

**Doktora Tezi**

**İZLEK VE BİÇEM İLİŞKİSİ AÇISINDAN  
SUAT DERVİŞ ROMANLARININ  
TÜRK EDEBİYATINDAKİ YERİ**

**MELAHAT GÜL ULUĞTEKİN**

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
Bilkent Üniversitesi, Ankara  
Eylül 2010**



Bilkent Üniversitesi  
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**İZLEK VE BİÇEM İLİŞKİSİ AÇISINDAN SUAT DERVİŞ ROMANLARININ  
TÜRK EDEBİYATINDAKİ YERİ**

MELAHAT GÜL ULUĞTEKİN

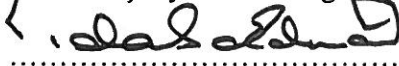
Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Eylül 2010

Bütün hakları saklıdır.  
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.  
© Melahat Gül Uluğtekin, 2010

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



Prof. Talât Halman  
Tez Danışmanı

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



Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı  
Tez Jürisi Üyesi

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



Yrd. Doç. Dr. Nuran Tezcan  
Tez Jürisi Üyesi

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



Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon  
Tez Jürisi Üyesi

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



Yrd. Doç. Dr. Berrak Burçak  
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

Prof. Dr. Erdal Erel  
Enstitü Müdürü

## ÖZET

### İZLEK VE BİÇEM İLİŞKİSİ AÇISINDAN SUAT DERVİŞ ROMANLARININ TÜRK EDEBİYATINDAKİ YERİ

Uluğtekin, Melahat Gül

Doktora, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Talât Halman

Eylül 2010

Suat Derviş (1905-1972) köşe yazısı, öykü, çeviri ve roman gibi farklı türlerde yapıtlar vermiş üretken bir yazardır. Yazarın romanlarını, izlek (tema) ve biçem (üslup) ilişkisi açısından inceleyen bu çalışmanın temel sorunsalı, Suat Derviş'in romancılığının, Türk edebiyatı tarihi içinde konumlandırılması olanaklarının araştırılmasıdır. Bu amaçla, Derviş'in ulaşılabilen 13 romanına göndermede bulunulmuş, bu romanların arasından seçilen ve 1943-1945 yıllarında tefrika olarak yayımlanmış 3 romanı (*Fosforlu Cevriye*, *Çılgın Gibi*, *Sınır*) ise yakın okumaya tabi tutulmuştur. Çözümlemelerde büyük ölçüde Georg Lukács'ın gerçekçilik, söyleşme ve roman kuramı alanında verdiği katkılardan yararlanılmıştır. Modern edebiyat eleştirisinin önemli kuramcılarında Lukács'ın kavramlarının, popüler roman kategorisinde ele alınan yapıtların incelemesinde anlamlı sonuçlar vermesi, popüler edebiyat-yüksek edebiyat ayrımını sorgulamaya yol açmıştır. Bu bağlamda, popüler edebiyatın özgül bir biçimi olarak tefrika üzerinde durulmuş, Türk edebiyatının 1960'lara kadar olan döneminde, tefrika biçiminin niteliklerinin çözümlemeye popüler edebiyat-yüksek edebiyat ayrımından daha işlevsel olacağı sonucuna varılmıştır. Derviş'in gençlik ve olgunluk dönemi yapıtlarını süreklilik içinde ele alan çalışmada, romanlarda ortaklaşan temel izleğin "yabancılaşma" olduğu saptanmıştır. Üslup özellikleri açısından bakıldığında, yazarın ilk dönem romanlarında ağırlıklı olarak romantik öğeler kullanılırken, olgunluk dönemi romanlarında ise romantik öğelerle gerçekçi öğelerin çatıştığı bir roman yapısı dikkati çekmektedir. Yabancılaşmayı aşarak bütünlüğe kavuşmayı vaat eden aşk ise roman kişilerinin dönüşümüne yol açsa da mutluluk getirmez. Derviş'in Türk romanı geleneği ile kurduğu dönüşüm ve süreklilik ilişkisi, romanlardaki popüler öğeler, gerçekçi ve romantik biçem, yabancılaşma ve aşk izlekleri çerçevesinde değerlendirilerek Derviş'in edebiyat tarihinden dışlanması sorunsalına

odaklanılmıştır. Bu çerçevede, 1920'lerde korku ögesini Türk romanına getiren öncülerden olan Derviş'in, 1930'larda da ilk işçi romanlarını yazanlardan olduğu ortaya konmuştur. Yapıtlarının Türk romanına olan katkısının değersizleştirilmesi, Derviş'in edebiyat tarihlerinde anılmamasıyla ve/veya popüler romanlar yazarı olarak dışlanmasıyla gerçekleşmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Yabancılaşma, Gerçekçilik, Popüler Roman, Edebiyat Tarihi, Suat Derviş.

## ABSTRACT

### CONTEXTUALIZING SUAT DERVIŞ NOVELS IN TURKISH LITERATURE IN TERMS OF THEME AND STYLE INTERRELATEDNESS

Uluğtekin, Melahat Gül

Ph.D., Department of Turkish Literature

Supervisor: Talât Halman, Prof. Dr.

September 2010

This study analyzes the novels of Suat Derviş (1905-1972) by exploring theme and style interrelatedness and discovering how to contextualize her within the history of Turkish literature. Although thirteen Suat Derviş novels were referred to in this study, three of them, *Fosforlu Cevriye*, *Çılgın Gibi*, *Sınır* serialized 1943 - 1945, were chosen for close reading. The analyses draw from Georg Lukács' contributions to the fields of realism, the concept of reification and the theory of the novel. As the study of these works of popular fiction progressed, the question of popular literature versus high literature arose. In this context, however, it was more pertinent to focus on the feuilleton as a form of popular literature rather than on popular literature versus high literature. The study of all Derviş' novels emphasized the lines of continuity from the writer's earlier period versus the novels of her mature period. As a result, a leitmotiv, "alienation", was found to recur in all her novels. Regarding style, romantic elements are dominant in her earlier novels whereas the structure of her later novels reflects a tension between romantic and realistic elements. In these novels, love is the tool that promises totality by overcoming alienation. However, love, while transforming the characters, is not enough to bring them happiness. The popular elements of her novels, their romantic and realistic style, and the themes of alienation and love were scrutinized to shed light on the writer's relation to the Turkish tradition of novel-writing in terms of continuity and transformation. This perspective enabled a focus on her non-existence in literary history and also demonstrated that Suat Derviş is a forerunner in Turkish novel-writing in two areas: themes of "horror" in the Turkish novel in the 1920s and the first examples—in Turkish literature—of proletarian novels in the 1930s. Her contribution to the Turkish novel, however, was ignored because her non-appearance in literary histories and her being labelled as a popular fiction writer.



**Key Words:** Alienation, Realism, Popular Novel, History of Literature, Suat Derviş.

## TEŞEKKÜR

Bu çalışma boyunca verdiği koşulsuz destek ve değerli önerileri ile yanımda olan, öğrencisi olmaktan gurur duyduğum danışmanım Talât Halman'a, teze son hâlini veren eleştirileri ve önerileriyle ufkumu açan, kendilerinden çok şey öğrendiğim hocalarım Laurent Mignon, Kurtuluş Kayalı, Nuran Tezcan'a, Jüri'deki değerli katkıları için Berrak Burçak'a, çalışmanın başlangıç aşamalarında görüşlerini paylaşan Oktay Özel'e ve Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde eğitim aldığım yıllar boyunca yetişmemde emeği geçen bütün hocalarıma şükran borçluyum.

İşlerinde titiz oldukları kadar gülyüzlü de olan Ceyda Akpolat ve Demet Güzelsoy Chafra'ya, ihtiyaç duyduğum anda yardımlarını esirgemeyen Selçuk Dursun ve Barbara Gülen'e, arkadaşlarım Gülşen Çulhaoğlu, Neslihan Demirkol Sönmez, Arzu Erekli ve Seda Uyanık'a teşekkür ederim.

Aklına ve kalbine güvendiğim Elif Aksoy'a ve dostluğunun yeri doldurulamaz Ayşın Koçak'a her şeyi kolaylaştırdıkları ve güzelleştirdikleri için teşekkür ederim.

Ailemin, özellikle annemin ve babamın, sonsuz sevgileri ve destekleri olmasaydı bu çalışma tamamlanamazdı. Düşlerimi paylaştıkları için teşekkürler....

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>v</b>
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	<b>vii</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>viii</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
A. Tezin Konusu .....	1
B. Suat Derviş'in Hayatı .....	1
C. Tezin Gerekçesi ve Literatür Değerlendirmesi .....	3
Ç. Kuramsal Çerçeve ve Yöntem.....	34
1. Popüler ve Proleter Edebiyat.....	34
2. Marksizm ve Popüler Edebiyat .....	54
3. Kuramsal Çerçeve .....	62
4. Tezin Katkısı .....	78
D. Tezin Organizasyonu .....	83
<b>BİRİNCİ BÖLÜM: DÖNÜŞÜM VE SÜREKLİLİK</b> .....	<b>86</b>
A. Fosforlu Cevriye.....	96
B. Çılgın Gibi.....	109
C. Sınır .....	119

Ç. Diğer Romanlar .....	138
D. Sonuç .....	141
<b>İKİNCİ BÖLÜM: GERÇEKÇİLİK VE ROMANTİZM.....</b>	<b>156</b>
A. Fosforlu Cevriye.....	182
B. Çılgın Gibi .....	198
C. Sınır .....	210
Ç. Diğer Romanlar .....	221
D. Sonuç .....	229
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: AŞK VE YABANCILAŞMA.....</b>	<b>241</b>
A. Fosforlu Cevriye.....	254
B. Çılgın Gibi.....	257
C. Sınır .....	262
Ç. Sonuç .....	266
<b>SONUÇ.....</b>	<b>274</b>
<b>SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA.....</b>	<b>299</b>
<b>EK 1: ROMANLARDA YER ALAN TEMALAR.....</b>	<b>307</b>
<b>Ek 2: SUAT DERVİŞ BİBLİYOGRAFYASI.....</b>	<b>310</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>319</b>

## GİRİŞ

### A. Tezin Konusu

Suat Derviş'in romanlarını izlek (tema) ve biçem (üslup) ilişkisi açısından, büyük ölçüde Georg Lukács'ın kavramlarını kullanarak inceleyecek bu çalışmanın temel sorunsalı, romancı olarak Suat Derviş'in Türk edebiyatı tarihi içinde konumlandırılması olanaklarını araştırmaktır.

### B. Suat Derviş'in Hayatı

Asıl adı Hatice Saadet Baraner olan Suat Derviş, Emine Hatip, Saadet Baraner, Hatice Hatip, Süveyda H., Süzet Doli ve Suat Süzan imzalarını da kullanmıştır. Annesi Hesna Hanım, Sultan Abdülaziz'in mabeyincilerinden Kâmil Bey'in kızıdır. Derviş'in anılarında anlattığına göre, annesi, iyi yüzme bilen, iyi kürek çeken, elinden kitap ve gazete düşmeyen aydın bir kadındır. Dedesi Tıp Fakültesi müderrislerinden kimyager Derviş Paşa, babası Jinekolog Doktor İsmail Derviş'tir.

Suat Derviş (1905- 23 Temmuz 1972), Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarından Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve gelişmesine uzanan bir dönemde yapıtlarını vermiştir. Nâzım Hikmet'in Derviş'ten habersiz olarak *Alemdar*

Gazetesine gönderdiği “Hezeyan” adlı mensur şiiri, onun 1918’de yayımlanan ilk eseri olmuştur. Yayımladığı roman ve öykülerinin yanı sıra, gazeteci, eleştirmen ve çevirmen olarak çalışmıştır.

1926’da *İkdam* gazetesinde kadın sayfası düzenleyen ilk gazeteci, Suat Derviş’tir (*Tanzimattan Bugüne...* 748). Konservatuvar eğitimi için gittiği Almanya’da Berlin Üniversitesi’nin Felsefe ve Edebiyat Bölümü’ne devam etmiş, Hitler’in iktidara gelmesiyle 1933 yılında İstanbul’a dönmüştür. *Son Posta*, *Cumhuriyet*, *Tan*, *Haber* ve *Son Telgraf*’taki tefrika romanları ve röportajlarıyla tanınmıştır.

Abidin Dino, Sabahattin Ali, Hasan İzzettin Dinamo gibi muhalif, Orhan Kemal, Attilâ İlhan gibi genç yazarları çevresinde toplayan ve 5 Ekim 1940- 15 Kasım 1941 arasında yayımlanan *Yeni Edebiyat* dergisinde Suat Derviş’in imzasıyla roman eleştirileri yayımlanmıştır. Bu eleştiriler, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adivar, Sabahattin Ali, Refik Halid Karay, Peyami Safa, Abdülhak Şinasi Hisar gibi romancıların yapıtlarını toplumcu gerçekçilik açısından ele almaktadır.

Derviş, çalıştığı *Tan* gazetesi tarafından politik gelişmeleri izlemek üzere 1937 yılında Rusya’ya gönderilir. 1930’ların sonlarında gazetelerde yayımlanan *İstanbul’un Bir Gecesi*, *Hiç* ve *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* gibi tefrika romanlarından başka, 1940-1941 yıllarında *Yeni Edebiyat* gazetesinde yayımladığı eleştiri yazıları ve son olarak 1944’te “Niçin Sovyet Rusyaya Hayranım” adlı broşürde siyasal düşüncelerini açıkça dile getirir. Özellikle 1944’te Arkadaş Matbaası tarafından “Niçin Sovyet Rusyaya Hayranım” adlı broşürünün yayımlanmasından sonra, dönemin politik kutuplaşmasında nerede olduğunu net bir

biçimde ortaya koymuştur. Bu tarihten itibaren iş bulmakta ve yazılarını kendi adıyla yayımlatmakta büyük zorluklar yaşar.

1944 Tevkifatı'nda Suat Derviş de TKP Genel Sekreteri eşi Reşat Fuat Baraner ile birlikte tutuklanır. 8 ay kadar cezaevinde kalır. Eşinin yeniden tutuklandığı 1953-1963 yılları arasında Avrupa'ya gider ve orada -kendi sözleriyle aktarılacak olursa- "bir nevi gönüllü sürgün hayatı" yaşar. Behçet Necatigil'in aktardığına göre, Derviş'in Fransa'da *Les Lettres Françaises*, *Horizon*, *Les Femmes d'Aujourd'hui*, *Les Femmes Françaises*, *Eve* ve *Antoinette* gibi dergilerde ve *Parisien Libre* adlı gazetede hikâye ve romanları, Batı Almanya'da *Kölnischer Anzeiger*, *Morgenpost* ve *Bild* adlı gazetelerde makaleleri, Avusturya'da da *Volksstimme* Gazetesinde hikâyeleri yayımlanmıştır (Günay 12).

Derviş 1963 yılında yurda döner. Eşi Reşat Fuat Baraner'i 1968'de yitirir. 1970'te Neriman Hikmet ile birlikte Devrimci Kadınlar Birliği'ni kurar ancak dernek 1971'de kapatılır. Suat Derviş 23 Temmuz 1972'de hayata veda eder.

### **C. Tezin Gerekeçesi ve Literatür Değerlendirmesi**

Suat Derviş'in Türk Edebiyatındaki konumuna tarihsel olarak bakmak amacıyla öncelikle çeşitli dönemlerde Suat Derviş üzerine yazılan yazılardan, ardından Suat Derviş'in yapıtlarına ilişkin olarak edebiyat tarihleri, seçkiler ve incelemelerde yer alan çeşitli saptamalardan söz edilecektir.

Suat Derviş'in Türk edebiyatı tarihinde konumlandırılması hedefi, yazarın verdiği ürünlerin değerlendirilmesinin yanı sıra, onun hakkında neler yazıldığına bakmayı da gerektirmektedir.

Derviş üzerine yazılanlara bakıldığında öncelikli olarak dikkati çeken, “unutulmuş” bir yazarı “hatırlatmak” amacıyla kaleme alınmış ve onun yaşamına, anılarına odaklanmış çalışmaların sayıca fazlalığıdır.

Birbirinden farklı zamanlarda yayımlanan ve Derviş’in yapıtlarına ilişkin fazla bir bilgi vermeyen bu yazılar, onun bir yazar olarak hak ettiği ilgiyi görmemesi sorunsalına odaklanır (Bisalman 1970, Günçikan 1995, Kür 1995, Sezer 2004).

Örneğin, “Bir Yıldız Kaydı” başlıklı yazısında<sup>1</sup> İsmet Kür, Suat Derviş’ten şöyle söz eder:

Yıllardan beri adı anılmayan bu değerli kadın, iki dili, bu dillerde eserler verecek kadar iyi bilirdi. Romanları, makaleleri, dünya yazarlarından pek azına nasip olacak kadar çok dile çevrilmiştir. Yaşamını, romancı ve gazeteci olarak Türk toplumuna adamıştı. Gelmiş geçmiş ya da geçmemiş Türk ve pek çok tanınmış yabancı romancıların güçlerinden daha az değildi kalem gücü.

Ve bu Suat Derviş, unutulmuşluğun acısı... Hayır “umursamazlığı” içinde –umursamayacak kadar mağrurdu ve insanlarımızı tanıyordu- ve en önemli eserini bitirmeden ayrıldı dünyamızdan (Kür 247)

“Savruk Basın” adlı bir diğer yazısında ise Kür, Suat Derviş’in cenaze gününe dair duygularını “Türk halkının yüz aklarından biri olan bu yazara gösterilen bu ilgisizliğin sebebi neydi? 12 Mart günlerinin yüreğe saldıdığı korku mu? Türk basınının geleneksel vefasızlığı mı? Neden hangisi olursa olsun bu durum, Türk

---

<sup>1</sup> Kür’ün *Yıllara mı Çarptı Hızımız* (2008) kitabında yer alan “Bir Yıldız Kaydı” ve “Savruk Basın” başlıklı yazıların ilk yayımlanma tarihi hakkında bilgi verilmemiştir.



basınının yüz karasıdır” (243) diyerek paylaşır. Sennur Sezer’e göre, Suat Derviş’in siyasal kişiliği edebî kişiliğinin önüne geçmiştir.

Düzenlemiş olduğu *Türk Romanı* başlıklı açikoturuma 1969 yılında yazdığı önsözde Mehmet Seyda, 1938 yılında *Tan* Gazetesine gittiğini, “günün ünlü kadın romancısı Suat Derviş’le”, “Suat Abla” ile konuştuğunu ve ondan yazdığı hikâyeler üzerine öğütler aldığını anlatır (3). Burada Seyda’nın kullandığı “günün ünlü kadın romancısı” sözü de Suat Derviş’in 1938’de “ünlü” olmasına karşın, 1969 yılında bu ünü yitirdiğine dair bir ayrıntıdır.

1920’li yıllardan 1940’ların başına kadar yazan eleştirmenler, çoğu zaman Suat Derviş’in yapıtlarını değil, “kadın” oluşunu öne çıkararak onun yazdıklarını eleştirmiş ve değerlendirmiştir.

Suat Derviş’in romanlarını ve öykülerini değerlendirerek genellikle olumlu yargılarda bulunan bu eleştirmenler arasında, Murat Uraz, Mehmed Rauf, Vasfi Mahir Kocatürk, Ahmet Haşım, Refik Ahmet Sevensil gibi Türk eleştiri tarihi açısından önemli sayılacak edebiyatçılar yer almaktadır.

Vasfi Mahir Kocatürk *Yeni Türk Edebiyatı* adlı yapıtında Suat Derviş’in küçük hikâyelerini “çok muvaffak” bulurken onun gazeteciliğini eleştirir: “[U]slûpta Halide Edipten daha objektif ve daha modern olan bu hikâyeci derinlik bakımından da pek aşağı kalmıyor. Küçük hikâyede çok muvaffak oluyor. Fakat bu güzel eserlerin sahibi Amerikan usulü gazetecilikten hoşlanıyor galiba” (aktaran Uraz 282).

Uraz ise Derviş’in çeşitli konular üzerine ve samimi bir üslupla yazmasını vurgulayarak “seviler okunmuş bir muharrir” olduğunu belirtir:

Büyük harpten sonra yetişen ve gazetelerdeki yazıları, roman ve hikayelerle tanınmış olan bayan Suat Derviş, yazılarının bir kısmı piyasa işi ve alelacele yazılmış, hatta yakın zamanlara

kadar ifadesinde bazı aksaklıklar görülmüş olmasına rağmen sevilerek okunmuş bir muharrirdir. Buna da çok çeşitli ve yeni mevzular üzerinde samimi bir eda ile yazışı başlıca sebep olarak gösterilebilir. (281)

Murat Uraz'ın 1941 yılında yayımlanan *Kadın Şair ve Muharrirlerimiz* adlı çalışması, Suat Derviş'in yer aldığı ilk kaynaklardan biridir. *Fatmanın Günahı*'nın yayımlanmasından sonra, 1921'de bir eleştiri yazısı yazan Refik Ahmet Sevengil'e göre Suat Derviş'te yeni olan, "edebiyatımızın bir eksiğini tamamlayacak olan bu korkudur" (aktaran Uraz 281).

Toplumsal gerçekçilik etkisinde yazıldığı söylenebilecek *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*'in tefrika tarihi ise 1937'dir. Her ikisi de 1941 yılında yayımlanmış olan Murat Uraz'ın ve Mehmet Behçet Yazar'ın eleştiri yazılarında Suat Derviş'in yapıtları değerlendirilmiş; ancak bu romandan söz edilmemiştir. Benzer biçimde, 1939 tarihli *Hiç ve İstanbul'un Bir Gecesi* adlı romanlar da iki eleştiri yazısında da yer almamaktadır.

Bu dönemde Suat Derviş'in yapıtları hakkında yazan eleştirmenlerden Mehmet Behçet Yazar'ın ayrıcalıklı bir yeri olduğu söylenebilir. 1941'de *Yedi Gün* adlı dergide yayımlanan yazısında, Suat Derviş'in hayatı hakkında verdiği bilgilerin yanı sıra, yapıtları üzerinde de ayrıntılı sayılabilecek değerlendirmelerde bulunmakta ve yazısını şöyle noktalamaktadır:

Ondokuzuncu asırda Samipaşazade Sezai merhumun "*Sergüzeşt*"indeki Dilber'in, yirminci asırda Suad Derviş'in kalemi ile Emine halini alış, sosyal hayatın bir müş'iresi olmak bakımından dikkate şayandır. Ve artık kıymetli romancımız, vaktile Gülmek adlı mensuresinde: "hayatı olduğu gibi kabul

eden ve üç günlük ömrümün tadını çıkarmayı adet etmiş olan, akıllı insandır” şeklinde ifade ettiği bir nevi tasasızlığı da son eserlerinde galiba bırakmış bulunmaktadır. (Yazar 289)

Suat Derviş’in kendi romancılık anlayışı üzerine söylediklerine yazarla yapılmış olan çeşitli söyleşilerden ve kendi yazdıklarından ulaşmak mümkün olmuştur. Onun kendi romancılığını tarihsel olarak iki döneme ayırmış olması, genel olarak eleştirilenler tarafından da kabul görmüştür. Buna göre, 1937’de yayımlanan *İstanbul’un Bir Gecesi* adlı tefrika roman, Suat Derviş’in romancılığındaki dönüm noktası olarak kabul edilmektedir.

Niyazi Acun ile 1935 yılında yaptığı söyleşide, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, *Fatma’nın Günahı* ve *Emine* adlı yapıtlarını en beğendiği romanları arasında sayan Derviş, 1937’den itibaren kendi yapıtlarını, “gerçekçilik” temelinde değerlendirerek ilk dönem romanlarını “çocukluk tecrübeleri” olarak adlandırmış ve okurdan bu romanları dikkate almamasını istemiştir:

Kitap halindeki eserlerime ben çocukluk tecrübelerim diyorum. Ve ne kadar isterdim ki okuyucularım da onlara o gözlerle baksınlar ve onları müsamaha ile karşılasınlar... Ben bebeklerimi tavan arasına attıktan sonra kendi kitaplarımda bebekler yarattım, hayatla, hakikatla ve muhitle alakası olmayan bebekler... Onları ben yaratmıştım... hayatlarını kendi deruni fantezime göre idare ettim... [Şimdi] beni hayal değil, hayat alakadar ediyor. Çünkü hayat ve hakikat en güzel rüyadan, en parlak hayalden çok daha zengin, çok daha cazip (Neriman Hikmet’ten alıntılanan Paker ve Toska 18).

Türkiye’de farklı tarihlerde yayımlanan Türk edebiyatı tarihi kitaplarına bakmak, Suat Derviş’in romanlarını konumlandırma amacı açısından işlevsel olabilir. Yazılmış edebiyat tarihleri, antolojiler ve incelemelerde, Suat Derviş’e yer verilip verilmemesinin ötesinde, eleştirmenlerin hangi romancılara hangi bağlamda yer verdikleri ve bunu nasıl meşrulaştırdıkları, bu çalışmanın amacı açısından yol gösterici olabilir.

Suat Derviş’i Türk edebiyatı tarihi içinde konumlandırmaya çalışmak, onunla ilgili tüm yazılardaki dışlanmışlık vurgusu da dikkate alındığında, akla Türk edebiyatında belli bir kanon olup olmadığı sorusunu getirmektedir. Türk edebiyatında kimi yazarların dışlandığı ve “unutturulduğu” bir kanon var mı? Suat Derviş’in edebiyat tarihindeki yerini belirleyen ölçütler neler?

Bu amaçla, farklı yazarlar tarafından yazılan Türk Edebiyatı tarihlerini taramak, Suat Derviş’i tarihsel olarak konumlandırabilmek açısından ilk adım olacaktır.

1943’te yayımlanan *Tanzimattanberi II Edebiyat Antolojisi* adlı yapıtında İsmail Habib’in Meşrutiyet Dönemi edebiyatçıları olarak nesir türü için antolojisine seçtiği yazarlar, Halide Edip, Yakup Kadri, Ahmet Haşim, Refik Halit, Falih Rıfkı, Ruşen Eşref, Aka Gündüz, Ebubekir Hazım, Ali Fuat, Ağaoğlu Ahmet’tir. 1920’den sonra yapıtlar veren ve antolojiye romanlarıyla giren yazarlar ise, Reşat Nuri ve Peyami Safa’dır.

Alemdar Yalçın’ın *Sosyal ve Siyasal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı* adlı çalışmasında ise Suat Derviş’in yalnızca 1920-1928 tarihleri arasında eski harflerle yayımlanmış *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, *Kara Kitap*, *Hiç Biri*, *Gönül Gibi*, *Ahmet Ferdi*, *Behire’nin Talipleri*, *Ben[i] mi?* adlı kitaplarının bir listesi verilerek daha sonraki yapıtlarından söz edilmemesi dikkat çekmektedir.

Türk edebiyatı tarihi alanında yaptığı çalışmalarla tanınan eleştirmen Cevdet Kudret, yayım yılı belirtilmemiş *Türk Hikâye ve Roman Antolojisi* adlı eserinde, XX. yüzyıl edebiyatından gerçekçilik etkisi altında ve kuvvetli teknik ile oluşturulmuş bir edebiyat olarak söz eder (171). Cevdet Kudret'in "başlıca hikâye ve romancılar" arasında adını verdiği yazarlar, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ömer Seyfettin, Reşat Nuri Güntekin, Falih Rıfkı Atay, Peyami Safa ve Abdülhak Şinasi Hisar'dır. "Bu devrin öbür hikâye ve romancıları" alt başlığında ise, Aka Gündüz, Ercüment Ekrem, F. Celalettin, Selahattin Enis, Mahmut Yesari, Osman Cemal, Sadri Ertem, Bekir Sıtkı, Necip Fazıl, Ahmet Hamdi, Sabahattin Ali, Reşat Enis, Sait Faik, Kemal Bilbaşar'ın yanı sıra Suat Derviş'in de adını anmaktadır (171). Cevdet Kudret, ilk grupta adı sayılan romancı ve hikâyecilerin yaşam öyküleri ve yapıtları hakkında bilgi verir, diğer sanatçıların ise isimlerini vermekle yetinir.

Kudret, 1923-1959 yılları arasında yayımlanan hikâye ve romanları incelediği çalışması *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*'da ise, Suat Derviş'ten söz etmez. Cevdet Kudret Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı'nı 1923-1938 ve 1939-1959 olmak üzere ikiye ayırmıştır. Bu ayrımı edebî değil, tarihsel bir bakış açısıyla Atatürk'ün ölüm tarihini temel alarak yapmış ve bu tarihten sonra devrimlerden ödün verilmeye başlandığını vurgulamıştır.<sup>2</sup>

[C]umhuriyet'in birinci döneminde yetişen çoğu sanatçılar, devrimlere karşı eski kurumları ve eski değerleri açık ya da gizli korumağa ve sürdürmeğe çalışan, tutucu, gerici ya da çıkarıcı kurum ve kişiler (softalar, şeyhler, zorba ağalar,

---

<sup>2</sup> Cevdet Kudret, bu yapıtında başlıca hikâye ve roman yazarlarını ilk dönem için, Sadri Ertem, Bekir Sıtkı, Sabahattin Ali, Sait Faik, Samet Ağaoğlu, Ziya Osman Saba, Kemal Tahir, İlhan Tarus, Kemal Bilbaşar, ikinci dönem için ise Samim Kocagöz, Orhan Kemal, Aziz Nesin, Haldun Taner, Oktay Akbal, Nezihe Meriç, Yaşar Kemal ve Fakir Baykurt olarak belirlemiştir.

sömürücü tüccar ve esnaf vb.) ile savaşıma girişmiş; eserlerinde devrimleri, yeni kurum ve değerleri savunmuşlardır.

Bu sanatçılar ve daha sonraki dönemde aynı yolda yürüyenler (Sadri Ertem, Bekir Sıtkı, Sabahattin Ali, Kemal Bilbaşar, Orhan Kemal, Aziz Nesin, Fakir Baykurt vb.) sadece gözlemle yetinmeyip, gözlemlerinin içine birtakım toplumsal sorunlar, savlar oturtmuşlardır. (15)

Fethi Naci'nin *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Gelişme* adlı yapıtında, romanlar tarihsel olarak ele aldıkları konulara göre sıralanmıştır. Buna göre, batılılaşma sorunu çerçevesinde, Ahmet Mithat Efendi, Recaizade Ekrem, Hüseyin Rahmi, Yakup Kadri, Halit Ziya, Peyami Safa, Ahmet Hamdi'nin yapıtları, İttihat ve Terakki dönemini işleyen romancılar arasında Yakup Kadri, Halide Edip, Mithat Cemal, Nahid Sırrı, Kemal Tahir, Kurtuluş Savaşı romanları yazarlar arasında Kemal Tahir, Halide Edip, Yakup Kadri Ahmet Hamdi ve Tarık Buğra, Cumhuriyet'in ilk yıllarına ilişkin yazarlar arasında Reşat Nuri, Yakup Kadri, Memduh Şevket, Kemal Tahir ve Bekir Yıldız, 27 Mayıs dönemine ilişkin olarak yazarlar arasında Halide Edip, Samim Kocagöz, Attilâ İlhan, Vedat Türkali ve Ayla Kutlu, köy romanı yazarlar arasında Ömer Polat, Talip Apaydın, Kemal Tahir, Dursun Akçam, Yaşar Kemal, Yılmaz Güney, Fakir Baykurt, Ferit Edgü, Sabahattin Ali, işçi sınıfını konu alan romancılar arasında Reşat Enis, Mehmet Seyda, Orhan Kemal, Erol Toy, Halikarnas Balıkcısı yer almaktadır<sup>3</sup>.

Yukarıdaki araştırmacıların yanı sıra, Vasfi Mahir Kocatürk, Ahmet Oktay ve İnci Enginün gibi bakış açıları birbirinden farklı eleştirmenlerin edebiyat tarihlerinde ortak olarak ele aldıkları yazarlar, bir anlamda Türk romanında belli bir

---

<sup>3</sup> Fethi Naci'nin *40 Yılda 40 Roman* adlı yapıtında da Suat Derviş yer almaz.

kanonun varlığını ortaya koymaktadır. İdeolojik yönelimleri birbirinden farklı bu üç araştırmacının aynı yazarlar üzerinde ortaklaşması dikkate değerdir.

1964 yılında yayımlanan *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı yapıtının “XX. Yüzyıl Türk Edebiyatına Umumi Bir Bakış” adlı bölümünde Vasfi Mahir Kocatürk, XX. yüzyıl başlarında Türk Edebiyatının geçirdiği dönüşümü “hayatın ve tekâmül edip değişen yeni türk cemiyetinin bünyesi icabı” olarak değerlendirerek “Türk cemiyetini, sınıfsız, milli ve modern bir devlet haline getiren Cumhuriyet inkılâbı bu hareketleri perçinledi” yorumunu yapar (729).

Yalnızca Cumhuriyet dönemi edebiyat tarihini ele almaması nedeniyle oldukça geniş bir kapsama sahip bu yapıtın roman ve hikâye bölümünde sözü edilen yazarlar, Reşat Nuri, Halide Edip, Refik Halit, Fahri Celal Göktulga, Peyami Safa, Aka Gündüz ve Sait Faik’tir. Ayrıca, “Bugünkü Roman ve Hikâyeciler” başlığı altında sözü edilen romancılar, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Bekir Sıtkı Kunt, Oktay Akbal, Tarık Buğra ve Muzaffer Hacıhasanoğlu’dur (816-7).

Ahmet Oktay’ın *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950* adlı çalışmasında, işgal döneminde ilk yapıtlarını vermiş olmalarına karşın “Cumhuriyet yazını onlarsız düşünmek olanaksızdır” (vi) diyerek Yahya Kemal, Ahmet Haşım, Halide Edip, Yakup Kadri, Reşat Nuri ve Hüseyin Rahmi’yi kitabına dâhil ettiği görülür. Oktay, seçimlerini meşrulaştırmak amacıyla “yazarların/şairlerin ve yapıtlarının işlevlerini ve etkilerini dikkate aldı[ğın]” vurgular (vi). Ahmet Oktay aynı yapıtta “Popüler Yazın” alt başlığı altında Suat Derviş’in *Buhran Gecesi* adlı romanına değinir.

İnci Enginün için ise yazarların aynı zamanda Millî Mücadeleye destek vermiş olmaları önemlidir:

Cumhuriyet ilan edildiği zaman birkaç büyük sanatçı, roman ve hikâyemizde varlıklarını isbat etmiş oldukları gibi, Milli Mücadele'ye verdikleri destekle de Cumhuriyet'in ilk yıllarının önde gelen şahsiyetleridir: Halide Edip Adivar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Aka Gündüz, Peyami Safa, Hüseyin Rahmi Gürpınar. (*Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*)

Yukarıdaki çerçevede, birbirinden farklı yazarlar tarafından farklı yıllarda yazılmış edebiyat tarihlerini taramak, bazı yazarlar ve yapıtlarının “millî edebiyat” bağlamında ortaklaştığını göstermektedir.

Laurent Mignon'a göre, Türk edebiyatında birbirine rakip kanonlar vardır; bunlar bazı yapıt ve yazarları “kanonlaştırmada” ortaklaşmaktadır (35). Bu çerçevede, tartışmalı bir kavram olsa da “millî kanon” veya “resmî kanon” olarak adlandırılan bir alandan söz etmek mümkün görünmektedir.

Ömer Lekesiz'e göre savaşlar dönemi ve sonrasında “ağır hayat şartlarını unutturmak, şanlı maziyi gündeme getirerek bir tür ruhsal dayanıklılık, umutların her şeye rağmen yaşatılması için bir tür motivasyon sağlamak üzere roman yazım ve yayım önceki döneme oranla büyük bir hız kazanmıştır” (453).

Orhan Tekelioğlu, hece vezni tartışmaları ile dönemin önemli yayınları *Ülkü* ve *Ulus* gazetelerinde roman ve öykü yazımını teşvik eden yazılar çerçevesinde, yeni edebiyatçı kuşağından ulus-devletin kuruluş anlatısının yazılmasının beklendiğini öne sürer (70).

1920'lerin Türkiyesi'nde, devletin “sistemli bir şekilde milleti kurması”ndan söz eden Pelin Başcı da, bu inşada “romanda yeni bir milli imgelemin yaratılması, bunları içine alan yapıtlardan oluşan bir milli kanonun kurulup gazete,



roman ve süreli yayınlar kanalıyla yayılması”nın önemli rolünün olduğunu vurgular (63).

Tony Bennett’e göre ise kanonlaştırma süreci, özünde, “yetkin” olarak görülmeyen<sup>4</sup> bir grup metnin “yetkin” olarak kabul edilmesidir (257). Bennett’e göre, edebiyat “yaratıcı veya kurgusal yazıların tarafsız bir bütünü” değil, “eğitim aygıtının çevresinde ve içinde özel ve belirli yollarla işleyen, ideolojik olarak inşa edilmiş kanon ya da metinler gövdesidir” (237). Kısaca edebiyat, kanon geleneğidir (238).

Suat Derviş ise “millî edebiyat” ile kurduğu sorunlu bağı, açıkça dile getirmektedir. 1938’de yapılan bir söyleşide, “Ben milli edebiyat diye bir şey tanımiyorum (...) Herkesin malı olan bir edebiyat, herkesin kendine mal edinebilecek bir tek idealin ve bir tek ideolojinin ifadesini veren edebiyat olacaktır” sözlerini sarf etmesi dikkat çekicidir (Nusret Safa Coşkun’dan aktaran Liz Behmoaras 50). Yine de bu sözlerin II. Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde ve Almanya’da Hitler’in iktidarda olduğu, faşizmin yükseldiği bir dönemde sarfedildiği dikkate alınmalıdır.

Suat Derviş’in oluşturulmuş ve yazılan edebiyat tarihleriyle oluşturulmaya devam edilen “millî kanon”a dâhil olmaması, bir yönden, onun “millî edebiyat” düşüncesine mesafeli ve eleştirel yaklaşması ile de ilişkilidir. 1935’e kadar yazdığı romanlar arasında sadece *Emine* (1928) Kurtuluş Savaşı ve onun izlerinin fon olarak kullanıldığı bir roman olma özelliğini taşır<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Bennett’in kullandığı “unauthored” sözcüğünü bu biçimde çevirmek uygun bulunmuştur.

<sup>5</sup> Fatmagül Berktaş’a göre, Suat Derviş’in özellikle ilk romanları “psikolojik roman” olarak görülebilir ve “bu olgu onun romancılığının, bir siyasal kalıp ve ‘modernleşmeci’ yaşam biçiminin savunusu olma anlamında cumhuriyetçi/ulusçu ideolojinin dışında kaldığını gösterir”. Aynı biçimde, Derviş’in romanları “halkçı” ve “köylücü” “tez”ler de içermez (94).

Türk edebiyatında "millî kanon"un tek başına egemenliğinden çok, rakip kanonların varlığının söz konusu olduğu belirtilmişti. Bu anlamda Suat Derviş'in yapıtlarıyla "millî kanon" dışında da yeterli ilgiyi gördüğünü söylemek mümkün değildir.

Türk edebiyatı tarihine bakıldığında 1950'lerden itibaren ana akımın "köy edebiyatı"<sup>6</sup> olduğu ortaya çıkar. Türk romanında işçi sınıfının temsilinin öne çıkmaması ise kentleşmenin ve sanayileşmenin yetersizliğine bağlanır. 1950'lerin ve 1960'ların edebiyatında "köy romanı"nın ağırlık kazandığı söylenebilir. Derviş'in "köy romanı" yazmamış olması, "Anadolucu/halkçı" çizgiye yerleştirilmesini engellemektedir.

İbrahim Tatarlı<sup>7</sup> ve Rıza Mollof tarafından yazılan ve ilk olarak 1969'da *Hüseyin Rahmi'den Fakir Baykurt'a Marksist Açıdan Türk Romanı* adıyla yayımlanan çalışmada Suat Derviş'in yapıtlarından söz edilmez. Bu seçkideki yazarlar sırasıyla, Hüseyin Rahmi, Reşat Nuri, Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Samim Kocagöz, Yaşar Kemal, Melih Cevdet Anday, Fakir Baykurt, Fahri Erdinç ve Mahmut Makal'dır.

Ahmet Oktay'ın *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* adlı çalışmasında ise, Suat Derviş'in adı *Yeni Edebiyat* dergisi bağlamında, Reşat Fuat Baraner'in kullandığı bir takma ad olarak geçmektedir. Buna göre, dergide yer alan ve "toplumcu yazın eleştirisi"nin ilk örnekleri sayılması gereken "Suat Derviş imzalı eleştiriler" Reşat Fuat Baraner'e aittir.

---

<sup>6</sup> Bu terim de "millî kanon" gibi tartışmalı ve sorunlu olmasına karşın çözümlenmede kolaylık sağlaması açısından çalışmada kullanılmaktadır.

<sup>7</sup> İbrahim Tatarlı, aynı zamanda Suat Derviş'in dostudur ve onu Bulgaristan yolculuğunda ağırlamıştır.

1940-1941 yılları gibi Türkiye’de faşizmin baskısının arttığı bir dönemde *Yeni Edebiyat* dergisi çıkarılmış ve toplumcu gerçekçilik, siyasî konuların yanı sıra roman eleştirileri bağlamında da ele alınmıştır<sup>8</sup>. Suat Derviş bu dergide etkin görev almıştır.

*Yeni Edebiyat 1940-1941 Sosyalist Gerçekçilik* adlı seçkiye önsöz yazar Rasih Nuri İleri, *Yeni Edebiyat* gazetesinde Suat Derviş adıyla yayımlanan roman eleştirileri ve kısa köşe yazılarından söz eder. Köşe yazılarının Reşat Fuat Baraner’in yönetiminde ve onun katkısıyla yazılan parti yazıları olduğunu kaydeden İleri, roman eleştirileri üzerinde durmayacağını belirtir.

Suat Derviş’in 1967’de Behçet Necatigil’e yazdığı mektuba göre ise, dergideki eleştiri yazıları Derviş’in kendine aittir. Ayrıca, Behçet Necatigil’in 1977 yılında yayımlanan “Dünya Kadın Yılında Suat Derviş Üzerine Notlar” adlı yazısı, Parker ve Toska’ya göre, yayımlandığı tarihe kadar Derviş’e yer veren edebiyat tarihi kaynaklarını kaydetmiş olması ve Derviş’in edebiyat tarihlerinden dışlanma sorununa dikkat çekmiş olması bakımından oldukça önemlidir.

Derviş’in toplumcu gerçekçilik çizgisine oldukça yakınlığı romanları ise *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* (1937) ve *İstanbul’un Bir Gecesi* (1939) olarak görülebilir. Onun, *İstanbul’un Bir Gecesi*, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*, *Sınır* (1943-1944) gibi doğrudan işçi sınıfını odağa alan romanlarının yanı sıra, *Yeni Edebiyat* dergisinde yazmış olduğu eleştiri yazılarıyla da Türk romanının gelişim çizgisinde önemli yere sahip öncülerden olduğu belirtilmelidir.

Taner Timur’a göre, Cumhuriyet dönemi yazarlarının Türk romanında yaratmış oldukları öğretmen, subay, doktor, kaymakam gibi “küçük burjuva reformisti” karakterleri, rejimin sosyolojisini yapmaya yaramaktadır (78-79).

---

<sup>8</sup> Toplumcu gerçekçilik 1938’den itibaren *Ses*, *Yeni Ses* ve özellikle *Yeni Edebiyat* gibi dergilerde tartışılmıştır (Timur 378).

Suat Derviş'in romanlarında dikkati çeken özelliklerden biri de, Timur'un sözünü ettiği bürokrat sınıftan gelen roman kahramanlarına görece az yer verilmiş olmasıdır. Bu durum da onun romanlarının “millî kanon” içerisinde değerlendirilmemesi sonucunu doğurmuş olabilir.

Taner Timur, ilk olarak 1946'da yayımlanan Reşat Nuri Güntekin'in *Miskinler Tekkesi* adlı romanından yola çıkarak çökmekte olan bir soylu konağında “eski debdebe”nin sürdüğü izlenimini verebilmek adına dadı, bacı, hizmetçi ve konuklarla dolup taşma motifinden söz eder (86).

“Eski debdebe” Suat Derviş'in romanlarında daha çok roman kişilerinin anılarında yer alan ve romanda aktarılan bölümler olarak ortaya çıkar. Suat Derviş'in romanlarında ağırlıklı olarak işlenen, eski soylu sınıftan gelen kişilerin değişen toplumsal ve ekonomik düzen içindeki var olma mücadeleleridir.

Yazarının da belirtmiş olduğu gibi, bir edebiyat tarihi olmasa da Türk edebiyatı içindeki ideolojik açıları sergilemeye yönelik yazılmış olan *Türk ve Yunan Romanlarında “Öteki” ve Kimlik* (1999) adlı çalışmasında Herkül Millas, Suat Derviş'in *Fosforlu Cevriye* adlı romanından söz etmiştir. Türk ve Yunan romanlarında azınlıklara yönelik bakış açısına odaklanan ve çok sayıda yazarın sınırlı sayıda yapıtını inceleyen bu çalışma, Suat Derviş'i popüler romancı olarak değil, “sınıfsal yaklaşım” a sahip bir romancı olarak değerlendirmesiyle diğer çalışmalar arasından sıyrılır. *Fosforlu Cevriye* romanıyla Suat Derviş, Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Reşat Enis, Rıfat Ilgaz, Vedat Türkali, Mehmet Kemal, Fakir Baykurt, Füruzan, Pınar Kür ve Leyla Erbil gibi yazarlarla birlikte “sınıfsal yaklaşım” a sahip yazarlar arasında yer alır.

İlk olarak 1995'te yayımlanan *Türk Romanından Altın Sayfalar* adlı yapıtını “okunmuş, sevilmiş romanlar kılavuzu” (9) olarak betimleyen Selim İleri, bu kitapta

Suat Derviş'in *Çılgın Gibi* romanına yer vermiştir. İleri'ye göre, Derviş “popüler edebiyattan esinlerle yüklü romanlarında, aşk ve karasevda romanları okumaya yatkın okuru, daha gerçekçi eserlere çekmeyi denemiştir” (633).

Taranan edebiyat tarihleri arasında, Suat Derviş'in “popüler roman”lar yazdığı saptamasında bulunan üç farklı eleştirmenin genelde popüler edebiyata, özelde Suat Derviş'e yönelik değerlendirmeleri, bu çalışma açısından önemlidir.

*Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* adlı çalışmasında İnci Enginün, “popüler yazarlar” arasında kadın yazarların çok sayıda olduğunu öne sürerek onları ileride “kadın yazarlar” başlığı altında ele alacağını belirtir (278). Bu anlamda Enginün'ün “popüler yazar” ile “kadın yazar” eşleşmesini yeniden ürettiği görülmektedir. Enginün, Suat Derviş'ten “Kadın Yazarlar” başlığı altında söz etmiş ve ona aynı zamanda “popüler yazarlar” arasında da yer vermiştir. Ayrıca, Enginün'e göre Derviş, toplumsal gerçekçilik akımının ilk temsilcilerindendir ve “popüler-ideolojik” yapıtlar vermiştir (289). Burada Enginün'ün “ideolojik” sözcüğü ile ne kastettiği tam olarak anlaşılmasa da Suat Derviş'in “solculuk”unu ima ettiği yorumu yapılabilir.

*Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950* adlı yapıtında “popüler yazın”a da kısaca değinen Ahmet Oktay'ın bakış açısı da dikkat çekicidir:

Kendilerini yazmaya adanmış, her yaştan genç ihtiyar, geniş bir okur kitlesine ulaşmayı başarmış yazarları da unutmamak gerekir. Yazınsal açıdan eksikleri bulunsa bile bu yazarlar da edebiyatın ayrılmaz parçasıdır. Aşk ve macera romanlarından tarihsel romana, çok değişik türde ürün vermiş olan bu yazarları, her ne kadar yaşam öykülerine ve yapıtlarından örneklere bu çalışmada yer vermeyecek olsak da yine de bir alt

başlık altında anmak hem gerekir hem de kadirbilirlik olur.

(125)

Bu kategoriye sokulan yazarların, “yazınsal açıdan eksiklikleri[nin] bulunma[sı]” gerekçesiyle yapıtlarına ve yaşam öykülerine yer verilmediği ve alt başlıkta anılarak “edebiyat” dışı bırakıldıkları görülmektedir.

Atilla Özkırımlı’ya göre ise tefrikacılığın Suat Derviş’in romancılığını olumsuz yönde etkilemesi, onun toplumcu gerçekçi Türk edebiyatına yaptığı katkıları gölgeleyemez:

Onu hayatın gerçekleriyle gazeteciliği yüzyüze getirir.

“Gazeteci olduktan sonra” yazmaya başlar (Necatigil’e mektubundan). Ve gazetelerde yayımlar. Popüler romana kayması da bundandır. Gerçekçiliği de toplumcu düşünceyi benimsemiş olmasından. Tefrikacılık romancılığını olumsuz yönde etkiler. Kuşkusuz, 1940’tan sonra gelişen siyasal baskının yardımıyla. Toplumcu eyleme ucundan bulaşmış değildir ki bir kıyıya çekilip sanatsal amaçlara yönelsin. Tersine, tam ortasındadır. Susturulamaz, ama etkisizleştirilir. Birçokları gibi. Yine siyasal baskılar nedeniyle yurdundan uzaklaşmak zorunda kalınca unutturulması kolaylaşır. (389)

Özkırımlı’ya göre “toplumcu gerçekçi Türk edebiyatı ulaştığı noktayı, biraz da Suat Derviş gibi edebiyat neferlerine borçludur” (389). Sözü edilen edebiyat tarihleri içinde Suat Derviş’e verdiği yer açısından Atilla Özkırımlı’nın yapıtı dikkati çekmektedir. Özkırımlı’nın *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı yapıtında belirttiğine göre Suat Derviş, *Yeni Edebiyat*’taki yazı ve eleştirileriyle toplumcu edebiyatın gelişmesine katkıda bulunmuş, romanlarıyla da gerçekçi edebiyatın öncülerinden

olmuştur (389). Atilla Özkırımlı, ilk olarak 24 Temmuz 1976'da (Suat Derviş'in 4. ölüm yıldönümü dolayısıyla) *Cumhuriyet*'te yayımladığı bir yazısını da *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı yapıtına eklemiştir. Bu yazısında belirttiğine göre, Suat Derviş, Maksim Gorki'yi anımsatmaktadır ve anlatım açısından Orhan Kemal'i etkilemiştir. Özkırımlı'nın, Suat Derviş'in "halkı için yazan bir öncü" olduğu biçimindeki görüşü ile "popülist edebiyatın toplumcu bir öz kazandırılmış ilk örneklerini vermiştir" şeklindeki saptaması da kayda değerdir (389).

Bir edebiyat tarihi olmasa da Emin Özdemir'in *Yazınsal Türler* (1999) kitabında da Suat Derviş'in adı geçmektedir. Genel bir sınıflamayla roman türlerini, serüven, polis ve casusluk, yığın, tarihsel, yaşamöyküsel, politik, belgesel, coşumcu (romantik), gerçekçi, doğalcı gerçekçi, eleştirel gerçekçi, toplumcu gerçekçi, yeni ve postmodern başlıkları altında inceleyen Özdemir, Suat Derviş'in "yığın roman" türünde yapıtlar vermiş bir yazar olduğundan söz eder. Özdemir'e göre yığın romanının güzel örneklerini veren yazarlar arasında Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt, Peride Celâl, Ethem İzzet Benice, Muazzez Tahsin Berkant, Oğuz Özdeş, Mükerrerem Kâmil Su, Suat Derviş ve Kemalettin Tuğcu vardır (279). Özdemir'in tanımına göre, türün belirleyici özellikleri arasında "okuru içinde yaşadığı gerçek ortamdaki uzaklaştırma", "heyecan, tutku, özlem ve düşlerini doyurma", "oyalandırarak avutma", "okura kendi sorun ve gerçeklerini unutturma" yer alır (278-9):

Genellikle sevi romanları, resimli romanlar, yığın romanının kapsamı içine girer. Eğitim düzeyi yüksek olmayan, beğeni ve duyarlık yönünden tam yetkinleşip incelmemiş geniş yığınların okuduğu romanlardır bunlar. Genellikle bu tür romanların başkişisi cana yakın, güzeldir. İnsanı heyecan ve gerilim içinde

tutan bir olay örgüsü vardır. Çok kez mutlu bir sonla biter. Bu örüntü içinde konusal ve duygusal yönden kalıplaşmış gibidir bu tür romanlar. Öte yandan tecimsel (ticarî) amaçlar da taşır. Sanat kaygısından çok bu yönü ağır basar.

Suat Derviş'in "popüler roman yazarı" olarak sınıflandırılmasından önce, onun yapıtlarındaki popüler öğeler araştırılmalı, romanlarına yapılacak göndermelerle bu sav tartışılmalıdır.

1928'deki Harf Devrimi'nden önce yayımlanan metinleri sadece Osmanlıca bilen aydınların okuyabilmesi ve hangi metinlerin yeni yazıya aktarılacağına uzmanların karar vermesi, Türk edebiyatı tarihinin hem oluşturulmasında hem de değerlendirilmesinde belirleyici olgulardan biridir (Mignon 36). Bu durumun özellikle Cumhuriyet öncesi kadın yazarların yok sayılması ile sonuçlandığı söylenebilir. Örneğin, edebiyat tarihlerinde Zafer Hanım, Nigar Hanım, Fatma Aliye, Emine Semiye gibi edebiyatçılara, erkek edebiyatçılara göre çok daha az yer ayrıldığı ve onların yapıtlarının birkaç cümleyle geçiştirildiği gösterilmiştir (36).

Kadın yazarların edebiyat tarihlerinden dışlanması süreklilik arz eden bir olgu olsa da özellikle Cumhuriyet öncesinden 1950'lere kadar yazan kadın yazarların çoğunun yapıtlarına edebiyat tarihlerinde rastlamak olası değildir. Bu gruba, Halide Edip'in yeni kurulan ulus-devlet açısından "millî imgelem" yaratmayan ilk dönem romanları da dâhildir. Bu romanların yazarları edebiyat tarihlerinde yer alırlarsa "popüler romancılar" ya da "kadın yazarlar" olarak ayrı bir başlık altında ele alınmaktadırlar. Bu sınıflandırma, edebiyat tarihlerine girmiş olan bazı yapıtların da hiyerarşik bir bakış açısıyla değerlendirilerek dışlandığını ortaya koymaktadır.

Gayrimüslim edebiyatçıların yapıtlarının uzun yıllar boyunca edebiyat tarihlerine dâhil edilmemesine gerekçe olarak gösterilen "edebî açıdan zayıf" olma



savının (Mignon 42), popüler roman yazarlarının yapıtlarına da genellendiği söylenebilir. Özellikle “romantik”, “kadınsı”, “hafif” gibi sıfatlarla anılan kadın yazarların yapıtları, popüler edebiyat ürünleri olarak değersizleştirilir.

Suat Derviş’in romanlarını konumlandırabilmek için popüler edebiyat bağlamında ilişki kurulması gereken kavramlardan biri “romans”tır. Suat Derviş’in romanlarının “santimantal” veya “romans” ile ortaklıkları ve farklılıkları nelerdir?

Şematik kurgunun önemli olduğu romansların geleneksel toplumsal değerleri yeniden üreten bir yapıya sahip oldukları söylenebilir. Romanslar, çoğu “solcu” eleştirmen tarafından okuru, gerçek mutluluğu bir erkek efendiye boyun eğmekte bulan edilgen (kadın) kahramanla özdeşleşmeye davet etmesi ve “stereotipik” olması yönünden eleştirilmektedir (Light 222). Bu eleştiriler çerçevesinde romanslar, kadınları toplumsal ve cinsel anlamda baskılayan ideolojinin bir biçimi olarak görülmektedir. “Returning to Manderley: romance fiction, female sexuality and class” (Manderley’ye Dönüş: Romans, Kadın Cinselliği ve Sınıf) adlı makalesinde romansların egemen ideolojiyi yeniden üreten yönünü sorgulayan Light, romans okumanın olası politik etkileri üzerinde durmuştur.

Light, geniş kitleleri “aptal” ya da “mazoşist” olarak değerlendirmek yerine okuma sürecini metinle okur, okurla okur ve metinle metin arasında bir etkileşim olarak benimseme gerekliliğini vurgular (223).

Bu etkileşimin önemi, tefrika romanlar söz konusu olduğunda daha da artmaktadır. Okurlardan gelen tepkilerin, yazara güncel olarak ulaşabildiği ve yapıtı doğrudan etkileyebildiği göz önüne alındığında, tefrika romanların yazar-okur-metin etkileşiminin yüksek olduğu özel bir biçim olduğu görülebilir. Sanat yapıtının üretim koşulları düşünüldüğünde, tecimsel kaygıların da tefrikayı doğrudan ve hızlı bir biçimde etkileyeceği varsayılabilir.

Popüler ürünlere yöneltilen eleştirilerden biri de, bu yapıtların içerik ve biçimlerinde şematik kurgulara yaslanması ve okuru stereotiplere alıştırmaları olarak kavramsallaştırılır (Oktay, *Türkiye’de Popüler Kültür* 26). Bu bakışa göre, “magazinlerde, santimental yazında, polis ve casusluk romanlarında karşımıza çıkan hep egemen sınıfın bakış açısıdır” (26).

Ahmet Oktay’ın yaptığı incelemeye göre “Cumhuriyetin ilk 25 yılının magazinlerinde edebiyat ve sanat özel bir yer tutmaktadır. Bu tür haberlerin yanı sıra şiire, tefrika romana, tiyatroya, müziğe, yazın ve tiyatro eleştirilerine” nerdeyse bütün sayılarda rastlanmaktadır (59). 1950’lerden itibaren ise Amerikan yaşam biçiminin egemenliğiyle birlikte kültürün magazin dergilerinden dışlanması dikkati çekecektir (59).

Ahmet Oktay, Semih Lütfi’nin çıkardığı ve ilk sayısı 4 Nisan 1935’te yayımlanan *Perşembe* dergisinde Suat Derviş’in bir yazısına atıfta bulunmaktadır. “Güzel Olmak İster misiniz?” başlıklı bu yazı nedeniyle Oktay, Derviş’i “ilerici” olarak nitelerken sözcüğü tırnak içine alarak üstü kapalı biçimde eleştirmeyi ihmal etmemiştir.

Suat Derviş’e başka bir atıf da, aynı dergide 7 Mayıs 1935’te yayımlanan “Bir Kadın İki Erkeği Sevebilir mi” başlıklı yazıya ilişkin yapılmıştır:

Yazı sinema oyuncusu Miriam Hopkins’i iki erkek arasında gösteren bir fotoğrafla süslenmiş. Ayrıca dönemin ünlü iki kadın yazarının hem birlikte bir fotoğrafları hem de konuya ilişkin görüşleri yer alıyor: “Suat Derviş: ‘Hayır’ diyor. Şükufe Nihal: ‘Bu sual tehlikelidir’. Siz ne dersiniz”. (Oktay 78)

Bu örnek de Derviş’in, 1930’lu yıllarda “dönemin ünlü kadın yazarı” olduğunu göstermektedir.

Bu çerçevede, Suat Derviş'in yazın anlayışının tarihsel bakış açısından koparılamayacağı ve Türk edebiyatının o dönemki koşullarının bir parçası olarak değerlendirilmesi gerekliliği anımsanmalıdır. Yine bu bağlamda onun hayatını gazetecilik ile kazanan bir edebiyatçı olduğu akılda tutulmalıdır.

İlk örneklerinin İkinci Meşrutiyet'ten itibaren görüldüğü popüler öykü ve roman, daha çok “santimantal aşk” kavramı çevresinde oluşmuştur (Oktay, *Cumhuriyet Dönemi* 125). “Popüler kadın edebiyatı” ya da “santimantal yazın” a yapılan eleştirilerin başında da “romantik aşk” söyleminin eleştirilmesi gelir. Aşkın “kutsanması”, “sıcak yuva”nın onanması ve kadınların geleneksel rollerinin pekiştirilmesi, yöneltilen diğer eleştiriler arasındadır. Popüler santimantal edebiyat “romantik, aşk için yaratılmış ve sonul amacı sadık eş ve iyi anne olmaktan ibaret bir kadın imgesini yerleştirme işlevini üstlenir” (Oktay 129).

Derviş'in romanlarının “popüler” ve/veya “santimantal” yazını hangi açılardan kıran ve yıkan, hangi açılardan üreten nitelikler taşıdığı somut bir biçimde ortaya konulmalıdır. Aksi takdirde, o dönemin aydınlarını bugünün bakış açısından değerlendirerek anakronizme düşme ve kadın yazarla özdeşleşen popüler yazını küçümseyen bir bakış açısının üretilmesine katkıda bulunma şeklinde çifte tehlike baş gösterir.

Yazarları ve yapıtları bir hamlede sınıflandırmak yerine, her bir yazarın her bir yapıtı üzerinde somut çalışmalara gereksinim duyulmaktadır. Derviş'in romanlarının edebiyat tarihi içinde konumlandırılması, ancak ezbere dayalı genellemelerin yerini, tek tek yapıtların üzerine yapılan derin/yakın okumaların alması ile mümkün olabilir.

Romanda popüler formların neler olduğu belirlenirse Suat Derviş'in bunlardan hangilerini kullandığını, hangilerini dönüştürdüğünü ve popülerlik

bağlamında edebiyatın sınırlarını nasıl geçişken hâle getirdiğini ortaya koymak mümkün olacaktır.

Popüler aşk romanlarının konusu, genellikle evlilikle sonuçlanan aşktır. Bu romanlarda genellikle kadınların geleneksel rolleri olan annelik ve ev kadınlığının olumlanarak yeniden üretildiği de söylenebilir. Oysa Suat Derviş'in romanlarında aşk hiçbir zaman evlilikle sonuçlanmaz; aşk nedeniyle bedensel birleşme gerçekleşse bile bu, mutluluğu değil, aşkın sona erişinin yarattığı hayal kırıklığını getirir. Annelik ve ev kadınlığı rollerinin sorunsallaştırılması bağlamında, Suat Derviş'in romanlarının, kadınları modernleşme projesinin yeniden üreticileri olarak gören resmî ideolojiye muhalif olduğu söylenmelidir. Bu durumun Suat Derviş'in "millî kanon" ile kurduğu ilişkinin bir parçası olduğu da düşünülebilir. Suat Derviş'in yapıtları "millî kanon"un söylemine eklemelenemeyeceği gibi, kadınları modernleşmenin yeniden üreticileri olarak gören resmî ideolojiye de muhaliftir. Bu saptama da onun, hem erken dönem romanlarında hem de geç dönem romanlarında hep "başka" bir yerden konuştuğunu göstermektedir.

Suat Derviş'in "romans" ya da "santimantal" türüyle ilişkilendirilerek değerlendirilebilecek olan ilk dönem yapıtları da türün, kadınların geleneksel rollerinin pekiştirilmesi olarak beliren temel özelliğine uymamaktadır. Romanlarda, kadınların geleneksel rollerinin yeniden üretilmesi bir yana, ev işi ve annelik ile biçimlenen kadın kimliği sorunsallaştırılmaktadır. Bir çeşit aşk felsefesinin yapıldığı bu romanların, özellikle yazıldıkları dönem itibariyle, devrimci ve ilerici iletilere sahip olduğunu vurgulamak gerekir.

Oktay'ın "en azından bir zamanlar" vakit öldürme amacıyla yazılmamış olduğunu belirttiği romanlara verdiği örnekler arasında, Fatma Aliye Hanım'ın *Muhadarat*'ı, Emine Seniye Hanım'ın *Sefalet*'i, Burhan Cavit'in *Gazi'nin Dört*

*Süvarisi*, Burhan Uçuk'un *Dikenli Çit'i*, Ethem İzzet'in *Yakılacak Kitap'ı* ve Suat Derviş'in *Buhran Gecesi* bulunmaktadır. Oktay bu romanların "belli törel ve toplumsal kaygılardan yola çık[tıklarının]" belirtir (125).

Bu romanlar hakkında kapsayıcı yargıda bulunmak için yapıtların yayımlandıkları dönemin tarihsel-toplumsal özelliklerini dikkate alan bir bakış açısıyla tek tek değerlendirilmesi gerekir. Örneğin, Tanzimat romanının belli başlı temalarından olan kölelik ve cariyelik kurumlarının eleştirisini yapan *Muhadarat*'ın bu dönemin en önemli romanlarından olduğu söylenmelidir. Bu romanın üslubu açısından "popüler" olarak sınıflandırılması onun Türk roman tarihindeki önemini azaltamaz. Üstelik bu yapıtın değeri, onun ilk kadın romancı olarak kabul edilen Fatma Aliye Hanım tarafından yazılmış olmasından da bağımsızdır.

Ahmet Oktay'ın 1993'te yayımlanan *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950* adlı yapıtında, yine aynı yıl yayımlanmış olan *Türkiye'de Popüler Kültür* adlı yapıtına kıyasla, popüler yazına yönelik olarak daha olumlu bir bakış açısı ortaya koyduğu söylenebilir<sup>9</sup>. *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950* adlı yapıtında, popüler kültüre pek olumlu bakmasa da okurun iletiyi değiştirebilme yetisine sahip olması nedeniyle onun tamamen "aldatım ve yönlendirim"e yol açmadığı ve popüler edebiyatın tümüyle "zararlı" olmadığı sonucuna varır (126). Bu çalışmasında "sol-popülist sayabileceğimiz Suat Derviş, toplumsal içerikli romanlar yazmıştır" saptamasında bulunur (127).

---

<sup>9</sup> Ahmet Oktay, *Türkiye'de Popüler Kültür* adlı kitabında yer alan "Fosforlu Cevriye: Aşkın Yarattığı Erdem" başlıklı yazısında, *Fosforlu Cevriye*'yi olaylar ve kişilerinin "yapay" oluşuyla, tüm anlatının "kim olduğunu tam olarak anlayıp bilemediğimiz" erkek-kışı çevresinde kurulmuş oluşuyla ve düşkün kadın-üstün erkek karşıtlığını yeniden üretmesiyle eleştirmiş olması, eleştirilmeyi gerektiriyor. Ayrıca, "1930'lar Türkiye'sinde yazıldığı, o dönemin kültürel/siyasal/yazınsal somut koşullarıyla sınırlandırıldığı için hoşgörüle karşılanabilecek ideolojik maluliyetlerle dolu bir popüler roman" (198) olarak tanımladığı *Fosforlu Cevriye*'nin ilk olarak 1944-1945 yıllarında tefrika edilmiş olduğunu belirtmekte yarar var.

Oktaý, Enginün ve Özkırımlı gibi birbirinden farklı bakış açılarına sahip yazarların ortaklaştığı bu görüşün üzerinde ayrıntılı biçimde durulmalı, “sol” ile “popüler” kavramlarının karşılaşması çerçevesinde, Suat Derviş’in yazın anlayışı tartışılmalıdır.

Popüler kültürün taşıdığı siyasal potansiyel (Fiske 195) açısından bakıldığında, popüler romanların bir yandan egemen ideolojiye eklenerek onu yeniden ürettikleri, öte yandan onu dönüştürmeye çalıştıkları söylenebilir. Bu çerçevede, Cumhuriyet’in ilk yıllarında benimsenmiş “imtiyazsız sınıfsız kaynaşmış bir kitle” anlayışının sınıfların varlığını yadsımasına karşı, Suat Derviş’in romanlarında “sınıflar”ın belirgin olması dikkat çekicidir.

Suat Derviş romanlarının, “sınıf”ı ve “toplumsal cinsiyet”i sorunsallaştırması bağlamında tek tek değerlendirilmesi ve popüler romanlarla ilişkisinin bu anlamda yeniden kurulması gerekmektedir. Suat Derviş’in yazdığı “popüler romanlar”ın özellikleri böyle bir çalışmanın ürünü olarak ortaya konabilir.

Suat Derviş’in romanlarıyla popüler aşk romanları arasındaki koşutluklardan biri, “medeniyet”e bakış olarak kavramsallaştırılabilir. Popüler aşk romanlarını Kemalizm’in “adab-ı muaşeret romanları” olarak değerlendiren Aslı Güneş, bu romanlarda kılık kıyafetin ve baloların uzun uzadıya betimlenmesini “medeniyet” meselesine bağlar. Suat Derviş’in ilk romanlarından son romanlarına değin süreklilik sağlayan öğelerden biri de bu betimlemelerin merkezî öneme sahip olmasıdır. Romanlarda alafrangalaşmanın simgesi balolar ve partilerin nasıl tezahür ettiği ve anlatı içinde nasıl bir işleve sahip olduğu gibi konular, bu çalışmanın birinci bölümünde tartışılacaktır.

Derviş’in ulaşılabilen yapıtları arasında, 1935’e kadar yazdığı tefrikalar kadının toplumdaki konumunu sorunsallaştıran romanlardır. 1928’de yayımlanan

*Emine*'de ve 1935'ten sonra yayımlanan romanlarında sınıf meselesini de ele alır. Toplumsal gerçekçi bakış açısının dikkati çektiği *İstanbul'un Bir Gecesi* ve *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*'dan sonra 1940'lı yıllardan itibaren olgunluk dönemi eserlerini vermeye başlar. Ancak, onun olgunluk dönemi yapıtlarının da gazetelerde tefrika olarak yayımlandığı ve bu anlamda “popüler” olduğu unutulmamalıdır.

Suat Derviş'in edebiyat tarihindeki yerine dair bir tartışma yürütmek için, edebiyat tarihlerini, incelemelerini ve seçkilerini gözden geçirmenin yanı sıra, romanlarının tematik ve biçimsel özelliklerinin diğer romancıların yapıtlarıyla da karşılaştırılması gerekir.

Türk romanı tarihine bakıldığında, Suat Derviş'i, ele aldığı konular bakımından öncelikle Hüseyin Rahmi Gürpınar'a yakın görmek mümkün. Gürpınar'da dikkati çeken iki önemli nokta, Taner Timur'un belirttiği gibi, “aşkın sınıfsal özelliklerini betimlemesi” ile “ezilen kadınlardan yana tavır alması”dır (44). Bu özellikler, Suat Derviş'in romanlarında da belirleyici niteliklerdir. Benzer biçimde, “toplumun hor gördüğü düşkün kadın kişileri aracılığıyla egemen ahlak anlayışını eleştiren” Sabahattin Ali (Oktay, *Cumhuriyet Dönemi* 1196) ile de ortak noktaları vardır<sup>10</sup>.

Ancak, bu çalışmanın roman çözümlemeleri bölümünde de gösterileceği gibi, “egemen ahlak anlayışı”nı eleştirmenin ötesinde Suat Derviş'in romanlarında ikiyüzlü ve çifte ahlak anlayışını gün yüzüne çıkararak tersine çevirme söz konusudur. Başka bir deyişle, romanlar söylemleriyle sadece mevcut olanı yıkmaz, aynı zamanda onu tersine çevirerek bir adım daha ileri gider.

---

<sup>10</sup> Sabahattin Ali ile ortaklaşan yönler, romanların ayrıntılı çözümlemesiyle daha net bir biçimde ortaya çıkacaktır. Örneğin, “doğa” imgesi açısından *Fosforlu Cevriye* ve *Kuyucaklı Yusuf* arasındaki bağlantılar ile metalaşma ve şeyleşme gibi kavramların romanlarda nasıl belirdiği, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde tartışılacaktır.

Romancılıkları açısından karşılaştırıldığında, Peride Celâl ile Suat Derviş arasındaki benzerlikler de dikkat çekicidir. Her iki yazar da çok sayıda tefrika eser vermişler, pek çok öykü, roman yazmış ve çeviri yapmışlardır. Burcu Karahan'ın "Peride Celâl'in Romanlarında Kadın Kimlikleri" başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans tezinde belirtmiş olduğu gibi, Peride Celâl'in yazarlığı da gerek kendisi gerek eleştirmenler tarafından iki farklı döneme ayrılmaktadır. Bu iki dönemi birbirinden ayıran yapıtlar da bellidir. Bu kesin yargıya karşın, Karahan'a göre, Peride Celâl'in romanlarındaki kadın kimlikleri açısından farklılıktan çok bütünsellik söz konusudur. Ayrıca, ilk dönem romanları "farklı anlatım teknikleri ve alışlagelmişin dışındaki konularıyla aslında 'pembe aşk romanı' olmaktan uzak"tır (6-7).

Yukarıdaki genel çerçeveden bakıldığında, bu çalışmanın yapılmasının temel gerekçelerinden biri, 1920'li yıllardan 1960'ların başlarına kadar otuza yakın romanın yanı sıra, hikâyeler, çeviriler ve eleştiri yazıları yayımlayan Suat Derviş (1905-1972)'in, günümüzde fazla tanınan bir yazar olmamasıdır. Romancı, gazeteci, çevirmen ve eleştirmen kimliklerine sahip üretken bir yazar olmasına ve Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren Türk yazınında önemli yere sahip olmasına karşın, 1950'li yıllardan itibaren 2000'li yıllara değin yapıtları gereken ilgiyi görmemiştir.

Bu durumun nedenleri arasında Suat Derviş'in yapıtlarına kolaylıkla ulaşamamanın da etkisi vardır. Suat Derviş'in 1928'de yeni yazıya geçilmeden önceki dönemde verdiği yapıtları *Fatma'nın Günahı* ve *Buhran Gecesi*'nin yanı sıra pek çok öyküsü, yeni yazıya aktarılmamış ve Osmanlıca olarak kalmıştır. Gazetelerde tefrika edilmiş romanlarının çoğu da kitaplaştırılmamış ve yayımlanmamıştır.



Romanları arasında Oğlak Yayınlarından *Kara Kitap* (1996), *Aksaray'dan Bir Perihan* (1997), Doğan Kitaptan *Fosforlu Cevriye* (2000), *Çılgın Gibi* (2000), May Yayınlarından *Ankara Mahpusu* (1968) ve *Hiçbiri* yayımlanmıştır. 2004'te yine Doğan Kitap'tan *Hiçbiri*, *Çılgın Gibi*, *Ankara Mahpusu* ve *Fosforlu Cevriye* yayımlanmıştır. Ancak kitaplaştırılmış yapıtları piyasada kolaylıkla bulmak mümkün değildir.

Bu durumla bağlantılı olarak, yukarıda da tartışılmış olduğu gibi, Suat Derviş üzerine yayımlananların çoğu, onun yapıtlarına değil, yaşamı ve anılarına odaklanmış ve esas olarak “unutulmuş” bir yazarı “anımsatma” amacıyla dönem dönem kaleme alınan yazılardan oluşmaktadır<sup>11</sup>.

Bu sorunu yazarın kendi de dile getirmiştir. İlk olarak 1967'de *Gerçekler Postası* adlı gazetede yayımlanan söyleşide, 1943-44 yıllarından itibaren kendi imzasıyla olduğu kadar, “takma adlar” ile de yazdığını belirtir. Kendi imzasıyla oynatmadığı radyo piyeslerini dostlarına sattığını, onların da bu oyunları kendi imzalarıyla oynattıklarını anlatır (Anadol 17).

Oysa aynı durum yurt dışında geçerli değildir. Derviş'in 1925-26'da Berlin'de yayımlanmış öyküleri ile 1928'de bir Ukrayna dergisinde yayımlanmış öyküsü vardır. Derviş'in Zihni Anadol'la yaptığı söyleşide belirtildiği gibi, *Ankara Mahpusu* Fransa'da yayımlanmış ilk Türk romanı olma özelliği taşır (17): “Les Lettres Françaises'de ‘Meçhul Avrupa’ başlıklı bir eleştirmede benim Ankara Mahpusu'mu, Nobel ödülü almış meşhur Drina Köprüsü ile karşılaştırdı ve benim eserimin Drina Köprüsü'nden daha üstün, daha gerçekçi, daha hümanist olduğunu söyledi”.

---

<sup>11</sup> Bu çerçevede, Liz Behmoaras tarafından yazılıp 2008'de basılan *Suat Derviş: Efsane Bir Kadın ve Dönemi* adlı çalışmanın titiz bir araştırma sonucunda yazılmış, Suat Derviş üzerine kaynakların araştırılıp toplandığı ve bir dönem “çoksatarlar” arasına da giren “popüler” bir yaşam öyküsü olarak özel bir yeri olduğu belirtilmelidir.

Ayrıca *Sultanın Karıları* adlı “dokümanter romanı” Macarca, İspanyolca, Danimarkaca, Sırpça da dâhil olmak üzere pek çok dile çevrilmiştir (17).

Aynı söyleşide, Anadol’un “sizden neden yazı almıyorlar?” sorusunu Derviş, “Faşizmden, nazizmden, çıkmak üzere olan II. Dünya Savaşı’ndan nefret ettiğim ve kalemim ve dilim yettiği, gücüm erdiği kadar mücadele ettiğim için. Devrimci, toplumcu, sosyal-adaletçi olduğum için” şeklinde yanıtlar (16).

Suat Derviş üzerine yazılan yazıların pek az bölümü onun yapıtları üzerine yapılmış akademik çalışmalardır. Ancak yapılan sınırlı sayıdaki akademik çalışmada da onun Türk edebiyatındaki “dışlanmışlığı” ve “unutulmuşluğu”nun dile getirilmiş olduğu ve Suat Derviş’i konu alan tüm çalışmalarda bu savın belirleyici olduğu kaydedilmelidir.

Suat Derviş’in özel hayatına dair bilgileri ve onunla ilgili anıları, akademik bir çerçevede sorunsallaştırarak ele alan ilk çalışmalar Fatmagül Berktaş’ın “İki Söylem Arasında Bir Yazar: Suat Derviş” adlı makalesi ile Saliha Paker ve Zehra Toska’nın “Yazan, Yazılan, Silinen ve Yeniden Yazılan Özne: Suat Derviş’in Kimlikleri” adlı makaleleridir.

Bu iki çalışmanın ortak özelliği, Suat Derviş’in edebiyat tarihinden “dışlanma” sorunsalına akademik bir çerçevede bakmasıdır.

Fatmagül Berktaş, “İki Söylem Arasında Bir Yazar: Suat Derviş” adlı makalesinde amacının, “çokdisiplinli bir yaklaşımı benimseyen feminist edebiyat eleştirisi bağlamında bir yorum denemesi” olduğunu belirtir (89). Suat Derviş’in Türk solu içinde de dışlanmışlığına değinen Berktaş, “Suat Derviş konusunda, Türkiye Solu’nun tutumu, burjuvazinin tutumundan daha zor izah edilebilir olmakla birlikte, iktidarın, siyasal iktidarla özdeş ve tek odaklı bir olgu olmadığını teorik ve

pratik olarak öğrenmiş olan bizler için o kadar da anlaşılmaz değil” yorumunda bulunur (90).

Reşat Fuat Baraner’in hapse girmesinin ardından 1953 yılında Paris’e giden Suat Derviş’in orada bulunan Abidin Dino’dan bir yakınlık görmediği, destek almadığı biliniyor. Derviş’in “sol” çevreden dışlanmasına ilişkin bir ipucunu da *Yeni Edebiyat* dergisine yansıyan Reşat Fuat Baraner ve Abidin Dino arasındaki görüş ayrılıkları verebilir. Yazında “gerçekçilik”e bakışta somutlanan bu ayrılıklar, çalışmanın ikinci bölümünde tartışılacaktır.

Paker ve Toska’nın 1997 yılında yayımlanan makalesi ise, “dışlanma” olgusuyla bağlantılı biçimde Suat Derviş’in XX. yüzyıl Türk edebiyatı geleneği içinde konumlandırılmamasını sorunsallaştırır: “Yazılı kaynaklara bakıldığı zaman Suat Derviş’in edebiyat/yazın hafızasında eserleriyle değil, hakkında söylenen, yazılan ve yazılmayanlardan oluşan parça parça imgelerle yaşadığı görülüyor” (“Yazan, Yazılan, Silinen...” 12).

Yazara ait bilgiler ile yazarın kendi anlattıkları üzerinden Suat Derviş’i Türk edebiyatı içinde konumlandırmayı amaçlayan bu çalışma, ona ilişkin bilgileri kuramsal bir çerçeveye oturtması ve kanon meselesini sorunsallaştırması açısından dikkate değerdir.

Paker ve Toska’ya göre, Derviş’in edebiyat tarihinden silinmiş olmasının nedenleri arasında, onun gençlik dönemi yapıtlarını dışlamış olması, 1932 tarihinden sonra yazdığı romanların çoğunun tefrika olarak kalmış olması, yazarlığının en verimli çağında takma ad kullanmak zorunda kalması, 1953-1963 yılları arasında yurt dışında yaşamış olması sayılabilir (21).

Behçet Çelik tarafından yazılan ve *Virgöl* dergisinde yayımlanan “Suat Derviş’in Romanları” adlı makale, Suat Derviş’in kitaplaştırılmış olan *Fosforlu*

*Cevriye, Çılgın Gibi, Aksaray'dan Bir Perihan ve Ankara Mahpusu* romanları ile sınırlıdır. Bilindiği kadarıyla, bu makale, “şeyleşme” kavramına dikkat çeken ve Derviş’in “insanların onurlarını ya da aşklarını ticarileştirmelerini algılayamayan” kişiler yarattığından söz eden tek çalışmadır. Yazı ayrıca, Suat Derviş’in *Yeni Edebiyat* dergisindeki eleştiri yazılarına da değinmektedir.

Bu yönleriyle önemli olan çalışma, Derviş’in kitap hâline getirilmemiş romanlarını dışarıda bırakması nedeniyle eksik kalmaktadır. Çelik’e göre, Melek (*Aksaray'dan Bir Perihan*) Suat Derviş romanlarında tek işçidir. Oysa işçilerin gündelik hayatlarını odağa alan *İstanbul’un Bir Gecesi* ve *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* ile dolaylı olarak söz eden *Sınır* adlı romanlar dikkate alınmaksızın Suat Derviş’in romancılık anlayışının değerlendirilmesi eksik kalacaktır.

Bu bağlamda, Suat Derviş’in yapıtlarının tefrika olarak kalması ve günümüz koşullarında ulaşılabilir olmaması, onun Türk edebiyatı tarihinde sorunlu konumlandırılışını pekiştirmekte ve onun işçi romanları yazan bir öncü olduğunun gözden kaçmasına yol açmaktadır.

Suat Derviş’in yapıtlarının incelendiği yüksek lisans tezleri 2000’lerin başlarında yazılmıştır. Bunlar arasında Meral Sema Uzun’un “Romancı Yönüyle Suat Derviş” adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezinde, ağırlıklı olarak romanlarda işlenen temalar ele alınmış, romanların dil ve üslup özelliklerine de bakılmıştır. Esen Yamantürk’ün “Hikâyeci Yönüyle Suat Derviş” başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans tezinin “Özet” bölümünde ise “Popüler edebiyat yazarları arasında da adı geçen Suat Derviş’in ilk eserleri romantik bir tarzda kaleme alınmışken, 1931’den itibaren yazdığı hikâyelerde gerçekçilik daha ön plandadır. Eserlerinde yalın ve samimi bir dil kullanan Derviş’in 1931’den sonra yazdığı hikâyelerde toplumcu

gerçekçi unsurlara rastlanmaktadır” biçiminde bir saptamaya yer verilmiş olsa da bu genel ifade dışında bir tartışma yürütülmemiştir<sup>12</sup>.

Çimen Günay’ın “Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatında Suat Derviş’in Yeri” adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezi ise Suat Derviş romancılığının kendi içindeki aşamalarının yanı sıra, Suat Derviş’i Türk edebiyatında konumlandırmaya yönelik bir çalışmadır. Günay’ın çalışmasında seçilen üç roman, üç tarihsel dönem çerçevesinde incelenmiş ve romanların “toplumcu gerçekçilik ve Marksist estetik arasında hangi noktada konumlandırılabilceği ve yazarın Marksist ve feminist bakış açıları arasında yaşadığı çelişki” (v) dikkate alınmıştır.

Derviş’in genel olarak “gerçekçilik” ile kurduğu ilişkinin izinin sürülmesi bu çalışma açısından da merkezî öneme sahiptir. Ancak, Derviş’in ulaşılabilen bütün romanlarına yapılacak göndermelerle zenginleştirilecek bir içerik ve biçim çözümlemesi, onun edebiyat tarihindeki konumunu araştırmak açısından gereklidir. Ayrıca, romanlarının ve öykülerinin pek çoğu gazetelerde tefrika olarak kalmış ve edebiyat tarihçileri ile eleştirmenler tarafından “popüler” romanlar yazarı olarak konumlandırılmış olan Suat Derviş’in yapıtlarının çözümlenmesi, popüler edebiyat çevresinde yapılan tartışmaları kuramsal çerçeveye katmaksızın eksik kalacaktır.

Suat Derviş’in yapıtlarını gençlik ve olgunluk dönemleri olarak ayırmadan bir bütünlük ve süreklilik içinde ele alabilmek, en genel çerçevede popüler yazın, tefrika, romantizm, gerçekçilik gibi kavramlar arasındaki ilişkileri dikkate almayı zorunlu kılmaktadır.

Bu bağlamda, öncelikle popüler edebiyatı tanımlama çalışmaları ile “popüler” ve “yüksek” edebiyat arasındaki ilişkiler üzerinde durulmalıdır. Ardından, “kanon” meselesiyle bağlantılı olarak edebiyatta “değer” sorunsalı, popüler edebiyat

---

<sup>12</sup> Derviş’in *Servet-i Fünun*, *Cumhuriyet*, *Son Posta*, *Tan*, *Gece Postası* gazetelerinde tefrika edilip yayımlanmamış hikâyeleri için bu çalışmaya bakılabilir.

ile Marksizm ilişkisi, “proleter edebiyat” kavramına ilişkin saptamalar, “değer” ile “fayda” ekseninde yapılan tartışmalar kısaca gözden geçirilerek bu çalışmanın kuramsal çerçevesine katkıda bulunmak amaçlanmaktadır.

## **Ç. Kuramsal Çerçeve ve Yöntem**

### **1. Popüler ve Proleter Edebiyat**

Türkçe Sözlükte “popüler”, “halkın arasında yaşayan motiflere, öğelere yer veren, onlardan yararlanan, halkın zevkine uygun, halk tarafından tutulan” ve “herkesçe tanınan”, olarak tanımlanıyor<sup>13</sup>.

“Popüler kültür” ise edebiyatta ve sosyal bilimlerde özellikle son yıllarda geniş tartışmalara yol açan genel bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır. Popüler kültüre kimi zaman karşıt olarak kullanılan “kitle kültürü”, “yüksek kültür”, “emekçi sınıf kültürü” ve “halk kültürü” gibi kavramların muğlaklığı ile birbirinden çok farklı alanları tanımlamada kullanılması da bu alandaki karmaşanın bir parçası olarak görülebilir.

Popüler edebiyat üzerine yapılmış çalışmalara göz atıldığında dikkati çeken konulardan biri, “popüler” dışındaki edebiyatın “yüksek”, “elit”, “seçkin”, “ciddi”, “edebî” gibi çeşitli kavramlarla karşılanmasıdır. Hatta “popüler”in karşıtı olarak doğrudan doğruya “edebiyat” sözcüğü de kullanılmaktadır.

Popüler kültür çalışmaları içinde en çok eleştirilen görüş, “yüksek” ve “popüler” kültür arasındaki ayrımın kesinliğini ve tüm çağlar için geçerli oluşunu

---

<sup>13</sup> Güncel Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu (www.tdk.gov.tr)

savunan bakış açısıdır. Bu bakış açısı tarihselliği ve devingenliği göz ardı etmesi nedeniyle eleştirilebilir.

Halk ve seçkin kavramları sabit birer kategori olmaktan çok, tarihsel olarak değişebilir niteliktedir: “[S]eçkin kültür üyeleri, 19. yüzyılda sosyal çalkantıları konu edinen romanları halkın kokusu ve nefesi indiği için küçümsemiştir. Ama aynı yapıtlar sonraki yüzyıllarda bir klasik değer olarak kabul edilmiştir” (Takış 8).

Benzer biçimde, Shakespeare, Dickens gibi yazarların yapıtlarının üretildikleri dönemde daha çok popüler kültür alanına dâhil edilebilecek iken günümüzde “yüksek” sanata dâhil edilmesi (Storey 5), “yüksek” ve “popüler” kültür arasındaki kesin ayrımı sorgulatmaktadır. Storey’nin de vurgulamış olduğu gibi, popüler kültür, popüler metin ve pratiklerin tarihsel olarak sabitlendiği kavramsal bir kategori değildir (11).

Bu çerçevede bakıldığında, popüler ürünlerle “ciddi” ürünler arasında nasıl bir ilişki vardır? Konuya ilişkin olarak 1977’de “Ideology, Narrative Analysis, and Popular Culture” (İdeoloji, Anlatı Çözümlemesi ve Popüler Kültür) adlı makalesini yayımlamış olan Fredric Jameson’a göre, öncelikli olarak belirtilmesi gereken nokta, “yüksek” veya “ciddi” kültür ile popüler kültür arasındaki temel antitezin konudaki bir farklılıkla ilişkili değil, daha çok yöntemsel oluşudur (545).

Jameson’un “yüksek” veya “ciddi” edebiyatın ölçütlerine yönelik tarihsel bakış açısı dikkat çekicidir:

Eski edebiyat, özellikle kapitalizm öncesi edebiyat, kitle kültürü ile kıyaslanabilir biçimde uzlaşım ve türsel idi: türün, uzlaşımın, standart formüllerin ve elbette olay örgüsünün kendinin kayboluşu, genel olarak yüksek veya “ciddi” edebiyatın ebedi bir özelliği değil, daha çok çağdaş

modernizmin tarihsel bir özelliğidir. [Bu özellik] olay örgüsü ve uzlaşımın bir karşıtlık içinde var olmasının diyalektik bir ilişki ve kendi başına bir inceleme konusu olmasıdır. (546)

Hem popüler edebiyat hem de Marksist eleştiri bağlamında tartışılmış geniş bir alan olarak estetik sorunlar ve “değer” meselesi, bu tartışmada belirleyici öneme sahiptir. “Towards a Definition of Popular Literature” (Popüler Edebiyatın Bir Tanımına Doğru) başlıklı makalesinde Leslie A. Fiedler, kategorileştirmenin tarihsel nedenleri üzerinde durur<sup>14</sup>. Tarihsel olarak bakıldığında, Batı’da, eleştirmenlerin, edebiyat alanındaki “değer” ve “standart”ları belirleme konusunda ruhban sınıfıyla bir mücadele içine girdikleri görülmektedir (Fiedler 10, Başçı) .

Roger B. Rollin’e göre ise, popüler sanat, “mevcut kapitalist sistem içinde mümkün olan demokratik estetiğin zaferini temsil eder” (15). Rollin’in “tek kişi-tek oy kuralı”nı vurgulaması, onun “popüler” kültürü “elit” kültüre karşıt olarak tanımladığını düşündürmektedir. “Against Evaluation: The Role of The Critic of Popular Culture” (Değerlendirmeye Karşı: Popüler Kültür Eleştirisinin Rolü) adlı makalesinde, bir popüler kültür ürününün “güzellik” veya “mükemmellik”ine ilişkin tek gerçek otoritenin halk olduğunu vurgular (15).

Bu çerçevede, popüler kültürün ilgilenmesi gereken, konuların varsayılan içkin estetik standartları değil, ele alınan konuların kanıtlanabilir önemidir (15). Bu anlamda, Bennett’in Marksist kuramcılara estetik ve değerler ile ilgilenmeleri nedeniyle yönelttiği eleştirinin bir benzerini Rollin de popüler kültürle ilgilenen kuramcılara yöneltmektedir.

Popüler kültürü “kitle kültürü” olarak tanımlayan bakış açısına göre ise, popüler kültür ticarî kültürle özdeşdir; kitle tüketimi için kitle üretimidir. Bu yaklaşım

---

<sup>14</sup> Tony Bennett ise, aşağıda tartışılacağı gibi, “değer” sorununun burjuva eleştirisine içkin bir sorun olduğunu öne sürerek Marksist eleştirileri yöntem açısından eleştirir.



da tüketim kavramını otomatik ve edilgen bir biçimde tanımladığı için eleştirilmektedir (6). Ayrıca, popüler kültüre dair bir tanımın nicelik boyutunu içermesinin gerekli ancak yeterli bir koşul olarak görülemeyeceği belirtilmelidir (4).

“Yitik bir halk kültürü”ne duyulan özlemi simgeleyen “altın çağ”, bu bakış açısının bir parçasıdır ve Frankfurt Okulunun temsilcileri de altın çağı gelecekte aramakla eleştirilmişlerdir (6-7). Kitle kültürü çerçevesinde çalışan kimi eleştirmenlere göre ise, popüler kültür Amerikan kültürü anlamına gelmekte ve “Amerikanlaşma” terimi ile açıklanmaktadır (7). Bu çerçevede, Türkiye tarihinde olduğu gibi İngiltere tarihinde de 1950’lerin, “Amerikanlaşma’nın anahtar dönemlerinden biri” olarak kabul edilmesi dikkat çekicidir<sup>15</sup>.

Storey’ye göre, kitle kültürü yaklaşımının aldığı biçimlerden biri de popüler kültürü “halkın fantezi biçimleri” ve “ortak bir hayal-dünya” olarak görmektedir (7). Yapısalcılığın popüler kültürü, egemen ideolojiyi yeniden üreten ideolojik bir aygıt olarak gören yaklaşımına karşı post-yapısalcılık, okurlar ve “okur pozisyonları” üzerinde durarak yeni bir eleştirel alan açmaya çalışmaktadır (7).

Popüler kültürü halk kültürü olarak, “halk için halkın kültürü” olarak tanımlayan bir bakış açısından da söz etmek mümkündür (7). Bu bakış açısı Tony Bennett tarafından “çağdaş kapitalizm içinde sembolik protestonun en büyük kaynağı olarak yorumlanmış ve sıklıkla oldukça romantikleştirilmiş emekçi sınıfı kültürü ile özdeşleştirilmiş” (aktaran Storey 7) olarak tanımlanır.

Popüler kültürü Antonio Gramsci’nin “hegemonya” kavramından yola çıkarak tanımlamaya yönelik diğer bir bakış açısı, onu mücadele, alışveriş ve ilişkisellik içeren devingen bir alan olarak görür. Bu bakış açısı, popüler kültürün insanları politik olarak inşa etmesi üzerinde durur (8).

---

<sup>15</sup> Bu temanın dil ve kültür alanına yansımaları, 1944-1945 tarihlerinde tefrika edilen *Fosforlu Cevriye*’de de gerçekçi ayrıntularla ele alınmaktadır.

Storey'nin popüler kültüre yaklaşımlar arasında değinmekte fayda gördüğü son bakış açısı, popüler kültür ve postmodernizm ilişkisini odağa almaktadır. Ticaret ve kültürün iç içe geçmişliği, “otantik” ve “ticarî” kültür arasındaki ayrımı bulanıklaştırmaktadır. Bu bulanıklık kimileri tarafından, kültürün keyfî bölünmesini inşa eden elitizmin sonu olması nedeniyle sevinilecek bir durum olarak görülürken kimileri tarafından ticaretin kültür üzerindeki nihaî zaferi olması nedeniyle umutsuzluk verici olarak değerlendirilmektedir (9).

Storey'nin özetlemiş olduğu tüm bu yaklaşımların ortaklaştığı yön ise, popüler kültürün, endüstrileşme ve kentleşmenin bir ürünü olarak doğduğudur. Kültür ve popüler kültür, kapitalist piyasa ekonomisi bağlamında değerlendirilmelidir (10).

Marksizm ile popüler edebiyat ilişkisine bakıldığında, Marksistlerin oldukça yaygın tutumlarından birinin popüler edebiyat yapıtlarını yok sayarak eleştirinin alanından dışlamak olduğu söylenebilir<sup>16</sup>.

Popüler kültürle ilgili çalışmalar yapan Frankfurt Okulu düşünürleri Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'in ürettikleri “kültür endüstrisi” kavramı ise, ilk olarak 1947'de *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı yapıtta ortaya atılır. Kavram, “yüksek” ve “düşük” sanatın her ikisinin de zararına olacak biçimde birleşmesine dikkat çekerek popüler kültürün olumsuzluklarını vurgular. Türkiye’de yapılan tartışmalara bakıldığında da popüler yapıtlara “sol”dan yöneltilen eleştiriler arasında başı, “egemen ideolojiyi yeniden üretme” çekmektedir.

Bu bağlamda Marksizm ve popüler edebiyat ilişkisi bağlamında yapılan sınırlı sayıdaki kuramsal çalışmadan söz etmekte yarar vardır. Bunlar arasında Tony

---

<sup>16</sup> Bu çalışmada kuramsal çerçevesinden yararlanılacak olan Lukács da, Tony Bennett tarafından “popüler kurgu” hakkında hiçbir şey söylememiş olduğu gerekçesiyle eleştirilir. Bu konu, Lukács’a yöneltilen eleştiriler bağlamında ele alınarak aşağıda ayrıntılı biçimde tartışılacaktır.

Bennett'in çalışması popüler kurgunun "kalıntı" olarak görülmesini ve eleştirinin alanından dışlanmasını sorunsallaştırır.

"Popüler" in, "edebiyat" karşılığı üzerinden tanımlanmasını eleştirerek "üretim" i vurgulayan Bennett'e göre, edebiyat/popüler kurgu ayrımının üretim ve yeniden üretime dayanan eleştirel ve kurumsal usulleri sorgulanmalıdır (256)<sup>17</sup>.

Bu anlamda, Marksist çözümlerlerin odağa alması gereken "edebî değer" sorunundan çok, "üretim" ve "yeniden üretim" meselesidir. Bu açıdan bakıldığında, popüler edebiyatın bir biçimi olarak tefrika usulünün Marksist çözümler için özellikle önemli olduğu öne sürülebilir.

"Edebî üretim" in özgül bir biçimi olarak "tefrika" nın nasıl bir işleve sahip olduğu da bu çalışma açısından önemli bir meseledir. Kitaplaşmış yapıtları üzerinde bir iddiasının olmadığını belirten Suat Derviş' in esas önemseydiği eserleri tefrika olarak yayımlanmıştır. Aşağıda tartışılacağı gibi, tefrika usulü o döneme ait özgül bir biçimdir. Ancak Suat Derviş' in bu biçimi kendi ideolojik yönelimi ve edebiyat anlayışı çerçevesinde nasıl yeniden ürettiği ve bu biçimi nasıl yeniden şekillendirdiği ortaya konmalıdır.

Edebiyat, Tanzimat yıllarından itibaren 1950' li ve 1960' lı yıllara kadar okurlara en çok tefrikalar aracılığıyla ulaşmıştır; hatta 1950' li yıllara kadar tefrika usulünün gazete-edebiyat ilişkisinin devamında merkezî öneme sahip olduğunu söylemek mümkündür (Çıkla 37). 1860-1960 yılları arasındaki yüz yıllık dönem, gazetelerde edebî yapıtların günümüze göre çok daha fazla görüldüğü bir dilimdir (44).

1920-1940 arasında Ahmet Rasim, Hüseyin Cahit, Falih Rıfkı, Hüseyin Rahmi, Reşat Nuri, Peyami Safa, Güzide Sabri, Yakup Kadri, Mahmut Yesari gibi

---

<sup>17</sup> Örneğin, "ticarî film" ya da "sanat filmi" gibi ayrımlara Bennett, "türün (*genre*) hizipçi kullanımı" adını veriyor (257).

pek çok yazar, hikâye ve romanlarını gazetelerde tefrika ettirmiş, Aka Gündüz, Ercüment Ekrem, Ethem İzzet, Nizamettin Nazif gibi yazarlar “yevmî gazete romancılığı” sayesinde oldukça geniş bir okuyucu kitlesine kavuşmuşlardır (48-49).

Gazetelerde yazarak hayatını kazanan edebiyatçılara Selami İzzet Sedes ve Ercüment Ekrem Talu örnek olarak gösterilebilir. Buna göre, tefrika ile hayatını kazanma sözü edilen dönemin bir gereği olarak ortaya çıkmaktadır. Çıkla'nın aktardığına göre, 1860'lardan 1960'lara kadar hemen her roman, önce gazete veya dergide tefrika edildikten sonra kitap olarak yayımlanmaktadır (52). Ancak pek çok roman da kitap hâline gelmemiş, gazete sayfalarında kalmıştır:

Gazetelerde bu tefrika işine, öykü yayımlama işine çok büyük bağlılık vardı. Okurlar tefrikayı beğenmezlerse, gazete değiştirmelerinden korkulurmuş...Şu da bir gerçek ki otuzlu, kırklı, ellili yılların gazeteleri, öyküsüz, romansız edemezlerdi. Nedeni de okurlar isterdi. (Kocagöz'den alıntılan Çıkla 53)

Gazetelerde tefrikanın yer alması, gazetelerde edebiyatın yer alması anlamına gelmekte; tefrikalar okurun gazeteye bağlanmasını ve gazete okumasını sağlamaktadır (54). Ayrıca, Çıkla'nın Yusuf Ziya Ortaç'ın anılarına dayanarak aktardığına göre, 1940-1960 arası dönem, tefrika romanın gazete satışlarını doğrudan artırabildiği bir dönemdir. Gazetelerin, edebiyat yapıtlarının geniş kesimlere ulaşma aracı olma işlevini 1960'lara kadar sürdürdükleri söylenebilir (54).

Suat Derviş romandan başka fıkra, deneme, öykü çevirisi, öykü ve söyleşi de olmak üzere çok çeşitli türlerde ürün vermiş bir yazardır. Derviş'in geçimini gazetecilikten sağlayan bir yazar olması, onun Türk edebiyatındaki konumunu saptayabilmek açısından önemlidir. Bu çalışma, Derviş'in –ulaşılabilen- romanları

ile sınırlı olsa da onun yazarlık anlayışını değerlendirmede gazetecilikten nasıl beslendiği ve etkilendiği dikkate alınmalıdır<sup>18</sup>.

Suat Derviş'in romancılığına odaklanarak onu Türk edebiyatı tarihi içinde konumlandırmak, onun romancılığı ile gazeteciliği arasında kurduğu bağa da değinmeyi gerektirir:

Mesleğimin benim üzerimde çok tesiri oldu. Ben yalnız edebiyatçı değil aynı zamanda da 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. İstanbul'umu çok tanırım, çok severim ve onun için de çok yazarım (Köklügiller ve Minnetoğlu 1975: 138)

Gazeteci olduktan sonra gözlemledikleri ve deneyimledikleri, Derviş'in romancılık anlayışını doğrudan biçimlendirmiştir. Bu anlamda, tanıdığı ve sevdiği kenti yazması da onun gerçekçilik anlayışına bağlanmaktadır. Suat Derviş'in romanlarını değerlendirebilmek için onun gerçekçilik anlayışını gazeteci ve romancı kimlikleri ile bağlantılı olarak ele almak gerekmektedir. Derviş bu durumu şu sözlerle dile getirir: "Gazetecilikte yaptığım röportajlar, beni hayatın gerçekleriyle çok karşı karşıya getirdi. Ben gazeteci olduktan sonra gerçekçi eserlerimi yazmaya başladım. Ve asıl sevdiğim romanlarım, bu tarihten sonra yazdıklarımıdır" (Necatigil'den aktaran Parker ve Toska 17).

---

<sup>18</sup> Suat Derviş'in ulaşılabilen yazılarından oluşturulan bibliyografya, ek olarak sunulmaktadır.

Derviş, Zihni Anadol ile yaptığı söyleşide de “Gazetecilik mesleğini çok severim; çünkü yaptığım röportajlar her saat tesadüf ettiğim hadiseler, beni memleket gerçekleriyle karşı karşıya koydu” (17) der.

Bu anlamda Derviş’in romanları söz konusu olduğunda gazete, hem diğer türlerden beslenmeyi hem de edebî türler arasında ilişki kurmayı kolaylaştırıcı bir işlev üstlenmektedir.

Derviş’in gazeteci kimliği ile edebiyatçı, özellikle de romancı kimliğinin birbiriyle olan ilişkisi düşünüldüğünde, gazetenin yazarın üretkenliği üzerinde olumlu etkisi olduğu, ayrıca sanatçının gündemin kaynağında olmasını sağlayarak onun politik kimliğini besleyebileceği akla gelebilir. Gazetelerde tefrika romanların yanı sıra, telif ve çeviri öyküler yazan Suat Derviş’in fıkra türünde yazıları olması da bu düşünceyi desteklemektedir.

Çalışmanın bir önceki bölümünde, Derviş’i edebiyat tarihi içinde değerlendirme amacı çerçevesinde, farklı yazarlar tarafından yazılmış Türk edebiyatı tarihleri ve incelemelerinde, Suat Derviş’in romanlarının “popüler-ideolojik” (Enginün), “popüler ilerencilik” (Oktay), ve “popülist edebiyata toplumcu bir öz kazandırmış olma” (Özkırımlı) gibi sıfatlarla anıldığından söz edilmişti.

Suat Derviş’in Zihni Anadol ile yaptığı ve ilk olarak 1967 yılında *Gerçekler Postası* gazetesinde yayımlanan bir söyleşisinden yola çıkan Fatmagül Berktaş, “popüler” olmanın Suat Derviş’in yadsıdığı değil, tersine gurur duyduğu bir konum olduğunu vurgular.

Bu söyleşide Suat Derviş okurlarla olan ilişkisini şu sözlerle ifade ediyor:

Nikbinlik bana, bütün ömrüm boyunca okuyucularımdan  
gördüğüm sevgiden geliyor. Benim kırk yılı aşkın yazı  
hayatımda Türk okuyucu benden hiç teveccühünü esirgemedi.

Gerek kendi imzama, gerekse çeşitli müstear (takma) imzalarla yazdıklarım, hayatta en yakın dostlarım olan okuyucularım tarafından sevildi, beğenildi, tutuldu. (Anadol 16)

Bu bağlamda, Berkay'a göre, özellikle 1940'lı yıllara kadar hakkında yapılan yorumlar ve Derviş'in ele aldığı konular onu "Cumhuriyet'in ilk yıllarının Françoise Sagan'ı sayanları haklı gösterebilir; ama Suat Derviş, cinsiyet konumuyla sınıf konumunu birleştirme konusunda daha duyarlı tavrıyla, daha derinlikli bir popüler romancıdır" (95).

Popüler edebiyatın bir biçimi olarak tefrika çerçevesinde yukarıda yapılan tartışmalar bağlamında, Suat Derviş'in Türk romancılığındaki yerini ortaya koymak için onun yapıtlarının "sınıfsal olanı kitleleştirme" açısından da değerlendirilmesi gerekir.

Bu bağlamda akla gelen sorulardan ilki, "popüler edebiyat" ile "edebiyatın popülerleştirilmesi" arasındaki ilişkidir<sup>19</sup>.

İkincisi ise, "tefrika" ile "popülerleştirme" ilişkisidir. Bir yazarın eserlerini gazetelerde yayımlayarak "popülerleştirilmesi", onun olabildiğince geniş bir kitleye ulaşma amacı olarak yorumlanabilir. Suat Derviş'in gazetecilik mesleğine olan sevgisi ve kendini "devrimci, toplumcu, sosyal adaletçi" (Anadol 16) olarak tanımlamasının yanı sıra, 1932 yılından bu yana kalemi ile geçinen bir gazeteci-yazar olarak okurlarının ona olan sevgi, ilgi ve takdirlerinin onu yaşattığını dile getirmesi, bu çerçevede değerlendirilebilir.

Bu bağlamda, kitlelere ulaşabilir olma, popüler edebiyatın ve onun bir biçimi olarak tefrikanın vazgeçilmez bir özelliği olarak ortaya çıkmaktadır.

---

<sup>19</sup> Adorno ve Horkheimer'in "kültür endüstrisi" kavramı, bu ilişkinin olumsuz özelliklerine dikkat çekmişti.

Gazetenin geniş okur kitlesine ulaşmada bir araç olduğu dikkate alındığında, edebiyatın tefrika yoluyla kitleselleştiği söylenebilir.

“Sınıfsal” ile “kitlesele” kavramları arasında ilişki kurmak ise, “proleter roman” ya da “işçi romanı” üzerinde durmayı gerektirmektedir. “Ch’ü Ch’iu-pai and the Chinese Marxist Conception of Revolutionary Popular Literature and Art” (Ch’ü Ch’iu-pai ve Devrimci Popüler Edebiyat ve Sanatın Çin Marksist Kavramsallaştırması) adlı makalesinde Paul G. Pickowicz, “proleter roman” ile “popüler roman” ilişkisi üzerine şu saptamada bulunur:

Bazıları içerikleri temelinde “proleter” olarak sınıflandırılabilirler, fakat popüler proleter edebiyat ve sanat değildirler. İşçi sınıfı ve köylüler adına yazılmıştır ancak tuhaf bir şekilde onlar için ulaşılmazdır. Kitlelerin okuma-yazma bilmemesi ve yarı okur-yazarlığı nedeniyle batılı edebî biçimlere dayanan devrimci sanatsal hareketin çağrısı sınırlıdır.

(302)

Pickowicz’den yapılan alıntıda da görüldüğü gibi, tek başına “içerik”in bir romanı “proleter” yapmaya yetmeyeceğini söylemek mümkündür. Ürünün, kitleler açısından “ulaşılabilir” olması esas meselelerdendir. Ulaşılabilir olma açısından düşünüldüğünde tefrika biçimi üzerinde özellikle durmak gerekir. Tefrikanın bu bağlamda özel bir biçim olarak önemsenmesi gerektiği öne sürülebilir.

Özellikle *İstanbul’un Bir Gecesi* (Haber, 1939) ve *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* (Tan, 1937) adlı tefrikaların yayımlandıkları dönem ve işçilerin gündelik hayatını odağa alan içerikleri dikkate alındığında, kitleler tarafından ulaşılabilir olmaları siyasal açıdan anlamlıdır. Bu iki romanın eleştirmenler tarafından



“toplumcu gerçekçi” roman olarak değerlendirilmiş olması da bu noktada anımsanmalıdır.

Televizyonun var olmadığı, çoğu evde radyonun da bulunmadığı bir dönemde, tefrika romanların gündelik yaşamda önemli yere sahip olduğu varsayılabilir. Tefrikanın gazetenin tirajını etkileme gücüne sahip olduğu (Ortaç’tan aktaran Çıkla) anımsandığında, 1960’lardan itibaren ortadan kalkan tefrikanın tarihsel olarak uğradığı değişim dikkati çekmektedir. Bu çerçevede bakıldığında, 1960’lara kadar kolayca “ulaşılabilir” olma niteliği taşıyan tefrika romanlar, kitaplaştırılmadıkları için günümüzde özel bir çaba harcamaksızın ulaşılmaz konumdadırlar.

Özellikle bu çalışmanın odaklandığı 1940’lı yılların romanı düşünüldüğünde, tefrikanın, “proleter roman” söz konusu olduğunda da ulaşılabilirlik bağlamında özgül bir biçim olduğu öne sürülebilir.

Ayrıca, Derviş’in tefrika olarak yayımlanan ve işçileri anlattığı romanları, üslup açısından da işçilerin kullandığı sözcük ve şiveleri yazılı dile geçirerek “gerçekçi” olma savındadır. Suat Derviş’in kendine örnek aldığı dile getirdiği yazarlardan olan Henri Barbusse’ün “proleter edebiyat” üzerine düşünceleri, Derviş’in Barbusse’ten çevirmiş olduğu *Ateş (Le Feu)* adlı romanın önsözünde yer almaktadır. Barbusse’ün gerçekçilik ile üslup arasında kurduğu bağlantılar özellikle önemlidir.

“Proleter roman”dan yola çıkarak Pickowicz’in dikkati çektiği bir konu da, işçiler ve köylüleri konu alan bir roman içeriğinin, öğrenciler ve küçük burjuvalar üzerine yazmaktan daha karmaşık oluşudur; yazarın emekçilerin arasına karışarak onların hayatlarını öğrenmesi beklenir (305-306). Pickowicz’in sözünü ettiği karmaşa, yazar ile yazarın romanda anlatacağı kişilerin sınıfsal kökenleri arasında

olduğu var sayılan farklılıktan kaynaklanıyor olsa gerek. Bu bakış açısı da son çözümlemede, “gerçekçilik” tartışmaları çerçevesinde anlamlıdır.

“Emekçilerin arasına karışarak onların hayatını öğrenmek”, Suat Derviş’in gerçekçilik anlayışı açısından da oldukça önemlidir ve yukarıda tartışılmış olduğu gibi, Derviş’in gazetecilik mesleği ile romancılığı arasında kurduğu bağa ilişkin sözlerini anımsatmaktadır.

Pickowicz sanatsal “değer” ile sanatsal “etki” arasındaki ilişkiyi de inceleyerek Marksist estetikte “karmaşık ve duygusal anlamda yüklü” meselelerden en önemlisinin bir sanat yapıtının değerini saptamak üzere standart getirme sorunu olduğunu öne sürmüştür:

Popüler sanatlar hareketinde etkin olan devrimci yazarların birincil sorumluluğu, kitlelerin yaşamları üzerine yazılmış edebiyatın içeriğine odaklanmak ve nispeten “yüksek” sanatsal seviyedeki edebî çalışmaların kitleler tarafından ulaşılabilir ve anlamlı olmalarını sağlamak için “popülerize” etmek (yani basitleştirmek) miydi? Yoksa onların birincil sorumluluğu, daha sofistike estetik standartların ve daha çeşitli konuların beğenilmesini geliştirmek için kitlelerin kültürel ve sanatsal standartlarını yükseltmek miydi? (309-310).

Yukarıdaki alıntıdan yola çıkıldığında, “popülerleştirme ile estetik standartları yükseltme” arasındaki karşıtlığın da, tıpkı “popüler” ve “yüksek” edebiyat arasında olduğu gibi, sahte bir ayrım oluşturduğu söylenebilir.

Pickowicz’in aktardığına göre, Ch’ü, popülerleştirmenin sanatsal standartları “düşürmeyeceği”, aksine “yükselteceği” düşüncesindedir (312).

Pickowicz'e göre Ch'ü adlı yazar, Çin'de kabul edilmiş popülerliğin sanatsal biçimlerine devrimci içeriği enjekte etmiş ve devrimci edebî hareketin etken hâle gelmesine katkıda bulunmuştu (304): “Gerici popüler sanat ezilmişleri oyalama ve avutma etkisi yaparken devrimci popüler sanat geleneksel veya ticarileşmiş sanatta yansıtılan toplum ve insan doğası görüşünü çürütürerek insanları harekete geçirecektir” (305). Böylelikle “gerici popüler edebiyat ve sanat”, “proleter popüler edebiyat ve sanat”a dönüştürülebilir (304-5).

Bu bağlamda, popüler edebiyatın bire bir olarak egemen kültürü yeniden üreterek kitleleri yönlendirme ile eşleştirilmesi, eleştirilmesi gereken bir bakış açısıdır.

Çeşitli araştırmacılar tarafından Suat Derviş'in hem “popülist” hem de “ilerici” oluşunun vurgulandığı düşünüldüğünde, biçim ile içerik arasındaki tartışmaların bir boyutunun da bu saptama çerçevesinde yapılabileceği söylenebilir.

“Popüler” ve “yüksek” olarak kabul edilen çeşitli biçimleri birleştirmek, bu ikisi arasındaki sınırları belirsizleştirme anlamına gelmektedir. Tematik olarak bakıldığında, aşk, savaş, yabancılaşma gibi hem popüler hem de seçkin edebiyata ait olabilecek konuların nasıl işlendiği, başka bir deyişle nasıl bir üslupla ele alındığı önem kazanmaktadır.

Bu anlamda, yukarıdaki eleştirmenlerin değerlendirmeleri, Suat Derviş'in tefrika romanlarında toplumsal konuları popüler bir üslupla ele alması ile ilintili görünmektedir. Ancak, bu savı doğrulamak için romanların ayrıntılı çözümlemesinin yapılması gerekmektedir.

Böylece, “popüler” olana da hem tematik hem biçimsel olarak bakmak mümkündür. Romanların kitleleşmesinde ve halka ulaşmasında yaygın bir biçim olan tefrika, 1940'larda revaçta olan, başka bir deyişle “popüler” olan bir biçemdir.

Suat Derviş'in de hem hayatını gazetecilikten kazanan bir yazar olarak hem de dönemin bir gereği olarak bu "popüler" biçemi benimsemiş olduğu görülmektedir.

Ahmet Oktay'a göre, Türkiye'de "toplumcu" yazarların tefrikaya yönelmesinin etkileri genellikle olumsuz olmuştur. Oktay'a göre, "eğitici/aydınlatıcı yazın anlayışı" ile "çok okunmak, kolay anlaşılacak" kaygıları "toplumsal ve bireysel sorunların en beylik biçimlerde ele alınmasına yol açmış, daha da önemlisi, eleştirel bakış egemen yazınsal ideolojinin içinden yapıldığı için, çoğu kez mevcut düşünce biçimlerini pekiştirmiştir" (196).

Toplumsal sorunların 1950'lere kadar tefrika romancılığı içinde işlenmiş olması, Oktay'a göre, "yazınsal olanla yüzeysel olanın" sınırlarının karışmasına neden olmuştur<sup>20</sup>. Oktay'a göre, Sabahattin Ali gibi "düzey tutturana yazarlar"ın varlığına karşın, tefrika roman, yazarları "kan kaybına" uğratmıştır (195).

Bu bağlamda, Oktay'ın, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950* adlı yapıtında Ahmet Hamdi Tanpınar, Nurullah Ataç ve Rauf Mutluay gibi eleştirmenlere atıfta bulunarak 1950'lere kadarki Türk romanını belli bir yetkinliğe ulaşamamış olarak görmesi anımsanmalıdır (116-117). Ahmet Oktay da sözü geçen eleştirmenlerin 1923-1950 arasındaki roman ve öykülerin teknik açıdan yetersizliği saptamasına katılmaktadır (127). Buna göre, Oktay için roman ve hikâyede 1950'lere kadar yetkinliğe ulaşamama nedenlerinden en önemlilerinden birinin de tefrika romancılığı olduğu çıkarılabilir. Ayrıca, adı geçen eleştirmenlerin 50'lere kadarki Türk romanını "yetkin" bulmamalarında tefrikanın özgül niteliklerini ve maddî üretim koşullarının dikkate almamalarının payı vardır.

---

<sup>20</sup> Bu bakış açısı, Frankfurt Okulu düşünürlerinin "kültür endüstrisi" kavramı ile ilişkili görünmektedir.

Benzer biçimde Atilla Özkırımlı da tefrikanın olumsuz etkisine katılmaktadır. Ancak Suat Derviş'in yapıtlarını “popülist edebiyatın, toplumcu gerçekçi bir öz kazandırılmış ilk örnekleri” olarak nitelermektedir.

Tefrika romanları yazanlara yöneltilen eleştirilerin benzeri, gazeteci edebiyatçılara da yöneltilmektedir. Gazeteciliğin şair ve yazarların estetik yönünü olumsuz yönde etkilediği görüşü yaygındır.

Suat Derviş'in 1937'den sonra yazdığı çoğu romanın ilk kez tefrika olarak yayımlanması nedeniyle bu çerçevede değerlendirilmesi gerekir. Tefrikaya bir “biçim” olarak bakıldığında, Suat Derviş'in tefrika romanlarında ortaklaşan bazı biçimsel ve biçimsel öğeler vardır. Bunlar arasında sanatlı söyleyişe pek yer verilmemesi ve halkın farklı sınıflarından gelen kişilerin gündelik konuşma dillerinin yazıya aktarılması dikkati çekmektedir.

Suat Derviş'in *Ankara Mahpusu*, *Fosforlu Cevriye* gibi romanlarında sokak dilini ve argoyu kullanması, gerçekçilik tartışmaları bağlamında olduğu kadar, popüler edebiyat bağlamında da değerlendirilebilir. Romanların üslubunu belirleyen öğelerin gerçekçilikle bağlantısı kurulabileceği gibi, tefrika biçimiyle de bağlantısı kurulmalı, yapılacak çözümleme bu romanların “tefrika” olarak yayımlanmış olduğunu dikkate alarak derinleştirilmelidir.

Gazeteleri okuyan halkın, gündelik hayatta kullanılan ağızlara ve sözcüklere tefrikalarda rastlamasının yanı sıra, güncel konuların romanlarda işlenmesi, yine tefrika aracılığıyla sınıfsal olanın kitleselleşmesi bağlamında düşünülebilir.

Örneğin, II. Dünya Savaşının sürdüğü yıllarda yayımlanan *Sınır* adlı romanda, popülerleştirmenin ve tefrikanın bir amacının da savaş karşıtı propaganda yapmak olarak biçimlendiği bu çalışmada görülecektir.

Bu çalışmanın özellikle üzerinde durduğu 1940'lı yıllarda, Türkiye'nin ve dünyanın içinde bulunduğu tarihsel ve toplumsal koşullar dikkate alındığında “popüler” olan ile “gerçekçi” olan arasındaki ilişki, bir boyutta, tefrikanın güncel politika yapma olanağını vermesi ile kurulmaktadır.

Derviş'in bu biçimi seçmiş olması, dönemin eğilimlerinden bağımsız olarak düşünüldüğünde, tefrikanın politika yapma olanağı vermesi ile açıklanabilir. Derviş'in kendi gerçekçilik anlayışının ve gazeteci kimliğinin gereği olarak tefrika biçimini kullanmış olması, dönemsel bir gereğin ötesinde onun yazarlık politikasıyla örtüşen bir seçim olarak da değerlendirilebilir.

Bu çerçevede bakıldığında, Derviş için öne çıkanın gerçekçilik anlayışı olduğu söylenmelidir. Popüler romanlar ise Suat Derviş'in gerçekçilik anlayışı etrafında biçimlenen yazınsal bir araç olarak ortaya çıkmaktadır. Popüler ögelerin tercihi de gerçekçilik anlayışı içinde değerlendirilmelidir.

Ayrıca, “popüler” ve “yüksek” edebiyat arasındaki sınırların tarihsel ve türsel anlamda geçişken olduğu dikkate alındığında, Suat Derviş'in yapıtlarındaki ögelerin bu açıdan değerlendirilmesi de çalışmanın amaçları arasındadır.

“Popüler” ve “yüksek” edebiyat arasındaki geçişkenliğin yanı sıra, Suat Derviş'in farklı yazın türlerinde yapıtlar vermiş olması da onun yapıtlarını değerlendirmede dikkate alınması gereken bir olgudur. Öykü, roman, çeviri, fıkra, deneme, röportaj gibi farklı yazın türlerinde yapıtlar veren Suat Derviş'in ürünleri bu çeşitlilikten beslenmiş ve çok yönlü bir yazar oluşu romanlarına yansımıştır.

Örneğin, çeşitli gazeteler için hazırladığı moda ve güzellik sayfaları, “kadın sayfası” ile romanlarındaki kişilerin kıyafetlerinin ayrıntılı biçimde betimlenmesi arasında bağ vardır.

Derviş'in gazeteci kimliği ile roman anlayışı arasındaki ilişkiye değinmesi bu çerçevede değerlendirilmelidir. Kendisinin de bir söyleşisinde dile getirdiği gibi, gazetecilik mesleği onun olgunluk dönemi yapıtlarının oluşmasında doğrudan etkili olmuştur. Gazetecilik mesleği sayesinde "romantik" biçimini dönüştürerek "gerçekçi" bakış açısına ağırlık vermeye çalışmıştır. Bu çalışmanın ikinci bölümü, Suat Derviş'in romanlarını bu eksen üzerinde değerlendirme amacındadır.

İlişkisellik ve geçişkenliğin izleri, "gerçekçilik" ve "popüler edebiyat" arasında da sürülebilir. Aslı Güneş'in yayımlanmamış yüksek lisans tezinde göstermiş olduğu gibi, popüler aşk romanlarındaki evlilikler "romantizm" değil, mülkiyet ilişkileri temelinde biçimlenen endogamik ilişkilerdir (57). Derviş'in gerçekçilik anlayışının, genelde popüler edebiyat ile özelde tefrika biçimi ile nasıl eklemlendiğini ortaya koymak da bu çalışmanın amaçları arasındadır.

Yukarıdaki çerçeve dikkate alındığında, özellikle Suat Derviş gibi geçişkenliklerin ve ilişkiselliklerin ön plana çıktığı bir yazarın yapıtlarını değerlendirmede "popüler" ve "yüksek" edebiyat kategorilerine yaslanmak, çözümlenmeyi işlevsiz kılacaktır. Derviş'in "çocukluk tecrübelerim" olarak adlandırdığı romanlardan sonra yazdığı ve esas olarak önemseydiği olgunluk dönemi romanlarının gazetelerde tefrika olarak yayımlandığı ve bu anlamda "popüler" olduğu akılda tutulmalıdır.

Bu genel çerçevede bakıldığında, Suat Derviş'in romanlarını tefrika biçiminden soyutlayarak düşük edebî değer taşımakla ya da estetik açıdan zayıf olmakla eleştirmek anlamlı değildir. Bu romanları, tefrika usulünün nitelikleriyle bağlantılı bir biçimde üslup açısından değerlendirmek yerinde olacaktır.

Tefrikanın söz konusu dönemdeki etkinliği ve yaygınlığının yanında, tefrikayı beğenmeyen okurun gazeteyi dahi değiştirdiği dikkate alındığında, halkın

beğenisinin önemi ortaya çıkmaktadır. Gazeteci olmanın ve tefrika yayımlamanın, aralarında Suat Derviş'in de bulunduğu pek çok yazar için hayatını kazanma biçimi olduğu anımsandığında, okurun beğenisinin yazarlar üzerinde yönlendirici olması beklenir. Yazar açısından ise tefrika, onun kendi dünya görüşünü okurlarına iletme, okurlarını yönlendirmek, hatta “eğitmek” için düşüncelerini yayma amacıyla kullanabileceği bir alan açmaktadır.

Yukarıda da tartışılmış olduğu gibi, dönemin koşullarında gazetenin işleviyle de bağlantılı olarak, 1950'lere kadar eserleri tefrika olarak yayımlanmayan yazar yok gibidir. Bu da “popüler” ve “ciddi” edebiyat ayrımının çok keskin olmadığı bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda, Türk edebiyatında 1950'lere ve 1960'lara kadarki süreç ele alındığında, tefrika türünün özellikleri, eserleri değerlendirmede “popüler” veya “ciddi” ayrımına göre, çok daha öncelikli görünmektedir. Bu dönem söz konusu olduğunda, bir yapıtın “popüler” olup olmadığı değerlendirilmesi tefrika biçiminden bağımsız düşünülemez ve yapıtın bu çerçevede ele alınması “popüler-yüksek” ayrımından çok daha işlevsel olacaktır.

Bu ayrımın bir sonucu olarak Suat Derviş'i Türk roman geleneği içinde “popüler roman yazarı” olarak tanımlamak, Derviş'in özellikle sınıfsal bakış açısını görmezden gelmeyi kolaylaştırmaktadır. Popüler roman yazarlığının, eleştiri alanı içinde piyasa işi, özensiz, çalاکalem gibi sıfatlarla anılarak alta sıralanması, bu romanlar arasındaki farklılıkları yok saymayı ve onları aynılaştırarak “ciddi” eleştiriden yoksun bırakmayı getirmektedir.

Bu tez, roman çözümlemelerinde büyük ölçüde Georg Lukács'ın kuramsal çerçevesinden yararlanacak olsa da romanlardaki “popüler” öğeleri dışlamamayı amaçlamaktadır. Böylece, eleştirilenler tarafından “popüler” olarak adlandırılan bazı romanlara Lukács'ın özellikle gerçekçilik ve şeyleşme (*reification*) kavramları



çerçevesinde verdiği katkıdan yararlanarak bakılacaktır. Marksist kavramlar ile “popüler” yapıtlar arasındaki ilişkiye, “yeniden üretim”i odağa alan ve bir anlamda biçimsel olan bakış açısının yanı sıra, roman çözümlmelerini odağa alan içeriksel ve tematik bir yaklaşım da üretilmiş olacaktır.

Yapılan literatür taraması çerçevesinde tartışılmış olduğu gibi, Derviş’in işçileri odağa alan ilk roman yazarlarından olduğu, 1937 gibi erken bir tarihte köylü ile işçi arasındaki bilinç düzeyi farkını romanlarında işleyecek kuramsal ve edebî yetkinlikte olduğu gözden kaçmaktadır. Tefrika eserlerinin gazete sayfalarında kalmış olması da bu durumu kolaylaştırmaktadır.

1937’de tefrika edilen *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*’a göndermede bulunan Neriman Hikmet, Suat Derviş’in bu romanıyla “yepyeni bir tarzda ortaya çıktığını”, “bu yeni hamlesile bizde Türk işçisinin romanını bir kadın edip kalemiyle ilk olarak verdi[ğini]” dile getirir (Aktaran Parker ve Toska 18). Ancak, Neriman Hikmet’in bu yorumu, Türk eleştiri geleneği içinde onu destekleyen veya eleştiren görüşler dile getirilmemiş olduğu için, ayrıksı bir konumdadır.

Yukarıdaki tartışma çerçevesinde, Suat Derviş’in “millî kanon”un yanı sıra, “köy romanı kanonu”ndan da uzakta kaldığını ve “tanıdığı ve sevdiği kent”in, İstanbul’un romancısı olarak kent insanlarını anlatmayı seçtiği söylenmelidir. Her sınıftan insan, Derviş’in romanlarında temsil edilmektedir. Kentin yoksulları ile toplum dışına itilmiş ayrıksı kişiler romanlarda yer alır, bazen romanların ana karakteri olurlar.

Ayrıca, Türk romanında işçi sınıfının temsili açısından düşünüldüğünde, Derviş’in öncü ve öngörülü bir yazar olarak değerlendirilmesi gerekir. Bu çerçevede Derviş, işçileri ve Marksist anlamda “yabancılaşma” ve “şeyleşme”yi işleyen ilk romanları yazan öncüler arasında görülmelidir.

## 2. Marksizm ve Popüler Edebiyat

Batı Marksizminin kurucularından kabul edilen Georg Lukács'a bazı Marksist kuramcılar tarafından yöneltilen eleştirilere bakıldığında, onun Hegelci ve tarihselci bir kuramsal anlayışa yaslanması ve "seçkinci" bir bakış açısı geliştirmiş olması gibi eleştiriler öne çıkmaktadır.

Bu bağlamda, romanları popüler edebiyatın alanına dâhil edilen Suat Derviş gibi bir yazarın yapıtlarının Lukács gibi seçkinci olmakla eleştirilen bir düşünürün kavramlarıyla değerlendirilmesi açıklama gerektirebilir. Bu amaçla, Marksizm ve "popüler" edebiyat ilişkisi bağlamında Lukács'a yöneltilen eleştiriler üzerinde kısaca durularak Suat Derviş'in romanlarını çözümlemeye Lukács'ın kuramsal çerçevesinden nasıl yararlanılacağı ortaya konacaktır.

Genelde Marksist eleştirmenlere, özelde Lukács'a yöneltilen önemli bir eleştiri, popüler edebiyatı dışlamaları ile ilintilidir. Marksist eleştirmenlerin popüler biçimlerle kurduğu ilişkiyi sorunsallaştıran Tony Bennett bu bağlamda, Lukács, Goldmann, Althusser gibi belli başlı Marksist kuramcıları "Marxism and Popular Fiction" (Marksizm ve Popüler Kurgu) adlı makalesinde eleştirir.

Bennett, Lukács'ı "bu konu [popüler biçimler] hakkında söyleyecek hiçbir şeyi yoktur, bir kelimesi bile" (240) diyerek eleştirirken Marksist çözümlemelerin Eco ve Barthes'a kadar kanon geleneğine odaklanmış olduğunu belirtir.

Bennett'e göre, Marksist eleştiri içinde popüler romanın ihmal edilmesi ya da popüler romana hangi terimlerle atıfta bulunulduğu, sadece kendi içinde ve sadece politik gerekçelerle değil, Marksist eleştirel projenin yanlış kavramsallaştırılmasının

bir belirtisi olarak da üzücüdür. Ayrıca kanon metinlerin de (Marksist) incelemesini zayıflatmaktadır (239).

Marksist eleştirmenler, çoğunlukla sadece burjuva eleştirisini yansıtmış, onun değerlendirmelerini kabul ederek onun dışlamalarını üretmiştir (241).

Marksistlere göre, burjuva eleştirisinin temel problemi (edebiyatın özgüllüğü) ancak Marksist çözümleme ilkelerinin (tarihsel ve materyalist) uygulanmasıyla tatmin edici biçimde açıklanabilir (242). Bu çerçevede, Bennett'in Marksist eleştiriye dair temel eleştirisi, onun burjuva eleştirisinden yalnızca yöntemsel olarak ayrılması, aynı problemlere atıfta bulunup farklı çözümleme ilkeleriyle yaklaşması ve konunun kuramsal oluşumuna bakmamasıdır. (242). Burada temel sorun, “değer” meselesine olan takıntılı ilgidir (242).

Bennett'in özel olarak Lukács'ı gerçekçi estetiği inşa çabasında eleştirirken dikkat çektiği bir sorun da estetik değerlendirme sorunlarıyla politik hesapların birbirine karışması tehlikesidir. Politik hesaplar bağlamında bu bakış açısının yol açtığı tehlikelerden biri “politik anlamda ilerici metinler, değerli metinlerdir ve edebiyat modeline en yakın metinlerdir” gibi kuramsal eğilimlere temel oluşturmasıdır (252).

Bu eleştiriye, yine Lukács'ın bakış açısından bir karşılık vermek gerekirse, gerçekçiliği o dönemin politik koşullarına ve gereksinimlerine göre bir yol benimsemek olarak tanımlamanın gereği ortaya çıkar. Bu bağlamda da bir yazarın politik duruşunun önemi vurgulanmalıdır. Bu anlamda bir metnin politik anlamda “ilerici” olması önemlidir.

Bu tezin temel sorunsalı çerçevesinde Suat Derviş'in romanlarını Türk edebiyatı tarihi içinde görünür kılma amacı dikkate alındığında, değerlendirmelerin Suat Derviş'in politik duruşundan soyutlanamayacağı açıktır. Bir yazarın politik

duruşu ile ürünleri arasındaki ilişkinin birbirinden ayrıştırılması Marksist eleştiri bağlamında mümkün değildir.

Bennett, Marksist eleştirmenlerin genel olarak popüler edebiyat ile kurdukları ilişkiyi şu biçimde eleştirir:

Hangi eleştiri okulu olursa olsun –Lukács’çı, Frankfurt, Althusser’ci- önceden alınmış pozisyon özünde aynıdır: Edebiyat ideoloji değildir ve ideoloji ile ilişkisinde görece bağımsızdır, ancak popüler roman ideolojidir ve ona indirgenir. Genelde tartışıldığı haliyle edebiyat, ya toplumsal tipikliği ve onun tarihsel nüfuzunun derinliği (Lukács) nedeniyle ya da onun üzerinde özgül bir grup formal işlemleri içermesi (Althusser) nedeniyle ideolojinin üstünde yükselir; fakat ‘popüler’ veya ‘kitlesele’ kurgu, bağımlı ve basitçe aktarılan ideolojinin basitçe bir yansıması veya kalıplaşmış yeniden üretimi olarak görülür. (249)

Popüler kurgunun, egemen ideolojinin kalıplaşmış yeniden üretimi olarak olumsuzlanması, Türkiye’de sol çevreden popüler ürünlere yöneltilen eleştirilerle de örtüşmektedir.

Bu makalede esas olarak “değer” meselesine yaklaşımda yöntem üzerinde duran Bennett, Marksist eleştiri içinde popüler kurgu incelemelerine yönelik yaklaşım biçimlerine de eleştirel olarak bakmaktadır. Buna göre, bu yaklaşımların ortak noktası, popüler metinlerle özdeşleştirilmiş “özgül yazım biçimleri”nin ciddi bir biçimde ele alınmayışıdır (261).

Sonuç olarak, yapılması gerekli olan, “edebiyat”a karşı “popüler” olarak adlandırılan türe dayalı bir ayırım değil, “kurgu alanının içsel ekonomisinin bir bütün olarak kuramlaştırılması”dır (262).

Tony Bennett’in genelde Marksizm’e, özelde Lukács’a popüler edebiyat bağlamında yönelttiği eleştirilerden başka, Lukács’ın romantizm ile kurduğu ilişkiye eleştirel olarak bakan “Naphta or Settembrini? Lukács and Romantic Anticapitalism” (Naphta mı Settembrini mi? Lukács ve Romantik Antikapitalizm) adlı makale, Lukács’ın gerçekçilik anlayışına ilişkin içerdiği tartışmalar açısından oldukça önemlidir.

Yazar Michael Löwy’ye göre, Lukács romantizmi yalnızca estetik veya edebî bir kategori olarak değil, politika, felsefe, sosyoloji, politik ekonomi ve dinin yanı sıra, sanat ve edebiyatta mevcut geniş bir kültürel oluşum (*configuration*) olarak ele almaktadır (17).

Modern burjuva uygarlığının romantik eleştirisi, kapitalizm-öncesi toplumsal ve kültürel değerlere dayanmaktadır (17). Löwy’nin belirttiği gibi, romantik antikapitalizm<sup>21</sup>, XVII. yüzyılın sonlarından itibaren önemli düşünme biçimlerinden biri olmuştur ve XX. yüzyılın başlarında Alman ve Orta Avrupa entelektüel yaşamında etkin bir dünya görüşüdür (17).

Löwy’nin makalesi, Lukács’ın “romantik antikapitalizm” ile kurduğu “sorunlu” ilişkiyi tarihsel olarak ortaya koyan bir çalışma olarak değerlendirilebilir.

Romantik antikapitalizmin çelişkisi kendini, birbirine büyük ölçüde zıt iki akımın gelişmesiyle gösterir. Bu iki akımın biri muhafazakâr, hatta gerici (ve daha sonra faşist) iken diğeri ütopyacı ve devrimcidir. Lukács ve Bloch’un yanı sıra,

---

<sup>21</sup> Georg Lukács’ın 1930’larda yayımlanan yazılarında “romantik antikapitalizm” kavramı geçmektedir. Buna dayanarak Michael Löwy, onun bu kavramı kullanan ilk yazar olduğu saptamasında bulunur (“Naphta or Settembrini...” 17).

dışavurumcu sanatçılar ve Frankfurt Okuluna mensup yazarlar da akımın ütopyacı-devrimci kolu içinde değerlendirilebilir (18).

Romantiklerin tersine, Lukács, restorasyonu mümkün veya arzulanır bir şey olarak görmez (20). Geçmişe dönmek yerine, Lukács şimdinin burjuva toplumu ve sanayileşmiş kapitalist uygarlığını aşan, ütopyacı bir gelecek hayal eder (20).

Löwy'ye göre, Aralık 1918'de Macar Komünist Partisi'ne, ardından 1919 Macar Devrimi'ne katılan Lukács'ın, düşüncelerindeki romantik boyut varlığını sürdürmüştür. Lukács, romantizm ile Marksizmi oldukça özgün bir biçimde birleştirmeyi başarmıştır (20).

*Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin 1923'te yayımlanması ile Lukács'ın "romantik antikapitalizm"den uzaklaşmış olduğu söylenebilir (21). 1920'lerin sonuna doğru ise Lukács romantizme açıkça karşı bir tavır benimseyecek ve sonraki yıllarda da kimi zaman romantik yazarlara sempati duyarak, kimi zaman ise "romantik antikapitalizmin kuramsal arsenali" ile Alman faşizmi arasında doğrudan bağ kurarak romantizm ile olan çelişkili ilişkisini sürdürecektir <sup>22</sup>(22-24).

Löwy'nin Lukács'tan alıntılıdığına göre, büyük ve ilerici halk hareketi ile yazarın insanî ve sanatsal bağı büyük önem arz etmektedir (28). Lukács'a göre, Rus yazarlardan Tolstoy'un kökleri köylülere, Dostoyevski'ninki kentin mağdur avam tabakalarına, Gorki'ninki ise proletarya ve fakir köylüye uzanmaktadır. Bu çerçevede, Suat Derviş'in de genellikle "kentin mağdur avam tabakaları"nı anlatmayı seçtiği anımsanmalıdır.

Lukács'ın İkinci Dünya Savaşı sonrası yazılarında romantik kültüre karşı sergilediği dar bakış açısı, Löwy tarafından eleştirilir (29). Bu bağlamda Löwy'ye

---

<sup>22</sup> Lukács'ın romantizmle olan bu değişken ilişkisi, Suat Derviş'in romantizm ile kurduğu ilişkiyi kavramada ve onun roman anlayışını değerlendirmede de ipuçları sunabilir.

göre, 1957’de yayımlanan *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* romantik kültüre takınılan tutum açısından Lukács’ın en kötü yazılarından biridir; 1960’larda yayımlanan *Estetik ve Ontoloji*’de ise romantik antikapitalizm sorunu pek tartışılmaz, romantik kültüre yapılan atıflar ise tarafsız olma eğilimindedir (30). Hayatının son beş yılında ise Lukács, romantik antikapitalizme karşı daha dengeli ve açık bir yaklaşım benimsemiştir (30).

Löwy’ye göre, Lukács’ın yazdığı farklı yazılarda Dostoyevski’ye yönelik tutumu, onun romantik antikapitalizme genel yaklaşımını da ortaya koymaktadır. Lukács’ın çalışmalarının genel bir değerlendirmesi sonunda Löwy, romantik antikapitalizmin çeşitli biçimlerinin Lukács’ın “sosyal demokrat versiyonu dâhil olmak üzere liberal/akılcı (ya da pozitif/faydacı) egemen ideolojiye karşı kavgasında esin kaynağı olduğunu ve onu, önce anarko-sendikalizm, sonra da Bolşevizm gibi burjuva düzenine karşı çıkan radikal/devrimci hareketleri desteklemeye yönelttiği”ni öne sürer (31). Bu temel sav ile Lukács’ı romantizmle kurduğu ilişki açısından tarihsel olarak konumlandırmaya çalışır. Suat Derviş’in yazın anlayışının da hem romantizmle, hem gerçekçilikle kurduğu ilişki açısından kavramsallaştırılması, bu çalışmanın önemli amaçlarından biridir.

Lukács’ın roman kuramının Türkiye’de yazar ve eleştirmenlerin ilgisini çekmesine karşın onun roman sanatına ve gerçekçilik anlayışına ilişkin bir tartışmanın uzun süre açılmadığını söylemek mümkündür (Oktay, “Türkçe’de Lukács...” 20). Oktay’ın belirttiğine göre, gerçekçilik tartışması olarak da adlandırılan dışavurumculuk tartışmasına ilişkin ilk metinler Türkçe’de ancak 1976 yılında yayımlanmıştır (“Türkçe’de Lukács...” 36).

Oktay'ın belirttiği gibi, Lukács'ın düşünceleri, Türkiye'de ve dünyada bir yandan “yaratıcı ve sorgulayıcı”, öbür yandan “tutucu ve idealist” olarak değerlendirilmektedir (25).

1968-69 yıllarına kadar toplumcu yazarların bu düşünüre pek ilgi duymadığı söylenebilir; 1950-65 arasında etkin olmuş Fethi Naci, Asım Bezirci, Attilâ İlhan'ın yazılarında Lukács'ın adına rastlanmıyor (Oktay 27). Bu tarihten sonra, Lukács'ın romana ilişkin görüşleri Fethi Naci, Asım Bezirci, Hilmi Yavuz, Bedrettin Cömert gibi eleştirmenler tarafından tartışılmıştır. Bu eleştirmenler arasında Cömert, 1971'de yayımlanan bir yazısında, dönemin yazınsal eleştirisinin etkisizliğini bir ölçüde, Lukács'ı soyutlayan bir toplumculuk anlayışına bağlar (Cömert 115).

1969'da *Forum*'da yayımlanan bir yazısında da Cömert'in, okurların Lukács'ın tip kuramını iyi bildiklerini belirtmesi, bu tarihte Lukács'ın kavramlarının tartışıldığını göstermektedir. Cömert'in Lukács'tan aktardığına göre: “Tipi niteleyen şey, gerçek edebiyatın hayatı yansıttığı dinamik birliğin en belirgin çizgilerinin, bu tip içerisinde canlı ve çelişkili bir birlik olarak birleşmesi ve örülmesidir. Başka bir deyimle, bir çağın toplumsal, ahlaksal ve psikolojik bütün çelişkileridir” (80).

Lukács'ın “tip” ve “tipiklik” kavramları, onun kuramında en tartışmalı kavramlardandır. “Tipik” kavramı, XIX. Yüzyıl romancılığından hareketle oluşturulmakla ve çağdaş sanatçıyı açıklamada yetersiz kalmakla eleştirilmektedir (Cömert 84).

Toplumcu gerçekçilikle ilişkili olarak bakıldığında ise, Lukács'ın özellikle “olumlu tip” ve “devrimci romantizm” gibi kategorilere olan mesafeli duruşu bilinmektedir.

Benzer biçimde, Lukács'ın görüşlerinin Türk solu içinde saptırıldığını düşünen araştırmacılardan biri de Fritz J. Raddatz'ın yapıtına “Lukács'a Önyargısız



Yaklaşmak” başlıklı bir “Giriş” yazan Ahmet Cemal’dir: “O yıllarda Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Hanns Eisler, Walter Benjamin ve Anna Seghers gibi çok önemli sanatçı ve düşünürler, faşizme karşı çıkma bakımından Lukács’la aynı safta olmalarına karşın, Lukács’ın modeline karşılık kendi yazın ve sanat anlayışlarını – kimi zaman oldukça şiddetli biçimde- savunmak gereğini duymuşlardır” (6).

Cemal’e göre, Lukács’ı önyargısız anlayabilmek, gerçekçiliğe ilişkin tartışmaların farklı boyutlar kazanmasını sağlayacaktır. O dönemde yapılan tartışmaların, yarattığı kuramsal zenginlik ile günümüzde de önemli bir referans noktası olması dikkati çekmektedir.

Lukács’ın gerçekçiliğin öncü yazarları olarak gördüğü ve kuramsal gerçekçilik tartışmasını en iyi bu yazarların yapıtlarını inceleyerek yapabileceğini düşündüğü Balzac, Stendhal, Mann’ın romanları için kullandığı kavramları Suat Derviş’in romanlarını incelemede kullanmanın, onun “popüler” yapıtlar veren bir yazar olması gerekçesiyle eleştirilmesi anlamlı değildir. Bu çalışmada, türsel ayrıma dayalı bir bakış açısıyla Suat Derviş’in “popüler” kategorisine sokulan romanlar yazmış olması değil, Suat Derviş’in romanlarının gerçekçilikle kurduğu ilişki açısından incelenmesi önemsenmektedir. Onun popüler romanlar yazmayı seçmiş olması da yine bu geniş çerçevede, onun yazarlık anlayışıyla bağlantılandırılarak gerçekçilikle kurduğu ilişki çerçevesinde değerlendirilmelidir. Suat Derviş’in romanlarının Lukács’ın kavramlarıyla biçim ve içerik ilişkisi açısından çözümlenmesi ve bilimsel bir eleştiri temelinde yorumlanması amacının gerçekleştirilmesinden sonra Suat Derviş’in Türk edebiyatı tarihindeki yeri görünür kılınabilir.

Bu çalışmanın amacı gereği, temel olarak odağa alınan, Lukács’ın gerçekçilik ve şeyleşme alanındaki katkılarıdır. Roman kuramı, gerçekçilik,

yabancılaşma ve şeyleşme- bütünsellik alanlarında yaptığı kuramsal katkıları, Lukács'ın hem gençlik hem olgunluk döneminde verdiği yapıtlarında ortaklaşmaktadır. Bir tür olarak roman, yabancılaşma, meta fetişizmi, şeyleşme gibi kavramlarla açıklanabilen bir dünyada varolma biçimidir. Gerçekçilik ve bütünsellik gibi kavramlar da romanları incelemenin ötesinde bu dünyada var olmak için kullanılacak kavramlar olarak ortaya çıkarlar. Bütünsellik, gerçekçilik ve şeyleşme alanında verilen katkıların tümünün roman türünün alt başlığı ile değerlendirilebilmesi, Lukács'ın tarihselci bakış açısıyla mümkün olmaktadır: roman, bu çağın epiğidir ve onun hikâyesinin tarihsel biçimidir. Bu çerçevede, sanat ile yaşam arasında kurulan ilişki, bütünsellik kavramı ile açıklanabilmekte; sanat ve yaşam birbirlerini bütünleyerek aynı potada var olabilmektedir.

Suat Derviş'in romanlarında ortaklaşan ana izlek “yabancılaşma”dır; bu romanlar giderek “şeyleşen”, üstelik 1940'lı yılların savaş ortamında karamsarlığın ve umutsuzluğun pençesine düşmüş bir dünyada yazılmış romanlardır. Romanlar insan ilişkilerinin nesneleştiği bir dünyada aşkı ve insanî değerleri anlatmakta; bu dünyada var olma mücadelesini odağa almaktadır.

### **3. Kuramsal Çerçeve**

G. W. F. Hegel'den itibaren, Marx, Engels, Lenin de dâhil olmak üzere, Georg Lukács, Terry Eagleton, Bertolt Brecht, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Louis Althusser, Pierre Macherey ve Lucien Goldmann gibi pek çok kuramcı sanat ile ideoloji ilişkisi üzerinde durmuşlar ve sanat yapıtına bakışta yöntem sorunu üzerinde çalışmışlardır.

Bertolt Brecht, Theodor W. Adorno ve Georg Lukács'ın kuramsal bakış açılarındaki ortak yön, sanatın tarihsel gerçekliği anlamının bir aracı olabileceğidir. Ancak Brecht'ten farklı olarak Adorno ve Lukács, belli sanat biçimlerinin kendine özgü bilişsel bir kapasiteye sahip olduğunu düşünmektedirler (*Estetik ve Politika* 226).

Yukarıda adları anılan kuramcılarının, romanda biçim ve izlek arasında kurulan ilişkiyi kavramsallaştırma çalışmalarına bakıldığında, özellikle Lukács ve Adorno'nun “yabancılaşma” üzerinde durdukları görülmüştür. Adorno'ya göre, yabancılaşmayı roman gibi anlatabilecek sanat biçimi pek azdır. Lukács'ın ise romanı, insanın modern toplumda yurtsuzluğu ve yabancılaşması üzerine bir epik olarak tanımlamış olması dikkate değerdir.

Lukács'ın gençlik ve olgunluk dönemi yapıtlarının ortaklaşan bir noktası, özellikle roman kuramı, gerçekçilik ve “şeyleşme” çerçevesinde verdiği önemli katkılardır.

*Roman Kuramı* adlı yapıtta, en temel düzeyde “yabancılaşma”ya ilişkin bir tartışma yürütülmektedir. Raddatz'a göre bu yapıtta Lukács romanı, yaşamın örtük bütünselliğini ortaya çıkararak ve onu inşa eden bir araç olarak görür: “Gizli'nin anlamı, üzeri örtülmüş, yabancılaştırılmış olmadığı gibi; inşa etmek de örnek olacak biçimde kurmak anlamını henüz almamıştır” (22). Yine de bu görüş Lukács'ın daha sonra yabancılaşma, şeyleşme, gerçekçilik üzerine söyleyecekleri ile bağlantılıdır.

Georg Lukács'ın I. Dünya Savaşı sürerken yazmış olduğu *Roman Kuramı* adlı yapıtı, Hegelci felsefenin bulgularının estetik sorunlara somut biçimde uygulandığı ilk yapıttır. Lukács, eleştirisinde estetik ve tarihsel-felsefi olmak üzere iki düzlem belirlemiştir. Yapıtında, bu iki düzlem arasında bir uzlaşmanın mümkün olup olmaması meselesi üzerinde durmaktadır.

Aynı zamanda edebî biçimler ve türler felsefesi olarak da okunabilecek yapıtında Lukács, türü, nazım veya nesir biçimine göre tanımlamanın yüzeysel olacağını ileri sürerek bu tip bir ayrımın yalnızca sanatsal bir teknik ayrıntı olduğunu öne sürer (64).

Lukács'a göre, dram, lirik şiir ve epik, aralarında ne tür ilişki kurulursa kurulsun, diyalektik bir sürecin tezi, antitezi ve sentezi değildir. Bu türler, birbirinden nitel olarak bütünüyle farklı dünyaları biçimlendirme aracıdır (131). Roman ise “hayatın kapsamlı bütünselliğinin artık dolaysızca verili olmaktan çıktığı, anlamın hayata içkinliğinin bir sorun haline geldiği ama yine de bütünsellik terimleriyle düşünen bir çağın epiğidir” (64).

Lukács'a göre sanatla yaşam arasındaki uyumsuzluğun varlığı, sanatta biçimlerin yaratılmasıyla doğrulanmaktadır. Romanı diğer türlerden ayıran nokta (epik de dâhil olmak üzere) öteki türlerde uyumsuzluğun, biçim verme ediminden önce doğrulanmasıdır. Oysa uyumsuzluk, romanda biçimin tam da kendidir. Bu nedenle romanda etik ile estetik arasındaki ilişki, öteki edebiyat türlerinden farklıdır. Diğer türlerde etik, “derinliğiyle biçimin belirlediği öze ulaşılmasını sağlayan, genişliğiyle yine biçim tarafından belirlenmiş olan bir bütünselliği mümkün kılan ve herşeyi kapsayan doğasıyla da bileşen ögeler arasında bir denge kuran” bütünüyle biçimsel bir önkoşulken roman türünde etik, bütün ayrıntıların yaratılmasında ve en somut içerik düzeyinde yapıtın etkin bir yapısal ögesidir (79). Böylelikle Lukács'a göre roman, varlığı diğer türler gibi tamamlanmış biçime dayanmadığı için, oluş sürecinde bir şey gibi görülür. Normatif olarak tamamlanmamışlık, tarihsel-felsefi anlamda bir biçimdir ve çağın ruhuyla örtüşmektedir (80).

Lukács romanı, “Tanrı'nın terk ettiği bir dünyanın epiği” olarak tanımlar (94). Bu terk ediliş, içsellik ile serüvenin bağdaşmazlığında, başka bir ifadeyle, insan

etkinliğine ayrılmış aşkın bir “yer”in eksikliğinde, kendini ortaya koyar. Terry Eagleton da Lukács’a göre romanın, modern toplumda insanın yurtsuzluğu ve yabancılaşması üzerine bir epik olduğunu vurgular. Roman, insan ile insanın dünyası arasındaki uyumlu bütünlük parçalandığı zaman doğmuştur. Dolayısıyla roman kahramanı bir bütünlük arayışı içindedir ve isteklerine biçim vermek için fazla geniş veya dar olan dünyaya yabancılaşmıştır (*Marxism and Literary Criticism* 27).

Lukács’tan yola çıkan Eagleton’a göre, sanatta ideolojinin gerçek dayanağını, yapıtın soyut içeriğinden çok, yapıtın biçimi oluşturmaktadır (24). Edebî biçimlerin değişmesi ile ideolojinin değişmesi birbiriyle bağlantılıdır.

Fritz J. Raddatz ise çalışmadaki anahtar sözcüğün “bütünsellik” olduğunu vurgular:

Sanat-yaşam karşıtlığı bu kitapta başka bir “çözüm” bulur. Burada Lukács’ın “ana sözcüğü” bütünsellik’tir. Artık sözü edilen şey, bütün çatışmaların –ister dünyasal, ister bireysel olsun- bir biçime kavuşturularak üstesinden gelinmesi değil, *çelişkilerin çözülmesidir*. Artık biçimlerden değil, tek bir biçimden, romandan, yani bir yazın türünden söz edilir. (21)

Bu çalışmanın ikinci bölümünü oluşturan, gerçekçilik ile romantizm arasındaki ilişki açısından Georg Lukács’ın *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, Avrupa Gerçekçiliği ve Essays on Realism* (“Gerçekçilik Üzerine Yazılar”) adlı yapıtları dikkati çekmektedir. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* adlı kitapta toplanan Lukács’ın üç makalesi, “yabancılaşma” ve “gerçekçilik” kavramları üzerine odaklanmıştır.

Lukács, Marksist görüşü benimsedikten sonra, “kozmetik kötümserlik”i bırakmış ve *Studies in European Realism and The Historical Novel* (Avrupa

Gerçekçiliği ve Tarihsel Roman Üzerine Çalışmalar)<sup>23</sup> başlıklı yapıtında, büyük sanatçıların, insan yaşamının uyumlu bütünlüğünü yeniden fetheden ve yeniden yaratabilenler olduklarını öne sürmüştür. Eagleton'un Lukács'tan aktardığına göre, kapitalizmin yarattığı “yabancılaşma” nedeniyle genel ile özelin, kavramsal ile duyusalın, toplumsal ile bireyselin giderek birbirinden koptuğu bir çağda, büyük sanatçı bu diyalektikleri tam bir bütünlük hâline getirmelidir. Böyle bir sanat, kapitalist toplumun bölünmüşlük ve yabancılaşmasına karşı çıkacak ve insanın zengin ve çok yönlü imgesini ortaya koyacak olan “gerçekçi” sanattır (*Marxism and Literary Criticism* 28). Lukács'a göre gerçekçi yapıt, insan, doğa ve tarih arasında karmaşık ilişkiler seti kuran yapıttır.

“Yenilikçi Akımın İdeolojisi” adlı makalede Lukács, doğalcılık ile yenilikçi akımı tarihsellik ve gelişme olmaması açısından eleştirir. Lukács, tarihsellik, tarihsel bir bakış açısı ile gerçekçilik arasında bağlantı kurar. Tarihsellik ile gelişmeyi bağdaştırır. Gerçekçiliğe karşı kutupta konumlandığı doğalcılık ve yenilikçi akım olan dışavurumculuğu da gelişmeye karşı “dural” akımlar olarak nitelendirir.

Tarihsel olarak en belirgin ve ilerlemeci olan ve toplumun iç yapısı ve dinamiklerinde yer alan gizil güçler, “tipik” olarak kavramsallaştırılmaktadır. Engels ve Marx da kendi edebiyat eleştirilerinde bu kavramdan yararlanırlar. Bu bağlamda, Lukács'ın “tipik” veya “temsili” karakter kavramıyla kastettiği, hem kişiselleştirme açısından zengin hem de tarihî güçleri diriltiren roman kişileridir<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Türkçe'ye Mehmet H. Doğan tarafından *Avrupa Gerçekçiliği* adıyla çevrilmiştir.

<sup>24</sup> Engels'e göre, yazar herhangi bir çözüm önermese ve açıktan açığa taraf tutmasa da, sosyalist temele sahip roman, gerçek ilişkilere dair uzlaşsalsal yanılsamaları parçalayacak ve burjuva dünyasının iyimserliğini kıracaktır (Engels'den alıntılan Eagleton 46). Engels'e göre sosyalist temele sahip roman, güncel işçi sınıfını ile onların tarihsel rolünü ve potansiyel gelişimini içermelidir. Marx ve Engels için, romanda temsilî ya da tipik karakterlerin yer alması önemlidir.

Tipik olana değil de toplumdaki malzemeyi fotoğrafsal olarak yeniden üretmeye yönelik doğalcılık akımı, tipik olanın önemini kavrayamadığı için malzemelerinden anlamlı bir bütün yaratamayacaktır. Diyalektik sanat biçimi olan gerçekçilik ise, somut ile genel, öz ile varlık ve tip ile birey arasında aracılık yapar (Eagleton 31).

Suat Derviş de doğalcılık ve gerçekçilik arasındaki ayrıma dikkat çekerek doğalcı değil, gerçekçi bir yazar olmaya çalıştığını belirtmiştir:

[B]en natüralist bir muharrir değil realist bir yazarım. Ve her mevzuu, hayattan aldığım gibi yani bir fotoğraf makinesi gibi aksettirmem, onu bütün buutlarıyla, nedenleriyle birlikte göstermek isterim. Benim tiplerim oldukları gibi değil...malzeme gibi kullandığım birçok tipten kompoze edilmiş kişilerdir... Birçok Fatmalardan kompoze ettiğim Fatma eğer hakikaten hayattaki eşlerine benziyorsa onu tanıyabilmiş ve benzetebilmişsem, birkaç sahife sonra, o, tek başına hareket etmeye başlar ve hemen özgürlüğünü kazanır. (Köklügiller ve Minnetoğlu 137)

Bu bağlamda bakıldığında, gerçekçiliğin doğalcılık ve romantizm ile bir arada ve bu akımlarla ilişkili biçimde değerlendirilmesinin, Suat Derviş'in romancılık anlayışını daha iyi kavrama olanağı sağlayacağı görülmektedir.

Klasik romanda anlatıcı dış dünyada ve aynı zamanda iç dünyada ne olup bittiğini açıklar; hem dış dünyayı ve nesnel gerçekliği, hem de duyguları ve özneliği dile getirir ve anlamlandırır. Lukács'ın deyişiyse serüven ile içsellik arasında bağ

kurar. Anlatıcının inandırıcılığının sorgulanması, XIX. yüzyıldan önce bölünmemiş varsayılan gerçekliğin sorgulanmaya başlanmasıyla yakından bağlantılıdır.<sup>25</sup>

Epik nesnelliğin yerini, anlatıcının öznelliğinin alması süreci, beraberinde pek çok yeni alanı da açmaktadır. Bu çalışmada da anlatıcının nesnelliği ile güvenilirliği meselesi romanın biçimini incelemede dikkate alınacaktır.

Suat Derviş'in bu çalışmaya konu olan romanlarında nesnel üçüncü kişili anlatıcının romanlarda baskın olduğu gözlenmiştir. Romanların bütünü içinde, anlatıcının “nesnellik”i ile bu durumun romanın söylemine olan etkisi her bir roman için ayrı ayrı değerlendirilmelidir.

Romanlarda anlatının ve anlatıcının inandırıcılığı meselesi tartışılırken anlatıcının nesnelliği ve öznelliği üzerinde de durulmalıdır. Gerçekçilik tavrının sorgulanışı, roman içinde anlatıcının konumunu ve işlevini doğrudan etkilemiştir. Bu konum, anlatıcının nesnelliği ya da anlatıcının “taraf tutması” gibi kavramlar çerçevesinde roman çözümlenmeleri bağlamında tartışılacak ve anlatıcının karakterlere olan mesafesi üzerinde durulacaktır.

Bir edebî yapıtın öznel niyeti ile nesnel anlamı arasındaki ayrım, çelişki ilkesine<sup>26</sup> denk düşmektedir. Bu ilke aynı zamanda, Lukács'ın Türkçe'ye *Avrupa Gerçekçiliği*<sup>27</sup> adıyla çevrilen yapıtında göstermiş olduğu gibi, Balzac gibi kralcı bir yazarın yapıtlarında cumhuriyetçi ideolojiyi nasıl savunduğunu açıklar. Terry Eagleton'un özetlediği gibi, bir yazarın politik görüşü, yapıtının nesnel olarak ortaya koyduklarıyla ters düşebilir, çelişebilir. Böylece yazar, “kendinin ideolojik

---

<sup>25</sup> Bu aynı zamanda, pozitif bilimlerin aydınlığında insanlığın daha iyiye gideceğini öngören modernist bakış açısının da, büyük ölçüde 20. yüzyılın ilk yarısına damgasını vuran savaşlar, yoksulluk, açlık gibi nedenlerle sorgulanmaya başladığı döneme denk düşer.

<sup>26</sup> Marx'a göre roman, gösterdiğinin söylediğinden farklı olması nedeniyle kendisiyle çelişki içindedir. Bir romanın “gösterdiği”ni en genel anlamda onun biçimi ve genel olarak anlatı, “söylediği”ni ise içerik ve işlenen temalar olarak yorumlamak mümkündür.

<sup>27</sup> Kitabın İngilizce adı: *Studies in European Realism and The Historical Novel*.



sınırlarının ötesine ulaşabilir” (57). Bu konudaki tartışmalar bizi, romanın “bilinçli” ve “bilinçdışı” boyutları arasında bir ayırım yapmaya götürür. Bir romanın görünürde verdiği “mesaj” ile fiilen açığa vurduğu farklı olabilir (58).

1934’te Lukács’ın yayımladığı bir makale üzerine *Das Wort*<sup>28</sup> adlı dergide Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno arasında yapılan tartışmalardan derlenen *Estetik ve Politika* adlı kitabın son makalesi “Sonuç Yerine Bazı Düşünceler” adını taşır ve Fredric Jameson tarafından 1970’lerde eklenmiştir. Sanatta “gerçekçilik” ve “dışavurumculuk” ilişkisi üzerine yapılan bu tartışmaları, üzerinden kırk yıl kadar bir zaman geçtikten sonra değerlendiren Jameson’a göre, Lukács’ın en büyük katkısı, o döneme kadar sadece biçimsel bir estetik olgu sayılagelmiş ideolojik içeriği kavramayı sağlayacak “dolaylılar kuramı”nı geliştirmiş olmasıdır<sup>29</sup>.

Jameson’a göre, Lukács’ın önemli diyalektik saptamalarından biri, “modernizmin simgesel teknikleri ile fotoğrafik naturalizmin ‘ham dolaylısızlığı’ arasındaki yapısal ve tarihsel benzerlik”tir (*Estetik ve Politika* 309).

1930’larda Brecht ile Lukács gerçekçilik ve dışavurumculuk akımlarına dair yaptıkları tartışmada yabancılaşma ile sanat ilişkisi üzerinde durmuşlardır. Eagleton’un aktardığına göre, bu tartışmalarda Lukács edebî yapının kapitalizmin çelişkilerini uzlaştırdığını ve “kendiliğinden bütünlüklü” olduğunu savunmaktadır. Sanat, öz ile görünüş, somut ile soyut, bireysel ile toplumsal arasındaki çelişkilerin yarattığı yabancılaşmayı aşmayı sağlayarak bütünlük ve uyumu yeniden yaratır. Brecht’e göre ise, sanat, bu çelişkileri yok etmeye değil, tersine, ortaya sermeye

---

<sup>28</sup> Aralarında Bertolt Brecht’in de yer aldığı Alman antifaşistleri tarafından Moskova’da aylık olarak çıkan *Das Wort*, Temmuz 1936’dan Mart 1939’daki Alman-Sovyet Paktına kadar yayımlanmıştır (“Lukács contre Bloch”).

<sup>29</sup> Diyalektiğin temel kategorilerinden biri olan “dolaylılama” (*mediation*) kavramı için bkz. *Marksist Düşünce Sözlüğü* (Tom Bottomore) 165-166.

yönelmelidir. Böylece insanlar bu çelişkileri gerçek hayatta yok etmek isteyeceklerdir.

Georg Lukács insanın bütünlüğünün kapitalizm nedeniyle parçalanmasına dikkat çekerken, Walter Benjamin ilerlemeci sanatsal biçimler de dâhil olmak üzere, bu parçalanmışlığın yeni olanakların keşfine alan açacağı görüşünü savunur (Eagleton 63).

Brecht ile Lukács'ın estetik üzerine tartışması, politik mücadele anlayışlarından bağımsız olarak değerlendirilmemelidir. Brecht, Hitler'in iktidara gelmesinden kısa süre sonra yazdığı bir yazıda "faşizme karşı mücadelede solcu aydınların müttefiki olarak yalnızca proletaryayı gör[mektedir]" (Raddatz 57).

Lukács için ise burjuva devrimi, klasik örnek olma özelliğini sürdürüyordu. Bu iki karşıt çıkış noktası onları uzlaşmaz estetik anlayışlarına götürecektir. Werner Mittenzwei'nin Brecht-Lukács tartışmasına yönelik saptamalarını, uzunluğuna karşın birebir alıntulamakta yarar var:

Devrimci demokrasi anlayışından yola çıkan Lukács, gerçekçilik anlayışının odak noktasını, burjuva yazarların ilerlemeye ve demokrasiye bağlılığında görür. Lukács'ın ilgilendiği yazarlar, daha çok sınıfsal bağlarını radikalce koparanlar değil, düşünsel alanda "devrimci demokrasi" anlayışına bağlı kalanlardır. Lukács'ın yeni yöntemler ve kurgu araçları karşısındaki (Örneğin, Brecht'in sosyalist edebiyatın hizmetine sunduğu yöntem ve araçlar) anlayışsızlığının nedeni burada yatar. Nasıl ki politika alanında uzun bir geçiş dönemi düşünüyorsa, gerçekçiliği de aynı şekilde 19. Yüzyılın büyük ilerici akımlarının sürdürülmesi olarak anlar. Brecht'in önemle

üzerinde durduğu, yeni üretim ilişkileri temelinde yeni sanat araçlarının ortaya çıkarılması ve bunların ele geçirilmesi gerektiği yolundaki görüşlerinin yerini, Lukács'ta edebiyatın dekadantik kalıntılarından temizlenmesi gerektiği görüşü alır (Aktaran Raddatz 58)

Bu tartışmada Lukács'ın gelenekten ve süreklilikten yana tavır alarak kutbun tarihsellik ucunu vurgularken Brecht'in geçmişle kopuşu simgeleyen daha avangard bir bakış açısı benimsemiş olduğu görülüyor. Lukács'ın gelenekle bağı koparmamasının bir yansıması da burjuvazinin gelişimindeki olumlu öğelerin dışlanmaması isteğidir. Başka bir ifadeyle, Lukács, “dekadanlık kalıntıları”ndan temizlenmiş burjuva mirasına sahip çıkmaktan yanadır.

Bu çalışmada gösterilmeye çalışılacağı gibi, romanlarında işlediği temaların yanı sıra, edebî üslubuyla da gelenek ve tarihsellikle bağı koparmayan bir yazar olan Suat Derviş'in, Lukács gibi, kutbun tarihsellik ve gelenek kutbuna daha yakın olduğu öne sürülebilir. Suat Derviş'in bu bağlamda kurduğu ilişki, romanlarındaki temalar açısından birinci bölümde, romanların üslubu açısından da ikinci bölümde tartışılacaktır.

Lukács-Brecht tartışmasına, temel kavramlardan biri olan “bütünsellik” açısından bakıldığında, Lukács'a göre gerçeğin bir bütün olduğu görülmektedir. Biçimsel girişimler gerçeği parçalayabilir, yabancılaşmayı sürekli hâle getirebilir ve politik bilinci engelleyebilir. Brecht'e göre ise gerçeği anlayabilmek, gerçeği parçalara ayırmaktan geçer (Oktay 115-116).

Ernst Bloch ile 1930'ların sonunda yaptığı tartışmada Lukács temel meselelerden birini, burjuva toplumunun bütünlüğünün (ekonomi ve ideoloji

birliğinin) bilinçten bağımsız olarak objektif bir bütün oluşturması olarak ortaya koyar:

[Kapitalist] ekonomik sistemin nesnel yapısının bir sonucu olarak, kapitalizmin su üstündeki yüzeyi, her biri bağımsızlaşıyormuş gibi görünen öğeler dizilerine “ayrılıp çözülyormuş” gibi algılanır. Doğal olarak, bu durum kapitalist toplumda yaşayan insanların ve bu arada şair ve düşünürlerin de bilinçlerine yansır. (39)

“Lukács contre Bloch” (“Lukács, Bloch’a Karşı”) adlı kısa yazıda yapılan saptamada ise, dışavurumculuk üzerine yapılan tartışmanın aslında Almanya’daki Weimar Hükümeti’nin (1919-1933) başarısızlık nedenleri üzerine olduğu öne sürülmüştür. Dışavurumculuğu en büyük modern sanatsal akımlardan biri olarak değerlendiren Bloch’un tersine Lukács dışavurumculukta, Hitler’i iktidara taşıyan karamsarlık ve akıl dışılığı olumlayan gerici ve küçük burjuvaca bir hareket görür (39).

Lukács 1934 tarihli “The Grandeur and Decadence of Expressionism” (Dışavurumculuğun İhtişamı ve Düşüşü) adlı ünlü makalesinde de dışavurumculuk akımını romantik antikapitalizm ile ilişkilendirerek eleştirmiştir (Löwy 26). Bu makaleye 1953’te eklediği bir not ile “Nasyonal Sosyalistlerin Dışavurumculuğu daha sonra ‘dejenere sanat’ın bir biçimi olarak reddetmiş olması, buradaki çözümlenin tarihsel gerçekliğini hiçbir şekilde etkilemez” diyerek savının arkasında durmaya devam etmiştir (26).

*Das Wort*’ta 1938’de bu konu hakkında yayımlanan son yazısında Lukács, dönemin edebiyatının avangard, doğalcı ve gerçeküstücü akımlar tarafından temsil edildiğini belirterek bu akımların ortak noktasının gerçekçilikten giderek uzaklaşmak

olduğunu öne sürmüştür. Lukács'a göre, tartışma, "klasik" ve "modern" terimlerinin çatışması üzerinden yapılmamalıdır. Tersine, tartışmanın odaklanacağı mesele, çağdaş edebiyatta hangi akımların ilerici olduğu meselesidir ("Lukács contre Bloch" 39). Gerçekçiliğin, en üst düzeydeki anlamı budur.

Bu çalışmanın ikinci bölümünde tartışılacağı gibi, Lukács'ın belirli çağdaş anlatım tekniklerini eleştirmesi ile bir yazar ve eleştirmen olarak Suat Derviş'in yeni tekniklere bakışı arasında belli ölçüde koşutluk görmek mümkündür.

Lukács, XIX. yüzyıl gerçekçiliğini, özellikle de Balzac'ı örnek olarak almıştır. "Lukács'ın çağdaş biçimler karşısında aldığı tavır tarihsel çözümlerinin yan ürünü olarak ortaya çıkmış öylesine bir değini değil, düzenlenmiş programdır" ve Lukács, yeni sosyalist edebiyatın yeni biçimleri denemesini reddetmiştir (Raddatz 72-73).

1938'de *Das Wort*'ta yayımlanan makalesinde Lukács kendi erken dönem çalışmalarını eleştirerek her ne kadar iyi niyetle yazılmış olsa da *Roman Kuramı* adlı yapıtını idealist mistisizmle dolu "tamamen gerici bir yapıt" olarak niteler. *Tarih ve Sınıf Bilinci* de Lukács tarafından idealizminden ötürü gerici olarak tanımlanmıştır (Löwy 26).

Michael Löwy'ye göre, Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci* (1923) kitabının ana teması, şeyleşme kavramının ekonomik, bürokratik ve kültürel biçimleriyle eleştirel çözümlemesidir (21). Lukács'ın bu çözümlemesinde, Tönnies, Simmel ve Weber gibi Alman yeni-romantik sosyologlarının etkisi görülür. Marx'ın *Kapital*'inden yola çıkarak emeğin mekanikleşmesi ve zamanın nicelleşmesi üzerine romantik bağları da bulunan yetkin bir eleştiri geliştirmiştir (Löwy 21).

Fritz J. Raddatz'a göre, *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde temel kavramlar değişmeden kalmıştır; bütünsellik yine odak sözcüktür: “[B]ütünsellik kategorisinin egemenliği bilimdeki devrimci ilkenin taşıyıcısıdır” (39).

Stalin'in ölümünden sonra, 1960'larda Lukács, sosyalist gerçekçiliği, gerçekçi olmayan anlayış olarak görmekte ve “devlet malı doğalcılık” olarak tanımlamaktadır. *Estetiğin Özgün Yapısı* (1963) yapıtında da “bütünsel gerçeklik”i vurgular: “Gerçekliğin birliği ve üretim kavramlarının bugün taşıdığı anlamlarda gerçeklik bütündür [...] [G]erçekliğin her türlü insan zorlamasından [...] bağımsız olarak aktığı anlamında bir özdeşlik, bir bütünsel gerçeklik vardır” (Aktaran Raddatz 76-77).

Adorno'nun saptamasına göre, *Ruh ve Biçim, Roman Teorisi ve Tarih ve Sınıf Bilinci* gibi ürünler, Lukács'ın şeyleşme kavramını, diyalektik materyalist yöntemi kullanarak felsefeye sistematik biçimde uyguladığı ilk çalışmalardır (*Estetik ve Politika* 229). Şeyleşme, Marx'ın gençlik yazılarının ve yabancılaşma kavramının yeniden keşfedilmesinden on yıl önce Lukács tarafından vurgulanmıştır (Raddatz 40). Bu yapıtta tarih “evrensel tinin türeyişi olarak ele alınmasa da, insansal tinin kendini yaratması olarak değerlendirilir”. Tarih, bilincin maddî biçimi olmuştur (41).

Adorno'ya göre, Lukács'ın estetiğinde temel kıstas “gerçekliğin özne ile nesneyi birleştiren bir süreklilik olarak ifade edilebilen bir şey olarak tasarlanmasına” dayanır (268). Bu açıdan, Adorno'nun da Lukács'ın bütünsellik kavramını önelediği düşünülebilir.

Jameson, Lukács'ı özellikle şeyleşme (*reification*) ve bütünsellik (*totality*) kategorilerine yaptığı katkılarla yeniden ele almanın, sanatta modernizm ve gerçekçilik üzerine tartışmalar açısından ufuk açıcı olacağını öne sürüyor. Jameson şeyleşmeyi, kişinin özellikle işyerindeki çalışma edim ve eylemlerinden kaynaklanan

ve çalışanı kendi emeğinden, ürününden, çalışan benzerinden ve son olarak kendi türsel varlığından koparan, ayrıca toplumsal bütünlük ile oluşturulan bilişsel bağı etkisi altına almış bir süreç olarak tanımlıyor (323).

Şeyleşme ya da insanlar arasındaki ilişkilerin nesnel arasındaki ilişkiler gibi görünmesi, toplumun görünümünü bulanıklaştırmakta, tahakkümün ve sömürünün meşrulaşmasına yol açan “mistifikasyon”lara kaynak teşkil etmektedir (323).

Jameson’a göre, sınıf ilişkilerinden oluşan ve uzlaşmaz çelişiklere dayanan bir yapı içinde, şeyleşmenin işlevi, sınıfsal karakteri bulanıklaştırmak olarak ortaya çıkar. Jameson’a göre, eğer bu teşhis doğruysa:

[T]ek bir sınıfın yüceltilmesiyle sınıf bilincinin yoğunlaştırılmasına önem verme geleneği ile yetinmek yerine; tüm sınıfların bugün bir *total sistem* içinde yaşamaya itilmiş olduklarını anlamalarına, tıpkı sınıflar arası mücadele *moment*’lerinde olduğu gibi, içinde yaşadıkları bugünkü toplumsal görüngüyü onların “gözlerine” yeniden şeffaf kılacak bir algılama ve bilişim yeteneği” kazanmalarına önem vermek yerinde olacaktır (323).

Suat Derviş’in romanlarında, işçi sınıfı ve kentin ayırksı kişilerinin yanı sıra, burjuva sınıfindan insanlar da yer almaktadır. İlk dönem ve geç dönem romanlar bir arada ele alındığında, Derviş her sınıftan insanın hikâyesini anlatmıştır. Şeyleşme ile karakterize bir dünyanın olumsuzluklarından yalnızca işçi sınıfı ve toplumun dışına itilmiş olanların değil, burjuva sınıfının da payını aldığı Derviş’in geç dönem romanlarında ele alınan bir konudur. Bu anlamda da romanlarda öne çıkan, tek bir

toplumsal sınıfın mücadelesi değil, toplumsal sınıfların bir arada etkileşim içinde bulunduğu bütün bir sistemin varlığıdır.

Şeyleşmenin yaşamı giderek kuşattığı bir çağda Lukács'ın, bütünsellik kavramının önemi azalmaz, aksine artar. Jameson'a göre gerçekçiliğin işlevi, şeyleşmenin her alanda parçaladığı varoluşu bütünlük içinde görebilmektir:

[Şeyleşmenin] tüketim toplumu içindeki iktidarına karşı koymak ve bugünkü varoluşumuzun yaşamın her düzeyinde fragmanlaşmış oluşu ve bugünkü toplumsal örgütlenme tarafından sürekli bir biçimde algılanıp fark edilmesi önlenen yaşadığımız *totalite*'nin idrak edilebilmesini sağlayarak hem sınıflar arasındaki, hem de gitgide bir dünya sistemine evrimlenen diğer ülkelerdeki sınıf mücadeleleri arasındaki yapısal ilişkileri görülür kılmak. (323-324)

Bu bağlamda, bütünsellik kavramının kapsayıcılığı, onun şeyleşmeye karşı mücadele açısından ortaya koyduğu öneme denk düşer.

Lukács her türlü insan zorlamasından bağımsız bir bütünsel gerçekliği kabul etmiş olsa da “pratik” ya da “deneyim” olarak kavramsallaştırdığı yaratıcı bireyin eylemini de göz ardı etmez (77). Bu eylem, sanat, özgürlük ve çalışmadan oluşmaktadır:

Çalışma sırasında ilk gerçek özne-nesne ilişkisi ortaya çıkar. Sözcüğün gerçek anlamıyla özne ancak böyle oluşur [...]  
[İ]nsan tarafından yaratılan bir yapı ortaya çıkar. Ve bu yapı şu amaca hizmet eder: İç dünyasını ve çevresini yansıtma yoluyla insana kendisini açıklayarak, onu günlük yaşamda içinde bulunduğu durumun üstüne yükseltmek, kendi bilincine



varmasına yardım etmek... İnsan, kendisi tarafından yansıtılan dünya içinde kendi dünyasını kurar ve bu dünyayı benimserse gerçekten kendisi olur. (Lukács'tan alıntılan Raddatz 77)

Lukács'ın yabancılaşmanın özel bir biçimi olarak şeyleşme kavramıyla doğrudan ilgilendiği makalesi “Şeyleşme ve Proletaryanın Bilinci”nde, meta sorunu, “sadece tikel bir problem ya da sadece ekonomi gibi tikel veya özel bir bilimin merkezci problemi olarak değil, daha da genelde kapitalist sistemin tüm yaşam belirtilerinin merkezinde yapısal bir” sorundur (*Tarih ve Sınıf Bilinci* 153). “Meta fetişizmi” ise modern kapitalizmin özgül bir sorunudur (84).

Şeyleşmenin temelinde yatan, kişiler arası ilişkilerin “şey” veya “eşya” türünden bir nitelik taşımasıdır. Lukács'a göre, bu “hayalet nesnellik”, insanlar arası ilişkinin tüm izlerini örtük görünüşte akılcı ve kapsayıcı, ancak insan ilişkilerinin doğasından bağımsız bir hâle gelmektedir (*History and Class Consciousness* 83).

Kapitalist sistemde “şeyleşme”nin temelindeki ekonomik süreç şöyle açıklanır:

Ürün bütün kendi yapılanması içinde mübadele değerine değil, kullanım değerine yöneliktir ve bu yüzden, tüketim için harcanacak miktarın ötesinde bu kullanım değerleri birer kullanım değeri ve mübadele aracı olmaktan çıkar ve ancak ötedeki bu fazlalık yüzünden meta haline gelir. (155)

Meta biçiminin evrenselliği, insan emeğinin öznellik ve nesnellik düzleminde soyutlanmasından sorumludur (158). El zanaatlarından makinalı üretime giden süreçte rasyonelleştirmenin yükselmesi, işçinin bireysel nitel özelliklerinin yok sayılmasına ve işçinin ürettiği ürünle olan ilişkisinin parçalanmasına neden olmuştur (159).

Lukács'ın sınıf bilincinin gelişmesi ile söyleşmenin çözümlenmesine ve olgunun toplumsal sonuçlarına önem vermesi dikkati çekmektedir.

Bu genel çerçevede, Georg Lukács'ın yukarıda adı geçen çalışmalarının özellikle söyleşme ve gerçekçilik kavramları çevresinde yoğunlaşarak edebî bir tür olarak romana odaklandığı görülmüştür. Suat Derviş'in romanlarında ortaklaşan “şeyleşen dünyada insan ve aşk” izleği açısından bakıldığında, bu kavramların romanları incelemede oldukça işlevsel olacağı anlaşılmıştır. Bu tezin temel sorunsalı ile Lukács'ın başlıca kuramsal katkıları arasındaki örtüşmenin varlığı, bu çalışmada büyük ölçüde Lukács'ın kavramsal çerçevesinden yararlanmaya yol açmıştır.

#### 4. Tezin Katkısı

Ankara'daki Millî Kütüphane ve Meclis Kütüphanesi'nde yapılan gazete taramaları sonucunda, Suat Derviş'e ait *Sınır*, *İstanbul'un Bir Gecesi*, *Onu Bekliyorum*, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* adlı tefrika romanların yanı sıra, öykü, çeviri, röportaj ve yazı dizilerine de rastlanmıştır. Paris'teki Bibliothèque Nationale'de yapılan araştırmada Suat Derviş'in yazdığı bir eleştiri yazısı ile Suat Derviş üzerine yazılan iki eleştiri yazısına ulaşmak mümkün olmuştur.

Ayrıca Suat Derviş'in Paris'te bulunduğu sırada yayımlanmış olduğu *Le Prisonnier d'Ankara* (“Ankara Mahpusu”) ile *Les Ombres du Yalı* (“Yalının Gölgeleleri”) adlı kitaplara erişilmiştir. 1957 yılında Les Editeurs Français Réunis tarafından yayımlanan *Le Prisonnier d'Ankara*, Andre Wurmser'in *Les Lettres Françaises*'deki yazısında da belirttiği gibi, Fransızca olarak Fransa'da yayımlanan ilk Türk romanı olma özelliğini taşır. Romanın önsözünü yazmış olan Janine

Bouissounouse, eski bir temanın Derviş tarafından özgün bir biçimde yenilendiğini belirtir.

İstanbul'daki Kadın Eserleri Kütüphanesi'nin internet sitesinden ve *Kadın Eserleri Bibliyografyası (1869-1927)* adlı yayınından yararlanarak Suat Derviş'e ait başka öykü ve romanlara ulaşılmıştır. Bütün bu çalışmalar sonucunda oluşturulan bibliyografya ekte sunulmaktadır (bkz. Ek 2).

Saliha Pakar, Zehra Toska ve Çimen Günay'ın büyük ölçüde Behçet Necatigil'e dayanarak oluşturmuş oldukları bibliyografyalarda, Suat Derviş'in yayımlanmış tefrika romanları olarak yer alan *Biz Üç Kız Kardeşiz*, *Kendine Tapan Kadın*, *Şoför Mustafa*, *Yeniden Yaşayabilseydik*, *Onları Ben Öldürdüm*, *Baba-Oğul*, *Yaprak Kıpırdamasın* ve *Büyük Ateş* adlı yapıtlara ulaşamamıştır. Araştırmacıların da belirtmiş olduğu gibi, bibliyografyalar eksik ve çelişkili bilgilerle doludur. Bu çalışma için yapılan araştırmada da, *Son Posta* ve *Son Telgraf* gazetelerinde olduğu belirtilen "Sultanın Karıları", "Onları Ben Öldürdüm", "Baba-Oğul", "Biz Üç Kızkardeşlik" ve "Kendine Tapan Kadın" adlı romanlara dair bilgilerin hatalı olduğu saptanmıştır.

Mevcut bibliyografyalara göre, 1924 yılında yayımlanmış bir eser olduğu bilinen *Fatma'nın Günahı* ile 1935 ve 1936'da tefrika edildiği sanılan *Onları Ben Öldürdüm* ile *Baba-Oğul*'un dışındaki romanların, 1944 tarihinden sonra yayımlandıkları belirtilmiştir. Yukarıda dile getirildiği gibi, bu tarihten sonra Suat Derviş yazılarını kendi imzasıyla yayımlamada büyük sıkıntılar çekmiş, eserlerini yayımlatabilmek için çoğunlukla takma adlar kullanmış, hatta eserlerini başkalarına satmıştır. 1944'ten sonra çoğu tefrika olarak yayımlanan romanlar arasından *Biz Üç Kız Kardeşlik*, *Kendine Tapan Kadın*, *Büyük Ateş*, *Yaprak Kımıldamasın*, *Yeniden Yaşayabilseydik* adlı romanlara ulaşmak, bu nedenle mümkün olmamıştır.

*Buhran Gecesi* (1923) adlı tefrika romana dair kayda ise Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı tarafından hazırlanan *Kadın Dergileri Bibliyografyası (1869-1927)* adlı yapıtta rastlanmıştır. Bu roman, 1923-1924 tarihlerinde yayımlanan *Süs* adlı “haftalık edebî, hanım mecmuası”nda tefrika edilmiştir.

Suat Derviş, 1937 yılında Neriman Hikmet’le yaptığı söyleşide kitap hâlinde çıkmış yapıtları üzerinde bir iddiasının bulunmadığını belirtmiş ve onları “çocukluk tecrübelerim” olarak adlandırmıştır. Ancak onun romancılık anlayışını ve Türk edebiyatı içindeki konumunu tartışabilmek açısından, romancılığının gelişim sürecindeki kopuşlar kadar sürekliliğin de göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

Bu nedenle, Suat Derviş’in ulaşılabilen 13 romanı yakın okumaya tabi tutulmuştur. Bu romanların tamamının ayrıntılı bir biçimde çözümlenmesi mümkün olmadığından, aralarından seçilen *Fosforlu Cevriye*, *Çılgın Gibi* ve *Sınır* adlı romanlar ayrıntılı olarak değerlendirilmiş, diğer romanlara ise temel tartışmalar çerçevesinde göndermelerde bulunulmuştur.

Ayrıntılı çözümlene için seçilmiş olan üç roman da 1943-1945 yıllarında tefrika edilmiştir. 1940’lı yıllar, II. Dünya Savaşı (1939-1945), Türkiye’de çok partili sisteme geçiş (1946) ve 1950’de Demokrat Parti’nin büyük oy çoğunluğuyla iktidara gelişi ile Türkiye tarihinde özel bir dönemdir. Bu dönem aynı zamanda, “sol” ve “sağ” arasındaki kutuplaşmanın keskinleştiği ve derinleştiği bir süreç olarak değerlendirilebilir.

Suat Derviş’in romancı kimliğinin yanı sıra, gazeteci ve eleştirmen kimlikleri de bu dönemde olgunlaşmıştır. 1940’lar Derviş’in yazınsal açıdan olduğu kadar, politik açıdan da en etkin olduğu dönemdir. 40’lı yılların ortalarından itibaren

yazılarını kendi imzasıyla yayımlatmakta zorluk çekmesine karşın, yazınsal üretim açısından 40'lar, Derviş'in oldukça verimli olduğu bir çağa denk gelir. Romanlarının yarıya yakını bu yıllarda yayımlanmıştır.

*Yeni Edebiyat* Dergisindeki tartışmalar, özellikle yazında gerçekçilik tartışmaları dikkate alındığında, Derviş'in bizzat bu tartışmaları etkin olarak yönlendiren eleştirmenlerden biri olduğu söylenebilir. Bu dönemin hem politik hem yazınsal anlamda etkin aktörlerinden biri olması, bu tezin amacı doğrultusunda onun hayata bakış açısının ve yazın anlayışının romanlarıyla bağlantısının kurulmasını kolaylaştıracaktır.

Suat Derviş'in romanlarını biçim ve içerik arasındaki ilişki açısından yorumlayarak "şeyleşen dünyada insan"ı ele alacak bu çalışma, Georg Lukács gibi özellikle roman eleştirisine önemli katkılarda bulunmuş ve yapıtları hâlen tartışılmaya devam edilen bir kuramcının çalışmalarını temel almaktadır.

Bu bağlamda, "popüler" ya da "yüksek" olarak nitelendirilen farklı edebiyat alanlarının tanımları arasındaki geçişkenlik ve ilişkiselliğin ortaya konulması, bu çalışmanın yan amaçlarından biri olabilir. Benzer biçimde, Suat Derviş'in izleklerindeki dönüşüm- süreklilik ilişkisinin ve üslubundaki gerçekçi-romantik öğelerin etkileşiminin ortaya konulması bu çalışma açısından önemlidir. Ayrıca eleştiri geleneği içinde romans ve romantik öğelerle ilişkili olarak düşünülmüş popüler öğelerin, gerçekçilikle ilişkisinin görünür kılınarak vurgulanması da bu çalışmanın bir katkısı olarak değerlendirilebilir.

Bu bölümün başında da tartışılmaya çalışıldığı gibi, Suat Derviş'i Türk edebiyatı tarihinde konumlandırma bağlamında, onun öne çıkan bazı özellikleri dikkat çekmektedir. Öncelikle, Suat Derviş'in Reşat Fuat Baraner'le evliliği, *Yeni Edebiyat* dergisindeki etkin konumu, II. Dünya Savaşı yıllarında yayımlanan "Niçin

Sovyetler Birliğinin Dostuyum?” kitapçığı ve 1944 Tevkifatı’ndan sonra 8 ay kadar tutuklu kalması ile biçimlenen “solcu” politik kimliği dikkati çekmektedir. Ayrıca Suat Derviş’in Türk edebiyatı tarihindeki yeri, “kadın” bir yazar ve tefrika popüler romanlar yazan bir yazar olarak da tartışılmaya çalışılmıştır.

Politik kimliği öne çıkan romancıların yapıtlarını değerlendirmede ortaklaşan sorunlardan en önemlilerinden biri, bilimsel temele sahip olmaktan uzak çalışmalar yapılmasıdır. Suat Derviş gibi politik kimliği baskın olan bir yazarın yapıtlarını kuramsal bir çerçevede belli bir yöntem izleyerek incelemek önemlidir.

Bu çalışmanın katkılarından biri, “popüler” olarak adlandırılarak eleştirinin alanından dışlanmış bazı romanların yakın okumasının Lukács’ın kavramlarıyla gerçekleştirilmiş olmasıdır. Ayrıca, 1940’larda yayımlanan ve “popüler” olduğu öne sürülen romanları değerlendirmede tefrika usulünün özgüllüğu ve önemi vurgulanarak bu romanların eleştirisine yeni bir boyut eklemek mümkün olmuştur.

“Popüler” ürünler vermiş ve edebiyat tarihinden belli ölçülerde dışlanmış bir yazar üzerine çalışmak, çeşitli zorluklar içermektedir. Bu zorlukların başında, tefrika roman, öykü, çeviri öykü, moda sayfası, röportaj, deneme gibi çok çeşitli alanlarda üretken olmuş bir yazar olan Suat Derviş’in eksiksiz bir bibliyografyasına sahip olunmayışı gelmektedir.

Bu nedenle, Suat Derviş gibi yazarlar üzerine yapılacak her çalışma, aynı zamanda hâlen oluşturulmakta olan ve başka araştırmacıların çalışmalarıyla tamamlanabilecek olan bibliyografyaya katkıda bulunmak anlamına gelmektedir.

Bu çalışmanın yapıldığı dönemde, piyasada baskılarını bulmak mümkün olmasa da, Suat Derviş’in kitaplaştırılmış romanları, *Kara Kitap*, *Fosforlu Cevriye*, *Ankara Mahpusu*, *Hiç*, *Hiçbiri*, *Çılgın Gibi*, *Ne Bir Ses... Ne Bir Nefes*, *Aksaray’dan Bir Perihan* ve *Emine* adlı romanlarıdır. Yazarın yeni yazıya aktarılmamış

eserlerinden *Buhran Gecesi* (1924), *Fatma'nın Günahı* (1924) ve *Gönül Gibi* (1928) de kitap hâlinde yayımlanmıştır.

Bu çalışmanın Suat Derviş'i Türk edebiyatı tarihi içinde konumlandırma olarak beliren nihaî hedefi bağlamında Suat Derviş'in "kayıp" yapıtlarını ortaya çıkarmak da bir katkı olarak düşünülebilir. Onun, daha önceki eleştirilerde sözü geçmeyen *Sınır* adlı romanının yanı sıra, pek çok öykü çevirisine, röportajına ve denemesine ulaşılmış; bu yazılar çalışmanın ekinde sunulmuştur. Ayrıca, Suat Derviş üzerine yazılan iki Fransızca makale ile Suat Derviş'in Henri Barbusse adlı romancı için yazmış olduğu eleştiri yazısına da ulaşılmıştır. Suat Derviş'in Türk romancılığı içindeki yerini isabetli biçimde belirlemek amacıyla izini edebiyat tarihi içinde sürmeye devam etmek gerekmektedir.

Roman çözümlmelerini yukarıdaki çerçevede gerçekleştirmenin verimli olacağı düşünülmektedir. Böylelikle, Suat Derviş'in Türk roman geleneği ile olan ilişkisini çok boyutlu bir biçimde tartışma olanağı doğacaktır.

#### **D. Tezin Organizasyonu**

1920'lerden 1960'lara kadar kırk yıllık bir süreçte yayımlanmış olan romanlarda, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişin etkileri ve modernleşme süreci tarihsel-toplumsal arka planı oluşturur. Bu çalışmanın birinci bölümü, romanlarda toplumsal değişme ve süreklilik arasındaki ilişki çerçevesinde roman kişilerinin yaşadıkları çatışma ve değişimlere yoğunlaşmıştır. Bu bağlamda Lukács'ın "tarihsel bireysellik", "sınıfsal köken", "sınıf bilinci" gibi kavramlara yaptığı katkılardan romanların çözümlemesinde faydalanılmıştır.

Bu bölümde dönüşüm ile süreklilik arasındaki ilişki romanlardaki izlekler açısından incelenmeye çalışılmıştır. Dönüşüm ile süreklilik ilişkisinin, Suat Derviş'in Türk roman geleneğiyle kurduğu bağ çerçevesinde de ele alınması amaçlanmıştır. Bu bağ, onun politik duruşundan bağımsız düşünülemez. Böylece temel tartışmalardan biri de, Suat Derviş'in romanlarında değişim ve dönüşüme karşı takınılan tutumun ve gelenekle kurulan ilişkinin hangi açılardan süreklilik, hangi açılardan kopuş içerdiğini ortaya koymaya yöneliktir.

Lukács'a göre, sanat yapıtını değerlendirmede, öz (içerik) ve görünüş (biçim) ilişkisini gözetmek, eleştiriye içkindir. Buna göre çalışmanın ilk bölümünde romanlardaki izlekler üzerinde durulmuştur. İzlekler, romanların "hikâye" ya da "içerik"ini oluşturmaktadır. Çalışmanın ikinci bölümü ise, romanların biçem özelliklerine "gerçekçilik" bağlamında değinmiştir. 1930'ların sonlarından itibaren Suat Derviş'in kendi romancılık anlayışını "doğalcılık"a karşı ve "gerçekçi" olarak tanımlaması ve bu yönde yapıtlar vermeye çalışması dikkate değerdir. Suat Derviş'in romanlarında gerçekçilik ile romantizm arasındaki ilişkiyle biçimlenen roman çatısının baskınlığı düşünüldüğünde ve romantik üslup ile temaların ilk dönem romanlarıyla son dönem romanlarında farklı işlenişleri dikkate alındığında, Lukács'ın ortaya koyduğu çerçeve içinde değerlendirilmesi verimli olacaktır. Bu bağlamda, Lukács'ın gelişmesine katkıda bulunmuş olduğu "temsîlî tip", "perspektif", "epik yoğunluk", "merkez figür" gibi kavramlar kullanılmıştır.

Romantik ve gerçekçi biçemlerin romanların hangi bölümlerinde, ne amaçla kullanıldığı ve bu tercihlerin romanın bütünü söz konusu olduğunda ne anlama geldiği üzerinde durulmuştur. Ayrıca, Türk edebiyatı tarihindeki gerçekçilik tartışmalarına da değinilerek Suat Derviş'in romanlarının gerçekçi, romantik, popüler öğelerle kurduğu ilişki açısından tarihsel konumu tartışılmıştır.



“Aşk ve Yabancılaşma” adlı üçüncü bölüm, Suat Derviş romanlarında temel sorunsal olarak beliren, metaların egemen olduğu bir dünyada insanî değerlerin ve aşkın yaşanması sorununa odaklanmıştır. İçerik ve biçim arasındaki ilişkinin bir benzerinin bu çalışmanın birinci ve ikinci bölümleri arasında var olduğunu söylemek mümkündür. Üçüncü bölümde bu ilişki üzerinde durularak romanların söylemi araştırılmıştır.

Bu çalışmanın “içerik” açısından temel sorunsalı, bütün romanlarda ortaklaşmış olan aşk ve yabancılaşma ilişkisi ise, “biçim” açısından temel sorunsalı da yazarın Türk roman geleneği içinde konumlandırılmasıdır. “Sonuç” bölümünde Suat Derviş’in gençlik ve olgunluk dönemi romanları, popüler ögeler, gerçekçi ve romantik biçim özellikleri ile yabancılaşma ve aşk izlekleri açısından değerlendirilecek ve yazarın Türk edebiyatı tarihi ve roman geleneği içindeki yerine dair bir tartışma yürütülecektir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### DÖNÜŞÜM VE SÜREKLİLİK

Tezin bu bölümünde, Suat Derviş'in romanlarına “dönüşüm ve süreklilik” kavramları çerçevesinde bakılacaktır. Bu kavramlar, öncelikli olarak roman kişileri ve roman kişilerinin arasındaki ilişkiler çerçevesinde tematik olarak ele alınacaktır. Ardından Suat Derviş'in ilk dönem ve geç dönem romanlarının Türk romanı geleneği ile kurduğu bağ incelenecektir. Son olarak Suat Derviş romanlarının modernlikle kurduğu ilişki açısından bir değerlendirilmesi yapılmaya çalışılacaktır.

Türkiye tarihinde, imparatorluktan cumhuriyete geçiş, pek çoğu XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan köklü değişimlerin yaşandığı modernleşme sürecinin ürünüdür.

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türkiye'nin içinde bulunduğu süreci ve toplumsal değişim kavramını Marksist açıdan açıklamak için kullanılabilir genel kavramlardan biri “tarihsel materyalizm”dir. Toplumsal yapının süreğen olarak belirli bireylerin yaşam süreci dışında evrilmekte olduğuna atıfta bulunan bu kavrama göre, yabancılaşmış ve şeyleşmiş nesnellik bireylerden bütünüyle bağımsız görünebilir (Bottomore 103).

Georg Lukács'a göre, klasik biçimiyle “kapitalist toplumun öz-bilgisi” (*self-knowledge of capitalist society*) anlamına gelen tarihsel materyalizmin “en önemli

işlevi, kapitalist toplumsal sistem hakkında kesin bir yargıya varmayı ve kapitalist toplumu açıklığa kavuşturmayı sağlamasıdır” (“The Changing Function of Historical Materialism” *History and Class Consciousness* 224-229). Kavram, tarihselliği ve gelişimi anlamaya yarayan bir yöntem olarak da görülebilir:

Tarihsel materyalizm nedir? Hiç kuşkusuz, geçmişin olaylarını anlamak ve onların gerçek doğasını kavramak için kullanılan bilimsel bir yöntemdir. Ancak, burjuvazinin tarihsel yöntemlerinin tersine, bugünü de tarihsel dolayısıyla bilimsel olarak görmemizi sağlar; böylelikle yüzeyin altına süzülebilir ve olayları gerçekte kontrol eden daha derin tarihsel güçleri algılayabiliriz. (*History and Class Consciousness* 224)

Buradan yola çıkıldığında, tarihsel materyalizmin tarihe ve günümüze, üretim araçlarından yoksun bırakılmış sınıfların (kapitalist sistemde proletaryanın) gözünden “eleştirel” açıdan bakmak olduğu söylenebilir. Tarihsel materyalizm, olayları sınıfsal açıdan değerlendirmeyi gerektirir. Lukács, tarihsel materyalizmi kapitalist dönemde etkin bir savaş aracı olarak görür (225).

Yazarların yapıtlarını verdikleri tarihsel dönemin nesnel koşullarının dikkate alınması, özellikle “gerçekçi” yazarları değerlendirmede önemli katkılarda bulunacaktır. Flaubert ile Balzac’ın yapıtlarını karşılaştırmalı olarak değerlendiren Lukács’a göre, yapıtların verildiği dönem açısından bakıldığında, Flaubert’in – Balzac’tan farklı olarak- “bütün insani değerlerin kapitalizmin mal yapısı içine katılmasını olmuş bitmiş bir olgu olarak kabul etmiş” (85) olması tarihsel zorunluluktur.

Lukács’ın deyişiyle “sürekli ve devingen bir değişim” içindeki bir toplumda, eski ile yeni arasındaki ilişki bir bütünlük içinde değerlendirilmelidir. Eski

ve yeninin çatışması, Derviş'in romanlarında önemli bir izlek olarak ortaya çıkar. Bu romanlarda ait oldukları toplumsal ve ekonomik ilişkilerin çözüldüğü roman kahramanları, bir çıkış yolu aramakta, bazen değişmekte, bazen yok olmaktadır.

Bu çerçevede Lukács, toplumsal değişim ile bireysel gelişme ve büyüme romanı (*bildungsroman*) arasında ilişki kurar:

Gerek burjuva, gerekse toplumcu edebiyatın otobiyografik *Bildungsroman*'a karşı bir yakınlık duyması bir rastlantı değildir. Her iki toplum tipi de, daha önceki toplumlardan değişik olarak, sürekli ve devingen bir değişim içindedir. Bu toplumlarda yetişmekte olan bir insan gerçekleri kendi başına öğrenmek ve o düzen içinde kendine bir yer bulmak zorundadır.

(129)

Bu bağlamda, Türk edebiyatında Tanzimat ile başlayıp II. Dünya Savaşının ötesine uzanan toplumsal ve siyasal sürecin özellikle “eleştirel gerçekçi” yazarlar açısından oldukça verimli bir dönem olduğu söylenmelidir. Lukács'a göre:

Her büyük tarihsel dönem bir geçiş dönemidir, bunalımların, yeniden yıkımların ve yeniden doğuşun çelişik birliğidir; çelişik olmasına karşın yine de birleşik bir süreç boyunca daima yeni bir toplumsal düzen ve yeni bir tip insan doğar. Böyle kritik geçiş dönemlerinde edebiyatın görevi ve sorumluluğu her zamankinden daha büyüktür. (18)

Lukács, eleştirel gerçekçilik ile toplumsal değişim süreci arasında bağ kurarak “geçiş dönemlerinde eleştirel gerçekçiliğin toplumsal açıdan geçerli ve gerekli” olduğunu (125) öne sürer.

Lukács'ın gerçekçilik anlayışı çerçevesinde “tip” üzerine söyledikleri de bu çalışmada romanları incelemede anahtar kavramlardan olan “tarihsellik” ve “gelişim” açısından önemlidir:

[B]ir yazarın eskimeyen tipler yaratma yeteneği (edebi başarısının asıl ölçüsü) ile onun toplumsal gelişmeye inancını da içeren bir dünya görüşünü benimsemesi arasında yakın bir bağ vardır. Tarihin devingen akışı yerine dural bir nitelik konmaya kalkıldı mı, söz konusu tipler de anlamlarından ve evrenselliklerinden, ister istemez, çok şey yitirirler. (70)

Bu bölümde, Suat Derviş romanları, “tarihsellik” ve “tarihe bakış” çerçevesinde değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda önemli kavramlardan biri, roman kişilerinin yalnızca psikolojisine değil, tarihsel konumlanışına da bakmayı gerektiren “tarihsel bireysellik” kavramıdır. Bu kavram, en genel anlamıyla, bireyin sınıfıyla olana ilişkisine göndermede bulunur.

Birey ile bireyin sınıfı arasındaki diyalektik ilişki, daha çok yabancılaşma ve şeyleşmenin bir sonucu olarak görünmektedir:

Kişisel bireyle sınıf bireyi arasındaki bölünme, yaşam koşullarının birey için rastlantısal yapısı, ancak yine burjuva sınıfının bir ürünü olan sınıfın ortaya çıkışıyla görünür. Bu rastlantısal özellik ancak bireylerin kendi aralarındaki rekabet ve savaşımınla doğar ve gelişir. Yani, hayali olarak, bireyler burjuva sınıfının egemenliği altında öncekinden daha özgür gibi görünürler, çünkü yaşam koşulları rastlantısal görünür; gerçekteyse, kuşkusuz, daha az özgürdürler, çünkü nesnel

zorlamayla daha çok karşı karşıya kalırlar. (*Avrupa Gerçekçiliği*  
269)

Lukács'a göre "bilinç", gerçek ilişkilere dair uzlaşım sal yanılısamaları parçalayarak burjuva dünyasının iyimserliğini kıracaktır. Yanılısamayı yaratan, büyük ölçüde kapitalist işbölümü ve şeyleşmedir. Buna karşı Lukács, bütünü somut birliğini vurgular. "Bütünsellik" (*totality*) ve bu kavramla ilişkili olarak "nesnelerin birliği" ve "nesnelerin bütünlüğü" kavramlarını ortaya koyar. Buna göre, tüm kısmî ve tekil olgular, bütünü, diyalektik sürecin birer uğrağı olarak kavranmalıdır. Bu diyalektik süreç, düşüncelerin ve tarihin birliğini oluşturur.

Bu tartışmalardan anlaşıldığı gibi, "bütünsellik" kavramı, "yabancılaşma" ve "şeyleşme" kavramlarıyla iç içe geçmiştir ve onlardan bağımsız düşünülemez. Şeyleşmenin temelinde yatan, kişiler arası ilişkilerin "şey" veya "eşya" türünden bir nitelik taşımasıdır. Lukács'a göre, bu "hayalet nesnellik", insanlar arası ilişkinin tüm izlerini örterek görünüşte akılcı ve kapsayıcı olsa da aslında insan ilişkilerinin doğasından bağımsız bir hâle gelmektedir (*History and Class Consciousness* 83).

Türkiye'de 1940'lı yıllarda yapılan tartışmalara bu bağlamda bakıldığında, *Yeni Edebiyat* dergisindeki Suat Derviş imzalı yazılar dikkati çekmektedir. Bu yazılar, "Fıkralar", "Hikâyeler" ve "Roman Eleştirileri"nden oluşmaktadır. 1940-41 yıllarında başta Reşat Fuat Baraner olmak üzere, dönemin solcu aydınlarının toplandığı bu dergide Marksizmin temel kavramları -kavramın adı doğrudan geçmemek kaydıyla- tartışılmaktadır.

"Eski-Yeni" başlıklı ilk fıkra, doğanın sonsuz bir hareket hâlinde olduğunu vurguladıktan sonra şöyle devam eder:

Tabiatta ve cemiyette tekâmül, eski ile yeninin, doğanla ölenin,  
hayata hak sahibi olanla ömrünü tüketmiş bulunanın

mücadelesi, zıdların kavgasıdır. Yeni, eskinin bir devamı değildir, tekerrürü değildir, taklidi değildir. Onun zıddı, onun daha yükseğidir. Cemiyette ve tabiatta tekâmül daima yukarı giden bir hat halindedir. (163)

Dergide yapılan tartışmalarda, gelenekle kurulacak bağın niteliği üzerinde de durulmuştur. “Mazinin Kültür Mirasçısı!” başlıklı bir yazı yazan Hüsamettin Bozok, Homeros’tan, Dante’ten, Balzac’tan, Stendhal’dan öğrenecek çok şey olduğunu belirttikten sonra “mazinin kültür mirasçısı” olma gerekliliğini vurgular (58).

Bozok, bu mirası olduğu gibi değil, yeni toplumsal koşullara ve ilerlemenin gereksinimlerine uygun biçimde alarak “daha ileri bir kültür inşasında malzeme olarak” kullanmaktan yanadır (61). Ancak, “tekâmül” ya da ilerleme, “bütün eskiyi kaldırıp atmak” ile mümkün olamaz (178). Ayrıca, evrim (*tedricî tekâmül, evolution*) ve devrim (*inkılâp, revolution*) in birbirinden ayrılmaz parçalar olduğu ve “ilerleme” (*tekâmül*) yi birlikte sağlayacakları kaydedilir (181).

Sabiha Zekeriya imzalı “Yeni Karşısında Eski” başlıklı yazı, Türkiye’ye dair çözümlere içermesinden ötürü özellikle önemlidir:

Türk inkılâbında saltanatın yıkılmasiyle, saraya bağlı unsurların mevkilerini kaybetmesi, bunları muhalefete düşürdüğü gibi, dinle devletin ayrılmasından mütazarrır olan hocaları da inkılâba karşı mukavemete ve muhalefete sevk etmiştir. Bu muhalefette hâkim olan unsur, taassuptan ziyade maddî menfaatlerin sarsılmış olmasıdır. (136-7)

İdealist felsefeyi eleştiren Sabiha Zekeriya, “maziyi muhafaza için, istikbali fedaya hazır” bazı kesimlerin yenilikleri, toplumun geçmişle ilgisini kesmesi ve kökenden kopuş olarak değerlendirmesini eleştirir (137).

Türkiye’ye ilişkin olarak ayrıca, derginin 26. ve son sayısında yer alan “inkılâpçı hamleler Türkiye’nin tekâmül tarihinde mühim bir dönüm ifade ettiği halde bütün mantıkî neticelerile beraber gayesine ulaşmış olmaktan henüz uzaktır” (194) ifadesi dikkati çekmektedir.

Zeki Baştımar’ın “Bedbinler ve Nikbinler” adlı yazısında da Ahmet Oktay’ın aktardığına göre, şu sözler yer almaktadır: “Bedbinlik, eskiliğin ta kendisidir. O cemiyette eskimiş, içtimaî zaruretler altında ömrünü tüketmek üzere olan toplulukların dünyayı telâkki tarzlarına hükmeden marazî bir görüştür. Eskinin, ihtiyarın edebiyatı da aynı dertle maluldür” (477). Bu alıntıda, Lukács’ın “kötümser” bakış açısı ve nihilizme yönelik bakışı ile Baştımar’ın bakış açısı arasındaki koşutluk dikkati çekmektedir.

Eski ve yeni arasındaki ilişki ile ilerleme üzerine yürütülen tartışmaların yanı sıra, “manifaktür devri”nden “makine devri”ne geçişin etkileri “İnsan ve Cemiyet” başlıklı fıkarda, yabancılaşma bağlamında tartışılmıştır:

[G]ayet dar ve kat’î hudutlarla çizilen iş bölümü sonunda yalnız bilfiil makinada çalışanlar değil, onun dışında kalanlar da faaliyetleri ne şekilde olursa olsun, bütün insanî şahsiyet ve varlıklarını kaybetmişler, köleleşmişlerdir. Velhasıl insanların tabiata hâkimiyetleri, insanların insanlar üzerindeki hâkimiyetine müncer olmuştur. (173-4)

Burada, sadece işçi sınıfının değil, diğer toplumsal sınıfların da insanî yönlerini ve kişiliklerini yitirdikleri vurgulanmaktadır. Ancak, işbölümü tarihsel bir



kategoridir ve “insanda şahsiyetin kurtuluşu”, işbölümünün sona ermesiyle mümkündür (174).

Suat Derviş imzalı “Roman Eleştirileri” bölümünde ise Şükûfe Nihal’in *Yalnız Dönüyorum* adlı romanında, yazarın toplumsal meselelerden biri olan “garplılaşma”ya değinmiş olması önemsenir.

Bu eleştiride yer alan “1908 meşrutiyet inkılâbının sonunda halkın menfaatlerine cidden yarıyacak esaslı bir değişiklik yapılmadığı” şeklindeki savın yüzeysel modernleşme çerçevesinde düşünülmesi olanaklıdır:

Bu hareket neticesinde elde edilen şeyler demokratik bir mahiyet taşıymıyordu, Türk cemiyetinin derinine, halk tabakalarına kadar inemeyip üstte ve sathi bir şekil içinde mahsur kalmıştı. Ve binnetice meşrutiyetten sonra Türk sosyetesinde esaslı, köklü bir değişiklik olmamıştı. (283)

*Yalnız Dönüyorum* romanının eleştirisi çerçevesinde dile getirilen saptamalar, Tanzimat romanı ile birlikte başlayan alafrangalılılaşma, züppe tip, yanlış batılılaşma gibi temel konuların, Cumhuriyet romanında da derinleşerek ele alınmaya devam edildiğini gösterir:

Yeni zenginleşmeğe başlamış olanların evvelce aldıkları terbiye ve etraflarını çerçeveleyen âdetlerin tesirinden birdenbire sıyrılarak medenî ve modern olabilmek kuygusile şekilden ileri gidemiyen körükörüne bir garp taklitçiliğiyle ne kadar acınacak vaziyete düştüklerinin çok canlı sahnelerini “Yalnız Dönüyorum” eserinde ne kadar çok ve iyi görüyoruz. Garp medeniyetinin artık tefessühe yüz tutmuş en bayağı, en berbat taraflarını alırken modern olduklarını zanneden bu gülünç

türediler, modernliği zenginliğin ayrılmaz bir lâzımı olarak sayıyorlardı. (283)

Bu alıntıda, Tanzimat döneminden bu yana üzerinde tartışılan “yanlış batılılaşma” veya “aşırı batılılaşma” gibi meselelerin güncelliğini koruduğu görölmektedir. Bu konunun Türk romanında nasıl ele alındığı üzerinde durmadan önce Derviş’in romanlarını yazdığı dönemin siyasal, toplumsal ve ekonomik koşullarından söz etmekte yarar var. Böylece romanlarda öne çıkan izlekleri tarihsel süreçle bağlantılandırarak çok boyutlu biçimde değerlendirmek mümkün olacaktır.

Suat Derviş’in ürünlerini verdiği dönem, ülkenin tarihinde özel bir öneme sahiptir. Bu çalışmaya konu olan romanlar, Osmanlı İmparatorluğu’nun sona erip Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasını izleyen 1920’li yıllardan 1960’lara kadar uzanan bir dönemde yazılıp yayımlanmıştır. 1930’lu yılların ikinci yarısından itibaren Batı’da genel olarak faşizmin egemenliği vardır. Ardından 1939’da başlayan II. Dünya Savaşı, 1945’e kadar sürer. Suat Derviş’in bu çalışmaya konu olan pek çok romanı, bu tarihsel dönemin ürünüdür.

Türkiye’de ise 1945’e kadar olan dönemde tek parti sistemi yürürlüktedir. Ülkede sosyalist faaliyette bulunmak yasaktır; sınıfların varlığının ve sınıf çıkarlarının resmî ideoloji tarafından yadsınması söz konusudur. Bu dönemde Cumhuriyet’in, “imtiyazsız sınıfsız kaynaşmış bir kitle” anlayışı, halkçılık ilkesine dayandırılarak üretilmektedir.

Tarım kesimi, ekonominin en geniş kesimini oluşturur. 1933 yılında Sovyetler Birliği’nin Türkiye’nin sanayileşmesi için 8 milyon Amerikan doları tutarında yardımda bulunmasından sonra Kayseri’de kurulan tekstil kombinası ülkenin pamuklu kumaşa bağımlılığını büyük ölçüde azaltmıştır. Sovyetler Birliği ile

iyi ilişkiler, 1930'larda dış siyasetin önemli bir parçasıdır ve 1935'te iki ülke arasında on yıllık dostluk anlaşması imzalanmıştır (Zürcher 289-297).

II. Dünya Savaşı yıllarında tarafsız kalmayı başaran Türkiye, ordunun 120 bin olan asker sayısını 1,5 milyona, Savunma Bakanlığı'nın payını da %30'dan %50'ye çıkardı. Savaş yılları boyunca hızla düşen gayrisafi millî hasılanın da gösterdiği gibi, halk oldukça yoksullaşmıştı. Ancak büyük çiftçi, tüccar ve ihaleleri yürüten memurlardan oluşan bir kesim, karaborsa ve 1940'ta yasalaşan Millî Korunma Kanunu'nun devlet müdahalesini meşru hâle getirmesi nedeniyle savaş vurgunculuğu yoluyla oldukça yüksek oranda kâr etmişti (Zürcher 293-4).

ABD'nin savaştan egemen güç olarak çıkmasının da etkisiyle Türkiye, Nisan 1945'te Birleşmiş Milletler Anlaşmasını imzaladı. 1946'da çok partili sisteme geçildi. Soğuk Savaşın etkisiyle DP ve CHP, "komünizm tehlikesi" üzerinden siyaset yapmaya başladılar.

1947'de benimsenen ve serbest girişimi, tarıma dayalı sanayiye, karayollarını geliştirmeye önem veren plan ile ekonomide dışa açılma süreci başlar (316-7). Böylece, Türkiye tarihinde dönüm noktası olarak kabul edilen 1950'den daha erken bir tarihte serbest piyasanın koşulları oluşturulmuştur ve ekonomik politikalar açısından CHP ve DP arasındaki fark oldukça yumuşamıştır.

İşçilerin toplumsal haklarına bakıldığında, 1936'da kabul edilen İş Kanunu'nun sanayideki işçilere bir takım güvenceler getirmiş, belli sınırlarda işçi sigortası vaadinde bulunmuş ancak sendika ve grev hakkını yasaklamış olduğu görülür. İşçilerin reel maaşları da 1930'lu ve 40'lı yıllar boyunca düşmeye devam etmiştir (Zürcher 295). Sanayi işçileri 1950 yılında, 20 milyonluk nüfus içinde zanaat alanında çalışanlar da dâhil olmak üzere 330 bin kadardı (304). Sendikalaşma ve grev hakkı ise 1945'te kabul edildi.

Suat Derviş'in de çalışmış olduğu ve *Yeni Edebiyat* dergisinde yazan Sabiha Zekeriya Sertel'den başka, Sadrettin Celâl, Nail Vahdeti, Adnan Cemgil, Pertev Naili Boratav, Neriman Hikmet, Halikarnas Balıkcısı (Cevat Şakir Kabaağaçlı), Mehmet Seyda, Kemal Tahir gibi pek çok yazarın toplandığı *Tan*, Kemal Sülker'in deyişiyle bir okul, başlı başına bir kültür evidir (7). II. Dünya Savaşı yıllarında faşizm karşıtı bazı yazılar yayımlamış olan *Tan*'in sahibi ve baş yazarı Zekeriya Sertel'in ve çevresindekilerin adı "komünist"e çıkmıştır. 4 Aralık 1945'te *Tan* gazetesi saldırıya uğrar.

Burada oldukça kısıtlı ve genel bir çerçevede aktarılmaya çalışılan siyasal ortama ilişkin bilgiler, Suat Derviş'in romanlarında işlediği konu ve öne çıkan izleklerin tarihsel toplumsal bağlamda değerlendirilmesi açısından işlevsel olacaktır.

Bu amaçla bölümün roman çözümlemeleri kısmında, toplumsal değişim çerçevesinde yabancılaşma ve şeyleşme izleğinin nasıl öne çıktığı tartışılacaktır. Bölümün sonucunda ise, Türk romanı tarihi ile Derviş'in ele aldığı temalar arasındaki ilişki tartışılarak Derviş'in gelenekle kurduğu ilişki ortaya konmaya çalışılacaktır.

### **A. Fosforlu Cevriye**

*Fosforlu Cevriye*, bir köprüaltı çocuğu ve sokak kızı olan Cevriye'nin öyküsüdür. Dört bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerin adları sırasıyla şöyledir: "Karakolda ayna var!" (7-42), "Kız kolunda damga var!" (43-82), "Gözlerinden

bellidir Cevriyem” (83-245), “Sende karasevda var” (246-270). Romanın bölümlerinin adları, “Fosforlu Cevriye” türküsünün ilk dizeleri olarak dikkat çeker<sup>30</sup>.

Romanın ilk bölümü karakolda başlar. Bu bölümde geriye dönüşlerle Cevriye'nin Bolu'da sürgüneyken kaçıp İstanbul'a gelmiş olmasından söz edilir. Yine geriye dönüşlerle Cevriye'nin çocukluğuna ve sonrasına dair bazı anılar aktarılır. Bu bölümde, karakoldaki hayat kadınları ile polislerin arasında geçen konuşmalar, nişanlısıyla Taşkışla sırtlarında gezdiği için karakola getirilen bir çift gibi romanın ana anlatı zamanına ait olaylar da yer alır. Böylece, romanda karakolda olanlar ile eskiden olanları anlatan ancak birbirine karışma riski bulunmayan iki anlatı zamanı yer almaktadır.

İkinci bölüm, bir içki sofrasında başlar. Demirci çırağı iken esrara alışan Sele Şevki dışında, masada bulunanların hepsi köprü altlarında büyümüştür (45). Bu bölümde de çağrışım ile geriye dönüş tekniği kullanılır. Örneğin, bileklerindeki kelepçe dövmesine dalan Cevriye, İstanbul'a geldiği ilk gece, sevdiği adamın hapiste olmasını simgeleyen dövmeyi yaptırışını anımsar (51). Cevriye'nin âşık olduğu adamla ilk karşılaşması bu bölümde anlatılır. Hastaneden yeni çıkmış, parası ve gidecek yeri olmayan Cevriye'yi adam kendi kaldığı hana götürür. Bir hafta boyunca Cevriye tam olarak iyileşene dek ona bakar. Adamın herhangi bir karşılık beklemeden iyilik yapması, Cevriye'ye, çocukluğundan beri onu tanıyan ve kollayan meyhaneci Barba'yı anımsatır. Romanın birinci bölümünde anlatıcının Cevriye'nin bilincine odaklanarak aktarmış olduğu gibi, Barba çok iyi bir adamdır; “gâvur olduğuna bin şahit ister!” (26).

---

<sup>30</sup> Bu biçim, Namık Kemal'in, Ali Bey adlı genç bir adamla Mahpeyker adlı bir fahişe arasındaki aşkı anlattığı *İntibah* adlı romanında, her bölüme bir beyitle başlamasını anımsatmaktadır. Bu kullanım, biçim ve içerik ilişkisi açısından üçüncü bölümde tartışılacaktır.

Cevriye, adamın itirazlarına rağmen, ara sıra hana gitmeye başlar ve adamlarla ilişkileri gelişir. Bu ilişkinin sadece dostluk ve ahbaplık içermesi, anlatıcı tarafından vurgulanır. Üçüncü bölümde, adamın kaçak bir idam mahkûmu olduğunu, okur da Cevriye ile birlikte öğrenir (193). Bu bölümde, Cevriye üstünde eroin bulunduğu ve “sokak ahlakı” gereği suçluyu polise söylemediği için hapse atılır. Hapiste bir yıl kadar kalır. Adam her an yakalanma tehlikesi altındadır; bu nedenle hapis hayatı Cevriye için çekilmez olur. Hapisten çıktığında eski tanıdıklarından Satılmış ve Mayrık’ın ölmüş olduğunu öğrenir.

Son bölümde Cevriye hapisten çıkıp sürgünden kaçmış ve adamlarla ilgili haber alabileceği tek kişi olan kapıcı Kerim’den onun yakalanmış olduğunu öğrenmiştir. Bu bölümde daha çok adamın dramı ile Cevriye’nin onu kurtarmak isteği anlatılır. Adamın evinde bulunan ve polis tarafından bulunursa sakıncalı olacak birtakım madenî eşyayı atmaya üzere Kerim’le sözleşirler. Ancak işler ters gider ve Cevriye’nin peşine bekçiler takılır. Cevriye sandalla kaçmak isterken denizde can verir.

Annesini ve babasını tanımayan Cevriye’ye, onu doğurmuş, onu beslemiş, ona gülücükler yaptırmış bir annesinin olması fikri yabancı gelmektedir. Cevriye, yıldızlardan denize düştüğüne inanmaktadır. İlk uzun konuşmalarında, kimsesi olup olmadığını soran adamlarla aralarında şöyle bir konuşma geçer (123):

- Bizde ana, baba Hak getire Abi! diye cevap verdi. Öksüzün, yetimin, kimsesizin biriyim. Adeta mantar gibi bitmişim.

- İstanbullu musunuz?

Cevriye, dünya yüzünde İstanbul’dan başka bir yer yokmuş gibi hayretle bakmıştı ve:

- Tabii! demişti. Andavallı değiliz ya! İstanbul kaldırımında  
bittik be Abi...

Adam, Cevriye'nin çocukluğunu ve anılarını anlattığı ilk insandır. O zamana kadar sadece o anı yaşayan Cevriye, önceki ve sonraki yaşamına dair bir şey düşünmemiştir: “Şimdi ona bütün bunları anlatırken bu şeylerin kendine ait olduğunu, kendini Cevriye yapan binlerce parça olduğunu, kendi varlığının çatısını kuran malzemenin bu olduğunu hisseder gibi oluyordu” (142).

Öyküsünü dile getirmesinin, Cevriye'yi bilinçlendiren bir yanı olduğu görülmektedir. Cevriye'nin roman boyunca yaşadığı dönüşümde, adama duyduğu aşkın yanı sıra, geçmişinin farkına varması ve dile getirmesinin de payı vardır. Cevriye, varlığının bilincine, kişisel tarihini aktararak erişmektedir.

Suat Derviş'in romanlarında daha çok, değişen toplumsal koşullarda verilen var olma mücadelesi göze çarpmaktadır. Bu mücadele, *Fosforlu Cevriye*'de olduğu gibi hayatta kalmak da olabilir. Hayatta kalmak, yalnızca fiziksel olarak nefes almak olarak değil, değişen dünyada değerleriyle ve hayata bakışıyla da tutunabilmek ve var olmak anlamını taşımaktadır<sup>31</sup>. Aidiyet kavramı da var olma mücadelesi ile yakından ilgilidir.

Suat Derviş'in bu çalışmaya konu olan çoğu romanında olduğu gibi, *Fosforlu Cevriye*'de de kent ve kentte yaşayan insanlar ana ekseninde yer alır. Derviş'in romanlarındaki kent, İstanbul'dur. *Fosforlu Cevriye*, İstanbul kentinin arka sokaklarını ve oralarda yaşayan insanların öyküsünü anlatmaktadır. İstanbul'daki mekânlar ve semtler romanlarda betimlenir.

---

<sup>31</sup> Örneğin *Aksaray'dan Bir Perihan*'da, bunu yapamayan Nuri, kendi değerlerine ters düşen değerlerle ittifak yapacak, Pakize ise intihar edecektir.

Cevriye, İstanbul'un hayranıdır. Sürgün olarak gittiği Bolu'dan kaçıp İstanbul'a geldiğinde, hiç parası olmasa da gurbette değil de İstanbul'da olduğu için mutludur:

Cevriye içi titreye titreye: “Taşına toprağına kurban olduğum İstanbul!” diye düşündü. Eğer ağlamasını bilseydi... Ağlardı belki... havada sanki bir başka koku ve bir hafiflik var gibiydi. Sanki her taraf insanın yüzüne gülüyor, her köşesinden aşına bir çehre çıkıp onu selamlıyor gibi bir his vardı. O da herkese gülmek, herkese hal hatır sormak ister gibiydi. Cevriye “avucunun içi” gibi tanıdığı bu kocaman şehre gelir gelmez, kendisini, muazzam sarayının içinde dolaşan bir sultan hanım gibi büyük ve kudretli hissetti. (21-22)

İstanbul'a gelirken bütün çocukluğunun civarında geçtiği köprüyü görünce sevincinden bağırılmamak için kendini zor tutar: “Uzun hasret senelerinden sonra babasının evine kavuşmuş gibi heyecanlı[r]” (23). Sümbül Dudu'ya göre ise Cevriye “Galatamız, Çeşmemeydanımızın, Edirnekapı, Topkapı, Yenişehir'in yetiştirdiği nevcivan”dır; “İstanbul sokağının tam kendisi”dir (232).

Cevriye hapisten dışarı çıktığı zaman, yalnızca bir yıl geçmiş olmasına karşın çok şey değişmiştir. Sanki çok daha uzun zaman geçmiş gibidir. Eski tanıdıklarından Satılmış ve Mayrık ölmüştür. Cevriye, Sümbül Dudu'nun evine gittiğinde onun müşterilere “Amerikan viskisi”, “cinfis” ikram etmeye başladığını, artık “celeb”e “canlı hayvan taciri” dendiğini, Şaşkaloz Sara'nın “havaryu hello” diye konuşmaya başladığını, “hayvan tacirinin” “bay bay” diyerek Sümbül Dudu'ya “hatıra olsun diye” bir dolar verdiğini öğrenir (230-231). Sümbül Dudu “zaman sana



uymazsa sen zamana uy” diyerek Celep Hacı Ağa ile Şaşkaloz Sara gibi  
“Amerikanvari” olmuştur (231).

Amerikan yaşam tarzını benimsemiş sonradan görme Celep Hacı Ağa ile  
Şaşkaloz Sara ise sınıf atlayarak bir anda zengin olan kişilerdir. Zengin ancak  
görgüsüzdürler. Eski İstanbullu Sümbül Dudu, bu adamların geçirdiği değişimi,  
Cevriye’ye şöyle anlatır:

Şimdileyin celebin de ismi değişti, canlı hayvan taciri oldu. Şu  
Sümbül Dudu ileri düşünceli bir karıdır. Zaman sana uymazsa  
sen zamana uy diye atasözü fetvasınca celebe biz de canlı  
hayvan taciri unvanı söylooruz... Ha, ne deoordum... Öyle de  
bir canlı hayvan taciri ki... Beylik haralara herifi gönder  
damızlık olarak ondan iyi canlı hayvan olmaz. Hayvan neslini  
ıslah etsin. Onun sulbünden gelen öküzler milletlerarası  
hayvanat fuarlarında altın madalya almazsa şu güzelim  
gözlerim önüme aksın. Bizim Şaşkaloz Sara yok? İşte o saçları  
sarıya boyamış, ayağında ökçesiz, damat terliği kibim bir  
pabuç, üstünde etekleri yellim yelloz bol etekler...  
Omuzlarından aşağı sözüm meclisi umumîmizden dışarı,  
çingene sepetini andıran bir hasır çanta... Kapıyı onunla  
çaldılar. Ben kapıyı açar açmaz Şaşkaloz Sara “Havaryu  
Hello...” Çakmaz?... Sümbül Dudu işi bozuntuya verir hiç...  
Renk vermedim, hemen onun önüne “Okey” edip bıraktırdım.  
(230-1)

Romanda toplumsal değişim ile süreklilik arasında kurulan gerilim ve Cevriye'nin kendini, yaşamını, geçmişini sorgulamasıyla biçimlenen içsel çatışması ve değişmesi bir arada anlatılmıştır.

Hayatını fahişelik yaparak kazanmanın Cevriye'de uyandırdığı duygulardan, ancak âşık olduğu adamla tanışmasından sonra söz edilir. Adamla tanıştıktan ve ona âşık olduktan sonra bir sarhoşla para karşılığı birlikte olan Cevriye “hayatının en azaplı dakikaları”nı yaşar (74).

Okur, adamı da ancak Cevriye'nin bildiği kadar tanır. Cevriye'nin yaşamı sona erdikten sonra adamın macerasına dair başka bir şey anlatılmadan roman sona erer. Romanın Cevriye'nin bilincine odaklanarak onun bakış açısından yazılmış olması, Cevriye sorguladıkça ve bilinçlendikçe hikâyesinin yüzeye çıkması sonucunu doğurur.

Romanın son bölümünde Cevriye kendinde “karasevda” olduğunu dile getirir. Bu durumu anlatıcı da “Cevriye'nin artık eskisi gibi yaşamasına ve eskiden olduğu gibi hayatından zevk almasına imkân yoktu” (255) diyerek kesinleştirir. Cevriye “onu sevmekle büyüdüğünü, şimdiye kadar erişemediği bir mertebeye eriştiğini zannediyor[dur]”(259). Cevriye bir dönüşüm geçirmiştir; bir daha eskisi gibi olmasına olanak yoktur. Roman boyunca, adı da dâhil olmak üzere, hakkında pek bir şey öğrenilemeyen adama olan sevgisi, Cevriye üzerinde dönüştürücü bir etki yaratır.

Aşk deneyimini yaşayan Cevriye, farklı bir bilinç düzeyine geçmiş olur: “O başka bir insandı. Hiçbir insana benzemeyen fevkalade bir insandı. Onun yakınlığı kendisinde bir başka benlik yaratmıştı” (196).

Romanın en son kısmında, anlatıcı tarafından bölüm adlarına göndermede bulunulur (267-8). Bu, aynı zamanda Cevriye'nin geçirdiği dönüşümü de gözler

önüne serer. Soğuk kış gecelerinde karakolu bir barınak gibi seven, aynasında kendine bakan Cevriye için “her şey oyundu[r]” (267). Oysa adamı tanıdıktan sonra, onun tutukluluğunu paylaşmak için bileklerine yaptırdığı dövmele ve gözleri Cevriye’de karasevda olduğuna işaretir (268).

Bölüm başlıkları açısından bakıldığında, Cevriye’nin dönüşümünün veya hikâyesinin anlatılmasının, aynaya yansıyan aksini ilk kez karakolda görmesiyle başladığı dikkat çekmektedir. Roman bir bakıma Cevriye’nin “görünmez” olmadığına farkına ve varlığının bilincine varmasıyla başlar; adama olan aşkı dolayısıyla farklı bir kadına dönüşmesiyle noktalanır.

Bilinç meselesi, roman kişilerinin geldikleri sınıfla bağlantılı biçimde seçtikleri sözcükler, şiveleri ve üslupları çerçevesinde de ele alınmalıdır.

*Fosforlu Cevriye*’deki kişilerin kullandıkları sözcükler, onların gündelik hayatını yansıtmaktadır. Bu kişiler çoğunlukla sokak kültürünün ürünü argo sözcükler kullanırlar. Romanda farklı dil, şive ve üslupların bir arada bulunuşu romana zenginlik katmaktadır. Roman türüne içkin olan bu çok seslilik, romanı biçimsel olarak var etmektedir. Lukács’ın da vurgulamış olduğu gibi, durağanlık yerine devingenlik roman türünün olmazsa olmaz bir ön koşuludur. *Fosforlu Cevriye*’deki farklı sesler de, bir romanı “bütün” olarak oluşturan tekil olgulara benzetilebilir.

Cevriye ile âşık olduğu adamın dilleri arasındaki farklılık, anlatıcı tarafından şöyle vurgulanır: “[K]onuştığı dil Türkçe olduğu halde Cevriye’nin konuştuğu ve işitmeye alışık olduğu dilden pek farklıydı. Onların kullandığı kelimelerin bir tekini bile kullanmıyordu” (100).

Adamın ona “siz” diye hitap etmesi, Cevriye’ye göre, kendinin “ne mal olduğunu” anlamaması veya anlamazlıktan gelerek ona “bayan muamelesi” yapması

ile açıklanabilir. Cevriye, bu hitaptan çok hoşnuttur. Adam, Cevriye'ye "siz" diye hitap eden ilk kişidir. Cevriye de ona öyle hitap etmek ister ama adamın onunla alay edeceğinden korkarak bunu yapamaz; ona "abi" demeyi sürdürür.

Ancak dostlukları ilerledikten sonra Cevriye'nin onunla bayramlaşmaya geldiği bir günde adam Cevriye'ye "sen" diye hitap eder. Bir samimiyet göstergesi olarak algıladığı bu hitap, Cevriye'yi çok mutlu eder (166).

Farklı şive ve söyleyiş biçimleri, farklı sınıflardan kadınların hapisanedeki yaşamlarının aktarılması ve diyaloglar aracılığıyla romanda yer alır. Hapse düştüğü dönemde Cevriye, âşık olduğu adamın yakalanıp idam edilmesinden korktuğu ve ondan haber alamadığı için eline geçen eski gazeteleri okuma yazma bilen mahkûmlara gösterip sayfalarda idam haberi olup olmadığını sormaktadır. Ancak, elindeki gazeteyi boş bulunarak idama mahkûm Edalı Şefika'ya uzatıp sorunca kadın bayılır. Hatasını tamir için su ve kolonya koşturan Cevriye ile Şefika'yı seyretmek için toplanan kadınlar arasında şu konuşmalar geçer:

-Baron Agob'un şu kaz sürüsüne bakınız! diye bağırdı. Ulan burada maymun mu oynuyor, yoksa Peruz Anamız kanto mu söylüyor. İnsanlıktır bu... Kıza bir kabalık yaptık, düştü bayıldı. Bundan zevkleniyor musunuz?

Bir köylü kadını:

-Amanun, dedi. Karı ümüğü dürülmüş ishakkuşu gibi cık cık öterken insan zevklenir mi hiç! Acıyı da bakıyoz.

Ebe Hanım da:

- Haydi şöyle etrafı açın. Hepimiz kadınız. Sinirdir bu, hepimizin başına gelir, diyordu. (215)

Sümbül Dudu'nun kullandığı dil de bir İstanbul Ermenisi olarak onun ait olduğu sınıfsal köken ve kültürden bağımsız değildir. Fransızca'da “armağan” anlamına gelen “kado” (*cadeau*) sözcüğü ile Türkçe yüklemi bir araya getirerek “kado etmek” biçiminde oluşturduğu deyim ilgi çekicidir:

- O, ne devirlerdi, derdi. Erkeğin kalantorunu o zaman görseydiniz. Fehim Paşa merhum beni bir gün davet etti. Kendisiyle dizbediz oturduk diye bana tek taş bir yüzüğü hık demeden kado etti. Ama şimdiki halime bakmayasınız. O zaman Sümbül, Sümbül'dü. O zamanın şuarasından Nasuhi Bey vardı. Kıyak gazeller, kıyak şarkılar ederdi. Benim ismim esasında Dikranui'dir. Ermenicesi çok Farisî bir isimdir ama Nasuhi Bey mefrum bir akşam gözlerimin ta bebeklerine atfi nazar edip: “Bunlar göz değil, sümbül çiçeği” diye kıyak kelam etti. “Sana Dikranui ismi olamaz, ben sana bugünden sonram Sümbül Hanım diyeceğim” dedi. O gün birkaç artist bir ekabir sofrasında bulunuyorduk. İşte o gün bugün Dikranui öldü. Sümbül kaldı ortada. (112)

Sonradan zengin olan kasap Hacı Ağa ile Şaşkaloz Sara ise Amerikan yaşam biçiminden etkilenerek “helo” (*hello*), “havaryu” (*how are you*) ve “baybay” (*bye bye*) gibi sözcükler kullanmaya başlarlar. Bu bağlamdaki örneklere bakıldığında, *Fosforlu Cevriye*'de karakterlerin kullandıkları dilin, onların sınıfsal kökenini yansıtmayı çerçevesinde anlamlı olduğu görülmektedir. Kişilerin kullandıkları dil ile onların bilinçleri arasındaki yakın bağ, gerçekçi biçimde ortaya konmaktadır.

Romandaki farklı düzenekler, kendini sadece dilin kullanımı ve sözcük seçimlerinde değil, farklı ahlak, farklı yaşam felsefesi alanlarında da gösterir. Bu farklı ahlak ve yaşam felsefelerinin temeli ise maddî ve sınıfsaldır.

Cevriye ve arkadaşları için çocukken darülacezeye düşmek büyük tehlikedir. Karakollar ise korkulacak yerler değildir. Tersine, soğuk gecelerde karakollarda sabahlamak Cevriye'nin yaşamını kurtarmaktadır. Bir külhanbeyinin eroin paketini eline tutuşturması nedeniyle hapse düşen Cevriye, hapisten çıktığında “Bizim anamız, soyumuz sopumuz belli değil. Bundan sonra sabıkamız arttıkça yeni bir rütbe almış, yeni bir isim, unvan kazanmış olacağız” (229) der. Burada Cevriye'nin kurulu düzen ve ahlak anlayışıyla alay ettiği düşünülebilirse de sabıka aynı zamanda, çocukluğundan beri yok sayılan, alay edilen ve dışlanan Cevriye'nin varlığının tanınması, devlet tarafından resmen kabul edilmesi anlamına da gelmektedir. Bu örnek de romanda iki farklı düzlem olarak kavramsallaştırılan çerçevede anlam kazanır. Romanda Cevriye ve çevresindekilerin bakış açısından pek de umursanmayarak övünç kaynağı olan böyle bir durum, Cevriye'nin toplum dışı olmasıyla ilişkilidir.

*Fosforlu Cevriye*, öncelikle, kullanılan söz dağarcığının zenginliği ile dikkat çeken bir romandır. İstanbul'un farklı toplumsal sınıflarından ve kültürlerinden gelen roman kişileri, farklı dilleri ve söylemleriyle aynı kurgu içinde yer alırlar. Bu farklı dillerin varlığı da temel izlek “yabancılaşma” açısından anlamlıdır. Roman kişileri, bir yandan, geldikleri sınıf ve kültür itibarıyla birbirlerine yabancı iken diğer yandan, ortak ana dili konuşmakta ve İstanbul'da yaşamaktadır. Romandaki kişilerin tümü, polis, bekçi, Sümbül Dudu, Barba, adam, Satılmış, Hanife Kadın ve diğerleri, aynı romanda, Fosforlu Cevriye'nin öyküsünde kendi dilleri ve bilinçleriyle bir araya gelmişlerdir.

Dikkati çeken bir başka nokta, diyalogların sayıca fazla, nitelikçe de zengin oluşudur. Diyalogların etkileşim anlamına geldiği düşünülürken, bir roman olarak *Fosforlu Cevriye*, köken itibarıyla farklı din, kültür ve sınıfa ait roman kişilerinin bir arada var olduğu ve kendi dillerini konuştuğu bir alan olarak görülebilir. Bu kişilerin merkezinde Cevriye yer almaktadır; Cevriye romanın “merkez figür”üdür.

Romanın söylemi açısından değerlendirildiğinde, diyalogların etkin kullanımı, farklı kişiler arasındaki ilişki çabasını göstermektedir. Diyalogların etkin kullanımı, özellikle *Fosforlu Cevriye* ve *Ankara Mahpusu*’nda göze çarpmaktadır.

*Fosforlu Cevriye*’ye bakıldığında, romanda iki farklı düzeneğin işlediği görülebilir. Bu ikili anlatıya göre, anlatıcının temsil ettiği dış dünya tarafından “doğal” varsayılanlar ile Cevriye tarafından “doğal” varsayılanlar birbirinden tamamen farklıdır. Bu ilişki, anlatının önemli bir parçasıdır.

Cevriye’nin içinden geldiği ve anlatıcı, adam ve okura göre farklı olan kültür ve dil, bu romanın temel anlatısını oluşturur. Cevriye’nin geldiği sınıfın ve kültürün izleri onun bakış açısında, batıl inançlarında, dinî inancında ve yaşam felsefesinde görünürdür. İslamiyeti bir dilenci olan Kırk Yamalı Hoca’dan öğrenmiştir. Mezarlıkta uyumak zorunda kaldığı bir geceyi adama anlattıktan sonra mezarlardan neden korkmadığını şöyle anlatır: “Mezarlıklar çok sessiz olurlar. Evliyalar da sandukadan dolaşmaya filan çıkmıyorlar. Sanki ölü değil, hepsi derin uykuda. Ben mezarlıkta çok uyudum. Hiç ölü görmedim” (144). Burada söz konusu olan, Cevriye’nin inanç sisteminde geçerli olan bir varsayımın; ölülerin gece mezarlarından kalkıp dolaştıkları ve “hortladıkları” inancının dile getirilmesidir.

Ancak, Cevriye kendi inancına da sorgulayarak yaklaşmakta, duyduklarına değil, gördüklerine inanmaktadır<sup>32</sup>.

Adam ise diğer düzeneği temsil etmektedir. Bu, en somut biçimde adamın kullandığı dilde ve diyaloglarda seçtiği sözcüklerde görülür. Cevriye'ye “siz” diye hitap etmesinin yanı sıra, onun inançlarını ve kültürünü paylaşmadığı ortadadır.

Cevriye için de adam bir yabancıdır. Adamı, ne birlikte zaman geçirdiği sokaktan insanlara ne de “monşer” beylere benzetebilir; “Allah'a inanmadığı hâlde, çok iyidir”. Bu durum, Cevriye'nin inanç sistemi açısından tezat oluşturmaktadır. Daha önce görmüş olduğu insanlar gibi değildir; ancak Cevriye'de “insan böyle olmalı” biçiminde bir kanaat oluşur.

Roman içinde, kavramsal olarak yabancılaşmadan aidiyete doğru bir evrimden, Cevriye ile adamın ilişkisi bağlamında söz etmek mümkündür. Başlangıçta adam daha çok Cevriye'yi dinler, karşılıklı konuşma pek azdır ve Cevriye'ye “siz” diye hitap eder. Bayram gecesinden itibaren ise, karşılıklı konuşma artar ve adam Cevriye'ye “sen” demeye başlar. Böylece aralarında doğan yakınlık, onların diline de yansımış olur. İki farklı düzeneğin bir araya gelişi, anlatıda, adam ile Cevriye arasında kurulan yakınlığa tekabül eder. Böyle bir iletişimin kurulmuş olması, yabancılaşma izleği açısından önemlidir.

Bu ilişkinin bir benzerinin Cevriye ile romanın anlatıcısı arasında kurulmuş olduğunu belirtmek gerekir. Ancak, bu ilişki, anlatının inandırıcılığı ile romandaki gerçekçilik romantizm gerilimi çerçevesinde ikinci bölümde ele alınacaktır.

---

<sup>32</sup> Cevriye, neden bir annesi olmadığını, ona adını kimin koyduğunu, “namusunu neden kaybettiğini” de sorgulamaktadır. Bu sorgulayış, onun kendini adama anlatmasıyla başlayan bir süreçtir.



## B. *Çılgın Gibi*

*Çılgın Gibi*'de dönüşüm ve süreklilik izleği, *Fosforlu Cevriye*'de olduğu gibi, bireysel ve toplumsal dönüşümün iç içe geçtiği bir olay örgüsü içinde anlatılır. Bireysel dönüşüm izleği, romandaki karakterlerin ailelerinin ayrıntılı biçimde betimlenmesi ile biçimlenir. Bu betimleme, karakterlerin sınıfsal kökeni açısından geniş malzeme sunar. Romanın yazıldığı tarihte, 1940'larda buldukları anlaşılabilir karakterlerin bireysel tarihlerinin anlatılması, ülkenin tarihinde de Cumhuriyet'in ilanından sonraki ilk yıllara denk gelmektedir<sup>33</sup>.

Anlatılan süreçte yaşanan toplumsal değişimle birlikte eskiye eklenen yeni sınıf ve tiplerin oluşması, *Çılgın Gibi*'nin yanısıra, *Fosforlu Cevriye* ve *Aksaray'dan Bir Perihan*'da da ortaklaşan bir konudur. Ancak *Fosforlu Cevriye*'de pek de üstünde durulmayan bir tema iken *Çılgın Gibi* ve *Aksaray'dan Bir Perihan*'da yeni ortaya çıkan insan tipleri üzerinde durulur ve bu roman kişileri psikolojik derinlikleriyle birlikte verilmeye çalışılır<sup>34</sup>. *Çılgın Gibi*'de 1940'lı yılların yükselen değerleri, yeni insan tipleri, sınıf atlama gibi meseleler öne çıkar<sup>35</sup>.

Romanda kişiler, aile kökenlerinden ve çocukluklarından itibaren anlatılır. Hatta Celile'nin çocukluğundan itibaren hikâyesinin anlatıldığı ikinci bölümün başında anlatıcı, Celile'nin yaşadıklarının (okur tarafından) tam olarak anlaşılması için, "beşiğinden bugüne kadar onun nasıl yetiştiğini, nasıl yaşadığını, nasıl inkişaf ettiğini bilmek" (27) gerektiğini vurgular. Bu bölümde, Celile'den önce, onun saraylı

---

<sup>33</sup> Bu durum, 1939 tarihli *Hiçbiri* ile 1963 tarihli *Aksaray'dan Bir Perihan* adlı romanlarda da ortaklaşmaktadır.

<sup>34</sup> Özellikle *Aksaray'dan Bir Perihan*'da, toplumsal değişim ve bu değişimin yarattığı yeni insanlar ayrıntılı bir biçimde ele alınır; bu kişilerden biri olan Perihan'ın hikâyesi anlatılır.

<sup>35</sup> Bu temalar, *Aksaray'dan Bir Perihan* ile *Ankara Mahpusu*'nda da ortaklaşmaktadır.

büyükannesi Çeşmiahu Hanım'ın hikâyesi anlatılır (30). Celile'nin babası tüm servetini kumarda yitirmiştir.

O [Celile] asırlarca her bir sefahate, her nevi israfa alışmış parayı hiçbir zaman zahmetli işlerle ve zihin yorarak kazanmamış; ihsan, atıye, rüşvet veya irtikâp şeklinde elde etmeye alışmış ve yine öyle o şekilde kaybetmiş insanların muhitinden, onların terbiyesinden ve ananesinden geliyordu. Her şeyden bıkmış, her şeyi görmüş insanların terbiyesiyle yetişmişti. Küçük yaştan beri ona para denilen bir kıymetin mevcudiyetini öğretmemişlerdi. Parayla elde edilir en parlak ve en harikulade şeyler karşısında hissiz kalmayı telkin etmişlerdi. (61-62)

Celile'nin sınıfsal kökeni o denli belirleyicidir ki onun Muhsin'i hesapsız bir biçimde sevmesinde bile görülebilir: “Celile'nin onu sevişinde, servetleri ve semahatleri tarihlere mal olmuş eski asilzadelerin müsrifliği görülüyordu. Celile bu aşkta hesapsız veriyordu” (128).

Celile'nin eşi Ahmet orta sınıf bir aileden gelmektedir: “İstanbulu, temiz, namuslu ve orta halli bir memur ailesinin çocuğuydu; babası ve büyükbabası her zaman iyi memuriyetler işgal etmişlerdi” (57). Orta hâlli bir evin tek çocuğu olan Ahmet'i ailesi Galatasaray Lisesi'nde okutur, okulunu bitiren Ahmet bankada memur olur. Ancak hayallerini sınıf atlama fikri süslemektedir:

O kendi kendisine, “Açıkgöz bir işadamıyım vesselam” diye düşünüyordu. Açıkgöz müydü? Açıkgöz olması çok muhtemeldi. Fakat muhakkak olan şey, zengin olmaya bir kere karar vermiş bulunmasıydı. Şimdi zengin olmak için önünde

büyük fırsatlar vardı. Sermayesi az olmasaydı... hayatta sadece zengin olmaktan ve para kazanmaktan başka hiçbir gayesi olmayan onun gibi bir insana büyük kazançlar temin etmek için ortada birçok fırsatlar vardı. Fakat çok kazanmak için çok sermayeye ihtiyacı olduğu için büyük işler yapamıyordu.

Geceleri rüyalarına gören büyük işler... (21-22)

Zengin olma hayali kuran Ahmet, dayısından kalan tütün deposunu satarak bankada çalışmayı bırakmış ve ticarete atılmıştır (22). Ahmet için “saadetin ikinci ismi servet”tir (61). Celile’ye parayla elde edilebilecek her şeyi satın almak ve onu “dünyanın en mesut kadını” (61) yapmak istemektedir. Zengin olmak için beklediği fırsat, II. Dünya Savaşı olmuştur. Ahmet, savaştan kâr sağlayan savaş zenginlerinden biri olma yolundadır. “Harbin müsebbibi” (68) olmadığına göre, zengin olma fırsatını kaçırmayacaktır.

Savaşı zengin olmak ve sınıf atlamak için bir fırsat olarak gören Ahmet’in “kötü” bir insan olmadığı, anlatıcı tarafından vurgulanır. Orta sınıftan gelen, her şeyi hesaplayarak yaşamış olan Ahmet’in “sıradan” oluşunun altı çizilir. Anlatıcı tarafından üstünde durulan değişmez “iyi” veya “kötü” insan kategorileri değil, “toplumsal değişim” kavramıdır.

Muhsin ise Cumhuriyet’in ilanından sonra güçlenen ulusal burjuvazinin temsilcilerinden sayılabilir:

Yerli fabrikalar kurulurken makine ticareti, banka hissesi ve doğrudan doğruya fabrikalar ve bunu hemencecik takip eden devirlerde şimendifer yolu, köprüler ve barajlar inşaatında taahhüt işlerinde gelişen bir servet bugün Demirtaş Ailesi’ni

Türkiye'nin en zengin ailelerinden biri, hatta en zengin ailesi haline getirmişti. (72)

Romanda bireysel olarak dönüşümün çarpıcı örneklerinden biri, Ahmet'in para ile kurduğu ilişkide gözlemlenir. Muhsin Demirtaş'ın iş dünyasındaki desteğiyle, ülkenin hatırı sayılır müteahhitleri arasına girmeye başlayan “Ahmet artık eski Ahmet değildi[r]” (138). Ahmet için para, araç olmaktan çıkarak amaç hâline gelmiş ve fetiş unsuru olmuştur: “Para artık Ahmet için bir mabut olmuştu. Tam ve hakiki bir mabut... Ve Ahmet parayı seviyor, paraya adeta tapıyordu” (138).

Celile'nin geçirdiği bireysel dönüşüm ise özellikle Muhsin'le ilişkisinin değişmesi bağlamında romanın ana anlatısını oluşturmaktadır. Buna göre, kendini farklı ve ayrıksı hisseden Celile'nin Muhsin'e âşık olduktan ve bu aşk sona erdikten sonra yaşadıkları romanın ana hikâyesidir.

Romanda sıklıkla geçen temalardan biri, Celile'nin “farklı” bir kadın oluşudur. Anlatıcı tarafından Celile'nin diğer kadınlara benzemediği, onlardan farklı ve başka olduğu çeşitli yerlerde vurgulanır. Şimdiye değin dışında kaldığı yaşamın yabancıları olan Celile “[S]anki bu dünya yüzüne bir başka seyyareden düşmüş veyahut çok eski bir devirden kalma bir mezarın kapağı açılarak oradan çıkıp hayata karışmıştı[r]” (125).

Celile, duygularını ve düşüncelerini kimseye açmayan bir yaratılıştadır; “dış hayattan edindiği intibaları daima kendi içinde saklayarak yaşamıştı[r]” (50). İlk kez Muhsin'in evine gelirken “bu utanmazlığı ve bu cesareti içinde ne kadar güzel ve nasıl her kadından başka”dır (121) ve Muhsin'e göre, “Celile'nin bütün hareketleri ve aksülamelleri çok şahsî ve orijinaldi[r]” (285).

Bu bağlamda, yabancılaşma izleğinin, özellikle romanın baş kişisi Celile söz konusu olduğunda, öne çıktığı görülmektedir. Celile kendini, ne içinde yetiştiği yalıya ne de yatılı olarak okuduğu Dame de Sion'a ait hisseder:

Ve yalnız yalıda, yalnız mektepte değil, ne izdivaç hayatında,  
ne de bugüne kadar hayatının her safhasında o bu hayata iştirak  
etmemiş, kenarında durup onu uzaktan temaşa eder gibi  
kalmıştı. Hiçbir zaman, hiçbir muhitle mezc olmamıştı. (52)

“Yabancılaşma” izleği, romanda Celile'nin yalnızlığı, yersiz yurtsuzluğu ve hiçbir devre ve hiçbir mekâna ait olmaması gibi örtük ayrıntılarla güçlendirilmiştir. Çocukluğu ve gençliği, çürümekte olan ahşap bir yalıda, büyükannesi saraylı Çeşmiahu Hanım'la birlikte geçen Celile, bir saray kadını gibi, yaşadığı devre ayak uyduramamaktadır. Onun, içinde yaşadığı dünyaya ve döneme yabancı oluşunun ve kendi hayatını “temaşa” edişinin vurgulanması dikkat çekicidir:

Hayatta şimdiye kadar hiçbir rol almamış olan ve hayat  
oyununu her zaman seyirci sandalyesinde takip etmiş olan  
Celile, bütün tevazuuna ve terbiyesine rağmen diğer insanlarla  
kendi arasında aşılmaz bir mesafe bırakan, hayatın dışında ve  
onların muhิตinin ötesinde duran Celile... (84)

Hayatın içinde etkin bir rol oynamak yerine, onu izlemeyi seçmek,  
Celile'nin başka bir gezegenden dünyaya düşmüş bir yabancı oluşunun sonucudur.

Celile'nin bireysel dönüşümü iki aşamada gerçekleşir. Bunlardan ilki,  
Muhsin'e âşık olması, ikincisi ise hamile kalmasıdır. Her iki aşama da, Celile'nin  
yaşama tutunma ve yaşamda etkin bir rol alma isteği bağlamında dönüm noktalarını  
oluşturur.

Celile'nin Muhsin'e âşık olması, kendini yaşama ait hissetmesine neden olur. Yaşama sevincini tadışı, kendini "hayata o gün doğmuş" gibi hissetmesi (85), Muhsin'e ilgi duymaya başladıktan sonra gerçekleşir. *Fosforlu Cevriye*'de olduğu gibi, *Çılgın Gibi*'de de kadın kahraman, âşık olduktan sonra diğer roman kişilerinden farklı, romantik bir dünyada yaşamaya başlar.

Celile'nin yaşamaya ve dünyadan zevk almaya başladığını Muhsin'e âşık olduktan sonra fark etmesine benzer biçimde, kendi varlığını anlamlandırması da hamile olduğunu fark etmesiyle gerçekleşir:

Bu çocuk sanki bütün dünyaya gelişinin, o eski yalıda, küçük bir çocukken, hülyalı dolaşmalarının, inkişafının genç kız ve genç kadın oluşunun ve Muhsin'e rast gelişinin, Muhsin'e rast geldiği gün denizde ve gökte o kadar güzel ve bambaşka bir mana buluşunun, ona doğru kendisini sevk eden hamlenin velhasıl Celile oluşunun, Celile gibi yaşayıp, Celile gibi sevişinin müspet bir neticesiydi. (294)

Celile, hamile olduğunu anlayınca birbiriyle çelişen duygular yaşar. Annesinin "meçhul bir çocuğa can vermek için" ölmüş olduğunu düşünür (267). Kendisinden "meçhul bir çocuk" olarak söz etmesi, yine kendisiyle arasındaki uzaklığa işaret etmektedir. Celile, anne olmayı ölümle birleştirmiştir. Bilinçli olarak büyük bir korku duysa da, yeni bir yaşam yaratacağı için bilinçdışında kendini önemli ve gerekli hissetmektedir (268): "[İ]çini kaplayan ölüm korkusuna rağmen içinde en derin bir noktada, bir saadet hissinin de kıpırdandığını duyuyordu" (268). Bilinç düzeyinde korkmasına rağmen, Celile "anne olduğunu hissettiği gün, hayatın özünü yakalamış gibi bir emniyet" duyar (295). Çocuğu, Muhsin'in zoruyla

aldırdıktan sonra ise, “içinde hiçbir şeye malik olamamanın ve hiç kimseye ait olamamanın soğukluğunu” hissetmeye başlar (295).

*Çılgın Gibi*, esas olarak Celile'nin bireysel dönüşüm öyküsüdür. Celile, yaşama ve cinselliğe karşı tutkuyu Muhsin'e duyduğu aşk ile birlikte hissetmeye başlar. Muhsin'e olan duyguları aracılığıyla, Celile “terbiyeli bir kız çocuğu” olmaktan çıkıp kadına dönüşecektir. Muhsin'le gazinoda dans ettikleri geceden sonra kendine aynada bakar:

Celile'nin yüzü daima terbiyeli bir gülümseyişle aydınlanan terbiyeli bir kız çocuğu yüzü, yuvarlak ve pembe bir yüzdü. Halbuki şimdi karşıda aynada bir kadın yüzü vardı. Elmacık kemikleri biraz çıkık, avurtları süzük, gözlerinin içi hummalı bir bakışla dolu ve gözlerinin etrafı mor bir haleyle çevrilmiş solgun ve günahın lezzetli vaadini bilen bir kadın yüzü. (25)

Oysa gazinodaki bu geceden önce, bir balodan veya eğlenceden döndükleri zaman Ahmet'in Celile'nin çoraplarını çıkardıktan sonra Celile'nin yere çıplak basmaktan hoşlanmadığını bildiği için onun terliklerini saklayarak nasıl Celile'yi yalvartmaktan hoşlandığı anlatılır: “Celile'nin yere çıplak ayakla basmaya karşı duyduğu bu korku böyle eğlence gecelerinin sonunu daha neşeli bitirmeye her zaman bir vesile olurdu” (24). Eşler arasında gerçekleşen ve iki çocuğun oyununa benzeyen bu ritüelin anlatılmasından sonra Celile'nin cinsel açıdan uyanışını betimleyen ayna sahnesinin anlatılması, Celile'nin geçirdiği değişimin çarpıcılığını arttırmaktadır. Celile'nin kadın olduğunun bilincine varma süreci, Muhsin'le dans etmesiyle başlar. Muhsin'e âşık olmuştur:

Otuz beş sene yaşamış mıydı?

Bu, inanılır bir şey değildi!..

Celile'ye, sanki hayatı Muhsin'le beraber başlıyor gibi geliyordu [ . . . ]

Eğer Celile bu otuz beş seneyi yaşamışsa, bütün bu hayat mukadder olan bu neticeye varmak, onu Muhsin'e ulaştırmak için çizilmiş ve yaşanmış olabilirdi.

O, Ahmet'le herhalde, günün birinde, onun vasıtasıyla Muhsin'i tanımak için evlenmiş olabilirdi. (118-119)

Celile için “[K]adının hayatta en büyük saadeti sevdiği bir erkekle yaşayabilmek, en büyük vazifesi onu mesut etmektir[r]. Ona merbut olmak, onun için ve her şeyini ona feda ederek yaşamak”tır (227). Celile kendini tamamen Muhsin'e adar; “[O]ndan ayrı bulunduğu saatlerde, onunla buluşacağı zamanı beklemek için vakit geçirmeye çabal[ar]” (122). Muhsin'i taparcasına sevmektedir: “Onun her sözüne boyun eğecek, onun her bir arzusunu sevinerek, adeta ibadet eder gibi ulvî bir haz duyarak yerine getirecek kadar onu seviyordu” (119). Celile'nin kendini tamamen Muhsin'e adamasını, anlatıcının “[U]zun senelerden beri hayatının seyircisi kalmış olan Celile şimdi kendi yaşıyordu. Hayat sahnesinde şimdi o artık kendi rolünü oynuyordu” (122) biçiminde aktarması dikkate değerdir.

Bu anlamda, saraylı bir cariye olan büyükannesi Çeşmiahu Hanım gibidir. Hatta, Celile'nin Muhsin'le kurduğu ilişki biçimine ilişkin olarak anlatıcı, “[İ]çinde, herkese mağrur, fakat sahibine muti bir cariye ruhu mu vardı?” (129) diye sorar. Bu çerçevede, içselleştirilmiş ve kuşaktan kuşağa geçen bir kadın kimliğinden söz etmek mümkün görünmektedir. Kurumsal olarak cariyelik ve kölelik ortadan kalkmış olsa da, toplumsal değişim, içselleştirilmesi kuşaklar boyu devam edecek bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır.



Bu bağlamda *Çılgın Gibi*, tematik açıdan, özellikle toplumsal “dönüşüm” ile “süreklilik” arasındaki diyalektik ilişkinin öne çıktığı Suat Derviş romanlarından biridir. Romana bu ilişki çerçevesinde bakıldığında, değişen tarihsel toplumsal koşullarla belirlenen nesnelliğin, farklı toplumsal sınıflardan gelen Celile, Ahmet ve Muhsin’i nasıl etkilediği, romanın arka planını oluşturmaktadır.

Toplumsal değişimin bu romanda tematik olarak ele alınışı, toplumsal sınıfların görünür kılınışında somutlanır. Roman kişilerinin geldikleri toplumsal sınıflar ile birlikte anlatılması, kökenlerinin, yetiştiriliş biçimlerinin ve ailelerinin romanda tek tek aktarılması önemlidir. Roman kişilerinin eylemleri anlatıcı tarafından onların ailevî kökleri ve yetiştiriliş biçimleriyle meşrulaştırılır. *Çılgın Gibi*, Osmanlı paşalarının içinde yer aldığı “aristokrasi” sınıfının yok olduğu, ulusal “burjuvazi”nin ise gelişmekte olduğu bir dönemi anlatmaktadır.

Bu romanda ömrünün çoğunu Osmanlı İmparatorluğu’nun son zamanlarında geçirmiş olan ve “eski”yi simgeleyen kadın, Celile’nin büyükannesi saraylı Çeşmiahu Hanım’dır. Celile’nin, Muhsin’in evlenmek istemediği kadın konumuna düşmesi ve “dışarıda” yaşamayı bilmediği için bu adamla yaşamaya kendini mahkûm hissetmesi, imparatorluktan cumhuriyete geçilmiş olsa da kadının konumunda köklü bir iyileşme olmadığını gösterir. Celile’nin büyükannesi cariye olarak yaşamış, Celile ise sevmediği bir adamın “metresi” hâline gelmiştir. Böylece, Celile örneğinde, kadının köleliğinin sürdüğü imlenmiş olur. Eskiden “cariye” olan kadınlarla şimdi “metres” olan kadınlar arasında bir koşutluk kurulmuştur. Dolayısıyla, değişen toplumsal koşullar karşısında, Celile birey olarak var olamayarak bir “gölge” olarak yitip gider. Söz konusu olan, Celile’nin değerlerine sahip bir kadının yok oluşu ve manevî ölümüdür. “[A]nlamadan, bilmeden, tanımadan” âşık olması, bu aşk

aracılığıyla bir dönüşüm geçirmesi ve eski Celile'nin yok olması, romanın hikâyesinin temelini oluşturur<sup>36</sup>.

*Çılgın Gibi*'de, “yalı” Osmanlı yaşama biçiminin bir imgesi olarak ortaya çıkar. Çökmek üzere olan eski ve ahşap yalı romanda toplumsal değişimle ilgili bir imge olarak görülmelidir. Romanın tefrika edildikten sonraki bir tarihte Fransızca olarak *Yalının Gölgeleleri (Les Ombres du Yalı)* adıyla yayımlanmış olması da, bu düşünceyi destekler niteliktedir. Romanın temel izleklerinden olan dönüşüm, “çürüten yalı” imgesinde somutlanmaktadır.

Celile, Muhsin ve Ahmet'e “tipik” kavramı çerçevesinde bakıldığında, romandaki ana gerilim olan Celile'nin eşi Ahmet'i terk ederek Muhsin'le yaşamaya başlamasında ve sonrasında her üçünün de takındıkları tutumların toplumdaki nesnel güçler ile ilişkisi dikkat çekicidir. Her üçünün de yaşamlarının dönüm noktalarında aldıkları ve yazgılarını doğrudan etkileyecek kararlar, onların tarihsel bireysellikleri açısından açıklanabilecek kararlardır. Örneğin, babası memur olan ve iyi bir eğitim almış, romandaki diğer kişilerle karşılaştırıldığında görece orta sınıftan gelen Ahmet, zengin olmak istediği için savaşı fırsat olarak gören tipik bir roman kişisidir. Ahmet, düşleri, amaçları, hırsları ve Celile'yle ilişkisi açısından tanıtılırken okur olarak onun kişisel dünyasına girmiş oluruz. Diğer yandan, II. Dünya Savaşı gibi nesnel bir olgu ve “tipik” bir durum karşısında Ahmet'in takındığı tavır, Ahmet'teki “tipik” tarafı ortaya koyar. Ahmet'i canlı bir roman kişisi hâline getiren de onun bireyselliği ile tipikliği arasındaki devingen ilişkidir.

*Çılgın Gibi*'deki kişilerin edimlerinin, onların tarihsel bireysellikleri, başka bir deyişle sınıflarıyla olan diyalektik ilişkileri içinde anlam kazanması dikkat çekicidir. Örneğin Muhsin'in, Celile'ye âşık olduğu hâlde onunla evlenmemesine

---

<sup>36</sup> Aşk dolayısıyla dönüşüm geçirme teması, *Fosforlu Cevriye* ve *Hiçbiri*'nde de ortaklaşmaktadır.

neden olan içsel çatışmasının bir bölümünü, onun insanlara ve özellikle kadınlara güvenmeyen kişiliği oluşturur. En az bunun kadar önemli diğer gerekçesi ise onun Muhsin Demirtaş oluşundan kaynaklanır. Diğer insanlar gibi, eşini gizli kapaklı aldatmak yerine alenen Muhsin ile birlikte yaşamaya başlayan Celile hakkında yapılan dedikodular ve Celile'nin Ahmet gibi bir adamın eski eşi olması, Muhsin'in hem kişisel hem de iş alanındaki itibarını zedeleyecek niteliktedir. Muhsin, çevresinin bu değerlerine başkaldıracak gücü kendinde bulamaz. Onun yerine, Celile'yi feda eder.

### ***C. Sınır***

Roman, II. Dünya Savaşı sırasında İstanbul'da geçer. Ayrıca, tefrika edildiği tarih de savaşın hâlen sürmekte olduğu 1943 ve 1944 yıllarıdır.

*Sınır*'da üç farklı sınıftan Osman, Muhsin ve Ayla'nın hikâyeleri ve kesişen yolları anlatılır. Görece orta sınıftan sayılabilecek “memur çocuğu” Muhsin ile annesi bir tütün işçisi olan babasız Osman, ilkokuldan arkadaşlıklar. Ayla ise İstanbul'un en zengin ailelerinden birinin kızıdır ve babası “tütün kralı” Bafra Veli Turgut Bey'dir. Hukuk Fakültesine giden Osman, Aliye adlı bir arkadaşı sayesinde Ayla ve arkadaş grubuna girer. Ayla ile birbirlerine âşık olurlar. Muhsin'in diplomat bir akrabasının giysileriyle ve bin bir türlü yalanla idare eden Osman, Ayla'dan kimliğini saklar.

Kışın üstüne giyecek paltosu olmadığı için, Ayla'yı evinde ziyarete gidemeyen Osman, ona, Adana'da olduğu yalanını uydurmuştur. Osman'dan haber alamayan Ayla ise, Osman'dan şüphelenmektedir ancak onun ailesi ve kimliği hakkında yalan söylediği aklına gelmemektedir. Osman'dan iki ay boyunca haber

alamayan Ayla, Hukuk Fakültesine gelir. Osman eski kıyafetleri içinde olmanın tedirginliğini yaşamaktadır. Kılığı eski püskü, yüzü açlıktan bembeyazdır, paltosu olmadığı için soğuktan titremektedir. Osman, sefaletinin Ayla tarafından anlaşılmış olduğundan korkmaktadır. Ancak Ayla onun aç olduğundan değil, uyuşturucu kullanıyor olabileceğinden şüphelenir (85).

*Sınır*, içinde “yabancı” sözcüğünün oldukça sık geçmesi ile dikkati çeken bir romandır. Romanda tekrarlayan bir öge olarak ortaya çıkan bu sözcük, Osman’ın kendiyile olan ilişkisinin yanı sıra roman kişilerinin aralarındaki ilişkiyi de belirlemektedir.

*Sınır*’da kenar mahalleden geldiği hâlde annesinin fedakârlıklarıyla Hukuk Fakültesine girmeyi başaran Osman’ın “muhitine yabancılaştırması”nın (69) hikâyesi anlatılmaktadır. Osman, mahalleden kopup âşık olduğu Ayla’nın çevresine girmeye çalıştıkça eski mahallesinde Osman’ı dışlamaya, ona “yabancı değil âdeta düşman” gözüyle bakmaya başlarlar. Osman hiçbir muhite ait değildir. Hatta çevresi ve annesi tarafından “kökünü kaybetmiş” olarak değerlendirilmektedir (70). Osman’ın annesi Şaziye, “oğlunun geliştikçe kökünü kaybettiğini ve kendisinden ayrılmakta olduğunu hisse[tmektedir]” (70). Oysa tütün işçisi Şaziye, oğlunun “kendi muhitini ve anasını da yüceltece[ğini]” (69) sanmıştır. Yaşamı boyunca durup dinlenmeden çalışması ve oğlunu okutması, onun sınıf atlama hayalini eğitim yoluyla gerçekleştirmeye olan inancının göstergesidir.

Osman, kendi mahallesinde üniversite eğitimine devam eden tek gençtir. Kendini mahallesine ve çevresine ait hissetmemektedir. Anlatı içinde Osman’ın durumu kadar vurgulanmamakla birlikte Ayla’nın da kendi çevresine belli ölçüde yabancılaştırmış olduğu söylenebilir. Çevresinde birbirinin aynı olarak gördüğü gençlerden değil de, konuşmalara ve gülüşmelere pek katılmayan, diğer gençlerden

farklı olduğu hissedilen Osman'a âşık olur. Genç teyzesi Meziyet'in ona önerdiği gibi, ailesi tarafından seçilen zengin bir adamla evlenip el altından istediği erkeklerle görüşmeye devam etmesi gibi bir seçeneğe şiddetle karşı çıkar. Bu anlamda, Ayla da kendi çevresinin değerlerine yabancıdır (99).

*Fosforlu Cevriye*'de olduğu gibi, *Sınır*'da da Osman'ın mahallesinde yaşayan insanların hikâyeleri yer almaktadır. Bu kişiler, başta annesi Şaziye olmak üzere, Osman'ın arkadaşlarıdır. Bundan başka, Muhsin'in babası ile “yenge hanım”ın hikâyeleri de aktarılır. Hatta hep aynı şeyi anlattığı gerekçesiyle Muhsin'in babası tarafından sözü kesilen yenge hanımın hikâyesi, romanın kurgusu içinde Osman'ın Ayla'ya söylediği yalanlar olarak gün ışığına çıkar. Osman, yenge hanımın anlattıkları ile yarattığı hayalî dünyasını Ayla'ya, sahici ailesi ve yaşamıymış gibi aktarır.

Suat Derviş'in 1928'de yayımlanan ve ilk dönem romanlarından biri olan *Emine*'de olduğu gibi, *Sınır*'da da savaşın farklı sınıflardan insanlar üzerindeki etkisi işlenmiştir. Savaş devam ederken yaşamlarını lüks ve debdebe içinde sürdüren insanlar ile savaşta ölen ve sıkıntı çeken insanlar arasındaki çelişki bu romanda da vurgulanır. Ancak, *Emine*'de daha doğrudan bir biçimde vurgulanan bu çelişkinin üstü, *Sınır*'da örtülüdür.

Romanlarda farklı sınıflardan insanlar ilişkiye geçerken bir yandan da bu kişiler arasındaki farklılıklar ve çıkar çatışmaları ortaya serilir. *Sınır*'da farklı sınıflardan kişilerin bir araya gelmesi, onların kullandıkları farklı diller ve iletişimsizlik meselesine de dikkati çeker. Osman, Ayla ve çevresindekiler gibi “ecnebi lisan” bilmediği için, bazen konuşmaları anlamakta ve konuşmalara katılmakta güçlük çeker.

Ayrıca Ayla ve arkadaşlarının kıyafet ve modadan söz ederken kullandıkları Fransızca sözcükler de dikkate değerdir. Aşağıdaki alıntı, sınıfsal köken ile kullanılan dil arasındaki ilişkinin *Sınır*'da ortaya konulmasına bir örnektir:

Gülerle Sevim bir kenarda Yat-Klüpte yapılmış olan son moda sergisinden bahsediyorlar. Sevim:

- Bir plâj kıyafeti vardı, Güler diye anlatıyor, fantastik, fakat önde saç örgüsü gibi örülmüş gömâisi renginde küçücük bir deniz mayosu... Bedenin üstü tamamen çıplak, arkada iki brötel ve önde saç örgüsü gibi örülmüş göğüsleri kapıyan iki yuvarlak motif. Bunun üstüne ancak diz kapaklarına kadar gelen bir şort var. Şort kırmızı ve üzerinde deniz yeşili renginde yani mayo ile aynı renkte benekler var. Bir de omuzlarda şort'un kumaşından bir eşarpı var!... Eşarp ufak bir pelerin şeklinde omuzlara atılacak ve tam göğsün üzerinde bağlanacak. Gazinoda istersen böyle oturabilirsin. Bütün bunların üzerine dışarıda giymek için düz kırmızı bir jaket var... O zaman istediğin gibi köyde dolaşırın... Bir de gece elbisesi divine bir şey!... Röz pal!... Röz sandre bir şey... Organtra üzerinde lâmaden mini mini yıldızcıklar.. ve...

Vecdi onların muhaveresine büyük bir zevkle iştirak etmekte:

- Çok Fesch bir şeydi... Sehr Fesch... Hele sizin tipinize çok yaraşır vallahi öyle... (49)

Benzer biçimde, Osman'ın annesi Şaziye ile bir tütün işçisi olan eski nişanlısının kullandıkları sözcükler onların geldikleri toplumsal sınıf ile örtüşmektedir. Oğlu Osman'ı büyük maddî ve manevî güçlkle büyütmiş olan

Şaziye, “oğlum apukat olacak!” diye gururlanmaktadır (47). Bu cümlede kullanılan “apukat” sözcüğü, Şaziye’nin geldiği sınıf ve oğlu aracılığıyla ulaşmayı amaçladığı sınıf hakkında bilgiyi okura nerdeyse tek başına vermektedir. Osman’ın eski çevresinden olan nişanlısı da, Osman fakülteye girdikten sonra aralarına giren uzaklığı, kendisinin bir “apukat bayanı” olamayacağına yorar.

Farklı sınıflardan insanların kendi dilleriyle var olmaları, inandırıcılık ve gerçekçi biçem açısından önemlidir. *Sınır*’da hem burjuvalar hem de tütün işçileri yer almaktadır.

Bu bağlamda *Sınır*’da yer alan tiplere yakından bakıldığında, Suat Derviş’in Türk romanıyla kurduğu ilişkinin de dönüşüm ve süreklilik kavramları çerçevesinde değerlendirilebileceği görülür. Buna göre, Ayla ve çevresindekiler, Türk edebiyatında Tanzimat edebiyatından bu yana yer alan ve “aşırı batılılaşmış alafranga tip” olarak kavramsallaştırılan tipin uzantısı olarak değerlendirilebilir. Tanzimat dönemi edebiyatının *Araba Sevdası*, *Felâhî Bey ile Rakım Efendi* gibi romanlarında üst sınıfa mensup kişilerin ayırt edici özelliklerinin başında onların Fransızca sözcükler kullanmaları, hatta *Araba Sevdası*’nda kullanılan bilinç akışı tekniğiyle gösterildiği gibi, Fransızca düşünceleri gelir. Tanzimat romanlarında bu kişiler, çoğu zaman açıktan açığa anlatıcı tarafından alaya alınır.

Bu anlamda, Suat Derviş’in romanında Ayla ve çevresindekilere yer vermesi bu geleneğin devamı olarak düşünülebilir. Böylece Ayla ve çevresindeki tipler de Türk romanındaki alafranga tipe eklenmiş olur.

Yeni olan ise, Türk romanına tütün işçilerinin ve onların yaşamlarının girmesidir. Bu anlamda düşünüldüğünde, Suat Derviş’in işçi sınıfını odağa alan *Sınır*, *İstanbul’un Bir Gecesi*, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* gibi romanlar

yazmış olması Türk edebiyatı geleneği açısından dönüştürücü işleve sahip bir yenilik olarak değerlendirilmelidir.

Ayla ve çevresinin kullandığı yabancı kökenli sözcükler ile Şaziye ve mahalledekilerin kullandıkları şiveli sözcüklerin yanı sıra, sınıfsal farklılıklar gündelik yaşamdaki farklı tutumlarla da anlatılır. Örneğin, aşağıdaki alıntıda, gündelik yaşamdaki davranışların anlatıcı tarafından belli bir anlayışa ve “terbiye farkı”na bağlanması dikkat çekicidir:

Koridordaki bir ayak sesi onları birbirinden ayırdı. Aylâ küçük mendilile acele gözlerini kuruladı... Osman ayakta ve şaşkın bir vaziyette duruyordu. Halbuki kapı açılıncıya kadar, o kadar ağlamış ve kendisini sınırlarının bütün kaprisine terketmiş olan Aylâ birdenbire kendisine hâkim bir vaziyet takınıvermişti.

Bu bir terbiye farkı idi.

Kendini metin göstermekteki bu cehitte zevahire kıymet veren kimse karşısında hafif ve küçük görünmek istemiyen, gururu buna mâni olan ve bu gururu sapsağlam muhafaza etmek isteyenlerin gayreti vardı.

Ve hizmetçi kız bu odaya girdiği zaman Aylâ bir koltuğa gömülür gibi oturmuştu. Çoktandır, o koltukta imiş gibi rahat bir hali vardı. Bir lâkırdının tam ortasında idi (63).

- Sen Moriç, kayak sporlarının en eğlenceli bir köşesidir. Bir sene Madam Simpsonla, Kral Edvardı da orada gördük... Ve konuştuk da.

Sözünü bitirince başını çevirdi. Ve bir söz söylemeden ona baktı:



- Sofraya buyurunuz efendim.

Diyen hizmetçi kız başka bir söz ilâve etmeden dışarı çıktı.

Osman içinde buldukları o heyecanlı dakikada nasıl olup da birdenbire kendisine bu kadar hâkim olduğuna şaşıyordu. Ve yine bu dakikada ona bu kadar yakınken ondan ne kadar uzak olduğunu hissediyordu. (64)

Anlatıcının, Osman'ın bilincine odaklanarak aktardığına göre, bu “terbiye farkı”, iki genç arasında belli bir uzaklık yaratmaktadır.

Anlatıcının vurguladığı gibi, Osman, Ayla'nın çevresi içinde “Başka bir memleketin başka bir kıt'anın başka bir iklimin insanına benziyordu” (79). Ancak âşık olduğu için, Ayla ile aralarındaki sınıfsal farkı yok sayma eğilimindedir.

Birbirlerini sevmelerinin her türlü engeli aşacağına inanmaktadır. Tütün işçisi annesinden utanıyor olsa da (22), bir piyango bileti aracılığıyla ya da avukat olduktan sonra alacağı büyük bir dava ile zengin olacağını hayal eder.

Osman'ın dünyada kendini en yakın hissettiği ve büyük bir aşkla bağlı olduğu Ayla da Osman'ı sevmektedir, ona âşıktır. Ancak, Osman'ın Adana'ya gideceğini söyleyerek ortadan kaybolduğu iki buçuk aylık sürede Ayla, aslında Osman'ın kendisine ne kadar “uzak” ve “meçhul” olduğunu keşfeder:

O birdenbire hayatından kaybolduğu ve ona görünmemeğe başladığı zaman büyük bir dehşet içinde Osmana hiç de sahip olmadığını görüyordu. Osman istediği zaman onu hayatından silkip atabilirdi. Onların birleşmeleri buluşmaları ve bir daha hiç görüşmemeleri hep Osmanın elinde idi.

Bu ne inanılmaz bir şeydi. Bütün hayatını ve bütün ümidini bağladığı Osmanın kendisine ne kadar uzak ve nasıl yabancı

olduğunu büyük bir dehşetle görüyordu, evet Osman onun için tamamiyle meçhuldü. Ne evini, ne ailesini, ne muhitini, ne annesini biliyordu, ne de adresini biliyordu. (76)

Romanda, her üç genç de çektikleri sıkıntıyı başkalarına göstermek istemeyen kişiler olarak anlatılır. Osman, kendini bildi bileli maddî sıkıntı içindedir. Annesini bir yandan reddederken bir yandan ona destek olamadığı için suçluluk duymaktadır.

Muhsin'in ailesinin maddî durumu ise savaşla birlikte kötüye gitmiştir. Savaştan önce, okul yıllarında, Osman için de bir sefertası yemek taşıyan Muhsin, artık dairede kuru ekmek yiyip çay içmektedir. Ayrıca, babasının ölümcül hastalığı nedeniyle sıkıntılı günler yaşamaktadır.

Ayla'nın ise sıkıntıları, maddî değil manevîdir. Osman'ın onu terk ettiğinden şüphelendiği iki buçuk ay boyunca çektiği sıkıntıyı hiçbir arkadaşıyla paylaşmayı gururuna yediremez.

Osman, orta hâlli bir aileden gelmediğini, tütün işçisi Şaziye'nin oğlu olduğunu bir mektupla Ayla'ya itiraf eder. Gelgitlerle dolu bir düşünme sürecinin ardından Ayla her şeyi göze alarak ve ailesine karşı çıkararak Osman'a gitmeye karar verir. Babasının yaptırmış olduğu tahkikat sayesinde Osman'ın adresini elde etmiştir. Arabanın daha fazla ileri gidemediği bir yerde iner:

Buraları ne kadar acayip sokaklardı. Kahve rengi dar ve kısa eteğinin üzerine giydiği bej kahve rengi ufak hareli tayyörü, altı bir karıştan yüksek kahve rengi podüsiet pabuçları, bej şapkası ve bütün hüviyetiyle o buraya ne kadar yabancı idi. Herkes hayretle ona bakıyordu. Kendisine benzeyen tek insan buradan geçmiyordu.

[. . .]

Burunları sümüklü yüzleri gözleri toz ve topraktan simsiyah çıplak ayak, elbiselerinin –eskiliğinden dolayı çıplak vücut-diyebileceğimiz mahalle çocukları o yürüdükçe, onun arkasından ilerliyorlardı.

Ayla, Osman’ın annesi Şaziye Hanım’la karşılaşır. Romanın son bölümüne kadar anlatıcının ve Osman’ın gözünden “çok güzel” olarak betimlenen Ayla’ya bir de Şaziye’nin gözünden bakılması, güzellik anlayışının sınıfsal yönüne işaret eder:

Şaziye kadın tırnakları koyu fes rengi dudakları koyu fes rengi olan bu kıza büyük bir dikkatle bakıyor. Ne tuhaf kaşları incecik... İnsan kaşı böyle olmaz, herhalde bir hayli yolmuş olmalı... Güzel olmak için... Ya kirpikleri maazallah kurum yapışmış gibi uçları hem katı hem dik... O da yalancı mı “moda her halde”. Ne de moda idi bu!... “Güzel olsa bari”. (133)

*Sınır*’da Ayla-Osman aşkından başka, ülkenin savaş tehdidi altında olması da temel gerilim öğelerindedir. Savaş koşullarının gençlerin gündelik yaşamlarına olan etkileri ile Türkiye’nin savaşa girmesi hâlinde kişisel gelecek hayallerinin nasıl yerle bir olacağı konusu, romandaki arka planı oluşturmaktadır.

Ayla’ya olan aşkını herkesle, özellikle Muhsin’le paylaşmak isteyen Osman ile tüm zamanını gazetecilik mesleği ile ülkenin içinde bulunduğu siyasal duruma ayıran Muhsin arasındaki tartışma, pek çok açıdan ilgi çekicidir:

İnsanlık denilen bir şey yok, insan var sayısız, binlerce yüz binlerce, milyonlarca yüz milyonlarca yüz milyarlarca insan... Ve bunların her biri tek başlarına mukadderatlarına terk edilmişlerdir. İnsanlık dediğin bu topluluk bu yaşama kadar

benimle bir kere alâkadar oldu mu ki ben bugün onunla  
uğraşayım ve kendi sevincimi unutarak, onun dertleriyle  
dövüneyim. (20)

Uzayıp giden bu “insan mı var insanlık mı” tartışmasında, Muhsin’e göre Osman, kendini “budu mücerrette farzettığı” için hatalıdır. Osman ise Muhsin’in tutumunu anlamsız bulmaktadır:

Allah kahretsin şu Dançig koridorunu senin evinin koridoru  
imiş gibi aylardır, şu Dançig koridoru seni deli ediyor... Rica  
ederim söyle bana... Bu güzel yaz sabahında Dançig  
koridorundan bana ne? [. . .] Avusturyanın ilhakında,  
Çekoslovakyanın işgalinde hep harp oluyor, dedin, harp başladı,  
harp başlıyor... Fakat her defasında tahminlerinden aldandın,  
Münih anlaşmaları, bilmem ne buluşmaları hep birer, birer  
meydana atıldı... Dançig meselesi de korkma kimsenin burnu  
kanamadan daha doğrusu beş on Polonyalının canı çıkarmak  
suretiyle halledilir... Bunun arkasından başka meseleler daha  
çıkarsın, sen de farkına varmadan başkalarının derdiyle kocar  
gidersin... Söyle Allah aşkına sen genç değil misin? Senin hiç  
başka bir derdin yok mu?... Sen de biraz yaşa, anlıyor musun,  
biraz yaşa, kendi hayatını yaşa, yaşamaktan zevk al... Kendin  
için yaşa... Allah bütün Ajansların, bütün radyo makinelerinin  
kökünü kurutsun... Kapa şu radyoyu senin bana anlatacak  
husus bir derdin ve sevincin yok mu? (19).

Tarihsel bireysellik kavramı ile bağlantılı olarak düşünüldüğünde, II. Dünya Savaşının yaşandığı günlerin Ayla, Muhsin ve Osman’ı nasıl etkilediği, onların

tarihsel konumlanışlarıyla yakından ilgilidir. Roman kişilerinin böyle bir tikel olgu karşısında verdikleri tepkiler ve aralarındaki etkileşim, romanın bütünlüğü içinde önemli yere sahiptir ve roman kişilerinin tarihsel konumları hakkında önemli bilgiler taşımaktadır. Osman ve Muhsin'in savaş gerçekliği karşısındaki zıt tutumları, aynı zamanda onların yaşama bakışlarındaki zıt tutumları göstermektedir.

Bu bağlamda, hayatını kötü bir sonbahar havasına benzetererek betimleyen Osman'ın kendini “ daima hayattan alacaklı kaldım” diye tanımlaması dikkat çekicidir (20). Osman'ın hayattan alacaklı kaldığına ve güzel şeylere sahip olmayı hak ettiğine inanması, özellikle içinde yaşadığı çok farklı iki çevrenin çelişkisiyle ilintili görünmektedir. Bir yanda lüks ve debdebe içindeki üniversiteli yaşlılarını, öbür yanda kendi mahallesinde yaşayan insanların sefaletini gören Osman, Ayla'nın çevresine dâhil olmak istemektedir. Ekmeğin karneye bağlandığı savaş koşullarında, çoğu kez aç kalan Osman'ın, Ayla'nın evindeki yiyecek çeşitliğini ve bolluğunu görmesi, yaşadığı hayat itibarıyla gelir düzeyleri açısından en uçtaki iki farklı ortama girip çıkması, ona belli bir bakış açısı kazandırmıştır. En temel gereksinimlerini bile karşılamaktan yoksun olan, en basit ihtiyacı için çocukluğundan başlayarak büyük mücadeleler vermek zorunda kalan Osman'ın kendini düşünmesi, bu çerçevede anlaşılabilir.

Osman'ın hayattan alacaklı kaldığına inanması ve önemli olanın insanlık değil kendi mutluluğu olduğunu düşünmesi, büyük ölçüde toplumdaki nesnel güçler tarafından belirlenen “tipik” bir durumdur. Aydın ve orta hâlli bir aileden gelen Muhsin'in de kaygıları ve amaçları “tipik” sayılabilir. Ancak, çalışmanın ikinci bölümünde ayrıntılı biçimde tartışılacağı gibi, Muhsin, “yaşayan” değil, “aktarılan” yüzeysel bir kişi olarak kalır.

Muhsin'in ailesinin yanına sığınmış “yenge hanım”ın ise, “eski ve zengin mazisi”nden başka bir şeyi yoktur:

Gururlanacak, güvenecek, sevecek ve malik olmakla öğünecek tek şeyi mevcut değildir. O mazisine bağlıdır. Lâlelideki yanan konak, Safınaz kalfa, Menekşe bacı, bilmem ne dadı, Gülter taya...lara bütün bunlar, yalnız bunlar, içi kırmızı atlaslı kupa arabalar seyisler, harem ağaları, hep çocukluğuna hep genç kızlığına, hep çok genç kadınlığına ait hatıralar... Belki de hakikat üzerine işlenmiş fanteziler. (34)

Yenge hanımın da geçmişte ve fanteziler dünyasında yaşadığı göz önüne alındığında, Osman ile aralarındaki dostluk anlam kazanır.

Osman, Ayla'yı kaybetmemek için ona, ailesi ve annesi hakkında yalan söylemiştir. Annesi hakkında sorular soran Ayla'ya “Annem çok uslu ve sakin bir hayat geçirir. Bu modern hayata alışamadı. Babamın ölümünden sonra hayattan tamamiyle çekildi” der. Bunun üzerine Ayla, “Demek anneniz tamamiyle retiree bir hayat geçiriyor” diye karşılık verir (42). Oysa “şirret Şaziye” aç kalmamak ve oğlu Osman'ı okutabilmek için gece gündüz çalışan, hayat kavgasının tam ortasında bir kadındır. Burada da romandaki gerilim açısından dikkati çeken, Şaziye'nin gerçekliği ile bunun Osman tarafından sunulmuş biçimi arasındaki karşıtlıktır.

*Sınır*'daki toplumsal sınıflar kendi dilleri ve hayata bakışları ile var edilmektedir; işçi sınıfına ya da kapitalist sınıfa karşı önyargıların desteklenmesinin söz konusu olmadığı bir tutum dikkati çeker. Gemi ile Boğaz'da açılan ve kadın erkek bir arada eğlenen gençler, içki içmekte ve sohbet etmektedir. Anlatıcının, bu gençlerin ahlaksızlığını ima eden olumsuz bir tutum takınmaması kayda değerdir. Suat Derviş'in diğer romanlarında olduğu gibi, *Sınır*'da da söylem, içki içmeyi ve

kadınli erkekli eğlenmeyi yargılayan biçimsel ahlakî değer yargılarının pekiştirilmesine değil, ikiyüzlü ahlak anlayışının eleştirilmesine yöneliktir. Bununla bağlantılı olarak *Sınır*'da üniversiteye giden genç kadınların, “okumuş” ve “münevver” kişiler olarak temsil edilmesi özellikle önemlidir (71).

Savaşın tartışıldığı bu gecede, eleştirinin odağı farklıdır ve anlatıcıdan değil, gençlerin kendi içinden gelir. Öz eleştirinin gerekçesini, üniversiteye giden gençler olmalarına karşın gazete okumamaları, moda dergilerini ise gereğinden fazla takip etmeleri gibi konular oluşturur.

Türk romanına tarihsel açıdan bakarak belli bir gelişim çizgisinin izini sürmeye çalışan Berna Moran'a göre, Tanzimat romanlarının “alafranga züppe”leri 1920'lerin romanlarıyla birlikte “Batılılaşmış zümre”ye dönüşmüş, “alafranga tip çıkarıcı ve sömürücü burjuva sınıfıyla özdeş”leşmiştir (Moran *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, 263). Moran'a göre, 1920'lerin romanlarında “İttihat ve Terakki'nin bir Türk burjuvazisi yaratma çabalarıyla yeşeren ve Birinci Dünya Savaşı'nda savaş zengini olan vurguncu bir alafranga zümre buluruz” (267). Savaştan sonra emperyalist İtilaf Devletleri ile işbirliği yapan bu zümrenin Batı hayranlığı, vatan hainliğine dönüşür (268).

Bu anlamda, *Sınır*'da Ayla ve çevresindeki gençler de Tanzimat edebiyatındaki gülünç alafranga tip gibi, konuşurken Fransızca sözcükler kullanmakta, modayla fazlasıyla ilgilenmekte, kışları San Moric'te kayak yapmaktadır.

Ancak içlerinden bazılarının II. Dünya Savaşı gerçekliği karşısında, kendi öz eleştirilerini yapmaları dikkate değerdir. Güzel bir gecede gemiyle denize açılan gençler, savaş hakkında konuşmaya başlarlar. Çelik, savaşın insanlığa ve ülkeye bir yararı olmadığını söylerken, Çiğdem de ona destek olur ve savaşta ölen çocukların

fotoğraflarından söz eder (28). Savaşın anlamını sorgulayan Çiğdem'in babasının üniversiteden ihraç edilen bir profesör olması ve maddî durumunun diğer gençlerden daha zayıf olması gibi ayrıntılar, inandırıcılık bağlamında anlatıyı güçlendirici özelliktedir.

Abdülhamit tarafından Yemen'e sürgüne gönderildiği anlaşılan Muhsin'in babası, savaşa girmemek ve "toprağı harabeye çevirmemek" yanlısıdır. "Hürriyeti ilan edenlerin Türk yavrularını istila ve tahakküme kurban ettiklerini" söyleyerek emperyalizmi eleştirir ve "[Türkiye] evlatlarını yine insanlık aleyhinde yapılan bir savaşta kurban edecek mi?" diye sorar (33).

Muhsin ise emperyalist devletlerin politikalarından bağımsız olmak gerekliliğini vurgular ve "doğru için, hak için, hürriyet için" ölmeyi bilmek gerektiğini söyler:

Türkiye, şu veya bu emperyalist grubunu elinde âlet olmıyabilir baba. Türkiye müstakil bir politika kullanabilir. Kendi sahalalarına düşmekte olan harbi henüz patlamamış bir el bombası gibi acele kavrayıp tam patlıyacağı sırada bu harbin gayeleriyle alâkası olmıyan başka memleketlerin topraklarına atmak istiyenlerin siyasi manevra ve dalaverelerine karışmıyabilir. Ve nihayet icap ederse bekliyebilir. Ve gaye harbin dışında kalmak, her ne pahasına olursa olsun harp dışında kalmıya çabalamak değildir. Şüphesiz Türkiyemiz bir ada değildir. Baba, Türkiye mücerret de değildir. Türkiye bir insanlık camiası ortasında bulunuyor. İnsanlığın mukadderatını alâkadar edecek her şey Türkiyeyi alâkadar eder ve Türkiye harbe icap ettiği zaman, icap ettiği safta iştirak etmesini



bilmeli... İyi bir gaye uğrunda ölmesini, doğru için, hak için,  
hürriyet için, ölmesini bilmek lâzım... (33)

Türkiye'nin II. Dünya Savaşına katılıp katılmaması gibi, romanın tefrika edildiği dönemde güncel politik mesele olan bir konuda, “yazarın sesi”ni romanda Muhsin'in temsil ettiği söylenebilir mi? Suat Derviş'in kahramanı Muhsin, onun gibi gazetecilik yaparak hayatını kazanmaktadır. Muhsin'in Osman ve babası ile yaptığı tartışmalarda dikkati çeken, Muhsin'in tek tek insanların değil, bütün insanlığın kurtuluşuna inanmasıdır. Savaş, yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi “iyi bir gaye uğrunda” ve “hürriyet için” ise kabul edilebilir.

Muhsin'le babasının tartışması, Osmanlı-Cumhuriyet karşıtlığında değerlendirildiğinde, II. Dünya Savaşına katılıp katılmama kararının 1908'den 1940'lara kadar değişen bir şey olup olmadığının sorgulanması çerçevesinde ele alındığı söylenebilir. Burada yazar tarafından, özellikle romanın yazıldığı dönem dikkate alındığında, Osmanlı İmparatorluğu ile Cumhuriyet arasındaki sürekliliğin göz ardı edilmemiş, tersine, benimsenmiş olması da önemlidir.

Ayla ile Osman'ın “imkânsız” aşkını konu alan *Sınır*'da hayata bakıştaki gerçekçi ve romantik tutumlar arasındaki gerilim, bir leitmotiv olarak belirlemektedir.

Osman ile Muhsin arasındaki tartışma, bu açıdan önemlidir:

- Bu saadet ve bu sevgi seni sarhoş etmiş Osman, ayaklarınla bastığın şu hakikat dünyasından yalnız hayalinle uzaklarda bulunuyorsun, halbuki dün etrafını saran realitelerden hiç biri eksik değil, dün ne isen, bugün yine osun!

- Zırva... Dün mânen ve maddeten bir fakirdim bugün bütün zenginlerden daha zengin bir...

Sözünü kesen arkadaşı:

- Fakirsin diyor.

[. . .]

Eğer, Osman bir kayanın dibinde uyusaydı ve Muhsin bu kayanın kopmakta olduğunu görseydi, arkadaşının yüzünden o dakikada rüyaların en tatlısını gördüğünü okumuş ve mümkün olsa Muhsin onu silkip rüyasından uyandırma ve bu suretle onu bir kaya altında ezilip mahvolmaktan kurtarmak istemez miydi?.. Onun rüyasına acıyarak uykusuna terk etmesine imkân var mıydı? (21)

Yine romandaki temel gerilimi oluşturan bu “imkânsız aşk” bağlamında, Ayla'nın da Osman'a âşık olması ve onunla evlenmek istemesi, bu durumdan haberdar olan genç teyzesi Meziyet ile aralarında tartışmaya yol açmaktadır.

*Çılgın Gibi*'de, Muhsin'in Celile ile evlenmemesi ile sonuçlanan iç çatışması büyük ölçüde, ülke çapında adını duyurmuş, belli bir itibar sahibi Muhsin Demirtaş olmasından kaynaklanıyordu. Ayla'nın da, içinde yer aldığı toplumsal sınıfın kuralları gereğince, kendi sınıfsal konumuna uygun olmayan bir adamla, teyzesi Meziyet'in deyişiyle “basit bir daktilo” veya “küçük bir kalem efendisinin kızı” gibi evlenmesine imkân yoktur.

Meziyet'in Ayla'ya öğüt niteliğinde ettiği sözler, “metaların egemenliğindeki bir dünyada” burjuva sınıfının da istediği gibi davranmakta özgür olamayacağını göstermektedir:

Senin istediğin insanı istediğin şiddetle sevmek hakkındır...

Fakat bir çocuk gibi, küçük bir kalem efendisinin kızı gibi, âşık olduğun için bütün hayatını körü körüne bir adama vakfedemezsin. Seviyorsun sev. Bıkıncıya kadar... Kimsenin

sevgilinde gözü yok... Fakat sevmek evlenmeğe niçin bir engel teşkil eder, sen bana bunu anlatır mısın. İnsan gönlünün istediğini sever. Fakat evleneceği zaman umumun en çok beğendiğini, sosyete içinde en röprezantabl olanını, vaziyeti en yüksek bulunanı intihap eder. Kalb protokolü başka izdivaç protokolü başka... Bafralı Veli Turgudun kızı orta halli bir ailenin çocuğu olan hukuk mezunu bir Osmanla evlenemez, gülünçtür bu... Hem sebep yok Ayla. Muzafferle evlendiğin zaman Osmanı sevmekten onunla sevişmekten seni kim meneder...

[. . .]

-Sana lâyük olan koca meçhul bir hukuk talebesi değil... Bütün İstanbulca, bütün Türkiyece malum bir müteahhit Muzafferdir... Onunla evlendiğin zaman şimdi piyasada mevcut bekâr erkeklerin en müthişini, en zengin ve en itibarlısını koca olarak intihap etmiş olursun. (100)

Evliliğin aşk temelinde değil de, pazarda rekabet içindeki mallar arasından en uygununun satın alınması temelinde kurulmasının salık verildiği bu sözler, Friedrich Engels'in *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*'nde ileri sürmüş olduğu, gerçek aşkın ancak mülkiyetsiz proleterler arasında gerçekleşebileceğine ve burjuva evliliklerinde kadının bedenini satmakta olduğuna dair saptamalarını anımsatmaktadır.

“Şeyleşme”nin giderek yaşamı kuşattığı bir dönemde Lukács'ın, “bütünsellik” kavramının önemi azalmaz, aksine artar. Jameson'a göre gerçekçiliğin işlevi, şeyleşmenin her alanda parçaladığı varoluşu bütünlük içinde görebilmek

olmalıdır (*Estetik ve Politika* 323-324). İnsanlar arasındaki ilişkilerin, nesnelere arasındaki ilişkiler gibi görünmesi, bütün toplumsal sınıfları etkilemektedir. Bir başka deyişle, şeyleşmenin kuşatmasından kapitalist sınıf da kurtulamamakta ve onun olumsuz etkilerinden muzdarip olmaktadır.

Kadınlar için ayrı, erkekler için ayrı, çifte ahlak anlayışı ise, Suat Derviş'in öteki romanlarında olduğu gibi, *Sınır*'da da eleştirilir. Osman'la aralarındaki büyük sınıfsal farkı öğrenen Ayla, kendini erkek kardeşiyle kıyaslar. Erkek kardeşi de evlenmeyeceği hâlde "bir daktiloyla" yaşamaktadır; erkek olduğu için onu kimse ayıplamamaktadır (117). Teyzesi Meziyet ise, Ayla'ya Müteahhit Muzaffer'le evlenip Osman'la sevgili olmasını önermektedir. Ayla şöyle düşünür:

Bir erkeği karısı olarak aldatmak haysiyet, şeref ve mevkii ondan kazanmak ve diğer taraftan, resmen birleşildiği zaman sizi küçültecek, fakat kalbinizi vermiş olduğunuz bir mevcude gizli olarak herkesten gizli olarak yaklaşmak, biri açık ve biri gizli iki hayata sahip olmak...Kadınlara böyle bir vaziyet karşısında gönlünü tatmin etmek ancak rüya ile kabil olan bir şey...(118)

Böylece Derviş'in diğer romanlarında olduğu gibi, "namus" kavramı toplumsal cinsiyet bağlamında sorgulanmaktadır.

*Sınır*, aşkın sınırlarının tartışıldığı bir roman olarak ortaya çıkar. *Çılgın Gibi*'de olduğu gibi, bu romanda da aşkın felsefesi yapılmaktadır.

Tek insana âşık olmak, bütün hayat onu sevmek, bu biraz romantik bir şey... Senin için Ayla, senin gibi kültürel intelligente, bir genç kız için böyle düşünmek bir hata olur... Sen Osmanı seviyorsun. Çünkü açıkça konuşalım, henüz onu

arzu etmekte, onun yakınlığını, onun mahremiyetini henüz bilmiyorsun ve seni ona marazi bir şekilde bağlayan şey asabının, etlerinin bütün vücudunun ona kanmamış ona doymamış olmasıdır... Şimdi sen Osmanın kadını olmak, onun yakınında bulunmak onun kolları arasında yaşamak için her türlü fedakârlığı yapacağını samimiyetle zannetmekte... Fakat bu bir devredir... Bu kendini feda etmek, evet her şeyi ona feda etmek hissi ancak onun yanında, yakınında kolları arasında yaşayacağın zamana kadar devam edebilir sonra... Sonra inan bana, kendini feda etmek, onu her şeyin üstünde tutmak duygusu birdenbire sönecektir. Birdenbire yaptığın fedakârlığın büyüklüğünü anlıyacaksın. (121)

Söylediklerine itiraz etmeye çalışan Ayla'ya Meziyet, "hakikatin bayağı olduğunu" anımsatır ve şöyle devam eder:

Onun; Şaziyenin oğlu olduğunu bile bile, bir gün onu, onun böyle olduğunu bilen insanlar arasına kocamdır diye sokarsan, o zaman onun her hali, her tavrı, her hareketi seni utandıracak, sana azap ve işkence olacaktır. Çok rahatsız olacaksın ve seni bu kadar rahatsız ettiği için, seni utandırdığı için ondan nefret edeceksin. (123)

*Sınır*'da aşk, en güçlü çatışma olarak ortaya çıkar. Bu gücünü de büyük ölçüde "imkânsız" oluşundan almaktadır. Bu çalışmanın ikinci bölümünde ayrıntılı biçimde incelenecek olan romantizm ve gerçekçilik arasındaki gerilim de, Ayla'nın o evde yapamayacağını anlayarak geri dönmesi ve aşkını feda etmesi ile çözümlenecektir. Osman ve Ayla arasındaki "sınır" aşılamayacak kadar büyüktür.

## Ç. Diğer Romanlar

*Hiç* (1939) adlı roman, “Kurşun rengi göke doğru yükselen apartımanların pencereleri ona kendini gözetliyen bir sürü gözler, sarı, kırmızı, mavi, yeşil gözler gibi geliyor” (3) cümlesiyle başlar. Seza, sevgilisi Atıf’ı buluşacakları yerde beklemektedir. İlk bölümde, özetle, Atıf’ın evli bir erkek olduğunu, Seza ile bir süredir ilişkilerinin devam ettiğini, Seza’nın Atıf’ın onu sevmediğine inandığını öğreniriz.

Seza sevgisiz bir çocukluk geçirmiştir. Teyzesinin yanında büyümüştür. Eniştesi Fransa’da eğitim görmüş ve Paris Elçiliği’nde müsteşarlık görevinde bulunmuş olduğundan ötürü Fransız kültürüne hayrandır. Bu nedenle Seza, “Umumi Harp’e kadar “Notrdamdösyon Katolik Mektebi”ne devam etmiştir. Dadı kalfasının “müslüman telkinleri” ile büyümüş olmasından ötürü, kendini okula bir türlü ait hissedemez, kimseyle bir yakınlık kuramaz.

Seza’nın gençliğinin anlatıldığı dönemde İstanbul işgal altındadır.

Harbden sonra kalabilecek miydi?.. Ne zamanlardı o harp seneleri.. Yalnız askerler değil, siviller bile beş saatlik bir proje, bir plân veya program yapamıyorlardı. Ve ölüm karşısında kalan insanların yegâne konuştukları şey yaşanan andı. Dakikayı düşünüyorlardı. Bir dakikadan sonra ne olacaktı... Meçhul değil mi?..

Yusuf, Viyana’dan Galiçya’ya çarpışmaya giden bir “tayyare yüzbaşı”dır. Anlatıda savaşın yarattığı psikolojiden söz edilir. Tehlikenin doğal hâle geldiği bir zamanda, “garip bir haleti-i ruhiye içinde yaşayan erkekler” için esas heyecan verici olan “hoşa giden genç bir kıza rastlamak”tır:

Ve işte ölüme giden bu adam, gittiği yerin korkunçluğunu hiç bilmiyormuş gibi ve asıl mühim olan bu gidiş değilmiş gibi onunla yaptıkları tesadüfleri ona teker teker sayıyor. Sezanın o tesadüflerde giydiği çarşafı, iskarpinleri, taşıdığı çantaları teker teker tarif ediyordu. (41)

*Çılgın Gibi*'de olduğu gibi, *Hiç*'te de ahlak meselesi sınıfsal konum ile birlikte ele alınır. Diğer romanlarda olduğu gibi, ahlakın sınıfsal temeli vurgulanır.

“Tütün sosyetesini direktörü” olan Atıf, Seza'nın yazmış olduğu aşk mektuplarının eşinin elinde olmasından ötürü bir “rezalet” çıkmasından korkmaktadır:

Seza bütün samimiyetle seven bir kadının harikulâde güzel ve kibar cür'etile başını kaldırıyor:

-Ben seni sevmiş olmaktan kat'iyen utanmıyorum. Mektuplarım bir ahlâksızlığın, bir küçüklüğün vesikası değildir ki, bunların görülmesiyle ortada bir rezalet çıksın?

-Seza çocuk musun?.. Ben kırk beş yaşındayım ve iki çocuğum var. Sonra sosyal vaziyetim... Böyle bir dedikodu hepimizi rezil eder. Bu fevkalâde tatsız bir şey olur. Bilhassa senin için...

Sen herkes değilsin. İstanbulun en kibar ailelerinden birinin kızıydın. En temiz ve en namuslu kadınıydın, en hürmete lâyık anasıydın. (14)

Diğer romanlarda da olduğu gibi, *Hiç*'te de aşk bir başkaldırı ögesi olarak biçimlenir. *Sınır* ve *Çılgın Gibi*'de de ortaklaşan bir örüntü olarak, özellikle burjuva

sınıfının ikiyüzlü ahlak anlayışı sorgulanır. Atıf'ın etrafındaki hemen tüm eşler birbirini aldatmaktadır<sup>37</sup>.

*Çılgın Gibi*'de olduğu gibi, *Hiç*'te de âşıkların çevresindeki kişiler yozlaşmış ve çifte ahlak anlayışı ile yaşayan kişilerdir. Celile gibi, Seza da bu durumu sorgulayarak aşkını savunur. Muhsin gibi Atıf da aşktan çok “toplumsal mevkii”ni önemsemektedir.

Atıf'a yazdığı mektupta Seza, nikâhın ne anlama geldiğini sorgular. Birbirini gerçekten seven insanlar arasında, nikâh ile kişisel çıkar ya da toplumsal zorunluluğun bir ilgisi olamayacağını dile getirir:

Nikâh ne demek?.. Evlenmek ne demek?.. Ben senin kadının değil miyim?.. Bana hiçbir bağın yok mu?..

Eğer beni sevseydin. En temiz, en meşru nikâhla bizim birbirimize bağlı olduğumuzu anlardın.

Nikâh aşkın tabii bir neticesidir. Sevişmeyen insanların birbirinden ayrılması en doğru ve ahlaki bir harekettir.

Birbirlerinden ayrılmamak isteyenler, sevişen insanlardır. Onlar hiçbir menfaat hissi, hiçbir içtimai mecburiyet olmadan birbirlerini istedikleri anda nikâhlanmışlardır demektir,

Bu arzu bittiği anda bu nikâh bozulmuş olur. (68)

---

<sup>37</sup> Bu durum, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarını anımsatmaktadır.



## D. Sonuç

Derviş'in ele aldığı temalara bakıldığında, toplumsal değişim ve yabancılaşma izleklerinin öne çıktığı görülmektedir. Modernleşme ile yabancılaşma arasındaki ilişki, öne çıkan izlekler düzeyinde nasıl ele alınmaktadır? Derviş'in anlatmayı seçtiği konular, Türk romanı tarihi çerçevesinde ne anlama gelmektedir?

Türk romanının ilk ürünleri olan Tanzimat dönemi romanlarında eski ile yeni arasındaki çatışmanın bir tezahürü olarak ele alınan modernleşme teması, en çok "alafranga züppe tip" ile ele alınmıştır.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'sinde Felatun, Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nda Bihruz, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık*'ında da Şatıroğlu Şöhret savurganlıklarıyla öne çıkan "aşırı batılılaşmış" tiplerdir.

Şerif Mardin'e göre "XIX. Yüzyıl Türk edebiyatında Bihruz Bey tiplerinin çok görülmesi ve bu örnek edebî vasitanın ustalıkla kullanılması bir bakıma bir sosyal denetim aracıdır" (45). Çünkü "ne savunmanın, ekonominin ve modernleşmenin acil sorunları ile ilgilenen ilericiler için, ne de mevcudu muhafaza etmek isteyen tutucular için, Bihruz'ların bir yardımı dokunmuyordu" (67). Topluma yol gösterme görevini üstlenmiş olan Tanzimat dönemi romancıları için Bihruz Bey tipi oldukça işlevsel görünmektedir.

Mehmet Rauf'un *Eylül*'ünde Necip, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*'sundaki Behlül ise alafranga züppe tipin devamı olmakla birlikte belli bir değişim geçirmişler, kendileriyle alay edilen tipler olmaktan çıkmışlardır. Savaşların başlamasıyla birlikte, *Sınır*'in çözümlemesinde de belirtilmiş olduğu gibi, bu tipler "Batılılaşmış zümre"ye dönüşerek "çıkarıcı ve sömürücü burjuva sınıfıyla özdeş"leşmiştir (Moran *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, 263).

Çözümlemelerde gösterilmeye çalışıldığı gibi, Bihruz Bey'deki köksüzlük ve kimliksizlik, *Sınır*'ın Osman'ında da vardır. Kökenin reddedilmesi konusunda, anlatıcı açıkça “ızdıraptan başka bir şey vermez” yorumunda bulunur ve romanlardaki kişilerin sonları da bu savı desteklemektedir. Osman, proleter bir ailenin çocuğu ve işçilerin odağa alındığı ilk romanlardan birinin merkez figürüdür. Bu açıdan, Türk edebiyatının ilk romanlarından birinde kendini aristokrat olarak gören, köksüz, kimliksiz, şaşkın Bihruz Bey ile Türk edebiyatının işçileri odağa alan ilk romanlarından birinde hayal âleminde yaşayan köksüz, kimliksiz, şaşkın Osman arasında bir bağlantı daha kurulmuş olur. Bihruz Bey de o dönemde yeni ortaya çıkan sınıfın bir temsilcisiydi. Ne modernleşmeyi ne de geleneği içselleştirebilen Bihruz Bey, gülünç duruma düşen yeni bir tip olarak romana konu olmuştu. Osman da, yeni temsil edilmeye başlanan işçi sınıfının, kökenini yadsıyan bir üyesi olarak ortaya çıkar. *Sınır*'ın ilk proleter romanlardan biri olması bu bağlamda da önem kazanmaktadır.

Bihruz Bey tipinin XIX. yüzyılda bir tür toplumsal denetim aracı olarak kullanılması (Mardin 43) ile toplumun geneline uymayan, normlara başkaldıran farklı kişileri denetleme aracı olarak kullanılması birbirinden farklıdır. Buradaki ince çizginin Suat Derviş'in romanlarında hassaslıkla ele alındığı söylenmelidir. Derviş, toplumsal açıdan farklı ve uyumsuz kişileri anlatmayı esas olarak alırken özellikle kadınların ahlakının biçimsel olarak eleştirilmesine karşı çıkararak mevcut anlayışı yapı söküme uğratması bağlamında ilerici bir tutuma sahiptir.

1940-1941 yıllarında yayımlanan *Yeni Edebiyat* dergisi çevresinde bir araya gelen siyasetçi ve edebiyatçıların, edebiyat eserlerinin eğitici yönü konusunda Tanzimat aydınlarının çizgisini devam ettirdiği görülebilir. Bu bağlamda, halkın değerleri, toplumsal ilerleme kaydetmek amacıyla araçsallaştırılabilir. *Fosforlu*

*Cevriye*'de olduğu gibi “monşer beyler”le dalga geçmek hem politik hem popüler bir tutum olarak tanımlanabilir. Burada alafranga züppe tipe, halkın içinden bir bakış üretilmektedir. Türk romanında köklü geçmişe sahip bu bakışın toplumdışı bir fahişenin gözünden üretilmesi ise yeni bir tavidir. Bu açıdan bakıldığında, işlediği temalar, söylemi ve yeniden üretilmesi bağlamında popüler bir metin olan *Fosforlu Cevriye*'nin, bir fahişenin halkın içinde konumlandırılması itibariyle ilerici olduğu görülebilir. Aynı konumlandırma, “sol” bir davadan ötürü arandığı ima edilen adam için de geçerlidir. *Cevriye*'nin onu ne monşer beylere ne kabadayılara benzetebildiği, “Allah’a inanmadığı halde çok iyi olduğu” biçimindeki düşünceleri dikkati çeker. Böylece, romanın anlatısında Tanrı’ya inanmamak, yasadışı bir örgüte mensup olmak, sürekli okuyup yazmak ile tanımlanan solcu kimliğin alafranga züppe tip ile bir ilişkisi olmadığı vurgulanmış olur.

“Bihruz aleyhtarı tutum”un farklı bir biçimde Türkiye’de sosyalizme karşı 1960’lara kadar kullanılmış olduğu (Mardin 79) anımsandığında, burada geleneksel motiflerden destek alan popüler bir ögenin ilerici bir amaçla kullanıldığı görülebilir.

Suat Derviş’in bazı tiplerini savurgan alafranga züppenin uzantısı olarak görmek gerekir. Örneğin, *Sınır*’ın II. Dünya Savaşının zorlayıcı ekonomik koşulları içinde tefrika edildiği akla getirildiğinde, Ayla ve çevresinin savurganlığı dikkati çekecek bir mahiyete bürünmektedir. Maddî olarak sıkıntı çeken halk, savaş vurguncularının ve sermaye sahibi patronların nasıl yaşadığını bu romanlarda görmektedir. Bu romanların o dönemin koşulları içinde, ülkenin görece refah düzeyinin daha yüksek olduğu dönemlere göre, daha açık biçimde vurucu ve etkileyici olması beklenir. Aynı zamanda, gazetede tefrika edilmeleriyle de popüler olan bu romanlar, savaş koşullarının sıkıntısı içinde yaşayan okurlara, burjuva

sınıfının yaşam biçimini gösterirken onların bir süreliğine de olsa oyalanmasını ve rahatlamasını sağlayabilir. Bu iki sonuçtan birinin varlığı, ötekini dışlamaz.

Modernleşme ile kurduğu ilişki açısından Suat Derviş'in romanlarına sınıf ve ataerkillik kavramları çerçevesinde bakılabilir. Onun sınıfların ve toplumsal cinsiyetin temsiline yönelik bakışı, romanlarındaki temalardan yola çıkılarak tartışılabilir. Bu kavramların yabancılaşma izleği ile olan ilişkisi de özellikle önemlidir.

Suat Derviş romanlarındaki karakterlerin geldikleri toplumsal sınıflara ve onların mesleklerine bakıldığında, işçi sınıfının ilk temsilcilerinden aristokrat sınıfının son temsilcilerine ve sınıf altı kabul edilen marjinal kişilere kadar farklı kesimden roman kişilerinin temsil edildiği görülür.

Cumhuriyet dönemi yazarlarının romanlarında yer alan küçük burjuva öğretmen, doktor, asker gibi kişilerin romanlarda görece daha az temsil edilmesi ise dikkati çekmektedir. Orta sınıf olarak kabul edilebilecek bu kişilerden akılda kalanların başında *Sınır*'ın Muhsin'i gelmektedir. Ancak romanda başarılı bir biçimde temsil edilmemiştir. Ayla ise Osman'ın çok fakir olduğunu öğrendikten sonra oluşturduğu yaşam tasavvurunda, gerek Fransızca öğretmeni olarak çalışmayı düşlemekle, gerek evinin döşenmesine ilişkin verdiği kararlarla orta sınıftan bir kadın olmayı kabul etmiştir.

*Çılgın Gibi*'nin Ahmet'i bu sınıfın temsili tipi olarak değerlendirilebilir. Ancak, Ahmet, Cumhuriyet dönemi romanlarının devrimleri benimsemiş idealist orta sınıf kişilerinden oldukça farklıdır. Kökeni itibariyle orta sınıf sayılabilirse de o, savaş vurgunculuğu aracılığıyla da olsa, burjuva sınıfına dâhil olmayı aklına koymuş bir kişidir.

Şerif Mardin 1957’de yayımlanan bir makalesinde, kaymakam, öğretmen, mühendis, hâkim gibi meslek gruplarından oluşan orta sınıfın Cumhuriyet’in inkılaplarının yerleşmesinde ve Batılılaşmada oynadığı önemli rolden söz eder (341-2).

Taner Timur’a göre, Cumhuriyet dönemi romanında öğretmen, subay, doktor, kaymakam gibi “küçük burjuva reformisti” karakterleri, rejimin sosyolojisini yapmaya yaramaktadır (78-79). Cumhuriyetin devrimlerinin kasabalardaki temsilcileri, Halk Odaları ve Köy Enstitüleri’nde modern tekniklerin yanı sıra, laik ve pozitivist düşüncüyü yaymaya çalışan bu sınıftır (Zürcher 286).

Bu sınıftan kişilerin romanlarda doğrudan ve yaygın olarak temsil edilmemesinin ne anlama geldiği üzerinde yorumda bulunabilmek için, Suat Derviş’in modernlikle kurduğu ilişkiye başka açılardan da bakmak gerekir.

Romanlarda kadınların nasıl temsil edildiğine modernleşme ile kurulan ilişki çerçevesinde bakarken akılda tutulması gerekli temel kavram, ataerkilliktir. Tanzimat döneminden bu yana verilen mücadele sonucunda Cumhuriyet devrimleriyle birlikte kadınlar çeşitli mesleklerde çalışabilme, seçme ve seçilme haklarını kazandılar.

Bu bağlamda, “modern” ve “geleneksel” söylemlerin kadınları nasıl etkilediği ve kadınlar hakkında ortaklaştığı ve ayrıştığı noktaları dikkate almak gerekir. Modernleşme projesinin kadınlara gereksinimi vardır. Ulus-devletin kurulması sürecinde büyük ölçüde Ziya Gökalp’in kuramsallaştırdığı bu düşünceye göre, kadınların eğitilmiş olması onların gelecek kuşakları eğitmesi için gereklidir. Bu anlamda kadınlar tüm ulusun yeniden üreticileri konumundadırlar. Bu rolleri yetkin bir biçimde yerine getirebilmeleri için de “mükemmel” ev kadınlığı ve annelik etmeleri gerekmektedir.

Derviş'in ilk dönem romanlarından itibaren bu roller sorunsallaştırılmıştır. 1923 tarihli *Hiçbiri*, kadınlığın beşikle kiler arasında mekik dokuma olarak tanımlanmasını eleştirir. Evliliği ve kadınların geleneksel rollerini olumlayan popüler aşk romanlarından farklı olarak Derviş'in romanlarının kadınları modernleşme projesinin yeniden üreticileri olarak gören resmî ideolojiye muhalif olduğu görülmektedir. Bu durumun Suat Derviş'in "millî kanon" ile kurduğu ilişkinin bir parçası olduğu da düşünülebilir. Suat Derviş'in yapıtları, yukarıdaki açıdan, "millî kanon"un söylemine eklemelenemeyeceği gibi, kadınları modernleşmenin yeniden üreticileri olarak gören resmî ideolojiye de muhaliftir.

Tanzimat ve Servet-i Fünun romanında özellikle öne çıkan, ancak Cumhuriyet döneminde yayımlanan romanlarda da rastlanan melek kadın-şeytan kadın ikilemi ve mevcut namus anlayışının yeniden üretilme geleneği ise Suat Derviş'in yeni imgeler yaratma yoluyla saldırdığı bir anlayışı temsil eder. Bu anlamda Derviş'in romanları sürekliliği kıran devrimci bir niteliğe sahiptir.

Tanzimat romanından itibaren yabancılaşma temasının modernleşme ile iç içe ele alınmış olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Türk romanında modernleşmenin simgeleri arasında, Fransızca konuşmanın, piyano çalmanın, (Fransızca) roman okumanın ve belli mekânlarda eğlenmenin olduğu düşünüldüğünde, ilk romanlardan itibaren modernleşme sürecinde yabancılaşan kişinin serüveninin önemli bir izlek olarak ortaya çıktığı görülmektedir.

Bu bölümde Suat Derviş'in modernleşme ile kurduğu ilişkiyi aydınlatmak üzere sınıf ve ataerkillik kavramları temel alınmıştır. Bu kavramları sorunsallaştırması, onun modernleşme projesine bakışını ve bu bakışın yabancılaşma ile ilişkisinin nasıl kurulabileceğini göstermektedir.

Suat Derviş'in romanlarında farklı sınıflardan kişilerin varlığının ve onun sınıfsal bakış açısının dikkat çekici olduğu ortaya konmuştu. Derviş'in "medeniyet"e bakışı da onun moda, giyim kuşam, yemek kültürü, balolar ile biçimlenen burjuva kültürünü anlatmasında somutlaşır. Bu bakış, Kemalizmin "adab-ı muaşeret romanları" işlevini üstlenen popüler aşk romanları ile ortak bir niteliğe sahiptir. Derviş, modernleşme/batılılaşmanın üst sınıflar tarafından gündelik yaşamda nasıl üretildiğini ortaya koyarak burjuva kültürünü yeniden üretmiş olur. Alafrangalaşmanın en belirgin simgelerinden ikisi, balo ve çaylardır. Balolar, yeme içme kültürünün yanı sıra, giyim kuşam, konuşulan konular ve konuşma dili açısından da romanlarda modernleşmeye dair ayrıntıları ortaya koymaya yarayan buluşmalardır.

*İstanbul'un Bir Gecesi*'nde, büyük işadamlarından birinin evinde verdiği balo, üst sınıftan kişileri anlatırken bir yandan da romanın kurgusu içinde, burjuva sınıfının gündelik hayatıyla emekçi sınıfın gündelik hayatı arasında bir karşılaştırma yapma imkânı sunar. Büyük iş adamı, onun iş yapmayı planladığı Almanlar, iş adamının fiziksel engelli kızı Saffet ve genç kızın öğretmeninin bir arada bulunduğu balo ile bu konağın dışında, kaza geçiren oğluna kan aramak için hastaneden işsizler kahvesine kadar İstanbul sokaklarında dolaşan Zeliha'nın öyküsü eş zamanlı olarak ilerler. Bu biçim de okura farklı hayatları karşılaştırma imkânı sunar.

Türkiye'nin modernleşme tarihi içinde Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde yok olan, dönüşüm geçiren ve ortaya çıkan kişiler, Suat Derviş'in 1930'lu yıllardan itibaren yazdığı romanlarda yer almaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarından itibaren ürünler vermiş bir yazar olarak Derviş, gözlemlerini nasıl ortaya koymaktadır? Başka bir deyişle, toplumsal değişimin çeşitli yüzleri karşısında Derviş'in bakış açısı romanlarında nasıl ortaya çıkıyor?

Bu bağlamda Derviş'in romanlarında toplumsal değişim ve dönüşümün, toplumsal olarak ezilen ve dışlanan bireylerin bakış açısından anlatmayı seçmesi dikkatle üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur. Modernleşmenin eleştirisi Suat Derviş tarafından en dezavantajlı grupların bakış açısından dile getirilmiştir. Modernleşmenin taşıyıcıları gibi bürokratik sınıflar değil, bu süreçten dışlananlar anlatılmıştır. Bunların başında da eski aristokrat kişilerle toplumdan tamamen dışlanmış sınıf altı kişiler gelmektedir.

Romanlarda ele alınan temalar açısından, Derviş'in işçileri ve yabancılaşma ile şeyleşmeyi işleyen öncülerden olduğu görülmektedir. Tema seçimi açısından, çalışmanın "Giriş" bölümünde de dile getirildiği gibi, topluma dâhil olamamış ve toplum tarafından ezilen kişilerin öykülerinin anlatılması açısından Derviş ile Hüseyin Rahmi ve Sabahattin Ali arasında çeşitli benzerlikler dile getirilmiştir.

Yukarıdaki genel çerçeveye içinde, incelenen romanlar hakkında bazı genel saptamalar yapılabilir. Suat Derviş'in romanlarında, kapitalist dünyayı sınımsız kuşatan "şeyleşme"den bütün toplumsal sınıflar payını alır. Bununla bağlantılı olarak şeyleşmeyi, onun bütün tekil olgulara nasıl sindiğini görmeden kavramak olanaklı değildir.

Özellikle *Fosforlu Cevriye* ve *İstanbul'un Bir Gecesi* gibi romanlarda, farklı toplumsal sınıflardan gelen kişilerin, bu kuşatma içindeki "yabancılaşmış" yaşamları öykü edilir. Bu romanlarda, şeyleşmenin kültür ve dil üzerindeki yok edici etkisi de işlenir.

*Fosforlu Cevriye*'de, aidiyet ve yabancılaşma izleğiyle ilişkili biçimde, doğa ile yasa arasında kurulan bir karşıtlıktan söz etmek mümkündür. Cevriye'nin bir yıldızdan düşmüş olduğuna inanması, Fatmagül Berktaş'a göre "doğayla uyum özlemi kadar, soy ve sınıf farklılığının ortadan kalkması özlemini" de içerir (Berktaş



99). Böyle düşünöldüğünde, sınıf, soy, miras ve farklı toplumsal konumlar, sonradan edinilen ve bir bakıma “doğal” olmayan ikincil şeylerdir. Eşit insanlar olarak bir toplumda var olmanın önünde engeldir. Romandaki bu karşıtlık, Cevriye'nin âşık olduğu adam dışındaki roman kişilerinin tümünün sokak ahlakı ve sokak yasası denen farklı bir değer evrenine sahip olmalarıyla belirginleşir. Adam için ise romanda dile getirilmeyen farklı yasaların varlığı söz konusudur; ancak diğeri “marjinal” roman kişileri gibi onun da başı egemen yasa ile beladadır.

Anti-faşist söylem, *Emine* (1928), *İstanbul'un Bir Gecesi* (1939) ve *Fosforlu Cevriye* (1944)'de sınıf ve millet kavramları arasında kurulan karşıtlıkla ortaya konur. Bu romanlarda aidiyet açık bir biçimde millet üzerinden değil, sınıf üzerinden kurulur. *İstanbul'un Bir Gecesi*'nde işsizler kahvesindekiler ırkçı söylemin saf kan mefhumu ile alay ederek bu söylemi tersine çevirirler. Zeliha'nın, çocuğuna kan vermek üzere ikna ettiği bir gençle ilgili olarak işsizler kahvesindeki bir adam, “Ondaki kan İngiltere hanedanında, Habeş imparatorunda, Çin, Maçun padişahında, âri ırkta bulunmaz. Bu kanla günde en aşağı on milyon bit besleniyor” (59) diyerek diğeriğini güldürür.

Lukács, bir hikâye kahramanının öz benliğinin, toplumdaki nesnel güçler tarafından belirlendiği takdirde “tipik kahraman” olacağını belirtir<sup>38</sup> (141). Vautrin ve Julien Sorel gibi tipik roman kahramanlarının kişiliklerinde belli bir tarihsel dönemin belirleyici etkenleri görölebilir (141). Kahramanlardaki bireysel özelliklerle tipik taraflar arasındaki diyalektik ilişki dikkate değerdir. Lukács, şöyle bir örnek verir (142):

Levin “her şeyin altüst olduğu” bir dönemde Rusya'daki toprak sahibi sınıfın tipik bir temsilcisiydi. Okur, Levin'in kişisel

---

<sup>38</sup> Eleştiride “tipik” kavramı üzerinde bu çalışmanın ikinci bölümünde ayrıntılı olarak durulacaktır.

özelliklerini öğrendikçe zaman zaman, hiç de haksız olmayarak, onu bir yabancı, bir garip adam olarak düşünmeye kalkar, fakat sonunda bu gibi tuhafıkların bir geçiş döneminin belirtileri olduğunu anlar.

Geçiş döneminin çelişkilerini Suat Derviş romanlarındaki kadın kahramanlar oldukça güçlü bir biçimde yaşarlar<sup>39</sup>. Hem kadın hem de erkek kahramanların kişisel tarihlerindeki kaçınamayacakları çatışmalar, dönüşümü zorunlu kılmaktadır. Böylece, bireysel dönüşüm ile yabancılaşma arasındaki ilişki, büyük çalkantıların yaşandığı bir geçiş toplumunda daha fazla etkili olacaktır.

Bu bölümde romanlarda tarihsel gelişme ve değişme sürecinin nasıl işlendiği üzerinde durulmuştur. İmparatorluktan cumhuriyete geçiş sürecinde değişen üretim ilişkileriyle ortaya çıkan yeni sınıflar ve yeni tiplerin romanlarda ele alınış biçimi irdelenmiştir. Bu süreç, yeninin getirdiği değişimin yanı sıra, mevcut olana eklenmesi yönüyle de bir süreklilik arz etmektedir.

Dönüşüm ile süreklilik kavramları arasındaki ilişki, Suat Derviş'in romanlarında bireysel ve toplumsal düzlemde ortaya serilir. Tarihsel ve gerçekçi bakış açısının bir sonucu olarak romanlarda “köken”e özel bir önem verilmektedir. Bu çerçevede, roman kişilerinin kişisel tarihleri ve sınıfsal kökenleri kadar, mekânların toplumsal tarihi de ayrıntılı bir biçimde betimlenmektedir. Kişilerin ve mekânların tarihçesi, eski ile yeni arasındaki ilişki, Osmanlı ve Cumhuriyet arasındaki ilişki ve kopukluklar gibi konular, roman kişileri bağlamında ele alınmaktadır. Böylece bu iki düzlem iç içe geçmiş biçimde aktarılır.

---

<sup>39</sup> Örneğin *Çılgın Gibi*'de Celile'nin yabancılığı; etrafında olup biteni “temaşa etme” ile yetinmesi, belirgindir. Celile, toplumun ikiyüzlü ahlak kurallarını hiçe sayarak sevdiği adamın, Muhsin'in, yanına gitmiştir ancak, “eski terbiye” aldığı için Muhsin'e ondan hamile kaldığını söyleyememiştir.

Süreç içinde yaşanan değişim ve dönüşüm, romanlarda, sınıfların tarihi açısından aktarılmaktadır. Romanlarda yeni toplumsal ve ekonomik koşulların var olana nasıl eklemlendiği ile bunun yarattığı yeni insan tiplerinin betimlenmesi dikkate değerdir<sup>40</sup>. Eski ile yeni arasındaki gerilim ilişkisi, dönüşüm ve süreklilik kavramlarıyla bir bütünlük içinde görülmelidir.

*Sınır*'da üst sınıftan bir kadın olarak Ayla'nın giyimi kuşamı ile ilişkili ayrıntıların yanı sıra, onun Fransızca bilmesi, bahçede küçük köpeği ile oynaması gibi ayrıntılar, ilk dönem romanların yanı sıra, Türk romanında modernliğin, batılılaşmanın ele alındığı ilk dönem romanların bir uzantısı niteliğindedir. Bu anlamda, Suat Derviş'in romanında Ayla ve çevresindekilere yer vermesi bu geleneğin devamı olarak düşünülmeli, Ayla ve çevresindekilerin de Türk romanındaki alafranga tipe eklemlenmiş olduğu belirtilmelidir.

Roman geleneği açısından yeni olan ise, Türk romanına bütün işçilerinin ve onların yaşamlarının girmesidir. Bu anlamda düşünüldüğünde, Suat Derviş'in işçi sınıfını odağa alan *Sınır*, *İstanbul'un Bir Gecesi*, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* gibi romanlar yazmış olması Türk edebiyat geleneği açısından dönüştürücü işleve sahip bir yenilik olarak değerlendirilmelidir.

Bu bölümde gösterilmeye çalışıldığı gibi, Suat Derviş, romanlarında değişim üzerinde durmuş, çağın hem tarihe karışan hem de oluşmakta olan yönleriyle ilgilenmiştir. Değişimi ve süregelen, toplumun ezilen ve dışlanan kesiminin bakış açısından görmeye çalışmıştır. Tarihsel materyalizm kavramıyla bağlantılı düşünüldüğünde, bu bakış açısı, geçmişin ve çağın olaylarını sınıfsal açıdan değerlendiren bir temeli ortaya koymaktadır.

---

<sup>40</sup> İncelenen hemen bütün romanlarda, bireysel anlamda dönüşümün temel aracı olan "aşk"a ise, bu çalışmanın "Üçüncü Bölümü"nde odaklanılacaktır.

Roman kişilerinin geçirdiği dönüşüm açısından bakıldığında, kişilerin kaçınılmaz olarak değiştiği görülür. Bazen bu dönüşüm, oldukça güçlüdür. Roman kişinin romanın başında ve sonundaki hâli bambaşkadır. Örneğin, *Çılgın Gibi*'de Muhsin'i, Celile'nin âşık olduğu adam olarak gören okur, yaşanan çatışmalarda Muhsin'in aldığı kararlar ve sergilediği tutumlar sonucunda Celile ile birlikte Muhsin'den uzaklaşabilir. Başka bir deyişle, Muhsin, âşık olunduğu için ilahlaştırılan bir erkek olarak kalmaz; canlı bir kişidir. Dolayısıyla karakterlerin devingenliği, okurun da romanla devingen bir bağ kurmasını sağlar. Bu durum, gerçekçilik çevresinde anlamlıdır.

Benzer biçimde, *Ankara Mahpusu*'nda zarif ve güzel Zeyneb, Vasfi hapisten çıktıktan sonra “şişman bir kabzımal”a dönmüştür. Görünüşteki bu tezat ile Vasfi'nin Zeyneb'e olan duygularının olumsuz dönüşümü, birbirine paraleldir.

*Aksaray'dan Bir Perihan*'da okur, paşa çocuğu Nuri'nin, eşi Perihan'ın baskısına karşı koyamayıp kaçakçılık yapmasına kadar uzanan dönüşümüne tanık olur. Nuri, yardıma gereksinim duyan ve yalnız kalmış teyzesi Pakize'nin ya da dadısı Gülter'in yanında değildir; ancak, Perihan'ın baskılarına boyun eğer. Eski aristokrat sınıfın temsilcileri olarak *Aksaray'dan Bir Perihan*'ın Nuri'si ile *Çılgın Gibi*'nin Celile'sinin ortaklaştığı noktalardan en önemlisi, onlardaki “zamana uyan” ve “hesapçı” kişilere karşı bu boyun eğiştir. Bu durum bir anlamda aristokrasinin burjuvazi karşısındaki tarihsel yenilgisinin simgesi olarak yorumlanabilir.

*Çılgın Gibi*'de çarpıcı olan temel nokta, yaşama dâhil olmamış, toplumsal kural ve yasaların dışına çıkmamış “terbiyeli” Celile'nin, Muhsin'e âşık olarak duygularına göre yaşamayı seçmesi ve sonrasında uğradığı büyük hayalkırıklığıdır. Modernleşmeye karşın kadının konumuna ilişkin esaslı bir dönüşümün gerçekleşmediği yorumu, romanın söylemi açısından olanaklı kılınmaktadır.

Toplumun çifte standart içeren ahlak yasalarına uyan ve kalıplara göre bir oyuncak bebek gibi davranan kadın, gerçekte ne kadar yaşamakta ve kendini gerçekleştirmektedir? Aslında, ne eski düzen Çeşmiahu Hanım'ın ne de yeni düzen Celile'nin kendileri gibi olmalarına izin vermiştir. Sonuç olarak Celile'nin içinden geleni yapmasının bedeli cezalandırılmak olur<sup>41</sup>.

Bu bağlamda kadınlara hayat hakkı tanınmaması *Sınır*'da üst sınıftan Ayla'nın "kadınlara böyle bir vaziyet karşısında gönlünü tatmin etmek ancak rüya ile kabil olan bir şey..." (118) sözleriyle eleştirilir.

*İstanbul'un Bir Gecesi*'nde, Vasıf, sabıkalı bir adam olarak işlediği suçtan ötürü kendini eleştiren bir "kurban" iken onun bu hâle gelmesindeki toplumsal koşulları fark eden ve sorgulayan bir "asi"ye dönüşür. "Kurban"dan "asi"ye dönüşme izleği, 1928'de yayımlanan *Emine*'de de dikkati çeker. Yaşamı boyunca kimsesiz bir kız olarak türlü eziyetlere katlanan Emine, kendinden oldukça yaşlı bir adamla evlenmiştir. "Şişman yağ tüccarı", hastalığından ötürü Emine'ye muhtaç olmasına rağmen ona hakaret etmektedir. Romanın sonunda, Emine bu durumu sineye çekmekten vazgeçerek yağ tüccarını tehdit eder. Roman, cinayete dair bir ima ile sona erer.

*Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*'ın Nazlı'sı ise işçi olarak saatlerce çalışmaya dayanamaz ve sonunda zengin bir adamın kapatması olur. Okur onun bu dönüşümüne adım adım tanık olur.

Fosforlu'nun bilinçlenme süreci ve yaşadığı dönüşüm, kendi sınıfının dışındaki insanları tanınmasıyla olmaktadır. Farklı sınıflarla iletişime geçmesi ve

---

<sup>41</sup> Ancak, romanın Fransızca versiyonu farklıdır. Romanın sonunda Celile, Muhsin'i terk eder. Çocuğunu doğurma kararı almıştır. Roman, siyah bir elbiseyle Muhsin'in evine gelen Celile'nin, beyaz bir elbiseyle oradan ayrılmasıyla sona erer.

hapishanedeki ebe hanım ve adam sayesinde Cevriye kendiyle ilgili şeyleri sorgulamaya başlar.

Bu bölümde roman kişilerinin kullandıkları sözcükler ve üslupları, onların sınıfları ve bilinçleri ile bağlantılı bir biçimde değerlendirilmiştir. Farklı sınıfsal kökenlerden ve farklı çevrelerden gelen roman kişilerinin, farklı şive, sözcük ve ifade biçimlerini kullanarak var olması, ele alınan romanlar arasında özellikle *Fosforlu Cevriye*, *İstanbul'un Bir Gecesi*, *Sınır*, *Aksaray'dan Bir Perihan*, *Ankara Mahpusu* ve *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* adlı yapıtlarda belirginleşmektedir.

Suat Derviş'in romanlarında, diyalogların kullanımının yanı sıra, halk dilinin, argo sözcüklerin ve şivenin yazılı dilde kullanımı gibi öğeler de dikkati çekmektedir. Bu bağlamda dil ve sınıf ilişkisinin Türk roman geleneği içinde nasıl tezahür ettiğine bakmak gerekir. *Sınır*'da, alafranga batılı tipin dil ve sınıf ilişkisi açısından sürekliliği dikkati çekmektedir. Ayla ve çevresindekiler modadan söz etmeyi seven ve bolca Fransızca sözcük kullanan gençlerdir. Fosforlu Cevriye, “monşer” beyler ile dalga geçer.

ABD'nin siyasal ve kültürel etkisinin arttığı bir dönemde, yanlış batılılaşan gülünç tipin kullandığı dil, *Fosforlu Cevriye*'de görüldüğü gibi, Fransızca'dan İngilizce'ye dönüşmeye başlamış, İngilizce sözcükler savaş sırasında zenginleştikleri anlaşılan sonradan görme kasabın konuşmasının bir parçası hâline gelmiştir.

Kapitalist sınıfın ve girişimci tiplerin romanlardaki bu temsilinin yanında, emekçi sınıfın dilinin romana girmiş olması dikkate değerdir. Tütün işçisi Şaziye'nin *Sınır*'da kullandığı “apukat” sözcüğü, buna bir örnektir. Bu anlamda, Türk romanında daha önce görülmeyenin görünür hâle gelmesi söz konusudur. Emekçi sınıfları odağa alan romanlarda dışlanmış olanların ve onların kullandıkları dilin

olduğu gibi aktarılması dikkate değerdir. Ayrıca *Fosforlu Cevriye*, içinde geçen deyimler ve argo szcukler açısından oldukça zengindir.

*Fosforlu Cevriye* ve *Ankara Mahpusu*'nda dadı, cariye ve halayıklar yer almamaktadır. *Fosforlu Cevriye*, kent dışlanmışlarını odağa alan bir romandır.

*Ankara Mahpusu*'nda da hem orta sınıftan hem de kentın “dışlanmışları” arasından seçilen roman kişileri vardır. Bu durum, Suat Derviş'in olabildiğince farklı sınıftan insanı romanlarında bir araya getirmek istediği biçiminde yorumlanabilir. Bu farklı sınıflardan insanların romanda bir arada bulunmasının ve yazgılarının bir biçimde keşişmesinin romana zenginlik katan bir boyutu vardır. Bu zenginlik, *Fosforlu Cevriye*'de olduğu gibi farklı dil, syolem ve üslupların kullanılmasında görülebilir. Dil ve üslup dışında, farklı sınıfsal kökenlerden insanların romanda temsil edilmesi, tematik anlamda da zenginleştirici etkide bulunmaktadır. Birlikteliğin, romandaki diyaloglar aracılığıyla gösterilmesi de önemlidir. Romanın biçeminde diyalogların yer alması, farklı sınıflar arasındaki etkileşimin yansımasıdır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### GERÇEKÇİLİK VE ROMANTİZM

Tezin bu bölümünde öncelikle, 1930’larda Avrupa’da yapılmış olan dışavurumculuk tartışması ile çeşitli koşutluklar gösteren *Yeni Edebiyat* dergisindeki tartışmaya yapılan göndermelerle tip, tipik, merkez figür, epik yoğunluk, perspektif gibi kavramlar üzerinde durulmuştur. Georg Lukács’ın kuramsal çerçevesinden yararlanarak “gerçekçilik”in ne olduğu ve diğer akımlarla olan ilişkisi irdelenmiştir. Bu bölümde gerçekçilik ve gerçekçi biçim ile ilişkili biçimde, anlatıcının tarafsızlığı ya da nesnelliği de tartışılmıştır. Anlatıcının romanın içindeki konumu, tutumu, işlevi, müdahalesi ve roman kişileri ile kurduğu ilişki meselesi ele alınmıştır. Suat Derviş’in romanlarında gerçekçi, romantik, popüler öğeler ve proleter edebiyatla kurduğu ilişki araştırılarak onu üslup özellikleri açısından Türk romanı içinde değerlendirmek amaçlanmıştır.

Edebiyatta “romantizm” ve “gerçekçilik”ten ne anlaşıldığı, kavram karmaşasına yol açmaması için, öncelikle dönemsel akımlar olarak tanımlanabilir: “Romantizm”, XVIII. yüzyılın ikinci yarısından XIX. yüzyılın sonuna kadar süren bir akımdır. Bir edebî akım olarak “gerçekçilik” ise 1850’lerde Fransa’da yaşayan edebiyatçıların yapıtları ile başlayan ve XX. yüzyılın başlarına değin süren bir harekettir.



Bu çalışmada ise, “gerçekçi” ve “romantik” kavramları, esas olarak biçem çerçevesinde kullanılacaktır. *The Rise of Novel*’da Ian Watt’ın “biçimsel gerçekçilik” (*formal realism*) tanımı ile kastedilen belirli bir edebî doktrin değil, roman türünün ayırt edici özelliği olarak ortaya çıkan anlatı usulleridir (32).

Temel olarak biçeme odaklanan bu tanımla bağlantılı olarak bakıldığında, gerçekçi yazar, okuru, anlatının belirli bir zaman ve mekândaki bireylerin yaşadıkları deneyimler olduğuna ikna etmeye çalışır (24-27).

Bu çalışmada, biçem olarak gerçekçilik ile kastedilen, Watt’ın “biçimsel gerçekçilik” kavramının açıkladığı gibi, romanın temsil ettiği yaşamın gerçekliği ile değil, onu temsil ediş biçimi ile ilişkilidir (11).

“Franz Kafka mı, Thomas Mann mı?” başlıklı makalede Lukács, “gerçekçilik”i şöyle tanımlar:

Her zaman olduğu gibi bugün de geçerli olan bir gerçek varsa, o da gerçekçiliğin öbür üsluplar arasında bir üslup olmadığıdır; bütün üsluplar (hatta görünüşte gerçekçiliğe karşı olanlar bile) ya gerçekçilikten çıkarlar ya da önemli bir şekilde gerçekçiliğe bağlıdırlar. Schopenhauer’in tutarlı bir “solipsist”e (tekbenci’ye) ancak akıl hastanesinde rastlanabileceği sözü, tutarlı bir gerçekçilik karşıtı akım için de geçerlidir. Gerçekçiliğin kaçınılmazlığının en açıkça belli olduğu yer de, elbette, betimleyici ayrıntıların söz konusu olduğu yerdir. Bu konuyla ilgili olarak Kafka örneğini anmak yetecektir sanıyorum: Kafka’da en olmayacak, en garip durumlar bile, öyle canlı bir ayrıntı zenginliğiyle verilir ki, bunlar gerçekmiş gibi görünür. (*Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* 55-56)

Böylece Lukács, edebî bir biçem olarak gerçekçiliği, diğer biçemlerin üzerinde konumlandırır. Gerçekçilik, biçemin olmazsa olmaz bir parçasıdır; diğer biçemlerin referans noktasıdır.

Genel olarak felsefedeki gerçekçilik anlamında bakıldığında, Lukács'ın gerçekçilik anlayışının “hakkındaki düşünce ve inançlarımızdan bağımsız olarak varolan bir gerçekliğe” (266) işaret eden felsefedeki gerçeklik tanımıyla örtüştüğü söylenmelidir. Lukács'a göre, bilinçten bağımsız bir nesnel gerçeklik vardır. Bu nesnel gerçekliğin de, Lukács'ın kuramında önemli yere sahip “bütünsellik” kavramıyla birlikte ele alınması gerekmektedir<sup>42</sup>.

Türkiye’de 1940-1941 yıllarında yayımlanan ve Suat Derviş’in de etkin olarak görev aldığı *Yeni Edebiyat* dergisinin ikinci sayısındaki bir yazıda da “realite” ya da “gerçeklik”, “şuurumuzun dışında hakikaten var olan şey, haricî âlem” olarak tanımlanır: “Haricî âlem ya tabiat, ya cemiyettir” (164)<sup>43</sup>. Bu bölümde, Suat Derviş’in dış gerçeklikle kurduğu ilişki, romanlardaki anlatıcı dolayımının yanı sıra, onun gençlik ve olgunluk dönemi yapıtlarındaki kırılma ve süreklilikler ile gösterilmeye çalışılacaktır.

1940’larda *Yeni Edebiyat* dergisinde “realizm” çerçevesinde Abidin Dino ve Ali Rıza takma adlı Reşat Fuat Baraner arasında yürütülen tartışma, öncelikle “gerçeklik” ile “gerçekçilik” arasındaki ilişkiye değinmektedir. Dino’nun “realizm” ya da “gerçekçilik” tanımının Lukács’ın tanımıyla büyük ölçüde örtüşmesi de ilgi çekicidir:

---

<sup>42</sup> Bu kavramın, Lukács’ın kuramında “şeyleşme” ile ilgisi bir sonraki bölümde ayrıntılı biçimde tartışılacaktır.

<sup>43</sup> *Yeni Edebiyat* dergisi Türkiye Komünist Partisi’nin yasal yayın organıydı. Derginin yayımlandığı tarihlerde legal komünist yayın yasaktı ve Karl Marx’ın adını kullanmak da olanaksızdı (İleri 9). Bu nedenle tartışmaların kuramsal olarak değerlendirilmesinde, dönemin bu özgül koşullarının dikkate alınması gerekir.

Bugün taşıdığı mânada realizm sadece 19 uncu asırda ekol olarak teşekkül eden muayyen bir sanat nazariyesi değil, bütün zamanların sanat eserlerinde hakikate sadık olan ve zahiri münasebetlerle iktifa etmiyen en esaslı cereyanın ismi oldu.

(45)

*Yeni Edebiyat* dergisinde 1940-1941 tarihlerinde yürütülen tartışmalar, 1930'larda Lukács ve Bloch arasındaki gerçekçilik tartışmasında değinilen ve bu çalışmanın "Giriş" bölümünde ayrıntılı olarak tartışılan konular ile aynı ekseninde yer almaktadır.

Kavramların adının dönemin siyasal koşulları nedeniyle geçmemesine ve Batı'daki düşünörlere herhangi bir göndermede bulunulmamasına karşın, bu tartışmaların belli bir kuramsal çerçevede yürütöldüğü sonucu çıkarılabilir.

Ali Rıza'nın "Realizme Dair Notlar Münasebetile" başlıklı yazısında "şeyleşme" ve "bütünsellik" kavramları, adları geçmemesine rağmen tartışılmakta, yazıda gerçekçiliğin ancak bütünsellik kategorisi dolayımıyla mümkün olacağı vurgulanmaktadır (33-34).

*Yeni Edebiyat* dergisindeki tartışmaların yanı sıra, Nâzım Hikmet'in 1940-1950 yıllarında Kemal Tahir'e yazdığı mektuplarda tartıştığı gerçekçilik anlayışı da 1940'lı yılların sanat anlayışını daha iyi kavramak için işlevsel olacaktır.

Buradaki tartışmalarda, dikkati çeken noktalardan biri, Nâzım Hikmet'in gerçekçilik ile diyalektik yöntemi eşleştirmiş olmasıdır. Balzac'ın büyük bir gerçekçi olmasına karşın felsefede diyalektik materyalistçi olmamasını ele alan yazar, onun gerçekliğe (realite) bağlılığından ötürü diyalektik yöntemi farkında olmadan kullandığını öne sürer. Bu nedenle onun romanlarında dönemin Fransası geçmişi ve

geleceği ile yansımaktadır (Cömert 55). Nâzım Hikmet'e göre gerçekçi yazarlar arasında tarihsel farklar olacaktır:

Realist Balzak ile bu asrın yeni realist meselâ Kemal Tahir'i arasındaki fark birisinin farkında olmıyarak yaptığı işi ötekinin şuurla yapması lâzım geldiğindedir. Bundan dolayı da modern realist romancının realizmi kralcı Balzak'ın realizminden ileri olacaktır. (55)

Bu bağlamda, Nâzım'a göre, “edebiyatta modern realizm şuurlu olarak edebiyat sahasına diyalektik materyalizmin tatbikidir” (56).

“Narrate or Describe?” (Anlatmak mı Betimlemek mi?) adlı makalesinde Lukács, biçem olarak gerçekçiliği, XIX. yüzyıl Avrupa edebiyatı çerçevesinde tartışmıştır. Bu makalesinde, Zola ve Tolstoy'un romancılık anlayışını kıyaslayarak “bir gözlemcinin bakış açısından betimleme” ile “bir katılımcının bakış açısından anlatma” arasındaki farkı vurgular (*Writer and Critic* 111). Lukács'a göre, “betimleme” daha çok doğalcılığın, “anlatma” ise gerçekçiliğin temel biçemi olarak öne çıkar.

Bununla bağlantılı olarak romanın belli bir sahnesindeki “epik yoğunluk”un çözümlenmesi önemlidir. Tolstoy'un *Anna Karenina* adlı yapıtındaki at yarışı sahnesini örnek veren Lukács, anlatıda olayların sıralanması sayesinde Tolstoy'un at yarışını tüm bir günün atmosferi olarak temsil etmiş olmasına dikkat çeker.

Romanlara “epik yoğunluk” kavramıyla bakıldığında, ayrıntıların, her şeyi olduğu gibi göstermek için mi yoksa “karakterlerin içsel dramı [*inner drama*] için bir dekora [*setting*] hizmet” (113) etmek için mi verildiğini belirlemek önem kazanır.

Lukács'a göre, anlatmak ile betimlemek arasındaki en temel farklardan biri, yazarların tutumlarıyla ilgilidir. Tutum farklılığı romanlarda, toplumsal sorunları

sorgulamak ya da toplumsal olguları kabullenmek olarak beliren ayırımı denk düşer. Lukács, betimleyici yöntemi baskın olarak kullanmanın, içinde yaşanan kapitalizm evresiyle ilişkisini ortaya koymuştur. Yine de zıtların mücadelesi yerine, sonuçlara odaklanan yazarları eleştirir. Bu durum, çalışmanın birinci bölümünde de tartışıldığı gibi, Lukács'ın roman kuramında devingenliğe atfettiği önem ile örtüşmektedir.

Lukács'a göre, edebiyatta gerçekçilik, bir "doğru"yu açıklamak değil, yaşamın devingenliğini, çeşitliliğini ve zenginliğini göstermek demektir. Edebiyat, toplumsal hayatın devingen çelişkilerini yansıtır; soyut bir doğrunun açıklanması ise edebiyatın işi değildir (138):

Böyle bir yaklaşımın estetik sonuçlarının ne olacağı açıktır. Bu "doğru"nun, çoğu zaman olduğu gibi, yalan ya da yarı-doğru değil de, gerçekten doğru olduğu durumlarda bile, açıklama edebiyatı anlayışı iyi edebiyat için son derece zararlı olmuştur.

Lukács'a göre nesnel gerçeklik, yalınkat değil, zengin ve çeşitlidir (*Avrupa Gerçekçiliği* 78-79). Bununla ilişkili olarak gerçekçilik de "insanı ve toplumu görünümünün yalnızca şu ya da bu yanını göstermek yerine, eksiksiz bütün varlıklar olarak betimler [. . .] [C]anlı karakterler ve insani ilişkiler yaratan bir üç boyutluluk, bir çok yönlülüktür" (*Avrupa Gerçekçiliği* 14).

Lukács'ın kuramında roman çözümlemesi açısından işlevsel olacak kavramlardan biri, "merkez figür"dür. "Ortalama adam"ı temsil etmesi gerekmeyen bu figür, toplumsal ve kişisel çevrenin özel birleşiminden oluşmuştur. Merkez figürün yaşamında, roman dünyasının bütün önemli noktaları toplanır ve böylelikle yaşamsal karşıtlıkların düzenlenebileceği bütün bir dünya kurulur (*Writer and Critic* 142).

“Merkez figür” tartışmalarını özellikle Türkiye’de 1940’lı yıllarda geniş ölçüde tartışıldığı görülen “tip” ve “tipik” kavramlarıyla bağlantılı olarak değerlendirmek mümkündür. Nâzım Hikmet’in bu yıllarda Kemal Tahir’e yazmış olduğu mektupta “tip” kavramı açıkça tanımlanmaktadır:

[M]arx ve Engels’e göre tip, eski trajedyanın soyut tipi anlamına gelmez; ne de, ideal olmaya eğilimli belirsizliğiyle, Schiller’in kahramanıdır. Ve ne de Zola ve onu izleyenlerin edebiyatları ve edebiyat kuramlarının yarattıkları ‘ortalama’dır. Tipi niteleyen şey, gerçek edebiyatın hayatı yansıttığı dinamik birliğin en belirgin çizgilerinin, bu tip içerisinde canlı ve çelişkili bir birlik olarak birleşmesi ve örülmesidir. Başka bir deyimle, bir çağın toplumsal, ahlâksal ve psikolojik bütün çelişkileridir (aktaran Cömert 80-81).

Suat Derviş’in gerçekçilik anlayışı çerçevesinde romanlarında biçimlenen tiplerin de Nâzım Hikmet’in bu tanımıyla örtüştüğü söylenmelidir.

Bu tartışmaları alıntılayan Bedrettin Cömert de burada, Nâzım Hikmet’in ve Lukács’ın tip kategorileri arasındaki koşutluktan söz eder. Ancak Cömert, C. Salinari’ye dayanarak Lukács’ın “tip” kavramını yetersiz oluşu nedeniyle eleştirir. Ona göre, önemli olan gerçeklikten kaçışın niteliğidir: “[B]ir bölük sanatçı, patolojik ve müstesna’ya sığınırken, bir bölümü de, insanı eşyalaştıran bu hızlı sanayi uygarlığının en gerçek yüzünü betimleyebilir” (84).

Lukács’a göre, eleştirel gerçekçi bir yazar, burjuva yaşamındaki olumlu ve olumsuz öğeleri “tipik” duruma dönüştürerek olduğu gibi gösterir (*Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* 78).

Lukács, “gerçekçi tip” , “tipik kahraman” ya da “temsîlî tip” olarak kavramsallaştırdığı tanımlamada, “kahramanın öz benliğinin toplumdaki nesnel güçler tarafından belirlenmesi” ölçütünü gözetmektedir. Lukács, bu kavramla, hem kişiselleştirme açısından zengin hem de tarihî güçleri diriltiren roman kişilerini tanımlar.

Bu çalışmada “temsîlî tip” olarak kullanılacak olan bu kavram, Lukács’ın “gerçekçilik” kuramının bir parçasıdır ve bu bağlamda değerlendirilmesi gerekmektedir:

Edebiyatta bir karaktere ancak hareket halinde, ancak dış dünyayla etkin bir çatışma halinde, ancak eylem halinde bir yüz, bir dış görünüş verilebilir. Bir karakter, hareketsiz bir durumda herhangi bir *ortam*’da belirlendiği sürece, temel özellikleri ancak anlatılmış olur, yaratılmış değil (*Avrupa Gerçekçiliği* 239).

Bununla bağlantılı olarak, Lukács’a göre, kişiler arasındaki çatışma, etkileşim ve eylem olmadan kompozisyondaki her şey keyfî ve rastlantısaldır (*arbitrary and incidental*) (134).

Nâzım Hikmet de Kemal Tahir’e yazdığı mektuplarda, “tip”in yazar tarafından yaratılmasını şu sözlerle anlatır:

Bu ‘tip’ denilen nesne ana hattında iki türlü yapılıyor: 1) Realitedeki tiplerden edindiğin intiba ile kendin sentetik bir tip uyduruyorsun. 2) Realitede mevcut konkr bir tipi alıp işliyorsun. İkisi de realist bir sanat için makbul, ikincisi belki biraz daha makbul, ama bazan iki metodu ‘tip’ denilen..., insanlarda uzun bir tarih devresi için hattâ bazan pek nadir de

olsa bütün devirler için mevcut karakterleri müşahhaslandıran tipe. Bu tipler ekseriya birinci usulle ‘yaratılır’. Klâsik edebiyatın tipleri bu meyandadır. Eski yunan edebiyatında mücerret ve tek taraflı karakterler vardı, bunlar âdeta elbise giydirilerek ve biraz yumuşatılarak da ‘ölmez tip’ yapılır.

“Ölmez tip”ten kasıt, realiteye yakın da olsalar belli ölçüde “mücerret”, “idealize edilmiş” ve “tek taraflı” tiplerdir. Nâzım Hikmet’in “idealize tip”e Shakespeare ve Molière’in tiplerinin yanı sıra, Gorki’nin “ana” tipini de örnek olarak göstermesi dikkate değerdir (76-77). Nâzım Hikmet’in gerçekçilik anlayışı, “ölmez tip”ler yaratmayı değil, “karakteristik tip”leri çizmeyi gerektirir:

Ben akılda kalacak, ölmez tipler ‘yaratmak’ yahut onları tespit etmek niyetinde değilim. Ben memleketimin sosyal bakımdan karakteristik tiplerini –muayyen bir devirde yaşamış veya yaşayan- vererek muayyen bir devirde memleketimin manzarasını çizmek istiyorum. Yani bir kitabı okuyup bitirdikten sonra akılda kalmasını istediğim ayrı ayrı insanlar değil, bu insanların aynasından memleketimin topyekûn – muayyen bir devirde ve inkişafı halinde- sosyal manzarasıdır.

(79)

*Yeni Edebiyat* dergisinde, Zeki Baştımar’ın “Edebiyat” başlıklı yazısında ise, “tipik” kavramının Lukács’ın bu çalışmada da kullanılmış olan “tarihsel bireysellik” kavramıyla olan yakın ilişkisi, bu kavramdan adıyla söz edilmiş olmasa da, dikkati çekecektir:

Edip, şair şe’niyeti ve bu şe’niyet için tipik olan insan karakterini tasvir etmek suretile aksettirir. Doğrudan doğruya



insanla, onun ruhu ile meşgul olur. Realizmin klasik tarifini yapanlara göre muharrir ve şair eserinde teferruatın doğruluğuna sadık kaldıktan başka tipik hal ve vaziyetlerde tipik karakterler yaratmalıdır; baş kahramanları muayyen sınıf ve cereyanları temsil etmeli ve onların nasıl ve hareketlerinin motiflerini ferdî arzu ve ihtiraslarından değil, temsil ettikleri tarihî ve içtimaî cereyanlardan almalıdır. (aktaran Oktay 470)

Baştımar'ın yazısı, Nâzım Hikmet'in "karakteristik tip" üzerine söylediklerini anımsatacak biçimde devam etmektedir:

Muharrir ve şairin tipik karakterler yaratması demek, tasvir ettiği içtimaî vasatın kanuniyetini keşfetmesi ve bunları hayat vakıaları şeklinde canlı ve konkre olarak ortaya koyması, göstermesi demektir. (...) Tipik karakter hayatta en çok tesadüf olunan, en bol olan şey değildir, sosyal tezahürlerin özünü, ruhunu en doğru ve en iyi ifade edendir. (470)

Birbiri içine geçen "devrimci romantizm" ve "olumlu tip" kavramları ise *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'nda Lukács tarafından eleştirilmiştir; Lukács romantizmin "nasıl birdenbire Marksist estetiğin bir parçası haline geldiğini" sormuştur (Oktay 164). 1956'da yayımlanan bu kitabında Lukács, devrimci romantizm ve olumlu tip çevresinde gelişen edebiyatı toplumsal hayatın devingen çelişkilerini yansıtamamak ile "soyut bir doğrunun açıklanması"na dönüşmüş olmakla eleştirir (165).

Lukács'a göre, yeni gerçeklerin diyalektik yapısını kavrayamayan yazarlar, yeni gerçekliği de çarpık bir biçimde yansıtacaklardır. Bu da diyalektik yapının yerini, "dural bir şematizm"ın alması anlamına gelir. Bu anlayış sahte bir "devrimci

romantizm” ile bir arada var olur (*Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* 140). Bu çerçevede Lukács, verimli olabilecek “tarihsel iyimserlik” ile “mutlu son” a yol açan “şematik iyimserlik” kavramları arasında bir ayrıma gider (140). Lukács’ın 1956’dan itibaren olumlu tip ve devrimci romantizm kavramlarına eleştirel olarak baktığı, bu tarihten önce de mesafeli yaklaştığını söylemek mümkündür.

Lukács için, yürüttüğü gerçekçilik tartışmalarında önemli yere sahip kavramlardan biri “perspektif”tir. “Tarihsellik”ten bağımsız düşünülemez bu kavram, bir yönüyle, gerçeklikle kurulan devingen bir ilişkiyi imlemektedir.

Lukács, “perspektif”in önemine, gerçekçilik tartışmaları çerçevesinde değinirken perspektif sahibi olmaya örnek olarak, hiçbir zaman sosyalist olmayan Alman ve Yahudi şair Heinrich Heine’ı gösterir. Lukács’a göre, onun “sosyalizme karşı takındığı tutum gününün burjuva toplumuna ve geleceğe hayale kapılmadan bakmasını” sağlamıştır (70). Bu çerçevede bir yazarın perspektif sahibi olması, gerçekçilik bağlamında, onun bir ideolojiye sahip olmasından önemli görünmektedir.

Lukács, kendi eleştiri anlayışının özünü yazarın ideolojisiyle bağlantılı biçimde, şu şekilde anlatır:

Bir yazarın eserlerinde yansıyan dünya görüşündeki tutarsızlıklarına hiçbir zaman bağnaz bir gözle bakılmamalıdır. Asıl sorun –hiç de önemsiz olmayan sorun- yazarın görüşünün toplumsal ilişkileri devingen, karmaşık ve çözümsel bir açıdan yansıtmayı içerip içermesi –daha doğrusu gerektirip gerektirmemesi- ya da perspektifin ve tarihselliğin yitirilmesine yol açıp açmamasıdır. Burada yine bir seçenikle –boğuntunun kabulü ve reddi- ve bu seçeneğin sonuçlarıyla karşı karşıya

geliyoruz. Bu ikilem modern edebiyatı değerlendirmenin anahtarıdır. (95)

Thomas Mann'ın *Dr. Faustus*'u ile Maksim Gorki'nin *Ana* romanını karşılaştıran Lukács, birincisinin bir burjuva aydının aracılığı ile dolaylı biçimde emekçi sınıfın yaşamını anlatırken ikincisinin burjuva sınıfını dışarıda bıraksa da dikkati doğrudan sınıf çatışması üzerine çektiğini belirtir (115).

Bu saptamaya benzer bir değerlendirme, Suat Derviş'in ilk dönem ve son dönem romanları arasındaki farka ilişkin olarak yapılabilir. Roman çözümlerinde ayrıntılı biçimde tartışılacağı gibi, Suat Derviş'in romancılık anlayışı tarihsel olarak incelenirken romanlarda kimlerin hikâyesinin, kimin bakış açısından anlatıldığı önemlidir.

Bu çerçevede biçimde gerçekçilik ile bağlantısı kurulabilecek meselelerden biri de, romanda kullanılan dilin özellikleri ile romanlarda farklı toplumsal sınıflara ait kişiler tarafından dilin kullanılışıdır. Bu mesele, gerçekçilik ve romanın inandırıcılığı bağlamında bu bölümde tartışılacaktır.

Gerçekçiliğin çok yönlü ve devingen oluşu, romanda kendini en iyi, karakterlerin yaratılmasında gösterecektir. Lukács'a göre:

Büyük gerçekçi yazarların yarattığı tipler, yaratıcılarının imgeleminde bir kez kavrandıktan sonra kendilerine özgü bir yaşam sürdürürler; gelişlerini, gidişlerini, gelişimlerini, alinyazılarını kendi toplumsal ve bireysel varlıklarının iç diyalektiği belirler. Yarattığı tiplerin evrimini kendi istemine göre yöneten bir yazar hakiki bir gerçekçi değildir, gerçekten iyi bir yazar bile değildir. (*Avrupa Gerçekçiliği* 20)

Bu sözler ile Suat Derviş'in, yaratmış olduğu Fosforlu Cevriye karakterinden yola çıkarak kendi yazarlık anlayışına ilişkin söyledikleri arasında çarpıcı bir benzerlik vardır. Suat Derviş'in bir söyleşisinde, yarattığı karakterlerin kendi başlarına hareket etmeye başlamalarını iyi bir roman yazdığına dair bir gösterge olarak kabul ettiğini dile getirmesi, onun olgunluk dönemi romancılık anlayışı üzerine bilgi vermektedir. Lukács'ın Balzac romanında “kurgu mekanizmasındaki her dişli[nin], kendi özgül kişisel ilgileri, tutkuları, trajedileri ve komedileri olan eksiksiz, canlı bir insani varlık” olduğundan söz etmesi yine bu bakış açısı bağlamında anlamlıdır (73).

Anlatı ve anlatıcı üzerine en kapsamlı çalışmalardan biri olan *The Rhetoric of Fiction (Kurgunun Retoriği)* adlı yapıtın yazarı Wayne C. Booth'a göre, Flaubert'den itibaren “nesnel”, “tarafsız” (*impersonal*) ve “dramatik” anlatım biçimleri revaçta olmuştur. Bu anlayışa göre romanlarda yazarın dolaysız varoluşu veya onun güvenilir anlatıcısı söz konusudur. Booth'a göre, roman kişilerinin bütün konuşmalarında yazarın yer alması, tüm metaforlar, mitler, sembollerin yazar tarafından okura gösterilip ortaya konması ve yazarın gösterdiği her şeyin anlatmaya yaraması, gösterme ile anlatma arasındaki çizginin iğreti olması ve yazarın yargısının görece açık olması gibi ölçütler, yazarın müdahalesini gösterir.

Booth'a göre “güvenilir anlatıcı”, yapıtın ya da örtük yazarın (*implied author*) normlarıyla uyum içindeki anlatıcı olarak tanımlanabilir. Sadece ironinin kullanılması, anlatıcıyı güvenilir yapmayacağı gibi, güvenilir anlatıcının ne derecede, ne yönde ve nerede okurun güvenini sarstığı da önemlidir.

Güvenilir anlatıcının amaçlarından biri, okurun hikâyenin olaylarına karşı katılımcılığı ile uzaklığını denetim altında tutmaktır. Buna göre örtük yazar ile okur arasında bir işbirliğinin kurulması söz konusu olabilir. Booth'a göre, anlatıcı, okurun

sempatisinin denetimini sağlar. Ayrıca, anlatıyı gizemli kılmak ve temel gerçekler hakkında okurda kasıtlı kafa karışıklığı yaratmak ile biçimlenebilen açıklığın ve karışıklığın denetimini de sağlayan anlatıcıdır.

Bu bölümde biçem özellikleri çerçevesinde romanın anlatıcısı ile karakterleri arasındaki ilişkiye odaklanılacaktır. Lukács, bu ikisi arasındaki ilişkiyi, gerçekçilik üst bağlamında kurmaktadır:

Okura geleneksel epikte olduğu gibi, anlatılan dünyanın bütünlüğünü görme olanağını veren bir her şeyi bilirlilik tanınır. Yazarın kendisinin araya girmesi sahici'nin sahici olmayandan ayıklanmasını etkilemez. Bu süreci gerçekleştiren hikâyeye kahramanlarının kişiliklerindeki somut çelişkiler ve bu kişiler arasındaki karmaşık ilişkilerdir. Roman, bir bakıma çağdaş insanın ahlaksal durumunu dile getiren gösterişli bir mesel olur.

(98)

Romandaki baş karakter ve karakterlerin çelişkilerinin ve içsel diyalektiklerinin ortaya konulması, romanın biçem açısından çözümlemesine büyük katkı sağlayacaktır.

Biçemsel olarak, olayların romanda belli bir süreç içinde mi anlatıldığı yoksa olmuş bitmiş bir olgu olarak mı sunulduğu önemlidir. Roman kişilerinin “soyut ve edilgin nesnelere” mi yoksa romanın hareket eden ve duyguları olan kahramanları olup olmadığı meselesi de gerçekçilik bağlamında ele alınmalıdır. Romanlarda gerçekçi bakış açısını sağlayan betimleyici ayrıntılar da ortaya konarak yorumlanmalıdır.

Tezin bu bölümünün temel amaçlarından biri, Suat Derviş'i edebî üslubu açısından Türk romancılık tarihi içinde tartışabilmektir. Bu amaç doğrultusunda,

onun romanlarındaki gerçekçi, romantik, proleter/sınıfsal ve popüler öğelerin nasıl kullanıldığı ve romanın bütünlüğü içinde yüklendiği işlev, ortaya konmalıdır.

Edebiyatta doğalcılık ile gerçekçilik ilişkisi çerçevesinde yapılan tartışmalara bakıldığında, kimi eleştirmenlerin doğalcılığı gerçekçiliğin bir kolu ve uzantısı saydığını, ancak Lukács'ın doğalcılık ile gerçekçilik arasında kesin bir ayrım gördüğünü belirtmek gerekir. Özellikle *Avrupa Gerçekçiliği* ile *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* adlı kitaplarında Lukács'ın yenilikçi edebiyat akımı kadar, doğalcılığı da eleştirdiği görülmektedir.

Lukács'a göre, "büyük gerçekçiler" in ortak yönü, "zamanlarının büyük evrensel sorunlarının derinine inmeleri ve gerçekliğin özünü, gördükleri gibi acımasız bir biçimde ortaya koymalarıdır" (*Avrupa Gerçekçiliği* 22). Suat Derviş de doğalcılık ve gerçekçilik arasındaki ayrıma dikkat çekerek "natüralist" değil, "realist" bir yazar olmayı amaçladığını belirtmiştir:

[B]en natüralist bir muharrir değil realist bir yazarım. Ve her mevzuu, hayattan aldığım gibi yani bir fotoğraf makinesi gibi aksettirmem, onu bütün buutlarıyla, nedenleriyle birlikte göstermek isterim. Benim tiplerim oldukları gibi değil...malzeme gibi kullandığım birçok tipten kompoze edilmiş kişilerdir... Birçok Fatmalardan kompoze ettiğim Fatma eğer hakikaten hayattaki eşlerine benziyorsa onu tanıyabilmiş ve benzetebilmişsem, birkaç sahife sonra, o, tek başına hareket etmeye başlar ve hemen özgürlüğünü kazanır. (Köklügiller ve Minnetoğlu 137)

"Yenilikçi Akımın İdeolojisi" adlı makalede Georg Lukács, tarihsellik ve tarihsel bir bakış açısı ile gerçekçilik arasında bağlantı kurmaktadır. Tarihsellik ile

gelişmeyi bir arada ele alır. Gerçekçiliğe karşı kutupta konumlandığı doğalcılık ve yenilikçi akım olan dışavurumculuğu da gelişmeye karşı “dural” akımlar olarak nitelendirir. Lukács, doğalcılık ile yenilikçi akımı tarihsellik ve gelişmeyi yadsıdıkları gerekçesiyle eleştirir. Ona göre, “bu okulların ortak yanı temelde gerçekliğe dural bir yaklaşımları oluşudur. Bu da perspektiften yoksun oluşlarına sıkı sıkıya bağlıdır” (*Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* 40).

Nâzım Hikmet de doğalcılık ile gerçekçilik arasındaki farkı, “doğalcılık” kavramına doğrudan bir göndermede bulunmasa da, şu sözlerle anlatır:

[R]ealist denmeğe hak kazanmış sanat eseri, yalnız kuru realiteyi vermekle kalmaz –öyle olsa zabıt varakası, namusluca tutulmuş zabıt varakası sanat eseri olurdu –aynı zamanda muharririn muhayyilesi işler, kendine göre sanat kaidelerini, tekniğini bu işte gösterir, sanat eserini herşeyden önce can sıkılmadan okunacak hale getirir. (Cömert 57)

Nâzım’ın romancı ile romanın konusu arasındaki ilişkiye dair söylediklerinin de Lukács’ın kuramsal çerçevesiyle benzerliği görünürdür: “Bu felsefi görüş romancı ile mevzu arasındaki münasebeti faal olarak kabul eder. Binaenaleyh sadece realitenin bir fotoğrafik görüşü, aksettirilişi kâfi gelmez. Romancının –bu felsefi görüşe nazaran mevzu üzerinde, yani aksettirmek istediği realite üzerinde faal bir rolü vardır” (57).

Suat Derviş’in romancılık anlayışını incelemek, o dönemde yapılan ve kendisinin de içinde bulunduğu tartışmaları dikkate almanın yanı sıra, kendi yazın anlayışı üzerine sarf ettiği sözleri de anımsamayı gerektirir. “Hakikat”ın “hayal”den daha güzel olduğunu belirten Derviş, bir bakıma, kendinin ilk dönem roman anlayışını da eleştirmektedir. Onun, ilk dönem romanlarını “çocukluk tecrübelerim”

olarak değerlendirmesi ve bu romanların okurlar ve eleştirmenler tarafından dikkate alınmamasını istemesi, onun “gerçekçilik” anlayışı açısından önemli bir ipucudur.

Suat Derviş’in romanlarını çözümlenebilmek, onun roman anlayışına tarihsel olarak bakabilmeyi ve bu anlayışın geçirdiği değişim ve dönüşümleri dikkate almayı gerektirir. Dönüşümün yanı sıra, Suat Derviş’in romancılığında değişmeyen ortak örüntü ve izlekleri de ortaya koymak gerekmektedir. Bu çerçeveden bakıldığında, Suat Derviş’in romanlarında biçem olarak gerçekçilik ve romantizm ilişkisi, hem bir çatışma hem de bir süreklilik ile ortaya çıkmaktadır. Bu ilişki, onun romancılık anlayışının temel ögelerinden biridir.

Suat Derviş’in romanlarında, gerçekçi biçem ve romantik biçem arasındaki etkin ilişkiyle kurulan roman çatısı dikkati çekmektedir. Roman çözümlenmelerinde ayrıntılı olarak görülebileceği gibi, romantik biçem ve izlekler, ilk dönem romanları ile son dönem romanları arasında farklı biçimlerde ele alınmıştır.

Lukács *Avrupa Gerçekçiliği*’nde, Balzac, Stendhal ve Flaubert gibi gerçekçi yazarların romantizm ile kurduğu ilişkiyi inceler. Balzac ve Stendhal’in romantizm karşısında farklı tutumları vardır. Buna göre, Balzac “romantizmi kabul ederken aynı zamanda bilinçli ve sert bir biçimde onu alt etmeye çalışmış olan yazarlar arasında da sayılabilir. Stendhal’in romantizme karşı tutumu ise, tersine, tam bir yadsımadır”. Ayrıca Balzac, zaman zaman eleştirse de, Chénier ve Chateaubriand gibi önde gelen romantiklere hayrandır (91).

Lukács’a göre Flaubert’in yaşadığı çağa umutsuz fakat korkusuz bakabilmesinde temel etken, çift taraflı bir eleştiri duygusudur; “ kendinde kökünü kazıyamadığı romantizme karşı alaycı bir tarafsızlıkla bakabilmesi, fakat aynı zamanda bu romantizmin ölçüleriyle yargıladığı burjuva dünyasını reddedişi” (70), Flaubert’in romantizm ile ilişkisini betimlemektedir.



Olgunluk dönemi yapıtlarına konu seçimi ve biçem açısından bakıldığında gerçekçi bir yazar olarak değerlendirilebilecek Suat Derviş'in, romantizmle kurduğu ilişki, onun romanlarını çözümlenmede vazgeçilmez bir ölçüttür. Suat Derviş'in ilk dönem romanları ile geç dönem romanlarında romantizm ile kurduğu ilişkinin nasıl değiştiği, onun romancılık anlayışını ortaya koymak açısından da önemlidir.

Lukács, Fransız devriminden sonra hiçbir sanatçının romantizme karşı tutum tartışmasının dışında kalmadığını öne sürer. Lukács'ın romantizm üzerine söyledikleri alıntılanmaya değer:

[R]omantizm, kuşkusuz, çok çelişkili biçimlerde de olsa, hızla gelişen kapitalizme karşı derin ve kendiliğinden bir başkaldırının dile geliyordu [. . .] [T]üm hareketin temeli yine de kapitalizme karşı kendiliğinden bir başkaldırmadır. Bütün bunlar, *burjuva* görüş ufkunun üzerine çıkamayan ama yine de hem kapsamlı hem de gerçek olabilecek bir dünya tablosu yaratmaya çalışan çağın büyük yazarlarını garip bir çıkmaza sokmuştu. Sözcüğün dar anlamında romantik olamazlardı bunlar; olsalardı, çağlarının ilerici hareketini anlayamaz ve peşinden gidemezlerdi. Öte yandan, kendilerini *burjuva* toplumun gözü kapalı övücüleri ve kapitalizmin savunucuları olma tehlikesine atmaksızın, romantiklerin kapitalizme ve kapitalist kültüre yönelttikleri eleştiriyi görmezlikten gelemezlerdi. Bu nedenle, (Hegel'ci anlamda) romantizmi yenmek yani ona karşı çıkmak, aynı zamanda onu koruyup daha yüksek bir düzeye çıkarmak girişiminde bulunmak zorundaydılar. (90)

Bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi, romantizm ile gerçekçi akımların ortak özelliği kapitalist üretim biçiminin egemen olduğu bir dünyada ve kapitalizme karşı ortaya çıkmış olmalarıdır. Bu çerçevede, tarihsel olarak romantizmin gerçekçiliği önelemesi de dikkat çekicidir.

Balzac ve Stendhal'i karşılaştıran Lukács, romantizm ve biçem ilişkisi üzerinde durarak aralarındaki üslup karşıtlığının dünya görüşü farkından kaynaklandığını vurgular: “romantizm yalnızca artistik ya da yazınsal bir akım değildir, burjuva toplumunun devrim sonrası gelişimine karşı takınılan tavrın bir ifadesidir”.

Romantizme bu bakış, gerçekçiliğe bakışta da geçerlidir. Bu çalışmada romantizm ve gerçekçilik daha çok romanlardaki biçimsel öğeler vurgulanarak ele alınacak olsa da, biçim ve içeriğin arasındaki diyalektik ilişki, bu öğeler ile dünya görüşü arasında da bir bütünü oluşturan ilişkiler bütünü anlamına gelir. Bu ilişkiden çalışmanın üçüncü bölümünde ayrıntılı olarak söz edilecektir.

Suut Kemal Yetkin'in 1941 yılında yayımlanan *Edebî Meslekler Tarihi* kitabında da, romantizm, 1830'larda Fransa'da patlak veren sanatsal olduğu kadar toplumsal, siyasal ve psikolojik bir devrim olarak tanımlanır (41).

Romantizm ile gerçekçilik arasındaki ilişkinin anlaşılmasında “karşıtlık”tan çok, “süreklilik” kavramının işe yarayacağı söylenmelidir. *Edebî Meslekler Tarihi* adlı kitabının önsözünde Suut Kemal Yetkin, “edebî meslekler tarihi, sanat tarihi gibi, hayal ile hakikatin mücadelesi, teselsüldür” (5) diyor. Yetkin'e göre, Fransız düşünce hayatını yakından izlemenin bir sonucu olarak romantizmden itibaren bütün edebî akımlar bizde yansımalar uyandırmıştır. Namık Kemal'de ve Abdülhak Hamit'te Victor Hugo'nun etkileri görülür; Rezaizade Mahmut Ekrem'de Lamartine ile Musset'nin etkisi büyüktür.

Namık Kemal'in *Celâleddin Harzemşah* adlı oyununa 1875 yılında yazdığı *Mukaddime*, Türk edebiyatında roman ve gerçekçilik ilişkisi üzerine bir belge niteliği taşır. Namık Kemal, “kocakarı masalı” olarak nitelendirdiği hikâyelerin “tabiat ve hakikatin dışında” olduğundan söz eder.

Halit Ziya Uşaklıgil'in 1891'de yayımlanan “Mesleki Hakikiyun” adlı denemesi de gerçekçilik üzerine yazılanlar çerçevesinde önemlidir. Bu yazıda Halit Ziya, realizmi açıkladıktan ve Goncourt'lara olan hayranlığından bahsettikten sonra, *Nemide* romanını realist bir anlayışla tasarladığından söz etmektedir.

Hüseyin Cahit, Hippolyte Taine'in pozitivist ve determinist sanat anlayışını pek çok makaleyle aktarmış ve böylelikle, Yetkin'e göre, roman yazarlarının “hayat-ı hakikiye sahneleri”ne önem vermelerine çalışmıştır (8). Beşir Fuat pozitivism ve realizmi yaymış, Ahmet Şuayib Emile Zola'yı tanıtmada önemli rol oynamıştır.

1940'ların başında Türkiye'de, *Yeni Edebiyat* dergisinin düzenlediği “Halkçı Edebiyat ve Realizm” başlıklı ankete katılan Hilmi Ziya Ülken, Sabahattin Ali ve Ahmet Hamdi Tanpınar, gerçekçiliği romantizm ve doğalcılık ile ilişkili biçimde tartışmışlardır.

Hilmi Ziya'ya göre:

Meşrutiyette realist olmak hevesile müfrit natüralizme kaçan bir cereyan doğdu. Bir misal olarak Salâhaddin Enis'i alabiliriz. Bu cereyan gûya realite yalnız fena şeylerden mürekkepmiş gibi kasten bir bedbin intihabı yapıyor, bundan dolayı realist olmaktan uzaklaşıyordu. (91)

Hilmi Ziya, ruhsal ve toplumsal gerçekliğe tam olarak nüfuz edemediğini düşünse de Hüseyin Rahmi'nin romanlarını, o dönemin gerçekçi yapıtları arasında görüyor. Yakup Kadri'nin gerçekçiliği hakkında ise şu saptamada bulunuyor: “[B]u

realizm onun eski romantik dünya görüşü ve Hıristiyanî zevkile bulaşıktır ve bir türlü onlardan kendisini kurtaramamıştır” (92). Bu saptamada açıkça görülebileceği gibi, “romantik” görüş, Ülken’in gerçekçilik anlayışı çerçevesinde yazarın kurtulması gereken bir nitelik olarak değerlendirilir. Ülken için “deha realist muharrir” Sabahattin Ali’dir. Ancak Ali, romantizmi kurtulması gereken bir nitelik olarak görmez: “[B]u realizm, natüralizme pek benzeyen diğer realizm ile karıştırılmamalıdır. Realist olacağım diye hayatta vakıa halinde mevcut bulunan romantizmi inkâr etmek saflık olur” (92).

“Halkçı edebiyat” deyişinin edebiyatı sınırlayan bir ifade olduğunu belirten Tanpınar ise, Yakup Kadri’nin *Yaban* romanını gerçekçiliğin en güzel yapıtlarından biri olarak tanımlar (93-94). Tanpınar’ın dikkati çektiği başka bir konu da, “popüler” edebiyat ile ilişkilendirilebilir:

Münferit ve kendisi için mevcut olan eserlerin yanı başında üzerlerinden zaman geçtikçe ikinci derecede ve adeta anonim bir edebiyat gibi kalan diğer eserler vardır. Bunlar günün büyük meselelerini münakaşa ederler. Vakıa ortadan kaybolurlar.

Fakat asıl edebiyatı beslerler. Bizde bu eksiktir. (94)

Derginin Suat Derviş imzalı “Roman Eleştirileri” bölümünde, Derviş’in gerçekçilik anlayışını aydınlatması açısından dikkati çeken ilk eleştiri yazısı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Yaban* romanı üzerine yazdıklarıdır. Bu yazıda “eski romantik Yakup Kadri bu kısa görüşlülüğünden sıyrılmadığı için kendisini romantizmin sisli karanlıklarından kurtarabildiği yerlerde de ancak naturalizme kadar ulaşabilmiştir” denilerek *Yaban*’da gerçekliğin oluş hâlinde ve zıtların birliği olarak verilmediği belirtilir.

Suat Derviş'in yazın anlayışı çerçevesinde ve gerçekçilik bağlamında tartışılması gereken temel bir mesele de, onun romanlarının “proleter” veya “işçi” edebiyatı ile olan ilişkisinin niteliğidir.

Bu tartışma, öncelikli olarak gerçekçi yazarın halkını ve ülkesini iyi tanınması gerekliliği ile temellendirilmektedir. Çalışmanın “Giriş” bölümünde de tartışılmış olduğu gibi, (gerçekçi) yazarın emekçilerin arasına karışarak onların yaşam koşullarını öğrenmesi beklenir (Pickowitz 305-306).

Ali Rıza takma adıyla yazan Reşat Fuat Baraner'in, edebiyatçının halkı ve memleketi iyi tanınması gerekliliğine yaptığı vurgu, Suat Derviş'in gazeteci kimliğiyle bağlantılı olarak kendi romancılık anlayışına ilişkin düşüncelerini anımsatmaktadır (132).

Ali Rıza (Reşat Fuat Baraner) ile Abidin Dino arasındaki “realizm” tartışmalarının ardından derginin 7. sayısında, “Niçin Realizm Münakaşası Yapıyoruz?” başlıklı yazıda ise “gerçekçilik”, edebiyatı ve kültürü halka mal etmenin yolu olarak gösterilir:

Sadece halktan bahsetmek, sadece halkı alâkadar eden meselelere gelişigüzel temas etmek cidden halkçı bir edebiyat ve sanat yaratmak için kâfi değildir. Hattâ bu tamamen aksi bir netice de verebilir. Tam mânasile halkçı bir edebiyat yapabilmek, edebiyatı halka, halkı edebiyata yükseltebilmek için yegâne yol realizmdir. (53)

Dino'ya göre, ileri hareketlerin kökünde yatan, halkın sanat anlayışıdır. Dino, bu savını Goethe ve Puşkin gibi sanatçılara dayandırarak açıklar:

18 inci asırda, İngiliz ve Alman edebiyatındaki inkişaf, âlimlerin ve sanatkârların halk sanatına verdikleri ehemmiyetle

izah edilebilir. Göte (Goethe) nin eserinde halk sanatının tesirleri kolaylıkla gösterilebilir. Rus edebiyatının ilk beynelmilel kıymeti olan şair Puşkin, üslûbunu dadısına medyun olduğunu söyler. (70)

Bu tartışmaya, biçim ve içerik arasındaki ilişki bakımından katkıda bulunan Ali Rıza'nın "Halkçı Edebiyatta Şekil" adlı yazısı oldukça önemlidir:

Sanat eserlerinin cidden halka hitap edebilen bir karakter taşıyabilmesi için muhtevasının düşük değerde seçilmesine ve şeklinin sanatkârane işlenmemiş olmasına hiç de ihtiyaç yoktur. Hattâ bu temayül zararlı da olur. Çünkü bu hal halkçı edebiyatın en mühim vazifelerinden biri olan terbiyevî mahiyetini dumura uğratar. (76)

Bu yazıda, edebiyatın halkı eğitme işlevinin vurgulanmış olması dikkati çekmektedir. Bu bakış açısı, Pickowitz'in, "popülerize etme" veya "basitleştirme"nin aksine, devrimci yazarların birincil sorumluluğunun kitlelerin kültürel ve sanatsal standartlarını yükseltmek olması gerekliliğine (309-310) yaptığı vurgu ile örtüşmektedir.

Ali Rıza'ya göre halkçı edebiyatın amacı, eğitim olduğu için, yapıtın seviyesinin basitleştirilerek düşürülmesi doğru değildir (76). Bir sanat yapıtında amaç, "halka bilmediği, göremediği hakikatleri, zaruretleri öğret[me]"nin yanı sıra, "yüksek ve sanatkârane teknikleriyle de halkta hakikî bir sanat zevki yarat[ma] ve onu inkişaf ettir[me]"dir (77).

"Biz Yeni Edebiyattan Ne Anlıyoruz?" başlıklı yazıda, "çok okunma ve beğenilme" üzerine yazılanlar, Suat Derviş'in romancılık anlayışını tartışmak için oldukça önemli görünmektedir:

Sanatın kurtuluşu ile insanlığın kurtuluşunu gayet iyi bir şekilde bağlayıp asırlardan beri sanatkârların hal edip bir türlü içinde çıkamadıkları estetik ahenksizlik düğümünü derin bir vukufla çözen Gorki, bugün olduğu gibi yarın da en çok okunan ve sevilen bir sanat abidesi olarak ebediyen yaşıyacaktır [...] Türk sosyetesinin muhtaç olduğu yeni sanatkâr da, bunlar gibi devrinin sosyal hayatını olduğu gibi, bütün tezatlarla aksettirebilecek olan sanatkârdır. Edebiyatımızda böyle bir sanatkâr varsa o yenidir, yeni kalacaktır. (141)

“Popüler olma”nın çok okunma ve beğenilme, başka bir deyişle halka ulaşma olarak tanımlandığı bu alıntıda, “yüksek edebiyat”la arasında bir ayrım varsayılmaması dikkat çekicidir. “Estetik ahenksizlik düğümü”nü çözdüğü belirtilen Gorki, beğenilerek okunan ve okunacak olan bir “sanat abidesi”dir. Bu yazıda örnek olarak gösterilen sanatçıdan, hem yaşadığı çağın karşıtlıklarını yansıtmaması, hem de “estetik ahenk”e özen göstermesi beklenmektedir.

Ayrıca, Ali Rıza’ya göre, “halk, okuduğu eserde kendisini görmeli, kendi hakikî hayatını hissedebilmeli, cemiyetin ve sosyal hayatın kendisi için henüz karanlık olan taraflarına ışık tutan ve kendisine hiç de yabancı olmayan bir yol gösterici bulabilmelidir” (aktaran Oktay 463). Bu bakış açısının, bu bölümün roman çözümlemelerinde ayrıntıyla üzerinde durulacak olan, romanda anlatıcının konumu ve işlevi çerçevesinde de anlamlı olduğu söylenmelidir.

Bu bakış açısının aynı zamanda, yenilikçi biçimlere yönelik tutumu etkilediği öne sürülebilir. Örneğin, Abidin Dino ile yapılan “realizm” tartışması içinde, Reşat Fuat Baraner’in gerçeküstücülüğe, halkın seveceği bir sanat eserinin yaratılamayacağı yeni bir biçim olarak atıfta bulunması dikkat çekicidir (77). Ali

Rıza'ın “yenilikçi” değil de “tanıdık” biçimlerden yana tavrı, derginin diğer yazarları tarafından da paylaşılmaktadır (Oktay 475).

Derginin birinci yılının dolması nedeniyle yazılan bir yazıda da, “yenilik adına ileri sürülen taşkın, snob, bobstil düşünce, fikir ve sanatte dekadansa karşı insafsız davranma” düşüncesi savunulmaktadır (192).

Suat Derviş'in kendisine karşı hayranlığını çeşitli vesilelerle dile getirdiği, *Emine* romanı için kendisiyle yazışmış olduğu ve 1955'te Paris'te *Europe* dergisinde kendisi için bir yazı yazmış olduğu Henri Barbusse, 1917 yılında Goncourt Ödülünü kazanan ve savaşın dehşetini anlatan *Le Feu (Ateş)* adlı bir roman yazmıştır. Bu roman, Suat Derviş'in çevirisiyle Türkçe'de 1970 yılında yayımlanır.

1930 yılının Eylül ayında *Resimli Ay*'da Henri Barbusse'ün “proleter edebiyat” üzerine söyledikleri, Türkiye'de 1940'lı yıllarda süren yukarıdaki tartışmalarda, yenilikçi biçimlere yönelik tutumu da aydınlatılabilir. Barbusse'e göre, “Devrimizin en çok okunan ve en yeni fikir ve tekniği ihtiva eden edebiyat cereyanı, şekilden ziyade, öz ve felsefe birliğine dayanan proletarya edebiyatıdır” (28).

Modern üslupta “usulî şekiller” ve “uzun uzadıya tafsilât” kaldırılmıştır (31). Bu devrimin, büyük ölçüde savaştaki “siper argosundaki müthiş sadelik”in ve halk dilinin etkisiyle meydana geldiğini belirten Barbusse, biçimin önemini vurguladıktan sonra üslup üzerine şunları söyler (32): “Üslûpta sözü uzatma ve “yüksek üslûbun” bütün hastalıklarından sakınelım. Lisanın daima tarü tazeliğini, açıklığını, kuvvetini, sertliğini muhafaza etmesine dikkat edelim. Lisani sınırlayan şekillerden, hattâ bir yazar için gayet cazip orjinallikten kurtaralım”.

*Yeni Edebiyat* dergisindeki Suat Derviş imzalı roman eleştirileri arasında en sert olanı, Abdülhak Şinasi'nin *Fahim Bey ve Biz* adlı yapıtının eleştirisidir. Fahim Bey tipinin yaşamı ile toplumsal yaşamın bağları arasındaki ilişkinin gösterilmemesi



ve dönemin özelliklerinin ortaya konmaması nedeniyle eleştirilen roman, Fahim Bey'in tek başına bir konu olarak alınmasına karşı çıkmaktadır (341).

Her ne kadar romanda kullanılan teknikten söz edilmemiş olsa da, eleştirinin sertliğinin büyük ölçüde Abdülhak Şinasi'nin romanda kullandığı özgün biçimle ilişkisi olduğu düşünülmektedir. *Fahim Bey ve Biz* romanı, parçalı biçimsel yapısı ve olay örgüsü ile klasik roman biçimine fazla uymamakta, kimi eleştirmenler tarafından da "hikâye" olarak adlandırılmaktadır. *Yeni Edebiyat* yazarlarının yeni biçimlere pek de olumlu bakmadıkları dikkate alındığında, bu romana yöneltilen eleştirinin, romanın konusuna olduğu kadar onun üslup özelliklerine de yönelik olduğu düşünülmelidir<sup>44</sup>.

Reşad Enis'in *Afrodite Buhurundan Bir Kadın* adlı romanı, özetlenen konusundan anlaşılacağı üzere, olay örgüsü açısından büyük ölçüde tesadüflere dayalı olarak yazılmış bir roman olsa da dergideki yazıda bu durum eleştirilmemiştir. Eleştiri, romanın birinci bölümünü, dönemin çalışma koşullarını "olanca realitesile" ortaya koymuş olmasından ötürü romanı överken son bölümün eklenmiş olmasıyla romanın etkileyciliğinin azaldığını öne sürmektedir.

Bu çalışmanın birinci bölümünün temel tartışmalarından biri de, Suat Derviş'in romanlarında dönüşüme karşı takınılan tutumu ve gelenekle kurulan ilişkinin hangi açılardan süreklilik, hangi açılardan kopuş içerdiğini ortaya koymaya yöneliktir.

Bu bölümde tartışılan gerçekçi ve romantik biçemlerin romanlarda nasıl tezahür ettiği de, birinci bölümde yürütülen tartışmaya benzer bir süreklilik-kopuş ekseninde değerlendirilebilir. Romantik ve gerçekçi biçemlerin romanların hangi

---

<sup>44</sup> Buna karşılık, 1943 yılında *Ulus*'ta yayımlanan "Edebiyatta Roman" başlıklı yazısında Hisar, tefrika romanını, okumayı öğrenmiş ancak duymayı ve düşünmeyi öğrenmemiş okurların seveceği bir "hikâye ticareti" olarak tanımlar (644).

bölümlerinde, ne amaçla kullanıldığı ve bu tercihlerin romanın bütünü söz konusu olduğunda ne anlama geldiği önemlidir.

Suat Derviş'in romanlarına bütüncül ve tarihsel bir bakışın tartışılacağı bu bölümün sonuç kısmında, incelenen romanlarda gerçekçi ve romantik biçemlerin onun gençlik ve olgunluk dönemi yapıtları açısından nasıl bir ilişki içinde olduğu üzerinde durulacaktır.

Suat Derviş'in romanlarına bakıldığında “gerçekçilik” çerçevesinde dikkati çeken bazı ortak özelliklerin olduğu görülür. Bunlardan ilki, sınıflı ve ataerkil bir toplumun ahlak kuralları içinde aşkın nasıl yaşandığı sorunudur. Bununla bağlantılı olarak, romandaki kişilerin iç dünyası, düşleri, istekleri, özlemleri ile dış dünyanın gerçekleri, engelleri arasındaki çatışma önemlidir. Burada anlatıcının dış dünyayı ve nesnel gerçekliği anlatmada nasıl bir işlev üstlendiği de dikkate alınmalıdır.

### **A. Fosforlu Cevriye**

*Fosforlu Cevriye*'ye biçem açısından bakıldığında, ilk olarak dikkati çeken insan ve mekân betimlemelerinin canlılığıdır. Romanda İstanbul'un semt adlarının verilmesinin yanı sıra, İstanbul'daki kahvelerin, hanların, meyhanelerin betimlemeleri yapılır. Sözü geçen binaların tarihleriyle birlikte ele alınması, anlatıdaki gerçekçilik ve inandırıcılık etkisini arttırmaktadır. Örneğin, Fosforlu Cevriye'nin getirildiği Beyoğlu'ndaki karakol, sokak içinde, dört katlı, “vaktiyle hali ve vakti yerinde bir Rum ailesine ait bir bina” (12) olarak anlatılır.

*Fosforlu Cevriye*'nin dikkat çeken yanı, bu romanda Suat Derviş'in kentin köprüaltı insanların hayat hikâyelerini anlatmayı seçmiş olmasıdır. Bir önceki

bölümde tartışılmış olduğu gibi, roman, Cevriye ile onun çevresindeki diğer kişilerin “marjinal” yaşamlarından kesitler sunar.

Romandaki ana anlatı, Cevriye'nin bilincine geriye dönüşlerle odaklanan anlatıcının, onun hayat hikâyesini okurla paylaşmasıdır. Aynı zamanda, Cevriye'nin platonik olarak yaşadığı aşk ile yersiz yurtsuz bir fahişe olarak hayatta kalma mücadelesi arasındaki gerilim romanın önemli öğelerindendir. Bu gerilim, kavramsal olarak gerçekçilik ile romantizm arasındaki ayrıma da denk düşmektedir. Bir yandan çok zor maddî koşullar içinde yaşamını sürdürmeye çalışan Cevriye, diğer yandan adama olan aşkı aracılığıyla romantik bir hayal dünyasında yaşamaktadır. Yabancılaşma temasının izi de, Cevriye'nin yaşama bakışı ya da öznel gerçekliği ile dış gerçeklik arasındaki karşıtlık üzerinden sürülebilir.

*Fosforlu Cevriye*'de “yabancılaşma” olarak beliren temel izlek, Cevriye'nin kendine bakışı ile ilgili değil, Cevriye'ye dışarıdan bakış ile ilgilidir. Cevriye yaşama dört elle sarılan, yaşamayı ve aşkını -uğruna ölecek kadar- seven bir merkez figür olarak ortaya çıkmaktadır. Yaşama ait olma, Cevriye için yaşamda kalma mücadelesinin kendini oluşturmaktadır:

Çocukluğundan beri dilenci çocuk, köprü altı çocuğu, sokak süprüntüsü, en adi fahişe, sürtük telakki edilmişti. Şehvanî hırslarını tatmin etmek isteyen isimsiz, hatta çehresiz insanlar kendisine yanaşır da birçok defa bu tanışmalar karanlık bir sokak köşesinde başlar, karanlık bir yangın yerinde biterdi. Yahut birtakım memurlar kendisine hakaret ederler, karakoldan karakola, zührevî hastalık muayenelerine, müdüriyetlere götürür dururlardı. (105)

Bütün bunlara rağmen Cevriye, “çok talihli” olduğuna, hep dört ayak üzerine düştüğüne, Allah’ın onu sevdiğine inanır. İnsanları sever, İstanbul’a hayrandır. Cevriye kendini İstanbul’a olduğu kadar, göğe, yıldızlara ve denize de ait olarak görür. İstanbul kadar denizi, göğü de benimsemiş ve sahiplenmiştir. Bir yıldızdan denize düşmüş olduğunu hayal etmektedir. Fosforlu gibi parlak saçlarıyla diğerlerinden farklıdır; sanki bu dünyaya ait değildir. Çocukluğuna dair ilk anılarında hep deniz vardır: “Cevriye hayatında en çok iki şey severdi. Deniz ve gök... Deniz sanki onun babasının bahçesindeki hususî havuz ve gökyüzü yatak odasının tavanıydı” (126).

Burada, sahip olma ve benimsemenin özel mülkiyetten bağımsızlaştırıldığı dikkati çekmektedir. Bu bağlamda, Cevriye için kendini bir şeye ait hissetmenin ve bir şeyi benimsemenin, onun metalaştırılmasını gerektirmemesi, Cevriye’nin dış dünyanın kapitalist kurallarıyla uyumsuzluğunu yeniden gözler önüne serer.

Cevriye’nin doğaya olan tutkusu ile doğallığı arasındaki koşutluk da dikkat çekicidir. Anlatıcının Cevriye’nin “iptidai” ve “basit” tarafını vurgulaması, Cevriye’nin “doğal”lığı ile ilişkilendirilmelidir. Sokak ahlakı gereği gerçek suçluyu ele vermeyip hapse düştüğünde de kendini dört duvar arasında boğulacak gibi hisseder; sokakları delicesine özler.

Berna Moran, Sabahattin Ali’nin 1937 yılında yayımlanan *Kuyucaklı Yusuf* adlı romanını değerlendirmek için Rousseau’nun “doğal durum” kavramına göndermede bulunur:

“[D]oğal insan” özgürdü, tek başınaydı, iyilik ve kötülük kavramlarından habersiz, masum ve mutluydu. Eşitlik vardı aralarında. Ama zamanla işbölümü ve mülkiyet çıktı ortaya ve

doğal durum bozuldu. İnsanlar zengin ve fakir olarak  
bölündüler. (*Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 2, 33)

Gerçekçilik ile romantizm arasındaki ilişki bağlamında bakıldığında, Cevriye'nin sanki modern dünyanın işbölümü ve mülkiyet ile belirlenen ilişkileri yokmuşçasına doğa ve yaşam ile kurduğu doğrudan ilişki dikkati çekmektedir. Cevriye'nin doğayla kurduğu ilişki, çocukların kurduğuna benzer biçimde dolaysızdır. Bu anlamda o, insanlığın çocukluk evresindeki doğallığını simgelemektedir.

Cevriye'nin yaşamak için bedenini satmak zorunda olmasına rağmen “romantik” bir karakter olması, romandaki temel karşıtlığı oluşturarak anlatıyı güçlendirir.

Yine bu temel karşıtlıkla bağlantılı olarak, romanda hikâyenin çarpıcı noktası, yaşamı çok seven Cevriye'nin, sevdiği erkek için canını feda etmesidir. Bu çerçevede, genel geçer ve egemen ahlak anlayışına göre yaşarken “namussuz” sayılan Cevriye'nin, romanın söylemi içinde ölümlle yüceltilmesi söz konusudur. Son çözümlemede, romanın söyleminin romantik bir söylem olduğu görülmektedir. Bu anlamda romanın söylemi ve ana karakteri arasında bir uyum mevcuttur.

Namus ve ahlak gibi kavramların roman içinde Cevriye'nin gerçekliği ile bağlantılı bir biçimde sorgulandığı görülür. Namus ve ahlakın da sınıfsal bir yanı olduğu, orta sınıftan okumuş yazmış bir kadın olan Edalı Şefika'nın “namusunu mahvettiği” için sevdiği adamı öldürüp hapse girmesi örneğinde görülebilir. Cevriye'nin ise hiçbir zaman “mahvolacak bir namusu” olmamıştır.

Namus, ahlak ve suç gibi kavramların sorgulanması çerçevesinde, okurun bu kavramlara bir de Cevriye ve onun koşullarında yaşayan insanlar açısından, onlarla empati kurarak bakması sağlanır. Bu sorgulama iki biçimde gerçekleşir. İlk

olarak, Cevriye'nin "Panaiya [Meryem Ana] yaparsa sevap, Fosforlu yaparsa günah" (72) sözlerinde görüldüğü gibi, insanların çoğu tarafından kutsal sayılan değerlerin anlamının sorgulanmasıyla gösterilir. İkinci olarak, imgeler yoluyla okurun zihnine hitap edilir. Fahişe imgesinin, karşıtı azize imgesiyle birlikte ele alınarak yeniden üretilmesi kayda değerdir. Böylece, hem fahişe hem de azize kavramları sorgulanmış olur. Bu sayede yeniden üretilen fahişe imgesi, karşıtıyla birlikte var edilir. Böylece, okurun zihnindeki fahişe kavramı için dönüşme yolu açılmıştır. İmge, bir kavramı dönüştürme gücüne sahip olabilir. Biçim ile içerik ilişkisi çerçevesinde düşünüldüğünde, "azize-fahişe" imgesinin, imgeler ile kavramlar arasında bağ kuran yanı görünürdür.

Akılcı olmayı gerektiren dış dünya ile Cevriye'nin romantik kişiliği arasındaki çelişki kendini biçimde romantik ve gerçekçi düzlemlerin varlığı ile göstermektedir. Bu bağlamda dış dünya, anlatıcı tarafından temsil edilir. Cevriye, yaşadığı hayat ne denli acımasız olursa olsun, romantik bir roman kişisidir.

Wayne C. Booth'a göre, örtük (*implied*) yazar "nesnel, ironik, tarafsız" ya da "duygulu, katılımcı, angaje" olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, ilk bakışta *Fosforlu Cevriye*'nin örtük yazarı çoğunlukla nesnel, ironik ve tarafsız bir anlatım biçimini benimsemiş gibidir. Ancak aşağıda tartışılacağı gibi, yapılacak yakın bir okuma anlatıcının pek çok yerde de yargıda bulunup taraf tuttuğunu gözler önüne serer.

*Fosforlu Cevriye* romanında anlatıcının en önemli işlevlerinden biri, anlatının inandırıcılığını sağlayarak hikâyenin gerçekliğine okuru ikna etmektir. Romanda zaman zaman Cevriye'nin bilincine odaklanan üçüncü kişili anlatım, zaman zaman da tanrısal anlatıcı kullanılmıştır. Tanrısal anlatıcının okur üzerindeki

etkilerinden biri, Cevriye'nin düşünce ve duygularının samimiyetini okura kabullendirmektir:

Cevriye'yi ona bağlayan şey, onun Cevriye'yi kendi karşısında böyle başkalaştıracak bir kudrette oluşuydu. Onu gördüğü zaman onunla konuşurken Cevriye içinde kuvvetli bir duygu hissediyordu. İyi olmak, daha iyi olmak, mükemmel olmak, herkesten üstün olmak için ruhunun derinliklerinden kopan bir hamleydi bu. Cevriye'ye sorulsaydı Cevriye bunu ne karşısındakine, hatta ne kendi kendine izah edebilirdi. Fakat muhakkak Cevriye'yi ona bağlayan duygu işte bu duygulardan mürekkepti. (104-105)

Bazen de anlatıcı, Cevriye'ye mesafe alarak onun bakış açısından uzaklaşır ve ona dışarıdan bakar:

Kirli ve çorapsız ayaklarına ve soluk entarisinin altına bu iskarpinler pek de yaraşmıyordu. Fakat, Cevriye bunu seçememiş ve iskarpinler ayağında sokağa çıkarken kendini İstanbul'un en şık kadını zannederek gururla yürümüştü. Bu iskarpinlere sahip olmanın ona verdiği sevinç ve gururu ölçebilmek için ancak Cevriye olmak lazımdı. (99)

Cevriye'nin vitrinde görüp de bakakaldığı iskarpinler için Madrabaz Nuri'nin ona para vermesi üzerine Cevriye'nin bilincine odaklanmış anlatıcı “o, erkeklerin ne zamanlarda cömert olduklarını pek iyi bilirdi” (98) der. Ancak burada tanrısal anlatıcı anlatıyı devralarak “Halbuki Madrabaz Nuri bu iskarpinleri ona, ondan hiçbir karşılık beklemeden gönlünden koptuğu için satın almıştı. Bunlar olmaz zannedilen şeylerdi. Fakat insanlar çok acayıpti. Böyle şeyler yaparlardı” (98)

şeklinde kesin bir genelleme ifadesi ile “gerçek”i dile getirir. Bu yapı, Booth’un sınıflandırmasına göre “herşeyi bilen” ya da “tanrısal” üçüncü kişili anlatıcının zaman zaman bir karakterin bilincine odaklanmasına bir örnektir.

*Fosforlu Cevriye*’de genel olarak kullanılan anlatı tekniğinin, Wayne C. Booth’un sınıflandırmasında yalnızca ana karakterin bilincine odaklanan üçüncü kişili anlatım olarak kavramsallaştırılmış teknik olduğu söylenebilir. Romandaki egemen anlatı tekniği, yine Booth’un kavramsallaştırmasına göre, bir karakterin bilincine odaklanan sınırlı üçüncü kişili anlatıcıdır.

Ayrıca, Fosforlu Cevriye’nin düşüncelerinin iç monologla anlatılması tekniği de kullanılmıştır. Örneğin, hanın kapıcısı Kerim’in, Cevriye’nin âşık olduğu adama bir baba gibi yaklaşmasını gören Cevriye pek çok kez Kerim’in, adamın babası olup olmadığını düşünür: “Fakat saklı bir adamın babasının yanına saklanması olamazdı. Bu doğru bir şey değildi. Herhalde bu adam ona çok yakın birisiydi. Aralarında sonsuz bir sevgi bağı var gibiydi. Birbirlerini çok seviyorlardı” (173).

Adama ilişkin bilinenlere bakıldığında, okurun da adam hakkında Cevriye kadar bilgi sahibi olduğu görülmektedir. Bu anlamda Cevriye ile okur arasında bir özdeşlik vardır. Ancak, tanrısal anlatıcı zaman zaman mesafe olarak Cevriye’nin olumsuz anlamda farklılığını vurgulamaktadır. “[V]e çok zarif bir söz söylemiş gibi memnun memnun sırttı” (20), “iptidai fikirlerini ve basit ruhunu ona kolaylıkla açıyordu” (125) gibi cümleler, bu küçümseyici bakış açısına örnektir. Bu açıdan bakıldığında, romanın baş kişisine karşı anlatıcının yabancılaştırıcı ve uzaklaştırıcı bir etkisi olduğu söylenmelidir. Buna karşın, okurun Cevriye’nin dünyasına girmesi yine anlatıcı aracılığıyla gerçekleşmektedir. Cevriye’nin dış dünya ile arasındaki ilişkiyi “aidiyet” çerçevesinde belirleyen ve üreten de büyük ölçüde romanın anlatıcısıdır.



Bu romanda asıl öyküsü anlatılan Cevriye, bir fahişedir. Bu çerçevede, “fahişe” stereotipinin romanda nasıl yeniden üretildiği ve nasıl yıkıldığı romanın söylemini açığa çıkarmak açısından işlevseldir. Anlatıcı, özellikle romanın başlangıcında eleştirel, yargılayıcı ve tepeden bakan bir üslup kullanmış olsa da romanda Cevriye’nin bakış açısı, bazen onun bilincine odaklanarak bazen de iç monolog tekniği ile verilmektedir. Ayrıca, diyalogların anlatının ve üslubun önemli bir parçasını oluşturması, okurun Cevriye’nin dünyasına, bakış açısına ve diline doğrudan dâhil olmasını sağlar. Cevriye’nin -adamı da sık sık “gülümseten”- çocuksu yanının ve hayal gücünün ön plana çıktığı bu dünya, zihinlerdeki “kötü fahişe” stereotipiyle bağdaşmamakta, tersine, onu yıkmaktadır.

Hapishanede tanıştığı Edalı Şefika’nın sevdiği erkeği “namusunu mahvettiği” için öldürdüğünü öğrenen Cevriye “namus”u sorgulamaya başlar. Bu sorgulamada anlatıcı da Cevriye’nin yanında yer alır:

Namus!.. Cevriye bunun ne olduğunu bilmiyordu. Hiçbir insanın onun namusunu mahvetmesine imkân yoktu. “Acaba Allah beni neden böyle namussuz yaratmış!” diye düşünüyordu. Bu kadar kıymetli olan bu şeyden Allah niçin onu mahrum etmişti. Niçin ona hiç namus vermemişti? “Halbuki ben iyi bir kızım.” Cevriye iyi bir kızdı. Bunu kendisi de gayet iyi idrak ediyordu. O halde namussuz insanların da iyi olmasına imkân varsa, neden “Edalı Şefika” bir adamı namusunu mahvettiği için öldürüyordu. “İnsanların hepsi eşit doğarlar” diye düşünüyordu. “Herhalde ben de doğduğum zaman benim de bir namusum vardı. Benim namusumu kim mahvetti?” (209).

Namusun yanı sıra, suç kavramı da bu romanda sorgulanır. Romanda suçlu işleyenlerin bakış açılarının verilmeye çalışılmasının yanı sıra, hapishanedeki kadınların oldukça “kadınca” suçlardan ötürü hapiste olmaları dikkat çekicidir. Kürtaj yaptığı için hapiste olan ebe hanım gibi bazılarının suçları ise görecelidir; o dönemde yürürlükte olan yasaya göre suç teşkil etmektedir.

Namus kavramının sorgulanması çerçevesinde, romanın üçüncü bölümünün başında “erkekleri en çirkin meyil ve heveslerinde bile tanımış, ruhen ve bedenen hiçbir zaman bakir olmamış olan bu sokak kadını” (83) tamlaması ile Cevriye’nin gözlerinin “hayata yeni açılmış bir genç kız gözleri gibi her yerde ve her an akıl almaz bir mucize bekleyen bir bekâretle dolu” (83) oluşu arasında kurulan karşıtlık dikkat çekicidir. Bu türden karşıtlıkların bir araya getirilmesi, romanın farklı bölümlerinde tekrarlanan “azize-fahişe” imgesinde somutlanır. Romanda yaratılan bu imgeye göre, Fosforlu Cevriye’ye İstanbul kaldırımlarında “fosforlu” lakabını kazandırmış siyah parlak saçları, sevdiği adamın yanında “ilahi bir hale”ye dönüşmektedir:

Vücudunu rasgelene vermiş olan Cevriye umulmaz bir ruh bekâretiyle onu seviyordu ve bu odaya girdiği zaman saçlarının pırıltısı sokak fenerlerinin dibinde durduğu, geçenleri davet ettiği zamanlardaki pırıltıya benzemiyordu. En karanlık gecelerde bile gönülleri tutuşturan ve ona İstanbul kaldırımlarında Fosforlu lakabını kazandırmış olan saçlarının bu pırıltısı günahkâr bir davetçi, çekici bir ışıltı değildi. Hayır bu pırıltılar onun odasında, onun yanında olduğu zaman adi kartpostallarda melek resimlerin başları etrafına sürülmüş

yaldızlara benziyor ve bu saçlarda sanki ilahî bir hale yaratıyordu. (155)

Fahişe ve azizenin aynı kadında, Cevriye’de birleştirilmesi, bu iki kavramın karşıtlığının reddini içermektedir. Bir kadını “azize” olarak yüceltmek ile “fahişe” olarak yermek aynı bakış açısının iki farklı yüzü gibidir ve gerçekçi bir temelden yoksundur. Anlatıcı bu “romantik” bakış açısını “adi kartpostallarda melek resimlerinin başları etrafına sürülmüş yaldızlar” (155) benzetmesiyle alaya alır: Cevriye ne azize ne de fahişe-şeytandır, sadece insandır. Burada yazar, sadece fahişe stereotipinin kendini değil, karşıtı olan azize stereotipini de yok etmiş olur.

Öte yandan, Cevriye’nin hem fahişe hem de azize olduğu doğrudur. Cevriye, hayatını fahişelik yaparak kazanmaktadır. Sevdiği adam ve onun ülküsü için kendi hayatını feda etmesi ise bir anlamda onu “azize” yapar. Böylece, bu iki kavram birbirinin karşıtı değil, tamamlayıcısı olarak Cevriye’de bir araya gelmiş olur.

Bu imgenin anlatı içindeki işlevinin “ahlak” ve “namus” kavramlarını sorgulayarak tersine çevirmek olduğu söylenebilir.

Aynı zamanda, romanda genel olarak gerçekçi bir tavır benimsemiş olan anlatıcının, burada romantik bir biçem kullandığı ve okurun duygularına seslendiği ve okurun duygularını denetim altında tutma çabasında olduğu yorumu da olanaklıdır.

Anlatıcının romantik/ironik bir bakış açısı kullanarak hem Cevriye’nin içsel çatışmasının büyüklüğünü okura göstermesi hem de mevcut kavramları sorgulayan ve tersine çeviren bir bakış açısı üretmesi mümkün olmuştur. Gerçekçi anlatıcı, romantizmle ve romantik üslup ile ironik bir ilişki kurmaktadır. Açlıktan ölmek için fahişelik yapan Cevriye’nin bu dünyadaki gerçekliği karşısında, melek resimleri ve ilahî halelerle betimlenen öteki dünyanın geçerli bir anlamı yoktur.

Çocuğunu düşürmek için hastaneye yattığını anlatan Cevriye ile Barba arasında şu konuşma geçer (71-72):

- Sen ne yaptın çocuk bre Fosforlu.
- Ben yapmadım Barba, Allah yaptı.
- Allah yaptı? Günah Cevriye, Allah yapmaz böyle şeyler.
- Yapmaz mı? Ya senin Panaiya... Ona ne dersin?
- Bırak şimdi Panaiya'yı!
- İşine gelmeyince bırak ya! Panaiya yaparsa sevap, Fosforlu yaparsa günah. Ona mum yakarsınız, bana!
- Sana gönül yakarız Cevriye.

Yabancılaşma izleği açısından düşünüldüğünde, anlatıcının yönlendirmesi çerçevesinde okurun Cevriye'ye bakışı da farklı iki düzenden etkilenir. Cevriye'nin eylemlerini fahişe stereotipi çerçevesinde değerlendirmek Cevriye'den uzaklaşma ile sonuçlanırken bu stereotipin ötesinde onu gerçek bir insan olarak değerlendirmek özdeşim kurmayı ve yakınlaşmayı getirmektedir. Cevriye'nin utanma duygusundan söz edilmesi, özellikle de adama olan büyük aşkın anlatılması, okurun Cevriye ile özdeşim kurmasını kolaylaştırmaktadır.

Anlatıcı, konumu itibariyle roman kişileri ile romanın söylemi arasında ilişki kurarak bu ikisi arasında bağlantıyı sağlamaktadır. Bu bağlantının sağlanma şekli, romanı oluşturmada ve biçimlendirmede birincil öneme sahiptir.

Anlatıcı ile roman kişileri arasındaki ilişki bu çerçevede ele alınmalıdır. Örneğin, Cevriye'nin "Öyle ya, madem ki öteki yıldızlar da birer dünyaymış, belki ben bizim dünyaya onların birinden düşmüşümdür" (128) biçimindeki sözlerini anlatıcı "cehaletin verdiği garip bir saflıkla" şeklinde yorumlar. Benzer biçimde, Cevriye yıldızlarla ilgili konuşurken anlatıcı adamı kastederek "[O] susuyordu. Ve

Cevriye'nin küçük bir çocuğun konuşmasını andıran rabıtasız, zabıtsız söylenişini dinliyordu” (128) diyerek yargısını doğrudan dile getirerek anlatıya müdahale etmiş olur.

Burada anlatıcı ile roman kişisi arasında bir etkileşimden söz etmek mümkündür. Anlatıcının bu çalışmaya konu olan hemen bütün romanlardaki keskin ve net üslubu, “gerçekçilik” bağlamında yorumlanabilir. “Gerçekçi” anlatıcı ile Cevriye'nin romantik tutumu arasındaki çatışma, romandaki devingenliğin temelini oluşturmaktadır. Böylece, “romantik” roman kişisi Cevriye ile onu “gerçekçi” düzleme çekmeye çalışan anlatıcı arasındaki gerilim ve çatışma romanın temel öğelerinden biri olarak ortaya çıkmaktadır.

*Fosforlu Cevriye*'nin anlatıcısı toplumun değerlerini temsil etmekte, toplumun ağzıyla ve değer yargılarıyla konuşmaktadır<sup>45</sup>. Fosforlu'nun kendi öznel gerçekliğinin yanı sıra, dış gerçeklik de anlatıcı ile ortaya serilmektedir. Anlatıcının genel geçer halk görüşlerinin ve egemen ahlak anlayışının sözcüsü gibi konuşması dikkate değerdir. Böylece âdeta roman kişisinin öznel ve bireysel gerçekliği ile anlatıcının temsil ettiği dış dünyanın nesnel ve toplumsal gerçekliği bir arada ortaya çıkmakta ve gerçeklik tüm boyutlarıyla verilmektedir. Aynı zamanda, iç ve dış, öznel ve nesnel, bireysel ve toplumsal arasında ilişki kurulmaktadır.

Biçem açısından bakıldığında bu durum, romantik ve gerçekçi üsluplar arasındaki birlikteliği gösterir. Cevriye'nin alabildiğine romantik tutumu ile anlatıcının gerçekçi tutumu arasındaki karşıtlık bir araya gelince, romantik ve gerçekçi biçemler arasında aynı roman içinde ilişki kurulmuş olur. Bu biçemlerin arasındaki ilişkiye de “yabancılaşma” kavramı çerçevesinde bakılabilir. Başlangıçta

---

<sup>45</sup> Bu durumun, *Çılgın Gibi*'deki anlatıcı için de geçerli olduğu bir sonraki alt bölümde görülecektir.

birbirine uzak olan bu biçimler, romanın sonunda, anlatıcı ile Cevriye arasındaki yakınlaşmaya koşut olarak iç içe geçmektedirler.

Cevriye'nin, adam yanına uzansın diye yatakta kenara çekilmesini adam anlamazlıktan gelir. Cevriye'nin bilincine odaklanan anlatıcı, onun "hayatında birinci defa olarak müthiş utan[dığını]" vurgular. Ardından, verdiği bu bilginin üstüne giderek "Ancak iffetli ve istemli bir kadının varlığında olabilecek zannedilen böyle bir duygu Cevriye'de ne arıyordu?" (106) diye okura doğrudan soru sorar. Cevriye'nin adamdan en çok on- on beş gün ayrı kalabildiğini, adamın onu tembihlemiş olmasına rağmen ona daha da bağlanarak geri döndüğünü aktardıktan sonra okura, "Bu aşk mıydı? Cevriye gibi insan duygularının en aşağılıklarını tanıyan bir sokak kadınının böyle bir sevgi taşımasına imkân var mıydı?" (107) diye sorar. Anlatıcı, sıradan okurun da kendine sorabileceği soruları dile getirmekte, onu da Cevriye'nin durumunda taraf tutmaya ikna etmeye çalışmaktadır.

Aynı biçimde, Cevriye ile adamın ilk karşılaştıkları gece, bir kaçak olmasına karşın adamın Cevriye'yi niçin orada bırakmayıp da evine götürdüğü anlatıcı tarafından sorgulanır:

Adam kadının vücudunun hareketsiz ve külçeleşmiş olmasından onun hakikaten bayılmış, hatta ölmüş olmasından korkmuş muydu? Niçin onu sahile bırakıp uzaklaşmamıştı? Niçin onu sandalın içine yatırmış ve küreklere sarılarak sahilden bir hayli uzaklaştırdıktan sonra, onu ayıltmaya çabalamıştı? (55)

Bu örnek de, anlatıcının okuru anlatının içine dâhil etme çabası olarak değerlendirilebilir.

Ancak, kimi zaman anlatıda anlatıcı ile Cevriye'nin bilincinin birbirine karışması da söz konusu olur. Adamın elinde ağır bir paket olmasına karşın

Cevriye’yi orda bırakmayıp yürümesine yardım etmesine ilişkin olarak anlatıcının “Onu bırakmıyordu. Buna sebep merhamet miydi?” (55) sorusu, Cevriye kadar, anlatıcı ve okurun da merak ettiği bir sorudur. Burada Cevriye, anlatıcı ve okur arasında kurulan bir ortaklıktan ve beraberlikten söz etmek mümkündür. Aynı zamanda anlatıcı, okurun dikkatini, adamın bu davranışının nedenine çekerek onu yönlendirmiş olur.

Cevriye’nin âşık olduğu adamla tanıştıktan sonra değişmeye başlamasının anlatıdaki ipuçlarından biri, daha önce romanda sözü edilmeyen fahişeliğinin ve bu yaşantının Cevriye’de uyandırdığı duyguların ilk kez anlatılmasıdır:

Fındıklı’da bir tatlıcı dükkânının arkasındaki bir merdivenle yukarıya çıktılar. Kenarda bir tek kerevet ve penceresinin içinde kırık bir ayna olan, sinek pislikleriyle kararmış bir kordonun ucunda ölgün bir ampul yanan bir odaya girdiler. Cevriye için bu odada geçen zaman hiç şüphesiz ki, hayatının en azaplı dakikaları olmuştu. Bu zaman tükenmeyecek, bu sarhoş kollar, vücudundan hiç çözülmeyecek zannediyordu. Bütün vücudunun bigâne kaldığı ve kendisine ikrah veren bu kucaklamaların sonunu büyük bir sevinçle karşıladı. (74)

Adamla tanışmadan önce Cevriye’nin erkeklerle yaşadıklarını okurun bilmemesi ile Cevriye’nin var olmayan farkındalığı arasında bağ vardır. Her şeyi bilen anlatıcı da bu konuda suskunluğunu korumaktadır. Bu anlamda, anlatıcının suskunluğu, okurun bilinci ile Cevriye’nin bilinci arasındaki koşutluğu getirir. Cevriye ile okur, Cevriye’nin yaşantısının olumsuz ayrıntılarını “aynı zamanda” öğrenir. Üçüncü tekil kişili anlatıcının “hiç şüphesiz ki” ve “hayatının en azaplı

dakikaları” gibi sözcüklerle belirlenen keskin üslubu da okur üzerindeki etkiyi arttırmaya yöneliktir.

Anlatı ilerledikçe anlatıcının Cevriye’ye yakınlaştığı, aradaki mesafeyi azalttığı öne sürülebilir. Anlatıcı Cevriye hakkında olumlu ve onu benimseyen yargılarda bulunmaya başlamıştır: “Her şey, her şey Cevriye’nin o siyah güzel gözlerinden okunabilirdi. Sokak kadınlarının belki de hiçbirinde Cevriye’nin gözleri kadar ifadeli, içinin derdini ve sevincini dışına vuran temiz göz yoktu” (202).

Anlatıcı Cevriye’nin hikâyesini anlattıkça, Cevriye’yi tanıdıkça onu sevmiş, ona yakınlaşmış gibidir. Cevriye’nin, hikâyesini dile getirdikçe dönüşüm geçirmesi gibi, anlatıcı da Cevriye’nin hikâyesini anlattıkça aydınlanmakta ve bir dönüşüm geçirmektedir. Bu bilinçlenme süreci, anlatıcının yanı sıra, farklı değer sistemlerine sahip olan adam ve romanın okuyucularında da gerçekleşmektedir.

Romanda farklı söylemlerin ve farklı dillerin bir arada bulunmasından kaynaklanan ikili bir düzenek vardır. Bu söylemler ve diller, ilk bakışta birbirine tamamen yabancı görünse de, anlatı ve anlatıcı onları bir arada tutmaktadır. Geçerli doğrular ve varsayımlar, Cevriye ve çevresi için başka, adam, anlatıcı ve okur için başkadır. Bu durum yukarıda anlatılmaya çalışıldığı gibi, namus, suç, yasa gibi kavramlara bakışta açıkça görülür. Roman kişilerinin bu kavramlara bakış açısı maddî ve sınıfsal bir temele oturtulmuştur. Bu kişilerin neden böyle davrandıkları, neden bu değer yargılarına sahip oldukları, onların hikâyeleri çerçevesinde makul ve anlaşılır kılınmıştır.

Bu farklı anlayış ve varoluş biçimleri, kişilerin dillerine de doğrudan yansımaktadır. Rum ağzı, Ermeni ağzı, İstanbul Türkçesi, argonun sıklıkla kullanıldığı dil ve adamın “siz”li hitabı romanda hep bir arada var olmaktadır.



Dilleri, söylemleri, kavramları farklı bu iki düzenek arasındaki ilişkiyi sağlayan da anlatıcıdır.

Romanın sahip olduğu ikili atmosfer, biçemi belirlemektedir. Fosforlu Cevriye'nin hayal dünyasının genişliği ve yaşadığı aşkla yaratılan “romantik” biçem ile dışsal gerçekliğin olduğu gibi ortaya konması arasındaki gerilim, rüya ve gerçek arasındaki ilişkiyi de çağrıştırmaktadır.

*Fosforlu Cevriye*'nin söyleminin gerçekçilikle kurduğu ilişkiye bakıldığında, gerçekçi ve romantik öğelerin birbirlerinin etkilerini güçlendirerek bir arada var olduğu görülmektedir. Cevriye'nin nasıl bir “tip” olduğu sorusu da, yine bu bağlamda düşünülmelidir. Cevriye'de Eski Yunan'ın “mücerret” ve “idealize edilmiş” “ölmez tip”ini görmek olasıdır. Kara sevdaya düşen bir roman kahramanı olarak Cevriye, sevdiği adam uğruna kendini bir azize gibi feda etmiştir. Eski Yunan'daki arkaik “kadın” imgesine göndermede bulunan ve anlatı içinde imgesel düzeyde birleştirilen azize ve fahişe olarak Cevriye, “ölmez tip” olarak değerlendirilebilir.

Cevriye'nin “gerçekçi” veya “temsili” bir tip olması ise, öncelikle onun kullandığı dilde görünürdür. Yukarıda da bir bölümü alıntılanmış olan ve Fosforlu'nun düştüğü hapisaneden bir kesit sunan sahnede, Fosforlu ile birlikte “köylü kadın” ve “ebe kadın” gibi tiplerin gerçekçi bir biçimde temsil edildiği ve “tipik” oldukları söylenebilir. Cevriye'de, azize-fahişe imgesinde somutlandığı gibi, çeşitli zıtlıkların bir arada var olması, onu canlı ve inandırıcı bir karakter hâline getirmektedir.

Romandaki bir karakterin ancak dış dünyayla etkin bir çatışma ve eylem içindeyken yaratılabileceği (Lukács *Avrupa Gerçekçiliği* 239) dikkate alındığında, Cevriye'nin bu denli canlı bir karakter olmasında çatışmaların derinliğinin payı

büyüktür. Romanda betimlenen çıkarıcı, acımasız, hesaplı bir dünyada yaşadığı hâlde doğanın güzelliklerinden haz almayı bilmesi ile ötekilerden farklılaşan Cevriye, doğayla kurduğu ilişki açısından âdeta bir “doğal insan”dır.

Eylemin varlığı, karakter çözümlemesini yapabilmek açısından belirleyicidir (Lukács *Writer and Critic* 123). Romandaki en çarpıcı eylem de Cevriye'nin aşk uğruna canını feda etmesidir. Böylece *Fosforlu Cevriye* son çözümlemede, romantik Cevriye'nin çarpıcı eyleminin damgasını vurduğu gerçekçi bir roman olarak belleklere kazınır.

## **B. Çılgın Gibi**

Romanın ana hikâyesine bakıldığı zaman, aşk ile ahlak arasındaki çatışmalı ilişkinin *Çılgın Gibi*'de sorgulanarak ele alındığı görülür. Celile, âşık olduğu adam ile ahlak kuralları arasında yaşadığı bir iç çatışmadan sonra, bu kuralları hiçe sayarak evini ve eşini terk ederek sevdiği adamın yanına yerleşir. Ancak, aynı kurallar nedeniyle toplumdaki itibarını düşünen Muhsin, Celile ile evlenmez ve çocuklarının doğmasına izin vermez. Celile, Muhsin'in yanında modern bir “cariye” gibi yaşamayı sürdürecektir.

Muhsin'in evine gidip gelmeye başlamadan önce, aşkı ile ahlak, şeref ve namus gibi kavramlar arasında iç çatışma yaşayan, Celile'dir. İlişkiye girene kadar eşini aldatmanın ahlakî boyutunu sorgulayan Celile, Muhsin'e âşık olduktan sonra âdeta bir rüyaya kapılıp giderek duruma ilişkin bir şey düşünmez. Celile ile Muhsin'in ilişkisi geliştikten ve Celile hemen her gün Muhsin'e gitmeye başladıktan sonra ise, Muhsin aşkı ile şerefi arasında iç çatışma yaşamaya başlar.

Başlangıçta, Muhsin'in bilincine odaklanan anlatıcının aktardığı gibi, Muhsin de evliliğe ilişkin ahlak kurallarına sorgulayarak yaklaşmaktadır: “[B]u kadın, artık o kadar Muhsin'indi ki, onu –isterse kocası olsun- bir başka erkeğin yanına yollamak, Muhsin için, bir şerefsizlik, bir namussuzluk; bir küçüklük olmaya başlıyordu” (157). Celile ve Muhsin birbirlerini “çılgın gibi” sevmektedirler.

Ancak Muhsin, Celile boşandıktan sonra, Ahmet gibi bir adamın boşandığı kadınla evlenmeyi gururuna yediremez. Ayrıca, Celile'ye güveni de yoktur: “Celile, sevdiği erkeğin, kendisini sevdiği için yaptığı çılgın bir hareketten dolayı onu kendisine layık göremeyeceğini nasıl aklına getirirdi?..” (257). Muhsin, Celile ile kamusal alana çıkmaktan utanmaktadır. Celile, Muhsin'in yaşamının gizli tarafı olmaya devam etmektedir: “Ziyafetler, davetler, sefarethanelerde resmî kabuller, Ankara'ya iş seyahatleri, briç partileri, garden partiler, bunların hepsi Muhsin'in yalnız dolaştığı yerlerdi. Bu muhit Muhsin'in Celile'yi sevdiğini bilmemeliydi. Bu muhit Muhsin'in, Celile'yle yaşadığını bilse bile görmemeliydi” (257).

Celile, aldığı eski terbiye gereği, hamile olduğundan kuşkulandığını Muhsin'e söylememiştir. Muhsin'in şüphelerine odaklanan anlatıcı, onun bilincinden Celile'nin “ahlak”ını sorgular: “Otuz beş yaşında bir kadın... Zamanımızın bir kadını, gayri meşru bir çocuk kazanmaktan, kocasının evini terk etmekten utanmayan bir kadın, âşığına bu çocuğun mevcudiyetini söylemekten utanmıştı” (272). Burada Muhsin'in de Celile'yi, toplumun egemen ahlak anlayışı açısından yargıladığı görülmektedir.

Romanın söylemi, büyük ölçüde aşk ve ahlak temaları arasındaki çatışma ile kurulmuştur. Aşk ve ahlak temaları arasındaki gerilim açısından bu romana bakıldığında, kadının aleyhine işleyen egemen ahlak anlayışını sorgulayan ve onu tersine çeviren bir bakış açısının varlığından söz etmek mümkündür. Ahlak

konusunda mevcut toplumsal kurallar, mevcut anlayış ve genel geçer doğrular sorgulanır. “Egemen” ahlak anlayışı çerçevesinde, Celile’nin evini terk ederek Muhsin’le birlikte yaşamaya başlaması, “ahlaksızlık” ve “namussuzluk” olarak değerlendirilecek bir tutumdur. Ancak Celile’nin birtakım hesaplara girişerek değil de yalnızca âşık olduğu için bu işe kalkışması, onun dürüstlüğü olarak romanda vurgulanır. Muhsin ise namus ve şeref gibi kavramları öne sürerek Celile ile evlenmek istemez ve onun çocuğu doğurmasına izin vermez. Bu durumda, egemen anlayışa göre “namussuz” olmanın, “gerçekten namussuz” olma anlamına gelmeyebileceği Celile örneğinde gösterilir. Bunun tersi de, Muhsin gibi itibarlı ve saygın bir adam için geçerlidir. Şerefini ve namusunu diğerlerinin gözünde yitirmemek için Celile’nin –ve kendi- hayatının mahvolmasına göz yuman Muhsin’in namusu ve şerefi romanın söylemi içinde sorgulanmıştır.

*Çılgın Gibi*’de aşk ve ahlak arasındaki gerilime egemen bakış açısından bakılmadığını gösteren dikkat çekici imgelerden biri, Celile’nin evine dönmeyip Muhsin’in yanında sabahladığı ilk gece, Muhsin’in Celile’nin kucağında uyuduğu odaya anlatıcı tarafından “gelin odası” adının verilmesidir. Celile’nin başkasıyla evli bir kadın olması ve bütün gece Muhsin’in onun dizlerinde uyumuş olması, kabul edilmiş olan gelin odası ve gerdek gecesi gibi kavramlara “romantik” bir açıdan bakma yolunu açmaktadır. Bu imgenin, üzerinde uzlaşmış toplumsal kurallar ve ahlak değerleri açısından bir “başkaldırı” imgesi olduğu öne sürülebilir. “Gelin odası” imgesi, romantik bir başkaldırı imgesi olarak aşk ve ahlak arasındaki gerilimi tırmandıran bir etkiye sahiptir.

Burada “romantik” bakış açısı, dış dünyanın gerçekçi olduğu kadar ikiyüzlü olan ahlak anlayışını çökerten bir işleve sahiptir. Suat Derviş’in romantik bakış

açısını, dış gerçekliği yapı söküme uğratan bir başkaldırı ögesi olarak, kimi zaman lirik, kimi zaman ironik olacak biçimde kullanması dikkate değerdir.

Celile'nin gerçekçi değil, "romantik" olduğu anlatıcı tarafından da vurgulanır: "[O] bu hayatın bütün hakikatleri dışında yaşıyordu. Kendi iç âlemine gömülmüştü. Yürürken gittiği istikamete değil, yüreğindeki ateşin alevine bakıyordu" (226). Ayrıca, Celile'nin farklı oluşu ve yaşama dâhil olamaması, ahşap yalı imgesiyle de güçlendirilir:

Hiç şüphesiz ki Celile hakiki hayatın içine tam manasıyla giremeyecek, hayatı ve onun icaplarını, onun reel ihtiyaçlarını ve meselelerini hiçbir zaman anlayamayacaktı.

O hakikatle, hayatla bütün münasebetlerini kesmiş olan bir masal sarayı gibi kırk odası olan o ahşap yalının çocuğuydu.

(226)

Muhsin ise Celile'nin, Ahmet'in işlerini kolaylaştırmak üzere kendisiyle ilişkiye girdiğinden kuşkulananmaktadır. Celile'nin yüzünü gördüğünde kuşkuları yok olsa da onun yokluğunda bu olasılığı düşünmekten kendini alamaz.

Celile âşığını çıldırtacak kadar üzen bu düşünce ve şüphelerin hiçbirinin farkında değildi.

Onun da, kendisi gibi kendisi kadar mesut olduğu kanaatindeydi.

Çünkü, Celile bu aşkı yaşamaya başladığı günden beri kalbinde saadetten başka bir duygu bulmamıştı.

Hayatı, en tatlı ve en güzel bir rüyaya benziyordu. (134)

Üstelik, Muhsin ondan evine dönmeyip yanında kalmasını istediği zaman da bunu mutlulukla kabul eder. Oysa Muhsin, hesaplı ve akılcı bir adamdır. Ayrıca, Celile’ye güvenmemektedir:

Kocasını kendisiyle aldatmış ve kendisi için aile evinden uzaklaşmış ve yuvasını yıkmış bir kadına Muhsin nasıl olur da itimat eder, şeref ve haysiyetini onun eline terk eder ve ona ismini verir?..

Bu imkânı olmayan bir şeydi.

Bu Muhsin’in prensiplerine uymayan bir şeydi.

Muhsin, namuslu ve şerefli bir erkekti. (150)

Böylece *Çılgın Gibi*’nin temel anlatısını oluşturan iki ana karakter arasındaki ilişkiye bakıldığında Muhsin’in alabildiğine gerçekçi ve akılcı, Celile’nin ise romantik ve hesapsız oluşu dikkati çeker.

Celile’nin “ahşap yalı çocuğu” oluşu, Muhsin Demirtaş’ın bir işadamı olarak her şeyi hesaplaması, Ahmet’in zengin olma hayali onların bireysel özelliklerini belli tarihsel toplumsal koşullar içinde ortaya koyması bağlamında “tipik”tir. Bu anlamda, *Çılgın Gibi*’nin her üç kişisi de tarihsel bireysellikleri içinde verilmiş karakterlerdir.

Özellikle metaya yönelik tutum başta olmak üzere, aralarında pek çok açıdan karşıtlık kurulmuş olan Celile ve Muhsin’in sırasıyla eski egemen sınıf “aristokrasi” ve yeni egemen sınıf “burjuvazi”nin temsilî karakterleri olduğu söylenebilir. Metanın nasıl algılandığı, bu bağlamda, kişinin sınıfsal konumunu belirleyen önemli bir ayrıntıdır.

Muhsin ve Celile tanıştıkları gece, gazinoda dans etmişlerdir. Gazinodan dönerken arabada Celile ve Muhsin el ele tutuşurlar. Celile, Muhsin ile eşi Ahmet’in

arasında oturmaktadır. Üçü de susmuşlardır. Arabadan indiklerinde “Ahmet içinde bir çocuk saflığı mı yoksa ahlaksız bir koca pişkinliği mi taşıdığı belli olmayan bir sesle neşeli neşeli konuşuyordu[r]” (17). Burada anlatıcı, okurun dikkatini Ahmet’e yönelterek, onun Celile ile Muhsin arasındaki ilişkiden haberdar olması olasılığına dair bir kuşku uyandırır: Ahmet ikisi arasında olup bitenin farkında olduğu hâlde, iş alanındaki çıkarı için bu duruma göz yumuyor olabilir.

Ahmet’in zengin olma ve sınıf atlama hayalinin gerçekleşmesi için beklediği fırsat, dünya savaşı olmuştur. Ahmet’in bilincine odaklanan anlatıcıya göre: “Hayır nihayet Ahmet enayi de değildi. Harp her neslin eline geçen bir fırsat değildi. Bunun çıkışından ve inkişafından kendi mesul olmadıktan sonra ele geçen böyle bir fırsattan istifade etmeyene deli derlerdi” (69).

Burada anlatıcının, Ahmet’in kendi içindeki sorgulamalara ve aldığı kararlara okuru da dâhil etmeye çalıştığını öne sürmek mümkündür. Bundan ötürü anlatıcı konuşma dilini kullanmaktadır; karşılıklı bir tartışmada kullanılacak “hayır” sözcüğü de dikkat çekicidir. Aşağıdaki alıntıda, anlatıcının Ahmet’in bilincine tam olarak odaklanarak Ahmet’in içsel çatışmasını yansıttığı görülebilir: “Hayır hiç şüphesiz ki Ahmet kötü bir insan değildi. Bütün diğer namuslu insanlar gibi o da bu vaziyetin kötülüğünü anlıyordu. Ve eğer biri ona gelseydi ve dünyayı harbe sokmak için bir kazanç teklif etseydi bunu kabul etmezdi”.

Böylece romanın söylemi içinde mesele basit bir “iyi insan- kötü insan” kategorisinin ötesinde, sistemle ilgili bir sorun olarak temsil edilir. Ayrıca, Ahmet’in bir karakter olarak tahlili ve ruh hâli aktarılmaktadır.

Ancak, Ahmet’i “aklamaya”, onun bir suçu olmadığını okura ispata yönelik bu söyleme yakından bakıldığında, Ahmet’in bir vurguncu olduğu, vurguncuların ise “insanî” olmadıklarına dair bir anlam çıkmaktadır:

Bu harp bir vakıa olarak ortada dururken, Ahmet'in diğer vurguncularından daha insanî bir düşünceyle hareket etmesi ve elden ele geçtiği hâlde yani depoda kalan ve piyasaya çıkmadan evvel daha birkaç elden geçecek bir malı alıp satan insanlar zinciri ortasında bir halka olmaktan çekinmesi bir delilik olurdu. (69)

Benzer yaklaşım, Çeşmiahu Hanım'ın malvarlığını yavaş yavaş eriten Mardirosyan Efendi için de geçerlidir. Veliddin Paşa'nın bıraktığı miras, Mardirosyan Efendi'nin "avuçları içinde eriyip" gider (33). Mardirosyan Efendi de Ahmet gibi, fırsattan istifade etmektedir:

Onun [Çeşmiahu Hanım'ın] elinden bu kıymetli şeyleri yok pahasına alıp bu yüzden ve hayli pazar kazanmasını bu dostluğa bir ihanet gibi telakki etmiyordu. Hakikaten kendisi olmasaydı, ona gelip de el uzatmamış bulunsaydı, saraylı hanımefendinin hali pek yaman olurdu. Bu hizmeti gören bir insanın bir parça da menfaati olmamalı mıydı? (38)

Burada roman kişilerinin anlatıcı tarafından "iyi" ve "kötü" karşıtlığı içinde ele alınmamış olması önemlidir. Kişiler tek boyutlu ve yalınkat değil, gerçekçi biçime uygun olarak çok yönlülüğü gözeterek iyi ve kötü yanlarıyla olduğu gibi verilmiştir. Bu anlamda Lukács'ın eleştirel gerçekçilik olarak tanımladığı, bir perspektif çerçevesinde olumlu ve olumsuz özelliklerin birlikte temsil edilmesi olgusu gözlemlenebilmektedir. Örneğin, Çeşmiahu Hanım'ın ölümü, Mardirosyan için sadece maddî değil, aynı zamanda manevî bir kayıptır:

Arada bir yalıya gitmek, yaldızlı kanepelerde oturmak, yerden temennalar etmek, tekrar oturarak beş dakika geçmeden tekrar



yerinden doğrulup bir temenna ederek hatır sormak, altın zarflar içinde çok iyi yetişmiş bir Çerkez kalfa elinden köpüklü kahveler içmek ve eski zamandan bahsetmek, artık kimsenin bilmediği bir zamandan bahsedebilmek imkânını bulmak... (39)

Günün değişmiş şartlarında anlamadığı piyasa adamlarıyla konuşmaktansa Çeşmiahu Hanım'la zaman geçirmek Mardirosyan Efendi'ye gençliğini ve işindeki parlak devri anımsatan bir zevktir.

Eylemin varlığı ya da yokluğu, karakter çözümlemesinde belirleyicidir (Lukács *Writer and Critic* 123). Bu çerçevede bakıldığında bir roman olarak *Çılgın Gibi*'yi var edenin Celile'nin eylemi olduğu görülür. İlk bakışta romanın adının Muhsin ile Celile arasındaki aşkı imlediği sanılsa da, hikâyenin biçimlenmesi ile romandaki tek “çılgın”ın Celile olduğu ortaya çıkar. Ahmet ve Muhsin, çılgın olmak bir yana, oldukça hesaplı, akılcı ve çıkarlarının doğrultusunda hareket eden kişilerdir.

Ahmet'i terk edip Muhsin'le yaşamaya karar vererek “çılgın” bir harekette bulunana kadar, bir karakter olarak Celile'yi belirleyen onun eylemsizliğidir. Celile'nin Muhsin'e âşık olması, romandaki ilk dönüm noktasını oluşturur.

Böylece tam bir eylemsizlik içinde, hayatını “temaşa etmek”le geçiren Celile'nin önce Muhsin'le ilişkiye girmesi, ardından onun evine yerleşmesi, onun dış dünyanın ahlak kuralları ile girdiği etkin bir çatışmaya denk düşmektedir. Celile'yi, Celile yapan, romanda da sözü geçtiği gibi, bu eylemidir. Onu bir devrin kadını yapan tipik özelliklerinin yanında, Celile'nin kendine özgü davranışı onun bireyselliğini vurgular. Böylece Celile'yi bir karakter olarak belirleyen, tipik olanla bireysel olanın ilişkisidir.

*Çılgın Gibi*'nin anlatıcısı, aktardıklarını tekrar eden ve vurgulayan bir anlatım tarzı ve üsluba sahiptir. Romanın ikinci bölümü şöyle başlamaktadır:

*Celile'nin benliğine birdenbire vuku bulan bu büyük değişikliğin* mana ve ehemmiyetini anlayabilmek için onu hayatının bütün seyrinde tanımak beşiğinden bugüne kadar onun nasıl yetiştiğini, nasıl yaşadığını, nasıl inkişaf ettiğini bilmek lazımdı.

Hadiseler karşısındaki aksülamelleri, insanlarla olan münasebetlerindeki hususiyetleri ve ona bugüne kadar karakterini, benliğini vermiş, ona tesir etmiş onu “O” yapmış olan muhiti ve hayatının tarzı bilinmedikçe *Celile'nin benliğinde birdenbire vuku bulmuş olan bu muazzam değişikliği* kavramaya imkân yoktu. (27 vurgular bana ait).

Burada anlatıcı ısrarla, Celile'nin yaşadığının, benliğine ilişkin büyük bir değişim olduğunu vurgulamaktadır. Bu vurgu, sıradan olabilecek bir aldatma hikâyesinin farklılığı üzerinde durarak hikâyenin çarpıcılığını ve okur üzerindeki etkisini arttırmaya yönelik görünmektedir.

Sınıflı ve ataerkil bir toplumun değerleri ve yargılarının özellikle kadınların aleyhinde işlemesi, *Fosforlu Cevriye*'de olduğu gibi, bu romanda da görünür kılınır. *Çılgın Gibi*'de toplumsal değerlerin ve yargıların nerelerde ve nasıl sorgulandığına bakılmalıdır.

Bu sorgulama, öncelikle aşk ile ahlak arasındaki ilişkinin sorunsallaştırılmasıyla yapılır. Romanın özellikle başlarında, Celile'nin ahlak konusunda gidiş gelişleri ile belirlenen iç çatışmaları aktarılır. Celile, anlatıcı tarafından “iffetli” aile kadınlarıyla karşılaştırılır; belirli bir kalıp ve imaja göre değerlendirilir:

Onun bu yabancı erkeğin ve belki de Muhsin olmasa küstah ve terbiyesiz bulacağı bu adamın kendisini aramasından niçin bu kadar seviniyor ve bir gece çılgın bir anında hâlâ tahlil edemediği, hükmedemediği bir hissin tahtı tesirinde kendisine böyle bir cesaret verdiği bir erkeğin onu aramasında bu kadar sevinecek ne vardı?

Ve onun bu cüretkâr davetine “Hayır” cevabını verdiği için de neden bu kadar üzülyordu?

Bu dürüst ve namuslu bir aile kadını için küçültücü bir şey değil miydi? (93)

Bu sorgulamanın içerik açısından olduğu gibi, biçim düzeyinde de yapıldığı ve anlatıcının müdahalesi ile belirginleştiği öne sürülebilir. Muhsin, Celile'nin ona olan aşkının samimiyetinden şüphelenmektedir. Celile'nin kendi evine gitmek üzere olduğu bir akşam, ona karşı büyük bir kin duyarak bir daha gelmemesini söyler. Bunun üzerine ağlayan Celile'yi üzdüğü için pişman olarak ondan gitmemesini ister. Celile de Muhsin isterse kalacağını söyler. Muhsin ile Celile'nin karşılıklı konuşmalarıyla aktarılan bu bölümden sonra anlatıcı şu biçimde müdahalede bulunur:

Hayır!.. Bu şey mümkün değil. Bunu yapamazlar!.. Celile burada onun yanında kalamaz. Muhsin böyle bir rezaleti, evli bir kadını kocasının evinden kaçırmayı nasıl kabul eder, evli bir kadını yanında alıkoymak mesuliyetini nasıl üzerine alır? Celile bir aile kadını, bir ismi ve bir kocası var. Cemiyette bir mevkii var. Muhsin bir kadına, bir aile kadınına nasıl böyle bir teklifte bulunabilir? (147)

Anlatıcının müdahalesi, dış dünyanın egemen ahlak değerleri çerçevesinde üzerinde uzlaşmış “aile kadını” kavramıyla ve sıradan okurun sorabileceği soruları sıralamasıyla biçimlenmiştir.

Celile, Ahmet’ten boşanıp Muhsin’le yaşamaya başladıktan sonra Muhsin’in zoruyla kürtaj olmuştur. Celile’nin sevgisinden şüphelenen Muhsin, toplumun Celile’yi namussuz olarak gördüğünü varsaymakta, bu bakış açısını topluma atfetmekte ancak Celile’nin namussuzluğuna kendisi de içten içe inanmaktadır. Kendi konumunu ve itibarını zedeleyeceğini düşündüğü için Celile ile evlenmek istememektedir. Bunu şu sözlerle dile getirir:

- Ben senin, benim yanımda, mesut, hatta çok mesut olduğunu biliyorum. Haysiyetli ve dürüst olduğunu biliyorum. Fakat herkes?.. Herkes bunu nereden bilsin?.. Sen onların nazarında, Ahmet’in karısı, Ahmet’in yanından kaçıp âşığıyla senelerce nikâhsız yaşamaktan çekinmemiş, rezaletten ve dile gelmekten korkmamış olan kadınsın. Onlar seni başka türlü biliyorlar. Muhakkak nikâhlım olman şart mı? Bunda ısrar edersen, bilmem ne düşünmeliyim?.. (298-299)

Muhsin’in “ahlak” konusunda kendi davranışlarına ilişkin bir çatışma yaşayıp yaşamadığına dair ise tam bir suskunluk vardır. Her ne kadar romanın baş kişinin Celile olduğu söylenebilirse de, anlatıcı, Ahmet’in de Muhsin’in de bilincine odaklanmakta, onların ruh hâllerine ilişkin çözümlerinde bulunmaktadır. Muhsin’in yaşadığı tek çatışma, bir yandan Celile’nin, onun aşkına yanıt vermesini istemesi, bir yandan da buluşma tekliflerini reddetmesini istemesidir. Bir başka deyişle, Muhsin açısından da mesele, evli bir kadın olan Celile’nin “ahlaklı” olup olmadığı meselesidir. Burada söz konusu olan, nikâhsız bir birlikteliğe erkek söz

konusu olduğunda kadın için olduğundan daha hoşgörülü bakılmasına ilişkin, örtük olarak kabul gören ideolojidir. Muhsin bu ideolojinin romandaki temsilcisi olarak görülebilir.

*Fosforlu Cevriye*'de olduğu gibi *Çılgın Gibi* 'nin anlatıcısı da “doğru” varsayılan genel geçer ve egemen ahlak anlayışını temsil eder. Bu çerçevede, romanın baş kişisinin egemen ahlak anlayışı uyarınca kabul edilemeyecek davranışını, eşini terk ederek âşık olduğu adamla birlikte yaşamaya başlamasını, sıradan bir okur gibi sorgular. Bu durum karşısında okurun sorması muhtemel soruları sorar; şüpheleri dile getirir. Bu anlamda anlatıcı da romanda kendi görüşlerini ve değerlerini dile getiren ayrı bir karakter olarak dikkati çekmektedir.

Anlatıcı, Ahmet ve Muhsin'in “hesaplı” oluşu ve çıkarlarını gözetmeleri ile Celile'nin bu aşkı yaşarken takındığı “hesapsız” tutum arasındaki çelişki üzerinde durmaktadır. Bu çelişki üzerine yapılan vurgu, anlatıcının okurun roman kişilerine olan mesafesini, özellikle de Celile'ye olan yakınlığını denetim altında tutma çabası olarak değerlendirilebilir. Anlatıcı bir bakıma, okurla özdeşleşmeye ve onun sözcülüğünü üstlenmeye çalışmaktadır.

Celile tüm yaşamında “dürüst ve namuslu bir aile kadını” gibi davranmayan kadınları ayıplamış ve “parmakla gösterilecek kadar sadık ve dürüst bir zevce” olmuştur (93-94). Celile'nin eşlerini aldatan diğer “ahlaksız” kadınlar gibi olmadığı, Celile'nin “farklı” olduğu romanda sıklıkla belirtilir. Celile, yalnızca Muhsin'i sevdiği ve onun yanında kalmak istediği için Muhsin'in evine gitmektedir. Muhsin'in çevresindeki herkes çıkar sağlama amacıyla ona yaklaşırken Celile'nin Muhsin'den herhangi bir beklentisi yoktur. Tersine, Celile, insanların hakkında ne düşüneceğini, onların nezdindeki itibarını, evliliğini ve maddî güvencesini kaybetmeyi göze alarak Muhsin'e yaklaşmıştır.

Celile'nin eşini aldatmaya varan "ahlaksızlık"ı meşrulaştıran, herhangi bir çıkar gzetmemenin ötesinde evliliğinin ona sunduğu maddi olanakları da kaybetme tehlikesine karşın aşkının peşinden gitmesidir. Celile'nin yaptığı "ılgınlık" ancak aşk ile meşru kılınmaktadır.

*ılgın Gibi*'de, ele alınan ana konu, anlatıcı tarafından her karakter açısından ayrı ayrı tahlil edilerek yorumlanır. Anlatıcının nesneliliğini korumaya çalıştığı ve her karaktere benzer mesafe almaya çalıştığı söylenebilir. Olaylar, Celile, Muhsin ve Ahmet'in gözünden ve bakış açısından ayrı ayrı verilmeye çalışılmıştır.

Muhsin'le olan ilişkisinin anlatılmasından önce ise anlatıcının sürekli olarak Celile'nin ne kadar "terbiyeli" olduğundan söz etmesi ilgi çekicidir. Örneğin, "terbiyeli bir tebessümle" (60), "terbiyeli olduğu için" (62), "terbiyeli ve memnun bir gülümseyişle teşekkür" etmesi (64) gibi söz öbekleri sıklıkla ve arka arkaya geçmektedir. Celile'nin ne kadar "terbiyeli" olduğuna dair bu vurgu, sanki onun sonradan yapacağı "ahlaksızlık" ile keskin bir çelişki oluşturmak üzere vurgulanmaktadır. Bu şekilde "terbiye" ve "ahlak" kavramlarının da sorgulandığı ne sürülebilir. Romanın ana konusu, bu kadar "terbiyeli", "hayatı temaşa eden" ve "mesafeli" olan bu kadının, romanın baş kişisi Celile'nin nasıl olup da "ılgın gibi" bir aşk yaşadığıdır. Bu tezatın keskinliği, öykünün çarpıcılığını arttırmaktadır.

### **C. Sınır**

*Sınır*'da gerçekçilik ve romantizm kavramları arasındaki ilişki, hem izlek hem de biçem özellikleri açısından "leitmotiv", başka bir deyişle, ortaklaşan ayırıcı karakteristik olarak öne çıkmaktadır. "Gerçekçilik" ve "romantizm" arasındaki

gerilim, romanın genel atmosferini belirleyen temel bir ögedir. Romanın ana konusu, sınıfsal uçurum nedeniyle bir araya gelemeyen iki gencin tutkulu aşkıdır.

Roman, bir yalının bahçesinde Ayla ile genç teyzesi Meziyet'in aşk üzerine yaptıkları tartışmayla başlar. Güzel tuvaletler içinde güzel kadınlar ve ay ışığının varlığı ile betimlenen deniz kenarındaki bir bahçede, balodan dönmüş olan iki genç kadın aşktan söz etmektedir. Bu "romantik" ortamda, aşkın ne olup olmadığını yaşadıkları deneyimler etrafında ve oldukça "gerçekçi" biçimde tartışan iki kadının karşılıklı konuşmasıyla roman başlar.

Romantizm ile gerçekçilik arasındaki gerilim, romanın ana anlatısı olan Osman ve Ayla aşkının işlenmesinde ortaya konur. Bu gerilimin ilk basamağı, Osman ile Ayla arasındaki toplumsal sınıf uçurumudur; Ayla ülkenin en zengin iş adamlarından birinin kızıyken Osman tütün işçisi Şaziye'nin oğludur. Osman, eski dostu Muhsin'e Ayla'ya olan aşkıdan bahsetmek istedikçe Muhsin ona "fakir" olduğunu anımsatır (21).

Romanın biçemindeki devingenlik açısından bakıldığında, Muhsin karakterinin yaratılmış ve yaşayan bir karakter olduğunu söylemek mümkün değildir. Kendisine "sen de gençsin, hiç hususi bir derdin, sevincin, tasan yok mu" diye isyan eden Osman'a "yok" yanıtını verir. Osman, Ayla, Meziyet ve Şaziye ise "yaşayan" karakterlerdir. Muhsin, "anlatılan" bir tip olmaktan kurtulamaz. Muhsin'e ilişkin olarak canlı bir biçimde akılda kalan tek ayrıntı ise, ilkokuldayken yemek getiremeyen Osman'la yemeğini paylaştığının anlaşılması üzerine, ailesinin onu okula iki sefertasıyla yollamaya başlamasıdır. Ekmeğin karneye bağlandığı yıllarda aç kalması, babasının hastalığı ve omzundaki maddî manevî yükün anlatılmasına rağmen, Muhsin romanda Ayla-Osman aşkının "aracı" kişisi gibi kalmaktan kurtulamamaktadır.

Romanda bahsi az geçmesine karşın Ayla'nın teyzesi Meziyet, yaşama bakış açısı, yaşadıkları, beklentileri ve felsefesiyle Muhsin'e göre çok daha fazla "yaşayan" bir karakterdir.

Romanda Muhsin, savaş konusunda düşüncelerini dile getirir ve babasıyla politik tartışmalar yapar. Onun, II. Dünya Savaşı meselesindeki karşıt düşüncelerini açık ve net bir biçimde dile getirmesi, romanda, en azından bu güncel meselede, yazarın sesi olarak temsil edildiğini akla getirmektedir.

Muhsin'e ait bazı kişisel ayrıntılar olsa da, onun romanda "gerçek" bir karakter olamamasının nedenlerinden biri, romanda onunla doğrudan ilgili konuların aktarılacak anlatılmış olmasıdır. Bir anlamda, gençliği konaklarda geçen ve sonradan Muhsinler'in yanına taşınan yenge hanım gibi Muhsin de, *Sınır*'da "zaman dışı" kalmaktadır. Romanın ana anlatısında Muhsin'in varlığı, II. Dünya Savaşı hakkındaki saptamalarından öteye gidemez. Romanda anlatıcının bakış açısından ayağı yere basmayan ve hayalperest kişiler olan Osman ve Ayla'nın, Muhsin'e göre çok daha "gerçek" kişiler olması da bu anlamda ironiktir.

Muhsin'in karakterleştirilmesinde, onun, çeşitli toplumsal ve doğal öğelerden oluşup "bitmiş bir ürün" olarak ortaya çıktığını, dolayısıyla toplumsal etkenler ile bireysel niteliklerinin etkileşiminin gerçekçi biçimde temsil edilmediği söylenebilir. Muhsin, sözcülüğünü yaptığı düşüncelere nasıl bir yaşam sürerken ulaşmıştır? Muhsin'i Muhsin yapan kişilik özellikleri, onu insan yapan sevinç, korku, üzüntü ve heyecanla bezenmiş deneyimleri, anıları nelerdir? Bu sorular yanıtızsız kaldığı için, onun savaş üzerine dile getirdiği politik düşünceleri de romanın içinde yama gibi kalmaktadır.



Bu romanın II. Dünya Savaşı sırasında tefrika olarak yayımlanmış olması, Muhsin karakterinin Derviş tarafından “olumlu tip” olarak kurgulanmasının nedenlerinden biri olabilir.

*Sınır*'da “merkez figür”, Osman'dır. Romanın bütün önemli noktaları, Osman'ın çevresinde toplanarak yaşamsal karşıtlıkların düzenlendiği bir dünya kurulmuş olur. Romanın dünyasındaki merkez karşıtlık, sınıfsal uçurumun gerçek-  
düş bağlamında işlenmesiyle belirlenir. Bu anlamda, tütün işçisi Şaziye'nin yetim Osman'ı ile tütün kralı Bafralı Veli Turgut'un kızı Ayla arasında tasarlanan aşk, romandaki ana karşıtlığın sınıfsallık üzerine temellendirilmesine yarar. Hukuk Fakültesine giden Osman, neredeyse “sınıf-altı”<sup>46</sup> olarak değerlendirilebilecek bir aileden gelmesine karşın büyük zorluklarla okumayı başarmıştır. Bu sayede, Ayla ile tanışır ve toplumsal yapının en üst katmanında yer alan burjuva ailelerinden gelen gençlerin arasına karışır. Osman ve Ayla toplumsal yapıdaki iki uç sınıfı temsil etmektedirler. *Sınır*'da, Osman gibi bir merkez figürün yaratılmış olması, romanda bütün toplumsal sınıflardan insanların temsilini sağlamaya yöneliktir.

Pek çok genç adam tarafından beğenilen bir kadın olan Ayla, Osman'a âşık olmuştur. Birbirine benzeyen üst sınıf erkekler arasında, farklı bir ortamdaki gelmesi nedeniyle yabancılaşma çeken Osman, bu farklılığı nedeniyle Ayla'nın dikkatini çekmiştir. Romanın söylemi içinde Ayla'nın Osman'a duyduğu aşk, gerçekçi bir biçimde temellendirilmiştir.

Ancak, gerçek ve düş bağlamında bakıldığında, bu iki toplumsal sınıf arasında aşk da bir köprü olamayacak, sınıfsal sınırı aşmaya yetmeyecektir. Bu anlamda “sınır” sözcüğü gerçek ile düş arasındaki çizgiyi de imlemektedir.

---

<sup>46</sup> Kavramla ilgili olarak Sürhan Çam'ın “Sınıf-altı Kavramına Kuramsal Bir Yaklaşım” adlı makalesine bakılabilir.

Bununla bağlantılı olarak, Osman'ın *Fosforlu Cevriye*'nin Cevriye'si ile ortak bir yanı vardır. Her iki roman kahramanı da yaşamlarının maddî zorluklarına ve olumsuzluklarına karşın ve/veya bu nedenle, gerçekçi açıdan bakıldığında kavuşmanın “imkânsız” olarak nitelendirileceği bir aşk yaşamaktadırlar. Her ikisi de içinde buldukları dış dünyanın gerçekliği içinde “romantik” kişilerdir, ikisi de sevdiklerine kavuşamaz.

Romanın baş kişisi Osman'ın, hayal dünyası ile gerçek dünyayı birbirinden kesin çizgilerle ayırdığı görülmektedir. Gerçek dünyasını oluşturan öğeler, tütün işçisi annesi, yaşadığı kenar mahalle ve çektiği sefalettir. Hayal dünyası ise Ayla ile ona söylediği yalanlardan oluşmaktadır. Muhsin, akrabası “yenge hanım”dan duymuş olduğu konak hayatına dair anıları, annesinden dinlemiş gibi Ayla'ya anlatmakta, anlatırken bu yalanlara kendi de inanmaktadır. İçinde yaşadığı hayal dünyası onun gerçekliği hâline gelmiştir. Osman'ın bir yalanı yaşaması, bambaşka bir kimliğe, hayal ettiği kimliğe bürünmesi, o kişinin sevinçlerini, o kişinin acılarını gerçekmişçesine yaşaması, kendine yabancılaşmanın son noktası olarak değerlendirilmelidir<sup>47</sup>.

Şaziye'yi yeterince kibar bir ad olarak görmediği için annesinin adının Cavidan olduğu yalanını söylemiştir:

Hayatta yegâne sevgisi annesidir... Annesi bembeyaz elleri,  
beyaz ipek saçları, güneş görmemiş kadar lekesiz ve beyaz  
annesini, anneciği... Bütün hayatının tek arkadaşı, tek desteği

---

<sup>47</sup> Gerçeklikle kurduğu bağ anlamında Osman, Tanzimat edebiyatının önemli romanı *Araba Sevdası*'nın Bihruz Bey'i ile kıyaslanabilir. Bihruz Bey de Periveş Hanım'a olan aşkını kendine özgü bir hayal dünyasında yaşamaktadır ve nesnel gerçeklik ile bağını koparmıştır. Aynı zamanda, o da Osman gibi köklerinden utanmaktadır.

nihayet onu büyüten yetişmesine çalışan mevcut... Annesi  
dünyanın en iyi kadını, Cavidan Hanımefendi... (96)

Açlık ve yoksulluk içinde çırpınıp duran annesine değil de kanser olduğuna dair bir yalan uydurduğu hayalî annesine daha fazla üzülmemektedir:

Osman bunları Aylaya anlatırken gözleri yaşarıyor, hakiki anasını hergün biraz daha sararmış, kuvvetinden hayatiyetinden biraz daha kaybetmiş bir halde gördüğü zaman bu kadar müteessir olmuyor.. Hayalinin yarattığı bu bembeyaz elli, bembeyaz saçlı ve bembeyaz yüzlü hayali annenin, hayali bir döşek içinde kıvrınması, ona sapsarı yüzlü, sapsarı benizli, sapsarı dişli anasının kendisine ve oğluna bakmak için nasıl tedricen eridiğini görmekten, onun susmasını, sabır ve tahammül etmesini bilen azabına şahit olmaktan daha acıklı geliyor.

Burada romantizmin simgesi olarak kullanılan “beyaz” renk ile “sarı” rengin temsil ettiği bütün işçiliğinin gerçekliği arasındaki gerilim, anlatıyı güçlendirmektedir.

Osman’ın iki dünyası arasındaki ayrım o kadar keskindir ki, Osman’ın Ayla’da “en çok sevdiği taraf, onun kendi hakikatlerinden, hayat hakikatlerinden bu kadar uzak ve onlara bu kadar yabancı oluşu”dur. (59):

Sen niçin güzelsin biliyor musun? Niçin bu kadar güzelsin, ızdırap nedir şimdiye kadar tatmamış olduğun için. Sen yine bilme Ayla. İstemiyorum Ayla senin benim çektiğimizi bilmeni istemiyorum. Benim acılarıma ortak olmak senin

güzelliğini soldurur, senin varlığını yıpratır diye korkuyorum  
(96-97).

Ayla, Osman'ın gerçeklerden kaçmak için yaratmış olduğu dünyasının baş kahramanıdır. Ayla bu imgenin dışına çıkıp da Osman'ın mahallesine girdiğinde, bu mahallenin betimlenmesi ile Ayla arasında tam bir tezat oluşur. “Kahve rengi dar ve kısa eteğinin üzerine giydiği bej kahve rengi ufak hareli tayyörü, altı bir karıştan yüksek kahve rengi podüsuet pabuçları, bej şapkası” ile Ayla Kasım Bülbül Sokağı'nda yürümektedir:

Yerde kucak kucak tozla avuç avuç çirkef suları yan yana. Ne toz çirkefleri kurutabilmiş, ne çirkefler tozları yatıştırmış, sokağı aralarında paylaşmış gibiler... Yüzleri kolları elleri yaralı kirli çocuklar bu sokağın sade kaldırımlarını değil, sokağının tâ ortasını da doldurmuşlar... Bir tanesi ölmüş bir kedinin kuyruğuna bir ip bağlamış tozların içinde bu leşi çekerek oynuyor... Diğer çocuklar da bu oyunu büyük bir zevkle seyrediyorlar ve onu takip ediyorlardı. Ayla rüyalarında dahi böyle bir sokak görmediğini düşündü... Kapıların önünde kadınlar oturmuş, kimisi kirli çamaşırlarını bu kapının önünde yıkıyor, kimisi çocuğunu bu kapının önünde emziriyor. Bir tanesi de yine bu kapının önünde dizlerine yatırdığı bir çocuğun başını bitliyordu. (130).

Hikâyenin sonunda Ayla'nın Osman'ın yaşadığı kenar mahalledeki evine gitmesi, bir başka deyişle “sınır”ı aşarak o dünyaya girmesi ile Osman ve Ayla'nın hayalleri de yıkılmış olur. Ayla, Osman'la o evde yaşayamayacağına karar vererek Osman'a olan aşkını feda eder ve babasının evine geri döner.

Romanın hikâyesi içinde, “hayal” ile “hakikat” arasındaki başka bir çelişki de yaklaşmakta olan savaşa karşı Muhsin ile Osman’ın takındığı iki farklı tutumun aktarılmasında dikkati çeker. Romanın söylemi açısından bakıldığında, hayatını gazetecilik yaparak kazanan Muhsin’in çıkması muhtemel savaş meselesine duyarlı ve güncel siyasete meraklı oluşu ile Osman’ın Ayla’ya olan aşkıyla simgelenen bir dünyada yaşaması arasındaki karşıtlık belirgindir.

Osman’ın içinde yaşadığı hayal dünyasını romanda ortaya koyan ayrıntılardan biri, Osman’a pek çok kere Muhsin ve Ayla tarafından hatırlatılan “dışsal gerçeklik”tir. Osman ne zaman duygularını ortaya dökmeye kalksa, Ayla ve Muhsin tarafından “etraf” hatırlatılarak sakinleştirilir, ağlamasına engel olunur. Daha ilkokulun ilk günlerinde, korkan Osman ağlayacak gibi olduğunda, Muhsin ona destek olmuş ve ağlamasını engellemiştir.

Bu durumun, romanın söylemi içinde “terbiye farkı” olarak değerlendirildiği görülmektedir. Buna göre, duyguları gösterme üzerindeki baskı da sınıfsal olarak değişebilen bir olgudur. Mahremiyet, Ayla ve Muhsin için, Osman için olduğundan daha önemlidir. Bu durum aynı zamanda, Osman’ın yaşadığı dünyadan ve çevresinden ne kadar uzak ve habersiz olduğu, dışarıdakilerin tepkilerinin bir anlam ifade etmediği biçiminde de yorumlanabilir. Osman kendi dertlerine o kadar gömülmüştür ki, kendi dışındaki gerçekliği fark edecek durumda değildir.

Her şeyin hep aynı saatte olduğu mahallesinde Osman, dışarıdan gelen gürültülere göre saati tahmin etmektedir. Bir sabah, Ayla’yı gelinlik içinde gördüğü bir düşten uyanır. Anlatıda bu düşten parçalarla, karşı komşuda dayak yiyen kadının attığı çığlıklar ve ettiği küfürler eş zamanlı olarak ilerler. Anlatının bu bölümünde kullanılan üçüncü tekil kişili anlatım ile iç monolog yöntemi, anlatıdaki gerçekçilik ile romantizm ya da gerçek ve düş arasındaki gerilimi yükseltmeye neden olur:

“Para istemiyen saadet”

Bizim dünyamız yüzünde, bugün paraya ihtiyaç hissedilmeden elde edilecek tek saadet yoktu...

Osman, bu Osman olmasaydı, Osman Şirret Şaziyenin oğlu olmayıp da hakikaten Cavidan Hanımefendi oğlu bulunsaydı.

Bugün aşkının bedbaht ve üzücü olmasında hiçbir sebep yoktu.

Fakat Osman bu Osman olduğu için Şaziyenin çocuğu olarak dünyaya geldiği için sevildiği halde mes’ut olamıyordu.

Karşiki evden şimdi hıçkırık sesleri geliyordu.

“Dayak faslı bitti” diye düşündü. Saat on bire yaklaşmış olmalıydı. Nerede ise yukardaki çocuklar acıkıp ağlaşmaya başlarlar...

Büyük bir ihtimamla giyindi...

Beyaz gelinlik elbiseleri ona ne yaraşmıştı. (103)

Gerçek ile düş arasındaki karşıtıktan ötürü tırmanan gerilim, Osman’ın saat bile kullanmaya gerek duymadığı kadar her şeyin dakikası dakikasına ve rutin bir biçimde gerçekleştiği bu mahallede, arsada bir çocuğun ölümüyle birlikte zirveye erişir. Osman, küçük çocuğun, kalabalığın ortasında yatan ölüsünü görür. Bu sahnenin anlatı içindeki sırası, bir başka deyişle, hangi olaylardan önce ve sonra anlatıldığı dikkate alındığında, “epik yoğunluk” içeren bir sahne olduğu görülebilir. Ayla’yı gelinlik içinde gördüğü rüyanın yarattığı umutsuzluk duygusundan sonra, her zaman rutin şeylerin olup bittiği bir mahallede arsanın ortasında ölmüş bir çocukla karşılaşması, Osman’ın yaşamında da olağan dışı ve olumsuz bir şeylerin habercisi gibidir ve bu uğursuzluk tekinsiz bir atmosfer yaratır. Küçük bir çocuğun ölmesi,

geleceğe dair umutların yok olması olarak yorumlanabilir. Bir “tesadüf” gibi görünen bu ayrıntı, aslında Osman’ın içsel dramının metaforundan başka bir şey değildir.

Osman, gerçekle yüz yüze gelmenin verdiği rahatsızlıktan kaçmak için Ayla’yı ve onu içine yerleştirmiş olduğu “cennet”ini düşler:

Adımlarını sık sık atarak yürüyor... Bir an evvel iyi bir şey  
görmeğe ihtiyacı var... Ayla’nın evi. Sed sed bahçeler, yeni  
açmış güllerle bezenmiş ve deniz mavi ipek bir örtü gibi  
rıhtımın önüne serilmiştir.

Yeşil çimleri, iri fıstık ve çam ağaçlarını... Herhalde akasyalar  
henüz çiçek açmamıştır.

Ayla bahçede midir?

Bugün ne giyer?...

Kendisine o kadar yakışan koyu kahve rengi esvabını mı?

Bahçede yeşil çimden tarhların arasındadır... (104)

Ayla’yı hayal ettiği gibi “saçlarında kırmızı bir eşarpla yeşil tarhların arasında küçük köpeği ile oyn[ar]” (104) bulur. Misafir günü olmadığı hâlde Ayla’yı görmek isteğine engel olamayıp geldiğini söyleyen Osman’a Ayla “sen bir misafir misin, bir yabancı mısın” (105) diye sorar. Bu soru üzerine Osman: “Hayır o Ayla’nın bir yabancı değildi... Muhakkak ki hayat yalnız kötü şeylerin kaynaştığı bir cehennem değildi” diye düşünür (105). Anlatıda “cehennem” sözcüğünün burada kullanılması ile Ayla’nın bahçedeki yeşil tarhlar içinde köpeğiyle oynadığı sahnenin cennet imgesi olarak betimlenmesi arasında bir zıtlık kurulmuş olur. Cennete göndermede bulunan bu imge, düş ve gerçek arasındaki karşıtlık ile olduğu kadar, güzel ve çirkin arasındaki karşıtlık ile de ilişkilidir. Osman’ın mahallesi ne kadar

çirkin, sefil ve umutsuz ise Ayla'nın bahçesi o denli güzel, görkemli, umut doludur.

Bu ayrım, “cennet” ve “cehennem” arasındaki ayrım kadar keskindir.

Osman gibi, Ayla'nın kurduğu hayal de, Osman'ın yaşam koşullarını kestirememesinden dolayı “gerçekçi” değildir. Osman'ın “çok fakir” olduğunu öğrendikten sonra Ayla, Osman'la birlikte şöyle bir yaşam tahayyül eder:

Hocalık en güzel şey...

Fransızca hocalığı...

Akşamları evlerine dönerler... Beraber... küçük evlerine...

Küçük bir evleri olur değil mi?

Bir, iki odalık bir apartman.

Ayla küçük ve mütevazı bir yuva düşünüyor.

Pencerelerinde areton basmasından perdeleri olan, parkeleri gıcır gıcır parlak, beyaz çiniden yapılmış, küçücük mutfağının rafları, irili ufaklı pırıl pırıl tencerelerle donanmış küçük bir apartman...

Belki bir kuş kafesleri ve bir de kedileri olur.

Kuş kafesi ve kedi, böyle mütevazı evlerin dekoruna ne kadar yakışır, yerlerde Avrupa halıları... Onlar daha ucuz değil mi?...

(127)

Ayla'nın bu “romantik” hayaline anlatıcı, “Evet Ayla hayatını küçültmeğe, en alçak ve sefil bir mertebeye inmeğe razı... Hiçbir şey istemiyor. Dallı kretondan sabahlığı olsun... Uzun saplı bir süpürge ile belki de kendisi bile evini süpürür...” diyerek katılır (127). Osman'ın maddî yaşam koşullarını bilen okur için, bu müdahale gerçekçi olduğu kadar ironiktir. Ayla'nın olabildiğince düşürdüğü yaşam standartları, yine de Osman'ın karşılayabileceğinin çok üzerindedir.



Ayla'nın romantik bakış açısının başka bir izi de, Osman'a yazmış olduğu mektuptaki "ne senin mazinin, ne benimkinin bir kıymeti var artık" sözlerinde sürülebilir (127). Ayla, bu mektupta, geçmişiyile bağını koparmış "kimsesiz, isimsiz, servetsiz ve ailesiz bir kız" olarak Osman'a geldiğini yazar. Ancak bu sözünün arkasında durması mümkün olmaz.

### **Ç. Diğer Romanlar**

Suat Derviş'in *Ne Bir Ses... Ne Bir Nefes* gibi bir erken dönem yapıtında romantizm ile gerçekçilik ilişkisinin romanın çatısını nasıl oluşturduğuna bakmak, bu bölümün amacı doğrultusunda anlamlı olacaktır.

Kendinden oldukça genç bir kadınla, Zeliha'yla evlenmiş olan Osman, onun güzelliğini, deyiş yerindeyse, bir süs bitkisine bakar gibi seyretmek arzusundadır: "Onu yaprakların arasından seyrediyordum. Bu yeşil yaprakların, yeşil çimenlerin, yeşil gölgelerin arasında, yeşil elbisesile ne kadar güzeldi. İstiyordum ki benden başka bu güzelliği kimse bilmesin" (52). Burada yeşil rengin baskınlığı ile betimlenen doğanın içinde, Osman'ın gözünden Zeliha, pastoral bir tabloyu oluşturan öğelerden biri gibidir. Osman'ın zihnindeki bu donup kalmış kare, yaşama ve o anki zamana ait değildir. Daha çok, hayali ve geçmişi çağrıştırmaktadır.

Genç bir kadın olan Zeliha'nın aşk, tutku ve cinsellik gibi somut istekleri olduğu gerçeğini Osman, ancak oğlu Kemal'in onları ziyarete gelmesiyle fark eder. Gençlik ve güzellik açısından Zeliha'nın denginin Kemal olduğunun anlatıda sezdirilmesi, romanda ana gerilimi oluşturan Osman-Kemal ilişkisinin önemli bir parçasını oluşturur. Bu gerilim, okura, Osman'ın günlüğüne yazdığı satırlarla onun bilincinden aktarılır:

Şimdi, berrak suyun üstünde Kemal'in de başı aksetmişti. Zeliha, en güzel tebessümle suyun içindeki bu güzel delikanlıya gülüyordu. Öteki de Zeliha'nın güzelliğini mes'ut gözlerle görüyordu. Kalbimde bir şey burkuldu. Asabî adımlarla havuza ben de yaklaştım. Zeliha yine başını çevirmemişti. Şimdi havuzun sakin suyunda üç çehre vardı. Zeliha'nın soluna tesadüf eden baş, çirkin, korkunç derecede çirkindi. Kadınım, bu korkunç yüze, müsamaha ve şefkatle tebessüm etti. Kadınım bu yüze merhametle güldü. Sağındaki güzel delikanlının sıhhatli ve genç yüzünde de hafif bir tebessüm dolaştı. Yalnız ben gülmedim. Ben bu iki başa büyük bir kin ile baktım. Çünkü onların küstah güzelliklerinin yanındaki büyük kocaman başımın eskiliğini ve çirkinliğini daha çok görüyordum. Birden düşündüm ki, Zeliha ikimizi de her zaman görüyor ve her zaman aramızda bir mukayese yapıyor... Bu fikir bir şimşek gibi beynimi yaktı. Sonra eğildim... İki avucumu kum, taş ve çamurla doldurdum ve onları havuza iki genç başın üzerine attım. Sular karıştı, bulandı. Üzerindeki iki genç baş, uzaklaşarak, silkinerek, dağılarak parça parça olup kayboldu... (52-53).

*Çılgın Gibi*'de ve *Sınır*'da üç karakter üzerine kurulmuş olan roman çatısı, burada da Kemal, Zeliha ve Osman ile yinelenmiştir. Ayrıca *Ne Bir Ses... Ne Bir Nefes*'te de geç dönem romanları *Çılgın Gibi* ve *Fosforlu Cevriye*'de ortaklaşan "başka devirden asra düşme" izleği farklı bir bağlamda da olsa, yer almaktadır:

Yerimden kalkarak biraz geri çekiliyor ve elbisemi gösteriyorum. Kocam sevdalı gözlerle bana bakıyor. Kemal:

- Şimdi son haftanın moda gazetelerindeki kadınlara benziyorsunuz, diyor.

- Öyle mi?

Kemale çekingen gözlerle bakıyorum.

- Sizde bir çok şey değişti Zeliha. Elbiselerinizin biçimi, sonra zannederim saçlarınızın tanzimi de, şimdi onları ensenizin üstünde kesik saç gibi topluyorsunuz.

Kocam kızarıyor, Kemal devam ediyor.

- Birdenbire sizde hasıl olan bu tahavvül ne garip sanki geçmiş zamanlardan asrımıza düşmüş gibisiniz. Fakat gözlerinizde zamanımızın bakışları yok. (59-60)

*Ne Bir Ses... Ne Bir Nefes* romanında Zeliha ile somutlaşan “romantik” kadın tiplmesi, “munis”, “masum”, dışarıda yaşamayı bilmeyen, dış dünyanın insan ilişkilerinden ve fırtına, gök gürültüsü gibi doğa olaylarından korkan bir kadındır. Dış dünyanın Zeliha için güvensiz oluşu, fırtına ve gök gürültüsü gibi doğa olaylarıyla simgeleştirilmiştir.

*Ne Bir Ses... Ne Bir Nefes* adlı romanda, Zeliha'nın piyano çalışımı anlatan bir bölümdeki romantik üslup dikkat çekicidir:

Notayı gözümle takip ediyorum. Başımda parmaklarımın, cinneti, gönlümde nağmelerin verdiği sarhoşluk var. Bitirmek istemiyorum. Uzun uzun parmaklarımın bu deliliğinden yaşamak, bu nağmeleri kovalıyan, tutan, sesleri âhenkle yaşatan şu ince ve solgun parmaklarımın coşkunluğuyla yaşamak

istiyorum. Ben önümde açılmış duran notayı çalmıyorum. Onu nazarlarımla takip etmekten ne çıkar... Hayır ben onu çalmıyorum. Ben öyle zannediyorum ki piyanonun tuşlarından dökülen şu kavrayıcı âhenk kendi mevcudiyetimden çıkıyor, dağılıyor... Odanın havasını serin ve muattar bir bahar rüzgârı gibi sarhoş edici bir nüvazişle dalgalandırarak benden semaya, benden yıldızlara, benden meleklerle yükseliyor. Bunu çalarken ben kendimden bir şeyi onlarla beraber havaya, boşluğa bırakıyorum. Ben bir şey kaybediyorum, bir şey ziyan ediyorum. Fakat böyle kaybederken bile sonsuz bir zevk duyuyorum. Gözlerimin ucunda biriken yaşlara rağmen kendimi, tuhaf adeta dindar bir şevkle meşbu hissediyorum.

(14)

Geç dönem romanlarında ise, yukarıda *Fosforlu Cevriye* romanında tartışılmış olduğu gibi, romantik üslubun anlatıcı ile roman kişisi, başka bir deyişle, dışsal gerçeklik ile içsel gerçeklik arasındaki karşıtlığı ortaya sermek için, bazen de ironi amacıyla kullanıldığı görülmüştür.

Burada romantik üslubun yanı sıra, piyano çalan güzel ve zarif genç kadın da romantizmin ayrılmaz bir ögesi olarak yerini alır. Tanzimat döneminden itibaren kadınlar için “modernlik”in bir ölçütü olarak piyano çalmak, Türk romanında yer almıştır. Bu anlamda, Zeliha, Tanzimat ve Meşrutiyet döneminin batılılaşmış kadın karakterleriyle ortaklıklar taşımaktadır.

Ayrıca, karakterlerin ruh hâllerinin romandaki mevsimlere koşut olarak biçimlenmesi ve belirli bir atmosfer oluşturması dikkate değerdir. Bu romanın evreni, “mükedder” ve “mağmum” gibi sözcüklerin sıklıkla kullanılması, roman

kişileriyle mevsimler arasında kurulan koşutluklar, “keder” ile “sonbahar” mevsiminin ilişkilendirilmesi, romanın baş kadın kişisi Zeliha’nın bir “sonbahar çiçeği”ne benzetilmesi, Zeliha’nın giydiği kıyafetlerin betimlenmesi, “kızıl ateş” ve “gergef” gibi imgelerin ve “oh” gibi ünlemlerin (s.44-45) sıklıkla kullanılması gibi öğelerden oluşmaktadır. Bu ayrıntılar bir araya gelerek romanda romantik bir biçimin örülmesine katkıda bulunmaktadır.

Romantizm ile gerçekçilik arasındaki gerilim, *Hiç* adlı romanda, Seza’nın ilk aşkıyla olan ilişkisinde izlenebilir. Hayalinde yücelttiği ve sığındığı sevgilisi olan Yusuf ile yıllar sonra tesadüfen karşılaştıktan sonra onun evine giderek birlikte olurlar. Çocuğu da dâhil olmak üzere her şeyini kaybetmiş olan Seza için Yusuf, hayallerinde sığındığı, geçmişin anlamlı bir parçasıdır. “Bu aşkın hayali, kalbinin bu rüyası onun en güzel, en temiz hatırası değil miydi?” (187). Ancak, on dokuz yıl sonra karşılaştıktan ve Yusuf’la seviştikten sonra Seza “hayalinde insanların en büyüğü, en kudretlisi, en müşfikî, en dürüstü olan bir erkeği” o gece “öldürmüş” olur (188). Seza, bir bakıma, hayal dünyasından gerçeğin düzlemine geçer.

Seza, kendi hayal âleminde Atıf’ın aşkıyla sürüklenirken dış dünya ile bağını hemen hemen koparmıştır. Çocuğunun ona olan gereksinmesinin farkında değildir. Romanın ilerleyen bölümlerinde çocuğun hastalanması ve Seza’nın çocuğunu kaybetmesi süreci, anlatının bütününe bakıldığında, Seza’nın bir bakıma cezalandırılması olarak yorumlanabilir. Seza’nın oğlu Mehmet’in hastalanmasına kadar anlatı içinde Seza’nın hep kadınlığının vurgulanarak anneliğinden hiç söz edilmemesi, oğlu Mehmet’le olan ilişkisinin Seza tarafından ilgisizlik ile temsili, Seza’nın Mehmet’i, vücudunu korumak için emzirmediğine dair ayrıntılar bu anlamda dikkat çekicidir. Seza anneliğini Mehmet’in hastalanmasıyla fark etmiş gibidir. Ancak, romanın söylemi içinde Seza suçlanmaz. Seza daha çok, gerçeklikle

bağının zayıf olması nedeniyle sahip olduklarını birer birer yitiren bir “kurban” olarak temsil edilmektedir.

Son kertede hayatın anlamını sorgulayan bir roman olan *Hiç*'in kapanış cümlelerinden biri şöyledir: “Kendi kendine yaşıyanların, tek başına yaşıyanların dünyayı görmeyip, şahsî dertleri içine gömülenlerin encamı bu değil mi? Hiç olmak!...” (192). Seza'nın bir arabanın altında kalarak ölmesinden sonra roman şu sözlerle sona erer: “Bir çeyrek sonra caddeden geçenler burada geçen hadiseyi fark etmiyorlar bile. Cesedi kaldırmışlar, ahali dağılmış... Şoförü götürmüşler... Cadde tabîi halinde... Sanki hiç bir şey olmamış gibi...” (192). Bu bitiriş de bir bakıma romanın tümünü yok etmeye, onu “hiç” etmeye yönelik bir girişimdir; Seza'nın sanki hiç yaşamamış olması gibi, bu roman da hiç yazılmamış gibidir. Böyle bir son, Seza'nın çocukluktan itibaren macerasının anlatıldığı bu romanı okuyan okurda da bir boşluk, hiçlik, anlamsızlık ve yabancılaşma duygusu uyandırmaya katkıda bulunmaktadır.

*Hiç*, ölümün gerçekliği, mutlaklığı ve ölümden sonra yok olma ile yüzleşmeyi anlatan bir roman olarak da düşünülebilir.

*Hiç*'in kahramanı Seza, “dışarıdaki dünya”nın işlerinden anlamadığı ve bu işleri umursamadığı için arsasının satışından alması gereken payın çok altında bir paraya razı olur. *Hiç* ve *Onu Bekliyorum* gibi romanların yanı sıra, daha geç dönem romanlarda da Seza'nın özelliklerine rastlamak mümkündür. Yukarıda tartışıldığı gibi, *Çılgın Gibi*'nin “aristokrat” Celilesi de bu tip kadınların bir devamı olarak değerlendirilmelidir.

Booth'a göre “güvenilir anlatıcı”, yapıtın ya da örtük yazarın (*implied author*) normlarıyla uyum içindeki anlatıcı olarak tanımlanabilir. Sadece ironinin

kullanılması, anlatıcıyı güvenilir yapmayacağı gibi, güvenilir anlatıcının okurun güvenini ne yönde sarstığı da önemlidir.

Yapıtın ya da örtük yazarın normlarıyla anlatıcının uyum içinde olması açısından bakıldığında, incelenen romanların anlatıcılarının en azından başlangıçta örtük yazarın ve yapıtın normlarından çok, genelleştirilmiş öteki<sup>48</sup> ya da toplumun/ okurun varsayılan genel bakışını temsil ettiği söylenebilir. Genelleştirilmiş ötekinin dış gerçekliğe eklenmesi ve onunla iç içe geçmesi, özellikle aşk ve ahlak arasındaki çatışmanın baskın olduğu romanlarda ön plana çıkmaktadır.

Ancak, örneğin *Fosforlu Cevriye*'de olduğu gibi, anlatıcının bir değişim geçirmesi de söz konusudur. Bu romanda anlatıcı ile romanın baş karakteri Cevriye arasındaki ilişkinin “yabancılaşma”dan “aidiyet”e doğru nasıl evrildiği yukarıda tartışılmaya çalışılmıştır.

Anlatıcının, Cevriye'ye bakışını biçimlendiren “fahişe” stereotipinin yerini, Cevriye'nin “âşık bir kadın” oluşu alır. Cevriye'nin hikâyesi dile geldikçe, bir başka deyişle romanın bilincine yükseldikçe, Cevriye bir “fahişe” olmaktan çıkarak insanlaşır, hatta sevdiği için canını vermekten çekinmeyen bir “azize” hâline gelir.

Karakterlerin roman içindeki değişimi gibi, anlatıcının da bu devingenliğe uyum göstermesi, Lukács'ın “gerçekçilik” anlayışı çerçevesinde değerlendirilebilir.

*Hiç* adlı romanda ise yapıt ile anlatıcının normları arasında bir çelişki göze çarpmaz; tersine tutarlılık vardır. Anlatıcı, Seza'nın bakış açısından olaylara bakmakta, onun dünyasında ve değerler evreninde yer almaktadır. Eşini kaybetmiş ve küçük bir çocuğu olan Seza, evli bir adamla ilişki içindedir. Hasta olan çocuğunu tedavi ettirmek amacıyla Almanya'ya gider. Çocuğunu kaybettikten sonra

---

<sup>48</sup> İlk olarak George Herbert Mead tarafından “benlik”in gelişim aşamaları tartışmalarında kullanılan “genelleştirilmiş öteki” (*generalized other*) kavramı, bir bütün olarak cemaatin organize edilmiş tutumlarına göndermede bulunur ve böylelikle insanların genişleyen cemaat değerlerini, kendi benlik anlayışlarına dâhil etmelerine yol açar (Marshall 63).

İstanbul’da münzevi bir hayat sürmektedir. Sonra çocukluk aşkı Yusuf’la tesadüfen karşılaşır. Hayalinde aşkını yıllardır yaşattığı Yusuf’la geçirdiği geceden sonra, ona olan sevgisini yitirir. Böylece Seza’yı hayata bağlayan son umut da söner ve Yusuf’un evinden ayrıldıktan sonra bir kamyonun altında kalarak can verir.

Burada, Seza’nın tüm sevdiklerini birer birer kaybederek içine düştüğü yalnızlık ve yaşadığı dünyadan yabancılaşması ile anlatının yabancılaşması birbirine koştur ilerler. Tematik yabancılaşma ile biçimsel yabancılaşma iç içe gelişir. Romanda dış dünyanın temsilcisi olan anlatıcı Seza’ya yabancılaşmaktadır. Bu açıdan, romanın sonunda kullanılan ve romanı “hiçleştiren” yabancılaştırma etkisi dikkati çekmektedir.

Bütün bir roman boyunca Seza’nın yanında olan, olayları onun bakış açısından okura gösteren *Hiç*’in anlatıcısı, romanın son bölümünde Seza’nın hikâyesine karşı oldukça mesafeli hatta kayıtsız bir tutum takınmıştır. Romanın son bölümüne kadar kendini var eden anlatının bir anlamsızlıktan ve bir hiçlikten ibaret olduğunu okura anımsatarak, var ettiğini “hiç” etme girişimiyle romana son noktayı koyar.

1935 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika olarak yayımlanan *Onu Bekliyorum* ise roman tekniği açısından fazla başarılı sayılamaz. Ancak, yaklaşık on yıl sonra tefrika edilecek olan *Çılgın Gibi*’deki temel örüntüleri, bu romanda görmek mümkündür. Ünlü bir ressam olan Suzan’ın kadın ve sanatçı olarak parçalanmışlığının doğurduğu yabancılaşma ile aşkıyla sanatı arasında kalışı, romandaki ana gerilimi yaratır.

Ayrıca, aşk ile yaratıcılık arasındaki ilişkinin sorgulanarak aşkın yaratıcılığa etkisinin olumlu olup olmadığı üzerine yürütülen tartışmalar dikkat çekicidir. *Onu*



*Bekliyorum*'da da, *Çılgın Gibi*'de ve *Sınır*'da olduğu gibi, bir insanı anlamak ile sevmek arasındaki ayrım vurgulanarak aşk üzerine felsefe yapılır.

*Çılgın Gibi* ve *Hiç* gibi romanlarda olduğu gibi, kadın kahramanlar tarafından duyulan aşk sorunsallaştırılarak bir erkeği insan olarak görmek ile ilahlaştırarak sevmek arasındaki fark sorgulanır. Bu fark da bir açıdan çoğu romandaki temel gerilim olan gerçekçilik ve romantizm ilişkisiyle açıklanabilir. *Hiç*'te Yusuf, *Çılgın Gibi*'de Muhsin, kadın kahramanlar tarafından önce ilahlaştırılarak sevilir. Ancak, anlatının ilerlemesiyle birlikte, bazen kahramanların kendilerinde, bazen kahramanlar arasındaki ilişkide, bazen de her ikisinde birden yaşanan değişim sonucunda, bu romantik bakış açısı yerini yüzleşmesi kaçınılmaz olan gerçekliğe bırakır.

Romantik aşk düzleminden, gerçek dünyaya geçiş ise kadın kahramanlar için kelimenin tam manasıyla büyük bir hayal kırıklığı olur. *Ankara Mahpusu*'nda ise bu hayal kırıklığını yaşayan, sevgilisi Zeyneb için hapse düşmüş olan ancak hapisten çıktığında karşısında bambaşka bir kadın bulan Vasfi'dir.

#### **D. Sonuç**

Lukács romanı, "Tanrı'nın terk ettiği bir dünyanın epiği" olarak tanımlar (*Roman Kuramı* 94). Bu terk ediliş, içsellik ile serüvenin bağdaşmazlığında, başka bir ifadeyle, insan etkinliğine ayrılmış aşkın bir "yer" in eksikliğinde, kendini ortaya koyar. İnsanın kendini gerçekleştirmesinin zorluğu bağlamında bu tanım, "yabancılaşma" kavramına atıfta bulunmaktadır.

Klasik romanda anlatıcının dış dünyada ve iç dünyada ne olup bittiğini açıklaması, hem dış dünyayı ve nesnel gerçekliği, hem de duyguları ve özneliği anlamlandırmaya yarar. Bu ilişki, serüven ile içsellik arasındadır.

Bu bölümde öncelikli olarak roman kişilerinin romanın dış dünyası ve “nesnel gerçekliği” ile kurduğu ilişki üzerinde durulmuştur. Suat Derviş’in romanlarının tümünde belirli bir öneme sahip olan toplumun ikiyüzlü ahlak anlayışı, özellikle *Çılgın Gibi*’de dış dünyanın temel özelliği olarak belirginleşir. Muhsin’e olan aşkın büyüklüğünden çok, hesapsız ve kitapsız oluşu ile “çılgın” Celile, romanda aşkı temsil etmektedir.

Dış dünya ile içsellik arasındaki ilişki, romanlarda “düş” (hayal) ile “gerçek” (hakikat) arasındaki gerilimle de kurulmaktadır. Türk roman geleneği içinde özellikle *Araba Sevdası*’nın Bihruz Bey’i ile ilişkisi kurulabilecek *Sınır*’ın Osman’ı, dış gerçekliği reddettiği bir hayal dünyasında yaşamaktadır. Geldiği kökeni Bihruz Bey gibi reddeden Osman, yine onun gibi dış dünyaya tamamen yabancılaşmıştır. Bihruz Bey’in “alafrangalaşma sevdası”na benzer biçimde, Osman da sınıf atlama hayali içindedir. Osman’ın bir parçası olmayı hayal ettiği sınıf, Ayla ve arkadaşlarının modayı yakından izlemeleri, Fransızca sözcükler kullanmaları, kışın San Moric’te kayak yapmaları gibi simgelerle romanda temsil edilen burjuva sınıftır<sup>49</sup>.

Nesnel bir dış gerçekliğin kabulü, Lukács’ın kuramında olduğu gibi, 1940’larda Türkiye’de yapılan tartışmalarda da dikkati çekmektedir. Buna göre, bireyin bilincinin dışında var olan dış dünya, doğa veya toplumdur.

Derviş’in ilk dönem ve olgunluk dönemi romanlarındaki kadın karakterlerin (*Hiçbiri*’nin Cavide’si, *Fosforlu Cevriye*’nin Cevriye’si, *Bu Roman Olan Şeylerin*

---

<sup>49</sup> Türk roman geleneği içinde Batılılaşmanın hangi simgelerle temsil edildiği, çalışmanın birinci bölümünde tartışılmıştır.

*Romanıdır*'ın Nazlı'sı hariç) “dış dünya” ile kurdukları ilişkiyi belirleyen temel öge korkudur. Bu öge, romantik biçemin ağır bastığı ilk dönem romanlarında doğa olaylarından duyulan korku ile kişilerin psikolojisi arasındaki koşutluk olarak ortaya çıkar. Gerçekçi biçemin öne çıktığı olgunluk döneminde ise, hesaplı, akılcı olmayı gerektiren metaların dünyasına ayak uyduramama olarak belirginleşir.

İlk dönem romanlarının kapalı kapılar arkasındaki kadını, olgunluk dönemi romanlarda “dışarıya” çıkmaktadır. Kişiler çoğu zaman bunu istemeseler de dünyaya açılmak ve hayata katılmak zorunda kalırlar. Ancak dışarıda var olmak, bu kişiler için zorlu deneyimler anlamına gelmektedir.

Derviş'in, gerçekçilik anlayışının bir gereği olarak, döneminin toplumsal görünümünü isabetli biçimde ortaya koyan tipler yarattığı öne sürülebilir. Farklı toplumsal sınıflardan gelen kişilerin tarihsel bireysellikleri içinde gerçekçi biçimde temsil edildikleri söylenebilir. Bu tiplere olgunluk dönemi romanlarından pek çok örnek verilebilir. Örneğin, Celile'nin “ahşap yalı çocuğu” oluşu, Muhsin Demirtaş'ın bir işadamı olarak her şeyi hesaplaması, Ahmet'in zengin olma hayali onların bireysel özelliklerini belli tarihsel toplumsal koşullar içinde ortaya koyması bağlamında “tipik”tir. Bu anlamda, *Çılgın Gibi*'nin her üç kişisi de tarihsel bireysellikleri içinde verilmiş karakterlerdir.

Aralarında pek çok açıdan karşıtlık kurulmuş olan Celile ve Muhsin'in sırasıyla eski egemen sınıf “aristokrasi” ve yeni egemen sınıf “burjuvazi”nin temsilî karakterleri olduğu söylenebilir. Burada, Rezaizade Mahmut Ekrem'in 1896 yılında yayımlanan *Araba Sevdası*'nın dış gerçeklikten tamamen kopuk Bihruz Bey'inin, kendini “aristokrat” olarak gördüğü anımsanabilir. Bu anlamda, dış dünyada hüküm süren kapitalist ilişkiler içinde “aristokrat” olmak, ancak Don Kişot'ça bir hayalperestlikle mümkündür.

Kadın kişiler içinde, *Aksaray'dan Bir Perihan*'ın Perihan'ı ile *Ankara Mahpusu*'nun Zeyneb'inin orta-alt sınıftan gelen ve sınıf atlama hayallerini gerçekleştiren kişiler olarak romanın söylemi içinde olumsuzlandıkları görülebilir.

*Fosforlu Cevriye*'de Sümbül Dudu, hapisanedeki kadınlar gibi temsilî tiplerinin yanı sıra, azize-fahişe imgesiyle idealize edilen Cevriye'nin “ölmez tip” olarak yaratıldığı söylenebilir. *Sınır*'ın Muhsin'i ise, gerek politik görüşlerini ortaya koymasıyla, gerek Ayla-Osman aşkında oynadığı rolle, roman içinde ancak araçsal bir konuma sahip olabilmektedir. Yaşayan, gerçekçi bir karakter olmaktan çok, romanın kurgusunda kullanılan bir aracı konumundadır.

Tarihsel süreç içinde düşünüldüğünde, edebî bir akım olarak “gerçekçilik”in öne çıkan niteliklerinden biri, sıradan insanların gündelik hayatlarının anlatılmasıdır. Sınıflar arasındaki ayrımın derinleşmesi ve metalaşmanın giderek insan ilişkilerini belirlemesi ile biçimlenen modern dünyada, gündelik hayat romanın konusu hâline gelir. Romana, üst sınıfların yanı sıra, alt sınıftan insanların da dâhil edilmesi, bunun da ötesinde egemen sınıftan olmayan ayrıksı kişilerin merkez figür olmaları gerçekçilik etkisi çerçevesinde ele alınmalıdır.

Çalışmanın kuramsal bağlamı gereği, ilk dönem ve geç dönem romanlar arasındaki ilişki, kimin hikâyesinin kimin bakış açısından anlatıldığı dikkate alınarak değerlendirilmelidir. Lukács, burjuva aydını aracılığı ile sınıf çatışmasını anlatan romanlar ile emekçi sınıfının yaşamını doğrudan anlatan romanlar arasında bir ayrıma gider. Bu çerçevede bakıldığında, *Hiçbiri*, *Hiç* ve *Çılgın Gibi*'de emekçilerin dolaylı olarak temsil edildiği söylenebilir. Burada belirtilmesi gerekli bir nokta, “emekçiler” tanımına, dadı, kalfa, cariyeler gibi, Suat Derviş'in çoğu romanında yer alan kişilerin de dâhil edildiğidir. Özellikle aristokrat sınıftan roman kişilerinin anlatıldığı ilk dönem romanlarında, dadı, kalfa ve cariyeler emekçi sınıfın

temsilcileri olarak yer almaktadır. Bir bakıma Suat Derviş de kendi “tarihsel bireysellik” i gereği, hem aristokrat sınıftan roman kişileri, hem de burjuva ve emekçi sınıftan roman kişileri yaratmıştır. Bu çerçevede, varılan sonuçlardan biri de, Derviş’in farklı sınıftan gelen kişiler yaratmasının Marksist görüşlerle tanışmasından daha eskiye dayanmasıdır. Bu kişiler, Derviş’in ilk dönem romanlarında da vardır. Ancak onların romanlarda merkezî bir role sahip olmaları daha geç dönemde gerçekleşecektir. Bu gelişmede, Suat Derviş’in Marksizm’den etkilenmesi kadar, gazetecilikten edindiği deneyimlerin de payı büyüktür.

Doğrudan sınıf çatışmasının ve emekçilerin gündelik hayatının yer aldığı romanlar arasında, *Emine*, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*, *İstanbul’un Bir Gecesi*, *Sınır*, *Fosforlu Cevriye*, *Ankara Mahpusu* ve *Aksaray’dan Bir Perihan* sayılabilir.

Romanlarda anlatıcının işlevinin “dış gerçeklik”in temsili olduğu söylenebilir. Gerçeklikle bağlarının kopuk olması ve kendi dünyalarında yaşamaları anlamında “romantik” olarak nitelendirilebilecek roman kişilerinin baskın olduğu anlatılarda, anlatıcı dış gerçeklikle veya dış nesnellikle ilişkinin kurulmasında özel bir önem taşımaktadır. Ancak romanın anlatıcısını, tefrika biçiminden soyutlayarak değerlendirmek mümkün değildir. Çözümlenen romanlarda görüldüğü gibi, anlatıcının kimi özellikleri, tefrika türü ile ilintili biçimde yorumlandığında anlam kazanacaktır. İncelenen romanlardaki anlatıcının “ısrarcı” olması, tekrarlara bolca yer vererek net, keskin, hatta kendinden emin ve hükmedici bir üsluba sahip olması dikkat çekicidir.

Romanlardaki baskın anlatıcının roman içindeki işlevi, romanı gerçekçi ve inandırıcı kılmak ile ilişkilidir. Karakterlerin eylemlerinin ya da tercihlerinin onların sınıfsal konumu ve geldikleri aileler ile açıklanması da örtük (*implied*) yazarın

gerçekçi ve inandırıcı olma çabası bağlamında değerlendirilmelidir. Roman kişilerinin edimlerinin nedeni, böylelikle, sınıfsal ve maddî bir temele oturtulmuş olur.

Romanda kişiler, aile kökenlerinden ve çocukluklarından itibaren anlatılır. Hatta Celile'nin çocukluğundan itibaren hikâyesinin anlatıldığı ikinci bölümün başında anlatıcı, Celile'nin yaşadıklarının (okur tarafından) tam olarak anlaşılması için, “beşiğinden bugüne kadar onun nasıl yetiştiğini, nasıl yaşadığını, nasıl inkişaf ettiğini bilmek” (27) gerektiğini vurgular.

Tezin bu bölümünün temel amacı, Suat Derviş'in romanlarını Türk edebiyatı tarihi içinde yazınsal anlamda ve üslup özellikleri açısından incelemek olduğu kadar, onun romancılık anlayışındaki sürekliliği ve dönüşümü de gösterebilmektir. Bu amaçla, incelenen romanlardaki “popüler” öğelerin gerçekçi ve romantik biçemlerle ilişkili olarak düşünülmesi gerekmektedir.

Derviş'in ilk dönem romanlarında korku temasının kullanılması popüler bir öge olarak değerlendirilebilir. Ömer Türkeş'in “Korkuyu Çok Sevdik Ama Az Ürettik” başlıklı yazısında Türk romanında “korku ve gerilim” türüne ait kronolojik listede ilk sırada *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* yer almaktadır. Ancak, Suat Derviş'in ilk romanı *Kara Kitap* (1920) da tür açısından bakıldığında korku edebiyatı içinde değerlendirilebilecek bir romandır<sup>50</sup>.

*Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*'in 1946'da İnkılâp Kitabevi'nden yayımlanan baskısında eserin “millî roman” olarak sunulmuş olması ve aynı zamanda kitabevinin “ucuz romanlar serisi”ne ait olması dikkati çekmektedir. Bu baskıya Ahmet Haşim'in

---

<sup>50</sup> Emine Tuğcu, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani* (1911) ve *Cadı* (1912) romanları başta olmak üzere, korku öğeleri barındıran romanların daha erken tarihlerde Türk edebiyatında yayımlandığını belirterek Türkeş'in saptamasının, onun “korku öğeleri taşıyan” romanlar ile “gerçek anlamda” korku romanları arasında yaptığı ayrımı dayandığını belirtir (270).

1923 yılında *Akşam* gazetesinde yazdığı “Bir Genç Kızın Eseri” başlıklı yazısı da eklenmiştir. Haşim romanın adını “fazla şık ve şairane” olmakla eleştirmektedir<sup>51</sup>: “ ‘Korku edebiyatı’ dünyanın her tarafında en çok rağbet bulan meta’dır. [ . . . ] Avam romanları da sinema tesirile, bu müstevli [istila eden] zevke uymağa mecbur oldular. Şimdi eski macera romanları yerine halkın istediği ‘korku’ romanlarıdır ” (5).

Bu sözlerden korku edebiyatının 1920’lerde de popüler bir tür olduğu anlaşılmaktadır. “Her fazla rağbet bulan şey gibi ‘korku’ edebiyatının usanç vermeğe başlayacağı zaman da uzak değildir” diyerek görece olumsuz tavrını belirten Haşim, Suat Derviş’i Edgar Allen Poe ve Emerson gibi türün “ulvi menatıkı” ile karşılaştırarak onu olumsuzladığı popüler alandan çıkarmıştır:

Suat Derviş Hanımın eseri, yalnız tevlit ettiği haşyet hissi itibarile “korku” edebiyatının çerçevesine dahildir. Fakat bu genç kız, bu edebiyatın ulvi menatıkından, Amerikalı “Edgarpo” “Emerson”, Fransız “Vilye Rolil Adam”, “Bodler”, Belçikalı “Meterlink”in, tâ Babil ve Asur, Mısır ve Finike sihirbazlarına kadar giden sülâlesinden geliyor. Suat Derviş Hanım haşyeti ruhunda taşıdığı için haşyeti kariine ihsas ediyor.

(6)

Refik Ahmet Sevengil de 1921 yılında yayımlanan bir yazısında, Suat Derviş’in bu alanda bir eksiği kapattığını belirtir (aktaran Uraz 281):

Suat Derviş Hanım, edebiyatımıza karanlık ve karışık dehlizlerden çıtırdayan eski tahtaların sesinde durup boşlukta korkunç akislerle halkalanan ayak seslerini dinliyerek, ruhunda

---

<sup>51</sup> Modern Türk şiirinin öncülerinden kabul edilebilecek Haşim’in, bu yazıdaki üslubunun da seçilen sözcükler ve kullanılan metaforlarla oldukça “şairane” olduğunu belirtmek gerek. Bu ironik durum, Türk edebiyatı tarihinde “popüler” ve “romantik” olanın dışlanması ve alta sıralanması geleneğinin bir parçası olarak değerlendirilebilir.

bir ürperiş ve gözlerinde titriyen bir karartile geldi. Onda yeni olan, edebiyatımızın bir eksikliğini tamamlayacak olan bu korkudur.

Suat Derviş korku temasını işlemeye ilk romanı *Kara Kitap* (1920) ile başlamıştır. Bu çalışmaya konu olan on üç roman içinde, Derviş'in *Kara Kitap* (1920), *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* (1923) ve *Onu Bekliyorum* (1935) adlı romanlarında korku ögesinin baskın bir tema olarak kullanıldığı görülmüştür.

Bu romanlarda "korku"nun popüler bir öge olarak daha çok tematik düzeyde işlediğini öne sürmek mümkündür. Geç dönem ürünlerinde popüler öğelerin, Derviş'in yazın politikası çerçevesinde politik anlamda daha bilinçli ve daha yetkin hâle gelerek biçem düzeyinde de etkili olduğu görülmektedir.

Bu durumun temel nedenleri arasında, 1940'lı yıllarda dünyada ve Türkiye'de derinleşen politik kutuplaşmanın yanı sıra, yazarın edebî ve kişisel deneyimleri ile (Marksist) dünya görüşünün gelişmesi sayılabilir. Bu bağlamda, örneğin, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* (1923) ile *Sınır* (1943-1944) arasında popüler öğelerin kullanılmasına yönelik karşılaştırmalı bir bakış bu yetkinleşmeyi ve politik bilinçlenmeyi göz önüne serebilir. Aynı tartışma bağlamında, eleştirmenler tarafından "popüler" olarak sınıflandırılmasının yanı sıra, pek çok kez sinemaya uyarlanmış olan ve 2008'den bu yana kapalı gişe olarak Devlet Tiyatrolarında oynamakta olan *Fosforlu Cevriye* de Derviş'in gençlik dönemi ürünleriyle süreklilik içinde değerlendirilmelidir. Suat Derviş'in Türk edebiyatı tarihi içinde konumlandırılmasına yönelik bu tartışma, tezin "Sonuç" bölümünde yürütülecektir.

Suat Derviş'in romanlarında, farklı sınıflardan gelen roman kişilerinin kullandıkları dillerin temsil ettiği farklı gerçeklik evrenlerinin olduğu belirtilmiştir. Farklı sınıflardan kişilerin kullandıkları dil, seçtikleri sözcükler, yazı diline geçen



konuşma dili, şive ve argonun kullanımı ile dikkati çekmektedir. Sözü edilen biçimsel özellikler, Derviş'in gerçekçilik anlayışıyla ilintilendirilebileceği gibi, okura ulaşma isteği ile bağlantılı olarak da değerlendirilebilir. Bu romanların tefrika olarak yayımlandıkları düşünüldüğünde, bu durumun Derviş'in dil ve anlatım özellikleri açısından üslubunu etkilememiş olması mümkün değildir.

“Proleter edebiyat” üzerine yapılan tartışmalardan yola çıkıldığında, Derviş'in işçi sınıfını odağa alan romanlar yazmış olmasına ve bu alanda Türk edebiyatı tarihinde bir öncü olmasına karşın, “aristokrat”, “burjuva”, hatta “sınıf-altı” dâhil olmak üzere her kesimden insanın hikâyesini anlatmış olduğu görülmektedir.

Şeyleşmenin kuşatması altındaki modern dünyada, farklı ölçü ve nitelikte olsa da bütün toplumsal sınıfların metalaşmadan pay aldığı düşünüldüğünde, romanlarındaki ana izleğin “yabancılaşma” ve “şeyleşme” olarak belirdiği Suat Derviş'in “proleter” değil, “sınıfsal” bir bakış açısına sahip olduğu görülür. Bütünsellik ve perspektif gibi Suat Derviş'in gerçekçilik anlayışını kavramada işlevsel olan terimlerle de sınıfsal bakış açısının ilişkisi kurulabilir.

*Çılgın Gibi*'de olduğu gibi, *Sınır*'da da üç farklı toplumsal sınıfı temsil eden üç roman kişinin kesişen hayatları aracılığıyla, dış gerçeklik karşısında sınıfsal bakış açısı vurgulanmış olur. Gerçekliğe sınıfsal olarak bakmanın yolunu açan bu kurgu, farklı sınıfların farklı dilleri ve değerler evreni ile kurulan bir iletişim ve çatışma alanı yaratır.

Derviş, 1920'lerde “korku” ögesini Türk romanında işleyen öncülerden biri olduğu gibi, 1930'larda da işçi sınıfını odağa alan romanlar yayımlamada başı çekmiştir. Derviş'in işçi sınıfını romana dâhil etmesi bir yeniliktir ve ilişkilerin nesneleşmesini tüm sınıfların bakış açısından anlatmasını sağlamıştır.

Edebiyat tarihi içinde neyin “gerçekçi” olduğu tarihsel-toplumsal koşullara göre değişebilir ve bir anlamda politiktir. 1930’ların başlarında *Das Wort*’te yürütölen tartışmalarda, Georg Lukács, gerçekçi edebiyatın, en güçlü bir biçimde “anti-faşist bir edebiyat” olarak etkinlik kazanmasının önemini vurgulamaktadır (*Estetik ve Politika* 76). Bu bakış açısı, o dönemde dünyanın genel tarihsel koşulları ile belirlenen gerçekçilik anlayışının bir gereği ve yansımasıdır.

1943-1944 yıllarında tefrika olarak yayımlanan *Sınır* adlı romana, bu bağlamda bakmak mümkündür. *Sınır*, Türkiye’nin II. Dünya Savaşına resmen girmediği ancak savaşın olumsuz etkilerinin ölkede güçlü biçimde yaşandığı bir dönemde tefrika olarak yayımlanmıştır. Bu anlamda *Sınır*’ın izlek ve biçem açısından “gerçekçi” olup olmadığı, Türkiye’nin sözü geçen dönemdeki özgül koşulları çerçevesinde yorumlanmalıdır. *Sınır*’daki anti-militer ve anti-faşist “propaganda” olarak yorumlanabilecek kimi bölümler de, gerçekçi biçemin o dönemdeki tezahürü olarak değerlendirildiğinde anlam kazanır.

*Sınır*, tefrika edildiği dönemin önemli ve güncel bir politik meselesinin fonda olduğu bir romandır. Bir başka deyişle, romanın yayımlandığı zaman ile anlattığı zaman aynı dönemdir. Türkiye’nin II. Dünya Savaşına girme olasılığından da söz edilen romanda özellikle üstünde durulan, savaşın ve savaşların amacının sorgulanmasıdır.

Biçem olarak “gerçekçilik” ve “romantizm” kavramlarının belli tarihsel ve coğrafi koşullara göre taşıyacağı anlam değişecektir. “Gerçekçilik”in yazarlar tarafından algılanışının ve romanlarda bir üslup olarak kullanılmasının tarihsel-toplumsal koşullara göre değişmesi beklenir. “Gerçekçi” biçemin de nasıl tanımlanacağı yine bu koşullara göre farklılaşacaktır. Bu bağlamda, romanların

üretildiği tarihsel-toplumsal koşullar, hem ülkenin kendi özgül şartları hem de evrensel ölçek çerçevesinde göz önüne alınmalıdır.

Sonuç olarak, romanlarında gerçekçi ve romantik öğelerle kurduğu ilişki açısından Suat Derviş'in yazın anlayışı üzerine neler söylenebilir?

Suat Derviş'in romanlarında biçem olarak gerçekçilik ve romantizm ilişkisi, hem bir çatışma hem de bir süreklilik ile ortaya çıkmaktadır. Bu ilişki, onun romancılık anlayışının temel öğelerinden biridir.

Roman çözümlemelerinde ayrıntılı olarak tartışıldığı gibi, romantik biçem ve izlekler, ilk dönem romanları ile son dönem romanları arasında farklı biçimlerde ele alınmıştır.

*Kara Kitap* (1920), *Ne Bir Ses... Ne Bir Nefes* (1923), *Emine* (1928), *Onu Bekliyorum* (1935) gibi ilk dönem romanlarında romantizm, anlatıcının üslubunda belirgindir. Bu romanlarda, mevsimler ile roman kişilerinin ruh hâlleri arasındaki koşutluk öne çıkarılır. Ayrıca, *Emine* dışında, ortaklaşan bir motif olarak “korku” dikkati çeker.

Ancak Derviş'in olgunluk dönemi yapıtlarında da romantik öğeler önem taşır. Bu anlamda, romantizmle kurulan ilişki, bir yadsıma ilişkisi değil, biçim değiştiren bir süreklilik ilişkisi olarak tanımlanabilir. Bu ilişkinin en belirgin parçasını, âşık roman kişileri oluşturur. Bu kişiler, nesnel gerçeklikten kopukturlar. Muhsin'e “Seni tanımak ve anlamak değil, sevmek istiyorum” diyen Celile, âşık olan diğer roman kişilerinde de ortaklaşan bu bakış açısını bir anlamda özetlemektedir.

Suat Derviş'in romantik bakış açısını, dış gerçekliği yapı söküme uğratan bir başkaldırı ögesi olarak, kimi zaman lirik, kimi zaman ironik olacak biçimde kullanması dikkate değerdir. Çoğu zaman acımasız olan dış gerçeklik içinde karakterler tarafından takınılan “romantik” tutum, roman kahramanlarının hayatta

kalmaları için bir taktik olarak var olmaktadır. Kimi zaman da, onların gerçeklikten tamamen kopmalarına neden olarak maddî veya manevî yok oluşları ile sonuçlanmaktadır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### AŞK VE YABANCILAŞMA

Bu bölümde ilk olarak yabancılaşma, metalaşma ve şeyleşme gibi kavramlar, bu tezin temel sorunsalı çerçevesinde ve Georg Lukács'ın kuramsal bakış açısı çerçevesinde tartışılacak, ardından bu kavramların biçim olarak gerçekçilik ile ilişkisi kurulmaya çalışılacaktır. Ayrıca, biçim ve içerik ilişkisi üzerinde durulacaktır. Romanlarda daha çok izleklerin, dönüşüm ve süreklilik teması çerçevesinde ele alındığı birinci bölüm ile gerçekçilik ve romantizm ilişkisi çerçevesinde biçimin tartışıldığı ikinci bölümün ardından bu iki bölümün ilişkisini içeren bu bölümde romanların aşk söylemleri araştırılacaktır.

Suat Derviş'in çoğu romanında yabancılaşma, metalaşma ve şeyleşme ile aşk arasındaki gerilim, temel çatışmayı oluşturmaktadır. Bu bölümde, metalaşma ve şeyleşmenin insanda yarattığı çelişkinin romanlarda nasıl ortaya çıktığı tartışılacaktır. Aşk, bir başkaldırı ögesi olarak biçimlenmektedir. Ancak, incelenen romanlarda sonu mutlu biten aşk yoktur. Suat Derviş, aşkı bir çatışma olarak ele alarak aşkın yaşandığı süreç üzerinde durur. *Çılgın Gibi*'de olduğu gibi, âşıkların bir araya geldiği romanlarda da, bu durum, mutlu son anlamına gelmemektedir. *Ankara Mahpusu* ise aşkın başlayacağına dair bir umut ışığı ile sona erer.

Lukács tarafından “bütün insanî değerlerin kapitalizmin mal yapısı içine katılması” olarak tanımlanan şeyleşme, Suat Derviş’in gençlik dönemi yapıtları dışında pek çok romanında ana izleği oluşturmaktadır. Bu bölüm, şeyleşmenin yaşamı kuşattığı bir dünyada insan olarak var olma çelişkisinin Suat Derviş romanlarında nasıl anlatıldığına odaklanmaktadır.

Bu çerçevede öncelikli olarak kapitalist sistemin temel ilkelerinden söz etmek yerinde olacaktır. Sistemin egemen ilkesi, “hesaplamaya, hesaplanabilirliğe göre ayarlanmış” rasyonellik ilkesidir (*Tarih ve Sınıf Bilinci* 160). Rasyonellik çerçevesinde, üretim nesnesinin ve üretim öznesinin parçalanmasından söz eden Lukács, ürünün matematiksel olarak soyutlanarak kendi bütünlüğünden kopmasına işaret eder. Üretim nesnesinin parçalanması ise üretim öznesinin de parçalanmasını gerektirir.

Üretimin nesnesinin parçalanmasını içeren birinci değişimde amaç, “hedeflenen tüm sonuçların önceden giderek daha bir kesinlikle hesaplanması anlamına gelen rasyonelleştirme”ye ulaşmaktır. Bu da ancak bir kompleksi öğelerine parçalamakla olur. Uzmanlaşma olmadan rasyonelleştirmeden söz edilemez (160).

Üretimin öznesi olarak insan da “hem nesnel açıdan hem de çalışma süreciyle olan ilişkisi veya bu süreçteki davranışları açısından artık bu sürecin gerçek öznesi olmaktan çıkıyor; [. . .] iradesi dışında uymak zorunda kaldığı mekanik bir sistemin içine sokuşturulmuş ve böylece mekanikleştirilmiş bir parça rolünü oynuyor” (161).

Mekanikleşmenin yanı sıra, nitelin yerini nicelin alması da kapitalist dünyanın özelliklerinden biridir. Marx’ın *Kapital*’inden yola çıkan Lukács’ın zamanın niteliksel özelliğini kaybetmesi üzerine yaptığı saptamalar, yabancılaşma ile zaman ve mekân boyutları arasındaki etkileşim olarak da değerlendirilebilir:

Vakit her şey demek oluyor, insansa hiçbir şey; insan olsa olsa zamanın cisimleşmiş şekli oluyor. Artık nitelik'ten söz etmenin anlamı kalmıyor, her şeyi nicelik tek başına belirliyor [ . . . ] . Zaman böylece o nitel, değişken, akarsu benzeri karakterini yitiriyor: Nicel olarak ölçülebilen “şey”lerin [ . . . ] içine doluştuğu, sınırları kesinkes belli ve nicel olarak da ölçülebilen bir kontinuum, kısacası bir mekân halinde donup kalıyor. (162)

Zamanın nitel özelliğini kaybederek donması sonucunda oluşan “soyut mekân”, insanın çevre dünyası hâline gelir ve öznelere de buna göre rasyonel olarak parçalanırlar. Bu donup kalmanın, devingenlikten uzaklaşma ölçüsünde gerçeklikten kopma anlamına geldiği söylenebilir.

Öznenin kendi işgücünü meta olarak satması, işgücünün, öznenin kişiliğinin bütünlüğüne karşı nesnelleştirilmesi anlamına gelir (162). Kişilik “yabancı bir sisteme tek başına uydurulmuş izole bir parçacık olan yaşam olgusunun başına gelenler karşısında pasif bir seyirci durumuna düş[er]” (163).

“Hayatı temaşa etme” olgusunun Suat Derviş'in özellikle geç dönem romanlarının hemen tümünde ayırıcı bir karakteristik (leitmotiv) olarak ortaya çıkması dikkate değerdir. Bu izlek, bütün toplumsal sınıflardan gelen roman kişileri için ortaklaşmaktadır. 1930'ların ortalarına kadar yazdığı ilk dönem romanlarında ise, doğa olayları da dâhil olmak üzere evin dışındaki dünyada olup bitenlerden korkan, bir erkeğin korumasına gereksinim duyan ve “dış dünyayı pencereden izleyen” kadın kahramanlar söz konusudur.

Lukács'ın tanımladığına göre şeyleşme, bir toplumun tüm ihtiyaçlarını meta değişimi ile doyurması anlamına gelmektedir. Rasyonel mekanikleştirme ve hesaplayabilirlik ilkesi, yaşamın tüm belirme biçimlerini kuşatmaya çalışır (164).

Kapitalist sistemde şeyleşmeden bağımsız düşünülemez özel mülkiyet, nesnelere de yabancılaştırır (165). Lukács'ın alıntıladığı gibi, Marx'a göre özel mülkiyet:

[Y]alnızca insanların değil, şeylerin de birer varlık olarak bireyselliklerini yabancılaştırır. Toprak veya arazinin toprak rantı ile, makinanın kâr ile hiçbir alacağı vereceği yoktur. Ama toprak ve arazinin toprak sahibi için yalnız toprak rantı olarak anlamı vardır. O toprağını kiraya verir ve rantını alır ki bu, toprağın doğasındaki özelliklerden herhangi biri yok olmadığı, örneğin verimliliğinden bir parça olsun yitirmediği halde, toprağın yine de yitirdiği bir özellik sayılır. (165-166)

Burjuva toplumunun bütünlüğünden anlaşılacak olan, onun ekonomisi ve ideolojisinin birliğidir. Bu anlamda, şeyleşmeye karşı mücadele de bütünlüklü olmak zorundadır.

Lukács'a göre, sınıf bilinci, şeyleşmeden kurtulmanın adımlarından biridir.

Her ne kadar şeyleşmeden bütün toplumsal sınıflar payını alsın da Lukács'ın aktardığına göre Marx, burjuva ve proletaryanın, kapitalizmin insan dışılığına karşı farklı tepkileri olduğunu vurgulamıştır. Lukács'ın Marx'tan alıntıladığına göre, bütün sınıflar aynı yabancılaşmayı yaşasalar da burjuvazi, bu yabancılaşma içinde kendi güç kaynağını ve "miş gibi" varlığının temelini görerek rahat ve mazurdur.

Proletarya ise yabancılaşma içinde kendi çaresizliğini ve varlığının insanlık dışılığını fark ederek kendini harap olmuş hisseder. Yabancılaşmanın insan dışılığına karşı proletaryanın başkaldırısının anlamı da bu temele dayanır. Bu başkaldırının edebiyata uyarlanmış hâli ise, Lukács'a göre, betimleyici yöntemin başatlığının ortadan kalktığı yapıtlar olacaktır (*Writer and Critic* 145).



Bu çalışmada, bir önceki bölümde de ayrıntılı biçimde tartışıldığı gibi, Suat Derviş romanlarında gerçekçilik, daha çok bir biçim olarak ele alınmıştır. Ancak biçim ve içeriğin birbirinden ayrıştırılamayacağı, Lukács'ın deyişiyle “aynı diyalektik birliğin momentleri” (*Tarih ve Sınıf Bilinci* 181) olduğu dikkate alındığında, romanlarda biçimin yazarın dünya görüşü ile yakından ilişkili olduğu görülmektedir.

Lukács'a göre, yenilikçi akımla gerçekçilik arasında dünya görüşü açısından fark vardır. Gerçekçilik, “Homeros'tan Thomas Mann'a ve Gorki'ye kadar gel[ir] ve değişmeyle gelişmeyi edebiyatın başlıca konu[su] saya[r]” (41).

Lukács, öznenin, çağdaş burjuva aydınının yaşantısındaki kökleri üzerine şunları söyler:

Çağın acımasızlığı karşısında umutsuzca kendi içine kapanan birey bu kimsesiz durumun büyüüne kapılarak kendisinden geçebilir. Ama hemen arkasından yeni bir yıldı çıkagelir. Eğer gerçeklik anlaşılamiyorsa (ya da anlaşılması için herhangi bir çaba gösterilmiyorsa), kişinin öznenliği –evrendeki tek başına, yalnız kendini yansıtmaması- aynı ölçüde anlaşılmaz ve ürkütücü bir nitelik kazanır. (45)

Bu sözler, yalıtılmışlık, yalnızlık ve yabancılaşma üzerine aydın ve yazar tutumu üzerine söylenmiş olsa da, aynı zamanda romanlardaki karakterlerin dünyaları açısından da değerlendirmeye alınabilir. Örneğin, *Hiç*'in Seza'sı, *Sınır*'ın Osman'ı, nesnel gerçeklikle kurdukları ilişkiyi sorgulamamaları nedeniyle düş kırıklığı yaşarlar ve sevdiklerini yitirirler.

Dostoyevski'nin *Yer Altından Notlar* adlı yapıtı, “modern burjuva insanının yalnızlığının belki de ilk gerçek betimlemesi”dir (71). Dostoyevski bu yalnızlığı

toplumsal bir çerçeve içinde görmektedir (71). Yenilikçi edebiyatın eleştirisinden yola çıkan Lukács için temelde önemli olan, “yazarın yazılarında dışavurduğu dünya görüşünün, faşizmin ve soğuk harp ideolojisinin güç aldığı modern nihilizme göz yumup yummadığıdır” (72). Bu bakış açısı, Lukács’ın gerçekçiliğin o dönemin nesnel koşullarına göre belirlenmesini gerektiren anlayışıyla da örtüşmektedir.

Lukács için “nihilizm ve sinizm, boğuntu ve umutsuzluk, kuşku ve kendinden iğrenme aydınların içinde yaşamak zorunda oldukları kapitalist toplumun doğal ürünleridir” (104). Bu olgu ortada olsa da, önemli olan bu olgunun karşısında takınılacak tutumdur. Çağdaş yaşam içinde yalnızlık, anlamsızlık, boşluk gibi kavramlara bakışta eleştirel gerçekçilik ve yenilikçi akım ayrışmaktadır. Eleştirel gerçekçiliğin özelliği, “burjuva hayatındaki olumlu ve olumsuz öğeleri ‘tipik’ durumlara dönüştürüp onları oldukları gibi göstermesi”ndedir (78).

Lukács’ın, yenilikçi anlayışı, yalnızlık, anlamsızlık, boşluk gibi kavramları yüceltme ve onları “estetik ustalıklarla” yeniden üretme amacına hizmet etmekle eleştirdiği anlaşılmaktadır. Yenilikçi edebiyatın özünü “boğuntu” ve “kaos” oluşturmaktadır: “Dünyayı bir kaos olarak görme eğilimi insancı bir toplumsal perspektifin eksikliğinden ileri gelir” (*Avrupa Gerçekçiliği* 83).

Lukács’ın kuramına bakış, değişim, gerçekçilik ve şeyleşmenin birbiriyle yakından ilişkili temel kavramlar olduğunu gözler önüne sermektedir. Lukács’a göre toplumsal gelişmenin girdiği yeni kalıpları görememek, gerçekliğin kaos olduğu sanısına yol açar ve boğuntuya neden olur (83-84). Oysa gerçekliğe “gerçekçi” bir perspektiften bakmak, onun zengin, çok yönlü ve devingen olduğunu kavramayı getirecektir.

Yenilikçi edebiyatın öne çıkardığı boğuntuyu gerçekçilik (ve yabancılaşma) bağlamında şöyle eleştirir:

Çağdaş kapitalist dünyada yaşamanın, özellikle aydınlar arasında, boğuntu, bulantı, bir yalnızlık ve umutsuzluk duygusu yaratmasını anlamak güç değildir. Doğrusu, bu duyguları içermeyen bir dünya görüşü günümüzün sanatçısının içinde yaşadığı dünyayı tam bir doğru sözlülükle betimlemesini öner. Sormamız gereken soru, “x gerçeklikte var mıdır?” değil, “x gerçekliğin tümünü temsil eder mi?” olmalıdır. Sonra gene, sorulacak soru, “x edebiyatın dışında bırakılmalı mı?” değil, “x’le yetinilmeli mi?”dir. (87)

Böylece Lukács, “şeyleşme”ye karşı verilecek mücadelede, “bütünlükçü” bakış açısını yeniden vurgulamış olur. Bu çerçevede, temsilî tip ve perspektif kavramları da devreye girer. Toplumun farklı sınıflarından insanların romanlarda temsil edilmesi, Suat Derviş için önemlidir. Yabancılaşma, metalaşma ve şeyleşme, toplumun tüm sınıflarından gelen roman kişilerinin yaşamlarında ortaya serilir. Elbette, yabancılaşmanın nasıl deneyimlendiği, roman kişinin sınıfsal kökenine göre biçimlenmektedir. Fabrika işçisi Nazlı (*Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*), sokak kızı Cevriye (*Fosforlu Cevriye*), hapisten yeni çıkmış Vasıf (*İstanbul’un Bir Gecesi*) ve Vasfi (*Ankara Mahpusu*), “çürüyen yalının çocuğu” Celile (*Çılgın Gibi*), paşa çocuğu Nuri (*Aksaray’dan Bir Perihan*) ve diğerleri yabancılaşmayı metalaşmış bir dünyanın içinde yaşayan farklı sınıflardan roman kişileridir. Aralarındaki ortaklıklar kadar, hem toplumsal sınıfları hem de bireysel özellikleri nedeniyle, bir başka deyişle tarihsel bireysellikleri itibariyle, farklılıklar da bulunmaktadır.

Bu anlamda, yukarıdaki alıntı bağlamında, Suat Derviş’in roman kişilerinin tarihsel bireysellikleri ile ilişkili bir biçimde nasıl yabancılaştıklarının ve var olma mücadelelerinin öyküsü bu bölümde incelenmiştir. Bu incelemede biçim özellikleri

dikkate alınacak ve Suat Derviş'in romanlarının söylemi ve onun politik duruşu ile bağ kurulmaya çalışılacaktır.

Lukács, modern ve doğalcı anlayışla yazılmış romanları dönüşüm, gerçekçilik ve şeyleşme kavramları çerçevesinde eleştirmektedir. Joyce ve Dos Passos'un romanlarını "bireyle nesnel dünya arasındaki karşıtlık öylesine katı ve hamdır ki devingen bir etkileşim mümkün değildir" diyerek eleştirir (*Writer and Critic* 144). Lukács'a göre, Joyce ve Dos Passos'un modern romanlarındaki öznellik, karakterlerin içsel yaşamının bütünü, dural ve şeyleşmiş bir şeye dönüştürmektedir (144).

Yabancılaşmanın biçem ile ilişkisi ve şeyleşmenin dünyayı kuşattığı bir çağın edebî biçimleri üzerine neler söylenebilir? Epiğin anlamının yitirildiği bir dönemde, bir yöntem olarak "betimleme", onun yerini almıştır (*Writer and Critic* 127):

Betimlemenin başatlığı yalnızca bir sonuç değil, aynı zamanda bir nedendir; daha sonraki edebiyat- epik anlam ayrışmasının nedeni. Kapitalist düzyazının, insan deneyiminin içsel şiirselliğinin üzerinde kurduğu egemenlik, toplumsal yaşamın sürekli biçimde insani niteliğini yitirmesi, insanlığın saygınlığının genel yitimi: tüm bunlar, kapitalizmin gelişmesinin nesnel olgularıdır. Betimleyici yöntem bu gelişmenin kaçınılmaz sonucudur.

Böylece, şeyleşmenin genel özellikleri olarak da görülebilecek bu nesnel olgular ile betimleyici yöntemin ilişkisi ortaya serilir. Yaşamda etkin bir rol oynamama, yaşama müdahil olmama, onu dışarıdan izleme gibi olgular, şeyleşme ile betimleyici yöntem arasındaki yakınlığı kavramsal olarak ortaya koymaktadır. Bu

anlamda, anlatmak, betimlemek gibi salt seyretmek yerine, belli bir perspektiften bakmak, tipik olanı seçmek ve böylece –politik anlamda- belli bir duruş sergilemek olarak yorumlanabilir.

Lukács, betimleme yöntemi ile şeyleşme ilişkisi üzerine şu saptamada bulunur: “Epik kompozisyonun temel ilkesinden vazgeçilmesinin bir sonucu olarak betimleme karakterleri cansız nesnelere seviyesine indirir. Betimleme yöntemini kullanan yazar yazmaya *şeyler* ile başlar”. (133-134)

Lukács’a göre bir tiyatro ya da bir borsa ancak insanî hırsların ve çatışmaların sahnelendiği bir arena olduğunda şiirsel olacaktır. Ancak insan ilişkilerini aktarmada bir araç oldukları zaman şiirsel değer taşıyacak ya da kendi içlerinde şiirsel olacaklardır (*Writer and Critic* 135-136). “Epik yoğunluk” kavramıyla ilişkili bu bakış açısına göre, nesnelere, insan yaşamıyla bağlantılı oldukları derecede şiirsel olabilirler. Bu nedenle, epik şair nesnelere betimlemek yerine onları insanın yazgı, eylem ve tutkuları çerçevesinde ele alır (137). Lukács’ın kuramsal çerçevesinde, “bütünsellik” kavramıyla da ilişkisi kurulabilecek bu bakış açısının “şeyleşme”ye ve nesnelere karşı mücadele içinde düşünülmesi gerekir.

Bu çerçevede, biçem açısından bakıldığında, romanda merkeze neyin alındığına ve nesnelere romanın bütünlüğü içindeki işlevine bakmak önemli görünmektedir. İnsan ilişkilerini merkeze alan biçem ile insanları nesnelere biçem arasındaki ilişki ve bunun romanlarda nasıl ortaya çıktığına bakılmalıdır. Bu açıdan, romanlarda diyalogların kullanımının da insan ilişkilerini odağa alan biçem ile ilişkili olduğu düşünülmektedir.

Bu kuramsal çerçeve açısından bakıldığında, “anlatma” ile “betimleme” arasındaki ilişkinin, Suat Derviş’in romanlarının tarihsel olarak incelenmesinde ve onun yazarlık gelişiminde önemli olduğu görülmüştür. Derviş’in ilk dönem

romanlarına biçimsel olarak bakıldığında, bir yöntem olarak “betimleme”nin ağır bastığı söylenebilir. Bu bir genelleme olsa da ve *Hiçbiri* gibi bir ilk dönem romanı için fazla geçerli olmasa da, anlatma ve betimleme arasındaki diyalektik ilişkinin, Suat Derviş romanlarında nasıl bir tarihsel değişim geçirdiğini ortaya koymak önemli görünmektedir.

Yazarın kullandığı biçem, okurun metne yabancılaşması ve yakınlaşması üzerinde de doğrudan etkilidir. “Anlatmak mı Betimlemek mi?” (“Narrate or Describe?”) adlı makalesinde romanlara okurun bakış açısını ele alan Lukács, “deneyimlemek” ile “gözlemlemek” arasında bir ayırımı giderek Flaubert ve Zola’nın romanlarında karakterlerin olaylarla yakından veya uzaktan ilgili “izleyiciler” olması nedeniyle okurların da tablolara bakan gözlemciler hâline gelişlerinden söz eder. Scott, Balzac ve Tolstoy’un yapıtlarında ise, karakterlerin olayların içinde doğrudan doğruya yer alması nedeniyle okur, izleyici hâline gelerek romandaki olayları deneyimler (116).

Lukács’ın sözünü ettiği ilişkinin “yabancılaşma” çerçevesinde kurulması önemlidir. Bir romandaki olayları deneyimlemek ile gözlemlemek arasındaki fark, romandaki karakterlere ve olaylara okurun kendini ne kadar yakın hissettiği ile ilişkilidir. Bu ilişkiyi kuran da anlatıdaki sıralama ve anlatıcıdır. İncelenen romanlarda okurun romanla olan mesafesini, başka bir deyişle okurun romanın ne kadar içinde yer alıp ne kadar dışında kalacağını belirleyen büyük ölçüde anlatıcıdır. Anlatıcı ayrıca, okurun karakter ile olan ilişkisine de değişen ölçülerde müdahalede bulunur. Ancak anlatıcı ile karakter arasındaki ilişkinin dural değil, roman içinde değişebilen, bazen de *Fosforlu Cevriye*’de olduğu gibi, “yabancılaşma”dan “aidiyet”e doğru evrilebilen bir nitelikte olduğu görülebilir.

Büyük ölçekte düşünüldüğünde ise Lukács'ın “deneyimleme” ile “gözlemleme” arasındaki ayrımın tesadüfi olmadığını, genel olarak yaşama ve toplumun başat sorunlarına farklı bakış açılarıyla ilişkili olduğunu söylemesi dikkate değerdir (116). Tarihsel olarak bakıldığında, “deneyimleme” ve “gözlemleme”, kapitalizmin iki farklı evresi ile uyumlu temel kurgu biçimlerini temsil eder (119).

Suat Derviş'in pek çok romanında çoğunlukla “her şeyi bilen” üçüncü tekil kişili anlatıcı kullanılmışsa da, bazı romanlarda karakterlerden birinin ya da birkaçının bilincine odaklanan anlatıcı da yer almaktadır. İlk dönem romanlarında ise örneğin *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*'te, günlük gibi farklı anlatım teknikleri de yer almaktadır. Olgunluk dönemi yapıtlarında farklı tekniklere çok da yer verilmemesi üzerinde “gerçekçilik” bağlamında bir önceki bölümde durulmuştu.

Yapıtları değerlendirirken bunların tefrika olarak yayımlanmış olduğunu dikkate almak gerekir. Ancak aynı zamanda, Suat Derviş'in romancılık anlayışı gereği “modern” yöntemleri kullanmayı tercih etmediği de ileri sürülebilir. *Yeni Edebiyat* adlı dergide yayımlanan Suat Derviş imzalı yazıda, Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* adlı romanını “cemiyet hayatını aksettirmemek” ve “reel tipler”in olmaması itibariyle eleştirdiği bir önceki bölümde konu edilmişti. Bu roman, özellikle farklı anlatım tekniklerinin kullanıldığı bir roman olarak dikkat çekicidir. Derviş'in biçeme bakış açısı ve romancılık anlayışı üzerinde düşünürken bu bakış açısını dikkate almak gerekir.

Lukács'tan yapılan aşağıdaki alıntıda “yazar” ile kastedilen, her şeyi bilen ya da tanrısal anlatıcı-yazardır:

Yazarın her şeyi bilmesi (*omniscience*) okura güven verir ve kurgu dünyası içinde okur kendini evinde hisseder. [Yazar] olayları öngöremese bile, olayların içsel mantığı ve

karakterlerdeki içsel gereksinim nedeniyle olayların gideceği yön konusunda güven duyar. Eylemin nasıl gelişeceği ve karakterlerin evrimi hakkında her şeyi bilmese de, genel olarak karakterlerin kendilerinden daha çok şey biliyordur. (*Writer and Critic* 129)

Epikteki gerilim esas olarak karakterlerin yazgılarına duyulan merak etrafında gelişir (*Writer and Critic* 130). Bu nedenle, her şeyi bilen anlatıcının bir eylemin tasavvurunu yapan karakterine olan müdahalesi ya da bu eylemin muhtemel sonucu üzerine akıl yürütmesi, okurun, karakterlerin yazgıları hakkındaki merakını kamçulamak için olduğu söylenebilir.

Biçim ile içerik ilişkisi çerçevesinde Lukács “insan gelişmesinin olanaklarını, bu gelişmeyi belirleyen yasaları daha iyi bilmek, yeni bir üslubun temeli olabilir” düşüncesini öne sürer (113). Yeni biçimlerin ortaya çıkması ve gelişmesi ise gerçekliğin etkin bir biçimde araştırılmasına bağlıdır. Bu bağlamda, üslup, gerçekliğin etkin arayışını yansıtan tema tarafından oluşturulmaktadır. Lukács’a göre “yeni biçimler ancak insan bilincine böyle yeni görüngüler (gözlenebilen olaylar) girdiği zaman ortaya çıkarlar” (116).

Biçim ve içerik arasındaki ilişki, eleştirmenin bakış açısından soyutlanamaz. Aynı zamanda eleştirmen, yazarın gerçeklikle kurduğu bağa da bakmalıdır. Lukács’a göre, eleştirmen için önemli olan, bir yazarın yöneldiği doğrultuyu saptamaktır; “bir yazarın eserindeki dünya görüşünün incelenmesi ile belli bir özün verildiği belli biçimin incelenmesi arasında ne kadar yakın bir bağ kurarsak, çözümlememiz de o ölçüde başarılı olur” (95).

Lukács’ın “görünüş” ile “öz” kavramsallaştırması Suat Derviş’in pek çok romanında ortaklaşan ve roman çatısını gerçekçilik ile romantizm bağlamında



oluşturduğu düşünölen yapıyı açıklamakta kullanılabilir. Lukács'a göre, Thomas Mann gibi gerçekçi yazarlar, karakterlerinin bilinci olan “görünüş” ile onlardan bağımsız gerçeklik ya da “öz” arasında bir karşıtlık kurarlar. Suat Derviş'in romanlarında bu karşıtlık, en temelde her şeyin metalaştığı bir dünyada âşık roman kişilerinin kendilerini var etme mücadeleleri olarak biçimlenmektedir. Bütün romanlarda ortaklaşan bu örüntüde dikkat çekici olan, hiçbir romanda mutlu son ya da kavuşma ile sonuçlanan bir aşkın anlatılmamasıdır. Bu anlamda bütünsellik ya da tamamlanmışlık mümkün değildir.

İnsan deneyimine içkin olan görünüş ile öz arasındaki diyalektik karşıtlık, olayların başıboş ve öznel algılanışı ile onların kapitalizmin nesnel bütünlüğü tarafından teşvik edilen “öz”ü arasındadır.

Bir paradoks, aynı duruma iki ayrı açıdan bakmaktan ileri gelebilir. Aynı duruma hem dışarıda kalan tarihçi, hem de olayları yaşayan özne açısından (söz konusu toplumsal düzenin bu öznenin bilincine etkisi açısından) bakmak gerekir (*Tarih ve Sınıf Bilinci* 172). Öznel ve nesnel, içeriden ve dışarıdan bakışı, romanları çözümlemede yöntem açısından kullanmak mümkün olabilir. Anlatıdaki ikilik ve iki farklı değer sistemi olarak kavramsallaştırılmaya çalışılan olgu açısından bakıldığında, anlatıcının nesnel tarihçi, roman kişinin ise olayları yaşayan özne olarak somutlanması mümkündür.

Birinci bölümde daha çok tematik olarak tartışılan dönüşüm ve süreklilik gibi kavramlara, romanların biçemi çerçevesinde bakıldığında, “tekrarlayan” ögeler, bağlaçların kullanımı, döngüsel ve ilerlemeci zaman anlayışı gibi özellikler dikkati çekmektedir.

Üçüncü tekil kişili anlatımda, romanların içinde karakterlerle okur arasındaki ilişki büyük ölçüde anlatıcı tarafından kurulmaktadır. Biçim ve içerik

boyutları arasındaki ilişki de tıpkı karakterlerle okur arasındaki ilişkide olduğu gibi, anlatıcının konumu çerçevesinde ele alınmalıdır. Romanın bu iki boyutu arasındaki ilişkiyi belirlemede merkezî öneme sahip olan anlatıcı aynı zamanda bu ilişki tarafından oluşturulmaktadır. Bu çerçevede, ele alınacak romanlarda anlatıcının etkin konumu, anlatıcı ile roman kişileri arasındaki ilişki gibi konuların biçim içerik ilişkisi bağlamında ne ifade ettiği bu bölümde sorgulanmıştır.

### **A. Fosforlu Cevriye**

Romanın anlatısı içinde, kişilerin geçirdikleri değişimlerin zıt yönleri dikkate değerdir. Fosforlu “aşk” ile insanlığını keşfederken, ötekiler “metalaşır”. Ayırt edici özelliği meta fetişizmi ve şeyleşme olan bu sistemin dışında kalmanın olanaklı olmayışına en iyi örnek, Sümbül Dudu’nun “zamana uyması” olur. Meta ilişkilerinin ve şeyleşmenin gitgide hayatı kuşattığı bir dünyada, Cevriye’nin “kendini sattığı” için aşağılanması da oldukça ironiktir. Roman kişileri içinde meta ilişkilerine göre yaşamayan tek kişi Cevriye’dir. Göğü, denizi ve İstanbul’u “yüreğiyle” sahiplenmektedir.

*Fosforlu Cevriye*’ye anlatı sırası açısından bakıldığında, ilk bölüm ile son bölümün birbirine bağlı olduğu görülür. Romanın hem ilk bölümü, hem de son bölümü Cevriye’nin hapisten çıkıp sürgünden kaçtığı dönemi anlatmaktadır; anlatının ana zamanı budur. İkinci ve üçüncü bölümler ise geriye dönüşler ile Cevriye’nin adamlarla olan ilişkisi üzerine kurulmuştur. Böylelikle, ilerleyen bir zaman anlayışından çok, döngüsel bir zaman anlayışı söz konusudur.

“Öyle ya, madem ki öteki yıldızlar da birer dünyaymış, belki ben bizim dünyaya onların birinden düşmüşümdür” (128) diyen Cevriye’nin, denizi ve göğü

sevmesi, sahiplenmesi ve kendini onlara ait hissetmesi gibi ögelerle yaratılan tematik atmosferin kendini biçimde de döngüsel zaman anlayışı olarak gösterdiği söylenebilir. Cevriye'nin bir yıldızdan dünyaya düştüğüne inanması ve denizde kaybolarak ölmesi, doğadan gelip yine doğaya gitmesi olarak yorumlanabilir. Doğanın döngüsel sonsuzluğu ve sürekliliği içinde Cevriye onun bir parçası olarak yaşar ve sonunda yine ona karışır.

Bu romanda “izlek” ile “üslup” arasındaki ilişki nasıl kurulmaktadır? Örneğin, *Fosforlu Cevriye*'nin temel izleğinin “yabancılaşma” olması bağlamında, bu izleğin üslubu biçimlendirmesi üzerine neler söylenebilir?

Romanın ilk cümlelerinden itibaren, anlatıcı ile Cevriye'nin arasındaki ilişkinin dinamiğinde yabancılaşma izleğinin bulunduğu öne sürülebilir. On beş dakika önce getirilmiş olduğu karakolun çok sıcak olmasına karşın Cevriye'nin hafif hafif titremeye devam ettiğini belirten anlatıcı “Bu titreyişin soğuktan başka bir şeye, yani korku veya endişeye atfedilmesine imkân yoktu. Cevriye... Senelerden beri bu karakolun ve benzerlerinin daimî misafirlerindendi” (7) diyerek Cevriye için karakola düşmenin sıradanlığını vurgulamış olur. Bu vurgu, aynı zamanda, sıradan okurla romanın baş kahramanı arasındaki farklılığı ve mesafeyi de en baştan görünür kılar.

Anlatıcının “sahibini kokusundan tanımış bir köpek gibi sevindi” (79), “basit ruhu” (82), “vahşi ve iptidai bakışlı gözler” (83), “[V]e çok zarif bir söz söylemiş gibi memnun memnun sırttı” (20), “iptidai fikirlerini ve basit ruhunu ona kolaylıkla açıyordu” (125) gibi cümle ve söz öbekleriyle Cevriye'yi küçümsemesi dikkat çekicidir.

Bu romanın içeriğini tematik olarak belirleyen yabancılaşmanın üçüncü tekil kişili anlatıda da görünür olduğunu öne sürmek mümkündür. Yabancılaşma,

anlatıcı ile Cevriye arasındaki ilişkiyi en iyi biçimde betimleyen kavram olarak ortaya çıkmaktadır. Cevriye dış dünyanın bir parçası olmaya, ona ait olmaya çalıştıkça anlatıcının temsil ettiği dış gerçeklik onu küçümsemekte ve dışlamaktadır.

Cevriye'nin denizi ve yıldızları sevmesi, âşık olduğu adamla ilk karşılaşmasında denizin ve yıldızların varlığı, kendisinin yıldızlardan geldiğine inanması ve sonunda denizde can vermesi bu dünyaya ait olmadığının göstergeleri olarak yorumlanabilir. Cevriye'nin denizde ölmesi de onun aslında ait olduğu yere dönüşü olarak düşünülebilir.

Sınıflı ve ataerkil bir toplumun değerlerinin özellikle kadınların aleyhinde işlenmesi, bu romanda görünür kılınır. *Fosforlu Cevriye*'de toplumsal değerlerin nerelerde ve nasıl sorgulandığına bakılmıştır. Bu çerçevede, bir yöntem olarak “tersine çevirme”nin sorgulama ve eleştirme için kullanıldığı görülmektedir. Romanda, tersine çevirme, imge düzeyinde yapılmaktadır.

*Fosforlu Cevriye*'nin anlatıcısı, sıradan okurun zihnindeki “fahişe” stereotipini hem yeniden üreten hem de sorgulayan bir tavra sahiptir. Bir fahişeye toplum tarafından duyulan önyargılar ile küçümseyici, dışlayıcı düşünce ve duyguları, romanın çeşitli yerlerinde dile getirir. Bu bakışın değişmesi ve dönüşmesi için önce dile getirilmesi gerekmektedir. Anlatı içinde, Cevriye, fahişe stereotipinden bağımsızlaşarak insanlaştıkça, okur, âşık bir kadın olan Cevriye'ye yakınlık duymaya yönelmektedir.

Romanda gerçekçi ve romantik düzlemlerin bir arada var olması, belirleyici öneme sahiptir. Anlatıcı, romantik Cevriye ile dış dünya arasında aracı konumundadır. Bu çerçevede, anlatıcı ile romanın baş karakteri Cevriye arasındaki ilişki önem kazanır. Anlatıcının, Cevriye'yi yabancılaştırıcı, uzaklaştırıcı ve küçümseyici gözü giderek Cevriye ile empati kurabilen ve zaman zaman onun

tarafına geçebilen bir yakınlaşma ilişkisine dönüşür. Böylelikle, romanda başat olan yabancılaşma ile aidiyet izleğinin izi, anlatının biçiminde de sürülebilmektedir. Romanın başlangıcında anlatıcı ile Cevriye'nin ilişkisini tanımlayan kavram “yabancılaşma” iken bu ilişki zamanla değişir, bir çeşit “aidiyet”e doğru evrilir.

## **B. Çılgın Gibi**

Kapitalizme özgü rasyonelleştirme ilkesi ve “hesaplanabilirlik”, görünüşte yalnızca ekonomiye özgü bir kavram olsa da özünde, insan ilişkilerini kuşatmakta ve bu ilişkileri dönüştürmektedir. Nesneleşmenin pek çok roman kişisi arasındaki ilişkileri etkilemede merkezî öneme sahip olması, özellikle de Ahmet ve Muhsin'in Celile'ye bakışlarında somutlaşması dikkate değerdir. Yaptıkları hesaplarla, sevdiklerini sandıkları kadını, dolayısıyla aşkı, her ikisi de metalaştırırlar. Muhsin ayrıca, şeref ve onur gibi kavramları da metalaştırmaktadır. Çünkü şeref ve onurunu, bir iş adamı olarak maddî ve manevî kazancı olarak görür. Görünüşte “şeref” uğruna yaptığı “şerefsizlik”le kavramın içini nasıl boşalttığı romanda ironik bir üslupla anlatılır.

Muhsin'in Celile'yi metalaştırmasına, Celile'nin yanıtı da, kendine hediye edilen elmas bileziği bilerek denize düşürmek olur. Kendini atmak da Celile'nin aklından geçmiş ancak buna cesaret edememiştir.

Kişiliğın “yaşam olgusunun başına gelenler karşısında pasif bir seyirci durumuna düş[mesi]” meselesinin doğrudan işlendiği *Çılgın Gibi*'de, Celile, toplumun kural ve yasalarını çiğneyerek içinden geldiği gibi davranmayı seçtiği zaman, kendi yok oluş sürecini de başlatmış olur. Ancak, nesnel koşullar çerçevesinde düşünüldüğünde, Celile gibi bir kadın ya değişmek ve dönüşmek ya da

yok olmak zorundadır. Celile'nin yok oluşu, romanda tarihsel bir zorunluluk olarak ortaya çıkar.

*Les Ombres du Yali*'da ise Celile yaşamının yönünü kendi belirlemeye karar verir ve Muhsin'i terk ederek bambaşka bir yaşamı ve dönüşümü seçer.

Romanda anlatılan toplumsal değişimin yanı sıra, Celile ile Muhsin'in ilişkisindeki dönüşümün hikâyesi, ana anlatıyı oluşturur. Özellikle Celile ile Muhsin'in ilişkisinde bu tema görünürdür. İçerik açısından *Çılgın Gibi*'de ne anlatıldığına bakıldığında, romanın asıl hikâyesinin Celile ile Muhsin'in aşk öyküsü olduğu görülür. Bu ilişkinin nasıl dönüştüğünün anlatılması, romanın ana öyküsünü oluşturur. Bu dönüşüm, romanda biçimsel olarak da görünürdür.

Romana yapısal açıdan bakıldığında, romanın hemen başlangıcındaki ikinci cümle ile sondan bir önceki cümlenin aynı olması dikkati çeker. "Niçin mahzunsun?" sorusuna yanıt olarak verilen bu cümleyi, romanın başında Muhsin Celile'ye, sonunda ise Celile Muhsin'e söylemektedir: "Sana bu kadar yakın ve senden bu kadar uzak olduğum için" (7, 309).

Romanın başında Muhsin ve Celile dans ederken Muhsin'in söylemiş olduğu bu cümle, Muhsin açısından anlık bedensel yakınlığa karşın ruhsal uzaklıktan duyulan üzüntüyü ve yakınlaşma isteğini içermektedir. Romanın sonunda Celile'nin Muhsin'e sarfettiği aynı cümle ise yine bedensel yakınlığa karşın ruhsal uzaklıktan duyulan üzüntüyü içerir ancak, Celile bu adamdan nefret etmekte, ondan uzaklaşmak istemektedir.

Bu cümle, romanın başını ve sonunu oluşturduğu kadar, romanın ana anlatısı olan Celile-Muhsin aşkının da başını ve sonunu imler. Bu anlamda romanın içeriği ile biçiminin birleştiği noktada yer alan çarpıcı bir cümledir. Romanın temel

konusu olan Muhsin Celile aşkının dönüşümünü imlemesinin yanı sıra, anlatı açısından da romanın başını ve sonunu belirleyen, bu cümledir.

Böylece, romanın başlangıcıyla sonu arasında döngüsellğe dayalı ama aynı zamanda zıtlık içeren bir bütünlük oluşturulmuş olur. Zıtlık, aidiyet ve yabancılaşma düzleminde kurulmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde, romanda işlenen izlekler tartışılırken belirtildiği gibi, *Çılgın Gibi*'de kişiler aile kökenlerinden ve çocukluklarından itibaren anlatılır<sup>52</sup>. Temel izlek, “dönüşüm” ile “düzen” arasındaki gerilimle belirlenmiştir. Romanın üslubunda belirgin olan süreklilik, “ve” bağlacının kullanılmasının yanı sıra, anlatıcının yaptığı tekrarlar ve vurgularla yaratılmıştır. Tekrarlayan ögeler, üslubun belirgin bir parçasını oluşturmaktadır. Bu çerçevede, *Çılgın Gibi*'nin söyleminin dönüşüme direnen bir yanı olduğu söylenebilir. Romanın yapısal anlamda döngüsel oluşu da bu çerçevede değerlendirilebilir.

*Çılgın Gibi*'nin anlatıcısı, kesin ve genelleyici ifadelerle otorite, güvenilirlik ve inandırıcılığı sağlamaya çalışmaktadır.

Ancak aynı zamanda, okurun hikâyeye anlatıcı tarafından dâhil edilmesi de söz konusudur. Anlatıcı okuru, kimi zaman roman kişilerinin iç sorgulamalarına, kimi zaman da üçüncü tekil kişili anlatımla genellediği “doğru”lara dâhil etmeye çalışır. Okurla bir tartışma yürüten ve bir diyalog kuran anlatıcı, sıklıkla “evet” ve “hayır” gibi sözcükler kullanır. Romanın hikâyesi açısından örneğin, Celile'nin Muhsin'in evinde ilk kez kalması gibi dönüm noktalarında anlatıcının yaptığı bu müdahale, bir boyutuyla romanın anlatısına ilişkin dönüşüm ve süreklilik kavramları çerçevesinde değerlendirilebilir.

---

<sup>52</sup> Diğer romanların yanı sıra, bu durum özellikle *Aksaray'dan Bir Perihan* romanında belirgindir.

Hikâye içinde bir dönüşümün gerçekleşeceği noktada, anlatıcının okuru romana dâhil etmeye çalışması, ondan âdeta onay almak istemesi dikkate değerdir.

Romanın başında Muhsin'den Celile'ye, romanın sonunda ise Celile'den Muhsin'e yöneltilen “neden bu kadar mahzun olduğun” sorusu ve “Sana bu kadar yakın ve senden bu kadar uzak olduğum için” (7, 309) yanıtı, Meral Sema Uzun'a göre bir “leitmotiv”<sup>53</sup> olarak kullanılmıştır (438).

Bu “leitmotiv”, romandaki yabancılaşma ve aidiyet izleği ile bağlantılı bir biçimde ele alınmalıdır. Bu diyalogun tekrarlanması ve roman içinde vurgulanması, yabancılaşma ve aidiyet izleğinin güçlenmesine katkıda bulunmaktadır. *Çılgın Gibi*'nin olay örgüsündeki ana konunun Celile ve Muhsin'in iki yabancı iken birbirlerine yakınlaşmalarının anlatılması olduğu göz önüne alındığında, bu diyaloglar yabancılaşma teması ile bağlantılı biçimde değerlendirilmelidir.

Romanda leitmotiv olarak kullanılan temel imge “çürüyen ahşap yalı”dır. Devrini tamamlamış olan ahşap Boğaziçi yalısı çökmek üzeredir:

Ahşap yalı eski bir tabut gibiydi. Tahtaların her tarafını böcekler kemiriyordu. Rüzgâr kiremitlerini savurdukça yağmur iliklerine sızıyor, sıvalar dökülüp bağdadîler meydana çıktıkça bu muazzam tabutun içinde etleri dökülen bir devrin, bir ihtişamın, bir servetin sanki iskeleti beliriyordu. Ve deniz senelerden beri bitmez tükenmez bir sabırla bu muazzam yalının temellerini çürütmekle savaşıyordu. (44)

Roman boyunca yinelenen bu “çürüyen yalı” imgesi, toplumsal değişim izleği ile ilişkilidir ve aristokrat sınıfını simgelediği düşünülebilir.

---

<sup>53</sup> “Leitmotiv”, Türkçe'de “ana tema” karşılığı olarak kullanılan bir sözcüktür. Belirli bir bütünlük içinde belli bir motifin yinelenmesi olarak tanımlanabilir. İmge, çağrışım, düşünce, duygu ya da tema “leitmotiv” olabilir. Bu çerçevede, “leitmotiv”in yalnızca tema veya izleğe değil, biçime, üsluba, ritme de dair olabileceği sonucuna varılmıştır.



*Çılgın Gibi*'de “çürüyen ahşap yalı” imgesinde, denizin yalının temellerini çürütmeye çalışması, bir devrin kapanıp bir yenisinin başladığını imlemektedir. Deniz, yaşamın imgesi olarak düşünüldüğünde, yalının temellerini denizin çürütmeye çalışması, yaşamın akışının bir devri sonlandırması olarak yorumlanabilir:

O, böyle karanlık gecelere yine böyle eski bir yalının penceresinden ne çok bakmıştı [. . .] İçi bu gece gibi karanlık ve ışıksızdı. O zamanlarda, neşesiz çocukluğu ve heyecansız, ümitsiz genç kızlığı yıllarında da kollarını pencere pervazlarına dayar, sonsuz bir karanlık üstüne açılmış bu pencerelerden dışarı bakardı.

Hiçbir şey görmeden...

Sade aşağıda bazen fişilti ve bazen tehditkâr bir homurtu halinde yukarıya doğru yükselen denizin sesini işitirdi. (289)

Ayrıca, denizin yalının temellerini çürütmesine ahşap yapının direnmesi, “toplumsal değişme” ile “toplumsal düzen” arasındaki gerilim olarak da yorumlanabilir.

Büyükanne Çeşmiahu Hanım'ın ölümünden sonra amcasının evine yerleşen Celile ve dadısı Nazikter Kalfa, bu kalabalık ve neşeli evde “iki sessiz gölge gibi silik” kalırlar (55). Celile ve Nazikter Kalfa “yalının gölgeleri”dir. Ayrıca Celile, Muhsin'e âşık olmadan önce, yaşama dâhil olmayan “ölü bir gölge”ye benzetilir:

Onu severken ölü yalının ruhuna sarmış olduğu soğuk kefenlerden ruhunu sıyrarak bu dirilişin bütün ihtişamı ve ulviyeti içinde ve bütün insanlar gibi hayattan nasibi olan elem ve zevk hissesi isteyen ve arayan bir hırsla onu seviyordu.

Çöken yalı. Ölen muhit. İçinde o bir gölge olarak yaşamış,  
hayatın içinde ölü bir gölge gibi dolaşmıştı ve şimdi o, hayatın  
bir parçası olmak ve yaşamak istiyordu. (125)

Eski yalı imgesi, Celile'nin kimliğinde somutlaşan ve sonunda yok olan  
“eski kadın”ı da simgeler. Celile gibi, soyu saraya dayanan ve dedesi paşa olan  
“mağrur” bir kadının, sonunda sevmediği bir adamın kapatması hâline gelerek yok  
olması anlatılmaktadır.

Muhsin ve Celile aşkı, görünürdeki fiziksel kavuşmaya karşın sona ermiştir.

### ***C. Sınır***

Gerçekçilik ve romantizm karşıtlığında kurulan *Sınır*'ın ana gerilimi,  
Ayla'nın bilincinden okura aktarılan “Seviştikten sonra bütün bu maddi şeylerin ne  
ehemmiyeti olurdu” (131) sözleridir. Bu anlamda roman, “aşkın sınırı”nın nerede  
başlayıp bittiğine dair bir hikâyedir.

Romandaki gerçekçi bakış açısı ile romantik bakış açısı arasındaki gerilim,  
aşkın maddileştirilip maddileştirilemeyeceği sorunsalı ile zirveye erişir. Osman şöyle  
düşünür:

Zaten bütün hayatı maddi endişeler içinde geçmemiş miydi?  
Aşk gibi manevi bir oluşun ölçülerini de maddi hayatın dar ve  
hesaplı çerçevesine sığdırmıya çabalamakta ne mana vardı?  
Seviyordu. Seven için ne paraya, ne pula, ne servete ve ne de  
şöhrete ihtiyaç vardı. Bu coşkunluk, beş para vermeden  
alınabilen bir saadetti. Saadetin en kıymetlisi ve en ucuzu...

Onun tarafından seviliyordu. Onun tarafından, hesapsız,  
menfaatsiz bir duygu ile onun tarafından seviliyordu (17-18).

Aynı biçimde Ayla da sevgisini gerçekçi değil, romantik bir temele oturtmuştur: “O bir Osman seviyor. Bu Osman’ın kim olduğunu bilmesine, mazisini, dertlerini mücadelelerini öğrenmesine ne lüzum...” (18).

Romantizm ve gerçekçilik karşıtlığı özellikle biçimde, anlatıcının sesinde, bir başka deyişle, romanın söyleminde ortaya çıkmaktadır. Romanlardaki izlekler ve romanların ”hikâye”si açısından bakıldığında da, “aşk” teması ile “sınıf” teması arasındaki gerilim, romantizm ile gerçekçilik karşıtlığı yapısı içinde anlam kazanır.

Romanın başından itibaren gerilim, aşkın ne kadar “maddî”, ne kadar koşullardan bağımsız ve “mücerret” olduğu üzerine kurulmuştur:

Sevgilerinin Osmanın fakirliği ve Ayla’nın zenginliği ile hiçbir alakası yok...

Ayla, Osman kadar fakir ve Osman Ayla kadar zengin olabilir. Yine aralarındaki bu farkın en ufak bir rolü olamazdı. Onlar, bütün muhitlerinden tecerrüt etmiş bir halde sevişiyorlar. Bir Osman ve bir Ayla olarak ve ebediyen, hiç bıkmadan, hiç yorulmadan sevişecekler ebediyen...

Bunu bütün kuvvetiyle ve yirmi dört yaşının bütün tecrübesiz safiyetiyle zannediyor. Ebediyen sevişecekler. Bu işte, onların etrafını saran muhit, insan, manzara ve hayat şartlarının en ufak bir rolü olamaz! (18).

Lukács, hayal edilen ile gerçeklik arasındaki zıtlığın edebiyata konu olmasının *Don Kişot*’a kadar uzandığını belirtir. Lukács’ın esas olarak eleştirdiği ise,

bu karşıtlığın yarattığı hayal kırıklığının yeni gerçekçiliğin ana sorunu hâline gelmiş olmasıdır.

Edebiyatın başlıca teması olarak hayal kırıklığı, düş kırıklığı, burjuva sınıfının en iyi ve en namuslu temsilcilerinin kendilerini içinde buldukları durumun şiirsel yansıtılışıdır. Gerçeklik, kapitalist bir toplumda yaşamın anlamsızlığının tanınmasına, karşı gelinmez bir biçimde zorlar onları; sahtelik aracılığıyla, burjuva ideolojisinin ta içindeki özsüzlüğü, cisimsizliği görürler, fakat bu çelişkiye çözüm bulamayıp güçsüz öznellik ve anlamsız nesnellik gibi sahte bir ikilem içinde şaşkın kalırlar. (246)

Lukács, kapitalizmin içinde insanî olanın eriyip yok olması ve yabancılaşmanın aslında tüm insanlığın varlığına karşı bir tehdit oluşturması üzerine şunları söyler:

Çağdaş yazarın ve kahramanlarının ilk karşılaştıkları yaşantı gittikçe soyutlaşan, tekdüze ve teknik bir nitelik kazanan bir dünyadaki yalnızlıklarıdır. Önceleri bu yeni güçler yalnız kültürü tehlikeye düşürüyor gibiydiler. Daha sonra bunların insanın maddi ve manevi varlığını da temelinden sarsmaya başladığı anlaşıldı. En sonunda, nükleer çağda, bütün insanlığın yok olmasını öngören bir perspektifin ortaya çıktığı görüldü.

(73)

*Sınır*'da romantizm ile gerçekçilik arasındaki zorlu çatışmanın Ayla-Osman aşkında somutlandığı düşünüldüğünde, aşkın nesnel gerçeklik karşısında kaybettiği görülür. Romanın temel sorunsalı, aşkın her güçlüğü yenip yenemeyeceğidir.

Toplumun sınıflı ve ataerkil yapısında ve metalaşmış bir dünyada Ayla ve Osman'ın bir araya gelememeleri bu anlamda, karamsar bir son olarak değerlendirilebilir: mutlu aşk yoktur.

*Sınır*'ın başında, Ayla ile teyzesi Meziyet'in şık ve göz alıcı tuvaletler içinde ve mehtap eşliğinde bir çeşit aşk felsefesi yaptıkları sahne, romanın leitmotivi olarak da görülebilir. Bu anlamda *Sınır*, romantizme gerçekçi bir bakış olarak da değerlendirilebilir.

Özellikle Osman, tıpkı *Araba Sevdası*'nın Bihruz'u gibi, aşkla dopdolu bir hayal dünyasında yaşamaktadır. *Sınır*'ın çarpıcı yanı ise, en mahrem ve güçlü duyguların yaşantısı aşkın da maddî ve sınıfsal olduğunu göstermesidir. Aşkın yanı sıra estetik ölçülerin, güzellik anlayışının da sınıfsal yanı vurgulanmıştır. *Sınır*'ın son sözü, aşkın her türlü maddî engeli aşacağına inanmak gibi romantik bir bakış açısının, sonunda düş kırıklığından başka bir şey getirmeyeceğidir.

Lukács'a göre, modern edebiyatın bazı yapıtları “kapitalizmin fetişleştirmesine ve insanlıktan çıkarmasına karşı, mücadele etmeden teslim” olmaktadır (147). Ibsen'in geç dönem yapıtları gibi bazıları, burjuva varoluşunun monotonluğuna karşı bir isyanı temsil etse de bu tip isyanlar, “kapitalizm” içindeki yaşamın boşluğunun “kökenini” incelemedikçe sanatsal bir sonuca da ulaşamazlar. Bu çerçevede Lukács'ın modern edebiyatın bazı yapıtlarını, şeyleşmeyi yeniden üretmeleri çerçevesinde örtük olarak eleştirdiği söylenebilir.

Lukács, modern burjuva edebiyatının başkaldırısının düş kırıklığı temasına ve “kapitalist yaşamın acımasızlığı ile kırılan umutların betimlenmesine” fazlasıyla eğilimli olmasını, bu başkaldırının yüzeyselliği nedeniyle eleştirmektedir (*Writer and Critic* 144-145). Bu çerçevede bakıldığında, Seza'nın düş kırıklığının romanı *Hiç*'in de “burjuva romanı parodisi” olarak görülmesi mümkündür.

## Ç. Sonuç

Suat Derviş'in romanlarında “aşk”ın bir başkaldırı ögesi olarak kullanılması dikkate değerdir. Aşk için başkaldıran, aşk uğruna ödün veren, kimi zaman ölen kahramanlar romanlardaki ana gerilimin baş kahramanlarıdır. Alabildiğine metalaşan dünyada, aşk, insanî olan tek değeri simgelemektedir.

*Sınır*'da Ayla, eğer teyzesi Meziyet'in söylemiş olduğu gibi sınıfsal durumunun gereklerini yerine getirerek Müteahhit Muzaffer ile evlenip Osman ile sevgili olmayı kabul etseydi, çatışma çıkmayacaktı. Ancak, bu tür bir davranışı ahlaksızlık olarak gören Ayla, âşık olduğu erkekle evlenmek istemektedir.

Bu anlamda nesne ilişkilerinin belirlediği dünyaya karşı başkaldırının en güçlü biçimde işlendiği romanlardan biri *Fosforlu Cevriye*'dir. Çoğu ilişkinin ve kişinin metalaştığı bir dünyada Cevriye hayatta kalmak için fahişelik yapmaktadır. Bu arada adamla aralarında insanî bir ilişki kurulur. Bu ilişkinin sonucunda Cevriye, âşık olduğu adam için canını feda etmekten çekinmez.

Romanlarda kentin toplum dışına itilmiş ayrıksı kesiminin ve emekçilerin yabancılaşmasının yanı sıra, kapitalist sınıfın akıldışı gereksinimleriyle belirlenen doyumsuzluk hâli de anlatılır. İnsanlar arası ilişkilerin şeyler arası ilişkilere dönüşerek alınır satılır hâle gelmesiyle belirlenen bir dünyada, “kapitalist sınıf” da mutlu değildir. *İstanbul'un Bir Gecesi*'ndeki Kevser, bu ilişkilerin tam ortasında yer alan, sevmediği bir adamla evli ve başka bir adama âşık mutsuz bir kadındır. Partilerin en gözde kadını olması, tıpkı kendisi gibi para için evlenen sevgilisiyle birlikte olmasına yetmemiştir.

Tüm romanlarda ortaklaşan “aşk” ise roman kişilerinin bireysel dönüşüm, bilinç ve aydınlanmaları ile bağlantılı biçimde değerlendirilmiştir. Roman kahramanı için “aşk” başka bir bilinç düzeyine geçmenin ve bireysel dönüşmenin aracı olarak

ortaya çıkar. Aşk deneyimini yaşayan karakterler bir aydınlanma yaşar ve değişirler. Aşk, pek çok romanda “farklı” ve “yabancılaşmış” kahramanın, kendini bu dünyaya ait hissetme aracı olur. Yabancılaşma duygusundan aidiyet ve bütünlük duygusuna erişim aşk aracılığıyla meydana gelir. Aşk sona erdiğinde ise, roman kişileri farklı bir bilinç düzeyine geçmişlerdir ve bir daha eskisi gibi olamazlar. Ancak aşk hiçbir zaman, mutlulukla sonuçlanmaz.

Henri Barbusse üzerine olan yazısında ifade ettiği gibi, sokaklardaki savaş sonrası görüntüler Suat Derviş’i daha çocukluk yıllarındayken derinden etkilemiştir. Buna bağlı olarak, pozitivism, bilimin üstünlüğü ve modernizme inanç Suat Derviş için önemli olsa da, o bunun ötesine geçerek sınıfsal bir bakış açısı edinmiştir. Bilimsel ve teknolojik ilerlemeler, bunlardan bütün insanlık yararlanabildiği ölçüde anlamlı ve değerlidir. Açlıktan ölen çocukların olduğu bir dünyada, *Hiç*’te anlatıcı tarafından dile getirildiği gibi, Pasteur’lerin yetişmesi çok da önemli değildir.

Bu açıdan, yazıldığı dönem itibariyle değerlendirilmesi gereken *Hiç*, ilginç bir romandır. Metalaşmaya, insanî değerleri yitirmeye yol açtıktan sonra bilimsel ilerlemenin ne anlamı olabilir? Ayrıca, yalnızca emekçi sınıfın ve sınıf-altının değil, *Hiç*’te olduğu gibi, orta üst sınıftan insanların da insanlığın geldiği bu aşamadan canı yanmaktadır. Çocuğunu kaybeden iki kadın, *Hiç*’te Seza, *İstanbul’un Bir Gecesi*’nde Zeliha, farklı kesimlerden gelmelerine karşın, yaşadıkları acı onları birleştirmektedir. Her iki kadın da çocuklarının hastalığı sürecinde maddî ve manevî olarak yapayalnız kalır.

Kapitalizmin etkileri yalnızca ekonomik değildir; tüm toplumu kuşatan ve insan ilişkilerinin tümünü düzenleyen ve kuşatan bir yapıya sahiptir. Meta ilişkilerinin insan ilişkilerini tamamen kuşatması ve aşk ilişkisini belirlemesi, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*’dan itibaren bütün romanlarda ortaklaşmaktadır.

Romanlarda içinden geldiği gibi, “hesap” yapmadan yaşayan kişilerle, hesaplı ve akılcı kişiler arasında çatışma vardır.

Suat Derviş’in romanlarında kapitalist değerlerle biçimlenen dış dünya, “rekabet”, “yalnızlık” ve “yabancılaşma”; kısacası “mutsuzluk” getirmektedir. Bu nedenle bu değer evreninin karşıt değerleri, “dayanışma”, “örgütlenme” ve “aidiyet” üretilmelidir. *Sınır*’da dile getirildiği gibi, kökünden kopmak, kökünden bağımsızlaşarak büyümeye çalışmak, “ızdırıp”tan başka bir şey vermeyecektir. *Sınır*’da sözü edilen kök, sınıf bilincine sahip olmaya karşılık gelir. Yabancılaşmaya ve şeyleşmeye karşı mücadele ancak sınıf bilinci ile mümkündür.

Çalışmaya konu olan romanlarda temel izlek, metalaşma ve yabancılaşma ile belirlenen bir dış dünya içinde aşkın can çekişmesi olarak tanımlanabilir. Aidiyetin simgesi olarak aşkın yalnızlık ve yabancılaşma ile kurduğu ilişki, romanlardaki temel çatışmalardan en önemlisini oluşturmaktadır.

Bununla bağlantılı olarak ortaklaşan ana örüntülerden biri, âşık olan kahramanın dış dünyayla bağının kesilerek bir hayal âleminde yaşamaya başlamasıdır. Gerçeklikle bağı kopan kahraman, dış dünyanın gerçekliğinin dayattığı ahlakî ya da maddî (sınıfsal) koşullar nedeniyle acı çeker. Bu gerilim, ana anlatıyı oluşturur.

Romanlarda dönüşüm ve süreklilik izleği çerçevesinde romanlardaki karakterler yaşadıkları aşk aracılığıyla farklı bir bilinç düzeyine geçerek dönüşürler. Bir anlamda büyürler ve olaylara daha gerçekçi bir açıdan bakmaya başlarlar.

Lukács’ın “tarihsel bireysellik” kavramıyla ilişkili olarak bakıldığında, Suat Derviş’in olgunluk dönemi romanlarında, bireysel olan ile sınıfsal olan arasındaki ilişkinin önemsendiği görülmektedir. Derviş’in olgunluk dönemi yapıtlarındaki çoğu roman kişisi, tarihsel bireysellikleri içinde verilmiş kişilerdir.



Emekçilerin hayat hikâyelerinin anlatıda ön plana çıktığı *İstanbul'un Bir Gecesi*, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* gibi yapıtlarda emeğin yabancılaşması meselesi işlenmiştir. Bu romanlarda işçi kadınlar ve onların gündelik hayatları ön planda yer alır. Ancak toplumun başka toplumsal kesimlerinden kişiler de yer alır.

Örgütlenerek birlik olma ve yabancılaşmayı aşma, Marksist bağlamda anlamını bulan bir izlek olarak yer alsa da, Suat Derviş'in emekçilerin hayatını anlatmayı odağa almadığı yapıtlarında da bu izleğin farklı açılardan yer aldığını görmek dikkat çekicidir. Örneğin *Hiç* adlı roman, Seza'nın çektiği büyük yalnızlık ve kimsesizliği, tüm sevdiklerini nasıl teker teker kaybettiğini anlattıktan sonra onun trafik kazasında ölümü ile sona erer.

Özellikle *Hiç* ve *İstanbul'un Bir Gecesi* gibi romanların anlatıcıları tarafından medeniyetten sadece parası olanların faydalanması, modern ve kapitalist dünyanın değerleri, paraya tapma ile meta fetişizminin eleştirisi yapılır. *Hiç*'in anlatıcısına göre, paranın hükmünün sürdüğü bir çağda, toplumsal değişim ve teknolojik ilerlemenin bir anlamı olamaz:

Yirminci medeniyet asrı, her şeyi ölümü olduğu gibi hayatı da para ile mübadele ediyor... Eğer paran yoksa Pastörler dünyaya gelmiş gitmiş sana ne?.. Raketli tayyareler icat edilmiş sana ne?..[ . . . ] İnsan kendi kendini kıyan kendi başını, kendi yiyen insan... Paraya tapan, paraya canını veren, paraya Azraili utandıracak merhametsizlikler yapan insan... (107).

Suat Derviş'in kadın karakterlerine onun romancılığının farklı evreleri dikkate alarak bakılacak olursa, ilk romanlardaki “romantik” kadınların köklü bir dönüşüm geçirmediği, tersine karakterlerin temel özelliklerinin devam ettiği görülür. *Kara Kitap* (1920), *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* (1923), *Emine* (1928) ve *Onu*

*Bekliyorum* (1935) gibi romanlarda kadın kahramanlar, yıldırım, gök gürültüsü gibi doğa olaylarından korkan, bir erkeğin korumasına gereksinim duyan kadınlardır. Sonraki yıllarda yazdığı yapıtlarda ise bu kadınlar, dışarıdaki dünyanın kurallarını anlayamayan, hesap kitap işlerini bilemeyen ve dış dünya ile ilişkilerini sağlayacak bir erkeğe gereksinim duyan kadınlara dönüşürler. *Hiç* (1939) ve *Çılgın Gibi* (1944) bu romanlara örnektir. Doğa olaylarının yerini, sınıflı ve ataerkil toplumun kanunları almıştır.

Lukács'a göre, romantizmin kapitalizme tepki olarak ondan kaçış olduğu düşünüldüğünde, "romantik" roman kahramanlarının kişiliklerinde somutlanan da, kapitalizmin vahşi dünyasından ve kurallarından kaçıştır. Romanlardaki romantik dil ve üslup, geç dönemde ironik olduğunda ve gerçeklikle ilişkisi çok daha net bir çatışma hâlinde ortaya konulduğunda da kapitalizme tepkiyle bağlantılıdır.

Romanların gerçekçilik ile romantizm arasındaki diyalektik ilişkinin belirlediği çatı ile kurulduğu söylenmişti. Bu çatışmanın uzamı, romanlarda hayalin öne çıktığı ve idealize edilen bir doğa ile acımasız kent yaşamının anlatıldığı kapitalist bir toplum arasındadır. Vahşi kapitalizmin kurallarından kaçmak isteyen roman kahramanlarının doğaya sığınması, romantik edebiyat geleneğinin bir uzantısıdır. *Sınır*'daki Osman'ın yanı sıra, *Fosforlu Cevriye*'nin Cevriye'si gibi romantik karakterler de doğayı dış gerçeklikten kaçışın bir uzamı olarak görürler.

Burada Thomas Pavel'in dikkati çektiği bir mesele, özellikle *Fosforlu Cevriye* ve popüler öğeler barındıran romanların Batılı gelenek ile ilişkisini kurmaya yardımcı olabilir. Pavel, "idealist toplumsal roman" olarak tanımladığı Hugo'nun *Sefiller*'i, Copperfield'in *Oliver Twist*'i gibi romanlardan söz eder. Buna göre Hugo'nun gerçek içsel güzelliği en aşağı tabakadan gelen tutuklu Jean Valjean ve fahişe Fantine gibi kişilerde bulması dikkate değerdir (23). İdealist toplumsal

romanların hem gerçekçiliğin hem de romantizmin öğelerinden yararlandıkları öne sürülebilir.

Bu çalışmanın “Giriş” bölümünde de belirtildiği gibi, Georg Lukács’a göre roman, yersiz ve yurtsuz insanın epiğidir. Suat Derviş’in romanları, yersiz yurtsuz, belli bir zamana ve mekâna ait olamayan, kendilerini aşk aracılığıyla tamamlamaya çalışan kişiler etrafında kurgulanmıştır.

*Aşk, Hiç, İstanbul’un Bir Gecesi, Fosforlu Cevriye, Çılgın Gibi, Sınır* gibi romanlarda şeyleşme tarafından kuşatılmış dünyada var olabilmenin tek dayanağı olarak odağa alınan izlektir. Aşk izleği, *Emine* (1928) dışındaki bütün romanlarda öne çıkmaktadır.

Genel ve kapsayıcı bir kavram olarak sayılabilecek “yabancılaşma” ile karşılaştırıldığında “şeyleşme” kapitalist üretim biçimine ve üretim ilişkilerine özgüdür. Kapitalist üretimin yaygınlaşmasını içeren dönüştürme süreci, toplumun tüm yaşamını kuşatma amacındadır (169). “Şeyleşme”, kapitalizmin, mevcut ilişkileri kuşatıcı bir biçimde dönüştürmesi olarak kavramsallaştırılabilir.

Meta ilişkisinin “hayalet benzeri bir nesnellik”e dönüşmesi, ihtiyaçları tatmin konusu veya hedefi olan tüm nesnelere meta haline gelmesiyle sona ermez. Bu dönüşüm insanın tüm bilincine damgasını vurur: İnsanın özellikleri ve yetenekleri artık kişiliğin organik birliği halinde birbiriyle bağlantı kurar olmaktan çıkar; insanın dış-dünyada “sahip” olduğu veya tersine, “feragat edip elden çıkardığı” nesnelere benzer şeylerin kılığına bürünürler. (175)

Bu sürecin bir parçası da kapitalist gelişmenin kendi gereksinimlerine uygun kurumları yaratmasıdır. Lukács’a göre, kapitalizm ile hukuk ve devlet arasında

yadsınamayacak yapısal benzerlikler vardır. “Modern bir devlette hukuk yalnız genel ekonomik duruma uygun olmak, onun söylemi olmak zorunda değil, aynı zamanda bu durumun kendi içinde tutarlı bir söylemi olmak zorundadır” (179).

Suat Derviş romanlarında bireylerin, karakol, hapishane, hastane gibi modern devletin kurumlarıyla girdikleri ilişkiler de yer almaktadır. Devleti temsil eden bu kurumlar ile roman kişilerinin kurdukları ilişki, *Fosforlu Cevriye*, *İstanbul’un Bir Gecesi*, gibi romanlarda olduğu gibi, bazen birbirine zıt ve farklı evrenleri temsil eder. Roman kişilerinin devletin kurumlarıyla ilişkileri konusunda, anlatıcının konumu, bakış açısını belirlemede önemlidir.

Her bir roman için bu süreç farklılaşsa da, “fahişe”, “sabıkalı”, “evsiz” gibi sistemin tamamen dışına itilmiş ve suç işlemedikleri sürece devletin görmezden gelme eğiliminin yüksek olduğu toplumsal grupların romanların baş kişileri olarak seçilmiş olmaları dikkate değerdir. Romanlar, proletaryaya dâhil edilemeyecek “sınıf-altı” kişilerin kendi yaşamları, bilinçleri ve değer sistemleri ile yer aldığı ve bakış açılarının romanın söylemini oluşturması açısından önemlidir.

Bu anlamda, *Fosforlu Cevriye*, *İstanbul’un Bir Gecesi*, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* ve *Ankara Mahpusu*, ağırlıklı olarak kapitalist sistemin kaybedenlerinin anlatıldığı romanlar olarak dikkati çeker.

Ancak, toplumsal süreçlerin parçalanmasının sonuçlarından bütün kesimlerin payını alması, başta *Çılgın Gibi* olmak üzere, *İstanbul’un Bir Gecesi*, *Sınır*, *Hiç* gibi romanlarda görülmektedir.

Yabancılaşma izleğinin biçimde nasıl tezahür ettiğini araştıran bu bölümde, anlatıcının roman kişileri ile okur arasında kimi zaman yakınlaştırıcı kimi zaman yabancılaştırıcı bir ilişki kurduğu gösterilmiştir. Lukács’a göre, epiğin anlamını yitirdiği tarihsel bir çağda insanî deneyimin içsel şiirselliği de yitirilmektedir. Bu

nedenle, yaşamda etkin bir rol oynamama, yaşama katılmayıp onu dışarıdan izlemekle yetinme tavrının karşısına belli bir perspektiften bakarak tipik olanı anlatmayı çıkarmak gerekmektedir. “Epik yoğunluk” kavramıyla Lukács, nesnelerin ancak insan yaşamıyla bağlantılı oldukları ölçüde şiirsel olabileceğini vurgular.

## SONUÇ

Bu çalışma, 1920'lerden 1960'lara kadar Türk edebiyatına, roman, öykü, çeviri öykü türünde ürünler veren ve oldukça üretken olan Suat Derviş'in Türk edebiyatı tarihi içindeki yerini sorgulama amacıyla gerçekleştirilmiştir. 1940'ların ortalarına kadar dönemin ünlü edebiyatçı ve gazetecilerinden olan ve uluslararası üne sahip olan Derviş'in günümüzde yeterince tanınmaması ve yapıtları üzerine yeterli sayıda akademik çalışma olmaması bu tezin temel yazılma gerekçesidir.

Taranan edebiyat tarihleri ve seçkilerinin çoğunun Suat Derviş'ten söz etmediği, Derviş'e yer veren incelemelerin ise popüler edebiyat/yüksek edebiyat ayrımı temelinde onun romanlarını "ciddi edebiyat"ın alanına dâhil etmediği görülmüştür. Bunun yanında, ideolojik yönelimi birbirinden farklı eleştirmenler tarafından Derviş'in romanlarının "popüler-ideolojik", "sol-popülist", "popüler ilerici" gibi sıfatlarla nitelendirilerek "popülerlik" temelinde sınıflandırmada ortaklaşması dikkati çekmektedir.

Bu çalışmanın "Giriş" bölümünde de gösterilmeye çalışıldığı gibi, "popüler" kavramının birbirini dışlayan pek çok farklı tanımı bu alandaki kavram karmaşasının göstergesidir. "Popüler" in ne olduğu üzerinde tam bir anlaşma sağlanamamışken bir yazarın bütün romanlarının popüler olduğu saptamasında bulunmak isabetli bir yaklaşım değildir.

Popüler edebiyat üzerine dünyada ve Türkiye’de yapılan tartışmalardan ve Suat Derviş’in “popüler” olarak sınıflandırılmış romanlarından yola çıkan bu çalışmada “popüler” kavramıyla bağlantılı üç temel sonuca ulaşılmıştır. Öncelikle, “popüler” kavramı üzerine yapılan tartışmalar, çok satan, halk tarafından sevilen ve bilinen; başka bir deyişle, kolay ulaşılabilir ve kolay tüketilebilir olanın popüler tanımına dâhil edilmesinde ortaklaşmaktadır. İkinci sonuç, popüler edebiyat alanının sadece egemen ideolojinin söyleminin yeniden üretildiği bir alan olmadığına vurgulanması gerekliliğidir. Popüler edebiyat, okurla etkileşimin gerçekleştiği ve egemen ideoloji söyleminin hem yeniden üretildiği hem de dönüştürüldüğü bir alanda üretilir. Türk edebiyatında Tanzimat döneminden itibaren, özellikle edebiyatın kitlelere yaygınlaştırıldığı bir araç olarak gazetenin etkinliğini koruduğu 1960’lara kadar, okuru eğitme işlevinin de belirgin olduğu görülmektedir. Tanzimat’tan itibaren halkı eğitmenin dâhil edilebileceği politik bir alan olarak biçimlenen popüler edebiyat ürünlerini, yalnızca egemen sınıfların ideolojisinin pekiştiricisi olarak değerlendirmek mümkün değildir.

Bu konuda yapılan tartışmalardan ortaya çıkan üçüncü önemli sonuç, “popüler” ürünler ile “yüksek” edebiyat ürünleri arasında net bir ayrım yapmanın olanaksız oluşuna karşın, “popüler” olarak sınıflandırılan yapıtların özellikle “estetik” ve “değer” kıstasları temel alınarak edebiyatın alanından dışlanması olgusudur. Eleştiri pratiği açısından bakıldığında, bir yapıtı “popüler” edebiyatın alanına dâhil etmek demek, onu dışlamak ve değersizleştirmekle aynı anlama gelmektedir.

Oysa, bir edebiyat ürününün ulaşılabilir olması, çok okunması, geniş kitleler tarafından beğenilmesi, onun mutlaka düşük estetik değere ve kitleleri egemen ideoloji doğrultusunda yönlendiren bir niteliğe sahip olduğu anlamına gelmez. Bir

sanat yapıtını -örneğin gazete aracılığıyla-popülerleştirmek, estetik standartları bilerek dūřürmek değildir. Tersine, Dervif’in etkin olarak yer aldığı sosyalist *Yeni Edebiyat* dergisindeki tartışmalarda da belirtildiği gibi, yazarlar için asıl amaç kitlenin standartlarını yükseltmek, başka bir deyişle okurları aydınlatmaktır.

Dervif’in *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* (1937) adlı yapıtından itibaren sınıfsal olanı kitleselleştirme amacında olduğunun göstergelerinden biri, onun gazetecilik mesleği ile romancılık anlayışı arasında kurduğu bağdır. Kolay ulaşılabilir olma aşıısından gazetede yayımlanan tefrika romanların özel bir yeri olduğu yadsınamaz. Sınıfsal bakış aşıısını farklı kesimlerden okurlara ulaştırmanın en kolay ve etkili yolunun gazete olduğu söylenebilir.

Bu bağlamda dikkate alınması gereken başka bir husus da, Dervif’in büyük ölçüde gazeteci oluşuna bağladığı gerçekçi bakış aşıısını önemsemesidir. En sevdiği romanlarını gazeteci olduktan sonra yazdıkları olarak gören Dervif için yazdıklarının beğenilmesi ve tutulması anlamına gelen “popüler” olmak da onun gurur duyduğu bir konumdur.

Bu çalışmanın odaklanmış olduğu 1940’lı yılların ortamında, Suat Dervif gibi politik aşııdan etkin olan ve aynı zamanda gazeteci olan bir yazarın okurlarını bilinçlendirme amacı güttüğu çıkarılabilir. Bu yıllarda gazetelerde tefrika edilen “ilerici” ve “popüler” romanların bu çerçevede kavramsallaştırılması gerekmektedir. Sınıfsal bakış aşıısıyla yazılmış romanları kitleselleştirmek, Dervif’in amaçlarından biri olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda, halkı anlatmak ve halka ulaşmak Dervif için aynı amacın ayrılmaz parçalarıdır.

Bu çalışmada, popüler ürünlerle özdeşleştirilmiş özgül bir yazım biçimi olarak tefrika üzerinde durulmuştur. Gazetelerde yayımlanan tefrikaların okurlar tarafından beğenilmesi, okurların isteği doğrultusunda yayımlanmaya devam etmesi



önceliklidir. Hepsi için geçerli olmasa da, tefrika biçiminde verilmiş çoğu romanda ortaklaşan bazı özelliklerden söz edilebilir. Bunlar arasında sanatlı söyleyişe pek yer verilmemesi, özensiz dil kullanımı ve yinelemeler sayılabilir. Bu özellikler, yazarın estetik zayıflığından çok tefrika biçiminin gerekleriyle açıklanabilir.

Tefrika bir yapıta estetik kıstasları önceleyerek bakmak, onun üretildiği maddî koşulları yok saymak anlamına gelmektedir. Bu bakış açısının da Marksist eleştiri anlayışı ile uyuşması olanaklı değildir. Tefrika yapıtların üretildiği maddî koşulları dikkate almak, bir edebiyat yapıtındaki özensiz dilin meşrulaştırılması anlamına gelmez. Ancak, eleştirmenlerin estetik kıstaslara dayanarak tefrika yapıtı değersizleştirilmesi de anlamlı değildir.

Marksist çözümlerinin üretim ve yeniden üretim ile ilişkisi bağlamında, tefrika usulüne özel bir ilgi gösterilmelidir. 1960'lara değin etkisini sürdürmüş özgül bir biçim olan tefrikayı, Suat Derviş kendi politik yönelimi ve edebiyat anlayışı çerçevesinde nasıl yeniden üretti? Bir biçim olarak tefrikaya Suat Derviş'in nasıl bir katkısı oldu? Derviş'in tefrikalarının kendi dönemi içinde bazı açılardan ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu söylenebilir. 1940'lı yıllarda oldukça yaygın olan ve sonu gelmez güreşleri anlatan "pehlivan tefrikaları"nın daha sonra bimek bilmeyen işler için kullanılan bir deyim olarak dile girdiği bilinmektedir. Tefrikanın, yapılan tekrarlarla ve anlatılmak istenen konudan sapmalarla okuru bıktıran, olabildiğince sözü dolandıran örneklerinin fazlalığı düşünüldüğünde, Suat Derviş'in tefrika geleneği ile kurduğu ilişki ve onu nasıl dönüştürdüğü de önem kazanmaktadır.

Türk edebiyatında 1950'lere ve 60'lara kadar olan süreçte tefrika romanların altın çağını yaşadığı düşünüldüğünde ve neredeyse bütün romanların ilk olarak tefrika hâlinde yayımlandığı dikkate alındığında, eleştiri pratiği açısından tefrikanın

niteliklerine odaklanmanın, popüler/yüksek edebiyat ayrımından daha işlevsel olduğu sonucuna varılmıştır.

Suat Derviş'in Türk edebiyatı tarihi içinde konumlandırılması temel amacı çerçevesinde, onun romanlarının öncelikle Türk romanı geleneğinde popüler aşk romanları olarak tanımlanan romanlarla, ardından romanlarındaki gerçekçi üslup öğeleriyle ve son olarak yabancılaşma-aşk izlekleri ile nasıl bir ilişki içinde olduğu ortaya konulmalıdır.

Derviş'in hem ilk dönem hem de olgunluk dönemi romanlarında, popüler aşk romanları ile ortaklaşan öğelerin varlığı gösterilmiştir. Romanlarda kadınların şık tuvaletleri ile üst sınıfa ait konaklarda verilen balo, parti ve çayların ayrıntılı betimlenmesi popüler aşk romanları geleneğine eklenmektedir. Diğer aşk romanlarında olduğu gibi, Derviş'in de romanlarında kadın kahramanların fiziksel güzelliği ön plana çıkar. Ancak Derviş'in olgunluk dönemi romanlarında gerçekçi bakış açısının keskinleşmesiyle birlikte güzellik kavramının mutlaklığının yerini sınıfsal bakış açısıyla değişen bir güzellik anlayışı alır. *Sınır* (1943-1944)'da dönemin modasına uygun kıyafet ve makyajla belirlenen (burjuva) güzellik anlayışı tütün işçisi Şaziye tarafından kırılırken *Ankara Mahpusu* (1968)'nda zarif ve güzel Zeyneb kabızmallığa başladıktan sonra, *Aksaray'dan Bir Perihan* (1963)'da Perihan yasa dışı yollardan zenginleştikçe çirkinleşmiştir.

1920'lerin başlarında *Kara Kitap* ve *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* gibi romanlarla Türk edebiyatına içinde korku ögesini barındıran ilk romanları vermiş olması, Suat Derviş'in popüler romanlar yazarı olarak sınıflandırılmasını kolaylaştırmış olmalıdır.

Bu çalışmada varılan sonuçlardan biri, onun edebiyat geleneği içinde “popüler” olarak adlandırılan öğeleri yalnızca gençlik dönemi eserlerinde değil, olgunluk dönemi eserlerinde de kullanmaya devam etmiş olmasıdır.

*Kara Kitap, Ne Bir Ses Ne Bir Nefes, Onu Bekliyorum* adlı romanlarda popüler bir öge olarak korku izleğinin baskınlığı dikkati çeker. Ancak gerçekçi bakış açısının keskinleşmesiyle birlikte, Derviş’in kullandığı popüler öğeler de belli bir değişime uğramıştır. Romanlarda büyük ölçüde gizem ve doğa olaylarından kaynaklanan korku izleğinin yerini 1930’ların ortalarından itibaren politik bir bakış açısı alır. Politik bakış açısının izi Derviş’in anlatmayı seçtiği temaların yanı sıra, romanlarını tefrika olarak yayımlama tercihiyle de sürülebilir. Derviş 1932’den sonra yapıtlarını kitap hâline getirmemiş, yalnızca tefrika olarak yayımlatmıştır.

Kullanılan popüler öğelerin Derviş’in romanlarında geçirdiği değişim, Derviş’in hedef kitlesinin değişmesine koşuttur. Gazetecilikten hayatını kazanmaya başlamasıyla birlikte 1932’den itibaren gazete okurları için yazmaya başlar. Okur kitlesinin genişlemesi ve bütün toplumsal kesimlerden insanlar hâline gelmesine paralel olarak Derviş de farklı kesimlerden insanları romanlarında anlatmaya başlar.

Derviş’in romanlarına tarihsel süreç içinde bakıldığında, “popüler” olanın anlamının da değiştiğini saptamak mümkündür. “Popüler” tanımında süreç içinde değişmeyen, yapıtların halk tarafından beğenilmesi ve tutulmasıdır. Süreç içinde bu amaca, halkı eğitme ve aydınlatma boyutu da eklenmiştir.

*Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* (1923)’teki korku ögesinin *Sınır* (1943-1944)’da popüler olanı sınıfsallaştırmaya doğru değişimi, Derviş’in bu öğeleri kullanmada yetkinleşmesi ve politik bilinçlenmesi ile ilişkilidir. Bu iki roman arasındaki 20 yıllık sürece Türk ve dünya tarihinde keskinleşen politik kutuplaşmanın yanında, Derviş’in yazınsal anlayışının gelişmesi de damgasını vurmuştur.

“İşçi romanı” veya “proleter roman” olarak sınıflandırılabilen *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* (1937) ve *İstanbul’un Bir Gecesi* (1939)’nde doğrudan doğruya işçi sınıfının gündelik yaşamının onların perspektifinden anlatılmış olması önemlidir. Ancak bir romanın proleter roman sınıfına sokulup sokulmaması onun içeriği kadar, işçi ve köylüler açısından ulaşılabilir olup olmamasıyla da ilintilidir.

Eleştirilenler tarafından “toplumcu gerçekçi” olarak sınıflandırılmış olan bu romanların tefrika biçiminde yayımlanmış olması, onların politik anlamda etkisini arttırmaktadır. Tefrika olarak yayımlanan bir yapıtın kolay ulaşılabilir olması ve anında okunması, onun aynı zamanda okurdan gelen tepki ve yorumlara göre esnek ve değiştirilebilir bir niteliğe sahip olmasına yol açmaktadır. Tefrika yapıtın gündeme dair ve güncel olması da yazarın romanı politik bir alan olarak kullanmasını kolaylaştırmaktadır.

Bu bağlamda, II. Dünya Savaşı yıllarında Türkiye’nin savaşa girmesi konusunda baskıların var olduğu bir ortamda, *Sınır* (1943-1944)’da savaş karşıtı propagandanın yer aldığı kaydedilmiştir. Bu durum, 1940’ların siyasî anlamda giderek kutuplaşan ortamında Derviş’in keskinleşen politik çizgisinin bir görünümü olarak değerlendirilebilir. Derviş’in romanlarında popüler öğelerle gerçekçi bakış açısını birleştirmesi, yazara tefrika yoluyla güncel politika yapma imkânı vermiştir. Romanda savaş karşıtlığı büyük ölçüde Muhsin karakteri üzerinden araçsallaştırılmıştır.

Eleştiri geleneğinde genellikle kadın yazarlar tarafından üretilen popüler romanların romansla ve romantik bakış açısıyla özdeşleştirilmesi ve “yüksek edebiyat”ın alanından dışlanması yaygın bir eğilim olarak belirmektedir. Bu bağlamda popüler romanlara sol eleştiri geleneğinden gelen eleştiriler de, bu romanların egemen bakış açısını yeniden üretmesine odaklanmaktadır. Bu çalışmanın

katkılarından biri, Suat Derviş'in "popüler" romanlarının romantik öğelerle olduğu kadar gerçekçi öğelerle de yakından ilişkili olduğunun ortaya konmasıdır. Bu bulgu, Kerime Nadir romanlarındaki aşk ilişkilerinin mülkiyet temeline dayalı olduğunu belirten Güneş'in ve Peride Celâl'in gençlik dönemi romanlarının pembe aşk hikâyesi olmadığını gösteren Karahan'ın savlarıyla da örtüşmektedir.

Bu anlamda popüler/yüksek edebiyat ayrımına yaslanarak popüler ürünleri, romantik öğelerle, romans türüyle ve kadın yazarlarla özdeşleştiren bakış açısının geçerliliği sorgulanmıştır.

Romans türünün şematik kurgusunun popüler romanları biçimlendirmede etkili olduğu ileri sürülebilir. Suat Derviş'in de romanlarında bazı bilinen, yerleşmiş öğelerden ve kalıplardan yararlanarak yeni öğeleri bu kalıplar içinde ele aldığını söylemek mümkündür. Yeni öğeleri, önceden bilinen mevcut öğelerle birlikte benimsetmeye çalışmak, politik olarak işlevseldir. Namık Kemal'in yeni bir tür olan romanı Türk edebiyatı dizgesine tanıttığı *İntibah*'ta beyitlerden yararlanması gibi, Derviş de eski öğeler ve kalıplardan yeni öğeleri benimsetme amacıyla yararlanmıştır.

Popüler aşk romanları geleneğiyle olan ilişkinin görünür biçimde kırıldığı yer, Derviş'in romanlarındaki olanaksız aşktır. Popüler aşk romanlarında, romantik aşkın genellikle evlilikle ve birleşmeyle sonuçlanmasına karşın, Derviş'in romanlarında aşk ancak geçici bir bütünlük duygusu sağlayarak geçici bir mutluluk yaratır. Âşıkların birleşmesi kimi zaman mümkün olmaz, kimi zaman da fiziksel birleşmeye karşın aşk ölmüştür. Okurları tatmin eden bir "mutlu son"un olmayışı, Derviş'in yapıtlarını romans türünden ayırmaktadır.

Ayrıca, kadınlığın yalnızca annelik ve ev kadınlığı rollerine sıkıştırılması, romanların söylemi içinde eleştirilmiştir.

Gerçekçi ve romantik ögelerin gençlik ve olgunluk dönemi yapıtlarda nasıl kullanıldığına bakıldığında, gençlik döneminde baskın olan romantik üslubun yerini büyük ölçüde gerçekçi üsluba bıraktığı görülür. Romantik üslup, doğanın döngüsünün roman kişilerinin ruh hâlleriyle koşutluğu, anlatıcının şiirsel üslubu ve duyguları betimlemede kullanılan sözcüklerin fazlalığı gibi ögeler aracılığıyla biçimlenmektedir. Doğa olaylarına ve mistik olana yönelik korku, ortak bir örüntü olarak öne çıkar. Romantik üslup, Derviş'in ilk dönem romanlarında, roman kişilerinin yanı sıra, anlatıcının üslubunda da belirgindir.

1930'ların ortalarından itibaren yayımlanan romanlarda ise, romantik ögelerin kullanımının romanın bütünlüğü içindeki işlevinin değişmiş olduğu dikkati çeker. Romantik ögeler, geç dönem romanlarında da birincil önem taşımayı sürdürür. Romanın söylemi içinde çoğunlukla anlatıcı tarafından temsil edilen dış gerçekliğin keskinliği, âşık roman kişileri ile bir karşıtlık içinde ortaya konmaktadır.

Hesapçı ve akılcı bir dünyada yaşanan aşkın, bu dünyanın kurallarına başkaldırıcıyı temsil etmesi gibi, Suat Derviş'in geç dönem romanlarında romantik bakış açısının ve romantik üslup özelliklerinin döngüyü kırarak mevcudu bozan bir işlev üstlendiği görülmektedir. Romantik ögeler, kimi zaman anlatıcı tarafından alaycı bir üslupla ve ironi amacıyla kullanılmaktadır. Kimi zaman da dış gerçekliğin ve nesnel koşulların acımasızlığı içinde şiirsel bir işlev üstlenirler.

Biçimde, romantizm ile gerçekçilik arasındaki diyalektik ilişki, romanın bütününe anlamını pekiştirmeye ve güçlendirmeye yaramaktadır.

Bu çalışmada romantizm ve gerçekçilik gerilimiyle kurulan roman çatısı üzerinde durularak bu çatıda anlatıcının konumu ve işlevi üzerinde durulmuştur. Anlatıcının romanın dış gerçekliği ile roman kişisinin içselliği arasındaki aracı konumu, geç dönem romanlarında romantik kişilerin gerçekliği ile dış gerçeklik

arasındaki çelişkiyi görünür kılar. Anlatıcının dış dünyanın sözcülüğü biçimini alan “nesnelliği”nin romanın bütünlüğündeki işlevi ise okuru denetim altında tutmak ve okurun onayını almaktır. Anlatıcının okurla etkileşime girmesi, Türk romanı geleneği içinde ilk romanlara değin uzanmaktadır. Tanzimat döneminde yayımlanan ilk romanlarda, anlatıcının okura seslenerek roman kişilerinin akıbetleri hakkında sorular sorması, okuru anlatıya dâhil ederek anlatı hakkında okurla sohbet etmesi ve okura öğüt vermesi romanların bilinen özelliklerindedir.

Suat Derviş’in tefrika olarak yayımlanan romanlarında da bu üslubun kullanıldığı görülmektedir. Derviş’in anlatıcıya bu görevi vermesi büyük ölçüde tefrika usulüyle ilintilidir. Bu çalışmada incelenen ve Suat Derviş’in kitap hâline getirilmiş ilk dönem romanları olan *Kara Kitap* (1920), *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* (1923), *Hiçbiri* (1923) ve *Emine* (1928)’de anlatıcının okurla iletişim kurması söz konusu değildir. Ancak tefrika olarak yayımlanan yapıtlarında, örneğin *Çılgın Gibi* (1943-1944)’de, bu üslubun etkili bir biçimde kullanıldığı görülmüştür. Bu olgu, Suat Derviş’in tefrikayı halkla doğrudan iletişim kurmanın yanı sıra onu bilinçlendirme amacıyla kullanmasıyla ilişkilendirilebilir. Okurla girilen diyalogların uzamasının nedenlerinden biri de tefrikanın genel üslup niteliklerinden ötürü sözün olabildiğince uzatılarak gerilimin tırmandırılmasıdır.

Suat Derviş, önyargılar, kalıplar ve kategorilerin ötesinde, roman kişilerini “insanlık” paydasında buluşturur. Roman evreninin bütünü düşünüldüğünde, tüm sınıflara karşı eşit mesafe almaya ve nesnel olmaya çalıştığı söylenebilir. Bu da onun gerçekçilik anlayışı ile ilişkilidir.

Suat Derviş’in ilk dönem romanlarından olgunluk dönemine doğru, değişen dünya görüşünün ve Marksist düşüncelerle tanışmasının yanı sıra, gazetecilik deneyimleriyle biçimlenen gerçekçilik anlayışı üzerinde durulmuştur. Bu tezde de

gösterilmeye çalışıldığı gibi, Derviş'in romanlarında temel örüntüler aynı olsa da, onun düşüncelerinde belli bir kesinleşme ve derinleşme gerçekleşmiştir. Bu netleşme özellikle üslupta görünürdür.

Yazarın olgunluk dönemi yapıtlarında “tipik” durum ve “temsili” karakterler oldukça yaygındır. “Tipik” olan, “iyi” ya da “kötü” kavramlarının ötesindedir ve gerçekçi bakış açısıyla bağlantılıdır. Ancak, henüz gençlik döneminde yazmış olduğu *Emine*'deki (1928) gerçekçi bakış da dikkati çeker. Savaş nedeniyle kimsesiz kalmış küçük bir kızın yaşadıklarını ve yersiz yurtsuz sürüklenişini anlatan *Emine*'nin durumu, dönemin koşulları açısından “tipik” bir durumdur.

Paris'te yayımlanan *Europe* Dergisinin Kasım-Aralık 1955 tarihli sayısında, Suat Derviş'in “Hommage d'un Ecrivain Turc” (“Bir Türk Yazarın Takdimesi”) başlıklı bir yazısı çıkar. Bu yazıda, Suat Derviş, I. Dünya Savaşının ardından, henüz küçük bir kızken Henri Barbusse'ün *Le Feu* (“Ateş”) adlı yapıtını okuduktan sonra ona mektup yazdığını anlatır. I. Dünya Savaşından sonra Derviş en çok, İstanbul sokaklarında çöp kutularının etrafında gördüğü, kendi yaşıtı olan ve “cesete benzeyen” çocuklardan etkilenmiştir. *Le Feu*'de onu etkileyen de savaş karşıtı bu kitabın son derece “gerçek” ve “doğru” oluşudur. Sözü geçen yazıda, Barbusse'e borçlu olduğu “doğruculuk tonu”nu (*ton de véracité*) koruduğunu anlatan Suat Derviş'in yazarlık anlayışının oluşumunda savaşa ait anıları önemli yer tutar.

Romanların üslup özelliklerine bakıldığında, roman kişilerinin kullandığı dil ile sınıfsal kökenleri arasında kurulan bağın toplumsal gerçekçilik bağlamında anlamlı olduğu söylenmelidir. 1937 tarihli *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* ile birlikte işçi sınıfının dilinin yanı sıra sokağın dili de Suat Derviş'in romanlarına girer. Farklı toplumsal gruplar, sokak diline ait deyimler, argo sözcükler ve söyleyiş özellikleri ile gerçekçi biçimde temsil edilirler.



1937 tarihli *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* yabancılaşma kavramının yanı sıra, metalaşmanın da işlendiği bir romandır. Ulaşılabilen romanlar arasında işçilerin doğrudan dâhil edilmiş olduğu ilk roman olmasıyla bağlantılı olarak, romanda farklı sınıfların kullandığı farklı diller dikkati çeker. Dil, sınıf ve bilinç arasındaki ilişkiler romanda görünürdür. Bu romandan iki yıl sonra tefrika edilen *İstanbul'un Bir Gecesi*'nin yanı sıra, *Sınır*, *Fosforlu Cevriye*, *Aksaray'dan Bir Perihan*, *Ankara Mahpusu* da farklı sınıfsal kökenlerden roman kişilerinin yollarının kesiştiği romanlardır.

Çeşitli toplumsal sınıflardan gelen insanların romanın kurgusu içinde bir arada var oluşu ve kendi dilleri, inançları ile temsil edilmeleri, Suat Derviş'in geç dönem romanlarında evsiz, fahişe ve sabıkalarının, erken dönem romanlarda ise dadı, cariye ve halayıkların öykülenmesiyle gerçekleşir.

Dilin bilinç ve sınıfla ilişkisi çerçevesinde, romanlarda aidiyetin hangi değerlere başkaldırarak ve hangi değerlerin yeniden üretilmesiyle kurulduğu önemlidir. Yazar için süreklilik gösteren örüntülerden biri, romanlarda aidiyetin ve “biz” olma kavramının din veya millet ortaklığı üzerinden değil, toplumsal sınıf ortaklığı üzerinden kurulmasıdır. Derviş'in tarihsel konumlandırılması açısından oldukça önemli olan bu örüntünün ilk olarak *Emine* (1928) romanında ortaya çıkması, *İstanbul'un Bir Gecesi* (1939) ve *Fosforlu Cevriye* (1943-1944) 'de ise keskin bir ironik üslupla işlenmesi dikkati çekmektedir.

Derviş'in ırkçı söyleme karşı oluşu ve toplumsal aidiyeti “sınıf” üzerinden temellendirmesi, özellikle II. Dünya Savaşı öncesi ve savaşın sürdüğü toplumsal siyasal koşullar göz önüne alındığında doğrudan politik bir tavır olarak önemlidir.

Türk romanında yabancılaşmanın nasıl ele alındığına bakıldığında, Tanzimat'tan itibaren bu izleğin modernleşmenin ayrılmaz bir parçası olarak yer

aldığı görülmektedir. Moran'ın Türk romanındaki alafranga züppe tipin modernleşme süreci içinde sömürücü burjuva sınıfına dönüştüğü biçimindeki saptaması, bu çalışmanın ilgili bölümünde tartışılmıştı.

Derviş'in hem ilk dönem hem olgunluk dönemi romanlarında alafrangalaşma simgeleri kullanılmıştır. İlk dönem romanlarında bu simgeler, Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemi romanlarında olduğu gibi, Fransızca konuşmak, piyano çalmak, roman okumak olarak biçimlenirken geç dönem romanlarında iş adamlarının evlerinde verdiği balo ve çayların betimlenmesi şeklini alır. Hem ilk dönem hem geç dönem romanlarında kadınların kılık kıyafetlerinin betimlenmesi ve moda önemli öğeler olarak yer almaktadır. Ancak, olgunluk döneminde bu simgeler, işçi sınıfının ve kentin ayrıksılarının bakış açısından eleştirilir.

*Kara Kitap, Ne Bir Ses Ne Bir Nefes, Hiçbiri, Onu Bekliyorum* gibi ilk dönem romanlarında modernleşme, yukarıdaki simgelerle ve burjuva sınıfının perspektifinden anlatılmıştır. Marksist anlamda yabancılaşma ve metalaşmanın izlek olarak ortaya çıktığı ilk roman ise 1937'de tefrika edilen *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*'dir. Bu romanla birlikte 1939 tarihli *İstanbul'un Bir Gecesi*'nde de yabancılaşma ve metalaşma, işçi sınıfının ve toplum dışına itilmiş sınıf altı kişilerin perspektifinden anlatılmaktadır.

*Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*'da fabrika işçilerinin yabancılaşması, çeşitli benzetmeler kullanılarak anlatılmıştır. “Ferdî hüviyetleri”ni düdük sesiyle bırakarak “makineden bir parça olmak üzere” fabrikaya giren işçiler insanlıklarını unutmuşlardır, işçi Emine'nin sigara içişi “iyi işleyen bir fabrika bacası”na benzemektedir. *İstanbul'un Bir Gecesi*'nde Kevser Hanım'ın tuvaleti için sabahlayan işçi kızlar Leyla, Nimet, Eleni, Rebeka ve Agavni, kendileri “evlenirken iki don bir gömlek yapacak para”yı bulamayacaklarından söz ederler. *Bu Roman Olan Şeylerin*

*Romanıdır*'da bacağını iş kazasında kaybettiği hâlde patron tarafından eline sıkıştırılan üç beş kuruşu minnetle kabul eden “köylü” Arif’le, Arif’in hakkını alması için işçileri örgütlemeye çalışan “işçi” Namık arasındaki bilinç farkı ortaya konur. Yine bu romanda, erkeklere kapanan fabrika kapılarının, onların yarı ücretine çalıştırılan kadınlara ve çocuklara açılması, “yedek sanayi ordusu” kavramına göndermedir.

Yabancılaşma temasının işlenişine tarihsel süreç içinde bakıldığında, Derviş’in 30’ların ortalarından itibaren yazdığı romanlar, yabancılaşmanın nesnel koşullarla birlikte aldığı meta fetişizmi biçiminin Türk romanındaki ilk örnekleri olarak düşünülebilir.

1939 tarihli *Hiç*, yabancılaşma ve metalaşma temalarını eski soylu sınıftan olan Seza’nın bakış açısından ele alır. *Emine*, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*, *İstanbul’un Bir Gecesi*, *Fosforlu Cevriye*, *Sınır*, *Ankara Mahpusu*, *Aksaray’dan Bir Perihan* ise bütün toplumsal kesimlerden roman kişilerinin modernleşme temelinde deneyimledikleri yabancılaşma üzerine kuruludur. Bu romanlarda kullanılan dil ve seçilen sözcükler, modernleşmenin farklı sınıflar tarafından nasıl alımlandığını ortaya sermektedir.

Türk romanında modernleşmenin ilk aşamalarındaki yabancılaşmadan daha sonraki aşamalarındaki her şeyin alınabilir ve satılabilir hâle geldiği meta fetişizmine geçiş süreci, Suat Derviş’in ilk dönem ve olgunluk dönemi romanlarında görülebilir.

Yabancılaşmanın Suat Derviş’in ilk dönem romanlarında ele alınma biçimi, ilerleyen yıllarda nesnel tarihsel toplumsal koşullar çerçevesinde evrilerek metaların egemenliğine ve bütün sınıflardan kişilerin bu egemenliği deneyimleme ve onunla başa çıkma stratejilerinin anlatılmasına doğru farklılaşmıştır.

Bu çalışma, Derviş'in her sınıftan insanın modernleşme ve yabancılaşmayla kurduğu ilişkiyi odağa alan bir yazar olduğunu ortaya koymuştur. Her kesimden bireyin yabancılaşmayı deneyimlemesi farklılaşsa da ortaklık da oldukça belirgindir.

Derviş, romanlarında Cumhuriyet devrimlerinin taşıyıcıları bürokrat sınıf yerine, varlıklarını ve itibarlarını yitirmiş aristokrat sınıfı, sınıf altı olarak tanımlanabilecek evsiz, fahişe, madde bağımlısı kişileri ve serpilmekte olan büyük burjuva sınıfı ile işçi sınıfını anlatmıştır. Modernleşmeyle kurulan ilişki, hem köken itibarıyla aristokrat roman kişileri ve dadı, kalfa, cariye gibi görece eski sınıfların bakış açısından, hem de burjuva ve işçi gibi görece yeni sınıfların bakış açısından verilmeye çalışılmıştır.

Türk romanında en başından itibaren alafranga tip olarak yer alan burjuva sınıfına ek olarak romanlara işçi sınıfı ile sınıf altı roman kişileri girmiş, bu kişilerden bazıları romanlarda merkez figür olarak yer almıştır. Türk romanında daha önce var olmayan toplumsal kesimler dilleri, kültürleri (örneğin güzellik anlayışı) ve değer evrenleri ile görünür kılınmıştır.

Derviş'in ilk dönem romanlarında da emekçi sınıfın temsilcileri olarak yer alan dadı, cariye ve kalfa gibi roman kişileri, olgunluk dönemi romanlarında işçi sınıfından kişilere dönüşürler. *Aksaray'dan Bir Perihan*'da ise, eski kalfa Gülter, romanın ana karakterlerinden biri olarak yerini alır.

İncelemeye konu olan romanların tümüne emekçi sınıfın temsili açısından bakıldığında, ilk dönem yapıtlarda da yer alan bu kişilerin, olgunluk dönemi romanlarında romanın merkezine doğru yerleştikleri görülür. Bu kişilerin merkez figür hâline gelişinde, Suat Derviş'in keskinleşen yazın politikasının etkisi olduğu söylenebilir.

Yabancılaşma izleği çerçevesinde bakıldığında bütün romanlarda ortaklaşan bir örüntü, okurun, toplumun genel geçer ahlak değerleri ve kuralları itibariyle “ayrık” ya da “kötü” olarak değerlendirilebilecek roman kahramanları ile özdeşlik kurmasını sağlamak olarak belirir. Her zaman bu etki yaratılmasa bile, bu “ayrık” kişilerin hayat hikâyelerinin dile gelmesi, okurun onların bakış açısını anlamasının yolunu açmaktadır. Dikkate değer olan, evsiz, yoksul, fahişe, sabıkalı gibi toplumun geneli tarafından “yabancı”, “sıradışı” ve “kötü” olarak algılanan roman kişilerinin hikâyelerinin anlatılmak üzere seçilmiş olmasıdır.

Ayrıca, ilk dönem romanlardan itibaren toplumun ahlak kurallarına uymayan ve bu anlamda topluma “yabancı” kişilerin de hikâyeleri anlatılmıştır. Bu çerçevede kadın ve ahlak arasındaki ilişkinin bütün romanlarda eleştirel ve sorgulayıcı bir bakış açısıyla ele alınmış olması önemlidir. Bu izlek, özellikle verili ahlak anlayışına başkaldıran kadın kahramanlar aracılığıyla işlenir.

Dikkati çeken başka bir nokta da, ister Celile gibi “aristokrat”, ister Cevriye gibi “fahişe” olsun, Suat Derviş’in toplum dışı olan, farklılıklarıyla öne çıkan roman kişilerinin hikâyesini anlatmayı seçmesidir. Bu anlamda, kendisinin de yazar olarak Türk edebiyat tarihinden dışlanması, bir koşutluk oluşturmaktadır. Aidiyet ve yabancılaşma arasındaki ilişki, Suat Derviş’in tüm romanlarında önemli olsa da, *Fosforlu Cevriye* bu gerilimin temel izlek olarak ortaya çıktığı önde gelen romanlardandır. Suat Derviş’in Bedia İleri’ye “Cevriye biraz benim. Avrupa’daki yalnızlık hallerime benziyor” (Günçikan 25) demesi de bu görüşü destekler niteliktedir.

Yabancılaşma ile aşk arasındaki gerilim, Derviş’in ilk dönem romanlarında olduğu gibi geç dönem romanlarında da temel izlek olarak belirir. Lukács tarafından modern toplumda insanın yurtsuzluğu ve yabancılaşması üzerine bir epik olarak

tanımlanan roman türü, insan ile insanın dünyası arasındaki uyumlu bütünlük parçalandığı zaman doğmuştur. Bu çalışmada da yabancılaşma, en geniş anlamda “roman kahramanının isteklerine biçim vermek için fazla geniş veya dar olan dünyaya” olan tutumunu imlemektedir. Bu anlamda, Derviş’in roman kişilerinin tümünün belli ölçüde “kaybolmuş” ve bir anlam arayışı içinde kişiler oldukları görülmektedir.

Yabancılaşmanın Derviş’in romanlarında ortaya çıkışı, farklı bir gezegenden ve zamandan bu dünyaya ve zamana düşmüş olma imgesidir. Bu imgenin ilk dönem ve olgunluk dönemi yapıtlarındaki farklı kullanımı, romanlarda süreklilik gösteren bir örüntünün süreç içinde nasıl değişime uğradığına bir örnek olabilir.

Yabancılaşma izleğinin ilk dönem romanlarında işlenmesine bakıldığında, Derviş’in kadın roman kişilerinin iç dünyasına odaklanmasının Türk romanı açısından önemli olduğu söylenmelidir. Yabancılaşma, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* (1923), *Onu Bekliyorum* (1935) gibi romanlarda korku ögesiyle de birleştirilerek kadın kahramanlar açısından ele alınmıştır.

1923 tarihli iki romandan biri olan *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*’te farklı bir zaman ve uzamdan dünyaya düşmüş olma imgesi, korku ve gizem öğeleriyle birlikte kullanılırken *Hiçbiri*’nde öne çıkan, kimseyle yakın bağ kuramayan genç bir kadının yalnızlığı ve yabancılaşmasıdır. 1923 gibi erken bir tarihte yazılmış olmasına karşın, *Hiçbiri* yabancılaşma ve aidiyet izlekleri açısından psikolojik derinliğe sahip gerçekçi bir roman olarak ortaya çıkar.

Kadınların modernleşme karşısındaki yabancılaşmalarının en önemli göstergelerinden biri, cariyelik ve kölelik gibi kurumların ortadan kalkmış olmasına karşın toplum içinde kadınların dezavantajlı durumlarının devam etmesidir. Cariyelik

kurumunun yerini metresliğin alışındaki süreklilik özellikle *Çılgın Gibi*'de gösterilmektedir. *Hiç* (1939) ve *Çılgın Gibi* (1943-1944) romanlarının kadın kahramanları Seza ve Celile'nin evli erkeklere âşık olmaları onların hayatlarının denetimini yitirmeleriyle sonuçlanır. Savaş nedeniyle kimsesiz kalmış Emine ise yaşamını sürdürebilmek için kendinden oldukça yaşlı bir adamla evlenmek zorunda kalır; evde köle gibi çalışmasının yanı sıra şiddete uğrar.

*Hiçbiri* (1923) yalnızca annelik ve ev kadınlığı ile sınırlandırılan geleneksel kadın rollerinin kadın üzerindeki yabancılaştırıcı etkisini sorgular.

Aşk, yabancılaşma ile birlikte ilk dönem romanlarından itibaren ele alınan temel izlektir. Derviş'in romanlarında aşk, gerçekçi biçimde ele alınmıştır. Aşk izleği, öncelikle devingen bir değişim içinde ele alınması bağlamında, gerçekçi bir bakış açısıyla işlenmiştir. Bu devingenlik de, bir açıdan, aşk ve yabancılaşma arasındaki mücadelenin keskinliğinden kaynaklanmaktadır. Aşkın gerçekçi biçimde ele alınışı, roman kişileri tarafından aşk üzerine felsefe yapılmasında ve aşkın nasıl yaşanacağı sorunsallaştırılmasında da görülür. Aşkın sonucu değil, yaşandığı süreç önemlidir. Bu süreç sınıflı ve ataerkil bir toplumda aşkın yaşanmasının önüne çıkan engellerle doludur.

Romanlarda aşk en çok ahlak ve sınıf kavramlarıyla çatışır. Ahlak kuralları ile aşk arasındaki çelişki, doğrudan toplumsal cinsiyet temelli eşitsizliklere bağlıdır. Aşk ve toplumsal sınıf arasındaki çatışma da pek çok romanda ortaklaşmaktadır. Böylece, toplumun ahlak kuralları ve sınıflı yapısı, yabancılaşmanın doğrudan üreticileri olarak ortaya çıkar.

Romantik bakış açlarına sahip roman kişileri, sonunda kaçınılmaz olarak gerçeklikle yüzleşmek zorunda kalır ve düş kırıklığına uğrarlar. Aşkına karşılık bulamadığı için intihar eden "çirkin" Hasan (*Kara Kitap*), genç ve güzel Zeliha'sının

kendisine değil, oğlu Kemal'e âşık olduğunu gören Osman (*Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*), önce annesi, sonra sevdiği erkek tarafından terk edilen Cavide (*Hiçbiri*), aşkı ve ressamlığı arasında bölünen Suzan (*Onu Bekliyorum*) aşk yüzünden acı çeken hatta yaşamlarını yitiren kişilerdir.

İlahlaştırarak sevdikleri erkeğe gerçekçi bir gözle bakan kadın kahramanlar da (*Hiç, Sınır, Çılgın Gibi*) büyük düş kırıklığı yaşarlar. Nuri (*Aksaray'dan Bir Perihan*) ve Vasfi (*Ankara Mahpusu*) de sevdikleri kadınların maddî çıkar peşinde ve hesapçı kişiler olduğunu gördüklerinde aynı düş kırıklığını duyarlar. Fosforlu Cevriye aşkı uğruna canından olur. Nazlı, kendisine maddî açıdan rahat bir hayat sağlama olanağı olmayan sevgilisini bırakıp zengin bir adamla yaşamaya başlar (*Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*).

Derviş'in romanlarındaki aşk söylemine bakıldığında, dış dünya ile içsellik arasındaki ilişkinin aşkın olanaksızlığı üzerinden kurulduğu görülmektedir. Mutlu son ve kavuşmayla biten bir aşkın anlatılmaması, kişinin bütünlük ve tamamlanmışlık hissetmesini de imkânsız kılmaktadır. Aidiyetin simgesi olarak aşk, ancak geçici bir süreliğine, "yabancı" roman kişilerinin kendilerini yaşama ait hissetmelerini sağlamaktadır.

İlk dönem romanlarında doğanın kullanımı oldukça baskındır. İleriki dönemde bu örüntü, romanda gerçekçilik etkisini artırma amacına hizmet eder. Örneğin, *Sınır*'da ve *Çılgın Gibi*'de epik yoğunluğun kullanıldığı bölümlerde karakterlerin ruh hâllerinin yoğunluğu doğanın yardımıyla okura duyumsatılır.

*Fosforlu Cevriye*'de ise doğa, metaların egemenliğindeki bir dünyaya ve onun değerlerine karşıt olarak konumlandırılan alternatif bir evrendir. Romanın bütünselliği ve söylemi içindeki anlamı diğer romanlara göre çok daha büyüktür. Bu anlam, romanda zamanın döngüsel kullanımında da öne çıkar. Romanın ilk



bölümüyle son bölümünü birleştirerek onu kuşatan döngüsel zaman anlayışı, modernliğin dayattığı ve zamanı ölçülebilir, niceliksel kılan anlayışa karşıdır. Döngüsel zaman kullanımı romanın anlam evreni içinde değerlendirildiğinde, doğanın meta üzerindeki nihaî egemenliğinin söylemi olarak yorumlanabilir.

Romanlardaki kadın karakterlere ilk dönem ve olgunluk dönemi yapıtları çerçevesinde bakıldığı zaman, kişilerin içinde yaşadığı dış gerçekliğin doğadan topluma dönüştüğü görülür. Dış gerçekliğin doğa ve doğa olayları ile temsil edildiği romanlar: *Kara Kitap*, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, *Emine*, *Onu Bekliyorum*'dur.

Olgunluk dönemi romanlarda modernleşmenin kadın karakterler üzerindeki etkisi, onların kapitalist dış dünyanın akılcı ve hesapçı kuralları içinde var olma mücadelesi olarak ortaya konur. “Dış dünya”, kapitalizmin kurallarının hüküm sürdüğü modern dünyadır. Romanlarda dikkati çeken, içinde yaşadıkları çağa ve kapitalist değerlere “yabancı” kadın kahramanlardır. Bu kadınlar kimi zaman *Fosforlu Cevriye*'de olduğu gibi toplumun dışından, kimi zaman da *Çılgın Gibi*'nin Celile'si ve *Aksaray'dan Bir Perihan*'ın Pakize'si gibi “konak hayatı”ndan kalma aristokrat kadınlardır. Ancak, bu kurallara uyum sağlayamamış Nuri, Vasfi ve Vasıf gibi erkekler de vardır.

Çoğunlukla aristokrat sınıfsal kökenden gelen bu kişiler, maddî ve manevî pek çok kayba uğradıktan sonra yok olur veya bambaşka bir kimliğe bürünürler. Onların yok oluşu, tarihsel koşullar gereği, aristokrat sınıfın burjuva sınıfı tarafından ikame edilmesinin simgesi olarak görülebilir.

Suat Derviş'in romanlarında, yeni düzenin dayattığı “girişimci”, “gözüaçık” yeni tiplerin, yeni bir ahlak anlayışının, yeni gündelik yaşam pratiklerinin (örneğin paranın nereye harcanacağı gibi) karşısında “eski” ve “yeni” insan tipleri temsil

edilir. Değişime uyum sağlayan ve sağlayamayan kişilerin yanı sıra, bizzat değişimin doğurduğu tipler romanlarda yer alır.

Sınıf atlamanın ise genellikle olumsuz olarak temsil edildiği söylenebilir.

*Çılgın Gibi*'de Ahmet, *Aksaray'dan Bir Perihan*'da Perihan ve *Ankara Mahpusu*'nda Zeyneb, ticarî fırsatları değerlendirmede başarılı olarak "köşeyi dönen" tiplerdir.

Türk romanı geleneğine Derviş'in katkısı, romanların yazıldığı döneme kadar büyük ölçüde roman alanının dışında kalmış, bu alana dâhil edilseler bile kendi bakış açılarıyla ve kendi sesleriyle var edilmeyen kişilerin romanların ana karakterleri hâline gelmesidir. Derviş, işçi, burjuva, eski aristokrat sınıftan kişiler ile çeşitli nedenlerle kanundan kaçan kişiler, fahişeler, tutuklular gibi kişileri romanlarının merkez figürleri olarak yaratmıştır.

Benzer durum, kadınların temsilinde de geçerlidir. Tanzimat romanından itibaren cinsellik üzerinden temellenen melek kadın-şeytan kadın karşıtlığı Suat Derviş'in romanlarında gerçekçi bakış açısıyla kırılmaktadır. Kadın ve erkek için farklı doğrular içeren ikiyüzlü ahlak anlayışının *Çılgın Gibi*'deki "gelin odası" örneğinde gösterildiği gibi, özgün imgelerle tersine çevrilmesi önemlidir. Toplum tarafından cinsellik üzerinden yargılanmanın kadına yaşattığı yabancılaşmayı kadın bakış açısıyla anlatan Derviş'in, kendinden sonra gelen yazarlara yol açmış olduğu ileri sürülebilir. Derviş'in romanlarında cinselliğe doğrudan göndermelerin oldukça az olmasına karşın, kadınların aşk ve ahlak çatışması çerçevesinde yaşadıkları ve toplumun ikiyüzlü ahlak anlayışının kadınları mahkûm edişi temel örüntülerdendir.

Tanzimat dönemi romanlarında alafranga züppe tipin yabancılaşması onun köksüzlük ve kimliksizliğiyle iç içe ele alınmıştı. Bu çalışmada da, tütün işçisi annesinden utanan ve sınıfsal kökenini yadsıyan Osman'ın kimliksizliği ve gerçeklikten kopuk yaşamı ile *Araba Sevdası* (1896)'nın Bihruz Bey'i arasındaki

ortaklıklar üzerinde durulmuştur. Köklerden kopmanın mutsuzluk ve acı getireceği uyarısı, *Hiç* ve özellikle *Sınır*'da dikkati çekmektedir. Sınıfsal kökeni yadsımak ise sınıfsal bilince ulaşmayı engelleyerek yabancılaşmayı arttırmaktadır.

Türk romanı geleneğinde önemli izleklerden birinin neredeyse tüm Tanzimat romancıları tarafından işlenmiş olan kölelik ve cariyelik kurumunun eleştirisi olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda, metalaşma karşısında romantik aşkın önemsenmesi ilk romanlardan itibaren dikkat çekici bir izlek olarak ortaya çıkmaktadır. Modernliğin gelişimine koşut olarak Derviş'in romanlarında bu izleğin işlenerek geliştirilmiş olduğu belirtilmelidir. 1941'de *Yedi Gün*'de yayımlanan yazısında "On dokuzuncu asırda Samipaşazade Sezai merhumun "Sergüzeşt"indeki Dilber'in, yirminci asırda Suad Derviş'in kalemi ile Emine halini alışı, sosyal hayatın bir müş'iresi [göstergesi] olmak bakımından dikkate şayandır" (289) diyen Mehmet Behçet Yazar da bu bağı vurgulamaktadır.

Derviş'in romanlarında seçtiği temalardaki süreklilik dikkati çekmektedir. Yapıtlarını ilk dönem ve olgunluk dönemi yapıtları olarak ayırmak ve sınıfsal bakış açısının olgunluk dönemi romanlarında ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Ancak, bu çalışmada ulaşılan romanlar içinde 1928 tarihli *Emine*'de sınıf ve millet kavramlarının sorgulanmış olduğunu, 1935'te tefrika edilen *Onu Bekliyorum*'un ise korku ögesinin öne çıktığı bir roman olduğunu belirtmek gerekir. Dolayısıyla, ilk romanlardan itibaren var olan korku, aşk ve ezilenle kurulan duygudaşlık gibi örüntülerin kavramsal olarak netleştiğini ve keskinleştiğini söylemek daha doğru olacaktır.

Başka bir deyişle, temel örüntüler süreç içinde daha politik ve daha keskin hâle gelmiştir. Kendisinin de dile getirdiği gibi, bunda gazetecilikten edindiği

deneyimin etkisi büyüktür. Ayrıca yazın eleştirisi alanına girerek edebî ve entelektüel ortamdan beslenmiştir.

Türk romanı tarihinden bakıldığında, romanın yeni düşüncelerin yayılma alanı olarak işlevini sürdürdüğü bir dönemde, Suat Derviş de topluma/okurlara yol gösterme, toplumu/okurları aydınlatma görevini üstlenmiştir.

*Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* (1937), *İstanbul'un Bir Gecesi* (1939), *Sınır* (1943), *Aksaray'dan Bir Perihan* (1963) gibi romanlarla Derviş'in ilk işçi romanlarını yazan öncülerden olduğu, ancak eleştiri tarihlerine bakıldığında, bu olgunun gözden kaçtığı saptanmıştır.

Derviş'in romanlarına genel olarak bakıldığında ise, onun Türk edebiyatında proleter veya işçi romanları alanında bir öncü olmasının yanı sıra, esas olarak sınıfsal bakış açısına sahip bir yazar olarak değerlendirilmesi gerektiği sonucuna varılmıştır. Dış gerçeklik karşısında farklı sınıfsal bakış açıları ve farklı toplumsal kesimlerden gelen kişilerin metalaşmayı farklı nitelik ve ölçülerde deneyimlemesi bu romanlarda görünürdür.

Kadınların yabancılaşmasını anlatmasının yanında, Suat Derviş'in romanlarını gelenek içinde ayrıcalıklı konuma getiren, onun, modernleşmenin bir sonucu olarak yabancılaşmayı dezavantajlı sınıfların perspektifinden anlatmasıdır. Farklı sınıfların deneyimlediği biçimiyle anlatılan modernleşme izleği, edebiyat geleneğinde bir yenilik olarak görülmelidir.

Derviş'in çoğu romanında modernleşme sürecinden yararlanamamış, kentin ayrık ve sınıf-altı kesimini anlatmayı seçmesi dikkate değerdir. Suat Derviş'in *Hiç* (1939)'te açıkça dile getirdiği gibi, önemli olan tek başına bilimsel ilerleme değildir; ilerlemenin sonuçlarının bütün toplumsal kesimler tarafından ulaşılabilir olmasıdır.

Ancak ilerlemeci ve modernist bir bakış açısına sahip olan yazar, eskiye dönüşü savunmaz.

“Giriş” bölümünde de tartışılmış olduğu gibi, edebiyat geleneği içindeki yeri “popüler roman yazarı” olarak belirlenen Derviş’in özellikle sınıfsal bakış açısı yok sayılmakta, toplumsal cinsiyete ilişkin ilerici ve devrimci tavrı ise yeterince önemslenmemektedir.

Daha önce yapılan akademik çalışmalarda, Derviş’in yapıtlarının popüler edebiyatla olan bağlantısı gereğince incelenmemiştir. Bu çalışmada, “popüler” yapıtlar vermiş olduğu savının Derviş’in yapıtlarının dışlanma nedenlerinin başında geldiği ve “popüler” kategorisinin Derviş’in yapıtlarının tarihsel önemini değersizleştirmeye neden olduğu sonucuna varılmıştır. Suat Derviş’in “sol”un edebiyat tarihi ve geleneği içinde de yeterince yer almayışının nedeni büyük ölçüde, onun romanlarının “popüler” olarak sınıflandırılmasıdır.

Ayrıca, Suat Derviş’in yapıtlarının tefrika olarak kalması ve günümüz koşullarında ulaşılabilir olmaması, onun Türk edebiyatı tarihinde sorunlu konumlandırılışını pekiştirmekte ve onun işçi romanları yazan bir öncü olduğunun gözden kaçmasına yol açmaktadır. Neriman Hikmet’e göre, Derviş, Türk işçisini anlatan ilk kadın yazardır. 1937 tarihli *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* ile köylü ve işçi arasındaki bilinç farkını işleyen Derviş, aynı zamanda Türk edebiyatında Marksist anlamda “yabancılaşma” ve “şeyleşme”yi odağa alan romanlar yazan ilk yazarlardandır.

En geniş anlamda “popüler” yapıtlar vermesi, Derviş için romanlarında bütün toplumsal sınıfların yabancılaşmasını işlemesi ve romanlarıyla bütün sınıflara ulaşması anlamına gelmektedir. Bu çerçevede sınıfsal olanı kitleleştirme açısından Derviş’in popüler romanlar verdiğini söylemek olanaklıdır.

Suat Derviş'in popöler ögeleri, toplumsal cinsiyet izleğini ve sınıfsal bakış açısını yetkin biçimde kullanarak gerçekçi ve romantik ögelerle şekillendirdiği romanları, onun yapıtlarının, Türk romanının gelişim süreci içinde farklı yönlerde doğru uzanacak yolların hem başında hem de merkezinde yer aldığını göstermektedir.

Derviş'in gelenek içinde konumlandırılmaya çalışılması, aynı zamanda onun kendinden sonra gelen yazarlar üzerinde nasıl bir etkisi olduğunu araştırmayı da gerektirir. Bu çalışmanın sınırları içinde gerçekleştirilemeyen bu inceleme, konuya ilgi duyan araştırmacıları beklemektedir.

## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Adorno, Theodor W. *Edebiyat Yazıları*. Çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Aliye, Zeynep. “İlgiyi Hak Eden Bir Yazarımız: Suat Derviş”. *Cumhuriyet Kitap* 426 (16 Mart 1998): 8-9.
- Altındal, Meral. “Suat Derviş”. *Osmanlıda Kadın*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1994. 206-207.
- Anadol, Zihni. “Suat Derviş ile Konuşmalar”. *Yazın* 59 (Mart 1994): 16-17.
- Barbusse, Henri. *Ateş*. Çev. Suat Derviş. İstanbul: Öncü Kitabevi Yayınları, 1970.
- Başcı, Pelin. “Yerli Edebiyat, Yurdun Edebiyatı Herkes Onu Okumalı”. *Pasaj* 6 (Kasım 2007-Mayıs 2008): 44-69.
- Behmoaras, Liz. *Suat Derviş: Efsane Bir Kadın ve Dönemi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2008.
- Bennett, Tony. “Marxism and Popular Fiction”. *Popular Fictions: Essays in Literature and History*. 237-265 (Haz.) P. Humm, P. Stigant, P. Widdowson. London: Methuen, 1986.
- Berktaş, Fatmagül. “İki Söylem Arasında Bir Yazar: Suat Derviş”. *Defter* 29 (Kış 1997): 89-100.
- . “Yıldızları Özgürce Seyretme Hakkı”. *Radikal* 2. 10 Eylül 2000.
- 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.

- Bloch, Ernst ve diğeri. *Estetik ve Politika*. Çev. Ünsal Oskay. İstanbul: Eleştiri Yayınevi, t. y.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- Bouissounouse, Janine. “Préface”. *Le Prisonnier d’Ankara*. s. 8-10.
- Cemal, Ahmet. “Önsöz”. *Georg Lukács*. Fritz J. Raddatz. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1984.
- Ciliv, Serra. “Suat Derviş’in Çocukluk Tecrübesi”. *Kitaplık 34* (Güz 1998): 244-5.
- Coşkun, Nusret Safa. “Suat Derviş”. *Anket : Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?* İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1938. 89-93.
- Cömert Bedrettin. *Eleştiriye Beş Kala*. İstanbul: AYKO Yayınları, 1981.
- Çelik, Behçet. “Suat Derviş’in Romanları”. *Virgül 34* (Ekim 2000): 52-56.
- Çıkla, Selçuk. “Tanzimat’tan Günümüze Gazete-Edebiyat İlişkisi”. *Türkbilig 18* (2009): 34-63.
- Derviş, Suat. *Aksaray’dan Bir Perihan*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1997. [1963]
- . *Ankara Mahpusu*. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2000. [1968]
- . “Bu Roman Olan Şeylerin Romanı”. *Tan*. 12 Mart–10 Mayıs 1937.
- . *Çılgın Gibi*. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2000. [1943-1944]
- . *Emine*. İstanbul: Resimli Ay, 1931. [1928]
- . *Fosforlu Cevriye*. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2000. [1943-1944]
- . “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 Yayınları, 1998.
- . *Hiç*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1939.



- . *Hiçbiri*. İstanbul: Kitabhane-yi Suudi, 1923.
- . “Hommage d’Un Ecrivain Turc”. *Europe*. Novembre-Décembre 1955.
- . “İstanbul’un Bir Gecesi”. *Haber*. 23 Mart-13 Haziran 1939.
- . *Kara Kitap*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996. [1920]
- . *Le Prisonnier d’Ankara*. Paris: Les Editions Réunis. 1957.
- . *Les Ombres du Yali*, Les Editions Réunis. t.y.
- . *Ne Bir Ses...Ne Bir Nefes*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1946. [1923]
- . “Niçin Sovyetler Birliği’nin Dostuyum?”. 55-165. *Kırklı Yıllar 1*. İstanbul: TÜSTAV Yayınları, 2002. [1944].
- . “Onu Bekliyorum”. *Cumhuriyet*. 20 Nisan-16 Mayıs 1935.
- . “Sınır”. *Son Telgraf*. 1943- 2. Kânun 1944.
- Eagleton, Terry. *Eleştiri ve İdeoloji*. Çev. Esen Tarım, Serhat Öztoptaş. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.
- . *Marxism and Literary Criticism*. Londra: Routledge, 1976.
- Enginün, İnci. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.
- Fethi Naci. *100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1990.
- . *40 Yılda 40 Roman*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1994
- Fiedler, Leslie A. “Towards a Definition of Popular Culture”. *Reading Popular Narrative*. 9-13. (Haz.) Bob Ashley. London: Leicester University Press, 1997.
- Fiske, John. *Popüler Kültürü Anlamak*. Çev. Süleyman İrvan. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.
- Gençay, Güngör. “Suat Derviş’i Fosforlu Cevriye’de Anmak”. *İnsancıl* 49 (Kasım 1994): 18-19.
- Günay, Çimen. “Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatında Suat Derviş’in Yeri”. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2001.

- 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.
- Güneş, Aslı. "Kemalist Modernleşmenin Adab-ı Muaşeret Romanları: Popüler Aşk Anlatıları". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2005.
- Hisar, Abdülhak Şinasi. "Edebiyatta Roman". *Türk Dili* 154 (1 Temmuz 1964): 640-646.
- İleri, Rasih Nuri. "Suat Derviş-Saadet Baraner". *Tarih ve Toplum* 29 (Mayıs 1986): 17-18.
- İleri, Selim. *Türk Romanından Altın Sayfalar*. İstanbul: Doğan Kitap, 2001.
- İleri, Suphi Nuri. *Yeni Edebiyat 1940-1941 Sosyalist Gerçekçilik*. İstanbul: Scala Yayıncılık, 1998.
- İsmail Habib. *Tanzimattanberi II Edebiyat Antolojisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1943.
- Jameson, Fredric. "Ideology, Narrative Analysis, and Popular Culture". [www.jstor.org/stable/656867](http://www.jstor.org/stable/656867). 543-559.
- Karahan, Burcu. "Peride Celâl'in Romanlarında Kadın Kimlikleri". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2002.
- Kethüdaoğlu, Fatma. "Unutulan Kadın". *İnsancıl* 5 (Mart 1991): 15-16.
- Kocatürk, Vasfi Mahir. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Edebiyat Yayınları, 1964.
- Köklügiller, Ahmet ve İbrahim Minnetoğlu. *Şair ve Yazarlarımız Nasıl Yazıyorlar*. İstanbul: Minnetoğlu Yayınları, 1975.
- Körpe, Oya. "Suat Derviş'in Hayatı, Edebi Kişiliği ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 2001.
- Kudret Cevdet. *Türk Hikâye ve Roman Antolojisi*. İstanbul: Nebioğlu Yayınevi, t.y.
- . *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman III*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1990.

- Kür, İsmet. *Yarısı Roman: Yaşantı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- . *Yıllara mı Çarptı Hızımız*. İstanbul: Everest Yayınları, 2008.
- Lekesiz, Ömer. “Osmanlı’dan Bugüne Popüler Romanlar”. *Hece Türk Romanı Özel Sayısı 65-66-67* (Mayıs, Haziran, Temmuz 2002): 450-459.
- Light, Alison. “ ‘Returning to Manderley’: Romance Fiction, Female Sexuality and Class”. 222-226 (Haz.) Bob Ashley. London: Leicester University Press, 1997.
- Löwy, Michael. “Naphta or Settembrini? Lukács and Romantic Anticapitalism”. [www.jstor.org/stable/488254](http://www.jstor.org/stable/488254). 17-31.
- “Lukács contre Bloch”. *Philosophie Magazine*. XX. Siècle: Les Philosophes Face à l’Actualité. Ağustos-Eylül 2008.
- Lukács, Georg. “85. Doğum Yıldönümünde Lukács ile Bir Konuşma”. Konuşan: Adelbert Reif. Çev. A. G. (Akşit Göktürk ?). *Yeni Dergi 7* (Mayıs 1970): 14-16.
- . *Avrupa Gerçekçiliği*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınları, 1987.
- . *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. Çev. Cevat Çapan. İstanbul: Payel Yayınları, 1979.
- . *Essays on Realism*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Pres, 1981.
- . *Estetik*. İstanbul: Payel Yayınları, 1999.
- . *History and Class Consciousness*.
- . *Le Roman Historique*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2000.
- . *Roman Kuramı*. Çev. Cem Soydemir. Sun. Orhan Koçak. Metis Eleştiri 4. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.
- . *Tarih ve Sınıf Bilinci*. İstanbul: Belge Yayınları, 2006.
- . *Writer and Critic*. (Ed) Arthur Kahn. Lincoln: Merlin Pres, 2005.
- Mardin, Şerif. *Türk Modernleşmesi. Makaleler 4*. Der. Mümtaz’er Türköne, Tuncay Önder. İstanbul: İletişim, 2002.
- Marksist Düşünce Sözlüğü*. (Ed) Tom Bottomore. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

- Marshall, Gordon. *Sosyoloji Sözlüğü*. Çev. Osman Akınay ve Derya Kömürcü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.
- Mignon, Laurent. “Bir Varmış, Bir Yokmuş... Kanon, Edebiyat Tarihi ve Azınlıklar Üzerine Notlar”. *Pasaj 6* (Kasım 2007-Mayıs 2008): 35-43.
- Millas, Herkül. *Türk ve Yunan Romanlarında ‘Öteki’ ve Kimlik*. İstanbul: İletişim.
- Mitler, Louis. “Suat (Baraner) Derviş”. *Contemporary Turkish Writers*. Ed. Denis Sinor. Bloomington: Indiana University Press, 1988. 84.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I, II, III*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.
- Oktay, Ahmet. *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1983.
- . *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: Everest Yayınları, 2003 [1986].
- . “Türkçe’de Lukács ve Düşüncesinin Etkisi”. *Defter 10* (Haziran-Ekim 1989)
- . *Türkiye’de Popüler Kültür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Özdemir, Emin. *Yazınsal Türler*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1999.
- Özkırımlı, Atilla. *Türk Edebiyatı Tarihi Cilt I (Ansiklopedik)*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2004.
- Özön, Mustafa Nihat. *Türkçede Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985. [1936].
- 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 Forsas Scott. London: Routledge, 1991. 270-300.
- Paker, Saliha ve Zehra Toska. “Yazan, Yazılan, Silinen ve Yeniden Yazılan Özne: Suat Derviş’in Kimlikleri”. *Toplumsal Tarih* 39 (Mart 1997): 11-22.
- Pavel, Thomas. “The Novel in Search of Itself: A Historical Morphology”. *The Novel. Volume 2 Forms and Themes*. Ed. Franco Moretti. Princeton ve Oxford: Princeton University Press, 2006. 3-31
- Pickowicz, Paul G. “Ch’ü Ch’iu-pai and the Chinese Marxist Conception of Revolutionary Popular Literature and Art”. [www.jstor.org/stable/652618](http://www.jstor.org/stable/652618). 296-314.

- Raddatz, J. Fritz. *Georg Lukács*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1984.
- Rollin, Roger B. "Against Evaluation: The Role of The Critic of Popular Culture".13-18. (Haz.) Bob Ashley. London: Leicester University Press, 1997.
- Sezer, Sennur. "Eğemedim Bu Kadının Başını". *Radikal Kitap Eki*. 23 Nisan 2004.
- Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture*. "What Is Popular Culture?"
- Sülker, Kemal. *Anılara Yolculuk*. İstanbul: YAZKO, 1983.
- Takış, Taşkın. "Gorgon'un Yüzünü Görenler Geri Dönmedi, Ya Da Dönenler Tek Bir Söz Söylemedi". *Doğu Batı 15* (Mayıs, Haziran, Temmuz 2001): 7-8.
- Tatarlı, İbrahim. "Ölümünün 10. Yıldönümünde Suat Derviş Üzerin Bir İnceleme". *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı*. İstanbul: Kardeşler Basımevi, 1983. 607-12.
- Tatarlı, İbrahim ve Rıza Mollof. *Hüseyin Rahmi'den Fakir Baykurt'a Marksist Açıdan Türk Romanı*. İstanbul: Habora Kitabevi, 1969.
- Tekeli, İlhan ve Gencay Şaylan. "Türkiye'de Halkçılık İdeolojisinin Evrimi". *Toplum ve Bilim 6-7* (1978): 44-110.
- Tekelioğlu, Orhan. "Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar". *Doğu Batı 22* (Şubat, Mart, Nisan 2003): 65-77.
- Timur, Taner. *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2002.
- Toska, Zehra. "Suat Dervişseverler'e". Suat Derviş. *Hepimiz Birbirimizin Örneğiyiz*. 9-11.
- . "Suat Derviş Üstüne". Suat Derviş. *Kara Kitap*. 11-18.
- Tuçcu, Emine. " "Gizemkâr Dehşet Tirildemesi": *Muska*'da Korku Ögeleri ve Yerellik". *Pasaj 4-5* (Ağustos 2006-Kasım 2007): 269-277.
- Türkeş, Ömer. "Korkuyu Çok Sevdik Ama Az Tükettik". 18 Kasım 2005. [www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=ktp&haberno=4558](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=4558)
- Uraz, Murat. "Suat Derviş". *Kadın Şair ve Muharrirlerimiz*. İstanbul: Tefeyyüz Kitabevi, 1941. 281-96.

Uzun, Meral Sema. “Romancı Yönüyle Suat Derviş”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2001.

Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. Londra: Pimlico, 2007.

Wurmser, André. “L’Europe Inconnue”. Les Lettres Françaises.

Yalçın, Alemdar. *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Çağdaş Türk Romanı (1946-2000)*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2003.

Yalçın, Murat. Haz. *Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Yamantürk, Esen. “Hikâyeci Yönüyle Suat Derviş”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2005.

Yazar, Mehmet Behçet. *Edebiyatçılar Âlemi: Edebiyatımızın Unutulan Simaları*. Haz. Mustafa Everdi. Ankara: 21. Yüzyıl Yayınları, 1999.

Yetkin, Suut, Kemal. *Edebî Meslekler Tarihi*. Ankara: Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Enstitüsü Neşriyatı No. 1, 1941.

Zürcher, Erik Jan. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim, 2009.

**EK 1:**

**ROMANLARDA YER ALAN TEMALAR**

***Kara Kitap (1920)***

Korku

Aşk

***Ne Bir Ses Ne Bir Nefes (1923)***

Aidiyet ve Yabancılaşma

Aşk ve Ahlak

Materyalizm ve Spiritüalizm

Korku

***Hiçbiri (1923)***

Aşk ve Ahlak

Annelik

Kadın

Aidiyet ve Yabancılaşma

***Emine (1928)***

Sınıf ve Millet

Savaş

Aidiyet ve Yabancılaşma

Kadın

***Onu Bekliyorum (1935)***

Aidiyet

Aşk

Korku

***Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır (1937)***

Yabancılaşma, Metalaşma

Dil, Bilinç, Sınıf

Annelik

Savaş

Kadın

Modernleşme

Aşk ve Ahlak gerilimi

***İstanbul'un Bir Gecesi (1939)***

Dil, Bilinç, Sınıf,

Sınıf ve Millet

Tanrı inancının sorgulanması

Yabancılaşma-Aidiyet, Metalaşma

Modernleşme

Aşk ve Ahlak

Annelik

***Hiç (1939)***

Sınıf

Aşk ve Ahlak

Savaş

Annelik

Yabancılaşma-Aidiyet, Metalaşma

Modernleşme

Tanrı inancının sorgulanması

Kadın



***Sınır (1943)***

Kadın, Bilinç, Cinsellik

Annelik

Dil, Bilinç Sınıf

Yabancılaşma-Aidiyet, Metalaşma

Millet ve Sınıf

Modernleşme

Aşk, Ahlak, Sınıf

Savaş

***Fosforlu Cevriye (1944)***

Sınıf, Dil, Bilinç

Aşk, Ahlak, Sınıf

Yabancılaşma-Aidiyet

Millet ve Sınıf

***Çılgın Gibi (1944)***

Annelik

Modernleşme

Aşk, Ahlak, Sınıf

***Aksaray'dan Bir Perihan (1963)***

Modernleşme

Yabancılaşma-Aidiyet

Sınıf, Dil, Bilinç

Aşk

***Ankara Mahpusu (1968)***

Modernleşme

Yabancılaşma-Aidiyet

Sınıf, Dil, Bilinç

Aşk

**Ek 2:**

**SUAT DERVİŞ BİBLİYOGRAFYASI**

**Kitap Olarak Yayımlanmış Olanlar**

*Kara Kitap*

*Fosforlu Cevriye*

*Ankara Mahpusu*

*Hiç*

*Hiçbiri*

*Çılgın Gibi*

*Ne Bir Ses...Ne Bir Nefes...*

*Aksaray'dan Bir Perihan*

**Millî Kütüphane, Ankara**

*Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* (Tefrika), Tan, 1937.

*Onu Bekliyorum* (Tefrika), Cumhuriyet, 1935.

*Emine* (matbu) 1931 [1928]

*Hepimiz Birbirimizin Örneğiyiz* (Hikâye)

**Meclis Kütüphanesi, Ankara**

*Sınır* (Tefrika), Son Telgraf, 1943-44.

*İstanbul'un Bir Gecesi* (Tefrika), Haber Akşam Postası, 1939

## **Kadın Eserleri Kütüphanesi, İstanbul**

“Gönül Gibi” (1928)

“Beni mi?” (1926) (hikâye)

“Ahmed Ferdi” (1923) (hikâye)

*Buhran Gecesi* (1924) (roman)

*En Güzel Hikâyeler* (1928)

*Umudunu Hiç Kaybetmeyen Bir Kadın* (2003)

## **Bibliothèque Nationale, Paris**

*Le Prisonnier d’Ankara*, Paris: Les Editions Réunis. 1957.

*Les Ombres du Yali*, Les Editions Réunis.

“Hommage d’Un Ecrivain Turc”. *Europe*. Novembre-Décembre 1955.

## **Gazete Taramalarında Çıkan Suat Derviş Yazıları ve Çevirileri<sup>54</sup>**

Naci Sadullah. “Suat Derviş’in Cevabı”. *Son Posta* (IV-VI) 2 Nisan 1936. s.7

Suat Derviş. “Fedakârlık”. Hikâye. *Son Posta* (IV-VI) 7 Haziran 1936. s.9

———. “Düşündüğüm Gibi”. *Son Posta* (IV-VI) 17 Haziran 1936. s.3

———. “İstanbul’un Altında Kimler Yaşıyor?” Yazı Dizisi. *Son Posta* (IV-VI) 24-28 Haziran

1936. s.6-7

———. Çev. “Uykusuz Bir Gece Gibi”. Hikâye. *Son Posta* (VII-IX) 25 Temmuz 1936. s.9-10

———. “Düşündüğüm Gibi”. *Son Posta* (VII-IX) 27 Temmuz 1936. s. 3

———. “Düşündüğüm Gibi”. *Son Posta* (VII-IX) 29 Temmuz 1936. s. 8

———. Çev. “Boyalı Saçlar”. Hikâye. *Son Posta* (VII-IX) 30 Temmuz 1936. s. 9

---

<sup>54</sup> Bu bibliyografyada yer almayan yazar adları ve tarihler, bibliyografyanın oluşturulduğu gazetelerde de yer almamaktadır.

——. Çev. “O Gidiyor”. Hikâye. *Son Posta* (VII-IX) 17 Ağustos 1936. s. 9

——. Çev. “Üç Mantık”. Hikâye. *Son Posta* (VII-IX) 23 Ağustos 1936. s. 9

——. Çev. “Ben Çok Kıskanç Bir Kadınıym”. Hikâye. *Son Posta* (VII-IX) 31 Ağustos 1936. s.

9

——. Çev. “Köprüünün Başında Bir Adam Öptüm”. Hikâye. *Son Posta* (VII-IX) 5 Eylül 1936.

s. 9

——. “Hasan Çavuşun Oğlu”. Hikâye. *Son Posta* (VII-IX) 22-23 Eylül 1936. s.9, 13-14.

——. Çev. “Arkandan Sürüklediğin Tabut”. Hikâye. *Son Posta* (X-XII) 5-6 Birinciteşrin

1936. s.9

——. “Şair ve Romancılarımız Bu Sene Bize Neler Okutacaklar?” Söyleşiyi Yapan Kemal

Tahir. *Son Posta* (X-XII) 19 Birinciteşrin 1936. s.6

“Muharrir Suat Derviş Beraat Etti”. 22 Birinciteşrin 1936. s.8

——. “İstanbulun En Şık Kadını Kim?” Yazı Dizisi. (Nimet Vahit, Bedia Ferdi, Bayan

Remide, Bayan Melek, Bayan Nezihe ile mülakatlar) *Son Posta* (X-XII) 5

Birinciteşrin- 16 Birinciteşrin 1937. s.6-7

——. Çev. “Büyük babam” (yazan Dobri Nomirov, Bulgar edebiyatından hikâye). *Haber*. 6 Birincikânun 1938. s.7-8

——. Çev. “İkinci Gençlik” (yazan Damian Kafov, Bulgar edebiyatından hikâye). *Haber*. 12 Birincikânun 1938. s.13

——. Çev. “Lazar” (yazan Konstantin Petkanov, Bulgar edebiyatından hikâye). *Haber*. 15 Birincikânun 1938.

- . Çev. “Cüzdandaki Resim” (Bulgar edebiyatından hikâye). *Haber*. 22 Birincikânun 1938.
- . Çev. “Para” (yazan Vladimir Polianov, Bulgar edebiyatından hikâye). *Haber*. 27 Birincikânun 1938.
- . Çev. “Onu Sana Bırakıyorum” (hikâye). *Haber*. 30 Mart 1939. s. 13
- . Çev. “Kimsesiz Adam” (hikâye). *Haber*. 29 Mart 1939. s. 9
- . Çev. “Karlı Bir Gece” (hikâye, yazan Marie Renbert). *Haber*. 24-25 Mart 1939. s. 9, 13
- . Çev. “Madam Dubois’ın Koleksiyonu” (hikâye). *Haber*. 16 Mart 1939. s. 13
- . Çev. “Eşi Bulunmaz Bir Müstantik” (hikâye, yazan Gaston Picorri). *Haber*. 2 Mart 1939. s. 13
- . Çev. “Sevgilimin Saçları Sarıdır!” (*Haber*’in sayfalık hikâyesi, yazan Jean Perry). *Haber*. 1 Mart 1939. s. 6
- . Çev. “Sinemada Gördüğü Yüz!” (hikâye, yazan Henry de Forge). *Haber*. 1 Mart 1939. s. 9
- . Çev. “Eşi Bulunmaz” (hikâye). *Haber*. 28 Şubat 1939. s. 9
- . Çev. “Soytarı” (*Haber*’in sayfalık hikâyesi, yazan Moris Kolman). *Haber*. 27 Şubat 1939. s. 10
- . Çev. “Bir Yolcu Uğurlarken” (hikâye). *Haber*. 25 Şubat 1939. s. 13
- . Çev. “Yabancı” (hikâye, yazan Ivan Cankar). *Haber*. 24 Şubat 1939. s. 9
- . Çev. “Mavi İpek Elbise, Kırmızıgül” (hikâye, yazan Gaston Picorri). *Haber*. 21 Şubat 1939. s. 9
- . Çev. “Odun Parçası!” (hikâye, yazan Bernud Geroise). *Haber*. 19 Şubat 1939. s. 9
- . Çev. “Mahcub Bir Ressam!” (hikâye). *Haber*. 18 Şubat 1939. s. 13
- . Çev. “Kahve!” (hikâye, yazan Ivan Cankar). *Haber*. 14 Şubat 1939. s. 9
- . Çev. “Örölmüş İp!” (*Haber*’in sayfalık hikâyesi, yazan W. B. Yeats. Nobel edebiyat mükâfatını kazanan İrlandalı edip). *Haber*. 11 Şubat 1939. s. 12

- . Çev. “Hurma” (hikâye, yazar Ivan Cankar). *Haber*. 9 Şubat 1939. s. 13
- . Çev. “Onu Tanımamışım!” (hikâye, yazar Gaston Bomheur). *Haber*. 7 Şubat 1939. s. 9
- . Çev. “İntikam!” (hikâye, yazar Etienne Gril). *Haber*. 4 Şubat 1939. s. 13
- . “Kızımı Sulara Gömdüm” (hikâye). *Haber*. 4 Şubat 1939. s. 14
- . Çev. “Bar Kızının Cesareti” (hikâye). *Haber*. 3 Şubat 1939. s. 9
- . Çev. “Mücrim Kadın” (hikâye). *Haber*. 29 İkinci Kânun 1939. s. 9
- . “O, Saadetim Olabilirdi!” (*Haber*’in sayfalık hikâyesi). *Haber*. 28 İkinci Kânun 1939. s. 10
- . Çev. “Gemicinin Hediyesi” (hikâye). *Haber*. 26 İkinci Kânun 1939. s. 13
- . Çev. “Son Şans” (*Haber*’in sayfalık hikâyesi). *Haber*. 26 İkinci Kânun 1939. s. 14
- . Çev. “Beni Anla, Kızım!” (hikâye). *Haber*. 25 İkinci Kânun 1939. s. 9
- . Çev. “Kızımın Nişanlısını Seviyorum” (*Haber*’in sayfalık hikâyesi). *Haber*. 23 İkinci Kânun 1939. s. 14
- . “Hasta Çocuklara Yatak!” Düşündüğüm Gibi. *Haber*. 23 İkinci Kânun 1939. s. 2
- . “Yalnız Gelen Kadınlara Yasaktır!” Düşündüğüm Gibi. *Haber*. 21 İkinci Kânun 1939. s. 2
- . Çev. “Sanki Olmayacak Şey Mi?” (hikâye, yazar Svetoslov Minkov). *Haber*. 15-16 İkinci Kânun 1939. s. 9, 13
- . Çev. “Marş” (hikâye, yazar Selma Lagerlöf). *Haber*. 14 İkinci Kânun 1939. s. 13
- . Çev. “En Kıymetli Şey” (hikâye). *Haber*. 12 İkinci Kânun 1939. s. 13
- . Çev. “Katil Kim?” (hikâye). *Haber*. 11 İkinci Kânun 1939. s. 9
- . Çev. “Babanın Dönüşü” (hikâye, yazar Tchilingnirou). *Haber*. 4 İkinci Kânun 1939. s. 7

- . Çev. “Miras” (hikâye). *Haber*. 25 Nisan 1939. s. 9
- . Çev. “Annesi Neden Bunu İstemişti!” (hikâye). *Haber*. 24-25 Nisan 1939. s. 9, 13
- . Çev. “Kaybolan Çek!” (hikâye). *Haber*. 19 Nisan 1939. s. 9
- . Çev. “Casus!” (hikâye). *Haber*. 18 Nisan 1939. s. 9
- . Çev. “Mavi Limozin” (hikâye). *Haber*. 17 Nisan 1939. s. 13
- . Çev. “Bir Hortlak Hikâyesi!” (hikâye). *Haber*. 13 Nisan 1939. s. 13
- . Çev. “Rakip!” (hikâye). *Haber*. 12 Nisan 1939. s. 9
- . Çev. “Yeni Dostlar!” (hikâye). *Haber*. 9 Nisan 1939. s. 9
- . Çev. “İnanılmaz Şey!” (hikâye). *Haber*. 4 Nisan 1939. s. 9
- . Çev. “Amerikadaki Dayı” (hikâye). *Haber*. 3 Nisan 1939. s. 13
- . Çev. “Zamanı Geldi” (hikâye). *Haber*. 27-28 Nisan 1939. s. 13, 9
- . Çev. “Beni Sevmiyorsun!” (hikâye, yazan Frederik Boute). *Haber*. 29 Nisan 1939. s. 13
- . Çev. “İki Kıskanç!” (hikâye). *Haber*. 30 Nisan 1939. s. 9
- . Çev. “Arkadaş!” (*Haber*’in sayfalık hikâyesi, yazan S. Mangham). *Haber*. 1 Mayıs. s. 10
- . Çev. “Kiracıları” (hikâye). *Haber*. 3 Mayıs 1939. s. 9
- . Çev. “Otuz Sene Sonra” (hikâye). *Haber*. 17 Mayıs 1939. s. 9
- . Çev. “Fırtına İçinde Bir Feryat!” (hikâye, yazan Leon Deutsch). *Haber*. 20 Mayıs 1939. s. 13
- . Çev. “İyilik Yapmasını Seven Adam” (hikâye). *Haber*. 24 Mayıs 1939. s. 13
- . Çev. “Bir Silah Patladı” (hikâye). *Haber*. 26 Mayıs 1939. s. 9
- . Çev. “Bir Kompartımanda Üç Kişi” (hikâye). *Haber*. 27 Mayıs 1939. s. 13

- . Çev. “Müvazene” (hikâye). *Haber*. 29 Mayıs 1939. s. 13
- . Çev. “Sukutu Hayal” (hikâye, yazan Fredrik Bute). *Haber*. 3-4 Haziran 1939. s. 13, 9
- . Çev. “Yalnız İki Saniye!” (hikâye, yazan N. R. Bortner). *Haber*. 8 Haziran 1939. s. 13
- . Çev. “Madam Puanın Müdafaa Sistemi” (hikâye). *Haber*. 13 Haziran 1939. s. 9
- . Çev. “Generalin Ceketi” (hikâye). *Haber*. 14 Haziran 1939. s. 13
- . Çev. “Mahzun Bakışlı Çocuk” (hikâye). *Haber*. 15 Haziran 1939. s. 13
- . Çev. “Köyün Birincisi” (hikâye). *Haber*. 20 Haziran 1939. s. 13
- . Çev. “İnci Gerdanlık!” (hikâye). *Haber*. 22 Haziran 1939. s. 13

**Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı tarafından hazırlanan**

***İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası***  
**(1869-1927) adlı kaynakta yer alan Suat Derviş yazıları:**

- Suat Derviş. “Buhran Gecesi” (tefrika eser). *Süs*. 4 Ağustos 1339 (1923). s. 6-7.
- . “Oda Süsleri”. *Süs*. 4 Ağustos 1339 (1923). s. 5.
- . “Buhran Gecesi” (tefrika eser). *Süs*. 18 Ağustos 1339 (1923). s. 12.
- . “Buhran Gecesi” (tefrika eser). *Süs*. 25 Ağustos 1339 (1923). s. 12-13.
- . “Süsün İstimzacı: Kadın Hangi Yaşta Güzeldir” . *Süs*. 25 Ağustos 1339 (1923). s. 14
- . “[ilanlar]”. *Süs*. 25 Ağustos 1339 (1923). s. 15.
- . “[karikatür]”. *Süs*. 25 Ağustos 1339 (1923). s. 16.
- . “Buhran Gecesi” (tefrika eser). *Süs*. 1 Eylül 1339 (1923). s. 12-13.



- . “Kadınlık Aleminde İki Kahraman” (haber ve yorum). *Süs.* 1 Eylül 1339 (1923). s. 14.
- . “[ilanlar]”. *Süs.* 1 Eylül 1339 (1923). s. 15.
- . “[karikatür]”. *Süs.* 1 Eylül 1339 (1923). s. 16.
- . “Buhran Gecesi” (tefrika eser). *Süs.* 8 Eylül 1339 (1923). s. 12-13.
- . “Buhran Gecesi” (tefrika eser). *Süs.* 15 Eylül 1339 (1923). s. 11-14.
- . “Darümuallimata Ait İntibalardan” (haber). *Süs.* 15 Eylül 1339 (1923). s. 12.
- . “[karikatür, resim]”. *Süs.* 15 Eylül 1339 (1923). s. 13.
- . “[ilanlar]”. *Süs.* 15 Eylül 1339 (1923). s. 16.
- . “Buhran Gecesi” (tefrika eser). *Süs.* 23 Eylül 1339 (1923). s. 10-11.
- . “[karikatür]”. *Süs.* 23 Eylül 1339 (1923). s. 12.
- . “Son Moda”. *Süs.* 23 Eylül 1339 (1923). s. 13.
- . “Güzel, Sağlam ve Bahtiyar Olmak İçin”. *Süs.* 23 Eylül 1339 (1923). s. 14.
- . “[ilanlar]”. *Süs.* 23 Eylül 1339 (1923). s. 15.
- . “Güzel Çocuk Müsabakası” (çocuk resimleri). *Süs.* 23 Eylül 1339 (1923). s. 16.
- . “Buhran Gecesi” (tefrika eser). *Süs.* 29 Eylül 1339 (1923). s. 10-11.
- . “Buhran Gecesi” (tefrika eser). *Süs.* 5 Teşrin-i Evvel 1339 (1923). s. 11-12.
- . “Çocuk Müsabakası” (resimler). *Süs.* 5 Teşrin-i Evvel 1339 (1923). s. 13-14.
- . “[ilanlar]”. *Süs.* 5 Teşrin-i Evvel 1339 (1923). s. 15.
- . “[resim, karikatür]”. *Süs.* 5 Teşrin-i Evvel 1339 (1923). s. 16.
- . “Buhran Gecesi” (tefrika eser). *Süs.* 13 Teşrin-i Evvel 1339 (1923). s. 10-11.
- . “Çocuk Müsabakası” (resimler). *Süs.* 13 Teşrin-i Evvel 1339 (1923). s. 12-13.

——. “Buhran Gecesi” (tefrika eser). *Süs.* 20 Teşrin-i Evvel 1339 (1923). s. 14-15.

——. “Edib-i Mükerrerrem Samipaşazade Sezai Bey’in En Son Resimleri” (fotoğraf). *Süs.* 20

Teşrin-i Evvel 1339 (1923). s. 16.

——. “Buhran Gecesi” (tefrika eser). *Süs.* 27 Teşrin-i Evvel 1339 (1923). s. 11.

——. “Çocuk Müsabakası” (resimler). *Süs.* 27 Teşrin-i Evvel 1339 (1923). s. 12-13.

——. “Buhran Gecesi” (tefrika eser). *Süs.* 3 Teşrin-i Sani 1339 (1923). s. 10-11.

——. “Çocuk Müsabakası” (fotoğraflar). *Süs.* 3 Teşrin-i Sani 1339 (1923). s. 12-13.

——. “Buhran Gecesi” (tefrika eser). *Süs.* 10 Teşrin-i Sani 1339 (1923). s. 10-11.

——. “Yüz Tuvaleti”. *Süs.* 10 Teşrin-i Sani 1339 (1923). s. 14.

——. “Hanım Mutfakta ”. *Süs.* 10 Teşrin-i Sani 1339 (1923). s. 15.

——. “[karikatürler]”. *Süs.* 10 Teşrin-i Sani 1339 (1923). s. 16.

——. “Buhran Gecesi” (tefrika eser). *Süs.* 24 Teşrin-i Sani 1339 (1923). s. 14.

——. “Buhran Gecesi” (tefrika eser). *Süs.* 8 Kanun-i Evvel 1339 (1923). s. 12-13.

## ÖZGEÇMİŞ

M. Gül Uluğtekin, 1994 yılında Ankara Tefvik Fikret Lisesi'nden, 1999 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden mezun oldu. 2002 yılında aynı üniversite ve bölümden yüksek lisans derecesini aldı.

2004 yılında "Ahmet Vefik Paşa'nın Çevirilerinde Osmanlılaşan Molière" başlıklı teziyle Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nden yüksek lisans derecesini alan Uluğtekin'in eleştiri yazıları *Millî Folklor*, *Pasaj*, *Sanat Cephesi* ve *Varlık* gibi dergilerde yayımlandı.