmesi, sanatın “özerkliği” savunan ve siyasal görüşlerin bir sanat yapıtında ancak “örtük” olarak dile getirilmesi gerektiğini ileri süren eleştirmenlerin dışlanmasına yol açmıştır. Pléhanov ve Troçki’nin görüşleri uzun yıllar gözardı edilmiş, benzer görüşleri dile getiren “Kagan, Pospelov, Ziss” (Oktay 90) gibi kişiler de kayıtsızlıkla karşılanmıştır. Ancak, Marksist estetiğin, 1938’lerde alevlenen gerçekçilik tartışmalarının öncülüğünde geçirdiği değişim, ilerleyen yıllarda toplumcu gerçekçiliğin katı kurallarının yumuşamasına neden olmuştur. Lúkacs ve Brecht arasındakine benzer tartışmaların öncülük ettiği bu değişim, özellikle 1953 yılında Stalin’in ölümünden sonra, toplumcu gerçekçiliğe ciddi eleştiriler yöneltilmesiyle sonuçlanmıştır.

1950’li yıllara gelindiğinde, toplumcu gerçekçi oluşum, kuramsal temelindeki en önemli unsur olan “sanat” ve “ideoloji” arasındaki ilişkiyi gözden geçirmeye koyulmuştu. Bu yıllarda, Pléhanov gibi kimi eleştirmenlerin daha önce yadsınan görüşleri, Sovyet estetikçileri tarafından ele alınmaya başlanmıştır. Bu dönemin sonunda toplumcu gerçekçilik, “ideoloji” kavramının Marksist kuram tarafından yeniden yorumlamasına koşut olarak, sanatın “görece özerkliği”ni kabul etmiştir.

Marksist kuramın gelişimi sürecinde pek çok farklı şekilde karşılanan “ideoloji” kavramı, büyük çoğunlukla, Marks’ın belirttiği gibi, egemen sınıfın ekonomik çıkarları tarafından belirlenen bir unsur olarak görülmekteydi; Marks, “ideoloji”yi saptırılmış, “yanlı fikir” olarak tanımlıyordu (Mardin 18). Lenin ile birlikte bu “olumsuz anlam”ından sıyrılan ve toplumcu gerçekçiliğin kilit kavramlarından biri konumuna gelen “ideoloji”, toplumcu gerçekçiliğin yüksek sesle eleştirilmeye başlandığı dönemde, çatışan dünya görüşlerinin ortaya çıkarttığı bir olgu olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Bunda, ideoloji teorisinde özne

kavramını yürürlüğe sokan Louis Althusser'in önemli payı bulunmaktadır. İdeolojinin “öznenin toplumsal etkinliğinin temeli” olduğunu söyleyen Althusser, ideolojinin gerekli bir toplumsal pratik olduğunu göstermiştir (Coward ve Ellis 131). İdeoloji, Althusser ve ondan sonra gelen Marksist eleştirmenler tarafından, bir “pratik” olarak alımlanmıştır. Yıllar sonra bir diğer Marksist eleştirmen, Terry Eagleton bu durumu “ideoloji” kavramının kendi içindeki eklektizme işaret eden şu sözlerle dile getirmiştir: “İdeoloji hiçbir zaman, egemen sınıfın görüşlerinin basit bir yansıması olmamıştır; tersine her zaman çatışan dünya görüşlerini işlemiş, karmaşık bir olgudur” (Alıntılayan Parla, “20.yy...” 18).

Edebiyatı politik amaçlarla kullanması nedeniyle, toplumcu gerçekçiliği eleştirse de çoğu eleştirmen, yazarı, okuru aydınlatmakla, onu “yanlış bilinç”ten kurtarmakla görevli sayıyordu; Pléhanov ve Troçki gibi isimler de bu durum için birer istisna değildir. Bu nedenle, metnin “kurmaca”lığını ortaya koyan, edebiyat yapıtlarında yansıtılanın gerçeğin kendisi olmadığını ileri süren görüşler, ancak “ideoloji” kavramındaki dönüşümün sonrasında tartışılmaya başlanmıştır. Bu dönüşüm, Marksizmin pek çok farklı kuramla ilişkiye geçmesine ve zenginleşmesine neden olmuştur; Marksizmin özne anlayışının gelişmesi ve feminizmin Marksist kuram ile ortaklaşması da, bu dönüşümün sonucunda gerçekleşmiştir.

Toplumcu gerçekçiliğin yaşadığı bunalımdan bir çıkış yolu aradığı 1950’lerde, gerçeğin “tam bir nesnellikle” yansıtılabileceği görüşü hâlâ yürürlüktedir. Ancak, “ideoloji” kavramının geçirdiği dönüşüm, gerçeğin “farklı şekillerde” yansıtılabileceği görüşünün ortaya koyulmasına neden olmuştur. Böylece, o zamana dek Marksist edebiyat anlayışının “tek biçim”i olarak görülen toplumcu gerçekçiliğin tahtı sarsılmaya başlamıştır. Ünlü Marksist eleştirmen Lúkacs, gerçeği yansıtma biçiminde görülebilecek farklılığı, “toplumcu gerçekçilik”

ve “eleştirel gerçekçilik” adı altında iki kategori belirleyerek kavramlaştırmıştır. “Toplumcu gerçekçilik” ile “eleştirel gerçekçilik” arasındaki fark, eleştirel gerçekçiliğin siyasal olarak “taraf tutmaması”dır. Lúkacs bunu şu sözlerle dile getirmektedir:

Toplumcu gerçekçiliğin perspektifi, elbette ki toplumculuğu kurma mücadelesidir. Bu perspektifin biçimi ve özü toplumsal gelişme düzeyine ve konuya göre değişecektir. Önemli olan nokta, eleştirel gerçekçilikte olduğu gibi sadece toplumculuğu benimsemekle yetinilmemesidir.

[ . . . ]

Toplumcu gerçekçilik, eleştirel gerçekçilikten yalnız somut bir toplumcu perspektife dayanmasıyla değil, aynı zamanda bu perspektifi toplumculuğu kurma yolunda çalışan güçleri içerden betimlemesiyle de ayrılır. (Lúkacs, *Çağdaş...* 108)

Lúkacs, eleştirel gerçekçiliği “toplumcu gerçekçi” edebiyata giden bir basamak olarak nitelendirmektedir; ona göre, eleştirel gerçekçilik bir süre sonra “kuruyup gi[decek]” ve yerini toplumcu gerçekçiliğe bırakacaktır (Lúkacs, *Çağdaş...* 133).

Türk edebiyatının tarihsel gelişim sürecinde, eleştirel ve toplumcu gerçekçilik arasındaki ayrım, Sovyet edebiyatında olduğu kadar belirgin bir şekilde ortaya çıkmamıştır. Ancak, bu durum, Lúkacs’ın tanımladığı şekliyle bu iki kategorinin Türk edebiyatında hiç ayrışmamış olduğu anlamına gelmemektedir. Türkiye’de “toplumcu gerçekçi” tezlerin, Kurtuluş savaşının koşulları nedeniyle “egemen ideoloji”ye (Kemalizm’e) eklemlendiğini belirten Ahmet Oktay, toplumcu gerçekçiliğin kuramsal olarak açıklıkla tartışılmadığını, bu nedenle de Türk edebiyatında yerleşik bir yapı kazanamadığını ileri sürmektedir. Yazar, bu iddiasını

Edebiyât-ı Cedide'nin gerçekçilik anlayışı ile 1930'lu yılların sonunda oluşmaya başlayan toplumcu edebiyatın gerçekçilik anlayışını karşılaştırarak kanıtlamaya çalışır.

Oktay, “pekala eleştirel gerçekçi olarak nitelendirilebilecek bir yazar” olarak tanımladığı Hâlit Ziya ile Mehmet Rauf ve Hüseyin Cahit gibi Edebiyât-ı Cedide yazarlarının “hakikiyûn” (gerçekçilik) akımına yaklaşımları ile bir Marksist olan Sadri Ertem'in gerçekçilikle ilgili kuramsal yazıları arasında “büyük bir ayırım olmadığını” ileri sürmektedir (Oktay 277). Oktay bu iddiasını, Ertem'in 1937 yılında yayımlanan “Fertçi ve Cemiyetçi Edebiyat” başlıklı yazısına dayanarak ortaya koyar. Tek bir yazıdan yola çıkılarak yapılan bu genelleme pek çok nokta için açıklayıcı değildir. Gerçekçilik ve edebiyat arasındaki ilişkinin ilk kez kuramsal olarak tartışıldığı Edebiyât-ı Cedide dönemi ile toplumcu edebiyatın yürürlükte olduğu 1930-1940 yılları ile belirlenen dönem arasında küçümsenemeyecek farklılıklar bulunmaktadır. Bu iki dönemi birbirinden ayıran en önemli unsur, Edebiyât-ı Cedide döneminde “gerçekçilik” ve “doğalcılık” arasındaki sınır çizgisinin henüz tam anlamıyla çizilmemiş olmasıdır. Gerçekçiliği, “hakikiyûn mesleği maddiyat ve maneviyatı tetkik ve tecrübe üzerine kurulmuş tasvir ve tahlilden” oluşan bir yaklaşım olarak açıklayan Hâlit Ziya (Oktay 277), 1890'larda yayımlanan *Hikâye* adlı kitabında, Zola'yı “naturalist” değil, “realist” bir yazar olarak değerlendirmektedir (Uşaklıgil 83). Bu durum, Hâlit Ziya'nın o yıllarda henüz gerçekçilik ve doğalcılığın birbirlerinden hangi noktalarda ayrıldığını tam olarak anlamamış olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca, Sadri Ertem'in simgelediği dönem, bir sınıf bilincinin oluştuğu yıllara denk düşmektedir; bu nedenle, sınıfsal bir bakış açısına sahip olan toplumcu gerçekçiliğin etkilerinin görüldüğü bu dönemde gerçekçiliğin alımlanışı, Edebiyât-ı Cedide'nin gerçekçilik anlayışından farklıdır.

Oktay'ın ortaya koyduğu iddianın temelinde, toplumcu gerçekçiliğin Türkiye'de eleştirel gerçekçiliğin “ötesine geçemediği” fikri bulunmaktadır. Bu, kabul edilebilir bir yorumdur hiç kuşkusuz; 1930'lu yılların sonunda, iktidarın giderek artan baskısı, toplumcu gerçekçiliğin, insanlara sınıfsal farklılıkların ortadan kalkacağı “ütöpik” bir gelecek sunan ve onları bu yolda çalışmaya, eylem yapmaya çağıran yönünü törpülemiş, bir anlamda bu yönelimin—Lúkacs'ın taraf tutmamakla suçladığı—eleştirel gerçekçiliğe dönüşümünü zorunlu kılmıştır. İktidardaki görüşlerle çelişen toplumcular, soruşturmalar ve tutuklamalarla sindirilmeye çalışılmış, 1944 yılındaki geniş çaplı tutuklamaların ardından, 1945'de gerçekleşen “Tan olayı” sonucunda da bu konuda başarıya ulaşılmıştır. Türk edebiyatının 1940'lı yıllarına bu baskı kadar, toplumcu gerçekçiliğin tahtının anavatanında sarsılmaya başlaması da damgasını vurmuştur.

Ahmet Oktay'ın da belirttiği gibi, 1940'tan önceki on yıllık dönemde, Türk Marksistleri için büyük ölçüde Sovyetlerin “resmî sanat görüşü” belirleyici olmuştur. Buna en büyük kanıt, 1930-1940 yılları arasında yayımlanan toplumcu dergilerdir. Nitekim Oktay da, bu genel yargının edebiyat dergilerine ilişkin bir yargı olduğunu şu sözlerle açıklamıştır: “Türkiye'de Marksizmin yerleşmesi ve gelişmesi de yazınsal düzeyde olmuştur, kuramsal/bilimsel söylem düzeyinde değil. Örgütlenemeyen, açıkça yayın yapamayan solcu düşünce, uzun yıllar hep yazın dergilerinde kendini dile getirmek zorunda kalmıştır” (248). Ancak, edebiyat dergilerinden edinilen bir görüşün, edebiyat yapıtlarını da içine alacak şekilde, genel bir yargı olarak sunulması bazı aksaklıklara yol açmaktadır.

Sovyetlerin resmi “sanat görüşü”nün Türk Marksistleri üzerindeki etkisi ile ilgili bir yargıya varmadan önce, kuramsal yazıların yanı sıra, Türk Marksistlerinin verdikleri edebiyat yapıtlarına da göz atmak gerekmektedir; Ahmet Oktay, Sadri

Ertem gibi bazı Marksist yazarların adlarına değinmesine karşın bunu yapmıyor. Eğer yazar, “Suat Derviş” ismi üzerinde biraz daha dikkatli bir şekilde durmuş olsaydı, Derviş’in bu genel yargı için istisna oluşturan isimlerden biri olduğunu görecekti.

Sanatın “görece özerkliği” konusunda henüz “resmî” bir görüşün açıklanmadığı yıllarda Derviş, toplumcu gerçekçiliğin çizdiği dar çerçeveden bir çıkış yolu aramaktaydı. Yazar, 1938’de yayımlanan “İstanbul’un Bir Gecesi” adlı romanında, tercihini propaganda ile edebiyat arasına bir mesafe koyarak göstermiştir. Aynı yıl, *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımlanan bir yazısında Derviş, toplum için sanattan yana olduğunu belirtmekle birlikte, edebiyatın “estetik” boyutunu da vurgular ve “ideoloji”yi bir dünya görüşü olarak ele aldığını şu sözlerle ortaya koyar:

Edebiyat, mevcut olduğu anda bi-zâtihi [kendiliğinden] bir iddiadır. İddiası olmayan edebiyat olmaz! Estetik, ictimâî [toplumsal], felsefî iddiası olmayan şeye edebiyat ismi verilir mi? Şunu da söylemek isterim ki edebiyatta ben iddiasız bir edebiyat yapacağım demek ve öyle yazmak da bir iddiadır. O da her devirde yaşayan bir zümrenin, “bana ne” ve “nemelâzım”cılarının hissiyatına tercüman olmak ve onların bu düşüncülerinin iddiasını yapmak için vücut bulmuştur.

(Alıntılayan Parker ve Toska 20)

1940’lı yıllara gelindiğinde, Derviş, sanatın “politik sanat” olarak değil, başlı başına “sanat” olarak “politik” olduğunu kabul etmiştir.

Derviş, 1940’larda *Yeni Edebiyat*’ta yayımlanan eleştiri yazılarında da “edebiyat” ve “propaganda” arasına koyduğu mesafeyi korumuştur. Suat Derviş’in *Yeni Edebiyat*’ta aralıklı olarak yayımlanmış on dört eleştiri yazısı bulunmaktadır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar, Abdülhak Şinasi Hisar gibi

dönemin önde gelen yazarlarını eleştiren Derviş, tarihsel ve toplumsal koşulların çerçevelediği bir alan olan roman sanatına, yazarın “bireysel duyarlılığını” da gözönüne alan bir bakışla bakmakta, sanat yapıtını bütünüyle açıklamak için, yapıtın ortaya çıktığı dönemin toplumsal koşullarının ne gibi “ekonomik etmenler” tarafından belirlendiğini göstermeye çalışmaktadır. Bu yazılarda Derviş, ele aldığı romanlarda “siyasal” görüşlerin nasıl dile getirildiği ile ilgilenmemiş, romanların biçim ya da içeriğinden yola çıkarak onları “ilerici” veya “gerici” gibi siyasal kavramlarla nitelendirmemiştir. Yazar, bunun yerine, yazınsal bir kavram olan “gerçekçiliği” kullanmayı tercih etmiştir. Bu eleştirilerde söz konusu edilen, kişilerin ait oldukları sınıfların özelliklerini taşıması ve bu özelliklerin bir sistem ifade etmesi gerekliliğidir. Derviş yazılarında, romancının bir birey olarak romana yaptığı katkıyı da vurgulamaktadır. Yazarın romanda karşımıza çıkan yansısını gözardı etmeyen bu tutum, Derviş’in yazarı bir araç olarak görme eğiliminde olan “toplumcu gerçekçi” görüşün dışında konumlandırılması gereken bir edebiyat anlayışına sahip olduğunu göstermektedir.

Eleştiri yazıları, Derviş’in edebiyatın yalnızca “yansıtma” edimiyle ifade edilemeyeceğinin farkında olduğunun işaretlerini vermektedir; ancak yazar bunu kuramsal bir tartışma çerçevesinde ortaya koymamıştır. Derviş, sanatı ne tam olarak bir “yansıtma” ne de “yaratma” eylemi olarak tanımlamaktadır. Bu yönüyle Derviş, sanat yapıtını açıklayabilmek için “yansıtma” ve “yaratma” eylemleri arasında bir uzlaşma arayan İngiliz Marksistlerden Christopher Caudwell ile (1907-1937) benzerlik göstermektedir. Derviş’in 1957’de Paris’te yayımlanan *Le prisonier d’Ankara* (Ankara Mahpusu) adlı romanını değerlendiren bir Fransız yazar, “Janine Bouissouneuse” de bu benzerliğin altını çizmiştir (Alıntılayan Bezirci ve Taner 140). Caudwell gibi Derviş de, kendisini “toplumcu gerçekçi” yönelime yaklaştıran

düşüncelerini hem kişisel devrimci inancından, hem de kapitalist kültür karşısındaki hoşnutsuzluğundan almaktadır. Derviş'in görüşleri de Caudwell'inkiler gibi, Sovyet toplumcu gerçekçiliğinin görüşlerinden farklıdır; çünkü değişik toplumsal ve kültürel koşullarda üretilmiştir. "Sınıf, ideoloji ve yapıt arasındaki ilişkileri dolay[ımsızlaştıran]" Caudwell gibi Derviş de, geleneksel altyapı-üstyapı kavramlaştırmasından yola çıkmakla birlikte, gerek yazarın gerekse roman kişilerinin öznelliğine büyük önem vermektedir (Oktay 179). Bu iki yazarı birbirinden ayıran en önemli fark ise, Derviş'in edebiyat konusundaki fikirlerini Caudwell gibi dizgeleştir(e)memiş olmasıdır. Caudwell'in "yansıtma" ve "yaratma" eylemleri arasında sanat yapıtını açıklayacak "doyurucu bir sentez"e ulaştığını söylemek mümkün değildir (Belge, *Marksist...* 23). Yine de Caudwell, Derviş'ten farklı olarak, yazılarında kuramsal bir çerçeve oluşturabilmiştir.

Fikirlerini kuramsal bir çerçevede açıklıkla tartışamaması, Derviş'in eleştirmen kimliğinin ayırdedici bir özellik olmasını engellemiştir. Ancak, yazarın eleştiri yazılarında değindiği noktalar ve çeşitli röportajlarında dile getirdiği fikirleri, 1940'larda Derviş'in edebiyat yapıtının "çelişik bir birlik" olduğunu kavradığını göstermektedir. Toplumcu bir edebiyattan yana olduğunu her fırsatta belirtmesine rağmen Derviş, 1940'lı yıllara gelindiğinde, yapıtın iç dinamiklerini çok farklı değerlendirmektedir. Edebiyat yapıtının "kurmaca karakteri"nin vurgulanması, Derviş için toplumcu gerçekçiliğin yüzeysel edebiyat görüşünün artık eskilerde kaldığının bir kanıtıdır.

Suat Derviş'in adını bugünlere taşıyan da yazarın 1940 sonrasında yazdığı romanları olmuştur. Yazarın hem ideolojik görüşlerinin hem de edebiyata bakışının geçirdiği dönüşüm, kırklı yıllarda olgunlaşmış bir sanat anlayışı ile sonuçlanmıştır. Derviş'in edebiyat yapıtını oluşturan iç dinamikleri de onun dışında gelişen



ekonomik-toplumsal olaylar kadar önemsemesi, yazarın bu dönemde yazdığı yapıtların kurgularının eskiye oranla daha ustalıklı olmasına neden olmuştur. Roman kişileri, yazarın iletmek istediği düşüncelerin taşıyıcısı olmaktan uzaklaşmış, kendi bireysel özelemlerini dile getirmeye başlamışlardır. Örneğin “Olan Şeylerin Romanı”nda Nazlı’nın sesini yutan kalabalığın tersine, *Fosforlu Cevriye*’de, Galata’nın kalabalığı, sokakların kızı Cevriye’nin “birey olma savaşımını” belirginleştirmektedir.

1940’lardan itibaren Suat Derviş için roman, artık ne verili düşünceleri ne de gerçeği “yansıtmaya” iddiasında değildir. Roman bir “kurgu”dur. Nitekim Derviş, 1968’de yazdığı ve 1975’te *Şair ve Yazarlarımız Nasıl Yazıyorlar* adlı derlemede yayımlanan bir yazısında romanlarını nasıl “kurduğunu” şöyle anlatmaktadır:

Her mevzuu, hayattan aldığım gibi, yani bir fotoğraf makinası gibi aksettirmem, onu bütün buutlarıyla, nedenleriyle birlikte göstermek isterim. Birçok Fatmalardan kompozite ettiğim Fatma, eğer hakikaten hayattaki eşlerine benziyorsa, onu tanıyabilmiş ve benzetebilmişsem, birkaç sahife sonra o, tek başına hareket etmeye başlar ve hemen özgürlüğünü kazanır. O artık tıpkı bir canlı insandır ve romanımda benim onu evvelden götürmek istediğim sona gitmez onun kendi realitelerinin onu sevkettiği sona gider. Bir romanda benim tipim veya tiplerim bana isyan ettiler, kendi başlarına buyruk oldular mı ben bayram yaparım. Çünkü “roman çok iyi olacak” diye düşünürüm ve hakkım da vardır. (Alıntılayan Parker ve Toska 17)

## B. *Aksaray'dan Bir Perihan*'ın Ütopyası

Suat Derviş'in Behçet Necatigil'e yazdığı mektupta, değerli gördüğü yapıtları arasında saydığı bir diğer romanı da *Aksaray'dan Bir Perihan*'dır. Suat Derviş'in 1940'lı yıllardan itibaren yayımlanan romanlarında olduğu gibi, *Aksaray'dan Bir Perihan*'da da, toplumcu gerçekçiliğin sanata tanıdığı “görece özerkliğin” izleri görülmektedir. 17 Aralık 1962-22 Şubat 1963 tarihleri arasında, *Gece Postası* gazetesinde tefrika edilen *Aksaray'dan Bir Perihan*, bir İstanbul romancısı olarak tanınan Derviş'in köye uzandığı tek roman olmasının yanı sıra, kentli ve köylü arasındaki ayrımları kaldırarak, yaşanan sorunları insanların “bencilliğine” bağlayan bir yorum getirdiği için de, Derviş'in yapıtları arasında ayrı bir yere sahiptir.

*Aksaray'dan Bir Perihan*'da yazar, her kesimden insanı romanda temsil etme kaygısından kurtulmuş ve şahıs kadrosunu romanın geçtiği zaman ve mekâna uygun bir şekilde sınırlamıştır. Bu durum, Derviş'in 1940'lı yıllarda yayımlanan diğer romanları için de geçerlidir. Romandaki şahıs kadrosunun sınırlanmasının yazarın romanlarına getirdiği en önemli özellik, psikolojik derinliktir. Kişiler hakkında daha fazla bilgi verildiği, bireylerin kendi içlerinde ve diğer bireylerle birlikte yaşadıkları gerilimler de ayrıntılı bir şekilde konu edildiği için, Derviş'in kırklı yıllardan sonra yayımlanan romanlarındaki kişiler—diğer romandakilerin aksine—ete kemiğe bürünmüş bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

*Aksaray'dan Bir Perihan*, köleliğin kaldırıldığı yıllardan Kore Savaşı'na uzanan bir zaman diliminde geçmektedir. Balkan Savaşı, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları romanın tarihsel uğrak noktalarıdır. Romanın adı, Perihan karakterini öne çıkartsa da asıl hikâye, eski halayık Gülter'in etrafında gelişmektedir. Çerkes kızı Gülter'in bir esir olarak satıldığı pazarlardan, hizmet etmek üzere getirildiği konaklara ilişkin anıları çerçevesinde konu edilen Osmanlı aristokrasisinin çözülüşü,

Gülter'in azat edilip köyüne dönüşüyle Kurtuluş Savaşı'nın sürdüğü yıllara eklemlenir. Gülter'in yaşlılık yılları da Kore savaşıyla birlikte anlatılır. Bir süre aristokrat tabakadan kişilerin evlerinde hizmetçilik yaptıktan sonra, Sapanca yakınlarındaki Arifiye köyüne dönen Gülter, burada Çerkes gelenekleriyle yeniden buluşur. Hizmetçi olarak gittiği ilk evde, üzerindeki geleneksel kıyafeti alelade bir elbiseyle değiştirmek zorunda bırakılan küçük halayık, yıllar sonra genç bir kadın olarak yeniden Çerkes kıyafeti giyer. Başlarda, kadınlarla erkeklerin bir arada bulunduğu, "kaç-göç"ün olmadığı bu ortama ayak uydurmakta zorlansa da Gülter, kısa sürede köy hayatına uyum sağlar ve burada Hurşit Ağa ile evlenir.

Anadolu'ya paralel olarak Ankara'da başka bir hikâye gelişmektedir. Bir Jön Türk olan babasını savaşta kaybeden Nuri, ailenin geçim sıkıntısını hafifletmek için annesi ve teyzesi Pakize'yle birlikte çalışmaya başlamış ve işyerinde tanıştığı Perihan ile evlenmiştir. Nuri'nin "üst tabakadan" olmasından etkilenen Perihan, bu evliliği bir kurtuluş olarak görmektedir. Bir süre sonra Perihan, Nuri'yi ve bu evliliği "yönetmeye" başlar. Bu arada Nuri, Hale ile birlikte olmaya başlamıştır. Önce "evimin hanımı olmak istiyorum" diyerek Pakize'yi İstanbul'a gönderen Perihan, çok geçmeden Nuri'nin işlerine de karışmaya başlar ve kocasını bir kaçakçılık için anlaşma yapmaya zorlar. Nuri, başlarda karşı çıksa da, Perihan'ın çizdiği yolda ilerlemekte bir sakınca görmez.

Hurşit Ağa'nın ölümüne yakın, bir zamanlar bakıcılığını yaptığı Pakize'den kendisini İstanbul'a çağıran bir mektup alan Gülter, hasta kocasını yalnız bırakamadığı için İstanbul'a, Pakize'nin yanına gidemez. Pakize'nin bu mektubu aslında son bir çağrıdır ve aynısından bir tane de Nuri'ye yazılmıştır. Yalnızlıktan bunalan Pakize, bu iki mektuba da cevap alamaz; çok geçmeden kaza mı intihar mı olduğu belli olmayan bir olay sonucunda ölür.

Bu ölüm, biri Anadolu’da diğeri Ankara’da gelişen iki hikâyenin kesişme noktasını oluşturmaktadır. Pakize’nin ölümü, Gülter’i Pakize’nin yakın bir zamana kadar birlikte yaşadığı yeğeni Nuri’nin evine, Ankara’ya getirir. İşte Pakize’yi birlikte oturdukları evde istemeyen, kocası Nuri’yi zengin olmak için kurduğu planlara alet edebilmekten başka bir arzusu bulunmayan Perihan, burada sahneye çıkar. Hırs kavramının somutlaştığı bir yaşama, paraya endeksli bir ahlâk ve değerler dünyasına sahip olan Perihan, uzun bir zamana yayılan bu romanda son sahneyi oynamaktadır. Gülter’in Ankara ziyareti, Perihan onu da evde istemediği için kısa sürer; yaşlı kadın köyüne geri döner ve kısa bir süre sonra da Pakize’ninkini andıran bir yalnızlık içinde ölür. Perihan ise, kendisinin sonunda bir “burjuva” olduğunu kanıtlayacak yeni evlerinin inşaatından başka bir şey düşünmemektedir. Esir ticaretinin yapıldığı yıllardan Kore Savaşı’nın yaşandığı yıllara gelinceye dek değişmeyen şeyler vardır; hem şehir hem de köy hayatı çerçevesinde karşımıza çıkan bu “hiç değişmeyen gerçek”, insanoğlunun bencilliğidir. Bu karamsar havayı, romanın sonunda, Perihan’ın son günlerde yine “biraz” kilo aldığı için patlayan fermuarının gülünçlüğü’nün eşlik ettiği bir umut ışığı dağıtır. Yeni evlerinin inşaatını görmeye giden Perihan’la Nuri’nin, sokakta hükümet aleyhine gösteri yapan öğrencilerin arasına karışan oğulları, insanlığın mutlu geleceği için bir “umut” olarak belirirler.

*Aksaray’dan Bir Perihan*, Derviş’in “gerçekçi” romanlarından biridir. Bu romanda neden ve sonuç ilişkileri mantıksal bağlarla birbirine bağlanmış, anlatıcıdan çok roman kişileri konuşurulmuştur. Anlatıcı, romanda vurgulanan iki kutup arasında taraf tutmaz; roman kişilerinin geçmişlerini ve iç çelişkilerini tarafsız bir şekilde aktarır. *Aksaray’dan Bir Perihan*’da toplumcu gerçekçiliğin, “Olan Şeylerin Romani”ndeki gibi belirleyici etkisi yoktur. Bu romanda yazınsal söylem, siyasal

söyleme üstün gelmektedir; bunun en büyük kanıtı roman kişilerinin işlenişinden yakalanmaktadır.

*Aksaray'dan Bir Perihan*, Osmanlı aristokrasisinin ortadan kalkışıyla toplumsal konumlarında önemli bir değişim gerçekleşen seçkinlerin, yeni toplumsal düzene nasıl ayak uydurduklarını ve bir “küçük burjuva” sınıfı oluşturduklarını ortaya koymaktadır. Zenginliği “en büyük şeref” olarak gören Perihan ve onun hırslarının bir oyuncacı olmaktan öteye gidemeyen Nuri, bu romanda “küçük burjuva” sınıfının birer temsilcisi olarak belirmektedir (44). Bu romanda Perihan, artık “ideoloji”nin ürünü bir karakter değildir; “ideoloji” Perihan’ın karakterinin bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Perihan, *Hiçbiri*’ndeki Cavide ve “Olan Şeylerin Romani”ndeki Nazlı’nın tersine, bir birey olarak isteklerini, hırslarını ortaya koymakta ve rastlantılarla belirlenen bir sona değil, kendi belirlediği bir sona doğru ilerlemektedir. Arzu ettiği yaşama ulaşmak için gerekirse ahlâk dışı planlar yapan ve bu planların uygulanabilmesi için çevresindekileri yönlendiren Perihan, toplumcu gerçekçi sanat anlayışının öngördüğü gibi parti politikasının değil, yazınsal yaratıcılığın ürünü bir “tip” olarak belirginleşmektedir.

Bu romanda hem Perihan’ın hem de Nuri’nin iç çelişkileri ayrıntılı bir şekilde dile getirilmektedir. *Hiçbiri* ve “Olan Şeylerin Romani”nin tersine, *Aksaray'dan Bir Perihan*’da, anlatıcı taraflı değildir; romanda, Perihan’ın alaycı bir dille anlatılması dışında, yazarın ya da anlatıcının taraf tuttuğunu düşündürecek bir öge bulunmamaktadır. Aristokrat geçmişi ve karısının para tutkusu arasında yaşadığı çelişkinin Nuri’yi bir birey olarak belirlemesi gibi, Perihan’ın sınıf atlama isteği ve paraya olan düşkünlüğü de onun kişiliğini belirginleştirir ve Perihan’ı bir birey olarak ortaya koyar. Yazar, Perihan’ın amaçlarının anlamsızlığını ifade etmek ya da Perihan’ı eleştirmektense, onu komik durumlara düşürmeyi seçer. Kilo aldığı için

patlayıveren fermuarı ve ondan habersiz hükümet aleyhine gösteri yapan öğrencilerin arasına karışan oğulları Perihan'ı küçük düşürür ve bir anlamda “mağlup” ederler.

Bir iradesizlik örneği olan Nuri de, çelişkili bir kişi olması nedeniyle toplumcu gerçekçiliğin öngörülerine uymamaktadır; çünkü parçalanmış, çelişkili birey, toplumcu gerçekçiliğin *avantgarde* sanatı eleştirdiği temel noktalardan biridir. Perihan'ın zoruyla karıştığı kaçakçılık işi, Nuri'nin evliliğini sorgulamasına neden olur. Bu sorgulama, Nuri'nin iç çelişkilerini de ortaya koymaktadır:

Nuri bundan on dokuz sene evvel, Perihan'ı tanıdığı zaman, o şimdiki, kendinden emin kadın değildi. Sesinde bu mütehakkim [zorba] ahenk ve bakışlarında böyle kuru manâ yoktu.

[. . . .]

Bu kadar tiksinti duyduğu bu işin içine nasıl sürüklenmişti? Bu irade zaafi, karısının her arzusuna körü körüne bu baş eğiş neydi?

[. . . .]

Nuri hafif bir sabırsızlık ifade eden bir sesle:

- Yorgunum diye tekrarladı.

Halbuki, bu iş beni iğrendiriyor, kendimden utanıyorum demek istiyordu. (30)

Bu romanda kişiler çelişkisiz, tamamlanmış bireyler değildir. Nuri'nin, geçmişi ve Perihan'ın istediği yaşam biçimi arasında yaşadığı ahlakî çelişkiler, onun bireyselliğini ortaya koyduğu gibi, Derviş'in bir yazar olarak “toplumcu gerçekçi” yönelimin uzağına düştüğünün de bir işaretidir.

Toplumcu gerçekçilikte birey, Kristeva'nın deyişiyle “üretim, sınıf, toplum çelişkilerinin içinde el değmez bir birim olarak kal[maktadır]” (Alıntılayan Oktay 93). Kristeva, dışarıyla sürekli çatışma halinde olan bireyin kendi kendisiyle hiç

çatışmadığını vurgulamaktadır. Ancak, kişilerin psikolojik derinliklerine inildikçe, birey olmanın bütünsel bir ifadesi olmadığı, kişinin kendisini çelişkilerle var ettiği daha açık bir şekilde görülmektedir. Derviş'in romanlarında kişilerin ruhsal çelişkilerini giderek daha ayrıntılı bir şekilde konu etmesi, roman kişilerinin parçalanmışlıklarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. *Aksaray'dan Bir Perihan*'da, sınıf çatışmasına bağlı kalmakla birlikte, roman kişilerinin çelişkilerini de konu etmesiyle Derviş, son çözümlemede özneyi “çelişkisiz bir varlık” olarak değerlendiren toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışının dışında olduğunu bir kez daha kanıtlamaktadır.

*Aksaray'dan Bir Perihan*'da, bireyin insanî değerlere ve giderek kendisine yabancılaşması vurgulanmaktadır; bu yabancılaşmanın sorumlusu ise kapitalist düzendir. Toplumsal sınıflara yapılan vurgu, *Perihan*'ın bir “burjuva” olmak için sarfettiği çaba ile kendini gösterse de, insanlar artık bu farklılıkların ötesinde, bireysel çıkarların ve bencilliğin belirlediği bir eksenle ortaklaşmaktadır. Pakize'nin ve Gülter'in ölümleri, bu düzende “ayrık” kalmalarının bir sonucudur; artık düzene uymayanlar için “mutlu olma” şansı olmadığı gibi, “yaşam şansı” da yoktur. Derviş için “kapitalist düzen” ile mücadele, bir “ahlâk sorunu”na dönüşmüştür. Kadın/erkek ya da kentli/köylü olmak önemli değil, “ahlâklı olmak” önemlidir. Bu nedenle Derviş, yitirilen insanî değerlere vurgu yapar ve “mutlu gelecek” ütopyasını romanın sonuna saklar. “Olan Şeylerin Romanı”nda farklı sınıflardan insanları bir araya getiren “iyi” idealler, bu romanın ancak sonunda, *Perihan* ile Nuri'nin roman boyunca bir kez bile adları geçmeyen oğulları aracılığıyla ifade edilirler.

Derviş, diğer romanlarından farklı olarak *Aksaray'dan Bir Perihan*'da, kadını “mutlak” anlamlar yüklemekten ele almaktadır. Bu romanda kadınlar, *Hiçbiri* ve “Olan Şeylerin Romanı”nda onları bir araya getiren “çaresizlik” motifinden

kurtulmuştur. “Olan Şeylerin Romani”nda kapitalist düzene ve erkeklere atfedilen hükmetme arzusu, hırs, bencillik gibi özellikler, bu romanda, kadının da sahip olabileceği özellikler olarak ortaya çıkmaktadır.

*Aksaray’dan Bir Perihan*’da da Derviş, diğer romanlarında olduğu gibi, roman kişilerini, geçmişlerinden hareketle açıklamaya girişir; ancak artık “cinsiyet” veya “toplumsal kimlikler” gibi, “geçmiş” de kişiler üzerinde mutlak etkiler yaratan bir unsur değildir. Geçmiş, Perihan’ın bu kadar “kötü” olmak için haklı nedenleri olduğunu ortaya koymaktadır. Gardiyan olarak çalışan ve metresiyle yaşayan bir baba, ilgisiz anne, mutsuz evliliğe dair tanıklıklar ve geçim sıkıntısı, kızkardeşleriyle birlikte Perihan’ı da belirleyen unsurlardır. Ancak, anne-babasının mutlu evliliğine ve geçim sıkıntısını bu mutlulukla katlanılır kılan bir aileye tanıklık eden Nuri’nin de bir metresi vardır. Perihan’ın, daha evliliğinin ilk yılında karısını aldatmaya başlayan babası koşullardan dolayı “kötü” ise, Nuri için nasıl bir açıklama bulunacaktır? Romanda Nuri’nin Hale ile olan ilişkisi “aldatmak” kelimesi ile karşılanmaz, belli ki Derviş, Perihan gibi bir kadınla evli olan bir erkeğin, bir başka kadınla daha ilişki kurmasının Perihan’ın olumsuz özelliklerini iyice belirginleştireceğini düşünmektedir. Hem zaten Hale, “güzel bir kadın olmaktan çok uzak”tır (Derviş 11); böylece bu ilişki suç olmaktan çıkar.

“Cinsiyet”, “toplumsal kimlik”, “geçmiş” gibi unsurların kişiler üzerindeki belirleyiciliğini yitirdiği bu noktada, yaşanan mekânların da bir önemi kalmaz. Derviş, “şehir” ve “köy” arasındaki farklılıkları ortadan kaldırarak bu iki farklı ortamı “bir”leştirir. Şehir ve köy hayatının paralel anlatımı, yitirilen bazı değerlere vurgu yaptığı kadar, her iki ortamda da karşımıza çıkan unsurlara da dikkat çekmektedir. Yaşamın şehre oranla daha çok “ortaklaştığı” köyde de yalnızlık



çekilebileceği vurgusu, bencilliğin mekânların doğurduğu bir özellik olmaktan çok, insana dair bir “gerçeklik” olduğu fikrini ortaya çıkartır:

Evet muhakkak insanlar inzivayı seviyorlardı, yoksa şehirde ve köylerde, her evin, her arsanın her birimizin etrafında, küçücük bir tarlanın bile çevresinde bir çit, bir hendek, bir duvar bulunur muydu? [. . . .]

İnsanlar deli miydi? Neden toprağı parça parça bölüyorlar, neden her biri bu parçanın en güzel bölümünü kendi almak istiyordu? (140)

Gülter’in köydeki yalnızlığı, köyün sınıfsız, kaynaşmış bir topluluğun yaşadığı bir mekan olarak idealleştirilmesinin önüne geçmektedir (140). Derviş, köye bir “kentli” gözüyle bakmakta, bu romanda köyü, bir “yokluklar diyarı” olarak betimlemektedir. Gülter’in köydeki kötü koşullar nedeniyle yaşamını yitiren yedi çocuğu, koşulların ne kadar yavaş değiştiğini de ortaya koymaktadır.

İdealizmden sakınmak için, ikinin birde birleşmesinden çok birin ikiye bölünmesini ortaya çıkartan ve vurgulayan diyalektik yöntem, insanın gerek cinsiyeti, gerekse toplumsal konumunu mutlak bir unsur olarak ortaya koymakta yetersiz kalmaktadır. Bu durum, karmaşık bir sistem olan insanın ne “feminizm” ne de “Marksizm” gibi bir kuramla bütünüyle kavranamayacağını açığa çıkartmaktadır. Derviş, kadının “ikincil” konumda olmayabileceğini, iktidarı eline geçirdiğinde tıpkı erkekler gibi egemenlik kurabileceğini vurgulayarak, feminizmin en önemli imkânsızlığını belirginleştirmektedir. Kadın ve erkek, kesin ve mutlak özelliklerle birbirlerinden ayrılamaz. Öte yandan, ne aile içindeki ilişki, ne de kadının toplumsal konumu yalnızca ekonomik dinamiklerle de çözümlenememektedir. Bu da Marksist kuramın açıklayamadığı unsurları gözler önüne sermektedir. Dikkatini toplumsal-

ekonomik dinamiklere veren Marksist kuramın özne anlayışı, insanı çözümlenmekte yetersiz kalabilmektedir.

*Aksaray'dan Bir Perihan*'da, toplumcu gerçekçiliğin “sosyalist hümanizm”den başka bir “temel ilke”sine rastlayamıyoruz; üstelik, sosyalist hümanizme olan inanç da sarsılmış görünüyor. Diyalektiğin kişileri hiçbir şekilde mutlak özelliklerle donatamaması da, bu romanın “toplumcu gerçekçi” bir roman olarak değerlendirilmesinin önüne geçen bir diğer etkidir. *Aksaray'dan Bir Perihan*'da Derviş, siyasal görüşün romanda “örtük” olarak dile getirilmesi gerektiğini savunan Marksist edebiyat anlayışına yakın durmaktadır. Artık, “ideoloji” kavramı sadece siyasal bir seçime değil bir dünya görüşüne gönderme yapmakta, bu dünya görüşünün bir parçası olan siyasal görüşler ise romanlarda “örtük” olarak dile getirilmektedir. Derviş, siyasal eleştirisini romana sömürüyü simgeleyen “ikon”lar yerleştirerek ortaya koyar; sömürünün tarihsel olarak ilk halini simgeleyen kölelik kurumu gibi, Kore savaşı da aslında siyasal göndermeleri olan bir seçimdir.

*Aksaray'dan Bir Perihan*'a “siyasal” değil “yazınsal” söylem egemendir; ancak romanın sonunda beliren “mutlu gelecek ideali”nin, romandan destek almaması, bu romanda da bir ölçüde yazınsal dinamiklerin dışındaki işleyişlerin etkisi olduğunu ortaya koymaktadır. Nuri'nin ahlâk anlayışı, romanın sonundaki sahne ile Perihan'ın özlemini çektiği yaşama üstün gelir. Böylece, bütün roman boyunca ona karşı gelememesine rağmen Nuri, Perihan karşısında bir zafer kazanmış olur:

“Hürriyet!...Hürriyet!” avazeleri [bağırışları] uzaklaşırken arsadaki işçilerden birçoğu da bu nümayişçiler [göstericiler] kalabalığına katılmış, diğer halk gibi onların arasından uzaklaşıyordu. Nuri'nin

tuttuğu taksinin içine tam girecekleri zaman, Perihan oğullarının arkalarında olmadığını görerek telaşlandı ve Nuri'ye:

- Oğlanlar yok! Neredeler, ne oldular? diye sordu.

O zaman Nuri sinsi bir sevinçle parmağını uzattı ve giden kalabalığı göstererek:

-Orada, dedi. Onlara karıştılar. (160)

Nuri ve Perihan'ın hükümet aleyhine gösteri yapan öğrencilerin arasına karışan çocuklarının kişisel, ideolojik gelişimleri bir yana, adlarına bile romanda yer verilmemiştir. Dolayısıyla, romanın bu şekilde sona ermesinin nedenini, *Aksaray'dan Bir Perihan*'ın dışındaki dinamiklerde aramak gerekmektedir. *Virgül* dergisinde yayımlanan yazısında Behçet Çelik, bu dinamikleri şu sözlerle ortaya koymaktadır:

Romanda tamamen yapıştırma duran bu bölümün ne anlama geldiğini romanın dışına çıkarak kavrayabiliriz ancak: Bu roman 1962 yılında tefrika edilmiştir. Ardında yatan, ister günün gereği, ister yazarın okura “doğmakta olanı sezdirme” isteği olsun, bu bölüm romanı zayıflatır. Oysa bu bölümden çok önce, Nuri'nin, anne ve babasının zihniyetleri gereği feragat ettikleri mülkiyete ulaşmak için kendi değerlerinden feragat ettiğini fark etmesi sonucunda yaşadığı utançla roman bitmiştir aslında. (Çelik 55)

*Aksaray'dan Bir Perihan* da, “Olan Şeylerin Romanı” gibi Elaine Showalter'ın hazırladığı çizelgede ikinci evreye yerleştirilebilir; ancak bu romandaki feminist yönelim karşılığını “sosyalist feminizm”de değil, “liberal feminizm”de bulmaktadır. Kadın ve erkeğin toplumsal konumlarının eşitlenmesini temel amaç olarak ortaya koyan liberal feminizm, insan doğasının kadın ve erkek için aynı

olduğunun üzerinde durmakta ve eşitlik anlayışını bu düşünce ile şekillendirmektedir. *Aksaray'dan Bir Perihan*'da ele alınan şekliyle “kadın” ve “erkek” rolleri, liberal feminizmin eşitlik anlayışını yansıtmaktadır. Derviş, sözü edilen eşitliğin olumsuz olabilecek yönlerini de gözönüne almıştır; kadın, erkeğin sahip olduğu ayrıcalıkların yanı sıra, onlara ait görülen hakimiyet, hırs, bencillik gibi özelliklere de sahip olabilmektedir. Bu durum, sosyalist feminizmin belirlediği kadın imgesinden de uzaklaşıldığını göstermektedir.

## SONUÇ

### SUAT DERVİŞ'TEN GERİYE KALAN FOSFOR

Feminizm ve Marksizm gibi, ortaya çıkışlarında büyük toplumsal dönüşümlerin payı bulunan kuramlar, aynı dönüşümü yaşamayan toplumlarda farklı şekillerde biçimlenmektedir. Bu nedenle, Türkiye’de “toplumcu gerçekçi” ve “feminist” edebiyatın oluşumunu, ülkenin siyasal-toplumsal özgül koşulları ile değerlendirmek gerekmektedir. Türk edebiyatı, gerek toplumcu gerçekçiliği gerekse feminizmi farklı bir deneyim olarak yaşamıştır. Suat Derviş’in romanları, bu farklılığı belirginleştiren, feminist ve Marksist kuramların yazarları—özellikle kadın yazarları—ne yönde etkilediğini, feminist ve Marksist paradigmaların bu yazarlar tarafından nasıl yeniden üretildiğini ortaya koyan öncü yapıtlardır. Günümüzde adı geniş bir okur kitlesi tarafından bilinmese de, Suat Derviş, otuza yakın romanın, çeşitli hikâye ve çevirilerin altına imzasını atmış üretken bir yazardır. Osmanlı İmparatorluğu’nun son yıllarından 1970’lere dek pek çok alanda—yazar, gazeteci, çevirmen ve eleştirmen olarak—varlık gösteren Suat Derviş’in yapıtları, aydın Türk kadınlarının yaşadıkları çelişkileri belirginleştirmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki toplumsal yapının "özel mülkiyet" kavramının gelişmemesi nedeniyle, Marksist teoride ortaya koyulan "burjuva" ve "proleter" gibi toplumsal sınıfları belirginleştirecek bir temel sağlamadığı pek çok kişi tarafından dile getirilmiştir. Sencer Divitçioğlu, "özel mülkiyet" in gelişmesini engelleyen "mîrî toprak düzeni" nin insanların kendilerini sömürülen bireyler olarak algılamamasına neden olduğunu *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumunu* adlı yapıtında ortaya koymuştu (Oktay 285). Sınıfsal farklılıkların "yokluğu", kaynaşmış bir toplum, bir "millet" yaratılması için çalışılan Cumhuriyet'in ilk yılları için de geçerli kılınmak istense de, Cumhuriyet'in coşkulu sanayileşme davası, çok geçmeden geç-kapitalistleşme diye adlandırılabilir bir sürece dönüşmüş ve ülkede sınıfsal farklılıklar belirginleşmeye başlamıştır. Ancak, savaş yıllarının koşulları ve egemen ideolojinin de etkisiyle geçerlilik kazandırılan "halkçılık" akımı, sınıflar arasındaki çatışmanın vurgu kazanmasını engellemiştir.

Feminizmin gelişimi de Türkiye'nin koşullarından önemli ölçüde etkilenmiştir. Doğu'da ataerkilliğin Batı'dakinden çok daha kuvvetli bir unsur olması nedeniyle, feminizmin kadın-erkek arasındaki ilişkiyi çözümlenmeye çalışırken ürettiği paradigmlar ancak modernleşme hareketleri çerçevesinde etkinleştirilebilmiştir. Toplumsal işleyişin egemen ögesi olan ataerki yapının, kadınlar tarafından da içselleştirilmiş olması, feminizm "özerk" bir hareket olarak ortaya çıkmasını geciktirmiştir. Türkiye'de Türk milliyetçiliğinin gelişimine paralel olarak gelişme imkânı bulan feminizm, daha sonra Marksizm gibi kuramlara eklenilerek sürdürdüğü ortak yaşarlıktan (*symbiosis*) ancak 1980 sonrasında kurtulma şansı bulabilmiştir (Tekeli 33).

Bu iki kuramın Türkiye'deki gelişim sürecinde, Suat Derviş'i farklı bir yazar olarak belirginleştiren özelliği, çelişkilerden korkmaması ve gerek Marksist gerekse

feminist paradigmaları çabucak benimsememesi ve sorgulamasıdır. İlk romanlarında Osmanlı seçkinlerinin yaşamlarını konu eden ve Osmanlı kadınlarının toplumsal konumlarını ele alan Derviş, Marksizm ile tanışmasının ardından, yapıtlarında toplumsal-ekonomik işleyişi ön plana çıkartmaya başlamıştır. Marksizm ile tanışmasıyla birlikte, Derviş'in edebiyata bakışında bir kırılma gerçekleşmiştir; yazar için edebiyat, politik görüşlerin dile getirilmesi için bir "araç" konumuna gelmiştir. Bu dönemde yazdığı bir-iki romanında toplumcu gerçekçiliğin öngörülerine uygun olarak hareket eden Derviş, daha sonra Marksizmin sanat anlayışının Sovyet Marksizminin sanat anlayışından farklı öngörülerle donatıldığını farketmiş ve toplumcu gerçekçilikten uzaklaşmıştır.

Derviş'in feminizme bakışı da, büyük ölçüde, yazarın Marksist görüşleri tarafından belirlenmiştir. Sınıf savaşımının varolan biçimlerinin feminist talepleri temsil ettiği düşüncesi, Suat Derviş'in yapıtlarına kadınların "kadın" oldukları için yaşadıkları sorunların, "ikincil" sorunlar olarak görülmesi biçiminde yansımaktadır. Bununla birlikte Derviş, kadınların toplumsal konumlarını belirleyen geleneksel yapılara ve yerleşik ahlâk kurallarının sınırlayıcılığına olan tepkisini tüm romanlarına —örtük olarak da olsa—yerleştirmiştir.

Derviş'in çoğu romanının başkişisi kadındır. Yazarın sonradan reddettiği ve yaşamından otobiyografik etkiler de taşıyan ilk romanlarından sonrakilere taşınan en önemli öge de, kadın roman kişilerinin hep biraz fazla gür çıkan sesleridir. Gerek *Hiçbiri*'nin Cavide'si ve "Olan Şeylerin Romanı"nın Nazlı'sı, gerekse *Aksaray'dan Bir Perihan*'in Perihan'ı yaşamlarını değiştirecek cesarete sahip, güçlü kadınlardır. Derviş'in romanlarındaki dönüşüm, yazarın kadın kişileri ele alışı bağlamında incelendiğinde, özellikleri geçmiş ve aile kurumu tarafından şekillendirilen, toplumsal anlamda "ikincil" bir kadın imgesinden, bu toplumsal konumu

sürdürürken farklılaşmaya, çevresinden ve geçmişinden bağımsızlaşmaya, özgürleşmeye çalışan kadın imgesine bir geçiş görülmektedir. *Hiçbiri*'nde ve "Olan Şeylerin Romanı"nda "kadınlık", bir çıkışsızlığı, bir çaresizliği imlemektedir; ancak, *Aksaray'dan Bir Perihan*'da bu durum değişir. *Aksaray'dan Bir Perihan*'da üçüncü bir kadın imgesi belirir; Derviş'in önceki romanlarında erkeklere ya da düzene atfettiği kötü özelliklerin tümünü kendisinde toplayan, gerektiğinde erkeğe de hükmedebilen bu kadın imgesi, kapitalizm ile mücadelenin Derviş için bir ahlâk sorununa dönüştüğünün bir kanıtıdır. Artık kadın ya da erkek olmak veya burjuva ya da proleter olmak önemli değildir; önemli olan ahlâklı olmaktır. Kadınların da, iktidar şansını ele geçirdiklerinde, erkekler gibi baskı kurmaya, sömürmeye başlayacakları inancı, *Aksaray'dan Bir Perihan*'da kadın olmaya ilişkin sorunları ikincil sorunlar haline getirmektedir. Bu noktada, kadın olmanın konu edilen çarpık toplumsal düzenin bir parçası olmanın ötesinde bir anlamı kalmamıştır.

Suat Derviş'in 1930'lardan sonraki romanlarında kadın ve erkek arasındaki ilişkiyi değil, toplumsal ve ekonomik yapıları ön plana çıkartması, ideolojik bir seçim olarak değerlendirilmelidir. Derviş'in bu seçimi, Türk solunun feminizme bakışının çözümlenmesine yardımcı olacak unsurları da ortaya koymaktadır. 1980'lere gelinceye dek, bir burjuva ideolojisi olmakla suçlanan feminizm, Derviş için de farklı bir noktada değildir. Türk solunun feminizm anlayışını uzun yıllar boyunca, Marksizmin feminist hedefleri de "içerdiği" vurgusu ve kapitalist düzenin dayattığı toplumsal koşulların değişmesiyle kadınların da "özgürleşeceği" inancı belirlemiştir. Ancak, kadınların sol oluşumlar içinde yaşadıkları sorunları tartışmaya başlaması ile birlikte, Türk solunun da "ataerkil" bir yapı sergilemekten çok da uzak olmadığı ortaya çıkmıştır. Fatmagül Berktaş, sol harekete katılan kadınların deneyimlerini aktardığı "Türk Solu'nun Kadına Bakışı: Değişen Bir Şey Var mı?"



adlı makalesinde, bu yapıyı çeşitli tanıklıklar çerçevesinde etkili bir biçimde ortaya koymuştur.

Türkiye’de kadınlar tarafından üretilen edebiyatın gelişimi incelendiğinde, Elaine Showalter’ın belirlediği evrelerin Batı edebiyatında olduğu gibi, Türk edebiyatında da geçerli olduğu görülmektedir. Suat Derviş için ilk romanlarında simgeleşen bir “dişil evre”den ve daha sonra Marksist görüşlerin egemenliğinde gelişen bir “feminist evre”den söz edilebilir; ancak Derviş’in romanları, Elaine Showalter’ın “kadınlık evresi” olarak nitelendirdiği üçüncü evreye özgü bir yapı sergilememektedir. Marksist görüşlerin ekonomik dinamiklere öncelik veren vurgusunun, kadın ve erkek arasındaki ilişkide olduğu gibi kadınların toplumsal konumlarını açıklamakta da yetersiz kaldığını fark eden Derviş, zamanla “liberal feminizm” ile ortak özellikler gösteren bir feminist yönelim benimsemiştir. Ancak yazar, feminizmi özerk hedefler koyabilecek bir hareket olarak değil, Marksist kuram içerisinde çözümlenebilecek sorunlarla ilgilenen bir yönelim olarak değerlendirmiştir. Dolayısıyla, “liberal feminizm”e yaklaşan görüşler benimsemesine rağmen Derviş için “feminizm”, Marksizm ile birlikte varolan ve onun yanında ikincil bir konumda bulunan bir hareket olmaktan öteye gidememiştir.

Marksizm ile tanışıklığının ilk yılları, Derviş’in feminizm üzerine uzun boylu düşünmesine fırsat vermeyecek olaylarla doludur; yaklaşan İkinci Dünya savaşı ve Avrupa’da giderek güçlenen faşist hareket, başka alanlara öncelik veren bir eylemi zorunlu kılmıştır. Derviş, ancak bu bunalımın göreceli olarak ortadan kalktığı yıllarda feminizmin öngörülerini sorgulama yoluna gitmiştir; yazar, Marksist kuramın burjuva-proleter kutuplaşmasını benimseyen katı yaklaşımını reddetmesi gibi, feminizmin kadın ve erkeği kutuplaştıran söylemlerini de reddetmiştir. Ancak, kadın ve erkeğin karşıt gruplar olarak görülmemesi, feminizmin kadının toplumsal

konumunun oluşmasında adeta mutlak bir öge olarak benimsediği “erkek egemenliği”ni de sorunsallaştırmaktadır. Derviş, “para”nın egemenliğini daha tehlikeli bir sorun olarak değerlendirmektedir.

Suat Derviş’in romanlarına yüklenen ideolojik tez, ister “feminist” isterse “toplumcu gerçekçi” olsun, çoğu romanın kendisinden değil, dışındaki gelişmelerden doğmaktadır. Siyasal tercihlerini açıkça ortaya koyan bir yazar olması, Derviş’in adının “toplumcu gerçekçilik” ile birlikte anılmasına neden olmuştur. Ekonomik bağımsızlığını genç yaşta kazanmış eğitilmiş bir kadın olması, özgürlüğüne olan düşkünlüğü ve romanlarında kadınların sorunlarını ele alması da Derviş’in “feminist” bir yazar olarak nitelendirilmesine yol açmaktadır. Ancak, romanlar incelendiğinde, gerek feminizmin mutlaklaştırmak istediği kadın-erkek arasındaki farklılığın, gerekse katı Marksist anlayışın mutlak bir gerçeklik gibi sunduğu burjuva-proleter ayrımının yazar için temel hareket noktası olmadığı görülmektedir.

“Gerçekçilik”, Derviş’in yapıtlarını bir araya getiren ortak temelin en önemli ögesidir; gerçekçi edebiyat yapma arzusu, Derviş’in tüm romanlarını kuşatan bir çerçeve olarak ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmada ele alınan tüm romanların epistemolojik temelini idealizm ve diyalektik arasındaki gerilimin üzerinde yükselen bir “gerçekçilik” oluşturmaktadır. Suat Derviş için gerçekçilik, bir yazın türünden çok bir felsefedir; gerçekçilik, yazarın tüm yapıtlarını bir arada tutan bir “etik çerçeve” oluşturmaktadır. *Hiçbiri*’nde, kadınları erkeklerin seçimlerinin nesnesi olmaktan öteye gidemeyen kişiler olarak bir araya getiren, kadın ve erkeği bu toplumsal koşulların oluşmasında ortaklıkları olan kişiler olarak “bir”leştiren Derviş, “Olan Şeylerin Romanı”nda aynı “bir”leştirciliği kullanarak sınıfsal ayrımları sorunsallaştırmaktadır. “Burjuva” ve “proleter”, diyalektik olarak birbirlerini var eden gruplar olarak belirlenseler de, kimi noktalarda ortaklaşabilmektedir.

*Aksaray'dan Bir Perihan*'da ise, kadın ve erkeğin toplumsal koşulları belirleyen ortaklıkları, erkeğin “aleyhine” işlemektedir. Bu romanda diyalektik, erkek ve kadını değil, sahip oldukları değerler kapitalizm tarafından yozlaştırılan insanlarla, giderek bozulan toplumsal düzene rağmen ahlâklı kalmaya çalışan insanları karşılıklı olarak kurmaktadır.

“Gerçekçilik”, bu romanların yapısal özelliklerini de belirlemektedir. Klasik gerçekçi romanın kronolojik anlatım, gerçek yer isimleri kullanarak betimleme ve diyalog gibi öğelerini sıkça kullanmasına rağmen Derviş, romanlarında biçimsel yeniliklere yer vermemiştir. Yazar, romanlarında gerçeklik hissi verecek mektup, anı defteri gibi belgeler kullanmamış, anlatıcıyı kurguya bir “roman kişisi” olarak katmamıştır. 1920’li yıllarda yayımlanan ilk romanlarında kişilere odaklanan, içe dönük bir anlatımı benimseyen Derviş, 1930’ların sonlarında yazdığı romanlarda, dışa açılmaya, her kesimden insanı temsil etmeye çalışmıştır. Derviş’in 1930’lu yıllarda yayımlanan romanlarında, anlatıcının rolünde bazı değişiklikler olmuştur; 1937’de tefrika edilen “Olan Şeylerin Romanı”nda bu değişiklik, anlatıcının yer yer yazınsal söylemin dışına çıkararak siyasal söylemi benimsemesiyle belirginleşmektedir.

1937’de *Tan* gazetesinde tefrika edilen “Olan Şeylerin Romanı”, Derviş’in edebiyata bakışında gerçekleşen kırılmayı gözler önüne seren bir romandır.

“Toplumcu gerçekçilik”, Derviş’i bir dönem etkisi altına almışsa da, bir yazar olarak Suat Derviş’in öznelliğini ortadan kaldırmayı başaramamıştır. Derviş’in romanda politik görüşlerin dile getirilmesi konusundaki tavrı, çok geçmeden propaganda dolu içeriğinden sıyrılarak toplumcu gerçekçiliğin dar çerçevesinin dışına çıkmıştır.

“Olan Şeylerin Romanı”yla yakalanan süreksizlik, etraflıca incelenmeden, Suat Derviş’in toplumcu gerçekçiliğe yönelişi olarak adlandırılmaktadır; ancak, Derviş’in

bir yazar olarak toplumcu gerçekçiliğin çizdiği dar çerçeveye bir türlü sığmadığı açıkça görülmektedir.

*Aksaray'dan Bir Perihan*'da yazınsal söylemin biçimlenişi, politik görüşlerin romanın “örtük” öğelerinden biri haline geldiğini gözler önüne sermektedir; bu romanda yazınsal söylem egemenliğini ilân etmiştir. *Aksaray'dan Bir Perihan*'da, diyaloglar ön plana çıkartılmış, anlatıcının rolü büyük ölçüde azaltılmıştır. Derviş, araya girerek roman kişilerinin duygularını anlatmaktan yavaş yavaş vazgeçerek okuru kahramanın zihniyle başbaşa bırakmaktadır. Bu romanda, iç çözümlemeden iç konuşmaya geçiş gözlemlenmektedir. Ancak, roman kişilerinin düşünceleri arasındaki mantıksal bağlar asla ortadan kalkmaz; düşüncelerin aktarımı düzgün bir gramer ve sentaks kullanılarak yapılmaktadır.

Derviş'in çoğu romanında, net bir ideolojik görüşten çok, çelişkiler dile gelmektedir. Yapıtların ardağandaki çelişkiler, verili gerçeklerin, sarsılmaz gibi görülen ideolojilerin içselleştirilmediğini, yazar tarafından sorgulandığını ortaya çıkartmaktadır. Derviş'in sorgulayan tavrı, aynı siyasal görüşü paylaştığı insanların da onu yalnız bırakmasına neden olmuştur. 1940'larda dönemin siyasal koşulları nedeniyle takma isimlerle yazmak zorunda kalması, Derviş'in adının edebiyat dünyasında unutulmasının yolunu açmış, yazarın her ideolojiye bir ölçüde dışardan bakması da, Derviş'in yalnızlığını pekiştirmiş ve yapıtlarının edebiyat tarihinden silinmesine neden olmuştur. Derviş'in yapıtlarının yaklaşık dörtte birini oluşturan bir kısmını “gerçekçi” olmadıkları için reddetmiş olması da, yazarın adının unutulmasına katkıda bulunmuştur.

Suat Derviş'in diğer yapıtları, yurtdışındaki yazarlık tecrübesi ve eleştiri yazıları da, Türk edebiyatında gerçekçiliğin serüvenini incelemek için önemli birer kaynaktır. Bu konular bugün araştırmacıları beklemektedir. Bu

Çalışma, kısıtlı ilgi alanı nedeniyle Suat Derviş'i tüm kimlikleriyle ele almamıştır. Ancak, yazarın tüm kimlikleri, bir ölçüde romanlarda yansımalarını bulmaktadır; bu nedenle romanları bugün Türk edebiyat tarihinde Suat Derviş'i konumlandırmak için gereken ipuçlarını sunmaktadır. Romanları, toplumcu gerekiliğın Derviş için sadece bir geçiş dönemini temsil ettiğini kanıtlamaktadır. Romancı Suat Derviş'in, "toplumcu gerçekçi" Türk edebiyatında bir başlangıç olarak işaretlenmesi değil, toplumsal konulara eğilen "gerçekçi" Türk edebiyatının gelişim çizgisindeki yerini alması gerekmektedir.

## EKLER

### Suat Derviş Bibliyografyası<sup>3</sup>

1. “Hezeyan.” (mensur şiir) *Alemdar* gazetesinin edebiyat eki, 1918.
2. “Nasıl Çalışırlardı.” (hikaye)
3. *Kara Kitap*. (roman) İstanbul: Karabet Matbaası, 1921.  
*Kara Kitap*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996.
4. *Hiçbiri*. (roman) İstanbul: Kitabhâne-yi Suudi, 1923.
5. *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*. (roman) İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1923.  
*Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*. 1946.
6. *Ahmet Ferdi*. (hikayeler) İstanbul: Kitabhâne-i Suudi, 1923.
7. *Behire'nin Talipleri*. (hikayeler) İstanbul: Kitabhâne-i Suudi, 1923.
8. *Beni mi?* (hikayeler) İstanbul: Suhulet Kütüphanesi, 1924.
9. *Buhran Gecesi*. (roman) İstanbul: Suhulet Kütüphanesi, 1924.
10. Fatma'nın Günahı. 1924.
11. *Gönül Gibi*. (roman) İstanbul: Suhulet Kütüphanesi, 1928.
12. *Emine*. (roman) İstanbul: Resimli Ay, 1931.

---

<sup>3</sup> Bu bibliyografyanın hazırlanmasında, Saliha Paker ve Zehra Toska'nın ortak makalesi ve Suat Derviş'in Behçet Necatigil'e gönderdiği mektupta yer verdiği bibliyografya esas alınmıştır. Çelişkili bilgiler nedeniyle kimi romanların basım tarihlerine, kimilerinin de tefrika edildikleri tarihlere veya tefrika edildikleri gazetelerin isimlerine kesin olarak ulaşılamamıştır.

13. "Sultanın Karıları." (roman) *Tempo* (Almanya), 1931-32.  
"Sultanın Karıları." *Son Posta*, 1935-36.  
"Sultanın Karıları." *Hürses*, 1952.
14. "Onu Bekliyorum." (roman) *Cumhuriyet*, 1934-35.
15. "Onları Ben Öldürdüm." (roman) *Son Posta*, 1935-36.
16. Sen Benim Babam Değilsin. (roman).
17. "Baba-Oğul." (roman) *Son Posta*, 1936-37.
18. "Bu Roman Olan Şeylerin Romanı." (roman) *Tan*, 1937.
19. "İstanbul'un Bir Gecesi." (roman) *Haber*, 1938-39.
20. *Hiç*. (roman) İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1939.
21. Sınır. (roman)
22. *Niçin Sovyetler Birliği'nin Dostuyum?* (inceleme) İstanbul: Arkadaş Matbaası, 1944.
23. "Biz Üç Kızkardeşlik." (roman) *Son Telgraf*, 1944-45.
24. "Zeynep İçin." [*Ankara Mahpusu*] (roman) *Haber*, 1944-45.  
*Le Prisoner d'Ankara*. Paris, 1957.  
*Ankara Mahpusu*. İstanbul: May Yayınları, 1968.  
*Ankara Mahpusu*. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2000.
25. "Fosforlu Cevriye." (roman) *Son Telgraf*, 1944-45.  
"Fosforlu Cevriye." *Gece Postası*, 1945.  
*Fosforlu Cevriye*. İstanbul: May Yayınları, 1968.  
*Fosforlu Cevriye*. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2000.
26. "Çılgın Gibi." [*Yalının Gölgeleeri*] (roman) *Yeni Sabah*, 1944-45.  
*Yalının Gölgeleeri*. 1945.  
*Les Ombres Du Yalı*. Paris: Les Editeurs Français Reunis, 1958.

*Çılgın Gibi*. İstanbul: Hasat Yayınları, 1998..

*Çılgın Gibi*. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2001.

27. “Kendine Tapan Kadın.” (roman) *Son Telgraf*, 1944-45.

28. “Büyük Ateş.” (roman) *Son Posta*. 1947-48

29. “Yaprak Kımıldamasın.” (roman) *Hürses*. 1950.

30. *Yeniden Yaşayabilseydik*. (roman) 1950-51.

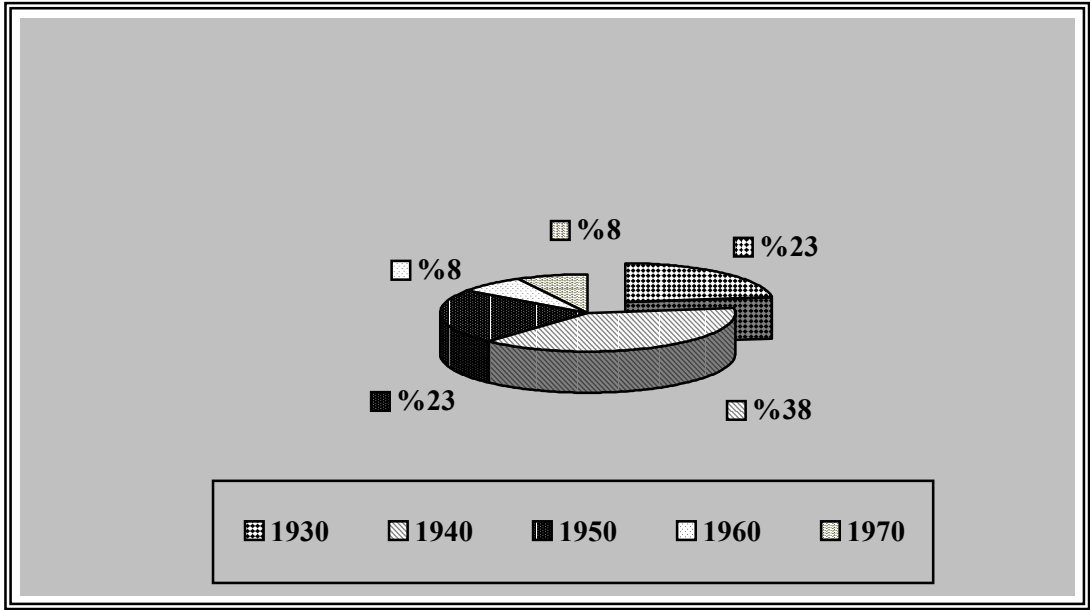
31. “Aksaray’dan Bir Perihan.” (roman) *Gece Postası*. 1962-63.

*Aksaray’dan Bir Perihan*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1997.

32. *Şöför Mustafa*. (roman) 1964-65.



**Tablo: Suat Derviş'in Romanlarının Yüzde Olarak Yıllara Göre Dağılımı<sup>4</sup>**



<sup>4</sup> Bu tablo on yıllık zaman dilimlerine göre düzenlenmiştir. Buna göre, her farklı renk, temsil ettiği tarihten önceki on yıllık zaman süresi içinde yayınlanan yapıtların sayısının yazarın toplam yapıtlarının sayısına yüzde olarak oranını göstermektedir. Tefrika romanlar, sonradan kitap olarak basılmış olanlar dahil olmak üzere, tefrika edildikleri tarihlerde kaydedilmiştir.

**Resim 1: 1920'lerde Suat Derviş**



**Resim 2: 1960'larda Suat Derviş ve Reşat Fuat Baraner**



## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Akkent, Meral. “Osmanlı Büyükannelerin Feminist Talepleri: Geçmiş Kısa Bir Bakış”. *Kadın Hareketinin Kurumlaşması: Fırsatlar ve Rizikolar*. Kadın Araştırmaları Dizisi. İstanbul: Metis Yayınları, 1994. 14-17.
- Aksoy, Nazan. “Halide Edip Adivar’ın *Seviyye Talip*’inde Kadın Kimliği”. *Berna Moran’a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*. Haz. Nazan Aksoy ve Bülent Aksoy. İstanbul: İletişim Yayınları, 1997. 39-50.
- Alcoff, Linda ve Elizabeth Potter. “When Feminism Intersects Epistemology”. *Feminist Epistemologies*. Ed. Linda Alcoff ve Elizabeth Potter. New York: Routledge, 1993. 1-14.
- Aliye, Zeynep. “İlgiyi Hakeden Bir Yazarımız: Suat Derviş”. *Cumhuriyet Kitap* 426 (16 Mart 1998): 8-9.
- Altındal, Meral. “Suat Derviş”. *Osmanlıda Kadın*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1994. 206-07.
- Anadol, Zihni. “Suat Derviş İle Konuşmalar”. *Yazın* 59 (Mart 1994): 16-17.
- Andaç, Feridun. “Çağdaşlaşma Sürecinde Türk Romancılığının Evrimi”. *Gerçekçilik Yolunda*. İstanbul: Cem Yayınevi. 1989. 133-42.
- Arat, Yeşim. *The Patriarchal Paradox: Women Politicians in Turkey*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University, 1989.

- Armutçu Emel. “Eylemci Türk Kadınının Yüzyılı”. 18 Aralık 1999.  
<<http://www.hurriyet.com.tr/tatilpazar/turk/99/12/18/tatil.htm>>
- Aydın, Mehmet. “Suat Derviş”. *Ne Yazıyor Bu Kadınlar?* İstanbul: İlke Yayınları, 1995: 62-64.
- Belge, Murat. *Edebiyat Üzerine Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- . *Marksist Estetik: Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: BFS Yayınları, 1989.
- Berktaş, Fatmagül. “İki Söylem Arasında Bir Yazar: Suat Derviş”. *Defter 29* (Kış 1997): 89-100.
- . “Türkiye Solu’nun Kadına Bakışı: Değişen Bir Şey Var mı?” *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. Haz. Şirin Tekeli. Bugünün Kitapları Dizisi 7. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995. 313-26.
- . “Türkiye’de Kadın Hareketi: Tarihsel Bir Deneyim”. *Kadın Hareketinin Kurumlaşması: Fırsatlar ve Rizikolar*. Kadın Araştırmaları Dizisi. İstanbul: Metis Yayınları, 1994. 18-27.
- . “Yıldızları Özgürce Seyretme Hakkı”. *Radikal İki*. 10 Eylül 2000. 17.
- Bezirci, Asım. *Eleştiride ve Edebiyatta Sosyalizme Doğru*. İstanbul: Yön Yayınları, 1989.
- Bezirci, Asım ve Refika Taner. “Ankara Mahpusu: Suat Derviş”. *Seçme Romanlar*. İstanbul: Kaya Yayınları, 1990. 137-140.
- Bisalman, Kemal. “Suat Derviş İçin”. *Yeditepe* 171 (Temmuz 1970): 5,13.
- Castoriadis, Cornelius. *Toplum İmgeleminde Kendini Nasıl Kurar: Marksizm ve Devrimci Kuram*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.
- Ciliv, Serra. “Suat Derviş’in Çocukluk Tecrübesi”. *Kitaplık* 34 (Güz 1998): 244-45.

- Coşkun, Nusret Safa. “Suat Derviş”. *Anket: Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?*  
İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1938. 89-93.
- Coward, Rosalind ve John Ellis. *Dil ve Maddecilik: Semiyolojideki Çalışmalar ve Özne Teorisi*. Çev. Esen Tarım. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.
- Çakır, Serpil. *Osmanlı Kadın Hareketi*. Metis Kadın Araştırmaları Dizisi. İstanbul: Metis Yayınları, 1996.
- Çelik, Behçet. “Suat Derviş’in Romanları”. *Virgöl* 34 (Ekim 2000): 52-56.
- Derviş, Suat. *Aksaray’dan Bir Perihan*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1997.
- . *Ankara Mahpusu*. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2000.
- . “Bu Roman Olan Şeylerin Romanı”. *Tan*. 12 Mart-10 Mayıs 1937.
- . *Çılgın Gibi*. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2000.
- . *Emine*. İstanbul: Resimli Ay, 1931.
- . *Fosforlu Cevriye*. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2000.
- . “Hayatımı Anlatıyorum: Çocukluğum, Meslek Hayatım, Çektiklerim”. *Tarih ve Toplum* 29 (Mayıs 1986): 18-24.
- . “Hayatımı Anlatıyorum: Daha Eski Anılar”. *Tarih ve Toplum* 30 (Haziran 1986): 51-56.
- . *Hepimiz Birbirimizin Örneğiyiz*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1998.
- . *Hiç*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1939.
- . *Hiçbiri*. İstanbul: Kitabhâne-yi Suudi, 1923.
- . “İstanbul’un Bir Gecesi”. *Haber*. 23 Mart-13 Haziran 1939.
- . *Kara Kitap*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1998.
- . *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1946.
- . *Niçin Sovyetler Birliği’nin Dostuyum?* İstanbul: Arkadaş Matbaası, 1944.
- . “Onu Bekliyorum”. *Cumhuriyet*. 20 Nisan-16 Mayıs 1935.

- Dinamo, Hasan İzzettin. *İkinci Dünya Savaşı'ndan Edebiyat Anıları*. İstanbul: De Yayınevi, 1984.
- Donovan, Josephine. *Feminist Teori*. Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek ve Fevziye Sayılan. İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.
- Durakbaşı, Ayşe. *Halide Edip: Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı*. Çev. Esen Tarım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1990.
- Fethi Naci (Kalpakçıoğlu). *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1990.
- Finn, Robert. *Türk Romanı: İlk Dönem 1872-1900*. Çev. Tomris Uyar. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1984.
- Fréville, Jean. "Pléhanov ve Toplum, Sanat, Estetik, Eleştiri". Georgi V. Pléhanov, *Sosyalist Açından Toplum, Sanat, Eleştiri*. 11-76.
- Gençay, Güngör. "Suat Derviş'i Fosforlu Cevriye'de Anmak". *İnsancıl* 49 (Kasım 1994): 18-19.
- . "Romanın Evrensel Sesi: Suat Derviş". 08 Ocak 2001  
<<http://www.evrensel.net/01/01/08/kultur.html>>
- Göle, Nilüfer. *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Günçikan, Berat. "Suat Derviş ya da Saadet Baraner". *Gölgenin Kadınları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995. 11-25.
- . "Unutulmaya Direnen Kadın Suat Derviş". *Cumhuriyet Dergi* 469 (19 Mart 1995): 1-6.

- Hartmann, Heidi. "The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards A More Progressive Union". *The Unhappy Marriage of Marxism & Feminism: A Debate on Class and Patriarchy*. Ed. Lydia Sargent. London: Pluto Press, 1986. 1-41.
- Haşim, Ahmet. "Bir Genç Kızın Eseri". *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1946. 3-7.
- Holbrook, Victoria. *Aşkın Okunmaz Kıyıları: Türk Modernitesi ve Mistik Romans*. Çev. Erol Köroğlu ve Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- İleri, Rasih Nuri. "Suat Derviş-Saadet Baraner". *Tarih ve Toplum* 29 (Mayıs 1986): 17-18.
- İleri, Suphi Nuri. *Yeni Edebiyat: Sosyalist Gerçekçilik*. İstanbul: Scala Yayıncılık, 1998.
- Jayawardena, Kumari. "'Civilization' Through Women's Emancipation in Turkey". *Feminism and Nationalism in the Third World*. London: Zed Books, 1992. 25-42.
- Kadioğlu, Ayşe. "Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları". *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. Ed. Ayşe Berktaş Hacımiraçoğlu. Bilanço 98 Yayın Dizisi. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998. 89-100.
- Kandiyoti, Deniz. "Cariyeler, Fattan Kadınlar ve Yoldaşlar: Türk Romanında Kadın İmgeleri". *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları, 1997. 133-47.
- Kethüdaoğlu, Fatma. "Unutulan Kadın". *İnsancıl* 5 (Mart 1991): 15-16.



- Kılıç, Zülal. “Cumhuriyet Türkiye’sinde Kadın Hareketine Genel Bir Bakış”. 75  
*Yılda Kadınlar ve Erkekler*. Ed. Ayşe Berktaş Hacımiraçoğlu. Bilanço 98  
Yayın Dizisi. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998. 347-60.
- Koçak, Orhan. “Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme”.  
*Toplum ve Bilim* 70 (Güz 1996): 94-153.
- Kudret, Cevdet. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Kurdakul, Şükran. “Suat Derviş”. *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*. İstanbul: İnkılâp  
Kitabevi, 1999. 229-30.
- Kurtuluş, Akif. *Politika ve Sanat: Ekim Devrimi (1917-1932)*. İstanbul: Avesta  
Yayınları, 1996.
- Kür, İsmet. *Yarısı Roman*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Lequenne, Michel. *Marksizm ve Estetik*. Çev: Erhan Bener, Yiğit Bener ve Aslı  
Aydın. İstanbul: Yazın Yayıncılık, 2000.
- Lúkacs, György. *Avrupa Gerçekçiliği: Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki ve  
Diğerleri*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınları, 1987.
- . *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. Çev. Cevat Çapan. İstanbul: Payel Yayınları,  
1986.
- Mardin, Şerif. *İdeoloji*. Şerif Mardin Bütün Eserleri Dizisi 3. İstanbul: İletişim  
Yayınları, 1997.
- Mathewson, Rufus W. *The Positive Hero in Russian Literature*. Illinois:  
Northwestern University Press, 2000.
- Mitler, Louis. “Suat (Baraner) Derviş”. *Contemporary Turkish Writers*. Ed. Denis  
Sinor. Bloomington: Indiana University Press, 1988. 84.

- Moghadam, Valentine. "Introduction and Overview: Gender Dynamics of Nationalism, Revolution and Islamization". *Gender and National Identity*. Ed. Valentine Moghadam. Helsinki: Zed Books, 1994. 1-17.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Moussa-Mahmoud, Fatma. "Turkey and the Arab Middle East". *The Bloomsbury Guide to Women's Literature*. Ed. Claire Buck. New York: Bloomsbury Publishing, 1992. 210-16.
- Nâzım Hikmet (Ran). "Gölgesi". *İlk Şiirleri*. İstanbul: Adam Yayınları. 102.
- Necatigil, Behçet. "Dünya Kadın Yılında Suat Derviş Üzerine Notlar". *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı*. İstanbul: Tekin Yayınevi, 1977. 593-609.
- Oktay, Ahmet. *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: Tümm zamanlar Yayıncılık, 2000.
- Özel, Işık. "1930'ların İstanbul Basınında Kadın". *Toplumsal Tarih* 31 (Temmuz 1996): 30-38.
- Paker, Saliha ve Zehra Toska. "Yazan, Yazılan, Silinen ve Yeniden Yazılan Özne: Suat Derviş'in Kimlikleri". *Toplumsal Tarih* 39 (Mart 1997): 11-22.
- Paker, Saliha. "Unmuffled Voices in the Shade and Beyond: Women's Writing in Turkish". *Textual Liberation: European Feminist Writing in the Twentieth Century*. Ed. Helena Forsås Scott. London: Routledge, 1991. 270-300.
- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- . *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- . "20.yy'da Edebiyat Eleştirisi ve Terry Eagleton". Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*. 7-21.

- Pléhanov, Georgi. *Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat, Eleştiri*. Çev. Asım Bezirci. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1991.
- Polat, M. Salih. “Fosforlu Cevriye’nin Hüzünlü Hikâyesi”.  
<<http://www.ntvmsnbc.com/news/9783.asp>>
- Rauf, Mehmet. “Suat Derviş Hanımın Eserleri”. Suat Derviş, *Kara Kitap*. 19-21.
- Robin, Regine. *Socialist Realism: An Impossible Aesthetic*. Stanford: Stanford University Press, 1992.
- Sertel, Sabiha. *Roman Gibi*. Belgesel Anılar Dizisi. İstanbul: Belge Yayınları, 1987.
- . “Türk Feminizmi”. *Büyük Mecmua* 4 (27 Mart 1919): 63.
- Sertel, Zekeriya. *Hatırladıklarım*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.
- Shayegan, Daryush. *Yaralı Bilinç: Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni*. Çev. Haldun Bayrı. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.
- Suçkov, Boris. *Gerçekçiliğin Tarihi*. Çev. Aziz Çalışlar. İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.
- Tatarlı, İbrahim. “Ölümünün 10. Yıldönümünde Suat Derviş Üzerine Bir İnceleme”. *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı*. İstanbul: Kardeşler Basımevi, 1983. 607-12.
- Tekeli, Şirin. “1980’ler Türkiye’inde Kadınlar”. *Kadın Bakış Açısından 1980’ler Türkiye’inde Kadınlar*. Haz. Şirin Tekeli. Bugünün Kitapları Dizisi 7. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995. 15-50.
- Toprak, Zafer. “Halk Fırkasından Önce Kurulan Parti: Kadınlar Halk Fırkası”. *Tarih ve Toplum* 51 (Mart 1988): 30-31.

- . “Sabiha (Zekeriya) Sertel ve Türk Feminizmi”. *Toplumsal Tarih* 51 (Mart 1998): 7-14.
- Toska, Zehra. “Suat Dervişseverler’e”. Suat Derviş, *Hepimiz Birbirimizin Örneğiyiz*. 9-11.
- . “Suat Derviş Üstüne”. Suat Derviş, *Kara Kitap*. 11-18.
- Türkeş, A. Ömer. “Eski Kitaplar: Aksaray’dan Bir Perihan”.  
<<http://www.pandora.com.tr/sahaf/eski.asp?pid=10>>
- Uraz, Murat. “Suat Derviş”. *Kadın Şair ve Muharrirlerimiz*. İstanbul: Tefeyyüz Kitabevi, 1941. 281-96.
- Uşaklıgil, Hâlit Ziya. *Hikâye*. Haz. Nur Gürani Aslan. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık, 1998.
- Yazar, Mehmet Behçet. *Genç Romancılarımız ve Eserleri*. İstanbul: Ahmet Sait Basımevi, 1937.
- Williams, Raymond. “Ideology”. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977. 55-71.

## ÖZGEÇMİŞ

Çimen Günay, 1977 yılında Ankara'da doğdu. 1994 yılında T.E.D Ankara Koleji Vakfı Lisesi'nden, 1998 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Maden Mühendisliği Bölümü'nden mezun oldu. Maden Mühendisliği eğitimi içindeki cevheri keşfetmesine neden olduğu için, 1998 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans çalışmalarına başladı. İlgi alanları arasında Türk romanının gelişimi, feminizm ve sömürge edebiyatı bulunmaktadır.