

The Journal of Academic Social Science Studies



International Journal of Social Science

Volume 5 Issue 3, p. 1-33, June 2012

TOPLUMCU GERÇEKÇİ YÖNÜYLE SUAT DERVİŞ'İN ROMANLARINA BAKIŞ

*A VIEW TO SUAT DERVİŞ'S NOVELS FROM THE ASPECT OF SOCIALIST
REALİSM*

Dr. Şenol AKTÜRK

Milli Eğitim Bakanlığı

Abstract

This study titled as “A View to Suat Derviş’s Novels From The Aspect of Socialist Realism” consist of three main parts. At first part titled as The Era of Socialist Realism in Which Derviş Lived and Novel seeks the existence of Socialist Realist Novels in 1900 – 1940. At second part titled as Classifying Suat Derviş’s Novels, there is information of first and other copies, publishers and publishing dates of author were given. Besides at this part Derviş’s two different writing era were defined as Novels That are Written by Personal Sensitivities and Novels That are Written by Socialist Sensitivities.

At last part titled as General Character of Suat Derviş’s Novels, the novels are being evaluated from the aspects of action, themes and expository features.

At Conclusion part it’s being concluded a general assesment about Derviş’s role and socialist identity with in Turkish literature through her novels.

Key Words: Suat Derviş, Novel, Socialist Realism

Öz

“Toplumcu Gerçekçi Yönüyle Suat Derviş’in Romanlarına Bakış” isimli çalışma üç bölümden oluşmaktadır; Suat Derviş’in Bağlı Bulunduğu Dönem İçerisinde Toplumcu Gerçekçilik ve Roman adlı ilk bölüm, Türkiye’de özellikle 1900 – 1940 yılları arasında “toplumcu gerçekçi” edebiyatın ve romanın

varlığını irdelemektedir. Bu bağlamda yazarın ait olduğu dönemin roman anlayışı ve zihniyetinin genel çerçevesi çizildikten sonra romanlarında ve eleştirilerinde “toplumcu gerçekçi” tutum sorgulanmaktadır.

Suat Derviş'in Romanlarının Tasnifi başlıklı ikinci bölümde yazarın romanlarının yazım, basım tarihleri ve yayımlandıkları yerler çerçevesinde künyeleri verilmekte; romanların diğer baskıları ile ilgili bilgiler yer almaktadır. Ayrıca bu kısımda yazarın farklı anlayışlarla eser verdiği dönemler esas alınarak romanlar bireysel hassasiyetlerle yazılan romanlar ve toplumcu hassasiyetlerle yazılan romanlar olmak üzere iki grupta tasnif edilmektedir.

Suat Derviş'in Romanlarının Genel Karakteri başlıklı son bölümde, yazarın bütün romanları olayları, temaları ve anlatım özellikleri yönüyle değerlendirilmekte ve romanlardaki “toplumcu gerçekçi” yönelimin izleri sürülmektedir. Yazarın bireyci ve toplumcu olarak belirlenen iki ayrı döneminde romanlarının genel karakteri ortaya çıkarılmaktadır.

Sonuç bölümünde Suat Derviş'in romanları itibarıyla “toplumcu” kimliği ve Türk Edebiyatındaki yeri hakkında bir değerlendirmeye varılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Suat Derviş, Roman, Toplumcu Gerçekçilik

1. Suat Derviş'in Bağlı Bulunduğu Dönem İçinde Toplumcu Gerçekçilik ve Roman

Türkiye’de modern romanın ortaya çıktığı tarih, 19. yüzyılın sonlarıdır. Bununla birlikte, Türkiye’deki romancı zihniyeti ve tutumunun bütünlüklü bir arkaik ideolojik yapının etkisiyle biçimlendiği görülmektedir. Ayrıca yönetenlerin siyasi programları etrafında ortaya çıkan söylemler de roman ve romancı zihniyetinin belirlenmesinde etkili olmuştur.

Sosyalist politikaların sanat ve kültür etkinliklerini aktif olarak biçimlendirdiği “reel sosyalist” toplumlarda ortaya çıkan “Toplumcu Gerçekçi Edebiyat” tanımlaması ile yola çıktığımızda ise doğal olarak Türkiye’de böyle bir edebiyattan söz edemeyiz. Ancak toplumcu gerçekçi edebiyatın yaşam alanını dünyadaki yansımaları ve yarattığı söylemler açısından yalnızca sosyalist rejimler şemsiyesi altındaki sanat etkinlikleri ile sınırlamazsak toplumcu gerçekçi etkiyle biçimlenen Türk yazınsallığını da yadsıyamayız. Bu etkiyi yazar Ahmet Galip, “kavramsal zenginlik” olarak niteliyor. Bu bağlamda toplumcu gerçekçiliğin Türk edebiyatına yansımaları irdelemeden önce toplumcu ya da sosyalist gerçekçiliğin sınırları konusunda Ahmet Galip’in ve Aydın Çubukçu’nun bazı belirlemelerine göz atmakta fayda var. Ahmet Galip, toplumcu gerçekçiliğin sınırları konusunda Aydın Çubukçu ile paylaştığı görüşlerini sıralarken toplumcu gerçekçiliğin “kavramsal zenginlik” tanımıyla ortaya koyduğu yadsınmaması gereken etki alanına şöyle vurgu yapıyor;

“Aydın Çubukçu 1991 yılında yayınladığı *Kültür ve Politika* adlı kitabında sosyalist gerçekçiliği enine boyuna tartışır. Ona göre sosyalist gerçekçilik belli bir tarih ve ülkeyle sınırlandırılmaz. ‘... sosyalist gerçekçilik akımının savunulması... Stalin dönemi Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin ihtilalci pratiği ile sınırlı tutulamaz. Sosyalist gerçekçiliği, Marksizmin sınıf mücadelesi, teorisi ve devrim teorisi bakımından ele almak, onu tarihsel eylemin sosyalist boyutu ekseninde yorumlamak ve geliştirmek gerekiyor. Bu anlamda da, sosyalist gerçekçiliğin toplumsal ve tarihsel koşullarını özel olarak, doğmuş bulunduğu Büyük Ekim Sosyalist Devrimi’nin ve Rusya’nın zemininde değil, bütün bir proleter devrimler çağının içinde aramak doğru olacaktır.’ (Çubukçu, 1991: 87-88)

Her ne kadar Ekim Devrimiyle birlikte sosyalist gerçekçiliğin gelişeceği özel bir ortam hazırlanmış olsa da bu akım, Marksist-sosyalist mücadelenin tarihi kadar eskidir. Bu

saptamasından hareketle Aydın Çubukçu bir öneride de bulunur: Sosyalist gerçekçiliğin içeriğini, ilkelerini saptamak istiyorsanız yalnızca Sovyetler Birliği vatandaşı olan sosyalist yazarların değil başka ülkelerdeki sosyalist yazarların da eserlerine bakmalısınız.

Aydın Çubukçu'nun bu önerisini yürekten desteklediğimi bildirmek isterim. Çünkü toplumcu gerçekçilik, Sovyetler Birliği pratiği ile sınırlandırılıp onun kavramsal zenginliği heba edilmemeli. Ama ne yazık ki toplumcu gerçekçilik denilince sırf bu pratikle tanımlanıp savunuluyor.” (Galip, 2004: 38)

Bu çerçeveden bakılınca hiç kuşkusuz aydınlar çevresinde önemli siyasi hareketlilikler göze çarpar. Ancak hemen baştan belirtelim bu siyasi hareketlilikler sosyalizmin kuram, bilimsel tezler ve güncel araştırmalar bağlamında edebiyatın ve sanatın özel ve özgü şartları ve nitelikleri arasındaki ilişkiye dair tartışmaların çok uzağında yalnızca siyasi nitelikte kavgalardan ibaret kalmıştır.

Aydın Çubukçu, söz konusu bilimsellikten uzak yaklaşımı ve sosyalist gerçekçiliğin Sovyetler'deki kötü örneklerle sınırlanışını eleştirir. Ona göre Türk ya da Rus Edebiyatında sosyalist gerçekçi bir yazar üzerine yapılmış derinlikli bir araştırma ve inceleme yoktur. Çubukçu, sosyalist gerçekçi edebiyatı katı kuralcılıkla ve Jdanov'la sınırlandıranlara karşı çıkar ve kuramı eleştirenlerin Nazım'a bakmaları gerektiğini söyler. Yazar, sosyalist gerçekçilik ve Nazım ilişkisi hakkında şunları söyler:

“Eğer sosyalist gerçekçiliği bir sanat – edebiyat akımı olarak tartışacaksak, önce şu sorular açısından Nazım'a bakmakta yarar var.

Nazım, “Sosyalist gerçekçi sanatçı, yaşamının sonuna kadar arayış içinde olacaktır” derken acaba “kalıpçı”, “kurallara sıkışmış” bir sanatçı olarak görülebilir mi?

“Bu arayış sürecinde o, her somut içeriğe en uygun biçimi bulmaya, bireyselliğini koruyarak başkalarını taklit ve tekrar etmemeye çaba gösterecektir.” Diyen bir sanatçı, temsil ettiği akımın bir düşünürü olarak kabul edilmesi gereken bir sanatçı, “Yaratma sürecine, düş gücüne sınırlama getirilmiş, ya da getirmek isteyen birisi olarak değerlendirilebilir mi?

(...)

Sosyalist gerçekçiliği tanımlayan temel ilkeler vardır. Bunlar, bilimsel sosyalist düşüncenin sanatsal yaratma aracı olarak biçim kazanmasının ilkeleridir. Bir başka deyişle, doğrudan doğruya bilimsel sosyalist dünya görüşünün yansımalarıdır. Evet, sosyalist gerçekçi sanatçı olmak, “yalnızca bir sınıfın – işçi ve emekçilerin – savunucusu olma” yı onların mücadelesini, onların hayatını eksen almayı, onlarla düşünmeyi ve onların kurtuluşunu kendi kurtuluşu olarak görmeyi gerektirir. Dolayısıyla, bilimsel sosyalizme inanmayan bir sanatçının, bir sosyal demokratın, Türkiye tipi herhangi bir solcunun elinde işe yaramaz.” (Çubukçu, 2006)

Böylece o, Nazım'ın yetkin sanatını sosyalist gerçekçi edebiyatın ürünü olarak görür ve sosyalist gerçekçilik eleştirisinin bilimsel bir zeminde yapılması gerekliliğini savunur.

Çubukçu'nun savından hareketle geçmişte sosyalist gerçekçi olarak tanımlanan Suat Derviş'e de kulak vermek doğru olur. Suat Derviş'in “Yeni Edebiyat”taki eleştirilerinde oldukça “katı” olduğu görülür. Yazar, Yeni Edebiyat Dergisi'nde çıkan yazılarında Sabahattin Ali'yi, Peyami Safa'yı, Abdühalk Şinasi Hisar'ı, Yakup Kadri'yi adeta kahramanlarına müdahale etmedikleri gerekçesiyle olumsuz yönde eleştirir. Reşat Enis'in *Afrodite*

Buhurdanında Bir Kadın adlı romanını ise fabrika ekseninde işçi sorunlarını ele aldığı için göklere çıkarır.¹ Sosyalist gerçekçiliğin katı kuralcılığı belki de bizdeki kuramsal tartışmaların katılığında kaynaklanmaktadır. Oysa edebi eserlere baktığımızda söz konusu “katılığı” ve “niteliksizliği” göremeyiz. Suat Derviş’in yalnızca birkaç eserinde, kişilerin bir ideolojinin ya da iletinin taşıyıcısı olarak görevlendirildiğini görürüz. Söz konusu manzara, edebi eserlerin bağlı bulunduğu dilsel ve ideolojik söylemlerin, “sosyalist gerçekçiliğin” çok uzağında olmasından kaynaklanıyor olabilir. Dolayısıyla bu eserlere sosyalist gerçekçi demek ne kadar doğru olur mu? Yine tartışılır.

Çubukçu’nun sosyalist gerçekçi olarak tanımladığı Nazım Hikmet, şiirde söz konusu dilsel ve ideolojik söylemden bu sanat dalının sunduğu geniş imkânlar aracılığıyla uzak kalmış ve “sosyalist gerçekçi” söylemle uzlaşabilmiştir. Oysa romanda bunu yapabilmek ne denli mümkün olabilmiştir? Tartışmanın sebebi, belki de bu oynak zemindir.

Bu nedenle edebiyat, bu siyasi kavgaların bir aracı olarak kullanılmış bir politik yönlendirme silahı şeklinde işlev kazanmıştır. Birçok sosyalist aydın edebiyatın bu yönde edindiği işlevinden hiç rahatsızlık duymaz. Buna bir örnek teşkil etmesi bakımından Asım Bezirci’nin “kaba toplumbilimci” örneği sayılabilecek, edebiyat ve “ideoloji” ilişkisini değerlendiren şu sözleri dikkate değer:

“ Gerçekte, politik savaşım ideolojik savaşımın bir parçasıdır. Edebiyat da ideolojinin bir dalıdır. Dolayısıyla, politika ile edebiyat arasında karşılıklı etkiler, diyalektik ilişkiler vardır. Bundan ötürü politik eylemin sonucu edebiyat alanındaki eylemle de bağlantılıdır. Elbette salt edebiyat yoluyla politik hedeflere varılamaz. Fakat edebiyatın da açık ya da örtük desteğiyle söz konusu hedeflere daha kolay ulaşılabilir.” (Bezirci, 1997: 66)

Aynı yazıda yazar, sanatçıyı “ruh mühendisi” ya da “bilinç mimarı” olarak derlendirir. Bu anlayış, toplumcu gerçekçi sanat algısına yönelik eleştirilerin en başta gelen malzemesidir. Yazar, edebiyatın faydacı, görevci özelliği ile ilgilenir yalnızca. Onun özgüllüğü ile ilgilenmez ya da yazınsallığa Marksist estetiğin döneminde elde ettiği açılımlarla daha özel bir konumlamayla yaklaşmaz, onu “gölge değer” olarak tanıyan bir algılayıştır bu. Aynı yazıda Asım Bezirci, Türkiye’de edebiyat ve politika ilişkisine dair manzarayı değerlendirir; sosyalist dergiler-edebiyat yakınlığını vurgularken de dergi isimlerini şöyle sıralar:

“Türkiye’nin tarihinde de edebiyatın önemini, yararını kavramış devrimci önderlerin, sol örgütlerin sayısı az değildir. O kadar ki, bizde, uzun süre edebiyatla politikanın yan yana görüldüğünü söylemek yanlış olmaz. Nitekim, Osmanlı Sosyalist Fırkası’nın 1910’larda çıkardığı *İştirak*, *İnsaniyet*, *Sosyalist*, *Medeniyet*; Türkiye Sosyalist Fırkası’nın *İdrak* (1919); Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası’nın *Kurtuluş* (1919); *Aydınlık* (1921); Türkiye Komünist Partisi’nin *Çığ* (1930); *Yeni Edebiyat* (1941); Türkiye Sosyalist Partisi’nin *Gün* (1945), *Gerçek* (1941, 1950); Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi’nin *Yığın* (1946); Türkiye İşçi Partisi’nin *Sosyal Adalet* (1963) adlı dergi ve gazetelerinde politik, ideolojik, ekonomik yazıların yanı sıra edebiyat yazılarına da yer verilmiştir. Şefik Hüsnü, Zeki Baştımaz, Reşat Fuat, Esat Adil, Behice Boran vb. gibi sol politikacılar edebiyatı savunmuş, onun üstüne ilginç yazılar yayımlamışlardır.” (Bezirci, 1997: 80)

Bezirci, bu politik yayın faaliyetlerinin “edebiyata da” lütfen ilgisini kuramsal ve düşünsel yazın soruşturmaları ile incelemelerine gerek duymaksızın yeterli buluyor. Politik ve “ideolojik” savaşta edebiyatın önemsenmesi gerekliliği ile yetiniyor ve edebiyatı sosyalist içerikteki kaba toplumbilimci, görevci söylemle ele alıyor. Bu algılayış tarzının romanda

¹ Bkz. Suat Derviş, *Yeni Edebiyat Dergisi* S.1-3-4-14 -23

biçim ve içerik tartışmaları çevresinde bir “sorunsal” yarattığı açıktır. Suat Derviş’in ve onun gibi “toplumcu gerçekçi” olarak nitelendirilen yazarların romanlarına da bu sorunsal odağından bakmak gerekir.

Anlaşıyor ki bizde sosyalist gelişimin tarihi, kuramsal ya da düşünsel bir gelişimin değil, siyasi kavgaların, olayların ve çekişmelerin tarihi şeklinde biçimlenmiştir. Türkiye’de gerçek anlamıyla sosyalist hareketin ancak Kurtuluş Savaşı yıllarında başladığını söyleyen Taner Timur, gerçek anlamda sosyalist bir hareketin oluşmamış olmasını ve kavga ortamını hazırlayan etkenlerle ilgili olarak şu verileri sunar:

“Türkiye’de ilk sosyalist akımlar Meşrutiyet yıllarında doğmakla beraber, gerçek anlamıyla devrimci Türk solu Kurtuluş Savaşı yıllarında oluşmuş ve Üçüncü Enternasyonal kadrosu içinde gelişmiştir. Ne var ki, Türkiye’de kapitalizmin – ve işçi sınıfının – gelişme yetersizliği Türk sosyalizminin de kitle boyutları kazanmasını engellemiş ve özellikle Avrupa’da Nazizmin doğmasından sonra, Üçüncü Enternasyonal’in 1935 kongresinde Dimitrov’un öncülüğüyle geliştirilen “Cephe” stratejisi, Türk komünistlerinin sınıf kavgası girişimlerini kısıtlamış, onları pasifleştirmiştir. Sovyetler Birliği’ndeki Stalinist tasfiyeler, bu bağlamda Türkiye’de de etkilerini göstermiş ve zaten dar bir çevrede yürütülen hareket, iç kavgalar ve hesaplaşmalar dönemine girmiştir. (...) Sosyalizmin uluslar arası bir kriz içinde bulunduğu bu günlerde, sosyalist devrimcilik tarihimize bakarsak hem hepsi de hayatlarını davaları uğruna harcamış bir avuç insanın, sömürü düzenine verdikleri kavganın bir o kadarını da birbirlerine karşı verdiklerini esefle görüyoruz.” (Timur, 1991: 352)

Türkiye’de sosyalist gelişim, diğer adıyla “Türkiye’de sol”dur. Kuramsal ve düşünsel bir gelişmenin bu olaylar güdümünde bir edebiyatla yürüdüğü de kuşku götürmez. Sosyalist ya da Marksist hareketin Türkiye’deki temelleri de aslında gerçek sosyalist temalar içermez, Türkiye’deki sosyalist hareketler üzerinde geçmişten güçlü bir debiyle akan büyük ve hâkim sosyo-kültürel değerler ırmağının etkisi göze çarpar. Bunun da öncesinde Marksçılık bir sanayileşme ve kentleşme olgusu etrafında oluşan geçmişten gelen kurumsallaşmış tüm değerlerin ve söylemlerin karşıtı ve yıkıcısıdır. Bu bakımdan Türkiye’de Cumhuriyet dönemi ve öncesinde meşrutiyet dönemi kurumsal yapılanmaları, toplumsal, ideolojik ve ekonomik geri plan Marksizmin üreyebileceği bir bağlam izlenimi vermez. Türkiye’deki geçmişten gelen köklü statik yetke söylemleri ve benzeri olguların önemli etkisi nedeniyle Türk sosyalizmi hiçbir zaman gerçek bir karakterde toplumcu ve işçi sınıfının çıkarlarını, özgürlüklerini gözetebilecek yetkinliğe, kuramsal olgunluğa erişememiştir.

Türkiye’de Marksçılığın kuramsal yanının olgunlaşamadığını belirtmiştim. Bu temel sorunun yanında Toplumcu Gerçekçi bir söylemin güçlü siyasi otoriter paradigmalarda karşısında yön değiştirmesi (Cumhuriyet devrimleri ve cumhuriyet hükümeti resmi ideolojinin önemli bazı unsurlarının tüm halk ve aydınlar tarafından da paylaşılmasını ve benimsenmesini sağlar. Bu nedenle toplumcu söylem, halkçı ve köycü tavırla bu sisteme angaje olmak durumunda kalır ve tolere olur.) halkın sınıf ayrımına yönelik nesnel oluşumlardan uzak kalması ve söylemin temsilcileri arasındaki iç birlik kaygıları, alınan yanlış tavırlar, gerçek bir toplumcu gerçekçi sanat algılayışının gecikmesine neden olur. Toplumcu gerçekçi bir söylemin sınıf düşüncesinden ayrılamayacağı açıktır, Türkiye’de özellikle Cumhuriyet döneminde ise bir sınıfçı düşünceden söz etmek belirleyeceğim manzara itibarıyla pek güçtür. Burada toplumcu aydınlarla toplumcu sanatçılar ayrımı da önemli bir sorun olarak karşımıza çıkar. Türkiye’de Toplumcu bir yazından ancak 1950’lerde söz etmek mümkündür. Tekrar Marksizmin kuramsal yanının aydınlar tarafından önemsenmemesi sorununa dönüp Ahmet

Oktay'ın bu noktadaki belirlemelerine dikkat edelim. Oktay, Marksçı düşüncenin, kuramsal pratiklerinin önemsenmeden uygulanmaya koyulduğunu belirterek yekpare bir islâm ideolojisi şeklinde adlandırdığı değerler kaynaklı tabuları ve olguları ortaya koyarken bizdeki sosyalist hareketin başlangıçtan bu yana kurtulamadığı zaafaların kaynağına şöyle işaret eder:

“Meşrutiyet döneminde ilk sosyalist partinin kuruluşundan bu yana, Türkiye’de Marksçılık kaynaklarına inilmeden, kuramsal pratik hiç önemsenmeden uygulamaya konulmuştur denebilir. İlk girişimden bu yana, Marksçı düşüncenin yalnızca hukuki ve siyasal terimlerle anlaşılmaya çalışıldığı, bu düzeylerde bile derinlemesine bir çözümlenmeye fazla gereksinim duyulmadığı öne sürülebilir. Bunun en başta gelen nedeni, yanılmıyorsam gelişkin bir kültür ortamının olmayışı. Marksizmin üç kaynağı çok sık vurgulanmıştır; Alman felsefesi, İngiliz ekonomi politığı ve Fransız sosyalizmi. Bu üç kaynak ve bunlardan kaynaklanan estetikten etik’e tüm sorunlar öncelikle bir kültür birikimini, sonrada üretimini gerektirir. Osmanlı toplumunda felsefenin bulunmayışı birçok sorunun anlaşılmasına yol açmıştır. Bu her şeyden önce aydın’ın egemen sınıfla halk sınıfları arasındaki çatışmayı görmesini engellemiştir. Yöneten/yönetilen ilişkileri hiçbir zaman sömüren/sömürülen ilişkisi olarak alınmamış, siyasal/yönetsel bir sorun sayılmamıştır. Burada islâmîliğin bireye aştığı ve devletin kurumsallaştığı tevekkül ideolojisi de başlıca bir rol oynamaktadır elbet. Sultan/Teba ve Tanrı/Kul inancı, toplumsal ilişkilerin görülmesini engellemiş, dinsel yaşam düzeyindeki çatışmasızlık consensus’unu (oydaşma) siyasal/toplumsal yaşam düzeyinde de ussallaştırmıştır denebilir.” (2003: 205)

1900’lü yılların başından Cumhuriyet dönemine değin gerçek bir sosyalist hareketin oluşmadığı Türkiye entelijensiyası içerisinde toplumcu gerçekçi bir sanat eğiliminin ancak belirli düzeylerde kalacağı da söylenmesi bile fazla. Bunda etkili olan düşünsel yetersizliğin yanında düşüncenin modern dönemde Türkiye’ye felsefe yoluyla değil, siyasî felsefeler ve toplumsal bilimlerle birlikte girmesinin payı vardır. Hasan Bülent Kahraman, Türk Şiiri Modernizm Şiir adlı incelemesinde Batı toplumlarında yaşanan gelişmelerin ve ortaya çıkan Modernizmin Marksist teoriye katkılarını özetledikten sonra Türkiye’deki söz konusu teorik eksiklik ve buna bağlı olarak Toplumcu Gerçekçiliğin yansımalarını değerlendirir. Kahraman, 30’lu ve 40 yıllarda Türkiye’deki ve dünyadaki koşullar etrafında manzarayı şöyle yorumlar:

“Türkiye’ye ulaşan serpintiler arasında kesinlikle Batı kaynaklı veriler yoktur. Tartışılanlar varsa yoksa öz/biçim olguları, onların birbirlerini belirleme güçleri ve nihayet sanatın bağlanım sorunlarıdır. Üstelik kapitalizm, ulaşılan teknolojik düzey, metropol gerçekleri de tartışılarda sorgulanmamaktadır. Bunun bir nedeni Türkiye’nin özgül koşullarıdır. Dünyada savaş vardır ve savaşa gitmemesine rağmen Türkiye de onu etinde ve kemiğinde duymaktadır. Ülke yoksuldur. (...) Yaşananların tümü üstyapısal düzenlemelerdir ve orada da tek bir partinin kayıtsız, koşulsuz hükümranlığı söz konusudur. Toplumun üstünde yoğun bir baskı ve bir o kadarda yoğun bir basınç vardır. Şiir bu koşullarda üretilecektir. Yanı sıra bir başka temel sorun da şudur: yazılan, üretilen şiirin Marksist bir şiir olabilmesi için öncelikle Marksizmi felsefî, düşünsel bir kategori olarak hazmetmesi gerekir. Oysa 1940’ların Türkiye’sinde böyle bir şeyden söz açmak olanaksızdır. Gerçi 1930’lu yıllarda bazı metinler Türkçeye çevrilmiştir, ama onların da kapsamlı şeyler olmadığı ortadadır. Kaldı ki, o dönemde Batı felsefesinin temel metinleri de Türkçe’de bulunmamaktadır. (...) Bütün bu yoksunluk ve yoksulluk içinde, Türkiye’de, üstelik de bir baskı ortamında, Marksist bir yönelimin ortaya çıkması olanaksızdır. Yaşanan tek şey sovyetik bir ülkücülüktür. Genel ve ütöpik bir dünya görüşüdür.” (Kahraman, 2004: 64 - 65)

Türk aydını kuramsal erginliğe bu tür nedenlerle varamaz, Türk aydını Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinden bu yana kuramdan çok eylem üzerinde durur. Ancak kuramlarla

beslenemeyen eylemsellik yeterli olamaz, Marksçı – sosyalist gelişim siyasî kavgaların ve edebî metinlerin bu kavgalara alet edilmesinin ötesine geçemez. Böylece ortaya çıkan Marksist hareket kimi zaman halkçı Anadolu mistisizmine yönelmiş, kimi zaman ulusçu ve devleti kurtarıcı kimlikler kazanmış (Meşrutiyet döneminde belli bir tabana ve sınıfa dayanmayan aydınının “hürriyet” gibi istekleri samimî ve gerçek anlamda sosyalist nitelikte değildir. Mütareke döneminde ise aydınların tavrı sosyalist söylemin temel hedefi olan ezen/ezilen karşıtlığına yönelmek yerine yönetimi kurtarmaya yönelmiş, yani devlet yapılanmasının bağımsız ve ulusal bir nitelikte nasıl kurulabileceğine dair düşünsel eğilimler göstermiştir.), kimi zaman da resmî ideolojiye bağlı bir nitelik göstermiştir. Yani geleneksel, köklü ve büyük bir ideoloji ve söylem olan ulusçuluk ile devlete bağlılık sosyalist eğilimli aydınlarca bile aşılamaz. Aydın bir kuram ve felsefe arayışına tartışmasına girmek niyetinde değildir, dönemin sosyalist aydını döneminin sosyalist kuram tartışmalarını izleyemediği gibi toplumsal sorunları sınıfsal olarak da algılayamaz, sınıf çatışmasını da belirli nedenlerle göremez. Geçmişin kültür ideolojisi, Sencer Dıvıçoğlu’nun deyimleriyle “Osmanlı reayasının bireysel hürlüğü ve sınıfsal sömürüsü” olarak nitelenebilecek toplumsal yapı etrafında gelişen ideoloji, buna engeldir. Burada yeni Cumhuriyet’in toplumsallığının kendi yapısını kendisi oluşturmuş bir toplum olarak değil geçmiş köklü kültürle olan söylemsel bağlantılarıyla var olduğunu yinelemeye gerek olmasa da toplumdaki maddi sorunlara sınıfsal karşıtlık açısından bakamayışın nedeni olarak bu yapının niteliğini yinelemek gerekiyor. Bu noktada Sabri Ülgener’in önemli saptamalarını anan Ahmet Oktay’a kulak vermek gerekiyor:

“ ‘Aynı telakkiye – tradisyonalizm’e – imtiyazlı sınıflarla bermutad onların yanında yer alan klasik ahlâk ve edebiyat kaynaklarının tereddütsüzce katıldıkları unutulmamalıdır. Fakat saik burada da diğerlerine kıyas edilemeyecek kadar değişiktir: İktidar mevkiini dışarıya ve bilhassa aşağı doğru tıkamak! Bir gaye ki, herkesin bulunduğu yerde kalması, hal ve mekinden hoşnut görünmesi şartile gerçekleşebilirdi. Bu cihet göz önüne alınınca, üstten alta kanaatkârlık ve teslimlik yolunda yapılan mütemadî telkinlerin manası kendiliğinden ortaya çıkmış olur.’ (S. Ülgener, İktisadî Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası, s97, Der yay., 1981, 2. baskı, Anan; Ahmet Oktay) Alıntı, egemen sınıfın çıkarlarının sonuna kadar bilincinde olduğunu yeterince gösteriyor. Ülgener’in İmparatorluğun daha erken bir dönemine ilişkin bu çözümlemesinin, büyük ölçüde Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinin ideolojisini de yansıttığına inanıyorum. Gerçekten de, çeşitli kereler vurguladığım gibi, Meşrutiyet aydını ve yazarı da, tüm görünüşlere ve olgulara karşın, yaşadığı toplumun sınıflar, o dönemin bakış açısına daha uygun düşebilecek bir deyim kullanmak gerekirse, maddi çıkarlar yönünde bölünmesi üzerinde yeterince duramamış, o eski geleneksel sorunla, devletin kurtarılması sorunuyla uğraşıp durmuştur.” (2003: 259)

Anlaşılacağı gibi dönemin aydınınının bu niteliği günün koşullarında içinden çıkılması kolay olmayan bir koşullanmanın sonucudur. Koşullanmayı oluşturan şey, köklü devlet yapısının (Niyazi Berkes buna “Doğulu despotik devlet gelgelenekselliği” diyor.) ve gelenekselliğin getirdiği “düzenlilik”, değişime ve ilerlemeye kapalılık gibi kavramların alternatifinin düşünülmesine engel bir söylemdir. Niyazi Berkes, Osmanlı’nın çağdaşlaşması sorununu ele alırken doğuya ve büyük toprak istilaları ile büyüyen Asya imparatorluklarına özgü despotik devlet geleneğinin Osmanlı’ya has biçiminin yarattığı düşünsel yapıyı da açıklar. Ona göre Osmanlı aydınınının dönüşümü izleyememesinin ve toplumsal değişimin varacağı açılımları görememesinin nedenleri bu geleneksel devlet söylemine dayanır. Berkes, Osmanlı aydınınını şöyle tanımlar:

“... Çelişkilerini göreceğimiz ikinci örneği, yukarıda saydığımız eski yanların karşıtı olan yanları düşün alanında ileri süren kişilerin hemen hiçbirinin tutarlı bir biçimde eskiye karşı yeni ya da yeniye karşı eski yanlısı olmamalarıdır. İster kişi olarak ister düşün akımı olarak, düşün alanında tümüyle tutarlı, çelişkisiz olanına rastlayamayacağız. Osmanlı-Türk düşün alanında toplumsal varlığın ulaşacağı ileri durumları görebilen, onları kavramlarla anlatabilen yüksek ölçüde düşünürlerin gelmemesi bundandır. Bu, ancak geleneksel düşün biçimlerinden kavramlarından kurtulduğu ölçüde olabilir. Bu da düşün özgürlüğünün varlığı derecesine bağlıdır. Osmanlı gelenekselliği, düşünce alanındaki kişilere bu yönde çok dar bir olanak bırakmıştır. Bu olanak sınırlarının genişlediği dönemlerde de düşünürler kendi kafalarında daha ileriye göremeyecek kadar geleneklerin etkisinden kurtulamadıklarını göstereceklerdir.” (Berkes, 2004: 34)

Aynı etkiye Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik adlı kitabında Taner Timur da değinir. Yazar özetle Osmanlı aydınının kendi toplumunun arızalarını verecek bir entelektüel bağımsızlık ve özerkliğe erişemediğini söyler. Böylece Osmanlı romanının en büyük zaafının evrim halindeki Osmanlı toplumunun yönetici zümresiyle ve yönetenleriyle bir bütün halinde işleyiş mekanizmalarını tanımamıza katkı sağlayamaması olduğuna işaret eder. (1991: 41) Yazar, bu konuda en ileri roman olarak da “Karabibik”i gösterir. Timur, Osmanlı Toplumundaki dönüşümün sıkça dile getirildiği şekliyle bir modernleşme ya da çağdaşlaşma süreci olmadığını, Osmanlı toplumunun “özerk insanı” yaratamamış olması itibarıyla ancak yarı – sömürgeleşme süreci yaşamış olabileceğini belirtir. Değişimin bu yarı sömürgeleşme süreci içerisinde aranması gerektiğini söyler ve sözlerini şöyle sürdürür:

“Osmanlı insanı dinî cemaatlerle, “millet”lerle, loncalarla, klanlarla göbek bağıni kopararak kendi kendine yeten bir birim haline gelememiştir. Bu anakronik durum romanda da etkilerini hissettirmiş ve Osmanlı toplumu etnik ve dinî bakımdan çok çeşitli ve zengin bir toplumken, Osmanlı romanı hemen daima Türk Müslüman karakterleri ve konuları işlemiştir.” (1991: 16)

Ulus egemenliğine dayalı yeni bir rejimin, Mustafa Kemal önderliğinde kurulması öncesinde bile muhtemel yeni oluşumlar üzerindeki ihtilaflarda meşrutiyet, saltanat, hilâfet imgelerine sarılmaksızın tartışmada bir taraf olunamadığı görülmektedir. Niyazi Berkes, millet meclisinin ve temsil heyetinin kurulması safhasında, ulusal kurtuluş hareketinin ve ulusçuluğun önünde yer alan engeller olarak bu imgeleri şöyle ortaya koyar:

“BMM'nin niteliği üzerine başlıca üç görüş belirtilmekteydi: Birincisi, bu meclis ancak savaş süresince kurulmuş geçici bir meclis olabilir görüşü; ikincisi, Meşrutiyet parlamentosunun sürgünde bir devamı ya da geçici olarak onun yerini alan bir meclisi olabileceği görüşü (bu görüşte bulunanlar içinde İstanbul'daki padişah yerine bir nâibi ya da bir halife vekili bulunmasını düşünenler de vardı.) üçüncüsü, egemenliğin artık ulusa geçtiği, Meclis'in ulus adına yasama ve yürütme yetkileri olan yeni bir meşru devletin meclisi olacağı görüşüdür. Birinci ve ikinci görüşte olanlar için üçüncü görüş meşru olmayan bir rejim kurmak, Mustafa Kemal'in diktatörlüğü altında bir halk cumhuriyeti kurmak gibi devrimci bir yol açmak demektir.” (2004: 486)

Görülüyor ki 1920'de saltanat, hilâfet ve de meşrutiyet olmaksızın bir yönetim diktatörlük içeren bir devrim olarak kabul ediliyor ve eski statik despotik devlet düzeni söylemi dışına çıkan her irade kötücül bir devrim hayali kapsamında görülerek dışlanıyordu. Henüz eski imgeler bile atlamamıştır, köklü büyük geleneğin bu imgeleri atıldığında bile aydınının bu imgelerin kalıtı olarak devam ettirdiği kurtarıcı ve devletçi bir kimliği devam ettirdiğini görürüz. 1920'lerden sıkı bir takibat dönemi olan 1944'e kadar sosyalist yayınlarda Marksist kurama ilişkin ciddi düşünsel tartışmalara rastlanmaz. Bunun en önemli nedeninin,

yinelemek gerekirse, Batı'daki Marksist kurama ilişkin düşünsel yazı faaliyetlerinin çeviri eksikliğinden dolayı takip edilememesi olduğu ortadadır.

Türkiye'deki ilk Marksist dergi, 1919'da Dr. Şefik Hüsnü Değmer tarafından yayımlanmıştır. Derginin adı Kurtuluş'tur. Şefik Hüsnü aynı zamanda Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası'nın da kurucusudur. Marks ve Engels'in Komünist Manifesto'sunu da Türkçe'ye çevirmiştir. Şefik Hüsnü döneminin sosyalist hareketinin öncüsü olduğu halde yazıtları yalnızca üretim araçları, üretim ilişkileri ve işçi sorunları ile emperyalist sömürüye karşı mücadele konularını işler. (Bkz. Tunçay, 1992: 132) Zaten 1925'ten itibaren özellikle Takrir-i Sükun kanunuyla birlikte sosyalist yazı faaliyetleri üzerinde de bir takibat başlar ve oluşum evresindeki Türkiye sosyalist söylemi özgürlükçü legal bir platformda gelişim imkânı bulamaz. Bu nedenle hükümetin tutumuna karşı bir tavır halinde süren çekişmeler ortamında söz kavgaları şeklindeki bir yazı hareketi 40'lara kadar süregelir. Böyle bir ortamda yazınsal düzeyde toplumcu bir sanat hareketinin oluşması da düşünülemez elbette.

Türkiye Komünist Partisi Genel Sekreteri olacak Reşat Fuat Baraner, cumhuriyeti "inkılâbımız" sözüyle kabul eder ve destekler. 1944 yılına gelinene dek sosyalist aydınlar, Cumhuriyet ideolojisinin ve millî şefin uygulamalarının söylemine eklenirler. "Kadro" dergisi resmi ideolojinin sözcüsü niteliğindedir, bu dönemde dergi çevresinde resmî ideolojiye bir yön, bir izlek arandığı; cumhuriyetle ortaya çıkarılacak bir Türk Rönesansı için bir kültür ve siyaset felsefesi oluşturulma çabaları göze çarpar. Bu bir arayıştır. Arayış sırasında dönemin güçlenen, dünya siyasî konjunktüründe yükselen değer faşizmdi. Dönemin iktidarı Mussolini ve Hitler'in politikasıyla da yine dönemin genel siyasî söylemi içerisinde değerlendirilmesi gereken bir eğilimle yakından ilgiliydi. Bu bağlamda Faşizm yanlısı kabul edilebilecek yazılar bile Kadro'da yer bulur. İşte bu aynı zamanda Türk sosyalist hareketi için bir kırılma noktasıdır. Dönemin faşist eğilimlerinden yola çıkan milliyetçi söylemleri hedef alan sosyalist aydınlarla ilgili hükümet tarafından sıkı bir takibat başlatılır, 1944'te TKP kapatılır, yönetime dava açılır, bu dönemden itibaren sosyalizm neredeyse tamamen yer altına iner. 1930-40 yılları arasında Yön, Kadro, Ses, Yeni Ses gibi Cumhuriyeti ve devrimleri düşünsel boyutta bir zemine oturtma işlevi ile resmi ideolojiye eklenen aydın hareketinin ortak paydası da halkçılık ve köycülük olur. Cumhuriyetin ve parti yönetiminin halkçılık olarak yeni dönemin yeni dünya düzeni içerisinde (Serbest fırkanın kapatılmasından sonra Sovyet etkisi ve emperyalist politikaların karşısında bir çeşit denge politikası olarak bu ilke toplumun tamamında üzerinde birliğe varılan bir politika haline getirilir, sosyalist eğilimli kitle tarafından da bu söylem paylaşılır. Bunun sonuçları ile Türkiye'deki toplumculuğun niteliği belirleniyor) hâkim kıldığı değer yargısı sosyalist çevrenin de şiarlarından. Örneğin 1940'larda etkili olmaya başlayan faşist söylem ve harekete hükümetin tepkisiz kalması karşısında "En Büyük Tehlike" adı altında bir uyarı bildirisi niteliğinde yayımlanan yazıdaki Faris Erkman'ın faşist taraftakilerin "milliyetçiliği" ve "milliyetçilik" ile ilgili şu ifadeleri dikkat çekicidir:

"Milletini seven, milletini aynı zamanda Türk milletini esaretten kurtardığı için Cumhuriyet inkılâbını da seven, Kemalizme candan bağlı bir vatandaş bunların nazarında milliyetçi değildir.

(...)

Milletini ve yurdunu seven ve vatani, Türkiye Cumhuriyeti Halk Partisi programının birinci maddesinde yazılı olduğu gibi: "Vatan Türk evladının eski ve yüksek tarihi ve topraklarının derinliklerindeki eserleriyle, bugün üstünde yaşadığı siyasal sınırlarla çevrilmiş

kutsal yurttur” şeklinde kabul edip Turandan, kızıl elmadan dem vurmayan bir kimse de milliyetçi değildir.” (Erkman, 1943: 4)

Oysaki tam da bu dönemde Rusya’da toplumcu gerçekçilik bir kuram olarak köycülüğü tasfiye etmiştir. (Bkz. Oktay, 2003: 305) Bu noktada Türkiye’deki sosyalist düşüncenin sınıfsal bir kimlik yaratma endişesinde olmadığını da belirtmek gerekiyor. Bunda da sosyalizmin Türkiye’de sınıfsal ihtiyaçlar ezilenlerin sömürüye karşı duruşu şeklinde kendiliğinden bir gelişim olmayıp Batı’dan nakledilen bir siyasî söylem olmasının rolü vardır. Bu konuda Behice Boran şunları söylüyor:

“Sosyalizm de Türk toplum hayatının yarattığı ve etkilediği bir fikir akımı olarak değil, Batı’dan gelen bir düşünce sistemi olarak bir kısım aydınlar arasında benimsenmiş, tartışılmıştır. Bu aydınların ise işçi sınıfı, yoksul köylü kitleleri ve kentlerin batı sanayiinin rekabeti karşısında ezilen küçük zanaatkâr ve esnaf sınıfıyla doğrudan doğruya teması ve ilişkisi yoktu.” (Boran, 1968: 21)

1930-40 yılları arasında sınıfsal düşünce gelişmediği için sosyalist ya da toplumcu bir yazınsallıktan da bahsedilemez. Bu dönemde Falih Rıfkı, Yakup Kadri gibi bazı yazarların, sanatçının verili ve egemen olana karşı alternatif aramak ve karşı durmak misyonu ile var olması gerektiğini zaman zaman düşünsel arayış niteliğindeki yazılarında vurguladığı da görülür. Ancak tıpkı Osmanlı’nın dağılıp döneminde meşrutiyet aydınının devletçi ve hürriyetçi karakterde oluşu gibi Cumhuriyet aydını da bu dönemde halkçı ve cumhuriyetçi karakterde bir konsensusa varmış durumdadır. Dönemin bu niteliğinin nedensel zemini ile ilgili olarak Ahmet Oktay şunları söyler:

“1930’lardan itibaren toplumsal/siyasal yaşamda gözlemlenen tek parti egemenliği, Kurtuluş Savaşı’nın ertesindeki çoğulcu yapıyı parçalamış, düşünceyi standartlaştırmıştır. Yasal düzenlemeler özellikle toplumsal yaşamı sınıflar açısından irdelemeyi hemen hemen olanaksızlaştırmış, kısaca toplumcu söylem yer altına itilmiştir. (...) Türkiye 1930-40 yılları arasında bir parti devletine dönüşme sürecine girmiştir.

Bir yandan bu açık/örtük baskı ortamı, bir yandan da devrimlerin hemen hemen tüm aydınlarca benimsenmesi, hem yeni Marksçı kadrolar yetişmesini önlemiş hem de Marksçı söylemle egemen ideolojinin kavramlarının iç içe geçmesine yol açmıştır.” (2003: 351)

Aydın, kuramsal tartışmayı her zaman aşağı ve küçük görür, hedefi iktidardır, kuramsaldan çok kılışsal bir nitelikler kazanır, kurtarıcı vasfını da üstlenir. Aydın, önünde duran toplumsallığa ve özelde sanat toplum ilişkisine sınıfsal bakmadığı gibi kuramdan habersiz, kendince naif düşünceler üreterek aksiyona geçtiğini zanneder.

Anlaşılacağı gibi toplumcu bir bakış açısı yoktur aydının, sanatın halk tarafından anlaşılabilirliği üzerinde düşünür, mevcut sorunların halka nasıl yansıtılması gerekliliği üzerinde değil. Gerçek bir toplumcu bakış açısının oluşması uzun yıllar alır. Birkaç toplumcu ya da toplumsal gerçekçi aydınımızın düşüncelerine dikkat edersek ortada gerçek anlamda bir sosyalist gerçekçiliğin ya da toplumcu gerçekçiliğin olmadığı, bu alanda yer alan temel çelişkilerin Toplumcu Gerçekçi bir edebiyat üretiminin önünde engel teşkil ettiği hemen göze çarpar. İlk olarak Attila İlhan’ın toplumculuğun içeriği üzerindeki düşüncelerine vurgu yapmak istiyorum. İlhan, Toplumculuğu ve toplumcu gerçekçiliği sosyalizmle olan bağlarından sıyrarak “sosyal gerçekçilik” adıyla kendince yeni bir bakış açısı getiriyor. Attila İlhan, sanat ve toplum ilişkisine ait düşüncelerini oluştururken Plehanov’un estetiğinden etkilenmişe benziyor, ancak o kendi toplumculuğunu sosyalizmden ısrarla ayrı tutuyor. Aslında bizim toplumcu kimlikle öne çıkan hemen hemen tüm aydınlarımızın da yukarıda belirttiğim sebeplerden dolayı böyle bir ayrıma Attila İlhan gibi kendiliklerinden gitmeleri daha doğru olurdu. Attila İlhan toplumcu gerçekçilik ve toplumsal gerçekçiliğin ayrı şeyler

olduğunu savunur ve kendini toplumsal gerçekçi olarak tanımlar. O da sanatın ve sanatçının görevciliği, faydacılığı noktasında; güdümlü, ya da yönsemeli sanat gibi toplumcu gerçekçi anlayışın bazı sorunsallarına eğilir. Attila İlhan'a göre toplumsal gerçekçiliğin nitelikleri şöyledir:

“Sanatın toplumsal bir görevi, bir sorumluluğu vardır der demez; sanat bu sorumluluğu, bu görevi **sanat kalarak** yerine getirmekle görevlidir demeliyiz. Bu sanatın toplumsal, yaratıcı ve estetik üç yönlü bir çaba olmasını deyimler. Toplumsal gerçekçi görüşün ana çizgisidir.

Yalnız toplumsal olma, tarihsel ve toplumsal sorunların, belli bir disiplin içinde ortaya konmasını deyimlediği anda; sanatçı estetikten uzaklaştığı gibi, toplumsal sanat tutumundan da uzaklaşır. Sokakta anlaşılın anlamıyla politika yapar, üstelik dizginli bir politikadır bu. Soyutlanmış bir yaratıcılık düşünemeyeceğimize göre yaratıcı olmak; şu ya da bu planda orijinal bileşimler yapmak demeye geliyor; eğer sadece fikir planında bir bileşim yaparsanız, sanattan yine uzaklaşır, toplumbilime, felsefeye, tarihe, kısacası bilimsel bileşimlere doğru kayarsınız. Elimizde kalan tek tutunacak dal, yeni bileşimlerin estetik planlarda yapılmasıdır. Ancak böyle bir tutumla sanat, sanat kalarak, toplumsal ve insancıl görevini yerine getirebilir.” (İlhan, 2004: 65)

İlhan, Cumhuriyet ideolojisini ve toplumsal sanatın ulusal temellerini öne alan bir toplumsal gerçekçiliği savunurken yukarıdaki alıntıda değindiği sanatın sanat olarak kalması idealini de sakınmıyor. Ancak estetiği göz ardı etmediğini söylese de ulusçu ve batılı sanat değerleri bileşimini öne çıkarıp topluma yön vermeyi amaçladığında bir siyasî söyleme yakınlaşmış oluyor, bu noktada estetik ve sanat yapıtının özgünlüğü mutlak olarak ikinci plana itiliyor. Bu gerçekçilik anlayışı toplumun değişen ya da henüz değişmemiş dinamiklerini izleyen romantik bir tutumu da beraberinde getiriyor.

Buraya kadar, toplumcu gerçekçiliğin kaynağı olarak Marksizmi görmemiz gerektiği açık olarak ortaya çıkıyor. Türkiye’de teorik ve politik Marksist tutum, başlangıçtan beri karakterini bulamamış ve kristalize olamamıştır denilebilir. Referans olarak yakın tarihin kavgalar ve iç çekişmelerle geçen sol geçmişi karşımızda durmaktadır. Pratik anlamda bir örgütlenmenin fiili temsilcisi olan TKP’nin tarihi bile çelişkiler, karşıtlıklar ve bocalamalarla doludur. Metin Kayaoğlu’nun yıllarca TKP’nin merkez komitesinde yer alan Hikmet Kıvılcımlı ve TKP ile ilgili şu sözleri dikkat çekicidir:

“Kıvılcımlı ömrü boyunca bir komünist örgütlülüğün içinde olmamıştır. TKP, simgesel ve birkaç aylık Mustafa Suphi dönemi hariç hiçbir zaman Marksist devrimci bir örgüt olmamıştır. Kıvılcımlı, TKP’nin Merkez Komitesinde görev aldığı 1929’a kadar komünist bir örgüt olamadığını yazar.” (Kayaoğlu, 2006: 9)

İsmi içerisinde komünist parti ibaresi yer alan bir örgütlenme için bu türden bir saptamanın kaynağına inmek için Cumhuriyet döneminin koşullarını da göz önüne almak gerekiyor. 1920’ler ve sonrasında daima Cumhuriyet resmî ideolojisinin ve tek parti yönetiminin aydınlar üzerindeki güçlü etkisi ve sıkı takibatları özgürlükçü-legal bir ortamda sosyalist hareketin gelişip güçlenmesini önlemiştir.² Hatta hükümetin sert tavrı o denli etkili

² 10 Eylül 1920’de Bakü’de kuruluş kongresi düzenlenen Türkiye Komünist Partisi ve üyeleri hakkında kurulduğu yıldan 1944’e kadar çeşitli davalar açılır; bu davalarda tutuklama ve hapis kararları çıkar. 1925 yılında İstiklâl Mahkemesi TKP ileri gelenlerinden bir kısmını mahkûm eder. Hakkında tutuklama

olmuştur ki TKP kendi içerisinde tavrı değişikliklerine ve bölünmelere gitmiştir. Sovyetlerdeki Komintern, TKP'ye "emperyalizme karşı ulusal kapitalizmi destekleme ve bir çeşit yasal Marksizmi savunma" şeklinde suçlamalar yöneltmiştir. (Bkz. Tunçay, 1992: 48)

Türkiyeli Marksistlerde teorik anlayışın belirsizliği bir vaki'dir. Cumhuriyet döneminin sözünü ettiğim anlamda "baskıcı" bağlamı da bu belirsizlikte önemli rol oynamaktadır. Bu dönem, belirli süreçler halinde ilerlemiş, sosyalist aydınlar resmî ideolojiye eklenmiş, eklenmeyenler de Marksizm ve sosyalizme dair düşünsel faaliyeti adeta yer altına indirmek ve o şekilde sürdürmek zorunda kalmışlardır.

Suat Derviş'in yaşadığı ve düşünce dünyasının şekillendiği dönem olan 1920- 45 yılları arasındaki Toplumcu söylemi ve yazarın bu söyleme bağlı olarak gelişen kendi söylemini belirlemek gerekiyor. Bu amacıyla Cumhuriyet dönemine göz atarken dönemde yazınsal anlamda etkili olmuş toplumcu kimliklere de yer vermeliyiz.

1940'lardan sonra toplumcu gerçekçi bir edebiyatın temsilcileri ve bunlardan ayrı bir alanda gönüllü önderlik vasfını üstlenen toplumcu aydınlar dualitesi göze çarpar. Toplumcu gerçekçilik bu yıllarda henüz ortak bazı tavırlarla birleşen bir aydın ve sanatçı kitlesinin benzer özellikler bütünü olarak belirmektedir.

"1925- 1940 arasında, yazın alanında gerek kuramsal gerekse kılğısal düzeyde, toplumcu gerçekçiliğin kendi terimleri ile açıklandığı ve örneklendirildiği söylenemez. Bu yüzden gerçekçi ve topluma dönük bir yazın dönemin tüm yazarlarınca paylaşılan ve onları benzer kılan bir görüş olmuştur. 1940'lara kadar profesyonel politikacı değilse bile profesyonel toplumcu gerçekçi yazar, kendisini ötekilerden ayıran kuramsal öncülleri ne yazık ki yeterince açıklayamamıştır." (Oktay, 2003: 413)

1929'da Nazım Hikmet, Sabiha Zekeriya Sertel gibi isimler etrafında putları yıkma (Resimli Ay dergisi çevresinde Nazım Hikmet'in başlattığı "Putları Kırıyoruz" kampanyası ve daha sonra da sürecek olan tasfiye hareketi) başlamış, daha çok ferdî nitelikte olan şiir ve romana karşı bir tavrı alınmıştır. Bu tavrı alışı yer yer ileri gidildiğini Nazım Hikmet de kabul etmiştir.³ Bu arada söz konusu türden karşı duruşların her zaman Cumhuriyet hükümetlerinin

kararı çıkanlar arasında Dr. Şefik Hüsnü Değmer, Nazım Hikmet, Hasan Ali Ediz de vardır. 1927'de ise TKP'nin bütün üyeleri tutuklanıyor. 21 Kasım 1927 tarihli Cumhuriyet gazetesi tutuklananların sayısını 57 olarak veriyor. Tutuklananların başında Şefik Hüsnü, Vedat Nedim Tör ve Şevket Süreyya Aydemir gelmektedir. 1928 sonbaharında komünist oldukları gerekçesiyle tutuklananlar "Teşkilat-ı Esasiyeyi tağyire (anayasayı değiştirmeye) kalkmak" suçuyla İstanbul Ağır Ceza Mahkemesine sevk edilir. 1929'da hükümetin komünistlere karşı tutumu sertleşir 29 Mart 1929 tarihli İzmir gazetesinin haberine göre 16 kişi komünist oldukları gerekçesiyle tutuklanır. 1930 yılında Cumhuriyet ve Vakit gazetelerinde komünist faaliyetleri gerekçesiyle tutuklananların haberleri vardır. Bu gibi tutuklamalar ve hükümetin sert tavrı TKP'nin kapatılmasına kadar devam eder. (Bkz. Tunçay, 1992: 70- 82)

³ Resimli Ay'daki dönemin tartışmalarını değerlendiren Sabiha Sertel Nazım'ın öz eleştirisi ve kampanya hakkında söylediklerini şöyle veriyor; "Resimli Ay'da yaptığımız tartışmalar üzerine konuştuk. Hayat ve tecrübeler bize çok şeyler öğretmişti. O zamanki hataları gözden geçirdik. Nazım gülümsedi:

--O zaman sekterdik, dedi. Biz mesela "Putları kırıyoruz" kampanyasını neden açtık? Abdülhak Hamid milli şair değilmiş. Memleket konularıyla ilgilenmezmiş... Proleter şairi değilmiş... Saltanat devrinde proleteryanın daha doğum halinde olduğu bir devirde onun proleter şairi olmasını nasıl bekleyebilirdik? Adam büyük şair. Kendi ufuklarından çıkmış, dünya konularıyla ilgilenmiş. Abdülhak Hamid yaşadığı devrin, şartların mahsulüydü. Mehmet Emin ise şair bile değildi. Mehmet Akif'in mistik ideolojisini, gerçekçi eserlerimizle çürütmeli idik. Namık Kemal bir vatan şairi idi. Zamanında Abdülhamit diktatörlüğüne karşı savaştı. Bu yüzden menfâlarda süründü. Biz bunların hepsine çattık. Bunları burjuva şairi, edibi diye kenara attık. Neydi benim o "Berkeley" şairi?!... Dialektik materyalizm şairle mi

halkçılık ilkesiyle birleştirdiği ve kendisine eklemlediği bir sol hareketin kontrollü ve tolere edilmiş hamleleri niteliğinde olduğu göze çarpar.

Problem, aydının karşı duruşunun birtakım koşulların biçimlendirmesi ile adeta erimesidir. Bir taraftan siyasi baskı ile bir taraftan da kendi içerisinde elitist bir birliğe gitme, gönüllü önderlik veya kurtarıcı aydın kimliğiyle işçinin ve ezilenlerin kurtarıcılığına soyunma çabaları bu erimede etkili olur. Aydın ve sanatçı bu koşulların etkisiyle toplumculuğun dayanması gereken sınıfsal gerçeği göremez. Böylece gerçek toplumcu gerçekçi söylem yerleşemez. Bunun yerine heroik, içe kapanmak zorunda kalan bir sol söylem ortaya çıkar, bu söylem popülist ve vulgerdir aynı zamanda. Ahmet Oktay, özellikle 40'lı yıllarda toplumcu yazının ve söylemin aldığı hali şöyle betimler:

“Pratikten yoksun iyimserlik, eyleme geç(e)meyen iyimserlik, metinde var edilmeye çalışılmakta, en hasından bir ülkücülüğe ulaşılmaktadır yani. “Hür ufuklar”, “mutlu yarınlar”, “aç işçi”, “vız gelen zindan” vb. türünden imgeler, Türk yazınında solculuğun göstergeleri sayılmış ve bu türden bir solculuk, yaşamın somut koşullarını görmek, o koşullarla iletişim/bildirişim içinde bulunmak zorunda olan ve sahici insan ilişkilerini nesnelleştirmesi gereken solcu söylemin yerine ikame edilmiştir. Asla pratiğe geçirilememiş ve işçi sınıfını çekim alanına sokamamış, hep yazınsal düzeye kapatılmış bir mücadelenin, mevcut tarihsel durumu geçersizleştirebileceği ve gündelik ekmek kavgasının içinde ezilen kitlelerin onayına kavuşabileceği sanılmıştır. Ama kitle bu onayı esirgedikçe, toplumcu olmaya uğraşan o dönem şiiri de bu ilgisizlikle doğru orantılı olarak kitle’den uzaklaşmış.” (2003: 414)

Cumhuriyet dönemi köy romanı ve toplumcu roman olarak nitelenen hareketlerin temelinde toplumda yaşanan ağır koşullar önemli bir etkidir. Ancak Türk romanında belirgin hatlarla kendini gösterebilen bir toplumcu gerçekçi eylem olarak bu dönemsel hareketler referans alınamaz. Taner Timur, köy romanı ve zaman zaman toplumcu roman olarak nitelenen yazınsallığı sınıfsal nitelikte bir yazın hareketi için yeterli ve yetkin bulmaz. Timur, “Kuyucaklı Yusuf’tan bahsederken dönemi şöyle tanımlar:

“Kuyucaklı Yusuf Sovyetler Birliği’nde toplumcu gerçekçiliğin resmileştiği yıllarda yayınlanmıştır. Bu eserde de böyle bir yaklaşıma paralel unsurlar buluyoruz. Bununla beraber Sabahattin Ali’nin doğrudan Sovyetler Birliği’ndeki gelişmelerden etkilendiğini söylemek zordur. (...) Ayrıca romanın yazıldığı yıllarda Türk fikir hayatı evrensel akımlara paralel bir kristalleşme içinde değildi.” (Timur, 1991: 86 – 87)

Bu tür bir siyasi sol söylemin içerisinde kendisini toplumcu olarak tanımlayan aydınlardan ve özellikle gönüllü önderlik vasfını üstlenenlerden Reşat Fuat Baraner’in düşünceleri Suat Derviş’i etkiler. Onun kendi yazarlık söylemi, dönemin belirlediği toplumcu söylemi Reşat Fuat Baraner’in etkisi ile ortaya çıkar. Suat Derviş, döneminin romansal söyleminin etkisi ile zaten “gerçekçi” olmak iddiasındadır. 1937’de Tan gazetesi tarafından Sovyetler Birliği’ne gönderilir, burada sosyalizmin pratiğini kurumsal ve siyasi yönünü inceleme fırsatı bulur, aslında yazılarında da belirttiği gibi o daha çok kadın aile ve toplumda bu ikisinin rolü üzerinde dikkatini yoğunlaştırır. Ailenin ve kadının hukukî durumu, hak ve özgürlüklerin korunması, eğitim gibi unsurlar üzerinde, yani pratik yaşamı öne çıkaran toplumculuğu benimser. Yazar, romancılıkta yapmak istediklerini 1937 yılında şöyle ifade eder:

öğretilir? Proleter şairi, aşk şiiri yazamaz dedik. Tabiatı ve insanı unuttuk. (Sabiha Sertel, **Roman Gibi**, Belge Yay., 2. basım, İstanbul 1987, s.162)

“Edebiyatta yapmak istediğim şey memleketimin bugünkü içtimai, fikrî ve estetik muadelerine makes olabilmek. İçinde yaşadığım, içinden çıktığım cemiyete lisan verebilmektir. Buna muvaffak olabilecek miyim bilmiyorum. Fakat çalışmaktaki gayem yalnız budur. Mahalli bir muharrir olmak, Türk cemiyetinin muharriri.” (Hikmet, 1937: 308)

Yazarın kendi ile ilgili bu tanımlaması toplumculuğu benimsediğini göstermektedir. Yazar, bu senelerde 1920-37 arasında yazdığı romanları beğenmediğini de aynı ideale dayanarak ifade eder. O artık romanda hayatın gerçeklerini vermek istemektedir. (Bkz. Hikmet, 1937: 308)

Reşat Fuat Baraner’le tanışması ile tarihi maddeciliği ve sosyalizmi de tanır. 1940 - 1941 yılları arasında **Yeni Edebiyat Dergisi**’ni çıkarır. Derginin sorumluluğunu büyük ölçüde Suat Derviş üstlenir. Yeni Edebiyat’ın düşünsel altyapısı dönemin Marksist estetik söyleminin ve Toplumcu Gerçekçiliğin temel ilkelerinin etkisi ile biçimlenmiştir. Bu biçimlenişte Reşat Fuat Baraner’in önderliği belirgindir. Dergide “Ali Rıza” takma adıyla yazılar yayımlar, yazılarında gerçekçilik, sanatta biçim ve içerik temalarını da işler. Ancak bu yazılardaki düşünceler dönemin sanat algısına hâkim olan geleneksel formların, biçimlerin etkisini yıkan, dönüştüren nitelikte değildir. Biçim sorunu tatmin edici kuramsal deneyimler ve argümanlarla ele alınamaz. Ayrıca sanat yapıtında biçimle ilişkili düşünceler, özellikle “biçimin içeriğin bir türevi olduğu” düşüncesi Marksist estetiğin döneme içkin söylemine doğrudan bağlıdır. Özellikle Zeki Baştımar’ın sanatın sınıfsal özelliği ve niteliği, estetik öz ve biçim ilişkisinde sınıfın rolü konularında yazdığı yazılarda Plehanov’un temellendirdiği estetik değer yargılarının belirgin etkisi göze çarpar. Dergide toplumcu sanatın öz ve biçim ilişkisine dair estetiği öne çıkaran düşüncelerin yer bulunduğu görülür, Ahmet Oktay bunları yeterli bulmadığını şöyle belirtiyor:

“Öz’e öncelik tanıyan, biçimi onun dolaysız yansıması sayan Yeni Edebiyat yazarları, estetik değer’e özel bir önem vermekle beraber, bu düzeyin yeterli bir kavramlaştırmasını yapmamaktadırlar ne yazık ki. Yeni öz’ün yeni biçimi kendiliğinden üretmesi sorunu askıda kalmaktadır. Aynı şekilde öz ile biçim birliğinin nasıl sağlanacağı sorusu da, bu iki kategorinin içeriği yeterince tanımlanamadığı için çözümlenememektedir. Ayrıca, yazarlar genel üretim biçimi içinde özgül bir ‘istihsal’ olarak anladıklarını belirtmelerine karşın, yazın’ın/sanat’ın kendi üretim araçlarını ve üretim biçimlerini yenilemek zorunda olduğu sorununu nedense çözümlenmesi gerekli bir düzey olarak gündeme getirmeyi de düşünmemektedirler. “Şekil muhtevasına uygun olmalıdır” türünden bir önermenin yeterli bir açıklaması yapılmamaktadır. Tarihteki bir köylü hareketini konu edinen bir şiir, örneğin ille de halk şiirinin biçimlerini mi seçmek zorundadır? 1940 yılında bir aşk öyküsü kendine hangi anlatım biçim ve biçimini seçmelidir?” (2003: 474)

Bununla birlikte Yeni Edebiyat, içerikte yeni olma iddiasında ısrarlıdır. Bu yenilik toplumun sınıfsal yapısının gerçekçi olarak yansıtılmasından doğmalıdır. Sabiha Sertel’in dergide yayımlanan bir yazısında “yeni”nin sınıfsal özelliği, ezilen sınıflarla “yeni” arasındaki ilişki Marksist ekonomik ilkelerle şu şekilde açıklanıyor:

“Sanat da diğer ideoloji şekilleri gibi cemiyet hayatının maddi şartlarıyla sıkı sıkıya bağlıdır. Sınıflı bir cemiyette sanatkâr yarattığı eseriyle mevcut sistemin müdafaasını üzerine alırsa yaratılan san’at eseri iyi bir eser olmaz, bu devirlerde yetişen büyük sanatkârlar istisnasız bunun aksini yapmışlar ve ancak o sayede cidden değerli sanat eserleri verebilmişlerdir.

Bizim istediğimiz hakiki sanat realiteyi hakikaten olduğu gibi ve bütün hususiyetleriyle aksettirebilen bir sanattır. Ve edebiyatımızda şimdye kadar böylesine

maalesef çok rastlayamadığımız için biz bu telakkiyi kendisine mal edebilen ve bu yol üzerinde yürüyen sanata yeni diyoruz.” (Sertel, 1941: 1)

Suat Derviş, bu dergideki eleştiri yazılarında da alt yapı-üst yapı ilişkisi ve üretim ilişkilerinin belirlediği nesneliliği gerçeklikte ve gerçekçilikte temel aldığı gösterir. Peyami Safa hakkında “Bir Tereddüdün Romanı”nı eleştirdiği yazıda şunları söyler:

“ O, cemiyette inkişaf ve hareketin mevcut tezatların çarpışmasıyla, sosyal iktisadi zaruretle ve istihsal münasebetleriyle olan bağlılığını göremiyor. İnsanları “Cemiyetin kendi baskısı altında, kendi emelleriyle kımıldayan mahsus bir alet haline gelmiş”tir.” (Derviş, 1940: 3)

O artık gerçekçilikte sosyal çevrenin nesnel gelişim ve dönüşüm ilkeleriyle üretim ilişkilerini esas almaktadır. Toplumsal olaylara ve tiplere bakarken bunların sosyal ve ekonomik zeminini aramaktadır.

Derginin hemen her sayısında yayımlanan Suat Derviş imzalı fıkraları Reşat Fuat Baraner’in yazdığını biliyoruz; bu fıkralarda tarihi-diyalektik materyalizmin temel ilkeleri tanıtılır. Türk toplumsal dönüşümünün de bu ilkelere bağlı olarak “olumlu”ya evrilişi istenen ve beklenen bir idealdir. Fıkralarda materyalist düşüncenin mistik düşünce karşısında galip gelen yanları da öne çıkarılarak toplumsal hayatta materyalist düşüncenin egemen olması gerekliliği vurgulanır.⁴ Suat Derviş de dergideki roman eleştirilerinde gelişim (evolution) ve değişimin “doğru bilince” ve “sosyalist” bilince giden yoldaki ümitvar etkisinin, tam da bu terimleri kullanmadan, Türk romanında öne çıkarılmasını ister. Örneğin Yakup Kadri’nin *Yaban*’ını eleştiren yazısında Ahmet Celal’in olumsuz bir tip olmasını bir kusur olarak görür Derviş ve ardından şu değerlendirmeyi yaparak yazısını bitirir;

“Bu kitabı okurken insan, mütemadiyen bir çıkar yol ihtiyacile kıvrıyor. Bu ihtiyaç eserin son satırına kadar insanı adeta bunaltıyor. Nihayet nevmi kahraman, okuyucuyu da aradığını bulamamak ümitsizliği içinde bırakarak sahneden çekiliyor.

Eser realist değildir. Köylülerdeki inkılâpçı sevgi tabiiyi sifra düşürmektedir. Türk köylüsünün şimdiye kadar geçmiş olan inkılâp ve tekâmül seyrindeki rolünü sifra indirmekle, Türk cemiyetinin bundan sonra da daha ileri hamlelere müsait olduğunu inkâr etmiş bulunuyor.” (Derviş, 1940: 3)

Onun eleştirileri kuşkusuz toplumcudur. Ancak yazarın kendi eserleri de toplumcu gerçekçiliğin temel öncülü ile özdeşleşen yani sınıfsal çatışmalar ve bunun sonucunda proleteryanın örgütlenip sosyalist devrimi muştuladığı, orijinal örneklerini Çernişevski ya da Gorki’de bulacağımız türden bir toplumculuğa örnek gösterilemez. Ahmet Oktay Suat Derviş’in eleştirilerinin ortak özelliklerini şöyle sıralıyor:

“ ...

⁴ Bu yazılar ve yayımlandıkları sayılar şöyle; **Eski Yeni** (S.1, s.1), **Realite** (S.2, s.1), **Halk ve Edebiyat** (S.3, s.1), **İyi Kötü** (S.4, s.1), **Hayat** (S.5, s.1), **Zaman** (S.6, s.1), **Madde ve Hareket** (S.7, s.1), **Ölüm** (S.8, s.1), **İnsan ve Cemiyet** (S.9, s.1), **Keyfiyet, Kemiye** (S.10, s.1), **İzafî ve Mutlak Hakikat** (S.11, s.1), **İnkâr** (S.12, s.1), **İnkârı inkâr** (S.13, s.1), **Tekâmül** (S.14, s.1), **Muvazene ve Muvazene Nazariyesi** (S.15, s.1), **Hürriyet ve Zaruret** (S.16, s.1), **Lüks** (S.17, s.1), **Siyaset ve Harp** (S.18, s.1), **İhtimal ve İmkân** (S.19, s.1), **İstemek, Muvaffak Olmak** (S.20, s.1), **Dumlupınar** (S.21, s.1), **Dil Bayramı** (S.22, s.1), **İnsan Sevgisi** (S.23, s.1), **Birinci Yılıımızı Doldururken** (S.24, s.1), **Cumhuriyet** (S.25, s.1), **Atatürk ve Gençlik** (S.26, s.1)

Eleştirmen, yazarla yapıt'ı özdeşliyor. İçeriğin son kertede yazarın düşüncelerini dışa vurduğunu, bu düşüncelerin ise sınıf ideolojisi'ni yansıttığını savlıyor. (örneğin Çete'nin eleştirisine şu cümleyle giriyor: "Edip R. Halit siyasi hayatında evvelce düştüğü hatalarını tashih etmiş olduğunu bu eserle göstermek istiyor.")

Romanlarda toplumsal ilişkilerin mutlaka çelişkileriyle gösterilmesi gerektiğini vurguluyor eleştirmen ve romancının mutlaka gelişen güçlerden, sınıflardan yana ağırlığını koymasını öngörüyor. Bu en temel ölçüt olarak beliriyor.

Bu bakış açısının doğal uzantısı olarak, romanda yükselen toplumsal güçleri temsil eden bir olumlu ve 'inkılâpçı' tip görmeyi istiyor eleştirmen.

Eleştirmen, doğrudan emekçi kesimler içinde saydığı insanlara yönelmiş yapıtlara yakınlık duyduğunu sezdirmektedir. Çalışan sınıf ve kesimleri anlatan yazarlara daha yumuşak, daha hoşgörülü davranmaktadır.

Ruhbilimsel çözümlmeleri değil, açık ve eyleme dayalı anlatımı övmektedir. (Bu yüzden, Fahim Bey ve Biz'i bir 'hiç' saymaktadır.)

Genel hatlarını böylece özetleyebileceğimiz bu eleştiri anlayışının, 1940'ların koşullarında önemli bir işlev üstlenmiş olduğunu söylemek gerekir. Gelgelelim yöntemin doğru bir yön taşınması, eleştirmenin bu yöntemi eksiksiz kullandığı anlamına gelmiyor elbet. Gerçekten de, Suat Derviş, genellikle romanla ilgisini koparıyor ve nesnesinde bulunmayan, bulunması da gerekmeyen genel kuramsal sorunları tartışmaya girişerek eleştirisini sakatlıyor." (2003: 480-481)

Söz konusu yazılarında Suat Derviş, Ahmet Oktay'ın da belirttiği gibi, toplumcu gerçekçiliğin önemli sorunlarından biri olan "olumlu tip" sorunuyla karşımıza çıkıyor. Konu ettiği romandan kopup ideolojik değer ölçütleri de belirliyor. Yazarın değerlendirmesi bir edebî yapıtın yazınsallığı ya da özgü yapısına ilişkin bir değerlendirme değildir, kahraman ile romancıyı, romancı ile düşünürü roman ile düşünce yazısı ya da bilimsel bir yapıtı bir gören bir anlayışın ürünüdür denilebilir kolaylıkla. Ancak yazarın dönemine ve dönemin toplumcu söylemine bakılarak bunun nedenleri yine kolayca bulunabilir. Önemsenmesi gereken nokta, Suat Derviş'in toplumun tekâmülü ve dönüşümüne yönelik eleştirel, toplumcu bir bakış açısına sahip oluşu ve bu düşünsel bakış açısının yazınsal bir değer de barındırabilmesidir. Derviş'in eserleri, söz konusu bakış açısının Türk romanındaki ilk örneklerindedir.

2. Suat Derviş'in Romanlarının Tasnifi:

Yazarın, eserleri hakkında çelişkili bilgiler verdiğini araştırmacı Liz Behmoaras da tesbit etmiştir. Behmoaras, yazarın 1936'da Naci Sadullah'la yaptığı bir söyleşiye dayanarak şunları söyler:

"Ne var ki Naci Sadullah'la söyleşisinde, 1930'dan bu yana hiç kitap yayınlamadığını söylerken unutkanlığa uğramış olabilir. Zira 1931 yılında, bir yıl önce Resimli Ay'a yazdığı öyküyle aynı başlığı taşıyıp aynı konuyu çok daha etraflıca işleyen, ilk defa olarak sosyal adaletsizliği açıkça yerdığı, oldukça önemli bir romanı yayınlamıştı; Emine." (Behmoaras, 2008: 127)

Suat Derviş'in eserlerinin büyük bir bölümü basılmamıştır. Yazar, tefrika halindeki eserlerinin bir bölümünü müstear adlar kullanarak yazdığını ifade eder. Ancak bunların hangi romanlar olduğunu öğrenemeyiz.

Bütün bunları göz önünde bulundurarak yazarın basılan, tefrika edilen eserlerini ve önemli bir referans olarak kabul edebileceğimiz (Behçet Necatigil'in Dünya Kadın Yılında

Suat Derviş Üzerine Notlar başlıklı yazısında yayımladığı otobiyografik) mektuba dayanarak basıldığını varsaydığımız romanlarını şöyle sıralayabiliriz:

1. *Kara Kitap*, Karabet Matbaası, İstanbul 1920; *Kara Kitap*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1996
2. *Hiçbiri*, Yeni Şark, İstanbul, 1921; *Hiçbiri*, Kitaphane-yi Suudi, İstanbul, 1923; *Hiçbiri*, Doğan Yay., İstanbul, 2004
3. *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, Orhaniye Matbaası, İstanbul, 1923; *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1946⁵
4. *Buhran Gecesi*. İstanbul: Suhulet Kütüphanesi, 1924⁶
5. *Beni mi?* İstanbul: Suhulet Kütüphanesi, 1926
6. *Gönül Gibi*. İstanbul: Suhulet Kütüphanesi, 1928
7. *Emine*. İstanbul: Resimli Ay, 1931⁷
8. “*Sultanın Karıları*” Tempo (Almanya), 1931-32; “*Bir Haremağasının Hatıraları*” Son Posta, 1933-34; “*Sultanın Karıları*”, Hürses, 1952⁸
9. “*Dirilen Mumya*”, Son Posta 1934 (“Suat Suzan” müstear adıyla)⁹
10. “*Bu Baş Ne Yapalım*”, Son Posta 1934 (“Suat Suzan” müstear adıyla)¹⁰
11. “*Onu Bekliyorum*”, Cumhuriyet, 1935¹¹
12. “*Onları Ben Öldürdüm*”, Son Posta, 1933¹²

⁵ Eserin bu baskısı “Milli Roman” başlığıyla yapılmıştır.

⁶ “Buhran Gecesi”, 1923 yılında Süs dergisinin 4 Ağustos – 24 Eylül tarihleri arasındaki 15 sayı içerisinde eski harflerle tefrika edilmiştir. Tefrikanın ilk kısmının başında şu ibare yer alır: “Süs, Suat Derviş hanımın bu yeni eserini karî hanımefendilere takdim edebilmekle bahtiyardır.” (Derviş, 1923: 6)

⁷ Romandaki bazı olaylar çizimlerle resimlendirilmiştir. Resimlerin altlarında da kompozisyonu kısaca özetleyen cümleler yer almaktadır.

⁸ 1933 – 1934 yılları arasında Son Posta gazetesinde 92 kısım halinde tefrika edilmiş, kitap olarak basılmamıştır. Tefrikada, “Bir Harem Ağasının Hatıraları” başlığının altında “Kendi Lisanından” açıklaması yer almaktadır. Tefrika kısımlarının her birinde nakledilen olayların içeriğine dair bir başlık yer almaktadır. İlk tefrika kısmının alt başlığı şöyledir: “Sarayın Harem Dairesinde İlk Gördüğüm Şey Ne Oldu?” (Derviş, 1933: 1) Son kısmın başlığı ise “Katil Topkapı Sarayı, Nihayet Cevhermisalin de Kanına Girmişti” (Derviş, 1933: 1) şeklindedir.

⁹ 04.01.1934 – 09.01.1934 tarihleri arasında “Aşk ve macera romanı” alt başlığıyla tefrika edilmiştir. Yazarın ‘Suat Suzan’ müstear adını kullandığı tefrika, 72 kısımdan oluşmaktadır. Her kısımda, nakledilen olaylar hakkında fikir veren başlıklar yer almaktadır. Örneğin 1. tefrika kısmının başlığı, “Hacca Giden Müslümanlar Arasında Bir Ecnebi Ne Sıfatla Bulunabilirdi?”; son kısmın başlığı ise “Seza Yanındaki Gence Artık Hiç Mesut Olamayacağını Söylüyordu” şeklindedir.

¹⁰ Eser, “Dirilen Mumya” romanı gibi “Aşk ve Macera Romanı” alt başlığıyla tefrika edilmiştir. 100 kısımdan oluşan roman, 31 Mayıs ve 17 Eylül tarihleri arasında yayımlanmıştır.

¹¹ 20 Nisan – 16 Mayıs tarihleri arasında 26 parça halinde yayımlanmıştır. Yazar, romanını 19 bölüme ayırmıştır. Roman, kitap halinde basılmamıştır.

13. “Baba-Oğul”, Son Posta, 1936-37.¹³
14. “Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır”, Tan, 1937¹⁴
15. “İstanbul’un Bir Gecesi”, Haber, 1939¹⁵
16. “Hiç”, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1939
17. “Sınır”, 1943 – 1944, Son Telgraf¹⁶
18. “Biz Üç Kızkardeşlik”, Son Telgraf, 1944-45¹⁷
19. “Ankara Mahpusu” [Zeynep İcin] Haber, 1944-45; *Le Prisoner d’Ankara*, Paris,1957; *Ankara Mahpusu*, May Yayınları, İstanbul,1968; *Ankara Mahpusu*, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2000
20. “Fosforlu Cevriye”, Gece Postası, 1945; “Fosforlu Cevriye”, May Yayınları, İstanbul,1968; “Fosforlu Cevriye” Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2000¹⁸
21. “Çılgın Gibi” [Yalının Gölgeleleri] Yeni Sabah, 1945; *Les Ombres Du Yalı*. Paris: Les Editeurs Français Reunis, 1957; “Çılgın Gibi”, Hasat Yayınları, İstanbul, 1998; “Çılgın Gibi”, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2001¹⁹

¹² 45 kısım halinde 24 Mayıs - 10 Temmuz 1933 tarihleri arasında tefrika edilmiş olan romanın her kısmı bir başlıkla nakledilir. Her kısmın içerdiği en önemli olay ve durumlar bu başlıklar yoluyla sezdirilmekte ve böylece okuyucunun ilgisi ve merakı roman üzerinde odaklanmaktadır. Romanın kısımlarından bazı başlıklar şöyledir: 1 “Kameriyenin İçinde Bir Kadın Var” 3 “Kadın Mezarlığa Daldı ve Kayboldu”, 8 “Genç Kız Hıçkırarak Ağlıyordu”, 10 “Ben Bu Akşam Bir Cinayet İşledim”, 15 “Annem Neden Ağlıyordu”, 19 “Babam Yaralar İçinde Kıvranıyordu”, 29 “Annemle Osman Bey Gene Baş başa”, 39 “Annemin Ölümünü İstiyordum”, 45”Kalkınız Köşke Gidiyoruz”. Roman, yazar tarafından 22 bölüme ayrılmıştır.

¹³ Derviş, Necatigil’e yazdığı mektubunda bu tarihleri verir. Ancak, bu tarihlerde Son Posta gazetesinde romana rastlanmaz. (Bkz. Necatigil, 1976: 605)

¹⁴ 12.02.1937 – 10.05.1937 tarihleri arasında Tan gazetesinde tefrika edilmiş, kitap halinde basılmamıştır. Yazar, bu romanını yazmakta iken kendisi ile yapılan bir röportajda ismini belirtmeden yazmakta olduğu romanı ile Nobel ödülü almayı planladığını söylemiştir. Neriman Hikmet’in kendisiyle 1937’de yaptığı röportajda üzerinde üç yıldır çalıştığı bir romanından şöyle söz etmiştir: “İsmini (*Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*) koydum. Eğer istediğimi bu romanda yapmağa muvaffak olduysam onun kitabını basacağım” (Hikmet, 1937: 308). Suat Derviş’in bu sözlerine dayanarak üzerinde iddialı olduğu ve Nobel ödülü alacağını düşündüğü romanının “Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır” olduğunu söyleyebiliriz.

¹⁵ 23 Mart – 13 Haziran tarihleri arasında tefrika edilmiştir. “Edebî roman” başlığı ile yayımlanan roman, 75 tefrika kısmından oluşmaktadır.

¹⁶ 14 Ağustos 1943 - 2 Ocak 1944 tarihleri arasında 136 parça halinde tefrika edilmiştir. Yazar, Behçet Necatigil’e yazdığı mektubundan başka neredeyse hiçbir kaynakta adı geçmeyen romanının Remzi Kitabevi’ne satıldığını fakat basılmadığını söylemiştir. (Bkz Necatigil, 1976: 606) Suat Derviş, romanını iki bölüme ayırmıştır. Tefrikanın ilk 50 parçalık kısmı 1. bölüm, geri kalan kısım ise 2. bölümdür.

¹⁷ Derviş, Necatigil’e yazdığı mektubunda bu tarihleri verir. Ancak, bu tarihlerde Son Telgraf gazetesinde romana rastlanmaz. (Bkz. Necatigil, 1976: 605)

¹⁸ Romanda değişik bir bölümlendirme tekniği kullanılır. Tümü bir araya getirildiğinde bir şiir bütünlüğü veren dörtlükler, romanın çeşitli yerlerine yerleştirilmiştir. Bu dörtlüklerden ilkinin her bir dizesi ise romanın bölümlerinin başlıkları olarak kullanılmıştır. Eser, böylece “Karakolda Ayna Var” (1), “Kız Kolunda Damga Var” (2), “Gözlerinden Bellidir Cevriyem” (3), “Sende Kara Sevda Var” (4) başlıklarıyla adlandırılmış dört bölümden oluşur.

¹⁹ “Çılgın Gibi”, 1945 yılında Yeni Sabah gazetesinde tefrika edilmiştir. Eser, yazarın Fransa’da olduğu dönemde (1953-1963) Yalının Gölgeleleri adıyla 1957 yılında Paris’teki “Les Editeurs Français Reunis” de Fransızca olarak yayımlanmış, aynı yıl Les Femmes Française dergisinde ve iki yıl sonra da

22. “*Kendine Tapan Kadın*”, Son Telgraf, 1944-45²⁰

23. “*İki Kadın ve İki Aşk*”, Son Telgraf 1946²¹

24. “*Yaprak Kımıldamasın*”, Hürses, 1945-1946

25. “*Yeniden Yaşayabilseydik*” (Suat Derviş, bu eserin 1950-1951 yılları arasında tefrika edildiğini söylemiştir. Ancak gazete ismi belirtmemiştir.²²)

26. “*Aksaray’dan Bir Perihan*” Gece Postası, 17 Aralık 1962 - 22 Şubat 1963
“*Aksaray’dan Bir Perihan*”, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1997

27. “*Şöför Mustafa*”, 1963 – 1964, Gece Postası²³

Bu romanların büyük bölümü tefrika edilmiştir. Yazarın yalnızca kitap halinde basılan romanlarının sayısı altıdır. Bunlar; *Kara Kitap*, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, *Buhran Gecesi*, *Beni mi*, *Gönül Gibi*, *Hiç* adlı romanlardır.

Derviş’in romanlarını değerlendirirken onun bir tefrika yazarı olduğunu ve günlük gazeteleri okuyan geniş kitlelere hitap ettiğini göz önünde bulundurmamız gerekir.

İncelenen yirmi iki eserinden yola çıkarak yazarın romanlarını iki ana grupta değerlendirebiliriz:

2.1. Bireysel Eğilimlerle Yazılan Romanlar:

Bu gruptaki eserlerin büyük bölümü, 1937’den önce yazılmış eserlerdir. 1937, yazarın Sovyetler Birliği Seyahatini gerçekleştirdiği tarihtir. Bu tarihe dek Derviş’in toplumcu eğilimi, Emine (1931) ve Bir Haremağasının Hatıraları (1933-1934) gibi eserlerde yansımaları bulur. Bu tarihten sonra yazarın, toplumun sorunlarına yönelik dikkatlerinin arttığı gözlenir.

Söz konusu değişimin bilincinde olan yazarın, 1937 yılında Neriman Hikmet’le yaptığı bir söyleşide bebeklerim diye bahsettiği ve eleştirdiği bu eserler,²⁴ korku, aşk ve macera romanı gibi başlıklar altında değerlendirilebilecek romanlardır. Bunlar, yazar

Avusturya’da bir kadın dergisinde yayımlanmıştır. Roman 1998’de Hasat Yayınları tarafından İstanbul’da yeniden basılmış, son kez de 2001 yılında Doğan Kitapçılık tarafından basılmıştır. On dokuz bölüm halinde yazılmış olan roman, son baskısında 260 sayfadan oluşmaktadır. Suat Derviş, Behçet Necatigil’e yazdığı mektubunda, 1945 yılında romanının Semih Lütfü kitabevinde basıldığını ifade eder. Behçet Necatigil ise “Dünya Kadın Yılında Suat Derviş Üzerine Notlar” başlıklı yazısında romanın yazarın ölümünden sonra kitap halinde basıldığını ifade eder. (Bkz. Necatigil, 1976: 596, 605) Yazar, eserin Fransa’daki baskısı için Türkiye’deki baskısına bakmadan doğrudan doğruya yazdığını aynı mektupta ifade etmiştir. Kız kardeşi Hamiyet’in eseri Fransızca’ya çevirdiğini de eklemiştir. Eserin Fransa’daki baskısının sonu da Türkiye’dekinden farklıdır. Bu baskıda, roman kahramanı Türkiye’deki baskıda olduğu gibi ölmez. Hayatını yeni bir umutla sürdürmek niyetini ifade eder ve roman sona erer.

²⁰ Derviş, Behçet Necatigil’e yazdığı mektubunda bu tarihleri verir, ancak bu tarihlerde Son Telgrafta romana rastlanmıyor. (Bkz. Necatigil, 1976: 605)

²¹ 23 Ekim – 27 Aralık tarihleri arasında 61 kısım halinde tefrika edilmiştir. Eser, “Büyük Edebi Aşk ve Macera Romanı” başlığı altında tefrika edilir. Derviş’le ilgili kaynaklarda eserin adına rastlanmamıştır.

²² Bkz. Necatigil, 1976: 606

²³ 16 Ekim – 19 Şubat tarihleri arasında 125 kısım halinde tefrika edilmiştir. Suat Derviş ile ilgili kaynaklarda yazarın bu romanının sadece adı, yayımlanış tarihi ve yeri geçmektedir.

²⁴ Bkz. Hikmet, 1937: 308

hakkındaki “populist romancı” tanımlamasına dayanak oluşturan eserlerdir. *Bu Başı Ne Yapalım, Dirilen Mumya, İki Kadın ve İki Aşk* gibi eserlerde “aşk ve macera romanı” şeklindeki alt başlıkları da görürüz. Bu gruptaki diğer romanlar; *Kara Kitap, Hiçbiri, Ne Bir Ses Ne Bir Nefes, Onu Bekliyorum, Gönül Gibi, Beni mi, Onları Ben Öldürdüm* adlı eserlerdir.

2.2. Eleştirel Gerçekçi ve Toplumcu Eğilimle Yazılan Romanlar:

Suat Derviş'in ikinci grupta yer alan eserleri, özellikle 1937 tarihinden sonra yazdıklarıdır. Bu dönemde Suat Derviş, edebî kişiliğinde etkili olan Henry Barbusse'un “toplumcu” tavrını benimser. Gençlik yıllarında sosyal çevresini teşkil eden Nazım Hikmet, Nizamettin Nazif, Neriman Hikmet gibi aydınların bakış açıları da onun eserlerine tesir etmiştir. TKP genel sekreterliğinde bulunan Reşat Fuat Baraner'le 1940 yılında evlendikten sonra Derviş'in söz konusu “toplumcu” tutumu, romanlarında daha fazla hâkim olmaya başlamıştır.

Onun ilk “toplumcu” kabul edilebilecek eseri, 1931'de Resimli Ay matbaası tarafından yayımlanan *Emine* romanıdır. Ancak yazar, bu tarihten 1937'ye kadar yine bireysel hassasiyetleri etrafında romanlar yazmayı sürdürür. Tan gazetesinin bir muhabiri olarak yaptığı Sovyetler Birliği ziyareti ile aynı tarihte (1937) tefrika edilen bir romanı, onun çizgisindeki değişimi güçlü biçimde ifade eder. *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* adlı eser, Derviş'in tamamen toplumcu ve eleştirel gerçekçi eğilimle yazdığı ve roman kişileri vasıtasıyla ideolojik iletiler taşıyan ilk eseridir. Yazarın 1960'lı yıllara dek yazdığı tüm eserlerde, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*'da olduğu biçimde ve dozda olmasa da “toplumcu” ve “eleştirel” gerçekçi hassasiyetin izlerini görmek mümkündür.

Yazarın romanlarının önemli bir bölümü bu son başlık altında değerlendirilebilecek olanlardır. Bunlar, Suat Derviş'in tartışmalı “toplumcu” kimliği için kaynak olarak gösterilen romanlardır. “*Emine*”, “*Sınır*”, “*Hiç*”, “*Çılgın Gibi*”, “*Fosforlu Cevriye*”, “*Ankara Mahpusu*”, “*Aksaraydan Bir Perihan*”, “*Şoför Mustafa*”, “*İstanbul'un Bir Gecesi*” adlı bu eserlerin “toplumcu gerçekçi” olarak değerlendirilmesinin doğru olmayacağını söyleyebiliriz. Zira bunların hiçbiri, kitlelerin problemlerini sınıfsal ve ekonomik bağlamda, üretim ilişkileri bağlamında değerlendiren romanlar değildir. Bu romanlarda, toplumsal problemlerin kaynağına doğrudan göndermeler yapıldığını ve çözüm için mücadele eden, birlikte hareket eden kitlelerin temsil edildiğini göremeyiz. Bunun yerine problemlerin gerçekçi bir bakışla ve eleştirel bir tutumla gözler önüne serildiğine tanıklık ederiz.

İdeolojik vurgusu en kuvvetli olan roman, yazarın Sovyetler Birliği seyahati ile aynı sene Tan gazetesinde tefrika edilen “*Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*” isimli eseridir. Bu eserde fabrika işçilerini grev ve sosyal hak mücadelesi için örgütleyen Namık adlı işçi toplumcu gerçekçi romandaki “olumlu tip”i temsilen romanda görevlendirilmiştir. Bu gruptaki bir diğer önemli roman da “*İstanbul'un Bir Gecesi*”dir. Burada da ideolojik söylemlerin taşıyıcısı olarak görevlendirilen ve yazar tarafından yönlendiriliyormuş izlenimi veren roman kişilerine rastlanır. Yazarın bu grupta değerlendirilebilecek başka romanı yoktur. Dolayısıyla bu iki romandan başka, yazar hakkındaki “toplumcu gerçekçilik” tartışmasına referans olacak ideolojik güdümlü eser yoktur.

3. Suat Derviş'in Romanlarının Genel Karakteri

Suat Derviş'in romanları, yapı özellikleri bakımından yazarın iki farklı dönemine has özellikler taşımaktadır. Derviş'in 1937 öncesinde yazdığı romanlara baktığımızda, olay örgülerinin iki temel çatışma etrafında geliştiğini görürüz. Bunlar, arzu edilen obje – engeller çatışması ve bireyin değerleri – toplumun değerleri çatışmasıdır. Bu romanlar, kişiler, mekân ve zaman gibi yapı unsurları yönüyle de birbirlerine oldukça benzerler. *Kara Kitap, Onu Bekliyorum, Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* ve *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* romanlarında kişi kadroları ve

mekânlar nicelik ve fonksiyon bakımlarından sınırlandırılmış olarak karşımıza çıkar. Öyle ki bu romanlardan her birinin olay örgüsünde işlev üstlenen kişilerin toplam sayısı beşi geçmez.

Kara Kitap'taki Şadan, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*'teki Osman, *Onu Bekliyorum*'daki Suzan, *Onları Ben Öldürdüm*'deki Sadiye, maddî imkân ve yüksek sosyal statü sahibi kişilerdir. Bunlar, Batılı hayat tarzını ve bu hayat tarzı etrafındaki zihniyeti benimsemiştir. Romanlarda olaylara sahne olan mekânlar da genellikle aristokrat kesimin yaşadığı konaklar, köşkler, yalılar ve sayfiye evleri şeklinde karşımıza çıkar. Dolayısıyla bu romanlarda, maddî sıkıntılar yaşayan kişilere, küçük insana tesadüf etmeyiz. Yine bu romanlarda korku ve gerilim imgeleriyle karşılaşırız. Suat Derviş'in yazarlığının ilk ürünleri olan bu romanlarda, korku ve gerilim unsurlarını eserlerinde kullanan Poe, Maeterlinck gibi Batılı isimlerin izinden gittiği sezilir.

Buhran Gecesi, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* ve 1935 tarihli *Dirilen Mumya* romanlarında fantastik unsurlara, hayalî kişilere rastlanır. Söz konusu romanların tamamı, Suat Derviş'in bireysel hassasiyetle yazdığı eserleridir. Bu bakımdan romanlarda rastlanan bireyin değerleri – toplumun değerleri çatışması, eleştirel bir fonksiyonla değil olay örgüsü içerisindeki fonksiyonuyla anlam kazanır.

Yazarın özellikle 1937 yılındaki Sovyetler Birliği seyahatinden sonraki döneme tekabül eden ve toplumcu eğilimlerle kaleme aldığı romanlarında ise olay örgüleri, kişiler, mekân gibi yapı unsurları farklılaşır. Olaylar, maddî imkân – imkânsızlık, bireyin hayat tarzı – toplumun değerleri gibi çatışmalar etrafında gelişirken romanlardaki kişiler de sıkıntı çeken küçük insan arasından seçilip karşımıza getirilir. Bu romanlarda mekân da yine küçük insanın hayat tarzına ait hususiyetleri ifade etme fonksiyonu üstlenir. Yazarın dikkatinin konaklardan ve köşklere sokağa ve küçük insanın yaşadığı mahallelere, semtlere yöneldiğini görürüz. Şehirlerdeki kenar mahalleler, fakir evler, bakımsız sokaklar, fabrikalar, orta halli apartman daireleri olaylara sahne olan mekânlar olarak karşımıza çıkar.

Ankara Mahpusu, *İstanbul'un Bir Gecesi*, *Fosforlu Cevriye*, *Şoför Mustafa*, *Hiç*, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* gibi bu tarz eserlerde temalar da toplumsal problemler odaklıdır.

Onun bazı romanları ve bu romanlardaki kimi hususiyetler, sosyalist gerçekçiliği için dayanak olarak gösterilir. *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* bunlardan biridir. Yazarın bu romanda, bir fabrika çatısı altında sosyal hakları ve iş güçleri istismar edilen işçilerin sorunlarını ele aldığı görürüz. Dolayısıyla söz konusu vurgu, eseri sosyalist gerçekçi bir roman olarak değerlendirmede yeterli sayılabilir. Üstelik romanda bir “olumlu tip”in de görevlendirildiğini görürüz. Romandaki olumlu tip, bilinçli oluşu, gerçekleri görme kabiliyeti ve mücadeleci tavrı ile idealize edilen Namık adlı bir işçidir. Namık, bir iş kazası nedeniyle bacağı kesilen bir başka işçinin gasp edilen haklarını geri alması için arkadaşlarını örgütler. Fabrikada greve gidilir. Her ne kadar örgütlenme bilinci fabrika çevresindeki bu olayla sınırlı kalsa da roman, sosyalist gerçekçi edebiyat örnekleri içerisinde değerlendirilebilir. Ancak Suat Derviş'in 22 romanından yalnızca ikisinde söz konusu sınıfsal mücadele ve üretim ilişkileri bağlamını görürüz.

Yazarın, romanlarının büyük bir bölümünde toplumsal dönüşüm sürecinde birey ve toplum ilişkisi etrafındaki sorunlara ve çatışmalara odaklandığını görürüz. *Fosforlu Cevriye*, *Aksaray'dan Bir Perihan*, *Çılgın Gibi*, *Hiç*, *Ankara Mahpusu*, *Sınır*, *Şoför Mustafa* gibi

romanlar bu problemle karşımıza çıkar. Behçet Çelik, Suat Derviş'in kadın kahramanları üzerinden söz konusu toplumsal problemi şöyle ortaya koyar:

“Suat Derviş'in romanlarındaki kadınlar birbirine benzer. Aksaray'dan Bir Perihan'daki Perihan ile Ankara Mahpusu'ndaki Zeynep, yoksulluktan gelen ve gözler paradan başka bir şey görmeyen bu iki kadın olarak benzeşir. Çılgın Gibi'nin Celile'siyle Aksaray'dan Bir Perihan'daki Perihan'ın Pakize'si ise soyluluktan geldikleri için yeni toplumsal düzende kendilerine yer bulamamışlardır. (...)

Bu kadınların çoğu belirli bir sınıftan ya da toplumsal kesimin temsilcileri olarak kurgulanmış olmalarına karşın özellikle aşk ilişkilerini yaşayış ve ilişkilerine bakışlarıyla gerçekçi birer karakter halini alırlar. Başka bir deyişle, erkeklerle ilişkileri sırasında yaşadıklarıdır, onların ait oldukları sınıfın davranış ve düşünüş biçimini, ortak ve ayrı yanlarını yakından tanımamızı sağlayan. Bütün kadınlar romanlarda önemli bir değişim yaşarlar Celile olsun, Zeynep olsun romanın başındaki kadın değillerdir; bu değişim kadınların hayatın içinde tavır almalarıyla başlar. “Verilmiş” hayatlarının dışına çıktıklarında, hayatlarını “yapmaya” başlarlar. Bu kahramanlardan en ilgi çekici olanı Çılgın Gibi'nin Celile'sidir. Celile Nişantaşı'ndaki bir sadrazam konağında doğmuştur. (...) Suat Derviş, Celile'nin iki özelliğinin altını roman boyunca ısrarla çizer. Hayatla ilişki içerisine girmeden yaşamıştır. Otuz beş yaşına kadar, hep seyretmiştir. Bunun nedeni hiçbir yerde kendisini ait hissedeceği bir ortam olmamasıdır. “Yıkılan, çürüyen, mahva mahkûm olan bir muhit olan yalıda o körpe varlığı, hayatiyeti gelişen benliğiyle bu yıkılışa ait bir unsur olmaktan uzak”tır. Okula gittiğinde ise, “yeni yetişen bir muhit ve yeni yetişen bir devrin çocukları arasında, o, hâlâ yıkılan bir yalının küf kokusunu ve ruhunda o muhitin ölü terbiyesini” taşımayı sürdürecektir ve her yerde her zaman yabancı olacaktır.” (Çelik, 1991: 3)

Eski ve yeni toplum düzeni ve bunlara bağlı değerler arasında uyum problemi yaşayan birey, Suat Derviş'in temel meselelerinden biridir. Dolayısıyla ülkede yaşanan dönüşümün sancuları, Suat Derviş'in romanlarında, özellikle Sovyet Devrimi kaynaklı toplumcu ideolojisinin önüne geçmiştir.

Behçet Çelik, Aksaray'dan Bir Perihan ve Ankara Mahpusu adlı romanları toplumcu gerçekçi ve tezli roman örnekleri olarak gördüğünü şöyle ifade eder:

“Aksaray'dan Bir Perihan, Melek gibi ‘olumlu’ bir tip barındırmanın yanı sıra, bambaşka bir biçimde, tam anlamıyla ‘tezli’ bir roman halini alır. (...) Romanın sonunda Nuri, Perihan ve çocukları yeni evlerinin inşaatına giderler. Perihan dışındakiler onlara yeni bir toplumsal statü sağlayacak bu inşaatla ilgisizdirler. Bu sırada dışarıdan sesler gelir. Öğrenciler hükümet aleyhine nümayiş yapıyorlardı; inşaat işçilerinin yanında Nuri'nin oğulları da öğrencilere karışırlar. Romanda tamamen yapıştırma duran bu bölümün ne anlama geldiği romanın dışına çıkarak kavrayabiliriz ancak: Bu roman 1962 yılında tefrika edilmiştir. Bu bölümün ardında yatan, ister günün gereği, ister yazarın okura ‘doğanı sezdirme’ istemi olsun romanı zayıflatır. Oysa bu bölümden önce Nuri'nin anne ve babasının zihniyetleri gereği feragat ettikleri mülkiyete ulaşmak için kendi değerlerinden feragat ettiğini fark etmesi sonucu yaşadığı utançla roman bitmiştir aslında.

(...)

Suat Derviş, Ankara Mahpusu'nu mutlu değilse de umutlu bir sonla bitirir yine de. Vasfi, Zeynep'le konuşmayı sokağa döner yeniden. (...) O akşam siyah bereli kadını bulmaya çalışır ve bulur; bu kez de ‘ümitsizliğe kapılmak doğru değil’ diyen Vasfi olacaktır. Roman, ikisinin el ele şehre doğru yürüyüşleriyle sona erer.” (Çelik, 1999: 4)

Her iki romanda da toplumcu gerçekçi romana özgü ‘olumlu tip’ ve ‘umutlu son’ gibi unsurlara yer verildiğini söyleyebiliriz. Ancak söz konusu unsurlar, yazarın da ifade ettiği gibi romanda ‘yapıştırma’ gibi duran eklemeler olarak değerlendirilmelidir. Nitekim Aksaray’dan Bir Perihan romanının temel meselesinin toplumun dönüşümü içerisinde çatışan zihniyetler ve hayat tarzları olduğunu görmüştük. Öyleyse bu romanda toplumcu gerçekçi romanda rastlanan sınıf çatışması, üretim ilişkileri, ezen ezilen kavgası gibi meselelerin hiçbirinin gündeme gelmediği ortadadır. Dolayısıyla romanlardaki söz konusu “olumlu tip”, “umutlu son” denemelerinin bu eserleri toplumcu gerçekçi roman yapmaya yetmediğini söyleyebiliriz.

Liz Behmoaras, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*’dan yola çıkarak Suat Derviş’in romanlarında, toplumcu gerçekçiliği şöyle ifade eder:

“ (...) *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* “toplumcu gerçekçi kurallara mükemmel biçimde uymaktadır. Ancak Suat, yaşamı boyunca yapacağı gibi, kurallara tamamıyla hapsolmayı reddeder. Kişilere ait oldukları sınıflara göre değişmez özellikler yakıştırmaz. Mesela bütün işçiler iyi ve erdemli, bütün patronlar kötü ve acımasız değildir. Sınıfların kendi içlerinde çelişkiler de barındırabileceklerini ortaya koyar.” (Behmoaras, 2008: 130)

Suat Derviş’in romanlarının bütününe bakıldığında, ‘toplumcu gerçekçi’ roman geleneğinin olumsuz olarak nitelendirilebilecek söz konusu görevci ve kuralcı tutumuna rastlanmaz. Behmoaras’ın sözünü ettiği ‘sınıfsal’ vurguya da *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* ve *İstanbul’un Bir Gecesi* dışında rastlamak mümkün değildir Suat Derviş’te.

Yazarın bireysel hassasiyetlerle kaleme aldığı romanlarını kısaca şöyle değerlendirebiliriz:

“**Kara Kitap**”, anlatımıyla ve özellikle de gerilim - korku unsurlarının hâkim olduğu olay örgüsüyle dönemi için yeni sayılabilecek bir nitelik taşır.

Kara Kitap’ta olaylar ve kişi kadrosu, sosyal gerçeklikten, gerçek zamandan soyutlanmış, kapalı bir mekânda sınırlı tutulmuştur. Bu özellik, romanı toplumcu gerçekçi söylemin uzağına taşır. Olay örgüsünün ferdî karşılaşmalar ve çatışmalarla kuruluşu da bunun bir başka kanıtıdır.

Ölüm temasının ele alınması, olay örgüsünün yer yer fantastik korku ve gerilim ögesi ile birlikte seyri romanın en dikkat çekici yanlarından. Bu tercih yazarın, ölüm karşısındaki çaresizliği eserlerinde ele alan Maeterlinck’ten etkilenmiş olduğunu sezdirir. •• Bu nitelikleri nedeniyle romanda realist unsur etkili değildir. Sembolist ya da klasisist romanın kişilerine has ihtiraslara, marâzi ya da tipik kişilik özelliklerine ve durumlarına rastlıyoruz romanda. Dolayısıyla da bir sosyal gerçekçilikten de söz edemeyiz.

Tutkulu bir aşkla halasının kızını seven Hasan’ın ölümle olan yakınlığı baştan çeşitli olay halkalarıyla sezdirilmiştir. Kahramanın ölümü ise ihtiraslarının ve hastalıklı kişiliğinin kurbanı oluşu şeklinde ve bir ceza niteliğinde verilmiştir. Hayata bağlı ama ölümcül hasta olan Şadan ise adeta Hasan’ın aşkının laneti etkisinde kalmaya mahkûm olur, nitekim Hasan’ın

•• Mehmet Rauf, yayımlandığı dönemde Kara Kitap romanının Alman edebiyatından iktibas edildiğini söyleyenlerden bahseder. Kendisi de bunu kabul edebileceğini belirtir, ancak detaylı bilgi vermez. (Bkz. Mehmet RAUF; *Süs*, S.1, 16 Haziran 1923, s.12)

ölümünden sonra Şadan, Hasan'ın onu çağıran ve kalbini geri istediğini söyleyen hayallerini görür. Olay örgüsündeki bu özellikler hem klâsik tragedyaları hem de klasisist Avrupa romanının barok özelliklerini anımsatır. Ancak birebir bu dönem roman tekniklerinin ve olay örgüsünün örnek alındığını söylemek yanlış olur.

Yazarın *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes, Onu Bekliyorum, Onları Ben Öldürdüm, Buhran Gecesi* romanlarında benzer tarzda bir roman anlayışının etkisinde olduğu görülebilir.

Romanın dikkat çekici bir hususiyeti vardır. Kara Kitap'ta, ölmek üzere olan kahraman anlatıcının ağzından ölüm anının tasvirine tanık oluruz. Şadan, ölüme yaklaştığını şöyle ifade eder:

“Korkulu, kesif, nihayetsiz bir zulmet içindeyim. Müthiş bir kuvvet beni yavaş yavaş dünyadan, yanımdakilerden çekiyor. Yanımda söylenen sözleri, sanki büyük bir mabedin kubbesinde aksisedalar yaptıktan sonra duyuyorum. Yanımdakileri görmüyorum. Yalnız annemin, Necdet'in ellerini avuçlarımda duyuyorum. Ayaklarımdan başlayıp dizlerime kadar çıkan soğuk çenelerimi titretiyor...” (Derviş, 1996: 68)

Romanın sonunda Şadan'ın ölmüş olduğu sezdirilir. Böylece ölümü yaşayan kahraman anlatıcı ağzından ölüm anı somutlaştırılmış olur. Yazarın bu ilk romanının, söz konusu hususiyetleriyle Türk edebiyatında kendine mahsus bir yer edindiğini söylemek mümkündür.

“**Ne Bir Ses Ne Bir Nefes**” romanı, Suat Derviş'in korku ve gerilim unsurlarının etkili olduğu diğer bir romanıdır. Yazar, kahramanlarını ve olayları yine realiteden, sosyal gerçeklikten tecrit etmiştir.

Ölüm ve aşk temalarının kahramanlara atfedilen marazi hassasiyetlerle öne çıktığı roman, toplumsal ve sınıfsal değerlerle uzaktan yakından ilgili olmadığından ne sosyal gerçekçi ne de sosyalist gerçekçi olarak kabul edilebilir.

İki farklı anlatıcının kullanılması ve olay örgüsündeki kırılmalar, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* romanına teknik bakımdan yenilik ve hareketlilik kazandırır. Mekâna, kişilere has renkli ve canlı betimlemelerdeki görsel dikkat ile itina, romanın önemli özelliklerindedir. Yazarın bir sinema filminin veya tiyatro oyununun sahne dekorunu canlandırırçasına özenle somutlaştırdığı ayrıntılar ilgi çekicidir. Bütün bunlarla birlikte, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* romanı, yazarın ikinci roman denemesi olması ve teknik açıdan yenilikler içermesi yönleriyle önemli bir romandır.

“**Onları Ben Öldürdüm**”, yine benzer bir duyarlılıkla kaleme alınan eserlerdendir. Psikolojik gerçeklik esasına bağlı kalınarak ortaya konulan eser, marazî kişiliği ile gözler önüne serilen Sadiye'nin mutsuz hayat macerasını akıllara kazımayı başarır.

Suat Derviş'in sosyal gerçekçi sayılabilecek ilk romanı olan 1931 tarihli “Emine”de dış dünyaya ilk olarak açıldığını, ezilen, acı çeken ve sosyal yönden unutulmuş kenara itilmiş kesimden bir kahramanı ele aldığını görmüştük. Ancak Emine'den sonra yazdığı “**Onu Bekliyorum**” romanıyla Suat Derviş'in olay örgüsünü tekrar ilk romanlarında olduğu gibi kapalı mekânlara hapsettiğini, yine kahramanlarını sosyal çevreden soyutlayarak dış dünyanın gerçekliğinden uzaklaştırdığını görürüz. Kendini toplumsallıktan soyutlamak isteyen, entelektüel yalnızlık çeken bir başkahramanın hayatının verildiği bu romanı “Toplumcu Gerçekçi” ve “Sosyal Gerçekçi” çizgide değerlendiremeyiz.

Kara Kitap ve Ne Bir Ses Ne Bir Nefes romanlarından sonra *Onu Bekliyorum*'da da 1. tekil anlatıcı kullanılır. Bu anlatıcı yine bir kadındır. Kahraman anlatıcı Suzan, daha önceki iki romanda olduğu gibi aynı zamanda romanın ana kahramanıdır. Korku ögesinin olay

örgüsünün atmosferinde etkili olduğu diğer iki romanda olduğu gibi bu romanda da ana kahraman kadındır ve kahraman anlatıcı vakayı “ben” anlatımıyla nakleder. *Onu Bekliyorum* romanıyla Suat Derviş’in gerilim ve korku unsurlarını kullanarak kendi romancı üslubunu bu yolda belirleme gayretinde olduğu ortaya çıkar.

Roman, modern toplumda kadının hür iradesi bağlamında bir sorununu ele alması bakımından da devrindeki romanlar arasında önemli bir yere sahip olur. Roman kahramanları sosyal gerçeklikten her ne kadar uzak olsa da ele alınan sorunların zemininin toplumsal dönüşümle ilişkilendirilmiş olması önemlidir.

“**Buhran Gecesi**”, yazarın yine bireysel bir hassasiyetle kaleme aldığı korku ve gerilim unsurları barındıran romanlarından biridir. Roman, olağan üstü unsurları ve bu unsurlar çevresindeki fantastik mekân betimlemeleriyle dikkati çeker.

“**Beni mi**” romanı, ilgi çekici anlatım unsuru ile deneysel bir roman örneği olarak kabul edilmelidir. Bununla birlikte romandaki anlatım tutumunun anlatımda yarattığı güçlük, dikkati çeker. Özellikle anlatıcının kendi sözleri yanında karşıdakinin de sözlerine yer vermek zorunda kalışının diyaloglarda yapaylık etkisi yarattığı söylenebilir. Romandaki kişi kadrosu ve mekânın yazarın *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, *Kara Kitap*, *Onu Bekliyorum*, *Onları Ben Öldürdüm* romanlarında olduğu gibi sınırlı tutulmuş olması da dikkate değerdir. Ayrıca “Beni mi” romanında, yine bu romanlarda olduğu gibi olayların ve kişilerin sosyal gerçeklikten soyutlanmış izlenimini verdikleri söylenebilir.

“**Gönül Gibi**”, anlatımı ile dikkati çeken bir ‘aşk’ romanıdır. Kalbî bir macerayı konu edinmesi bakımından populist bir tarafı olan romanda kahraman anlatıcının melankolik tutumu bütünüyle romana hâkim olur. Böylece tema yönüyle eserin bireyci ve subjektif tarafı ağır basar. Kişi kadrosunun maddî imkâna sahip ve yüksek tahsilli insanlarla sınırlı tutulması, mekânların da yine buna uygun olarak maddî imkâna sahip sosyal tabakanın yaşadığı mekânlar olması, romanın toplumcu veya sosyal gerçekçi bir duyarlılıkla yazılmadığının işaretleridir.

Buna karşın roman, insan ilişkilerinde doğallık ve samimiyetin ne derece önemli olduğunu ve bunların tesis edilmediği durumlarda ilişkilerin ne denli sağlıksız haller alabileceğine dair önemli göndermeler içerir.

Suat Derviş’in ilk dönem romanlarından olan “**Bu Başı Ne Yapalım**”, her ne kadar bireysel hassasiyetlerle yazılmış bir “aşk ve macera” romanı gibi gözüksün de 1930’lu yıllarda dünya genelinde yaşanan toplumsal problemleri ve Nazi Almanyası’nın gelişimini arka fona alarak gündeme taşınması bakımından dikkate değerdir. Roman sayesinde yazarın, gazetecilik ve romancılık hayatının ilk dönemlerinde de toplumcu bir hassasiyete sahip olduğunu anlarız.

Derviş’in ‘Suat Suzan’ müstear adıyla yazdığı, “Aşk ve macera romanı” ibaresiyle tefrika edilen “**Dirilen Mumya**” adlı eserinde, özellikle eski Mısır inanışlarının fantastik imgelerinden yararlanılması dikkati çeker. Söz konusu hususiyetle birlikte Eski Mısır’da yaşamış bir genç kızın mumyasının kahraman olarak romana dâhil oluşu; bedevî kabilelerin hayat tarzının göz önüne getirilişi gibi egzotik etkiler, 1934 yılında yayımlanan bu eseri Türk edebiyatında ilgi çekici bir yere taşır.

“Dirilen Mumya” adlı bu eserin “aşk ve macera romanı” olarak tefrika edilişi, romanda hâkim olan populist tavrın da ifadesi gibidir.

Yazarın ilk romanlarından olan 1923 tarihli “**Hiçbiri**”, başarılı anlatımı ve düzgün olay örgüsünün yanında tensel aşk ve sosyal ilişkilerde kadının rollerini konu etmesi bakımından önemli bir eser olarak karşımıza çıkar.

Roman, Cavide adlı genç kızın karşı cinsle ve hemeinsleriyle ilişkilerindeki marazî hassasiyetin kaynaklarını irdeleyerek evliliklerin ve aile yapısının bireylerin hayatında ne denli önemli olduğunu hatırlatmıştır.

Eserde bir dönemin sosyal ve siyasi yönleriyle doğrudan eleştirisine rastlayamayız, ancak insan ilişkilerindeki sıkıntılı durumların ele alınması vasıtasıyla sosyal bir probleme değinilir. Şefika ve Cavide iyi eğitim almışlardır fakat toplumda aktif bir rolleri yoktur. Romanda, iş hayatında yer edinemeyen ve birey olarak kendini ifade edemeyen kadın kahramanların geleneksel değerler ve ön yargılarla çatışmalarına yazarın diğer romanlarında olduğu gibi doğrudan bir vurgu yoktur. Ancak Cavide'nin ve Şefika'nın söz konusu problemi yaşadıkları açıktır. “Hiçbiri”, Suat Derviş'in toplumsal sorunları ön plana alan romanlar yazmaya başlamadan önce yazdığı bir eserdir. Ancak yazarın bu çeşit sorunlara dair göndermeler içeren ilk romanı sayılabilir.

Derviş'in eleştirel gerçekçi ve toplumcu hassasiyetle yazılan romanlarının farklı bir yapı arz ettiğini görürüz. Bu romanları kısaca şöyle değerlendirebiliriz:

“**Emine**”, bir kadın kahramanın merkezde olduğu ve bütün olayların bu kahraman etrafında geliştiği bir romandır. “Emine” adlı kahramanın daima merkezde oluşu romana “tekil” bir etki ve duygu tonu kazandırır. Bu duygu “merhamet”tir. Duygusal tonu ağır basan bir roman olması ve anlatımda popülist bir tavrın sergilenmesine rağmen “Emine”, aslında Suat Derviş'in ilk sosyal gerçekçi romanıdır.

Eser, Suat Derviş'in korku ve gerilim unsurlarının hâkim olduğu ilk dönem romanlarından farklıdır. Yazarın ve romancılığının yeni bir devresi, özelde sosyal gerçeklikle ilişkisi, bu romanla başlamıştır denilebilir. Yazar artık vakalarını önemli tarihsel realitesi olan devirlere yerleştirmekte ve bu devrin sosyal manzaralarından kesitler de sunarak sosyal gerçekliği esas almaktadır. Bu romanda sosyal gerçekçi duyarlılığın en önemli referansı, roman kahramanının yetim ve öksüz bir hizmetçi kız olarak seçilmiş olmasıdır. (Hizmetçi ya da ahretlik kızların trajik yaşam öykülerine yazarın gazetecilik yıllarında tanık olduğunu görürüz.) Ancak yazarın bu tür seçimleri onun aynı zamanda popülist yazar olarak nitelendirilmesine de neden olmuştur. Suat Derviş, “Emine” romanında sıkça Millî Mücadele döneminde Anadolu şehirlerinde yaşanan acılı sükûneti vurgular. Cepheye trenlerle taşınan askerlerle ilgili tasvirlerle de yer verir. Romanın başkişisinin karakterinin inşa edilmesinde de I. Dünya Savaşı sonrası Anadolu'nun işgali ile yaşanan acı olaylardan biri malzeme olarak kullanılır. Emine'nin babası savaşta ölmüştür, annesi ve kız kardeşi ise işgalcilerin yaktıkları evde ölürlür.

Romanda sosyal eleştiri unsurları kimsesiz, kimliksiz ve kadın olan kahraman üzerinden devreye girmiştir. Çeşitli evlerde hizmetçi olarak çalışan kahraman, herhangi bir ücret almamaktadır. Yetimhaneden çıkarılarak çocuk yaşta çalıştırılmaya başlanan Emine, bir birey olarak irade ve kişilik geliştirememiş, bu nedenle de yaşam karşısında zayıf düşmüştür. Emine sosyal düzensizlik nedeniyle toplumun kaba doğası ve hiyerarşisinin darbelerine maruz kalır. Ekonomik özgürlüğü, vatandaş olarak kimliği ve meşru bir sosyal statüsü olmadığı için başka insanların iradesi doğrultusunda yaşar. İstemediği bir evlilik yapar, şiddet görür ve suç işler.

Tüm bunlar, yalın bir olay örgüsüyle sergilenir. Böylece ortaya sosyal gerçekliğin önemli bir eleştirisi çıkar. Anlatımdaki popülist tavır, bu eleştirinin gerçekçi yönünü zedeler. Romanın olayları, yalnızca kötü bir kaderi sergiler gibidir. Bunun da romana bir melodram

havası verdiğini ve olay örgüsünün gerçekçilik etkisini azalttığını söyleyebiliriz. Oysa seçilen kahramanlar, ele alınan dönem ve olay örgüsü bütüncül olarak bakıldığında bir eleştiriye işaret etmektedir. Popülist unsurlar ve sosyal eleştirinin bir arada olması nedeniyle Emine romanı, Suat Derviş'in en ilgi çekici romanlarından biri olarak kabul edilmelidir.

“Hiç” romanı, tamamen kişisel bir hayat macerasını ele alır gibi görünmekle birlikte birey ve toplum ilişkisinin birçok yönüyle irdelemesi bakımından önemli bir romandır.

Romanın kahramanının temsil ettiği hayat tarzı, Cumhuriyet sonrasında hız kazanan Batılılaşmanın getirdiği “bireycilik” kavramı ile tanımlanabilir niteliktedir. Roman bu yönüyle yeni toplumsal düzen ve bu düzende varlığını sürdüren eski zihniyetin, geleneklerin, hâkim değer yargılarının karşı karşıya gelişini odak noktası yapar. Roman, ana kahraman Seza'nın hayat karşısındaki yalnız mücadelesini bu ekseninde ilgi çekici bir olay örgüsüyle sunar.

“Hiç” romanında, olayların bir kısmının 1. Dünya Savaşı yıllarına yerleştirilmiş olmasına rağmen bu dönemdeki sosyal gerçekliğin herhangi bir biçimde romana aks ettiğini göremeyiz. Savaşa yalnızca Seza'nın sevgilisi olarak tanıtılan Yusuf'un ondan ayrılmasının bir nedeni olarak gönderme yapılır. Burada Suat Derviş'e has sosyal gerçekçi duyarlılığın izlerini görürüz.

Özellikle kullanılan kişi kadrosu, mekân unsurları ve zaman önemli bir çeşitlilik arz eder. Yabancı bir şehrin dekor unsurlarının kullanılması, özellikle gece eğlenceleriyle Berlin'in romanda öne çıkması dikkati çeker. Dış dünyanın sıradan insanları zengin mekân unsurlarıyla birlikte ele alınır. Bu kişiler ve mekânın birlikte temsil ettiği gerçeklik, romanda konu edilen birey - toplum çatışması ile birleşince sosyal gerçekçi bir bakışın izleri belirgin olarak ortaya çıkar.

“**Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır**”, Suat Derviş'in ‘toplumcu gerçekçi’ olarak tanımlanagelen edebî kişiliğiyle bağdaşan tek eseri sayılmalıdır.

Romanda işçi sorunları, sınıfsal bakış açısı, emek ve hak sorunu vb. üzerinden dikkatlere sunulan temel vurgular, “sosyalist” eğilimi akıllara getirir. Zira romanda, toplumdaki insanî ve ahlâkî problemlerin maddî altyapıdaki problemlerle bağlantısı irdelenir. Söz konusu yaklaşım, diyalektik materyalist bir yaklaşımdır. Ancak eserde sosyalist bakış açısının yalnızca bir hassasiyet düzeyinde olduğunu söylemek yanlış olmaz. Nitekim bu eserde siyasî otoriteye ve sermayeye dayalı ekonomik sisteme ikame edilecek bir sosyalist örgütlenmeden bahsedildiğini bile göremeyiz. Nazlı'nın sürüklendiği gayri ahlâki hayatın ya da bilinçsiz köylü Arif'in ölümle sonuçlanan hak mücadelesinin sosyalist bir analiz vasıtasıyla eleştirisine rastlayamayız. Söz konusu temsili olaylar yalnızca toplumcu bir hassasiyetle vurgulanan ve bir sosyal eleştiri konusu olarak öne çıkarılan gerçeklerdir. Eser, tezli bir roman olarak nitelendirilebilir. Eleştirel tonu ağır basan önemli bir “sosyal gerçekçi” roman örneğidir. Ancak eserde yapı ve bu yapının arz ettiği dramatik bütünlük anlatım unsurunun olumsuz tesiri altında kalmıştır diyebiliriz.

Yazarın Liz Behmoaras tarafından “toplumcu gerçekçi” olarak kabul edilen “**İstanbul'un Bir Gecesi**” romanında, bir gecelik bir zaman dilimi içerisinde birden fazla merkez kişi etrafında gelişen maddî imkân – imkânsızlık çatışması merkezli olaylar ile karşılaşırız. Olay örgüsü, farklı kesimleri ve hayat tarzlarını temsil eden kişileri tesadüfler vasıtasıyla çeşitli olaylar etrafında karşılaştıran bir kesit mahiyetindedir.

Romanda, hakları sömürülmüş, işsiz, maddî imkândan yoksun kimseler ve hastalar vasıtasıyla ezilen küçük insanın güç hayat mücadelesi gözler önüne serilir. Eski tütün işçisi veremli Zeliha; Zeliha'nın köfte satarak para kazanmaya çalışırken tramvayın altında kalan oğlu Memduh; aldığı düşük ücretle ailesine ve hasta annesine bakamadığı için çalıştığı fabrikadan para çalmak zorunda kalan veznedar Vasıf; patronunun zengin hayatına özenen muhasebeci Ali gibi merkezi konumdaki kişilerin yaşadığı olaylar yönetenlerin umursamazlığı ve işverenlerin sömürücü tutumunu eleştirel olarak ortaya koyar.

Zeliha'nın oğlu Memduh için kan ararken duyduğu isyan hissi, anlatıcı tarafından sıkça dile getirilir. Hasta kadının başına gelenlerden onu az ücretle çalıştıran ve sömüren işverenlerin sorumlu olduğu vurgulanır. Romanda ayrıca küçük insanın yaşadığı problemlerin kaynağı olarak da "eşitsizlik" vurgusu, muhasebeci Ali vasıtasıyla öne çıkarılır. Şehir, buradaki adaletsiz hayat tarzı ve maddî menfaatleri uğruna insanî değerleri hiçe sayanlar Ali'nin ağzından aşağılanır. Şehirde toplu halde yaşayan insanların bireyci zihniyeti, birbirlerinden habersiz oluşları eleştirilir. Memduh'un hastane tarafından gördüğü olumsuz muamele ise anlatıcı tarafından objektif bir tutumla gözler önüne serilir.

Söz konusu vurgular vasıtasıyla ortaya çıkan eleştirel tutum, romandaki temanın toplumcu bir hassasiyetle belirlendiğini sezdirmektedir. Roman, maddî imkân ve iktidar sahibi yöneten ve ezen bir kesimin ezilenler karşısındaki bireyci ve maddiyatçı tutumunu gözler önüne seren olaylar vasıtasıyla eleştirel bir tutum kazanır. Bu eleştirel ve toplumcu tutum kayda değerdir.

"Çılgın Gibi", Suat Derviş'in eleştirel gerçekçi çizgide kabul edilmesi gereken bir romanıdır. Fransa'daki baskısında "Yalının Gölge" isminin tercih edilmesi, eserde geleneksel değerlerin modern hayatın üzerine yansıyan gölge niteliğindeki etkilerinin gündeme getirildiğinin işaretidir. Eser, geleneksel değerlerle yetişmiş bir kahramanın yaşadığı yıkımı gözler önüne sererken aynı zamanda bir sosyal eleştiri getirmiştir. Bu eleştiri yalnızca sosyal yapıdaki değerler çatışmasını irdelemekle kalmamış aynı zamanda yeni kurulan bir ülkenin toplumsal ve siyasi yönden idealize edilen hayat modelini de sorgulamıştır böylece. Toplumda eski ve yeni değerlerin, idealize edilen hayat modelinin etkileriyle karmaşık hale gelen ve giderek bozulan insan ilişkileri, bu bozulmanın yarattığı maddi çıkar hesapları romanın ele aldığı önemli sorunlardandır.

Çılgın gibi, çizdiği bu sosyal panorama ile Suat Derviş'in kırklı yıllara dair önemli bir eleştirel gerçekçi eseri olarak edebiyat tarihindeki yerini alır. Roman, ilk olarak tefrika halinde düşünülüp yayımlanması nedeniyle bu geleneğin anlatımda ve olay örgüsünde sebep olduğu olumsuz etkileri taşımaktadır. Anlatımdaki popülist olarak nitelendirilebilecek tavır, olay örgüsünde ilgi ve merakı tırmandırmaya yönelik fazlalıklar bu etkinin bir sonucudur.

Sade ve etkili anlatımıyla, olay örgüsünün düzenlenişindeki gerçekçi tutumla dikkati çeken "**Ankara Mahpusu**", Suat Derviş'in yazarlık hayatında önemli kilometre taşlarından biri olmuştur.

Roman, maddi ve sosyal realitenin insanların kaderleri üzerindeki hayati etkisine kesin olarak vurgu yaparken aynı zamanda yaşayan insanın bireysel iç sıkıntılarını ve şehirdeki insana has yalnızlığı da mesele haline getirmeyi başarmıştır. Öyle anlaşılır ki romanın, Suat Derviş'in en başarılı yapıtları arasına girmesinin nedeni de bu iki problemi birbiriyle bağlantılı ve paralel olarak ele alabilmesidir.

Vasfi'nin roman boyunca vurgu yapılan yalnızlığı ve maddi sıkıntısı hep birlikte ele alınır. Böylece maddî realitenin etkisiyle yalnızlığa itilen kahramanın ıstırabının iki farklı boyutu gözler önüne serilmiş olur. Ancak romanın en dikkat çekici özelliklerinden birisi de serim-düğüm-çözüm şeklindeki klasik olay seyriyle daraltılmamış olması ve ana kahramanın

geçmişindeki çarpıcı olayların tesirinden uzak olan sıradan hayatındaki kesitlerin baskın duygusal etkisinin öne çıkarılmasıdır. “Yalnızlık”, “hüzün” ve romanın sonundaki yan olaylardan biri vasıtasıyla öne çıkarılan “umutlu olma” hislerinin söz konusu etkiyi yaparak romanı farklı ve sıra dışı bir yapıt haline getirdiği söylenebilir.

“**Aksaraydan Bir Perihan**” da yazar, 1950 sonrası toplumsal dönüşümü, kapitalist ekonomik düzenin eleştirisi bağlamında yansıtmaya çalışır. “Olumlu tip”e göndermeler yapılması, aristokrat değerlerin eleştirilmesi ve kapitalist mülkiyetin olumsuz olarak değerlendirilmesi söz konusudur. Ancak “olumlu tip”lerin praksise dönük devrimci eylemlerine yine rastlayamayız. Romanda ortaya konulan kahramanların maceraları eleştirel gerçekçi bir tutum haricinde değerlendirilmez. Dolayısıyla eserin “toplumcu gerçekçi” roman geleneğinin bir örneği olduğunu söyleyemeyiz.

“**Fosforlu Cevriye**”, şöhreti yazarın şahsiyetini aşmış olan romanıdır. Eser, Gülriz Sururi tarafından oyunlaştırılmış ve TRT tarafından filme alınmıştır. Devlet Tiyatroları tarafından da repertuara alınan “Fosforlu Cevriye”, dönem dönem sergilenmektedir. Tüm bunlara rağmen eser hakkında inceleme ve değerlendirmeler yeterli değildir. Birçok araştırmacı, romanda “kadın”ın toplumsal hayattaki yerine dair göndermeleri öne çıkarır ve bu yönüyle feminist bir bakış açısının izlerini sürer. Ortak görüş ise Suat Derviş’in ve bu eserinin kadının bilinmemiş olmasıdır.

“Fosforlu Cevriye”, tüm bu ilgiyi hak eden önemli bir eserdir. Pek çok yönüyle özgün bir karaktere sahiptir. Özellikle bir sokak kadınının hayatının konu edinen Türk Edebiyatındaki ilk romanlardan biri olması bakımından önemli bir örnektir. Bunun dışında dramatik örgüsünün sağlamlığı, tiplerinin çeşitliliği ve tutarlılığı da romanı dikkat çekici yapan özelliklerdendir. “Fosforlu Cevriye”, teması yönüyle de başarılı ve etkili bir eserdir. Eserde toplumsal hayatın meşru değerlerinin uzağında kalmış ve kenara itilmiş bireyin bu değerleri karşısına alarak hayata tutunma mücadelesi konu edilir. Bu mücadelenin hem sancılı yönleriyle hem de eleştirel bir bakış açısıyla romanın dramatik yapısının mükemmeliyetinden ödün verilmeksizin yansıtılabilmesi, Fosforlu Cevriye’nin bu kadar tanınan bir eser olmasının altında yatan nedendir.

“**Sınır**”, Suat Derviş’in hemen hiçbir kaynakta adı geçmeyen romanlarından. Tefrika roman geleneğinin olay örgüsü üzerindeki etkisinin yoğun olarak hissedildiği romanda yazar, maddi gerçeklerin hayat olayları ve insan ilişkilerindeki belirleyici rolünü vurgulamıştır.

Roman, İkinci Dünya Savaşı’nın toplum üzerindeki psikolojik etkilerine de gönderme yaparak bu konudaki sosyal duyarlılığı öne çıkarma gayreti güder. Buna rağmen “Sınır” romanı, siyasi ve sosyal eleştiri dozu yazarın toplumcu kimliği için referans kabul edilen romanlarına göre daha hafif kalan bir roman olarak karşımıza çıkar.

“**Şoför Mustafa**” romanı da yazarın, tefrika geleneği çerçevesinde teknik bazı aksaklıklarla karşımıza çıkan eleştirel gerçekçi romanlarından. Dildeki sadelik ve anlatımdaki objektif tutum ile romanın gerçekçi çizgiden sapmadığı gözlenir.

Yazarın basılmamış eserleri arasında kalan bu romanda insanî değerlerin ve umudun öne çıkarıldığını, toplumdaki çarpık sosyo-ekonomik düzenin ve insan ilişkilerinin eleştiri konusu yapıldığını görürüz.

Roman bu özellikleri ve insan unsurunu maddi, sosyal koşulların belirleyici etkisi çerçevesinde değerlendiren olay örgüsü yönüyle tipik bir Suat Derviş romanı olarak edebiyat tarihindeki yerini almaktadır.

Kadının esareti ve haremağalarının kısıtlanmış cinsel iradelerinin cesurca konu edildiği “**Bir Haremağasının Hatıraları**” romanı, bu yönüyle önemli bir örnek olarak kabul edilebilir.

Osmanlı sarayında tutsak konumdaki cariyeler ve haremağalarının tartışmalı hayat tarzlarının, cinsel kimliklerinin çeşitli olaylar etrafında gündeme getirildiği “Bir Haremağasının Hatıraları”, esaret ve mahkûm edilmiş cinsel irade karşısındaki net eleştirel tavıyla dikkati çeken bir romandır.

Roman, anlatımındaki “hatıra” tekniği ile de Suat Derviş'in diğer romanları arasında farklı ve ilgi çekici bir yerde olmayı başarmıştır.

Suat Derviş'in hemen hiçbir kaynakta adı geçmeyen “**İki Kadın ve İki Aşk**” adlı romanı, yine geleneksel toplum değerleri karşısında birey olarak “kadın” sorununu ele alması bakımından anlamlıdır. Söz konusu mesele tek başına romanda merkezi bir yer tutabilecekken bir de toplumun ilerlemesinde sanatçının ve aydınların rolü sorununa kıyasından değinilmiş olması yazarın belirli bir probleme tam anlamıyla odaklanamamasına neden olmuştur. Ayrıca romanın olay örgüsünde ve anlatımında göze çarpan önemli teknik aksaklıklar, yazarın söz konusu sosyal hassasiyetlerini gölgede bırakacak niteliktedir.

Emine, Hiç, Ankara Mahpusu, Aksaraydan Bir Perihan, Sınır, Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır, Fosforlu Cevriye, Şoför Mustafa gibi romanlarda maddi imkân – imkânsızlık çatışması karşımıza çıkar. Yine bireyin hayat tarzı ve toplumun değerleri çatışması da söz konusu romanların olaylarını hazırlar. Bu eserlerdeki kişi kadrosunun genişlediği ve çeşitlendiği de dikkati çeker. Kişilerin bir bölümü, maddi sıkıntılar yaşayan küçük insanı temsil eder. *Ankara Mahpusu*'ndaki Vasfi, *Şoför Mustafa*'daki Melek ve Mustafa, *Sınır*'daki Osman, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır*'daki Nazlı, *Emine* romanının merkez kişisi, *Aksaraydan Bir Perihan*'daki Gülter, *Fosforlu Cevriye*'nin ana kahramanı bu kişilerdendir.

Böylece özellikle Derviş'in 1937 sonrasında yazdığı eserlerin, yapı bakımından, toplumsal problemleri gözler önüne serme gayreti ile düzenlendiği anlaşılır.

SONUÇ:

Suat Derviş'in 1920- 1940 ve 1940 1972 yılları arasındaki dönemlerde bağlı bulunduğu – yazınsal olarak realizm ve ideolojik olarak da sosyal realizm yani sosyal gerçekçilik – söylemlerinin temellerine ulaşmış bulunuyoruz.

Yazarın reel sosyalizmin etkisiyle evrilen “toplumcu gerçekçi” edebiyatın bir temsilcisi olamayacağı açıktır. Onun dikkate alınması gereken yönü, toplumun sorunlarına ve küçük insanın hayatına yönelik ilgisi; gerçekliği (dolayısıyla sosyal gerçekliği) özellikle kırklı yıllardan sonraki eserlerinde eleştirel bir dikkatle yansıtmaya çalışmasıdır.

Suat Derviş'in romanlarında, toplumsal hayatın temel çatışmalarının kullanıldığını görmekteyiz. Yazar, maddi imkân – imkânsızlık, toplumsal yapı karşısında bireylik gibi çatışmaları sıkça kullanır. Bu çatışmalar, özellikle yazarın 1937 sonrasında yazdığı romanların hemen hepsinde göze çarpar. Dolayısıyla Suat Derviş'in romancılığının önemli bir döneminde “toplumcu” eğilimlerin izlerine rastlarız. Ancak bu hassasiyetin sosyalist gerçekçilikle (toplumcu gerçekçilik) ilişkisi, tartışmalı bir mesele olmuştur. Bununla birlikte çalışmamızın sonucunda “sosyal gerçekçilik” tanımlaması ile toplumda yaşanan gerçekliği eleştirel bir gözle

dikkatlere sunma (toplumcu gerçekçilikle ilişkisi olmayan) gayretinin anlaşılması gerektiği ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla Derviş'in reel sosyalizmin sınırları içerisinde kalan "toplumcu gerçekçi" edebiyata değil ancak sözünü ettiğimiz toplumsal gerçekliklere dikkatleri çevirme anlamında ve tam da bu tavrı anlatan tanımlamayla söylersek "sosyal gerçekçi" bir yazar olduğu ortaya çıkar. Anlaşılacağı gibi Suat Derviş, döneminin edebiyat ve sanat söylemlerinin dışında bir mecrada bulunmamakla birlikte Yakup Kadri, Reşat Nuri, Halide Edip gibi eleştirel gerçekçi olarak tanımlanabilecek yazarların bağlı bulunduğu edebî ve sanatsal söylemin çok uzağında sayılamaz.

Aksaray'dan Bir Perihan, Ankara Mahpusu ve Fosforlu Cevriye, sancılı bir toplumsal dönüşüm bağlamında bozulan maddî ilişkileri bir problem olarak gözler önüne seren önemli romanlardır. Söz konusu sancılı dönüşüm etrafında kurulan olay örgüleri, yazarın ele aldığı devirde Türkiye'nin toplumsal gerçekliğine dayandırılır. Bununla birlikte Suat Derviş'in romanlarının sosyal gerçekliği eleştirel bir tutumla yansıtmaya iddiasında olup olmadığını söyleyebilmek için bağlı olduğu dönemin ideolojisi ve yazınsal söylemini belirlememiz gerekir.

Bir döneme ait yazınsal ya da sosyal ideolojiler ve söylemler "dil" ile düşünsel hayata yerleşir. Böylelikle aslında farklı düşünceleri savunduğunu iddia eden düşünür ve yazarlar da devrin dilsel ve ideolojik söylemi çatısı altında birleşirler. Türkiye'de toplumcu yazınsal söylemin ya da toplumcu ideolojinin kaynağının yeni bir devlet düzeni çerçevesinde, toplumu dönüştürme veya dönüşümün izdüşümlerini yansıtmaya pratiğinde aranması gerektiğini görürüz. Buna dayanarak Suat Derviş'in yaşadığı dönemde hâkim olan yazınsal söylemlerin, Toplumcu Gerçekçilikten çok yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin resmî ideolojisi etrafında oluştuğu ve dönemin aydınlarının da hangi ideoloji kaynaklı olursa olsun bu güçlü ve etkin söyleme eklenme eğilimi gösterdikleri anlaşılmaktadır. Önceleri devleti kurtarma ve yeniden yapılandırma, sonraları da halka yöneliş, köycülük, inkılâpçılık, yenileşme ve ilerlemenin önderliği gibi niteliklerle ortaya çıkan dönemin aydınının bu tavrı da aslında kökleri çok eskilere ve derinlere giden bir konvansiyonel ideolojiye dayanmaktadır.

Bu temel söylem yapısı içerisinde, aydınının Toplumcu Gerçekçi bir yazınsallık ortaya koyamayacağını da göz önünde bulundurursak ancak yazınsal anlamda bir "gerçekliğe bağlılığı" söz konusu olabileceğini görürüz. Bu gerçeklik de bir yanıyla toplumun bütününe yaşadığı ve bağlı bulunduğu gerçekliği yansıtmayı hedef alıyorsa buna "sosyal gerçeklik", bunu eserlerindeki olaylara, çatışmalara ve kişilere zemin olarak ele alan yazarlara da "sosyal gerçekçi" diyebiliriz. "Gerçekçilik" söyleminin bir diğer yanıyla, yani yazınsal yanıyla 19. ve 20. yüzyıl romansal gerçekçilik yani realizm akımı kaynaklı köklerini göz önünde bulundurmamak gerekmektedir. "Social realizm" ve psikolojik realizm, Balzac, Bourget, Stendhal, Flaubert gibi yazarların etkisiyle Fransız Devrimi'nin dâhil olduğu büyük toplumsal ve yazınsal bir değişme süreci içerisinde gelişmiştir. Söz konusu cereyanlar, Türk edebiyatında özellikle Milli Edebiyat dönemi ve Cumhuriyet dönemi yıllarında yazınsal söylemi ve ideolojiyi belirlemiştir. Bu aynı zamanda yazınsal metinleri oluşturan "dil"e de yerleşmiş bir söylemdir ve dilsel olan bir söylemin, dönemin yazarı olan Suat Derviş üzerinde hâkim olması kaçınılmazdır.

1940 yılında Suat Derviş ve arkadaşları tarafından çıkarılan Yeni Edebiyat Dergisi'nde Suat Derviş'in roman eleştirilerine de rastlarız. Bu eleştirilerde yazarın oldukça sert bir tutumla Yakup Kadri, Peyami Safa ve Sabahattin Ali gibi isimleri eleştirdiğini görürüz. Eleştiriler kabaca, romanlardaki karşılaşmaların tarihsel materyalist bir zeminde değil

tesadüfî oluşu, kişilerin idealist birer misyona sahip olmayışları vb. sosyalist gerçekçi romanın “şematik” ilkeleri doğrultusundadır.²⁵ Bu yazıların toplumcu edebiyat eleştirisinin ilk örnekleri sayılması gerekir. Ancak yazarın eleştirilerdeki tutumunun kendi eserlerindeki tutumuyla örtüşmediğini görürüz. Suat Derviş'in, *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır, İstanbul'un Bir Gecesi*, kısmen de *Aksaray'dan Bir Perihan ve Ankara Mahpusu* romanlarının dışındaki tutumu, eleştirdiği yazarlardan pek de farklı değildir. Onun kişileri, zihniyetler, hayat tarzları ve maddi ilişkiler bağlamında bozulmuş toplum düzeni içerisinde sıkıntılar yaşayan insanı temsil eder. Böylece Suat Derviş'in romanları, sosyal gerçekliği eleştirel bir tutumla gözler önüne serer.

Suat Derviş'e yakın dönemde yaşayan Yakup Kadri, Sabahattin Ali, Halide Edip Adıvar, Reşat Enis, Sadri Ertem, Reşat Nuri Güntekin, Orhan Kemâl gibi yazarlar, bir potada eritilemeyecek farklılıklara sahip olmakla birlikte, toplumsal dönüşümün izlerini süren eleştirel gerçekçi bir tutumu benimsemişlerdir. Yeni Türk Cumhuriyeti etrafındaki inkılâp ruhu, eski toplum hayatının değerleri ve yaşama biçimi ile yeni değerler arasındaki çatışma, dönemin aydınları üzerinde etkili olan temel meselelerdir. Dolayısıyla toplumcu edebiyat, 1940'lar ve 50'lilerde yaşayan yazarların ortak tutumudur. 1950'li yıllarda gerçek manada olgunlaşabilen toplumcu tavır, Suat Derviş'te de “eleştirel gerçekçilik” ve “sosyal gerçekçilik” tanımlamalarıyla nitelendirilebilecek düzeydedir.

KAYNAKÇA

- BEHMOARAS, L. (2008). Suat Derviş, Efsane Bir Kadın ve Dönemi, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- BERKES, N. (2004). Türkiye'de Çağdaşlaşma, İstanbul, Yapı Kredi Yay.
- BEZİRCİ, A. (1997). Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat, İstanbul, Evrensel Yay.
- BORAN, B. (1968). Türkiye'de Sosyalizm Sorunları, İstanbul, GünYay.
- ÇELİK, B. (1991). Suat Derviş Üzerine, geocities.com/unutulmusyazarlar/suatyazi.html?200726 adresinden 26.02.2007 tarihinde edinilmiştir.
- Mehmet Rauf, (1923). Süs, S.1, 16 Haziran s. 12
- ÇUBUKÇU, A. (2006). “Sosyalist Gerçekçilik” Evrensel Kültür, S: 128, Ekim, s. 1-5.
- DERVİŞ, S. (1923). “Buhran Gecesi”, Süs, S. 56 – 71
- DERVİŞ, S. (1996). Kara Kitap, İstanbul, Oğlak Yay.
- DERVİŞ, S. (1940). “Yaban”, Yeni Edebiyat, S. 1.
- DERVİŞ, S. (1940). “Bir Tereddüdün Romanı”, Yeni Edebiyat, S. 3.
- ERKMAN, F. (1943). En Büyük Tehlike, İstanbul, Ak-ün Matbaası.
- GALİP, A.. (2004). “Toplumcu Gerçekçiliği Tartışmamak”, Mayıs Dergisi, S.35, , s. 31-40.
- HİKMET, N. (1937). “Bugünküler Söylüyor”, Uyanış Servet-i Fünun, S. 2120-435, s. 308.
- İLHAN, A. (2004). Gerçekçilik Savaşı, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- KAHRAMAN, Hasan B. (2004). Türk Şiiri Modernizm Şiir, İstanbul, Agora Kitaplığı.

²⁵ Bkz. Suat Derviş, Yeni Edebiyat Dergisi S.1-3-4-14 -23

KAYAOĞLU, M. (2006). “Teorik ve Politik Bir Marksizm İçin”, Teori ve Politika, S. 40, Kış s. 5-60.

Mehmet Rauf (1923). Süs, S.1, 16 Haziran, s.12.

NECATİGİL, B. (1976). “Dünya Kadın Yılında Suat Derviş Üzerine Notlar”, Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı, , s.593-609.

OKTAY, A. (2003). Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları, İstanbul, Everest Yay.

SERTEL, S. (1987). Roman Gibi, İstanbul, Belge Yay.

TİMUR, T. (1991). Osmanlı –Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik, İstanbul, Afa yay.

TUNÇAY, M. (1992). Türkiye’de Sol Akımlar II (1925-1936), İstanbul, Çetin Matbaası, BDS Yay.