

ÜÇ İSTANBUL ROMANINDA ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

Ertan ÖRGEN*

Özet

Üç İstanbul romanı, Abdülhamit, Meşrutiyet, Mütareke dönemleri İstanbul'unda geçen konuyla yakın dönemimize ait önemli bir bakıştır. Mithat Cemal, *Üç İstanbul*'da yakından tanıdığını söylediği konakları ve sessiz evleri değişen siyasi şartlar içerisinde, yaşayan karakterleriyle üç ayrı dönemde ele alır. Yazarın bakış açısında anılan dönemlerin ve kişilerin ironi ve eleştiriyle anlatıldığını görmekteyiz. Ayrıca *Üç İstanbul* söylemi ve özellikle kalabalık şahıs kadrosuyla önemi yeterince vurgulanmamış bir eserdir.

Anahtar Kelimeler

Üç İstanbul, Anlatıcı, Bakış açısı

NARRATIVE AND POINT OF VIEW IN THE NOVEL OF THREE ISTANBUL

Abstract

The novel of three Istanbul which has taken place in Istanbul during the era of Abdülhamit, Constitutional Monarchy and Armistice is an important view of recent history with his theme. Mithat Cemal has pointed out the mansions that he said he knew considerably and silent houses with living ones in the changing politic circumstances in three various periods. We observe that the periods and people mentioned in the author's point of view explained with irony and criticism. Three Istanbul with its interpretation and especially crowded person staff is a kind of work whose importance hasn't been completely underlined.

Key Words

Three Istanbul, Narrative, Point of Wiew

Üç İstanbul'u öncelikle konu, bağlam ve kişi unsurlarıyla kısaca tanıtmak ve romana ait anlatıcı ve bakış açısını değerlendirmek amacıyla bu yazı romanımızın önemi çok farkedilmemiş bu eserine de dikkat çekmek istemektedir.

* Selçuk Üniversitesi, Beyşehir MYO, Türk Dili Okutmanı

Üç İstanbul'un konusu, Abdülhamit, Meşrutiyet, Mütareke dönemleri İstanbul'unun kapalı fakat geniş ve çeşitli mekânlarında geçer. Eser, çökmüş kurumları ve yozlaşmış insanların aşk, çıkar ilişkilerini ele alırken daha geniş boyutta Osmanlı Devleti'nin hangi şartlar ve kişilikler altında çöktüğünü de sergiler. Roman, *Üç İstanbul*'u 1936¹ yılından geriye dönerek anlatması noktasında, geçmişi içinde yazıldığı zamanın siyasi atmosferiyle ve yeninin eskiyi olumsuzlama perspektifiyle görmektedir, diyebiliriz.

Bir romanın anlattığı insan, zaman, mekân, bakış açısı unsurları; yaşanan veya bulunulan şartlara bağlı olarak değişir. İlk romanlarımızda tipleştirme ve batılılaşma ana örüntüyü oluştururken, Servet-i Fünûn romanında yabancı insan boyutları, yapay bir hayat karşımıza dikilir. Cumhuriyet dönemi yazılan romanlarımız ise, yeni kurulan devletin esasları etrafında ve heyecanı daha geçmemiş Millî Edebiyat akımının etkisindedirler. Bu eksende *Üç İstanbul* nutku itibariyle yeninin içinden eskiye bakar ve bu bakış aşağıda sıralayacağımız alıntılarda görüleceği üzere Tevfik Fikret'in *Sis*'i gibi lanetleme doludur. Bu elbette iyiler ve kötüler tasnifi değildir. Ancak Mithat Cemal, bize yaşamaya lâyık bir iki kişiyi gösterir. Bu kişilerse öbürleri tarafından tüketilmişlerdir.

Roman uzun bir dönemin aynı yüzlerini değişik siyasî çalkantılar içerisinde vermiştir. Kişi sayısı kırka yakındır ve yazar, hepsini derli toplu kalıplaştırmadan çok boyutlu karakterize edebilmiştir. Yazarın, şahısları takdiminde ve anafikri kurarken dağıttığı rollerde bakış açısını göstermek için üç kişinin kısaca tahliline yer vermenin açıklayıcı olacağı düşüncesindeyiz. Bu üç kişi seçilirken romanın anlam olarak dayandığı düşünceler ele alınmıştır. Adnan İttihatçı düşüncüyü, Şair Raif muhalifliği, Belkıs kozmopolitliği temsil eder.

Roman'ın merkezî kişisi Adnan'dır. Hastalıklı annesi, eski bir ev, Şair Raif etrafındaki Adnan ve bir türlü bitmeyen "*Yıkılan Vatan*" romanındaki muhalif cephesiyle, Hidayet'in konağındaki kibirli tavrıyla

¹ Yazarın romanı bitirme tarihi 1936, baskı tarihi ise 1938'dir. İkinci baskısı 1976'da, üçüncüsü 1983'te yapılmıştır. Bizim incelediğimiz ve alıntılar yaptığımız baskı ise Oğlak Yayıncılık, İstanbul 1998'dir. Alıntılarda bu baskının imlâsına uyulmuştur.

Adnan, Hukuk Fakültesini bitirmiş fakat 'hadise adam' olduğu zehabıyla memuriyet istememiş bir muhacir çocuğudur. Babasının şehit düşmesi üzerine annesiyle İstanbul'a gelmişler ve İngiliz Sait Paşa'nın konağına yerleşmişlerdir. Sığıntı geçen çocukluğu Adnan'ın peşini bırakmamıştır. Onun için ne İstibdat'ta ne Hürriyet'te ne de Mütareke devrinde Adnan çocukluğundaki savrulmuşlukla bir türlü barışamaz. Çelişkilerin insanı olur.

Yazar bize onu şu tespitiyle izah eder gibidir: "*Şair Raif'le başlayan, Hidayet'le biten bir adam: Adnan!..*" (s.96) Raif ne kadar kendiyse, topluma ve yenileşmeye barışık duruyorsa, samimiyse; Hidayet o denli başka olma derdinde, gerçek yüzü bilinmeyen birisidir. Adnan çelişkiler, bocalamalar ve türlü fırtınalar taşımaktadır. Adnan'ı en sevimli gösteren yanı çektiği vicdan azabıdır; ancak o da cinsel haz karşısında erir. Bu zengin cepheli roman kişisi daha geniş bir değerlendirmenin konusu olarak ilgi çekicidir. Fakat biz onun dramını kısaca vermek durumundayız: Belkıs'a ulaşılmaz aşkı, Süheyla'nın bekleyen aşkı ve diğer kadınlar arasındaki ilişkileriyle Adnan hazperest bir karakterdir.

I. İstanbul'daki Adnan'ı, yazar, Beşiktaş karakoluna götürülürken bilinçaltı tekniğiyle özetler: "*Kapalı arabada Adnan sivil polislerle giderken bu ana kadar çektiği ıstırapları düşündü: Bir türlü çirkinleşmeyen Belkıs... Yavaş yavaş ölen anası...Ayın sonundan evvel biten aylıkları...Her gün gazetede basıldığı halde meçhul kalan adı..*" (s.276) II. İstanbul'da "Bir Taksim Üç İttihat ve Terakki Adnan"dır. Yazıhanesi İttihatçılığa yakınlığından dolayı müşteri kaynar. Adnan'sa bunu kendi zekâsına bağlar. Belkıs'ı elde eder. III. İstanbul'un Adnan'ı çökmüş, umutsuz ve Ankara'dan nafîle çağrılmayı bekleyen, kalpağına bakıp duran zavallı konumundadır. Süheyla'nın kocasıdır. Kendi gayrimeşru oğlunun idamını isteyen bir trajedinin, yok oluşun sürecini doldurmuştur. Cenazesinde arkasında samimi gözyaşlarını saklayan bir tek Şair Raif vardır ve Adnan "*müteveffa*" (s.554) dır.

Üç İstanbul'un tek değişmeyen insanı Şair Mehmet Raif'tir ve hep söylenildiği, bilindiği üzere Mehmet Akif'in portresidir. O, Adnan tarafından tanıtılır: "*Mademki sekizdi:*

Şair Mehmet Raif gelmişti... Çünkü insan onunla saatini ayar edebilirdi..”(s.12)

Raif genellikle suskun, az konuşan birisidir. Adnan’a göre, “*Onun yalnız gözleri konuşur.*” (s.13) Yine ona göre, “*hasta*” dır. Onun bu zehirli suskunluğu, gözleriyle takındığı tavır Adnan’ı rahatsız eder. İkisi arasındaki fark, iç monolog tarzındaki sahnede belirginleşir: “*Penceresiz, kapısız bir namusun inzivasında kendini hapseden bu zehirli adama hayatı anlatmak için:*

Güzel düşünülmüş yalana, üstübaşı temiz rezalete insanlar muhtaçtır; içtimai silah olan iftirayı, teselli olan dedikoduyu, kazanılmamış parayı kaldır, bütün müesseseler yıkılır diyecekti; cesaret edemiyordu.

Raif uzun uzun düşündükten sonra:

‘Halkın önüne düşecek cesaretimiz yok; arkasından yürüyecek adam da bulamıyoruz’ dedi.” (s.29)

Raif, herkesin samimî ve hakperest olmasını dilerken idealist; Adnan her şeyi çıplaklığı ile görürken realist bir durumdadır. Raif, bir cemiyet mistiği olarak, namus ve şahsiyetin toplumun direği olduğu inancındadır. “*O, bir adama temiz yahut pis derse, onu bundan kimse döndüremezdi.*” (s.112-113) Onun içindir ki birbirine benzemeyen iki dostturlar. İttihat ve Terakki döneminde Adnan’a daima uzak durmuş; Mütareke’de Adnan’ın ilerleyen verem hastalığını sadece konağın kapısına kadar gelip sormuş ve hiç görüşmemiştir. Ona en yakın duran diğer karakter Dağıstanlı Hoca’dır.

Üç İstanbul’da unutulmaz bir roman kişisi olarak Belkıs’dan da söz etmemiz gerekir²: O, II. Abdülhamit’in Erkânıharp Müşiri’nin üç batı dili bilen, batılı tarzda yaşayan kızıdır. Miralay Hüsrev’le evlidir. Yazar-anlatıcının ifadeleri ve Adnan’ın bakış açısıyla Belkıs’ın bir roman kahramanı olarak portresine eğilelim:

² Fethi Naci, *Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yay., 2. b., İst.1990, s.112.

“*Nebati bir güzellik*” (s.121), Süheyla ile mukayese edilince “*Belkıs hiç görülmemiş bir işkence kadar başkaydı, insanı muztarip edecek kadar güzeldi.*” (s.122) Roman boyunca, Adnan’ın kendisini, karşısında küçük gördüğü bu kadın gerçek bir aristokrat mentalitesine sahip, en düşkün durumunda bile bu tavırdan vazgeçmez bir inattadır.

Romancı Belkıs’a ait çizgileri verdikten sonra, sanki o yazarın inisiyatifinden çıkmışçasına hareket eder. Bu sebeple canlı, gerçekçi bir karakterdir.

Belkıs baba tarafından Rumdur. Babanın hayatı ve fikirleri Belkıs’ı daha iyi canlandırır. Batı özellikle İngiliz hayranlığıyla örülü bir dünya oluşturduğu evinde, Tanzimat aydınlarının hiçbirini beğenmeyen, hatta Namık Kemal’e dünya işlerine pek akli ermezdi, diyebilen baba köksüzlüğü temsil eder. Batı tarzı mobilyalarla döşenmiş ev, Londra ve Paris’ten gelen faturalarla doldurulmuş hayat Belkıs’ın çehresini oluşturmuştur. Adnan’dan sonra bir Rus prensiyle kilisede evlenmekte hiçbir beis görmezken babanın tavırlarını hatırlamamak imkânsızdır. Adnan’ı hiçbir zaman beğenmez. Muhiti de Belkıs için taşradır: “*Bunların köylü nezaketlerinden, taşra kokan terbiyelerinden Belkıs rahatsızdı.*” (s.309)

O da değişmeyenlerden olamaz. Üçüncü İstanbul’da Adnan’ı bırakır ve acımasız sonuna gider. Rus prensiyle mutsuz evliliği ve Amerika’daki intiharı çökmüş ahlâk anlayışının da yazar tarafından cezalandırılmasıdır. O bir çorap fabrikasında işçi olamamıştır. Aristokrattır. Üç İstanbul’da üç ayrı erkekle evlenir ve bütün kocaları çöküşün temsilcileridir. Kendisi de en sonunda çöker. Diğer bir kadın kahraman olarak ve de Belkıs’a alternatif çizilen Süheyla da, Raif’e yakın durur.

Bütün kişiler tek bir göstergelyi vurgular: çöküntü. Aynı dönemi anlatan romanlarda³ da karşılaşılan bu vurgunun belki en katı olduğu eser *Üç İstanbul*’dur. Romanda çıkışı bulan ve iyiye giden kişiler yok gibidir.

³ Aynı anlamda, Yakup Kadri’nin *Sodom ve Gomore*’sinde, İstanbul ve onun temsili demek olan eski dönem çöküşü vurgular.

Uzun bir tarihî sürecin bütün şahısları çıkarıcı, vurguncu, ahlâksızdırlar. İlginç bir örnek olması ve azınlıkları temsili bakımından Moiz'den biraz bahsetmek istiyoruz.

“Moiz, güzel tarzda bir adamdı. Malumatı, samimi, gösterişsiz ve gizlidir. Memleketin felaketine kimseye göstermeyerek acır, büyük malumatı –kendine bir şey sorsalar- belli olurdu, mendili yoktu ve sefaletten bazı dişleri de yoktu. Fakat Moiz kendi sefaleti ile eğlenerek onu azaltıyordu. Kansızlıktan eşyalaşan yüzünde, bir fikir uğrunda ölenlerin güzel donukluğu vardı. Sabah gazetesine muharrir olmadan evvel bazı geceler aç yattığını Tevfik Hoca ve Adnan bile biliyordu.” (s.18)

Bu çizgiler Hürriyet'te tümüyle yok olur ve aslına benzemeyen bir adam çıkar. İhtikârlıkla zengin olur, karısı Raşel'i etrafına peşkeş çeker. Fakat önce ile sonraki adam birbirine ne kadar uzaktır. Sonuçta, intihar eder, cezasını bulur. Roman, bütün kişilerin sonunda bir şekilde cezalandırılması kurgusunu taşımaktadır.

Her şeye rağmen roman kendi türü dikkate alındığında fikri açıdan bir kompozisyon arz eder ve bu insan kalabalığı rol dağılımını yerine getirir.

Buradan romanın teknik anlamda anlatıcı ve bakış açısında tutturduğu yola geçebiliriz:

Önce kısaca modern romanın bu unsura ait yaklaşımını ele alalım:

Modern roman, anlatım ve bakış açısını, roman türünün bel kemiği sayar ve romancının artık bir anlatıcı olarak varlığının azalması gerektiği üzerinde durur.⁴

Anlatıcı romandaki baskın vasıflarını kaybederken dramatik tekniklere yönelmek durumunda kalır. Böylece geleneksel anlatmanın yanı sıra gösterme, iç monolog, iç diyalog, bilinç akımı gibi tekniklerle

⁴ Norman Friedman, “Romanda Görüş Açısı”, Çev. Bülent Aksoy, **Çağdaş Eleştiri**, S. 7, Eylül 1982, s.52.

kendine bir sınır çizer. Artık bakış açısını tamamen kendi merceğiyle veren anlatıcıya itibar edilmez. Bu öylesine bir kanaattir ki, Percy Lubbock, anlatıcının hikayeyi düpedüz anlatmasına karşı çıkar ve bakış açısı düşünülmeden yazılmış olan önceki eserleri roman bile kabul etmez.

“Romancının hikayesini (yazar tarafından değil de) gösterilen, kendi kendini anlatabilecek biçimde sergilenen bir şey olarak düşündüğü zamana gelinceye kadar bir roman sanatından söz edilmez.”⁵

Romanda, anlatıcıyla, romanın dünyasına ait bütün özellikleri bir yapı olarak içinde taşıyan bakış açısının iç içelik arz ettiğini görmekteyiz.

“Sanatkar ifade etmek istediği fikre göre bir bakış açısını seçmek zorundadır. Bu sanatkarın değil anlatıcının bakış açısıdır. Anlatıcının bakış açısına göre şekil alacağı gibi varlık ve hayat tezahürleri de yine aynı bakış açısının verdiği imkanlar çerçevesinde anlatılacak ve tanıtılacaktır. Metnin dilindeki birçok unsur da, anlatıcının kimliği ve bakış açısına göre şekil alır.”⁶

Yazar kurmaca dünyadaki tasarruflarından vazgeçerken, bunu bakış açısını teslim ettiği kişi ve kişiler aracılığıyla arka plânda gerçekleştirir. Bu tavır eserin inandırıcılığını da güçlendirir.

Üç İstanbul romanına anlatıcı ve bakış açısı noktasında baktığımızda, yazarın romancı adlandırmasına yetmeyen tek bir roman yazmış olmasını öncelikle kaydetmemiz gerekir.⁷ Üç İstanbul için “*ben bir muaşeret romanı yazıyorum*”⁸ diyen Mithat Cemal, bilgi ve

⁵ agm., s.52.

⁶ Şerif Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, 2.b., Akçağ Yay., Ank.1992, s.83. Ayrıca geniş bilgi için bkz. Mehmet Tekin, **Roman Sanatı ve Romanın Unsurları**, Selçuk Üniversitesi Yay., Konya 1989,s.9-16.

⁷ Edebiyatımızda roman yazan ancak şair olarak yer edinen şahsiyetlerin romancı diye adlandırılmadıklarını söyleyebiliriz. Recaîzâde Mahmut Ekrem, **Araba Sevdası**; Faruk Nafiz, **Yıldız Yağmuru**; Orhan Seyfi, **Çocuk Adam** romanlarını yazmalarına rağmen hep şair olarak anılırlar. Mithat Cemal deyince de hamasî şiiirleriyle bilinen şair kimliği veya biyografi yazarlığı öne çıkar.

⁸ İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Dergâh Yay., İst. 1991, s.125.

⁹ age., s.129.

gözlemlerini romanlaştırma amacındadır. Romanıyla ne yapmak istediğini de şöyle açıklar:

“Bu üç devri ev ve insan örneklerinde göstermek. İnsanlar evleri ile karmakarışık dururlarsa bir devri çok güzel ifade ederler. İstanbul’da on onbeş prototip ev tanırım. Avrupalı olmak isteyen gülünç ev, tablo diye duvarına sahibinin büyütülmüş fotoğrafı asılan kaba ev; panjurlu eve namussuz diye gazez olan kafesli ev; 31 Mart’a gebe kalan cumbalı ev; bir de zarif tesbihleriyle, ince kalemtraşla, Beykoz vazolarıyla, Üsküdar çatmalarıyla eski eşya medeniyetimizi gösteren derin, sessiz evler.. Bunları çizdim.”⁹

Bu açıklamalardan yazarın kendisine perspektif olarak farklı mekânları ve özellikle bu mekânların birbirine olan mesafelerini seçmiş olduğunu çıkartıyoruz. Yukarıda da söylediğimiz gibi yazar, bilgi ve tecrübelerini romanlaştırma amacı taşıırken kendini merkeze koyduğunu ifade etmiş olur.

Üç İstanbul’da anlatıcı, yazar-anlatıcı dediğimiz 3.tekil kişidir. Bilindiği üzere bu anlatıcı her şeyi bilen, hakim bakış açısına sahip ve romanın üzerindeki tasarruflarıyla ilahi karakterlidir. Ancak modern romanda bu tip anlatıcı çeşitli anlatım teknikleri aracılığıyla eserdeki varlığını hissettirmemeye çalışır.

Üç İstanbul’da anlatıcı; olayları, kişileri, mekânı ve bunlar arasındaki ilişkiyi aktaran hakim bakış açısına sahiptir. Modern anlatım tekniklerine yer yer başvurarak, geri plânda dursa bile, bütün göze alındığında ilahi karakterli anlatıcı rolü daha önceliklidir. Romanda anlatıcının bir kinaye mesafesi kurduğunu söyleyen Sevim Kantarcıoğlu’nun görüşlerine de başvurarak, anlatıcının hangi konumda yer aldığını tespit edelim.

Sevim Kantarcıoğlu, anlatıcı ile kahramanların bakış açıları arasındaki “fark” veya “uzaklık”a eğilir. Bu temaya dayalı bir

¹⁰ Sevim Kantarcıoğlu, **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay, Ank.1982, s.92.

açıklamadır: “*Mithat Cemal Kuntay, kendi kültürünü bilmeyen sözde aydını, Avrupa medeniyetini de ruhunu anlayamadığı için çöküşün temel sebebi olarak görmektedir. Romanın yapısında sentezleyici unsur olan bu temayı esas karakter olan Adnan’ın ahlaki çöküşünde somutlandırmaktadır.*”¹⁰ Yine ona göre, anlatıcı, Şair Raif’i çizerek gerçek ve sahte aydını belirtmek amacındadır. Adnan’ı merkeze alan tekniğe ait çözümlemesinde, yazarın bu kahramanı sürekli hicvine hedef tuttuğunu belirtirken tezatlı bir cümle kurar: “*Genel olarak hicvinde, hicvi objektifleştiren kinaye tekniğini kullanan Kuntay, az-öz ve yoğun bir dille ifade ettiği başarılı bir yorum içinde İttihat ve Terakkici Adnan’ın acemi istibdatçı Hidayet kadar düştüğünü kinaysiz ve sert bir hiciv içinde söylemektedir.*”¹¹ Sevim Kantarcıoğlu, Yazarın baş kahramanına olan mesafesinde hep hicvi esas tuttuğunu ifade etmektedir. Anlatıcı için de şöyle der: “*Üç İstanbul’da şahıslandırılmamış ve güvenilir olan bir hikayeci vardır.*”¹² Anlatıcının ne kadar güvenilir bir konumda olduğuna ve kinaye mesafesini ne denli tutarlı götürebildiğine örneklerle bakalım.

Romanda geleneksel anlatıcının tipik yönlerini bulabilmekteyiz: Şahıs tanıtımlarının neredeyse tamamını üstlenmiş olan yazar-anlatıcının mesafeyi çoğu kez hiçe saydığını, kişi takdiminde yargıçlık yaptığını tespit ediyoruz.

“*...Gözünde tek gözlük, yakasında çiçek, genç ve buruşuk derisiyle tövbekar bir orospuya benzeyen bir adam girdi: Süleyman*” (s.32) Burada yazarın kişilere olumlu veya olumsuz açık bir tavır aldığı barizdir. Bir örnek de arkaladığı maliye nazırının takdiminden verelim: “*Maliye Nazırı, Abdülhamit vükelasından olduğu halde namusludur*” (s.40), “*Paşa bol fesli, bol setresi olduğu halde aptal değildi.*” (s.43) Kişileri süreç içerisinde değişen psikolojileriyle verme uygulamasının dışındaki bu örnekler, geleneksel anlatıcılarda bulunan özelliklerdir. Buraya diğer takdimleri de ekleyelim: Romandaki sayısı kırka yaklaşan ve çoğu da önemli sayılabilecek şahıs kadrosu hep anlatıcı tarafından sunulmuş

¹¹ age., s.100.

¹² age., s.92.

sadece Şair Mehmet Raif, Erkanıharp Müşiri ve Çıbanlı Zehra, Adnan'ın; Sakallı Vasfı, Cöntürk Süleyman'ın bakış açısından verilmiştir.

Anlatıcı, hakim bakış açısına sahip olduğu için eserle okuyucu arasında yorumcu, yargı veren bir merkez olarak kendini sürekli hissettirir.

“Filareti'den dönen Adnan eve gelir gelmez uyudu; kadınla erkeğin birbirlerine verdikleri güzel uyku.” (s.24)

“Hidayet'in salonları misafirlerin felaketiyle temizlenir, güzelleşirdi.” (s.119)

“Vurulan kadın; aç, çıplak gezinen çocuk; ağlayan erkek...Bu üçü dünya facialarının en büyüğüdür.” (s.110)

Anlatıcı, okura kişilere kendi karakterlerini ele verme imkanı bırakmadan müdahaleyi gerçekleştirir. Mesela, Adnan'ı karakola götürmeye kalkan adamları tanıtırken, *“bunu söylerken adam biraz hükümet biraz it idi.”* (s.275) demekten çekinmez.¹³

Bu araya girişler geleceğe dair haber vermeye kadar gider:

“Ve Adnan bu gece haberi olmadan bütün ömrünce sürececek bir düşman kazanıyordu: Sakallı Vasfı”(s.77) Okuyucu, ikisi arasındaki mücadelenin başlangıçtaki halinden böyle bir yoruma ulaşmaz, ancak anlatıcı bunu belirtmek ihtiyacı hisseder.

Geleneksel, hakikati söyleme sorumluluğu taşıyan anlatıcı rolüne de çokça rastlarız:

“Fukaralık üst üste dört ağzı olan kuyudur. İnsan avuçla mülkünü satar; bu kuyunun birinci ağzıdır. Sonra malını satar, bu da ikinci

¹³ Bu noktadaki aksaklıkların farklı bir yönde olumlu etkileri olduğunu söyleyebiliriz. Romanın çok rahat okunabilmesini öne çıkarırsak, yazarın okura bu çeşit bilgileri vermesinin kurguyu ve kişileri aydınlatmış olması bakımından bir değerinden bahsedebiliriz.

uçurumdur. Daha sonra borç eder ve en sonra dolandırır: bunlar da kuyunun üçüncü ve dördüncü karanlığıdır.” (s.243) Anlatım, bu özdeyiş nitelikli ifadelerini diyalog tekniğiyle vermiş olsa romanın teknik arızaları asgariye inebilirdi. Yine bu tavır bilgiçliğe doğru kayarken, sanırım yazarın avukatlıktan gelen bir bilgi aktarma ihtiyacıyla birleşir: *“Kağıtlar...Hukuk işlerinde kağıt korkunçtur.”* (s.293)

Hüküm verici bir örnek: *“Büyük refahların yapma ıstıraplara ihtiyacı vardır.”*(s.364)

Görülüyor ki, roman sanatının modernlik aşamasında kendini silme problemini yaşayan anlatıcı, bu romanda varlığını koruyor. Bunun sebebi, *Üç İstanbul*'un, yazarın roman vadisinde teknik anlamda ilk ve son çalışması olması ve de bir sanat eserini oluşturan unsurların terkindeki genişlik olsa gerek. Bu konuya bir örnek daha ilave ederek bakış açısını değerlendirmeye geçelim:

Eserde, II. İstanbul'un bitiş sahnelerinde, Sarıkamış felaketini haber vermeye gelen Binbaşı – ki romanda sadece bu sahnede görülür- olayın dehşetengiz boyutunu hamasî bir üslupla anlatır. Bu konuşmanın cereyan ettiği Adnan'ın konağında, bir müddet suskunluk yaşanırken anlatıcı hemen araya girer ve Binbaşının psikolojisini ifade eden şu cümleyi sarfeder: *“Çocukluk devri hayattan sayılmazsa binbaşı, ömründe ilk defa ağlıyordu.”* (s.373)

Bütün bu örnekler “güvenilir” bir anlatıcının vasıfları olmayıp kendi kurmacasını kendi etrafında döndüren ve bunu açıkça belli eden, mesafeyi gözde tutmayan bir anlatıcıya aittir.

Roman sanatında “bakış açısı” anlatıcının imkanlarını başka biçimler altında kullanmasına ve böylelikle eserdeki yapının gerçeğe daha yakın olmasına doğru önemli bir adımdır. *Üç İstanbul*'da anlatıcı temelde kendi bakış açısını benimsemiştir. Olayları, kişileri ve onların psikolojilerini, mekânı ve dolayısıyla bütün entrik unsuru yazar-anlatıcı görür ve aktarır. Ancak yer yer Adnan'ın bakış açısını kullanır. Çok az da olsa sahne tekniğine başvurarak kişilerin bilinmeyen taraflarını, karşılıklı

konuşmalarla verir. Bunların dışında bazen nutkunu Şair Raif'e, Süheyla'ya, Dağıstanlı Hoca'ya, Habibullah Efendi'ye teslim ettiği de dikkatimizi çekmektedir.¹⁴

Romandaki şahıs takdimlerini genelde yazar-anlatıcının yaptığını söylemiştik. Bunların dışında, Hidayet geniş bir tanıtımla verilirken yazar, onun geçmişini ve karakterini Müstantik Behçet ile Burhan'ı konuşturarak deşifre etme yolunu seçmiştir. Tabii ki bu da anlatıcının mesafesi noktasında başarılı bir uygulamadır:

“Müstantik Behçet, Burhan'ın dalgınlığını anlayınca sualini tekrarladi:

*‘Hidayet’in konağıyla Palais-Royal’in münasebetini anlamadım?’
Burhan dalgın dalgın ‘anlamadın mı?’ diye mırıldandı; sonra
birden bire cevap verdi:*

‘Bunda anlaşılmayacak bir şey yok... Palais –Royal, Fransa inkılabında ilk ihtilal kulübü değil miydi? Duc d’orleans da hem prens hem ihtilalci...işte Hidayet’te lateşbih hem asilzade, hem inkılapçı...konağı da Palais-royal gibi aylığının miktarından memnun olma-yanlarla,borcunu ödemeyenlerle, züğürt kibarlarla, kendisine

¹⁴ İnci Enginün romandaki anlatıcı ve bakış açısı hakkında şu açıklamayı yapar: "Romancı gerçek hayattan aldığı kahramanlarına, kendi de dahil olmak üzere büyük bir soğukkanlılık ile bakar ve onları objektif çizgileriyle değerlendirir. Fakat bu objektifliğin sadece sevimsizlikleri tespit ile sınırlandırılmış olduğunu da unutmamalıyız. O kadar iyi Süheyla, öylesine güzel Belkis, inanılmaz dürüstlüğü ile Şair Raif ve Dağıstanlı Hoca bile sevimli değildirler." **age.**, s.126. Anlatıcının bakış açısındaki objektiflik ve bununla birebir bağlantılı görülen sevimsizlik, yukarıda sıraladığımız örneklerle bağdaşmamaktadır.

Bir roman çözümleyicisi olmayıp fakat sosyal tarih anlayışını roman türünde bulmaya çalışan Taner Timur'un şu yargısına da değinelim:"... Tüm roman bir imparatorluğun çöküşünü tüm kuşkulanan özelemleri ve iç çelişkileriyle benliğinde yansıtan Adnan'ın kişiliği etrafında kurulmuştur." **Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum,Kimlik**, Afa Yay., İst.1991, s.218. Gerçekte romanın baş kişisi olarak Adnan'ın bakış açısını yazar sık sık kullanır. Ama Adnan'ı da alaydan hicve uzanan bir çizgide sunarken bakış açısını tamamen ona teslim ettiğini söylememiz pek de uygun düşmese gerek.

mevkiini az gören devlet adamlarıyla, dangalaklarla, karnı adam akıllı doymayan şairlerle, muharrirlerle dolu...” (s.58)

Yazar, bazen Adnan’ın bakış açısını kullanır ve aradan çekilir: “...Adnan şaşıyordu. Bu adam okuduğu kitapların yaprağını iki parmağının ucunda ‘fir...’ diye çeviriyor, her sahifeden iki kelime görünüyordu. Fakat bu Erkanıharp Müşirinin asıl mahareti büyük ilim adamlarının fikirlerini kesilmiş koyun gibi baş aşağı tutmasıydı.

Müşir, Adnan’ın hayretinden memnun boyuna anlatıyordu.” (s.171)

Adnan’ın şaşması ve son cümledeki hayreti arasındaki düşünceler, onun zihninden geçenlerle sunulmaktadır.

Mithat Cemal, kişilerin psikolojik çözümlerini başkalarının gözüyle vermesi bakımından başarılı epizotlar da kurabilmiştir. Özellikle dedikoducu karakterlerin bolluğu yazara, kişileri farklı yönlerden gösterme imkanı kazandırmıştır. Bununla ilgili romanın en başarılı bölümlerinden biri olan “*Birbirine Benzemeyen İki Dost*” başlıklı Adnan ve Şair Raif’in Abdülhakhamid’i ziyarete gittikleri pasajı inceleyelim.

“Dağda ilah olarak oturan büyük adamın yanına neşeli gittiler, meyus döndüler. (...) Adnan şimdi yanında çatık çehre ile yürüyen Şair Raif’i kendi kendine çekiştiriyordu: Bu Raif zaten acı adamdı; tesadüfen güldüğü olursa, yüzü rahatsız olurdu. Dostlarını her gün muayene eder, çünkü adamı bugün aynı adam bulmazsa, bırakır kaçardı; ona göre insan, havasız yaşaması lazım olan mumyaydı; harici havaya bir tarafı değerse çürürdü. (...)

Adnan Şair Raif’i hasta buluyordu.

Penceresiz, kapısız bir namusun inzivasında kendisini hapseden bu zehirli adama hayatı anlatmak için: (...)” (s.23)

Dikkatlice baktığımızda önce yazar-anlatıcı konuşmakta, durumu anlatmakta; durumun Şair Raif’te bıraktığı izi Adnan’ın bakış açısıyla

sunmakta, aynı anda Adnan'ın gözüyle Raif'in tahlilini yapmaktadır. Tekrar Adnan'ın zihninden geçeni aracısız verip sözü teslim etmektedir. Dolayısıyla romancı bakış açısını sağlıklı bir şekilde yürütmektedir. Yine aynı epizodun sonunda yazar-anlatıcının bakış açısını buluruz: Adnan ve Raif'in Eminönü'nden tramvaya binmelerini anlatan bu sahne, biletçinin para istemesiyle biter. İkisinde de o an, para yoktur. Biletçi tramvayı durdurtur ve bilet parası olmayan bu iki kişi süklüm püklüm iner. Hatta anlatıcı biletçiye şöyle düşündürür: “*Bilet parasını gürültüye getirmek için istilahlı konuşan bu iki dolandırıcı*” (s.30)

Burada anlatıcı kahramanlarını zelil bir duruma düşürerek, onların ayaklarının yere basmadığını vurgulamaya çalışır gibidir.¹⁵

Mekânda da anlatıcının bakış açısı ön plandadır. Devri, kişilerin sosyal ve moral dünyalarını yansıtan mekân romanın bütünündeki bakış açısıyla paralellik arz eder.

Özellikle, Adnan'ın yazdığı romanda yer alan İstanbul'a ait gözlem ve fikirlerdeki bakış açısında, yazarın hoş bir yansıtma bulduğunu söyleyebiliriz.

Maliye Nazırı ile Erkanıharp müşirinin konakları ve Aksaray'daki evi yine Adnan'ın gözü ile verilir.

Hidayet'in konağındaki iç döşemeler ve bunların anlamlarına ait bakış açısı da Habibullah Efendi'nin gözü ile sunulur: “*Habibullah efendi, konağın memur merdivenlerinden, Karabağ halıları üzerinden, dalga dalga yükselen sarığı ile çıkıyor;(...)*

¹⁵ Roman doğal olarak yazarın anlatmak istediğidir veya kısaca yazarın romanıdır. Burada tasarruflarını nerede ve hangi ölçüde kullandığı ile alakalı olan şey, okurun kafasında kurduğu dünya ile çakışıp çakışmadığıdır. Okuru hedef alan roman - çoksatar roman- bu beklentileri karşılar. Ancak modern roman için söz konusu olan gerçeklik duygusudur. **Üç İstanbul**'u biz, bu gerçekçi, yani modern romana yakın duruşundan dolayı bu gözle ele aldık.

Napolyon'un Mısır dönüşünden sonra ortaya çıkan modanın yuvarlak çizgileri ve paslı danslarıyla bütün eşya bir hükümet kadar resmi.

(...)

Karnaval kadar boya ve tarih gibi gürültülü olan bu konağa kızmalı mı, gülmeli miydi? Habibullah Efendi buna karar veremezken duvardaki büyük resmi gördü; içinden İsa'sı sökülen ikon çerçevede Hidayet'in yağlı boya resmini!... İsa peygamberin yerinde birinci Mecidi nişanlı Hidayet!..."(s.74)

Mekânın da çöküşü temsil etmesi ve kirliliği 'levs' ve 'riya'yı hatırlatır. Geniş mekân İstanbul, Adnan tarafından değerlendirilir: *"Süleymaniye Camii'yle bizim olan İstanbul; fethedilmeyen İstanbul olan Beyoğlu."* (s.48-49) Adnan ve annesinin oturdukları Aksaray'daki ev: I. İstanbul'daki Adnan'ı, fakirliği ve hastalığı verir. Hidayet'in Konağı kirli ilişkilerin kuyusudur. Yazar sevmediği herkesi burada buluşturmuştur. Tamamıyla Fransız, Bonapart devri eşyalarıyla kişiliksiz ve iki yüzlü insanları barındırır. Hidayet'in vereceği bir koltuk sahibi olmak o kadar önemliyken II. İstanbul'un verimli bir yeri olur çıkar. Süheyla'nın babası Maliye Nazırı'nın Bozdoğan'daki olumlu çizilen konağı: *"Sessiz bir konak!... Yirmi oda dolusu bir kimsesizlik!..."* (s96) Ayrıca yazarın eski eşya medeniyetimizi gösteren derin, sessiz evlerine örnek Maliye Nazırının konağı önemli bir yerdir. Burada mekân-kişilik arasında önemli bir bağlantı vardır. *"Bu konağın hali eşyada, taştta, tahtada, rikkatti."* (s.99) Belkıs'ın babasının Rumeli kıyısındaki mermer konağı; Senih Efendi'nin evi, Fransızca Muallimi Kadri'nin evi yine sefahat yerleri olarak çizilir. Adeta İstanbul evlerden ibaret anlatılır. Dışarıdaki onca değişim ve gürültü evlerde akisler şeklindedir.

Anlatıcının bakış açısında, muaşeret romanının diğer bir yönü de işlenen fikirlere. Yazarın hayatından da bildiğimiz Türkçü fikirler bir nevi sözcü olarak seçtiği kişilerin söylevlerinde önemli yer tutar. II. İstanbul'da Dağıstanlı Hoca, İttihat ve Terakki'nin yanlışlarını Adnan'a şöyle anlatır: *"...Çünkü siz, halkı fikir idare eder, sanıyorsunuz. İzdiham kafasıyla değil, gözleriyle düşünür. Bu gözleri idare etmeyi bileceksiniz,*

kendinize düşmanlığın en büyüğünü siz yapacaksınız. Yığın, karnı ile düşünür. Gözüyle öğrenir, kalbiyle kızar.” (s.300)

Yazarın romandaki Türkçü söylemi I. İstanbul’da Adnan’ın, II. İstanbul’da Süheyla’nın ve Sarıkamış’tan haber getiren Binbaşı’nın bakış açısına teslim ettiğini saptıyoruz. Roman tür itibariyle tezli romana yakın bir yerde duruşuyla da böyle bir anlatım aracına muhtaçtır. Çünkü tarihin en çok fikir münakaşasına tanık olduğu ve geçiş sürecini yaşayan kahramanların bir şeyler bulup uğruna yürüme ihtiyacı hissettiği bir dönem romanlaştırılmıştır.

Yazarın söylemine dönersek, Hidayet’in konağındaki fakir Adnan’ın isyankâr milliyetçi ifadeleri; Süheyla’nın I. Dünya Savaşı yıllarındaki “*İlaç Kokan Mektup*”undaki Adnan’ı samimiyete ve kendini sorgulamaya davet eden sözleri ve Binbaşı’nın donarak şehit olan askerlere dair, “*Az millet Allah’ına bu kadar dinç, ölü göndermiştir*” (s.423) diye biten dokunaklı cümleleri romandaki fikir örgüsünün aydınlatıcı örnekleridir.

Yine en önemli eleştirel göndermeler, yarı sömürge durumuna düşürülmüş ülkenin devlet adamlarına yöneliktir. Bu pasifize edilmiş pozisyonadaki sömürgecilik tavrını yazar bizzat tahlil eder:

“Demin üzülerek konuşan ve sanatkar öksürükleriyle yaşına yirmi yıl zammeden Maliye Nazırı yerinden delikanlı olarak fırladı; Nuri Bey’le, (Reji Müdürü) Rambert’i dipdiri karşıladı. Bu heyecan Nuri Bey’in namusuna ve Rambert’in şapkasına hürmetti.” (s.44)

Yine yazara göre, I. İstanbul’da bütün ülkeyi yöneten mantık, çokça benimsemediği Hariciye mümeyyizi Şişman Burhan tarafından özetlenir: “*İstanbul’da üç şapka vardır. Çamlıca tepesinden evvel bu üç şapka görülür. Reji’deki Rambert’in , Düyun-ı Umummiyeci Berje’nin, şimendiferci Hügnen’in kafasında duran üç serpuş!(...) Osmanlı İmparatorluğu denen uşak odasını bu üç şapka idare eder.” (s.61)*

Genel olarak anlatıcının bakış açısını ‘ironi’ye yaklaşan bir alaycılık ve eleştiri düzleminde görmemiz mümkündür. Yukarıdaki yazara ait eleştiri örneklerinin tespit ve tahlilci tarafları ile alaydaki mesafesizlik bakış açısının duruşunu konumlandırır. Buna, Adnan romanını Mısır’da kendi imzasını gizleyerek yayımlama meselesinde düşünürken araya giren yazarın yorumunu örnek gösterebiliriz: : “*Fakat en çok imzasına eklediği kuyruğu seviyordu. Ancak romanın Mısır’da ariyet imza ile bastıracağı için adının kuyruklu klişesini koyamayacaktı. Mahzun oldu. Böyle felakete üzülecek kadar iyi kalpli idi.*” (s.293) (abç) Bu, anlatıcının alay mesafesini koruyamadığı ve güvenirliliğini kaybettiği bir durumdur. Söz konusu mesafe Hidayet’in konağındaki iftar toplantısında; Avrupaîlik ve kişilik bozukluklarına ait kompleksler açısından anlatıcının olumsuz gözlüklerine rağmen korunmuştur. Fakat, Adnan’ın evinde gizlice Mithat Paşa’nın hal’i okunurken, anlatıcı bakış açısındaki mesafeyi yine yitirir. Kişiler yaptıkları işte bir kahramanlık görüp isyankar olabilmenin derin hazzı içindeyken anlatıcı hadiseyi karikatürleştirme yolunu seçer: “*Vakıa gelecek adamların dünyada olduklarından Abdülhamit hükümetinin haberi bile yoktu; vakıa bu komitecilerle saray değil, mahallenin karakolu bile meşgul değildi. Fakat biraz aktör olmayan insan yoktur ve her aktöre faciadan evvel sahne lazımdır.*” (s. 100)

Üç İstanbul bütün bu değerlendirmelerin yanıbaşında, yazarın olumsuz gösterme saplantısına rağmen ele aldığı dönem ve kişileri gerçekçi yansıtılma başarısına sahiptir. Eser kendini okutma ve belli bir seviyede tuttuğu edebi niteliği yitirmeme noktasında önemli bir yeredir. Yine üç ayrı dönemi zengin bir gözlem ve canlandırma ve de kırk civarında kişiyi romanın koridorlarında ustaca dolaştırabilme noktasında Türk romancılığı için dönemi içerisinde bir aşamadır.