



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

XIX. YÜZYIL TÜRK ROMANINDA MİMARİ KÜLTÜR

Sezgi BALCI

Doktora Tezi

Ankara, 2024

XIX. YÜZYIL TÜRK ROMANINDA MİMARİ KÜLTÜR

Sezgi BALCI

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2024

KABUL VE ONAY

Sezgi BALCI tarafından hazırlanan "XIX. Yüzyıl Türk Romanında Mimari Kültür" başlıklı bu çalışma, 12.07.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir..

Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN (Başkan)

Prof. Dr. G. Gonca GÖKALP ALPASLAN (Danışman)

Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK (Üye)

Prof. Dr. Abide DOĞAN (Üye)

Prof. Dr. Nesrin KARACA (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdür

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

12/07/2024

Sezgi BALCI

¹“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metodların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.
* Tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Prof. Dr. G. Gonca GÖKALP ALPASLAN** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığımı beyan ederim.

Sezgi BALCI

TEŞEKKÜR

Tez konumu seçmemde bana yardımcı olan ve çalışmam boyunca benden desteğini hiç esirgemeyen, hayatın zorlu dönemeçlerinde, ihtiyacım olan her anda anda bilgisi, hoşgörüsü, sabrı ve sıcacık gülümsemesiyle yolumu aydınlatan, elimden tutan, en umutsuz anlarımda benden daha çok bana inanan sevgili danışman hocam Prof. Dr. G. Gonca Gökalp Alpaslan, size burada teşekkür adına ne yazarsam yazayım eminim ki yetersiz kalacaktır. Sizi tanımış olmak, öğrenciniz olmak, hayatın bana sunduğu en büyük güzelliklerden biri. Bana verdiğiniz emeğe, zamana, bilgiye, motivasyona ve gösterdiğiniz hoşgörüyü çok çok teşekkür ederim, size minnettarım.

Hacettepe Üniversitesi'nde kendisinden ders alan öğrencilerden olmakla her zaman övündüğüm, birikimimin zenginleşmesinde haklarını ödeyemeyeceğim değerli hocalarım Prof. Dr. Bilge Ercilasun, Prof. Dr. Âbide Doğan, Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik'e ve Doç. Dr. Serdar Odacı ile Doç. Dr. Koray Üstün'e çok teşekkür ederim.

Tez izleme toplantılarında değerli fikirleriyle, önerdiği kitaplarla beni destekleyen, Prof. Dr. Nesrin Karaca'ya çok teşekkür ederim.

Tüm doktora sürecinde desteklerini ve yardımlarını benden esirgemeyen dönem arkadaşlarım Dr. Şenay Taş Türk'e ve Dr. Tarkan Murat Akkaya'ya deneyimlerini ve bilgisini benimle paylaşan Dr. Aydan Ener Su'ya ve Dr. Cennet Altundaş'a canım arkadaşım, moral kaynağım Pınar Gökçek'e çok teşekkür ederim.

Eğitim hayatım boyunca beni destekleyen kıymetli aileme ve varlığıyla hayatıma neşe katan, beni anne yapan, bana bambaşka duyguların kapısını açan biricik oğlum Uras'ıma çok çok teşekkür ederim.

Ve... en son teşekkürü de kendime etmek istiyorum. Her doktora süreci sancılı, zor ve uzundur şüphesiz... Fakat bu zorluklara bir de hayatın bizim için hazırladığı senaryolar eklenince yaşanan güçlüğü derecesini anlatmakta kelimeler kifayetsiz kalabiliyor... Bu yaşam mücadelesinden çıkıp bu satırları yazabilecek gücü ve şansı bulabildiğim için, düştüğüm, yuvarlandığım her anda bütün yara berelerime rağmen kalkabilip yola devam etmeye teşebbüs edebildiğim için şükürler olsun...

Sezgi BALCI

Temmuz 2024 - İzmir

ÖZET

BALCI, Sezgi. XIX. Yüzyıl Türk Romanında Mimari Kültür, Doktora Tezi, Ankara, 2024.

Bu çalışmada 1851-1900 tarihleri arasında yayımlanmış ve basılmış Osmanlı-Türk telif romanlarında mimari kültür incelenmiştir. Bu bağlamda XIX. yüzyılda Akabi Hikâyesi'nden başlayıp Aşk-ı Memnu'ya kadar yazılmış eserler değerlendirilmiş, tercüme ve tefrika romanlar ise çalışmanın dışında tutulmuş fakat ilk başta tefrika edilen daha sonra tamamı basılan romanlar çalışma kapsamına alınmıştır. Bu doğrultuda Ahmet Mithat Efendi, Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem, Fatma Aliye Hanım, Emine Semiyeye Hanım, Abdullah Zühtü, Ahmet Rasim, Mehmet Celal, Mustafa Reşit, Vecihî, Nabizade Nazım, Samipaşazade Sezai, Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eserleri başta olmak üzere yüz on üç roman incelenmiştir.

Çalışmaya bir zemin oluşturmak amacıyla girişte genel mimari tanımları, edebiyat-mimari ilişkisi ve geçmişten günümüze Osmanlı mimarisinin tipolojisine değinilmiştir. Tezde, mimari kültür beş ana bölüm çerçevesinde değerlendirilmiştir. Birinci bölümde konut mimarisi ele alınmış, bu bağlamda üzerinde durulan mimari türler: konak, kasır/köşk, yalı, hane/ev, apartman ve kulübe olmuştur. Çalışmanın en geniş bölümünü meydana getiren bu birinci kısımda özellikle konak, bir yapı türü olarak eserlerde yoğun bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümü kamu binalarının incelenmesiyle oluşturulmuştur. Bu çerçevede başta eğitim yapıları, devlet daireleri, ibadet yerleri, matbaalar gibi yapı türleri ele alınıp, bölüm on altı başlıkla irdelenmiştir. Bu bölümde konut mimarisinden farklı bir tablo olarak genel itibariyle kamu binalarının iç ve dış mimari özelliklerine çok fazla değinilmeyip ismen ya da fonksiyonel olarak eserlerde yer aldığı görülmüştür.

Üçüncü bölümde kamusal alanlarda mimari görünüm üzerinde durulmuştur. Bu kısım mahalle, meydan, mesire yerleri gibi altı alt başlıkla incelenmiştir. Özellikle on dokuzuncu yüzyılda popüler olan bahçeler ve mesire yerleri eserlerde mimari özelliklerinden ziyade kadın ve erkeğin görüşüp tanışmasına imkân veren mekânlar olarak fonksiyonel yönleriyle ele alınmıştır.

Dördüncü bölümde mimari değişimler değerlendirilmiştir. Bu bölüm iki alt bölüme ayrılmıştır: Osmanlı mimarisinde kentleşme ile yangınlar, depremler gibi afetlerle oluşan kentsel yıkımlar bu aşamada ele alınmıştır. Özellikle mahalleleri yok eden büyük yangınlar neticesinde alınan önlemler ve gidilen mimari değişiklikler kentsel görünümün değişip dönüşmesinde çok etkili olmuştur.

Çalışmamızın son bölümünde başka kentlerin mimari algılanışı üzerinde durulmuştur. Bu ana bölüm İstanbul dışındaki Osmanlı kentleri, Avrupa kentleri ve Arap kentleri olarak üç alt bölümde değerlendirilmiştir. Özellikle Avrupa kentleri Ahmet Mithat Efendi gibi yazarların eserlerinde detaylı bir şekilde anlatılmış ve oralara gidip görme şansı olmayan okurlara, o şehirler hakkında bilgi vermek amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler

Türk romanı, mimari kültür, on dokuzuncu yüzyıl, konut mimarisi, kamu binaları

ABSTRACT

BALCI, Sezgi. Architectural Culture in the Nineteenth-Century Turkish Novel, PhD Thesis, Ankara, 2024.

In this study, architectural culture was examined in Ottoman-Turkish copyright novels published and printed between 1851-1900. In this context, works written in the 19th century, starting from Akabi Hikâyesi, and ending with Aşk-ı Memnu, were evaluated. Translated and serialized novels are excluded from the study. However, novels that were first serialized and later published entirely were included in the scope of the study. In this regard, one hundred and twenty novels were examined and the main ones are Ahmet Mithat Efendi, Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem, Fatma Aliye Hanım, Emine Semiyye Hanım, Abdullah Zühtü, Ahmet Rasim, Mehmet Celal, Mustafa Reşit, Vecihî, Nabizade Nazım, Samipaşazade Sezai, Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, and Hüseyin Rahmi Gürpınar.

In order to create a basis for the study, in the introduction, general architectural definitions, literature-architecture relationship and typology of Ottoman architecture from past to present are mentioned under the title of reading the spirit of the city from architecture. In the thesis, architectural culture was evaluated within the framework of five main sections. In the first part, residential architecture is discussed. In this context, the architectural types emphasized are: mansion, waterside residence, household/house, apartment and hut. In this first part, which constitutes the largest part of the study, the mansion, as a building type, appears frequently in the works.

The second part of the study was created by examining public buildings. In this context, building types such as educational buildings, government offices, places of worship, printing houses are discussed and the section is examined under ten subheadings. In this section, as a different picture from residential architecture, it has been observed that the interior and exterior architectural features of public buildings are not generally mentioned much, but are included in the works either nominally or functionally.

The third chapter focuses on the architectural appearance in public spaces. This section has been examined under six subheadings such as neighborhoods, squares and recreation areas. Gardens and recreation areas, which were especially popular in the nineteenth century, were discussed in the works with their functional aspects as places that allowed men and women to meet and know each other, rather than their architectural features.

In the fourth section, architectural changes are evaluated. This section is divided into two subsections: Urbanization in Ottoman architecture and urban destruction caused by disasters such as fires and earthquakes are discussed at this stage. The measures taken and the architectural changes made, especially as a result of the large fires that destroyed the neighborhoods, were very effective in changing and transforming the urban appearance.

In the last part of our study, we focused on the architectural perception of other cities. This main section has been evaluated in three subsections: Ottoman cities outside Istanbul, European cities and Arab cities. Especially European cities are described in detail in the works of writers such as Ahmet Mithat Efendi, and it is aimed to give information about those cities to readers who do not have the chance to go there and see them.

Keywords

Turkish novel, architectural culture, nineteenth century, residential architecture, public building

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-----|
| KABUL VE ONAY | i |
| YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI..... | ii |
| ETİK BEYAN..... | iii |
| TEŞEKKÜR | iv |
| ÖZET..... | v |
| ABSTRACT | vii |
| İÇİNDEKİLER | ix |
| ÖN SÖZ..... | xi |
| | |
| GİRİŞ | 1 |
| 1. BÖLÜM: KONUT MİMARİSİ | 23 |
| 1.1. KONAK..... | 25 |
| 1.2. KASIR, KÖŞK..... | 64 |
| 1.3. YALI..... | 71 |
| 1. 4. HANE, EV | 94 |
| 1.5. APARTMAN..... | 110 |
| 1. 6. KULÜBE | 119 |
| 2. BÖLÜM: KAMU BİNALARI..... | 125 |
| 2.1. EĞİTİM YAPILARI..... | 127 |
| 2.2. DEVLET DAİRELERİ..... | 131 |
| 2.3. İBADET YERLERİ | 132 |
| 2.4. MATBAA, YAZIHANE..... | 135 |
| 2.5. HASTANE..... | 137 |
| 2.6. ASKERİ YAPILAR | 141 |
| 2.7. KONAKLAMA YERLERİ | 142 |
| 2.8. HAMAM..... | 145 |
| 2.9. ÇARŞI, DÜKKÂN, MAĞAZA..... | 146 |
| 2.10. TİYATRO, EĞLENCE YERLERİ..... | 151 |
| 3. BÖLÜM: KAMUSAL ALANLARDA MİMARİ GÖRÜNÜM | 155 |
| 3.1. MAHALLE | 156 |
| 3.2. MEYDAN, CADDE, SOKAK | 162 |
| 3.3. KAHVEHANE, LOKANTA, BİRAHANE | 167 |
| 3.4. BAHÇE, MESİRE VE GEZİNTİ YERİ, SAYFIYELER..... | 171 |

| | |
|--|-----|
| 3.5. KÖPRÜ..... | 184 |
| 4. BÖLÜM: MİMARİ DEĞİŞİMLER..... | 191 |
| 4.1. KENTLEŞME: OSMANLI MİMARİSİNDEN AVRUPA MİMARİSİNE DÖNÜŞÜMLER | 191 |
| 4.2. KENTSEL YIKIMLAR: YANGINLAR, DEPREMLER... .. | 200 |
| 5. BÖLÜM: BAŞKA KENTLERİN MİMARİ ALGILANIŞI..... | 206 |
| 5.1. İSTANBUL DIŞINDAKİ OSMANLI KENTLERİ..... | 206 |
| 5.2. AVRUPA KENTLERİ | 212 |
| 5.3. ARAP KENTLERİ..... | 231 |
| SONUÇ..... | 241 |
| KAYNAKÇA | 253 |
| EK 1. ORJİNALLİK RAPORU | 277 |
| EK 2. ETİK KURUL / KOMİSYON İZİNİ YA DA MUAFİYET FORMU..... | 279 |
| EK 3. TEZDE İNCELENEN ROMANLAR (KRONOLOJİK LİSTE)..... | 281 |
| EK 4. TEZDE İNCELENEN ROMANLAR (YAZAR ADINA GÖRE ALFABETİK LİSTE) | 287 |

ÖN SÖZ

Mimari, kültür tarihinin önemli bileşenlerinden birdir. Zira bireyler, bir toplumsal yapı içinde bir arada yaşarken kendi kurallarını, kültür ve medeniyetlerini oluştururlar. Bu oluşum, zamanla kendi insan tipini ve yaşayışını meydana getirir. Mimari, meydana gelen bu yapıyı en iyi gözlemleyebileceğimiz unsurlardan biridir. Bu yönüyle düşünüldüğünde mimarî kültür ile insan ve toplum ilişkisini anlamlandırabilmek, mimari eserler aracılığıyla o vatanda yaşayanların kimliğini vurgulamak ve toplumun kolektif ruhunu ortaya koymak açısından önemli bir çözümleme ve inceleme alanını meydana getirmektedir.

XIX. yüzyıl, Osmanlı Devleti'nin her bakımdan Avrupa'yı takip etmeye çalıştığı bir dönemdir. XVIII. yüzyıldan itibaren kültür değişimleri bağlamında Osmanlı'nın askeri alandaki modernleşme çabaları sanatta, edebiyatta ve dolayısıyla yeni bir tür olarak ortaya çıkan romanda da benzer bir etkiyi yaratmıştır. Türk edebiyatı da gerek türsel çeşitliliğin artması, gerekse konu genişlemesi bakımından bu değişimlerden payını almıştır. Batılılaşmanın etkisi ve olumlu, olumsuz sonuçları bu yüzyıl edebiyatının en temel meselelerinden birini oluşturmaktadır. Yeni bir tür olarak gelişmekte olan romanlar vasıtasıyla yavaş yavaş değişen toplumsal yapıyı izlemek mümkündür. Zira bu yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun tüm kurumlarında gelenek ile modernite arasında kalmışlık ile değişime karşı gösterilen direncin yaşandığı sancılı bir süreçtir ve bu yapının izini sürebileceğimiz en geniş kapsamlı kaynaklardan biri de romanlardır.

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle çeviri faaliyetlerinin gelişme göstermesi, kitap basımının giderek artması yeni bir tür olarak karşımıza çıkan romanda da git gide artan bir bolluğun yaşanmasını sağlamıştır. Önemli bir yenilik olarak 1831'de ilk Türk gazetesi olan *Takvîm-i Vekayi* yayın hayatına başlamıştır. Akabinde 1840'ta *Cerîde-i Havâdis*, 1860'ta *Tercümân-ı Ahvâl* ve 1862'de *Tasvîr-i Efkâr* gazetecilik tarihinde yerini almıştır. Bu gazetelerin yayın hayatına başlaması, edebiyatla ilgili bazı yazıların yayınlanıp roman, hikâye ve şiir gibi bazı edebi eserlerin tefrika edilmesine vesile olmuştur. Böylece kitap basımı ve matbaacılık faaliyetleri de gelişmeye başlamıştır.

Roman, on dokuzuncu yüzyıldan günümüze ülkemizde hemen hemen her kuşağın kahramanları ve olayları ile özdeşleştiği, hatırladığı, okuduğu etkisi altında kaldığı ya da en azından ismini bildiği bir edebî tür olarak düşünölmelidir. Romanlar, tefrika edildikleri ya da basıldıkları dönem içerisinde toplumun sosyo-költürel, ekonomik ve hatta siyasal yapılarının, estetik ve mimari anlayışının, dil özelliklerinin rahatlıkla ortaya konulabileceği eserlerdir. Bu bağlamda çalışmamızda 1851 ile 1900 arasında kitap olarak basılmış telif romanlar ele alınmıştır. Mimari költür çalışmaları, ele alınan bu romanlar üzerinden incelenmeye çalışılmıştır.

Bir költürün ideal insan tipini ve yaşayış şeklini ortaya koymak için en sağlıklı yol, o költürün merkezini incelemektir. XIX. yüzyılda Türk toplumu söz konusu olduğunda ise birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan İstanbul, Türk-Osmanlı medeniyetinin merkezi olarak ele alınması gereken yerdir. İstanbul, Türk-Osmanlı halkının mekânsal anlamda kendisini en açık ve zengin ifade ettiği şehir konumundadır ve bu yönüyle de dönemin romanlarında en çok işlenen Osmanlı kentidir. Konuyu nesne ve öznenin karşılıklı ilişkilerini yorumlamak şeklinde düşünürsek; İstanbul'u görünür kılan mimari eserleri İstanbul'la ilgili XIX. yüzyılın romanları üzerinden okursak mimarlık tarihi ile şehir tarihini de bir nevi buluşturmuş oluruz. Böylece kent bir yandan işlendiği romanlarla estetik nitelik kazanırken öte yandan tarihsel olarak paylaşılan bir költür ortamı da olur. Mimari, bir görsel költür verisidir. Bu yönüyle hem Osmanlı sanatı araştırmaları hem de şehir tarihi için 'tarihsel kaynak'tır. Dönemin romanlarını işin içine dâhil ettiğimizde ise yazılı költür verisini yani söylemsel alanı da kapsamış oluyoruz. Diğer bir ifadeyle aralarındaki tüm bağlantılarla beraber görünür olanla okunur olanı yan yana getirmiş bulunuyoruz. Söylemsel alanla görsel költür, iç içe var oldukları zaman, toplumsallık ve estetiklik bakımından kavranabilme özelliğine sahiptirler.

Romanların tarihsel-költürel arka planlarıyla disiplinler arası incelemelere açık olduğu, dolayısıyla Osmanlı toplumsal tarihinin romanlar aracılığıyla izlenebileceği hatta bazı romanların çağına bizzat tanıklık ettiği artık üzerinde herkesin hemfikir olduğu bir gerçektir. Bu sebeple biz de bu çalışmamızda költür tarihinin önemli bileşenlerinden biri olan mimariyi ağırlıklı olarak İstanbul'un mimari dokusunu XIX. yüzyılın romanları eşliğinde değerlendirdik. Fakat bunun yanında romanlarda sözü edilen

İstanbul dışındaki Osmanlı kentlerini, Avrupa ve Arap kentlerini de mimari bütünlük sağlamak adına çalışmamıza dâhil ettik.

İstanbul ve romanlarda işlenen diğer kentler hakkında yapılacak incelemelerle ortaya konacak veriler Türk-Osmanlı halkını anlama noktasında da yeni imkânlar sunacaktır. Mimari ve insan ilişkisinin öneminin arttığı ve bu ilişkilerin niteliğinin sorgulandığı günümüzde romanlardaki mekân unsuru da yepyeni bakış açıları ve değerlendirme yöntemleriyle ele alınmaya başlanmıştır. XIX. yüzyıl İstanbul’undaki ve edebi eserlerde ifade edilen diğer kentlerdeki mimari eserlerin dönemin romanlarında hangi göstergelerle yer aldığını ve nasıl anlatıldığını anlayabilmek için dönemin mimarlığıyla da ilişki kurup oradaki görüşleri de değerlendirmek gerekir. Zira dönemin mimari yapısı özellikle anıtsal boyutuyla iktidarın gücünü ve hamilik prensibini ortaya koyan bir simge değer niteliğindedir. XIX. yüzyılın İstanbul’unun ve romanlarda geçen başka kentlerin mimari dokusunun dönemin romanları üzerinden okunabilmesi için roman-tarih-kent-mimari bakış açılı ve çoğul derinlikli bir inceleme yapmak gerekmektedir. Bu çalışmada da mimari kültür doğrultusunda on dokuzuncu yüzyılda -1851’den 1900’e kadar- yazılmış ve yayınlanmış, telif romanlar üzerinden, bir kültür okuması yapılmaktadır.

Böyle bir çalışma yapılmasındaki amaç, roman türünün Türk Edebiyatında ilk ortaya çıktığı dönemden 1900’e kadar hem Latin harflerine aktarımı yapılmış hem de Arap harflerinden aktarılmamış, kitap olarak basılmış romanlar üzerinden Osmanlı mimari kültürünün nasıl tanımlandığının tespit edilmesidir. Mimari unsurların ortaya konması dönemin kültürel ve zihniyet yapısının anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Bir başka ifadeyle 1851’den 1900’e kadar olan süre içerisindeki mimari kültür öğeleri, bu unsurların tanımlanma biçimleri ve bunların roman türüne yansımış özelliklerinin tespit edilmesi çalışmanın ana amacıdır. Böylece birçok ilki içinde barındıran ve yirmi birinci yüzyıl insanı için zengin bir kültürel miras olan on dokuzuncu yüzyıl Türk romanı aracılığıyla toplumumuzun yakın tarihine ilişkin verileri de mimari kültürü incelemek vasıtasıyla elde etmiş oluyoruz. Bütüncül bir bakış açısıyla gerçekleştirmeye çalıştığımız bu tez aracılığıyla bu sahadaki önemli bir eksikliği doldurmayı da hedeflemekteyiz. Lisansüstü tezleri için YÖK Dökümantasyon Merkezinden yararlanarak şimdiye kadar yapılan bilimsel çalışmaları değerlendirdik.

Buna göre Tanzimat romanında hep edebî temellere bakıldığını ancak toplumsal değişimin nasıl olduğunun mimari kültür gibi bir izlek üzerinden bütüncül bir şekilde ele alınmadığını fark ettik.¹ Yapılan doktora tezlerinde ise mimari kültür “şehir” teması üzerinden bir türün incelenmesinde “*Türk Romanında Şehir*” (Polater, 2021), yahut “şehir” temasının tek bir kişinin eserleriyle değerlendirilmesinde “*Toplumsal Bir Bellek Olarak Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın İstanbul’u*” (Ordu, 2013) ya da “şehirleşme” kavramının rehberliğinde “*Türk Romanında Şehirleşme Olgusu*” (Budun, 2014) veya “*Servet-i Fünûn Dergisi’nde Türk Sanatı: Şehir ve Mimari*” (Nuhoğlu, 2012) örneğinde olduğu gibi bir edebi dergideki makaleler üzerinden değerlendirilmiş fakat yaklaşık elli yıllık bir dönemi, bir tür üzerinden, genel olarak ele alıp mimari kültür okuması yapan herhangi bir çalışmaya literatür taramalarında rastlanmamıştır.

Tezimize çeşitli yönlerden yakın sayılabilecek çalışmalar ise Özge Cengiz tarafından yazılan *Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi Romanlarında Gündelik Hayatın Yeniden İnşası* (2023), Cennet Altundaş tarafından yazılan *19. Yüzyıl Romanında Kadının Gündelik Yaşamı* (2023) ve Özge Aksoy Serdaroğlu’nun *19. Yüzyıl Türk Romanında Okuma Kültürü* (2024) adlı doktora tezleridir. Cengiz, çalışmasında Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemlerinden seçilmiş beş uzun hikâye ile kırk beş romanı karşılaştırmalı bir bakış açısıyla mekân, eğitim ve okul hayatına dair pratikler bakımından değerlendirmiş fakat mimari unsurlara tamamen odaklanmamıştır. Altundaş ile Aksoy Serdaroğlu’nun dönemsel olarak değerlendirmeye tabi tuttuğu romanlar bu çalışmada ele alınanlarla paraleldir. Zira aynı üniversitede, aynı danışman gözetiminde yaklaşık aynı yıllarda başladığımız doktora çalışmalarımızın amacı on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı-Türk romanına dair bir bütünü oluşturmaktır. Bu bağlamda Altundaş, tamamen kadının gündelik yaşamı üzerinden bir okuma yapıp kamusal alanda kadının görünürlüğü ve ev içi yaşamı üzerine odaklanmıştır. Aksoy Serdaroğlu ise okuma kültürünü merkeze aldığı çalışmasında okuma yerleri ve okur tiplerini irdemiştir. Bunların yanı sıra on dokuzuncu yüzyılın ve yine aynı romanların esas alındığı fakat henüz tamamlanmamış olan çalışmalar da söz konusudur. Bunlardan Uğur Öztekin tarafından hazırlanan ve “*XIX. Yüzyıl Türk Romanında Söyleşimcilik*” ve Ahmet Can’ın “*XIX. Yüzyıl Türk Romanında Mizah*” adlı çalışmalarında bu yüzyıla

¹ Bkz. Enis 2012, Baykara 2006, Güneş 2005, Tercüman 2004, Karabulut 2008., Kesebir 2010, Öztürk 2008, Günaydın 2007, Koç 2002, Esen 1997, Tunçboyacı 2001, Arslan 2003, Doğan 2011.

farklı açılardan bakılmakta, romanlardaki dünyayla o dönemdeki gerçek dünya arasındaki bağ araştırılmaktadır.

Gerek tamamlanmış, gerekse tamamlanma aşamasında olan tüm bu çalışmalar göz önünde bulundurulduğunda on dokuzuncu yüzyılın mimari kültürüne odaklanarak yaptığımız bu tezin akademik literatüre katkı sağlayacağı ve kendisinden sonraki çalışmalara da model oluşturabileceği düşünülmektedir. Bir başka ifadeyle biz, bu çalışmada XXI. yüzyıl Türk okuru için zengin bir kültürel miras olarak algılanması gereken on dokuzuncu yüzyıl romanı vasıtasıyla toplumumuzun yakın tarihine ilişkin bir mimari kültür okuması yapmak için edebî metinleri kaynak olarak kullandık. Şüphesiz edebiyat dışındaki bölümler de disiplinler arası çalışmalar için edebi eserlerden destek alabilir, konumuz doğrultusunda bu bölümlerden biri de sanat tarihi alanıdır. Fakat biz çalışmamızda Osmanlı Devleti'nin başkenti ve aynı zamanda pek çok siyasi, toplumsal ve edebi gelişmede merkez olan İstanbul'u mekân olarak kullanan romanları ve diğer kentleri ele alan romanları değerlendirirken hem Avrupaî hem de geleneksel yaşam biçimlerinin mimari kültüre yansıdığı geçiş dönemi özellikleri gösteren XIX. yüzyıl Türk romanındaki mimari unsurları, dönemin kültürel atmosferini bütüncül bir bakışla tespit etmeye çalışıp yorumlayarak bu alandaki eksikliği gidermeyi hedefledik. Bu yönüyle de çalışmamız, edebi eserleri kullanan sanat tarihi alanındaki çalışmalardan farklı bir noktaya konumlanmaktadır.

Mimarinin de içinde bulunduğu kentin çeşitli görüntüleri ve bu görüntülerin romanlardaki referansları, şehir algısını ve şehrin insan belleğindeki tarihsel kimliğini güçlendirir. Roman yazarının fiziksel çevresinde olup biteni nasıl gördüğü ve bunu romanında nasıl anlattığı önemlidir. Bir şehrin atmosferini edebi eserler özellikle de romanlar üzerinden anlamaya çalışmak, zamanın ruhunu roman, medeniyet, şehir, kültür ve tarih bağlamlarında değerlendirmekten geçer. Tarih başlı başına bir hatırlama eylemiyse, roman da tıpkı hafızası olan bir şehir gibi hem zamanın ruhunu taşır hem de geçmişi yâd edip geleceğe uzanan bir bellek olur. Günümüzde karşılığı olsun ya da olmasın romanlarda yer edinmiş her bir veri, kültürel belleğimiz söz konusu olduğunda çok değerlidir. Bu açıdan ele alındığında XIX. yüzyılın romanlarını da belleğin süreç içindeki süreklilik ve dönüştürülebilirlik zenginliğine vurgu yapan unsurlardan biri olarak görmek yerinde olacaktır.

XIX. Yüzyıl Türk Romanında Mimari Kültür (1851 - 1900) başlıklı tez çalışmasında nitel araştırma yöntemi olarak içerik analizi kullanılmıştır. İçerik analiziyle kategoriler diğer bir ifadeyle temalar belirlenip analiz unsurları oluşturulmuştur. Kategorilerin belirlenme sürecinde çalışmaya konu olan romanlara yansıyan mimari unsurlar ele alınmış ve bunların tasnif edilmesi hususunda ise tekrarlayan yapılar göz önünde bulundurulmuştur. Yenişehirlioğlu'nun da ifade ettiği gibi “(...)gelenek, çeşitlilik ve değişim devamlılık gösteren kavramlar olarak var olmaya devam etmektedir” (Yenişehirlioğlu, 2014, s.1). Tekrarlayan öğelerin analiz birimi olarak seçilmesinin temelinde gündelik yaşam içindeki ve kültürü oluşturan mimari unsurların romanlara; romanlarda tekrarlanan olguların gündelik yaşama yansıtacağı düşüncesi vardır. Mimari kültür çalışmaları doğrultusunda belirlenen başlıklar, on dokuzuncu yüzyılın kurgusal evreni haricindeki gerçek yaşam verileriyle desteklenmiş, böylece bu yüzyılın kurgusal dünyada sözü edilen yaşamı ile tarihsel gerçeklerini karşılaştırma imkânı doğmuştur. Bu bağlamda XIX. yüzyılda Osmanlı Türk toplumunun mimari kültürünü ortaya koymaya çalıştığımız bu tezde giriş bölümünün yanı sıra beş ana bölüme yer verilmiştir.

Giriş bölümünde çalışmaya teorik bir zemin oluşturmak amaçlanmış ve genel mimari tanımları, edebiyat-mimari ilişkisi, geçmişten günümüze Osmanlı mimarisinin tipolojisi konularına odaklanılmıştır. Birinci bölümde konut mimarisi değerlendirilmiştir. Bu bağlamda birinci kısımda: konak, kasır/köşk, yalı, hane/ev, apartman ve kulübe, üzerinde durulan mimari türlerden olmuştur. Konut mimarisi söz konusu olduğunda bir yapı türü olarak konak, eserlerde çok yoğun bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Konaklar, geçmişten günümüze Osmanlı'nın değişen sosyal ve ekonomik yapısıyla beraber bir değişim geçirmiş, en az üç kuşak ailenin yaşadığı otuz, kırk odalı yapılardan daha az kişiyi barındıran on iki, on beş odalı yapılara; ahşap mimariden kâgir mimariye dönüşmüştür. Çalışmanın ikinci bölümünü kamu binalarının incelenmesi oluşturmuştur. Bu çerçevede eğitim yapıları, devlet daireleri, ibadet yerleri, matbaalar, yazıhaneler, hastaneler, askeri yapılar, konaklama yerleri, hamamlar, dükkânlar/mağazalar, tiyatrolar, eğlence yerleri gibi yapı türleri ele alınmıştır ve bu bölüm on alt başlıkla irdelenmiştir. Konut mimarisinden farklı olarak genel itibarıyla kamu binalarının iç ve dış mimari özellikleri dönemin romanlarında çok fazla yer edinmemiştir. Bu yapı türleri genel olarak ismen ya da fonksiyonlarıyla

eserlerde yer almaktadır. Tezin üçüncü bölümünde kamusal alanlarda mimari görünüm üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda üçüncü bölüm mahalleler, meydanlar, caddeler, sokaklar, kahvehaneler, lokantalar, birahaneler, bahçeler, mesire ve gezinti yerleri, sayfiyeler ve köprülerden oluşan altı alt başlıkla incelenmiştir. On dokuzuncu yüzyılda popüler olan bahçeler ve mesire yerleri eserlerde mimari özelliklerinden ziyade kadın ve erkeğin görüşüp tanışmasına imkân veren mekânlar olarak fonksiyonel yönleriyle ön plana çıkar. Geçmişten günümüze gelen kahvehaneler ve lokantalara bu yüzyılda yeni bir mekân olarak Batı kültüründen geçen birahaneler eklenmiştir. Avrupaî mimari özelliklere sahip birahaneler insanların hem sosyalleşme hem de eğlence mekânları olarak ön plana çıkmaktadır. Dördüncü bölümde mimari değişimler değerlendirilmiştir. Bu çerçevede bu bölüm, iki alt bölüme ayrılmıştır: Osmanlı mimarisinde kentleşme ile yangınlar, depremler gibi afetlerle oluşan kentsel yıkımlar bu aşamada ele alınmıştır. Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra Osmanlı Avrupaileşme yolunda kentsel pek çok değişikliğin yaşandığı, bir değişim dönüşüm sürecine girmiştir. Devlet kontrolüyle yapılmaya çalışılan bu değişikliklerde dönemin padişahları yurt dışından getirttikleri mimar ve mühendislerden fikir ve öneriler almış, kent planları çizdirmiş ve bunları kararnamelerle resmileştirmiş, belediyecilik anlayışını hâkim kılmaya çalışmışlardır. Gerek sokakların dar olmasından gerekse binalarda kullanılan yapı malzemelerinden dolayı İstanbul, yüzyıllardır mahalleleri yok eden büyük yangınlarla uğraşmak zorunda kalmıştır. Bu yangınların neticesinde yok olan mahallelerin ve can kaybı ile maddi hasarların önüne geçmek adına on dokuzuncu yüzyılda alınan önlemler ve gidilen mimari değişiklikler kentsel görünümün değişip dönüşmesinde çok etkili olmuştur. Tezimizin son bölümünde başka kentlerin mimari algılanışı üzerinde durulmuştur. Bu ana bölüm İstanbul dışındaki Osmanlı kentleri, Avrupa kentleri ve Arap kentleri olarak üç alt bölümde değerlendirilmiştir. Avrupa kentleri, yazarların eserlerinde detaylı bir şekilde yer yer ansiklopedik bilgilerden dahi yararlanarak anlatılmış ve özellikle oralara gidip görme şansı olmayan okurlara, o şehirler hakkında bilgi vermek amaçlanmıştır.

Yazıldıkları dönemin toplumsal ve yazınsal eğilimlerinden bağımsız düşünemeyeceğimiz edebî metinler, aynı zamanda konu edindikleri dönemin toplumsal yapısına dair yazarın analizini de içinde barındırır. Biz de bu çalışmada 1851 ile 1900 arasında yazılmış ve aynı dönem içinde kitap olarak basılmış romanları

tarihsel-kültürel arka planıyla birlikte yorumlamaya çalıştık ve özellikle mimariye ait unsurlarıyla Osmanlı kültür tarihine kaynaklık edebilecek nitelik taşıdıkları sonucuna vardık. Çalışmada esas amacımız on dokuzuncu yüzyılın mimari kültürünü bir bütün hâlinde değerlendirmek olduğu için bu dönemde yazılıp kitap şeklinde basılmış romanların hepsi çalışmaya dâhil edilmiştir. On dokuzuncu yüzyılda tefrika olarak gazete ve dergilerde yayınlanmış ama kitap haline getirilmemiş romanlar çalışma harici tutulmuştur. Yüz on üç roman üzerinde kültür tarihine ve mimariye dayalı bir okuma şeklini tercih ederek, XIX. yüzyılın mimarî yapısının ve toplumsal hayatının romanlardaki yansımalarını ortaya koyduk. Bu eserlerden *Sergüzeşt-i Kalyopi*, *Seyr-i Servinaz*, *Zavallı Kızcağz*, *Öksüz Kaptan*, *Bir Çiçek Demeti*, *Bir Gece*, *Flora*, *Hayf*, *Lorans*, *Zalim Valide Yahut Mazlûm Kerime*, *Neyyir*, *Diyana*, *Feryad*, *Hasta*, *Müzeyyen*, *İki Gelin Odası* Latin harflerine aktarılmamış olduğu için öncelikle eski harfli Türkçe baskısından okunmuş ve aktarılmıştır. Bu aktarımlar yapılırken eklerin ve kelimelerin yazımında çoğunlukla Prof. Dr. İsmail Ünver'in önerileri (Ünver, 1993, 51-89) esas alınmıştır. Diğer romanlar ise akademik yazıçevrimlerinden okunup kaynak olarak gösterilmiştir. Tezde incelediğimiz romanların kronolojik ve yazar adına göre alfabetik olmak üzere iki farklı listesine ekler bölümünde yer verilmiştir. Romanlar değerlendirilirken popüler anlatı ya da yazınsal değerinin yüksek olması veya yazarın yazınsal kimliği gibi ölçütler esas alınmamış, eserin yansıttığı mimari kültür unsurlarına odaklanılmıştır.

Çalışmamızın sonuç kısmında ise taramalar neticesinde romanlardan elde edilen mimari malzeme XIX. yüzyıl, İstanbul ve eserlerde ifade edilen diğer kentler bağlamında kapsamlı bir değerlendirmeye yorumlanmaya çalışılmıştır. Dönemin tefrika ve uzun hikâyelerini kapsayan yeni çalışmalar neticesinde elde edilen sonuçların bu tezdeki bulgularımızı pekiştireceğini umut etmekteyiz.

Sezgi BALCI

Temmuz 2024-Ankara

GİRİŞ

Toplumlar, geçmişten günümüze getirdikleriyle var olurlar. Toplumsal yapının içindeki bireyler, bir arada yaşarken kendi kurallarını, örf ve âdetlerini oluşturarak bir kültür ve medeniyet meydana getirirler. Bu kültür ve medeniyet de zamanla kendi insan tipini ve yaşayışını oluşturur. Bu yaşayışı en iyi gözlemleyebileceğimiz nokta ise kültür tarihinin önemli bileşenlerinden biri olan mimaridir. Yahya Kemal'in de belirttiği gibi “Mimari, toprağın vatan halinde tecessüm etmiş şeklidir” (Yahya Kemal, 2014, s. 38). Bu yönüyle düşünüldüğünde mimari eserler aracılığıyla o vatanda yaşayanların kimliği vurgulanır ve toplumun kolektif ruhu ortaya konulur.

Mimarî kültür ile insan ve toplum ilişkisini anlamlandırabilmek için mimarlığın ve mimarlık yapıtının tanımlarına bakmak önemli bir başlangıç noktası olabilir. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*'ndeki ‘mimarlık’ maddesi şöyledir:

İnsanların yaşamını kolaylaştırmak, barınma, dinlenme, çalışma, eğlenme gibi eylemlerini sürdürebilmelerini sağlamak üzere gerekli mekânları, işlevsel gereksinimleri ekonomik ve teknik olanaklarla bağdaştırarak estetik yaratıcılıkla tasarlama ve inşa etme sanatı; başka bir tanımlamayla, yapıları ve fiziksel çevreyi tasarlama ve inşa etme sanat ve bilimi; yapı ve mekân tasarımı; kısaca, yapı eyleminin sanata dönüşmesi; yapı sanatı (Hasol, 2008, s.16).

20. yüzyılın ünlü mimarlık kuramcısı Bruno Zevi'ye göre ise “İç mekânı, kentsel mekânı, ekonomik, toplumsal, entelektüel, teknik, işlevsel, mekânsal dekoratif değerleri ile coşku ve hayranlık yaratan yapı, mimarlık yapıtıdır” (Hasol, 2017, s. 38). Fransa Mimarlık Yasası, Madde 1' e göre de “Mimarlık kültürün bir ifadesidir” (Hasol, 2020, s. 13). *Mimarlık Tarihi* kitabının yazarı Jean – Charles Moreux, aynı adlı eserinde “mimarlığın yalnızca inşa etme sanatı değil, biçimlerin gerçeği olan güzelliğe bağlı kalarak inşa etme sanatı” olduğunu belirterek, “mimarların onları sonsuz bir esneklik ve çeşitlilik gösteren harmonik, modülasyonlara ulaştıran ve geometrik ilişki ve çizimlerin sonucu olan oranları, farklı çağlarda farklı biçimlerle belirlediklerini” vurgulamıştır (Moreux, 1975, s. 5). Felsefenin önde gelen isimlerinden Martin Heidegger ise “Mimarlık, geçmişle gelecek arasında bir köprüdür” der (Hasol, 2020, s. 18). Derrida'ya göre de “Mimarlık ürünü bir iletişim nesnesi olup iletişim işlevi taşır. Mimarlık bir anlatım biçimidir” (Hasol, 2020, s. 19). Tüm bu tanımların ortak yönünü

ülkemin önde gelen mimar ve akademisyenlerinden aynı zamanda mimarlık alanının başvuru kitaplarının yazarlarından Doğan Hasol şöyle özetlemiştir:

(...) mimarlık, barınaktan kentsel boyuta kadar yerleşmelerin fiziksel ortamını düzenleyen yapı mekân tasarımı etkinliğidir; bilim, sanat, teknik ve insan yaşamıyla ilişkilidir. Ayrıca, toplum yapısına, toplumun gereksinmelerine, ekonomik verilere, teknolojik gelişmelere de bağlıdır. İnsanların yaşamını kolaylaştırmak, barınma, dinlenme, çalışma, eğlenme gibi eylemlerini sürdürebilmelerini sağlamak üzere gerekli mekânları, işlevsel gereksinmeleri ekonomik ve teknik olanaklarla bağdaştırarak estetik yaratıcılıkla tasarlama ve inşa etme sanatıdır. Başka bir tanımlamayla, yapıları ve fiziksel çevreyi tasarlama ve inşa etme sanat ve bilimidir. Kısaca, yapı ve mekân tasarımıdır (Hasol, 2020, s. 40.).

Mimarî, insan içindir ve insandan soyutlanamaz. Dolayısıyla mimarî mekânla insan, diyalektik bir ilişki içindedir ve bu, belli bir mekânsal düzeni, belli bir yaşam biçimini oluşturur. Tümer'in de ifade ettiği gibi mimari bir eserin ya da mimari bir mekânın şekillenmesinde, ölçülendirilmesinde, yapımında, kullanımında hep insan ve onun ihtiyaçları önem arz etmektedir. Bütün bunlar gerçekleştirilirken her daim insandan yola çıkılması ve insana varılması gerekmektedir. Zira insan, mimari bir eserin varoluş sebebidir. İnsandan bağımsız veya ondan soyutlanmış bir mimari oluşum düşünülemez görüşü (Tümer, 1982, s. 43) Çinli filozof Lao-Tse'nin İÖ. 5. yüzyılda söylemiş olduğu, "Binanın varlığı, duvarları ile çatısında değil, içinde yaşanan mekândadır" (Bozkurt, 1962, s. 3) özdeyişiyle bu gerçeğin asırlar öncesinde bile kavranıp vurgulandığının bir kanıtıdır. Bu gerçeklerden hareketle "Mimarlar ve çeşitli araştırmacılar insanı, mekânı ve giderek de mimari mekânı algılayan bir özne ya da bir kullanıcı olarak görürler" (Tümer, 1982, s. 44). Daha geniş bir ifadeyle mimari yapıt ve mimari mekân bir obje, insan ise bu objeyi algılayan ya da aktif olarak kullanan özne olarak görülmektedir. Dahası, mekânı algılayan "bu insanların nitelikleri ve duygusal konumları da önemlidir ve mekân duygusunun bir ögesidir" (Tümer, 1982, s. 45). Gerçekten de "duvar, döşeme, kapı, pencere, saat kulesi vb. gibi, bütün mimari öğeleri ve içerdiği insan sayısı aynı olsa bile bu sayının, sevdiği ya da sevmediği, beğendiği ya da kızdığı insanlardan oluşmasına bağlı olarak, bir mekânın, onu algılayan özne üzerindeki düşünsel ve duygusal etkisi değişik olacaktır" (Tümer, 1982, s. 45). Görüldüğü gibi insan, mimari mekânı oluşturan "asli" öğelerden biridir. Mimarlık alanının başat isimlerinden biri olan Doğan Kuban, mimari eser-insan ve toplum bağlantısını şöyle ifade eder:

Her sanat eseri gibi mimari eser de iki taraflı bir üründür. Hem toplumun hem ferdin eseridir. Mimarın kabullendiği teknik, müşterinin zevki ve ihtiyacı toplumun empoze ettiği hususlardır. Mimarın zevki ve tasavvuru müşteriden farklıdır. Onda hem toplumun hem de yaratıcının müşterek rolleri vardır. Bazen biri, bazen diğeri hâkim olur. Bazen de ikisi ahenktar olur. Sanat eserinin meydana gelişinde sanatkarla toplumun rolleri muhtelif şartlara göre değişir (Kuban, 1968, s.1).

Mimarlığın tarihi, insanoğlunun yeryüzünde var oluş tarihi kadar eskidir çünkü insanoğlu her zaman barınacağı, kendini dış tehlikelerden koruyabileceği bir yapının ihtiyacını her daim hissetmiş ve hissetmeye de devam etmektedir:

Mimarlık çabaları, insanoğlunun barınma gereksinimi ile birlikte başlamıştır. Mağaralar ilk yerleşme yerlerini oluştururken, insanlar duvarları resimleyerek kendilerine ve sanatsal duygularına elverişli mekânlar yaratmaya başlarlar. Daha sonraki dönemlerde ağaç dalları ve doğal malzemeye kulübelere devreye girer. (...) Yapılaşma örnekleri, yörelere ve oralarda yaşayan toplulukların kültürel, teknik ve siyasal gelişmişlik düzeylerine göre oluşmuştur. Örnekler arkeolojik bulgularla günışığına çıkmış olup hâlâ da çıkmaktadır (Hasol, 2020, s. 54).

Mimarlık, barınaklardan kentsel yapıya kadar yerleşim yerlerinin fiziksel ortamını düzenleyen yapı ve tasarım etkinliği olmakla beraber, toplum yapısına, toplumun gereksinmelerine, ekonomik verilere, teknolojik gelişmelere bağlı olan bir sanattır. Medeniyetler tarihinin süreklilik göstergelerinden biri olan mimari yapıtlar, toplumsal yapıda meydana gelen büyük ve hızlı değişimlerden etkilenir. “Mimarlık, zaman ve mekânda gelişir. Mimari birikim geçmiş dönemlerin, uygarlıkların, tarihin de en somut yansımalarını gözler önüne serer. Örneğin tarihsel bir kentin çeşitli dönemleri, onları yansıtan mimarlık örneklerinden okunabilir” (Hasol, 2020, s. 6). Mekânın kültür ve toplumla olan ilişkisini bir sosyolog olan Henri Lefebvre ise *Mekânın Üretimi* adlı eserinde şöyle vurgular:

Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar. Karmaşık bir süreç oluşturur: (yeni, meçhul mekânların, kıtaların ya da evrenin) keşfi; (her topluma özgü mekânsal örgütlenmenin) üretimi; (yapıtların: manzaranın, anıtsallığı ve dekoruyla birlikte şehrin) yaratılması (Lefebvre, 2014, s. 25) dir.

Görüldüğü üzere ilkel topluluklardan kent toplumlarına mimarlık herkesi, toplumun her bireyini ilgilendiren bir olgudur. Ünlü İngiliz siyaset adamı Sir William Churchill’in de ifade ettiği gibi ilk önce insanlar binaları şekillendirir; sonra da binalar insanları (Hasol, 2020, s. 12). Bu ifadeyi, çevreye ve kentsel mekâna uyarlayabiliriz. Çünkü “Toplum çevresini şekillendirir; sonra da çevre, toplumu; hatta gelecek kuşakları” (Hasol, 2020, s. 106) şekillendirir. Lefebvre ise mekânın stratejik olduğunu ve görüldüğünün tersine,

homojen olmadığını belirterek mekânın üretimine birden fazla parametrenin eşlik ettiğini vurgular. Böylece bu parametreler aracılığıyla da mekânı sosyoljik, bilimsel bir zemine oturtmaya çalışır. Ona göre:

Metaların üretimiyle mekânın üretimi arasında bir diyalektik vardır. Tarihin ürünü olan mekân, maddi planlamanın, mali planlamanın ve mekân-zaman planlamasının bulunduğu yerdir. Mekân da, doğa da toplumsal çelişkileri analiz eder. Mekân gibi doğa da artık siyasallaşmıştır, çünkü bilinçli ve bilinçsiz stratejilerin parçası haline gelmiştir (Lefebvre, 2014, s. 15).

Bu bağlamda modern yaşamın merkezi olan kent/şehir algısından da söz etmek yerinde olacaktır. Şehir kavramı, şehrin nasıl oluştuğu, ilk yerleşim yerleri olarak şehirleri, John Reader *Şehirler* adlı kitabında ayrıntılı olarak ele almıştır. Reader'a göre:

(...) şehirlerin modern hayatta böylesine egemen olması bize şunu düşündürür; şehirler ve barındırdıkları uygarlıklar zaten kaçınılmaz olarak ortaya çıkacaklardı. Başka türlü olması da mümkün değildi. Acaba gerçekten öyle midir? Tarımın ve hayvanların evcilleştirilmesinin, insanların bir yerde başka koşullarda kalabileceklerinden daha uzun süre imkân ve sebep yarattığı doğrudur, fakat bu, şehirlerin ve medeniyetin dünyanın birbirinden bu denli uzak altı yerinde Mezopotamya, Hindistan, Mısır, Çin, Orta Amerika ve Peru'da ortaya çıkmış olmasını açıklamaya yeter mi? Şehir oluşumları her bölgede kendiliğindedir. Hiçbir şehir diğeriyle temas sonucu kurulmamıştır fakat kuruluş tarihleri geniş bir zamana yayılmıştır, (...) geleneksel cevap bundan tarımın ve savaşın sorumlu olduğu yolundadır. Kuram basittir: Çiftçilik geçerli bir hayat tarzı hâline gelip de insanlar yerleşik topluluklar hâlinde yaşamaya başlayınca, doğal olarak bazıları diğerlerine oranla daha çok zenginleşmiştir (Reader, 2007, s. 25-26).

Lefebvre ise “Şehir, mimari sonuçlarıyla birlikte değişir; ön cephe, diziliş, ufuk... Bu yeni mekân üretimi ve perspektif, ekonomik bir dönüşümden ayrılamaz” (Lefebvre, 2014, s. 26) diyerek şehrin mimari değişiminin ekonomiyle olan bağına vurgu yapar. David Harvey, *Kent Deneyimi* isimli eserinde Lefebvre'nin görüşüne paralel bir yapı ortaya koyar. Ona göre de para diğer bir ifadeyle ekonomik yapının işleyişi toplumda zaman ve mekân organizasyonunu sağlayan başat öğedir: “Paranın damgasını vurduğu topluluk açıkça, mekân ve zaman organizasyonunun ve bu organizasyon dâhilinde zamanın mekân üzerindeki üstünlüğünün özel nitelikler taşıdığı bir topluluktur. ...para, zaman ve mekân arasındaki karşılıklı ilişkiler, günümüzde bildiğimiz haliyle sosyal hayatı bütünüyle şekillendiren spesifik niteliklerin kesiştiği ağları oluşturur” (Harvey, 2016, s. 254). Dolayısıyla Harvey, kentin/şehirin “mekânsal kümelenmelerin, sosyal organizasyonun ve politik bilincin incelenebileceği birkaç mekânsal ölçekten biridir olduğunu” (Harvey, 2016, s. 20) belirtir ve kentsel sürecin incelenmesinin sivil

toplumun işleyişine iç görüler sağlayabileceğini vurgular. Sema Çetin Baycanlar'ın da ifade ettiği gibi “Bir şehri anlatmak, ister yazınsal bir tür içinde ister ansiklopedik bir bilgi dâhilinde olsun, hiç de kolay gözüküyor. İster istemez şehrin tarihi, coğrafi, kültürel, sosyo-ekonomik yapısı, yerel yönetim biçimi, ‘görülmesi gereken’ yerleri, yeme-içme kültürü gibi başlıklar bizleri yönlendiriyor” (Baycanlar, 2015, s. 43).

Şehrin dilini oluşturan önemli unsurlardan bazıları: binalar, sokaklar, parklar, fabrikalar, tarihi yapılar gibi birer göstergedir ve Barthes'ın izinde bunlar, göstergeler sistemi üzerinden ifade edilmeye çalışılır (Barthes, 2016). Umberto Eco da *Mimarlık Göstergelimi* isimli eserinde “...içinde yaşadığımız kültür ortamı binlerce yıllık bir tarihsel süreç boyunca dayanıklılığını korumuş belli şifre türlerini kapsamaktadır” (Eco, 2016, s. 26) diyerek ‘şifreler’ tabiriyle ‘göstergeler’i ifade etmeye çalışır ve mimarinin hem gösterge boyutuna hem de işlev boyutuna atıfta bulunulması gerektiğini belirtir:

(...) Bir binanın birinci gösterileni, o binayı içinde oturulabilir kılan donanımdır (mimari nesne bir yaşama/ortama tarzını düzamlar). Şurası da açıktır ki, söz konusu binanın oturulabilirliğini kullanmasam da, düzamlama gene de geçerlidir (tıpkı başka herhangi bir şeyin kullanılabilirliğinden yararlanmamakla onun düzamlamını yok edemeyeceğim gibi). Bir evin cephesinde bir pencere gördüğümde, genellikle pencerenin işlevini düşünmem; kuşkusuz pencerenin işlevinden kaynaklanan bir pencere gösterileni düşünürüm, ne var ki bu işlev burada öylesine özümsemiştir ki, onu pekâlâ unutabilirim de ve o pencereyi mimari bir uyumun, biçimin bir ögesi olarak, öteki pencerelerle olan bağlantısı açısından yorumlayabilirim. (...)bir mimar, pencere izlenimi uyandıracak, ama aslında pencere işlevi görmeyen şeyler de yapabilir. Bunlar (belli bir işlevi yerine getirmeseler de, o işleve gönderme yaptıkları ve dolayısıyla o işlevi ilettikleri için), mimari bağlam içinde pekâlâ pencere işlevi görürler ve iletişim açısından pencere olarak algılanırlar. Estetik işlevleri ne denli açık seçikse, böyle algılanmaları da o denli kolay olur (Eco, 2016, s. 28-29).

Göstergeler açısından Türk şehirlerine/kentlerine bakacak olursak geçmişten günümüze Türk şehirlerinin/kentlerinin merkezinde cadde veya mahalle; cadde ve mahallelerin merkezinde ise büyük camiler ve tarihî hanların yer aldığı ve kentin ona göre şekillendiğini ifade edebiliriz. Bunu *Kuban* da ifade eder: “Türk kentinde mahalle etnik ve dini bir karaktere sahipti” (Kuban, 2017, s. 37). Özcan'ın *Osmanlı Şehirciliği ve Vakıflar*, adlı kitabında da belirttiği gibi, Osmanlı'nın kültürel mirasçısı olarak Türkiye’de, var olan tüm sosyal ve kurumsal yapılar ile fiziki yerleşim mantığının arka planında, Osmanlı'nın sahip olduğu inanç sistemiyle değerler yer almaktadır. Bu değerler sisteminin ana iskeletini İslâm dini ve onun mensuplarından istediği aşkın duygular oluşturmaktadır (Özcan, 2017, s. 19). Aynı yapıyı Doğan Hasol da *Mimarlık*

Denince isimli eserinde belirtir: “İslam mimarlığında yerleşim genelde, Kible doğrultusunda bir ana eksenin iki yanında çoğu kez simetrik olarak gelişir. Bahçelerin, binaların hatta halıların düzeni buna uygundur. Cami, İslami yaşamın odağıdır. Duvar, revak ve kemerlerle belirlenen iç mekân İslam Mimarlığının en önemli ortak öğesidir” (Hasol, 2020, s. 59.). İslami Türk kenti cami etrafında şekillenirken ailenin ifadesini bulduğu yer ise konutlardır. Doğan Kuban bu durumu “Konutlar geçmiş toplumların kalplerinin arttığı ortamlardır. (...) İslam toplumunun kalbi, evlerde yani kadının olduğu yerde atar. Asya Türkiye’sinin coğrafi ve kültürel heterojenliğinin konut mimarisine yansıdığını” (Kuban, 2017, s. 11) belirtmek gerekir sözleriyle vurgular ve evin geçmişten bugüne gelen düzeninin aslında dini yapı ile aile yapısının bir yansıması olarak yorumlanabileceğini ifade eder:

Dini yargılardan çok etkilenmiş sosyo-kültürel öğelerim tasarıma egemen olduğu ve işlevsel programların yöreden yöreye pek değişmediği görülen bu ev, planimetrik niteliklerini bütün bölgelerde korumuştur. Bu benzerliklerin temelinde modern zamanlara kadar değişmeden gelen erkek egemen aile ve İslami aile yaşamı bulunmaktadır. Türkçede ev sözcüğü Latincedeki ‘domus’a, yani ailenin barındığı yapı terimine eşittir. Evin mimari kurgusunda Yakınoğu mimari geleneklerinin etkileri olmasına karşın, işlevsel gelişiminin kadının aile ve toplumdaki yerine bağlı olduğunu görüyoruz. Bu, İslam dünyasının başka bölgelerinde de rastladığımız, yaşamsal ve yarı tarımsal bir düzenin ifadesidir. Dünya erkeğin, ev kadınıdır (Kuban, 2017, s. 12-13)

Toplumsal yapının şekillenmesinde evin/konutun nasıl bir fonksiyonu olduğunu anlatan Kuban’a göre konut sistemi kadına göre şekillenmişti. Bu bağlamda kadın, ihtiyacı olan her şeyi, dışarı çıkmadan evinde bulabiliyordu ki bu da İslami yapının kadına biçtiği konumla örtüşen bir durum arz ediyordu:

Ev yaşamında kadının günlük işleri olan yemek pişirme, ekmek yapma, dikiş nakış, çamaşır yıkama, köylerle küçük taşra kentlerinde meyve kurutma, odun kesme ve hayvan bakımı için geniş mekânlara gerek vardı. Büyük dolaplar; eşek, at veya katır için ahır, avluda ya da bahçede kümes de gerekliydi. Bütün bunlar günlük işleyişi ile kırsal özelliklere sahip tarımsal bir ekonominin ortak nitelikleridir. Bu günlük işleri yapan kadın olduğundan temel ev kavramının işlevsel gelişiminin kadının etkinlikleriyle ilgili olduğu açıktır. Ev geniş bir merkezi devinim mekânı çevresinde gelişmiştir. Çalışma alanları avluya açılır. Zemin kat sokağa tümüyle kapalıdır. Evin girişi, yabancılar için geçilmemesi gereken bir kale kapısı gibidir. Ev ailenin iç yaşamının kalesidir. Türk evindeki harem de anlamı budur: Erkek günlük işlerinden eve döndüğünde kadın için yapılan bu “mikrokozmos” a girer. Evin kadın için yapıldığı düşüncesi İslam literatüründe yazılmaz fakat toplumsal statüsü vurgulanır. Türkçede evlenmek fiili bir eve sahip olmayı anlatmaktadır (Kuban, 2017, s. 13).

Bir Türk kadını için evin, tüm ihtiyaçlarını gidermeye yönelik bir tasarıma sahip olduğunu ifade eden Kuban, bunu mimari yapıyla da ilişkilendirerek çok daha ayrıntılı bir şekilde açıklar:

Bahçe ya da avlu kapısından genellikle döşeli olmayan bir avluya girilirdi. Burada bir kuyu, bir çeşme ya da havuz, yani su unsuru ve birkaç ağaç, genellikle meyve ağacı ya da çiçek tarhı olurdu. Bu, Doğulu kralların “paradeisos”u değil, dışarıya çıkmadan yaşayan sıradan bir kadının kendi kendine yeterli dünyasıydı. (...) Birinci katın sokak yönündeki odalarının sokağa taşan çıkımlarında kadınların gelip geçeni izleyebileceği pencereler vardı. Bu pencerelerde de dışarıdan geçenlerin içeriye görmesini engellemek için ahşap kafesler bulunurdu. Ev yaşamının dış dünyadan görsel soyutlanması böyle sağlanıyordu. Kadının mimari aracılığıyla dış dünyadan soyutlanması, davranışsal bir tasarım olarak açıklanabilir. Fakat evin iç mekânları, biçimsel ve mekânsal olarak canlıdır: Işık ve devinimle dolu, kadının kapalı yaşamını yaşanır kılan fiziksel bir ortam oluştururlar. (...) Kadının sokağı görme isteği zorlayıcıydı. 17. yüzyılda, genelleşen çıkma (cumba) motifi bu işlevi yerine getirmiştir (Kuban, 2017, s. 13-14).

M. M. Cerasi, “Bir yaşam biçiminin ve o yaşam biçiminin sahnesi olan kentlerin cazibesi, romantik hayal gücünün yarattığı değildir. Her şeyden önce somuttur; çünkü kent yapısı ve düzeninde, kentin ve yapı tiplerinin dağılımında, sakinleri ile yaratıcılarının düşünce kalıplarında olduğu gibi mekânlarının biçimsel üsluplarında da “okunabilir” gerçeklerden türemiştir” (Cerasi, 2001, s. 12) diyerek Osmanlı için de “(...)Osmanlı kent uygarlığı sadece bir mozaik değil, öncelikle bir sentezdir” (Cerasi, 2001, s. 12.) görüşünü vurgular. “Ona sınırdış ya da parçası olan kültürlerin coğrafyası içinde bakıldığında Osmanlı kenti, başarılı sentezini yaratırken bazı öğelerini ödünç aldığı kültürlerin hiçbirine uyarlanamayacak uygarlığının mutlak özgüllüğü ile dikkati çeker” (Cerasi, 2001, s. 15). Cerasi’ye göre Osmanlı şehirlerinin diğer Müslüman kentlerinden ayrımını sağlayan özgün bir yapı ve kendine özgü bir anlam veren unsurların sayısı oldukça fazladır (Cerasi, 2001, s. 23). Stewig, *Batı Anadolu Bölgesinde Kültür Gelişmesinin Ana Hatları* isimli eserinde bunun sebebinin şöyle açıklar: “Osmanlı Devleti ve onun ilk mimari yarattığı, Bizans’ın arkasından, o uygarlığın kültürel coğrafyasının merkezinde biçimlenmiştir. Dolayısıyla diğer Anadolu Türk Beylikleri’nin Doğu-İslam vesayetinden kısmen kurtulmuştur. Zira Bizans ve Osmanlı Devleti arasındaki sınırlar, halkların hareketlerine, fikir ve mal trafiğine her zaman açık kalmıştır” (Stewig, 1970, 58) Cerasi de paralel bir görüştedir. Ona göre ise:

Bizans uygarlığı, Balkanlar ve Anadolu’nun bir bölümünü birleştiren çok kabileli ve polietnik bir devletçi sistem olarak görülür. (...) bütün sistem, son derece uygarlaşmış iki dünya arasında bulunan Anadolu ve Balkan yarımadalarının

bölünmez köprü özelliğini yüceltmış ve Bizans uygarlığının Avrasya özelliği ile nüfuz etmiştir. Daha sonraki dönemlerde, büyüyen politik ve ekonomik güçlüklerine karşın Osmanlı İmparatorluğu da, kentsel kültürünün etki alanını yavaş yavaş genişleterek Arnavutluk'un ve Kuzeydoğu Anadolu'nun en soyutlanmış bölgelerine, ardından da Valahya (Eflak Eyaleti) ve Moldovya gibi bazı kenarda kalmış alanlara nüfuz ederek aynı sistemi benimsedi. (...) 18. yüzyıldan başlayarak Post-Bizans kültürü (veya Yunan bilim adamlarının adlandırdıkları gibi Meta-Bizans kültürü), Balkanlar'ın ve Anadolu'nun kültürel coğrafyasında yayılma gücüne yeniden kavuşmuştur (Cerasi, 2001, s. 29-30).

Bu nedenle Cerasi “Klasik antikiteye ait temalar, Osmanlı mimarisinin oluşumunda göz ardı edilemez bir öneme sahip oldu” (Cerasi, 2001, s. 26) diyerek Osmanlı-Türk mimarisinin köken kodları için nerelere bakılması gerektiğine işaret eder. Doğan Kuban, *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler* adlı kitabında “Anadolu kent kültürünün belli başlı öğelerinden biri olan geç dönem Türk göçebeliliğinin önemi, etnik kökenli özerk bir kültürel katkı oluşturmasında değil, daha çok Türk etnik topluluğunu kapsayan ama onunla kendisini sınırlamayan Orta Asya'ya ait kültürel bir kendine özgünlüğün taşıyıcısı olmasındandır” (Kuban, 1982, s.32-84) diyerek göçebe kültüre vurgu yapar. Cerasi ise mimarideki Türk unsurlarının katkısının çok boyutlu olduğunun altını çizerek bunlardan birinin göçebe kültürü olduğunu belirtir:

Türk katkısı göçebe sanatı ve kültürüyle tükenmez. Örneğin Selçuklu kenti ve anıtları, Türk ve İran zanaatkâr ve mimarlarının olduğu kadar Anadolu yerlilerinin de ortak çalışmasıdır. Yerleşim dokusunun biçimleri ve merkez çekirdeğin düzeni, Horasan ve Türkistan'ınkilerle ortak birçok unsura sahiptir. Bunun bir nedeni de, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunu takip eden ilk iki asır içinde Osmanlı sultanlarının, uygarlıklarını sağlamlaştırmak için o bölgelerdeki toplumun en gelişmiş kesimine yönelmiş olmalarıdır. Öyleyse Osmanlı kentini tanımlamaya katılan, göçebelik dışındaki Türk-Asya kentsel öğesi de vardır (Cerasi, 2001, s. 33).

Sonuçta da Cerasi, “Osmanlı kent mimarisinin kendine özgünlüğü, yabancı kökenli malzemelerin neredeyse birbirlerinin içinden damıtılması yoluyla tedricen olmuştur” (Cerasi, 2001, s. 39) diyerek farklı unsurların mimari gelenek içinde yüzyıllar boyunca nasıl harmanlanıp bütünleştiğine de açıklık getirir.

XIX. yüzyılın Osmanlı mimarî kültürünü anlayabilmemiz için şüphesiz öncelikle genel olarak Osmanlı Mimarisini kavramamız gerekmektedir. Prof. Doğan Kuban bu mimari yapıyı şöyle ifade eder:

Osmanlı İmparatorluğu'nun politik yapısına paralel olarak Osmanlı mimarisi de Asya ile Avrupa, İslam Dünyası ile Hıristiyan Dünyası arakesitinde gelişmiş, Akdeniz çevresi geleneklerini Orta ve Yakındoğu gelenekleriyle buluşturan uzun nefesli ve özgün bir mimari üsluptur. İstanbul'un fethine kadar mimariyi yaratan

toplumun tanımlanması, mimarinin doğasını da açıklayan temel veridir. Ortaçağ Anadolu'sundan Britanya'ya süzülen ve yeni fethedilen ülkelere uzanan eski mimari işlevler ve imgelerin yerel inşaat teknolojileriyle gerçekleştirilmesi, ilk Osmanlı mimarisini yaratmıştır (Kuban, 2007, s. 43).

Doğan Hasol da Doğan Kuban'la aynı görüşü belirtir, “Osmanlı mimarlığı zamanla bir imparatorluk mimarlığı olarak, Viyana kapılarından Arap Yarımadası'na, Kırım'dan Kuzey Afrika'ya kadar yayılan imparatorluk çeşitli ürünler vermiştir” (Hasol, 2020, s. 61). Bu çeşitlilik, şüphesiz mimarî çeşitliliği de beraberinde getirir ve bu durum Osmanlı kültürünün çok parçalı olduğunun bir kanıtı niteliğindedir:

Kırım Tatarlarını, Mısırlı fellahları ve Kosova köylülerini ortak bir kültüre yerleştiremeyiz. Osmanlı ülkelerinde yadsınamayacak büyüklükte kültür farkları vardı. Mimaride de resmi olarak kontrol edilen kamu binaları dışında, kökleri kesinlikle Osmanlı öncesi dönemlere uzanan kendilerine özgü tarihlere sahip yöresel gelenekler bulunmaktaydı ve bu özelliklerini korumuşlardı. Bu, Osmanlı kültürünün parçalılığını kanıtlayan en önemli kanıtlardan biridir (Kuban, 2017, s. 9-10).

Doğan Kuban, mimari geçmişimizin köklerinin çeşitliliğini belirtmenin yanı sıra Türklere ait bir konut tipi olan “hayatlı ev”in de kökeniyle ilgili açıklamalar yapar:

Bizans döneminde ele geçirilen kentlerdeki evler Türkler tarafından kullanılmaktaydı. Bizans Anadolu'sunun hemen tüm kentleri Türk döneminde de varlıklarını sürdürdüklerine göre bunların yavaş dönüşümü eski Bizans konut geleneklerinin anısını yok etmiş olmalıdır. (...) Ortaçağ Türk zaviyelerini kuran, kökleri çoğunlukla Orta Asya ve Horasan'da bulunan mistik tarikatlar o bölgenin yapı tipolojisini Anadolu'ya taşımışlardır. Daha sonraki yüzyıllarda, saray-köşk geleneğinin etkisiyle hayatlı ev merkezi plana dönüştüğünde Orta Asya ev geleneğine yakın bir biçim düzeni sergilemiştir. Orta Asya evi ve Geç Osmanlı örnekleri arasındaki şematik benzerlikler, tarihi bir akrabalığa da işaret etmektedir (Kuban, 2017, s. 23-24).

Mimarî kültür de diğer kültürel öğeler gibi yüzyıllar içerisinde şekillenir ve günümüzden geleceğe de şekillenmeye devam eder, bunu yaparken de kökeninde var olan yapıları tam olarak değiştirmeyip dönüştürme yolunu seçer:

Yurttan/çadırdan eve geçiş, ithal ve yerel öğelerin bileşimi, birlikte evrilmeleri ve yapı yoğunluğunun yavaş yavaş artması yüzyılların işiydi. (...) Kentlerin gelişimine ilişkin yorum yapılırken Türk Anadolu'nun kırsal düzeninin sürekliliği gözden ırak tutulmamalıdır. Yerleştikten sonra da Türkler doğal bir çevre yeğlemişlerdir. Yüzyıllar boyunca kentte yaşayanlar yazları yaylaya çıkma geleneğini bırakmamışlardır. Göçerlik ve mevsimsel göçler yer yer önemli bir yaşam özelliğidir. İmparatorluk sayımlarında göçer ev semantik olarak çadır ve aileye tekabül eder. Giderek göçer çevresi kentlileşmiş, bahçeler küçülmüştür. Fakat yakın zamanda bile bahçeli ev karakterinden uzaklaşmamıştır. Anadolu kentleri yakın zamana kadar hep o ilk kırsal görüntüye sahip olmuşlardır (Kuban, 2017, s. 36-37).

Cerasi ise mimari kültürün şekillenmesinde tarihsel yapıyı vurgulamakla birlikte korunan coğrafi çekirdeği de göz ardı etmememiz gerektiğini ifade ederek konuyu şöyle özetler:

Üç bin yıldan çok az kısa bir süre içinde, beş ayrı siyasal-kültürel oluşum (Yunan polis'leri, Helenistik egemenlikler, Roma, Bizans ve Osmanlı imparatorlukları), kuşkusuz sınırları her zaman çakışmasa da Balkanlar ile Anadolu toprakları arasında, kendi içinde özgül niteliği değişmeyen bir coğrafi çekirdeği her seferinde korumuş; böylece bu bölgelerde, birimsel uygarlıklara ait modellerin izlerini büyük ölçüde bırakmıştır (Cerasi, 2001, s. 40).

XIX. yüzyıl Osmanlı Devleti ve toplumu için her alanda değişimin ayak seslerinin hâkim olduğu bir dönemdir. Bu yüzyılda her anlamda Avrupa takip edilmeye çalışılırken imparatorluğun tüm kurumlarında gelenek ve yenilik yani modernite arasında kalındığını bu durumun da değişime karşı direnci doğuran sancılı bir süreci beraberinde getirdiğini göz önünde bulundurmakta fayda vardır. Bu yüzyılda Osmanlı kentine baktığımızda yönetim işlevleri ile ekonomik işlevlerin iç içe yürütüldüğünü görmekteyiz ki bu durum mimariye de yansımıştır:

18. yüzyılda ve 19. yüzyılın ilk zamanlarda ayanlar büyük evler, konaklar (aslında mütevazı saraylar veya devlet konutları), bazen korunma duvarları ve de bundan önceki ölçüde olmamak kaydıyla camiler ve imaretler yaptıracaktı. 19. yüzyılın ilk yıllarında devletin merkeziliğini yeniden kazandığı üçüncü evrede, ayanlar kente yeniden müdahale ettiler. (...)bürokratik bir tavırla okullar, yönetim ve kamu binaları, hatta fabrikalar inşa ettiler. Bu arada, orta-yüksek düzey sosyal sınıflar ile en uyanık şahıslar kent içinde geniş yere sahip olmaya başlamıştı. Evler ve dükkânlar da, onların artan güçlerinin dış mekânda en belirgin izleri oldu. Ayrıca artık en gelişmiş Hıristiyan cemaatleri de etkindi. Bir çeşit belediye etkinliği de bu dönemde gelişti (Cerasi, 2001, s. 50).

Cerasi'nin yanı sıra Doğan Hasol da bu yüzyılı mimari açıdan yorumlarken yenilik yaratılmadığından ötürü eklektisizm yani seçmecilik üslubuna doğru bir yönelim olduğunu ifade eder ve dönemin genel mimarî yapısını şu cümlelerle gözler önüne serer:

19. yüzyıl, Endüstri Çağı öncesinde, tam bir tikanıklık dönemidir. O nedenle, yenilik yaratamayan mimarlık, Batıda seçmecilik (eklektisizm) boyutunda bir geriye dönüş yaşayacaktır. Seçmecilik, çeşitli üsluplardaki eski yapıtların beğenilen biçimlerinin ve süslemelerinin seçilip, asıl amaçtan uzak olarak yeniden uygulanmasına dayanır. Endüstri devrimi ile birlikte, Batı dünyasının toplumsal dengesi bozulmuş ve uzun süreden beri sanat ve kültür alanında beğenilerini benimsetmiş bulunan iki büyük sınıfa (kilise ve soylulara) bir üçüncüsü, burjuvazi (kentsoylular) eklenmiştir. Bu karışık ortam içinde sanat da tutarlılığını yitirmeye, yeni sınıfın isteklerine boyun eğerek yozlaşmaya başlamıştır. Böylece 19. yüzyıl sanatı spontane karakterini tümüyle yitirerek seçmeciliğe yönelmiştir. Yeni sınıf,

eski çağların görkemini özlemi ve eğitilmemiş beğenilerinin etkisiyle sanat kargaşasına ve seçmeciliğe yol açmıştır (Hasol, 2020, s. 65).

Türkiye’de eklektisizmin köklerinin III. Selim’in Batılılaşma çabalarına dayandığını ifade eden Hasol, bunun “kültürel kökten yoksun bir özentisi olarak bütün XIX. yüzyıl boyunca sür” (Hasol, 2020, s. 65) düğünü de ekler. Aynı dönemi Doğan Kuban ise şu sözlerle anlatır: “(...)özellikle III. Selim döneminde yapılan büyük ahşap saraylar, Osmanlı konut mimarisinin en görkemli örneklerinin gerçekleşmesini sağlamıştır” (Kuban, 2017, s. 9). Bu yüzyıla “Eski Yunan, Roma ve Rönesans’ı taklit eden Yeni klasikçilik kapsamında Neo-Grek, Neo-Gotik, Neo-Rönesans, sonra da Doğu’dan esinlenen Oryantalist türünden diriltmeci akımlar ve bunların karışımı seçmeci (eklektisist) uygulamalar” (Hasol, 2020, s. 65) damgasını vurmuştur.

Yüzyılın sonunda karşımıza çıkan akım ise temeli Fransa’da atılan Art Nouveau’dur. “Art Nouveau 1890 – 1920 yılları arasında, 19. yüzyıl seçmeciliğine karşı çıkarak, bütün Avrupa’yı etkisi altına almış olan romantik, bireyselci süsleme akımıdır. ‘Yeni Sanat’ ve ‘Stil 1900’olarak da bilinir (...) Hasol’a göre Art Nouveau’nun başta İstanbul olmak üzere Türkiye’de de dikkate değer pek çok örnekleri vardır (Hasol, 2020, s. 66). Osmanlı’nın son dönemlerinde ortaya çıkan Art Nouveau, “İstanbul’da daha çok apartman ve iş hanlarında olmak üzere kendisini çok iyi örneklerle göstermiştir. Boğaziçi ve Adalar’da konutlara da yansımıştır. Konut mimarlığı, özellikle İstanbul dışında geleneksel özelliklerini korumuştur” (Hasol, 2020, s. 82).

Art Nouveau, akımından sonraki dönem, modern mimarlık olarak tanımlanmaktadır ve bu mimarlığın özellikleri ise Doğan Hasol tarafından şöyle ifade edilmektedir:

18. ve 19. yüzyıllarda gelişen Endüstri Devrimi’nin yol açtığı toplumsal ve ekonomik yeniliklere dayanan ve 20. yüzyılın ilk yarısında yaygınlaşan, çağın gereksinimlerine, sanat anlayışına ve yapı teknolojisine uygun çözümler arayan mimarlık anlayışıdır. Art Deco, Art Modern, Bauhaus, Uluslararası Üslup, Organik Mimarlık yolundaki yapıtlar bu çerçevede görülür. (...) Modern Mimarlıkta 19. yüzyılın taklide ve seçmeciliğe dayalı akademizminden, eskiye dönük, abartmalı dekoratif mimarlık anlayışından uzaklaşmıştır (Hasol, 2020, s. 67).

Ülkemizin topraklarındaki mimarlık anlayışına genel bir bakışla bakacak olursak yüzyıllardır üst üste katmanlaşarak sürüp giden çeşitli medeniyetlerin bu coğrafyada bıraktığı silinmez izlerin gözler önüne serildiğini ifade edebiliriz. Zira Anadolu, tarih

boyunca büyük küçük çok çeşitli kültürlerin filizlendiği ve yeşerdiği önemli bir kaynaktır. Doğan Hasol, sayısal ifadelerle de değinerek bu durumu şu sözlerle özetler:

Türkiye, binlerce yıllık büyük bir mimarlık mirası birikimine ve arkeolojik zenginliğe sahiptir. (...) Mimari miras bakımından dünyanın en zengin yörelerinden biri olan Anadolu'da adı bilinen 42 uygarlık, 3000 antik kent söz konusudur. Ayrıca, antik dünyanın 7 harikasından ikisi de bu topraklardadır. (...) Bu toprakların ürünü ve varlığı olan emsalsiz arkeolojik birikim, eski Anadolu uygarlıklarına ilişkin bütün yapıtlar, Antik mimarlıklar, Bizans, Selçuklu, Osmanlı, Cumhuriyet dönemi yapıtları... Bunların tümü bu toprakların ürünüdür. O uygarlıkların hepsi bu toprakların, bu yurdun malıdır ve koruması altındadır. Kısacası, Batı uygarlığının kökeni Anadolu'dadır ve Türkiye bunun mirasçısıdır (Hasol, 2020, s. 78).

Türkiye mimarlığını Doğan Hasol'un görüşlerinden yola çıkarak Anadolu'da mevcut olan mimarlık mirasına dâhil edilen, Türk yerleşmesinin erken dönemiyle başlayıp Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi eserleriyle sürdürerek günümüze ulaşan mimarlık (Hasol, 2020, s. 79) şeklinde tanımlayabiliriz. Bu bağlamda Selçuklu sanatını ise "Orta Asya Türk sanatı ile Osmanlı sanatı arasındaki önemli aşama olarak" (Hasol, 2020, s. 79) değerlendirebiliriz.

Mimarlık, elbette sadece binalarla ilgilenmez, konutların bahçelerinin ya da mesire yerlerinin peyzajı da mimarının unsurlarındandır. Bu bağlamda Türk bahçe kültürü ve peyzajından söz etmek gerekir. Estetik olarak Türk bahçeleri, Orta Asya'dan komşu olunan Çin bahçeleriyle, İslamiyet'ten sonra etkilenilen Müslüman bahçelerinin göçebe duyarlılığıyla şekillendirilmiş bir sentezidir. Türkler, Orta Asya'da natüralist bahçenin ustaları olan Çinlilerden çok şey öğrenmiş fakat öğrendiklerini yorumlayarak işleyip kendi güzellik anlayışlarını yaratmışlardır. Atalarımız, bahçe kurmak için en uygun yeri seçtikten sonra, işledikleri bu tabiat parçasına pek fazla müdahale etmezler, tabiata duydukları sevgi ve saygıyı bahçelerine gösterdikleri alçakgönüllülük ve özen ile ifade ederlerdi. Bütün Doğu bahçelerinde sıkı bir geometrik düzen vardı. Fakat ağaç ve bitkilerin doğal gelişimine pek fazla müdahale edilmezdi. Araziler planlanır, kanallar açılır ancak küçük rötüşler dışında tabiat özgür bırakılırdı (Ayvazoğlu, 1995, s. 92).

IX. yüzyıldan itibaren Müslüman olarak yerleşik hayata geçen atalarımız, Müslüman bahçelerini görüp beğenip benzerlerini yapmaya başlamışlardır fakat aynı zamanda bahçelerine, evlerine göçebe kimliklerinin temel özelliklerini yansıtmaktan da geri durmamışlardır. Böylece Türklerin bahçelerinde yüce dağların ve uçsuz bucaksız

bozkırların anısını yaşatan bir estetik söz konusu olmuştur. Bu estetik anlayışla Türk bahçelerinde güzelliğin yanı sıra kullanışlılık ve fayda da söz konusudur. Güzellikle faydayı aynı anda düşünmek atalarımıza göçebe kültürün kazandırdığı bir alışkanlıktır. Bu doğrultuda meyve ağaçları, Türk bahçelerinin vazgeçilmez unsurlarındandır. Yine göçebelikten gelen bir alışkanlıkla ağaçlar, bahçelere gökyüzünü kapatacak sıklıkta dikilmez ayrıca güneş ışıkları bahçeleri güzelce aydınlatсын diye gölge vermeyen ağaçlar tercih edilirdi. Fakat yine de her bahçede çınar, meşe gibi gölge veren bir ya da birkaç ağaç bulunurdu ki bu ağaçlar da birer anıt gibi bozkırların tek ağaçlarının bir hatırasını yaşatırdı. Ayrıca kahvelerin ve camilerin önlerindeki koca çınarlar da eski Türk şehirlerinin kendine özgü peyzaj özelliklerindendi (Ayvazoğlu, 1995, s. 93-94).

Türk bahçelerinde çiçekler, Fransız bahçelerindeki gibi bir mozaik oluşturacak bir düzenle karışık olarak ekilmezdi, her tarhta aynı cins ve renkten grup grup çiçekler olurdu. Bunlar, dağ ve bozkırlardaki geniş papatya, gelincik tarlalarını anımsatırdı. Osmanlı devri klasik Türk bahçelerinde “genellikle dört köşe büyük mermer havuzlar, gölge ve meyve veren cesim ağaçlar, sarmaşıklı ve salkımlı çardaklar, set ve merdivenler, fiskiye ve sebiller, çeşmeler, ağızından su akan aslanlar, gülistan, lalezâr ve çemenzarlar bulunurdu. Bu bahçelerde tabiata çizgi dışı bir müdahalede bulunulmadığı gibi tabiatı taklit endişesine de hiçbir zaman düşülmemiştir.” (Ayvazoğlu, 1995, s. 94-95).

Osmanlı döneminde XVIII. yüzyılın sonundan itibaren batılılaşmanın etkisiyle klasik bahçeler bozulup yerlerine Fransız bahçelerinin taklit edildiği, Barok ve Rokoko üslubunda örnekler konulmuştur (Ayvazoğlu, 1995, s. 94). Klasik Osmanlı Türk bahçe anlayışı, Avrupa bahçelerinin taklit edilmesiyle bozulmuştur. Başta saray ve erkânı olmak üzere Batı’yı örnek almak isteyen kesimler klasik bahçelerini bozarak Fransız tarzında bahçeler yaptırmışlardır. Özellikle Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi’nin “Sefaretnâme”sinde Paris’teki Marly bahçelerinden söz etmesi, havuzları, fiskiyeleri, su eğlencelerini anlatması, İstanbul’da Fransa büyükelçisi olarak görev yapan Marquis de Bonnac’ın Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa’ya sık sık Fransız bahçelerinden övgüyle bahsetmesi neticesinde paşanın Fransa’dan bahçecilik uzmanları getirtmesi, Avrupai tarz bahçelerin yaygınlaşmasında oldukça etkili olmuştur. Bunların yanı sıra III. Selim’in kız kardeşi Hatice Sultan, Danimarka’nın İstanbul Maslahatgüzarı Baron

De Hübsh'ün Büyükdere'de yaptırdığı köşk ve bahçelerinden etkilenip bahçenin benzerini Ortaköy'de Defterdar Burnu'ndaki kendi sarayı olan Neşetâbâd'da yaptırmak ister. Bunun için Hübsh, Hatice Sultan'a Danimarka'da saray ressamı olarak çalışan Melling'i tavsiye eder. On sekizinci yüzyılın sonunda İstanbul'a gelen Melling, Lale Devri'nden kalma Neşetâbâd Sarayı'ndaki ünlü klasik süslemeleri kazıyıp Fransız tarzı Barok ve Rokoko süslemeler yapar. Böylece Fransa'dan gelen Barok ve Rokoko bahçe mimarisinin son derece şekilci anlayışı, kısa bir zamanda saray, köşk ve konak bahçelerinde yerini bulmuş, oradan da tüm şehre yayılmıştır (Ayvazoğlu, 1995, s. 97-98).

Doğan Hasol'un da belirttiği gibi mimarlık hem toplumsal bir kültür ögesi hem de kültürel ve sanatsal bir ifade biçimidir. Dolayısıyla mimarlık, kültürel birikimin en kapsamlı göstergesidir. Yapılaşma, diğer bir ifadeyle insan eliyle üretilen çevre, tabiattan sonra yeryüzünün çehresini etkileyen en önemli olgudur: “Bunun, anonim olsun, mimar eliyle olsun, sanata dönüşmüşü olan mimarlık, kültürün ve uygarlığın en önemli göstergelerinden biridir. Yaşam hep mimari ortamlarda, mimari mekânlarda geçer; insan mimariyle iç içe yaşar” (Hasol, 2020, s. 11). Bu sebeple de “Mekânın kaybolan hafızası edebî eserlerden hareketle okunabilir. Zîra şehrin hafızasını mukimlerine açacak en tesirli alan edebiyattır” (Yılmaz, 2019, s. 47).

Yüzyıllar öncesi ortaya konulmuş yazılı eserler, sadece geçmişte yazılmış olmanın eskiliğini ifade etmez, aynı zamanda gelecek için bir yeniden üretim yatağı olma imkânını da taşırlar. Edebiyatın, toplumun kendisine bakma araçlarından biri olduğunu kabul edersek başlıca edebî türlerden olan romanın bu konuda sağlam bir izlenim sunduğunu vurgulayabiliriz. Bu yönleriyle romanlar, ayrıntılı düşünme imkânı sunarak yaşamsal olanı düşünsel bir içerikle sorgulayan bir bilgi ve kültür hazinesi olarak da okunabilirler. Zira romanlar yazıldıkları dönemdeki hayata dair her unsuru yazarının dikkatiyle yansıtması yönüyle ele alındığında tarihin ruhunu da yansıtmış sayılırlar. Yaşanan çevreyi gerçekçi çizgilerle romana aktarma çok katmanlı ve okuma biçimimize göre hep yeniden, sonsuz sayıda anlam alanları sunan bir zenginlik ortaya koyar. Franco Moretti bunu şu sözlerle ifade eder:

Hikâye bir eylemler sistemidir ve bir eylem en az iki aktör ve onlara denk düşen mekânlar gerektirir. Yani, bir ikili karşıtlık gerekli ve çoğu zaman yeterlidir... Şehirler oldukça belirsiz ortamlardır... ve romanlar, kural olarak bu belirsizliği

azaltmaya çalışırlar; bu azaltma ikili karşıtlıklar sistemi şeklini alır; öngörülemeyen kentsel unsurlar iki iyi tanımlanmış alan halinde ayrıştırılıp sınıflandırılır... şehir romanlarının çoğu kentsel sistemi, okunması çok daha kolay olan derli toplu, sade bir zıtlığa dönüştürerek basitleştirirler (Esen, 2020, s. 52).

Roman; diğer edebi türlerden farklı olarak, geniş bir hareket alanına, mekân olgusunu etkin kullanabilme yetisine ve çeşitli anlam öğeleri aracılığıyla kültürün yapısını yansıtabilme özelliğine sahiptir. Bu nedenle bir toplumun salt yapısal öğeleri değil, aynı zamanda tüm kültürel unsurları romanın kurmaca dünyası aracılığıyla daha etkin aktarılabilir. İşte bu sebeple de kültür tarihi araştırmalarında romanlardan birer malzeme olarak yararlanabilmek için o romanın yazıldığı çağın atmosferini iyi bilmek ve romanın hayatla iç içe olduğu noktaları doğru göstergelerle ifade etmek gerekmektedir.

Bizde XIX. yüzyılda yeni yeni oluşmaya başlayan roman türü, Namık Kemal'in de vurguladığı gibi “güzeran etmemişse bile güzeran etmesi mümkün olaylar”ı anlattığından edebi türler içerisinde hem ayrıntıları yakalama ve yansıtma başarısı bakımından en güçlü hem de gerçek hayatla bağlantısı açısından en gerçekçi sanat alanlarından biri olarak değerlendirilebilir. “(...) iki ayrı güç vardır: İnsanlar ve insanlar dışında kalan bir sürü değişik şeyler. Roman yazarının görevi, bu iki gücü ayarlamak, birinin gereklerini ötekini gerekleriyle uzlaştırmaktır” (Forster, 2016, s. 149). İşte roman, insanlar dışında kalan bu değişik şeylerin somut ve soyut karşılığını genel olarak kültürü yansıtma bulur. Kültür, çeşitli ayrışık öğeleri ve bileşenleriyle romana, kurgusal sürekliliği açısından geniş bir malzeme sunarken bu malzemelerin en somut unsurlarından biri mimari göstergelerdir. Zira bir romanda işlenen mimari özelliklerin izinden gitmek, toplumsal yapının kültürel ve manevi atmosferini, tarihsel seyir içindeki değişim ve dönüşümlerini, tüm bunlar yaşanırken insan psikolojisinin ne derece etkilediğini görmemiz açısından son derece önemlidir. Bir bakıma mimari kültürel izlek, romanın kamusal alanını oluşturur; roman ise topluma estetik ve tarihsel bir bakış açısı kazandırır. Mehmet Kaplan, Nesillerin *Ruhu* isimli eserinde buna değinir ve “Coğrafya sadece iskân ve istihsal şartlarını tayin etmekle kalmaz, sabit iklim şartlarını dolayısı ile milletlerin fizyolojileri ve psikolojileri üzerine de tesir eder” (Kaplan, 2017, s. 148) der. Yeryüzünün herhangi bir şehrindeki anıtlar, antik harabeler, çeşitli semboller ya da nesnel belleğinin sınırlarından taşan imgelerdir. Bu yönleriyle de şehrin kimlik dizinini oluşturan birer yapı unsuru olarak görülürler. Türk kentlerinin nefes bölgeleri olan park ve bahçeler, ecdat yadigârı yalı ve konaklar, Türk-İslam

medeniyetinin en güzel yapı örnekleri olan cami ve türbeler, heykeller, çeşmeler, kasırlar ve köşkler, kentin karakteristik mimari yapısını oluşturan birer kod olarak görülmelidir ve bu kodların sanat eserlerinde özellikle de edebi eserlerde bir temsilleri vardır.

Edebiyat, diğer sanat dalları gibi estetik duyarlılığı amaçlar. Bunu yaparken de farklı unsurların birleşiminden oluşan, mimari kültürün en kadim ve başat ögesi olan şehri arka planına alır. Murathan Mungan'ın da ifade ettiği gibi “Şehirlerin gücü kadar, edebiyatın gücünü de unutmamak gerekir. Zira şehirlerin bir ruhu olduğunu bize öğreten edebiyatçılardır” (Baycanlar, 2015, s. 7-8). Şüphesiz insanlar, yaşadığı coğrafyanın kurallarıyla büyür ve birtakım davranış kalıpları edinir. Bu açıdan ele aldığımızda herhangi bir şehri sakinlerinden ayrı düşünmek olanaksızdır. Tüm bu özellikleri ve tarihsel birikimi ile şehir, gelenekten geleceğe birtakım kültürel değerleri aktarma eğilimindedir. Bu aşamada bu aktarımın en önemli araçlarından biri roman olur. Güneş'e göre, “Nasıl ki edebî eser bazı sembol ya da imgelerin yerli yerinde kullanılmasıyla daha özgün ve estetik bir görünüm alırsa, şehir de mimari eserlerin sanatçı duyarlılığı/titizliğiyle işlenmesi, biçimlenmesiyle estetik bir görünüm kazanır” (Güneş, 2018, s. 29). Polater de şehir, mimari ve edebiyat arasındaki ilişkiye vurgu yapar:

İnsanı, doğası, kültürel değerleri ve sosyal yapısıyla, özellikle de mimarî eserleriyle bir bütünlüğü yansıtan şehir; bu unsurları harmanlayıp geleceğe taşıyan edebiyatla, dolaysız ve yoğun bir etkileşim halindedir. Edebî eserde şehrin rengi, dokusu, mimarisi, dili ve üslûbu; belirli bir kompozisyon ve sanatsal işleyiş dâhilinde, dilin sınırlılıkları ve kurmacanın izin verdiği olanaklar ölçüsünce yer alır (Polater, 2021, s. 18).

Edebî eserde mimari, daha ziyade, kültürel kimliği ve toplumsal hafızayı oluşturan bir yapı unsuru olarak değerlendirilebilir. Yaşanılan mekânlardaki mimari unsurların bir keşif alanı olarak algılanması gerekmektedir. Mimari kültürün vücut bulduğu en temel mekân olan şehrin tarihi, bir bakıma edebiyatın da tarihidir. Çünkü genel anlamda edebiyatı etkileyen herhangi bir değişim, sosyal hayatı ve yapısal oluşumlarıyla şehrin de değişmesini sağlar. Dolayısıyla diğer bir taraftan da şehir ve ona ait unsurlar değiştikçe edebî eserler de bu değişimlere paralel ölçütlerde yeni olanaklara ve formlara başvurmak durumunda kalır. Değişim ve dönüşüm olgusunun gerçekleşmesi şehirde, her unsura yansıtacak köklü yeniliklerin de oluşumuna zemin hazırlar. Tüm bu

gerçeklerden hareketle diyebiliriz ki roman, herhangi bir şehri, çeşitli birim ve bileşenlerinden yaşam tarzına, dinî temayüllerinden mimarî anlayışına kadar hemen her yönüyle yansıtan en önemli edebi türlerden biridir. “Romancı insanı belli bir zamanın ve toplumun parçası olarak ele alırken onu çevreleyen mekânı da belli bir toplumsal zamanın sonucu olarak işler” (Elçi, 2003, s. 19).

Hayattan edebi esere ve edebi eserden hayata bir geçiş biçiminde kendisini var eden edebiyat, şehri ve ona ait tüm mimari bileşenleri, sıradan bir mekân unsuru olmaktan çıkarp romanla beraber yaşayan, gelişen, değişen ve çoğu zaman romanla ölümsüzleşen bir noktaya taşır. Bu, Türk edebiyatının henüz ilk dönem romanlarında bile gördüğümüz üzere kimi zaman *Araba Sevdası*'ndaki gibi aşkın başlayıp bittiği bir mesire alanıdır, kimi zaman *Felatun Bey ile Rakım Efendi* örneğindeki gibi doğu ve batıyı sembolize eden ev ile apartman dairesidir, kimi zaman ise *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'taki gibi evin cumbasından, kafesin arkasından görülüp âşık olunmasına imkân sağlayabilecek bir yapı unsurudur. Mimariyi, “(...) kentlerin kimliklerini belleklere kazımış olan tarihsel miras, sokak dokuları, meydanlar, anıtsal ağaçlar, sivil mimarlık örnekleri, hatta park ve bahçeler, yeşil alanlar” (Hasol, 2020, s. 108) olarak ifade eden Hasol'un görüşüne yukarıdaki romanlardan verdiğimiz örneklerle de eşlik edebiliriz zira bir kültürün kimliğini estetik bir biçimde belleklere kazıma yöntemlerinden biri de edebiyattır. Şerif Aktaş'ın söylemiyle, nasıl bir mekâna ihtiyaç olduğu sorusu, hem fiktif dünyanın bazı özelliklerini anlamamıza yardım eder hem de bizi, eserde uygulanan yapma ile yaratma stiline eşliğine kadar götürür (Aktaş, 2013, s.64). Bu açıdan bakıldığı zaman, mimarinin, çeşitli bileşenleriyle romandaki mekân unsurunu karşılayabildiği hatta olay örgüsüne bile yön verebildiği ifade edilebilir.

Romanlar, gerek öyküleme özelliğiyle bir dünya yaratması gerekse yarattığı bu dünyayı uzun ve ayrıntılı bir şekilde işlemesi açısından toplumumuzun ve kültür tarihimizin geçmişini ve bugününü anlama konusunda verimli bir alandır. Türk Edebiyatında ortaya çıktıkları XIX. yüzyıldan günümüze beslendikleri bu zengin kaynağın incelenmesinde önemli bir veri tabanı oluştururlar. Anlatmaya dayalı metinler içerisinde roman türünün ortaya çıkmasıyla birlikte bu türün önemli unsurlarından biri olan mekâna vurgu da artmıştır. Zira karakter yaratma ve ona dair izlenim kazandırma gayesi üzerine kurulu klasik romanlarda mekân, roman karakterini yansıtmaya açısından önem arz ettiği gibi

mekâna ait bileşenleri üzerine kurulu, çok yönlü bir yapıyı bize sunar. Yazarlar, roman boyunca mekân olarak geniş perspektifte anlattıkları şehri köşe bucak dolaşır, içinde yaşadığı şehrin doğal peyzajlarını, mimari öğelerini, kültürel birikimini, tarihsel arka planını, özetle o şehri şehir yapan zihniyet unsurlarını ele alarak unutulmuş ya da unutulmaya yüz tutmuş değerleri bir kez daha okura hatırlatır. Böylece Franco Moretti'nin de üzerinde durduğu gibi coğrafya atıl bir taşıyıcı ya da kültürel tarihin içinde oluşan bir kutu değildir; edebiyata nüfuz edip onu derinden şekillendiren aktif bir güç” (Esen, 2020, s. 62) olarak karşımıza çıkar.

Romandan önceki edebi türlerde mekân unsurunun genel anlamda soyut ve yer yer olağanüstü nitelikler taşıdığını ifade edebiliriz. Tarihsel süreç içerisinde Tanzimat Dönemi ile başlayan anlayışla hayalin yerini aklın alması söz konusu olmuş ve bu değişim özellikle roman türünde somut, ayrıntılarıyla gözlemlenebilen mekânların oluşturulmasını sağlamıştır. Mahalleleri, caddeleri, konakları, köşkleri ve tüm bileşenleriyle mimari kültürü yansıtan öğeler, sanat ve edebiyatın yeni kaynağı halini almıştır. Tekin'e göre, “Bu yerleşim ve ikamet birimleri, doğal olarak, yeni alışkanlıkların, yeni zevk ve eğlence biçimlerinin, yeni felsefelerin, bir kelimeyle yeni bir hayat tarzının filizlenmesine zemin hazırlar” (Tekin, 2012, s. 148). Mimari, medeniyetler tarihinin dokusunda yer alan başat öğelerdendir ve bu yönüyle de tarihsel değişime paralel bir seyir izler. Medeniyetler, çağlar ya da zihniyet unsurları değiştikçe mimari unsurlar ve onların küçük bir özeti niteliğindeki şehirler de değişir. Anlamsal ve amaçlı bir dönüşümden çok bu değişim, yapısal bir etkileşim üzerine kurulmuştur. Her kültürde olduğu gibi, mimari kültürlerin asli unsurlarından olan şehirler, onları diğer şehirlerden ayıran semboller ağına sahiptirler. Bu açıdan da her bir kent, tarihsel arka planı, mimari yapıları, geleneksel değerleri, coğrafi konumu gibi çeşitli yönleriyle diğer kentlerden farklılaşır. Bir kente özgü olma, kent kimliğinin başladığı noktadır ve dönemler değiştikçe kente ait mimari anlayış, güzel sanatlar gibi göstergelerin değişmesi de olağandır.

Türk romanı; farklı söylemlerle Osmanlı Türk kültürünü yansıtarak ona bir somutluk kazandırır. Bu söylemlerin sözcüsü olan çeşitli kültürel yapılar ve semboller, romanlar yoluyla dile gelip kendi çağının zihniyet öğelerini bize yansıtır. Böylece, herhangi bir mimari yapının, yolun, mahallenin mesire alanının romanda kullanım amacı açığa çıkar.

Özcan'a göre de "Mekânlar, toplumların yaşadıkları dönemlerin zihniyetlerinin de göstergeleridir" (Özcan, 2014, s. 191). Buna paralel olarak Barthes, göstergebilimindeki her bir göstergenin şehrin tarihine, zihniyetine ve kültürel dokusuna açılan bir pencere görevi üstlendiğini vurgular (Barthes, 2016, s. 87). Eco da benzer bir noktadan hareket eder. "(...) mimarlık belki de zaten var olan sistemlerden yola çıkar, ama aslında mimarlığa ait olmayan başka şifrelere dayanır, mimarlığın kullanıcısı da, mimari iletilerin gösterilenlerini bu şifrelere başvurarak saptar" (Eco, 2016, s. 62). Mimarlığa ait göstergelerin salt mimarlıktan yola çıkılarak elde edilemeyeceğini belirten Eco, mimarlığın, göstergelerini kendi dışında yer alan bir şeye göre kurması gerektiğini ifade eder ki bunda da kültürel anlamlar büyük bir öneme sahiptir. Çünkü "farklı uygarlıktaki insanlar, farklı duyu dünyalarında yaşarlar. Birisiyle konuşurken arada bırakılan mesafe, dokunmaya, beden kokusunu ve sıcaklığını algılamayı isteyip istemeye bağlı olarak" (Eco, 2016, s. 67) bile değişir ve şüphesiz gerek kamusal gerekse özel alanlara ait mimari yapılar bu kültürel yaklaşımlardan hareketle tasarlanırlar.

Yer ve mekân arasındaki bağıntı, aslında insan ve mekân arasındaki bağlantıyla paraleldir ve Heidegger,'in de belirttiği gibi insanların dışında, onlardan soyutlanmış bir mekân yoktur (Heidegger, 2004, s. 45). Sharr ise bu durumu şöyle ayrıntılandırır: "Heidegger için bina soyut nesnelere çok onun içinde oturan insanlarla ilgilidir. Nitekim bir binanın biçimi o insanların değer ve inanç sistemini yansıtır. Ayrıca binanın biçimi varlıklara ve yokluklara da işaret eder; bir sakinin orada bulunuşunu [presence] kanıtladığı gibi bulunmayışını da [absence] gösterebilir" (Sharr, 2013, s. 10). Ayrıca "(...) Bomboş bir odayla, kalabalık bir odanın, bomboş bir meydanla, kalabalık bir meydanın nesnel mimari öğeleri bütünüyle aynı olmasına karşın, bıraktıkları mekânsal etki çok başkadır" (Tümer, 1982, s. 45). Bunların yanı sıra "(...) insanların, gerek özdeksel (maddesel), gerekse duygusal varlıklarıyla, bir mimari mekânı algılayan başka insanların, düşünce ve duygularını, kısaca o mekândan edindikleri etki ve izlenimleri biçimleyen" (Tümer, 1982, s. 46) en temel öğelerden biri olduğunu da görmekteyiz.

İnsanlar, farkında olsalar da olmasalar da sürekli olarak mimari çevrelerde yaşarlar: ev, okul, sokak, mahalle, parklar, kentler vd... Bunların tümü mimari mekânlardır (Hasol, 2020, s. 6). Dolayısıyla "(...) her yaşamsal an bir mimari mekânda geçer ve neredeyse bütün edebi yapıtları mimarlık kültürüne dâhil etmek mümkündür" (Akarsu, Erdoğan,

2016, s. 14). Romanlar, yazıldıkları dönemin sosyal, kültürel ve tarihi olaylarına, şehir hayatındaki mimari anlayışa dikkat çekerler. Bu yönleriyle mimarlık; sanat ve kültürel kimlik üzerinden tanımlanıp açıklanabilir. Ersoy'un ifade ettiği gibi "Osmanlı imgeleminde mimarlık ve kentsel çevrenin nasıl bir yer işgal ettiğini kavrayabilmek için anıtlarla ilgili hazırlanmış kataloglar veya monografi tarzı metinler, tarihler, seyahatnameler, kitabeler ve edebi anlatılardaki ipuçlarından damıtılabildiğimiz bilgiye bağımlıyız" (Ersay, 2007, s. 334). Bu görüşten de hareketle Türk edebiyatının edebî dönemlerine, romanlardan hareketle mimari kültür okuması yapılarak bakılırsa Türkiye'nin yakın tarihindeki sosyal ve siyasal gelişmelerin toplum yapısını ne derece değiştirip dönüştürdüğü saptanabilir. Özellikle yeni Türk edebiyatının ve bizde roman türünün başlangıcı kabul edilen Tanzimat dönemi, Türk toplumu açısından Batılılaşma sürecinin başlaması, yeni yaşam biçimlerinin, Avrupa modasının açık yansımalarını ihtiva etmesi açısından çok önemli bir dönemdir. Bu bağlamda Carter W. Findley'in de belirttiği gibi "Ahmet Midhat ve diğer Tanzimat dönemi yazarları, romanı kültürel değişimi düzenlemek için edebi bir 'teknoloji' olarak kullanmışlardır" (Findley, 1999, s. 38).

XIX. yüzyıl, Osmanlı toplumu ve kurumları için her anlamda bir değişim çağıdır. İlber Ortaylı'nın (2005) "Osmanlı Modernleşmesi" diye ifade ettiği "Batılılaşma" bir nevi farkındalık bilinci olarak Avrupa'dan çeşitli aktarımlarla Osmanlı'daki Batıyı oluşturma sürecini ifade etmektedir:

Batıyı Osmanlı içinde yeniden kurma" aşamaları tabii ki bir anda başlayıp bitmedi, XIX. yüzyıldan da öncesi vardı. Dünyadaki hemen hemen her ülke gibi Osmanlı da her dönemde Batı'dan ödünçlemeler yapmıştır. Buna mimariden bir örnek vermek gerekirse Osmanlı'daki ilk Gotik izler XIV. yüzyılda ortaya çıkmış, bacalı ocak denen mimari unsurlar da yine aynı çağda İtalya'dan alınmıştır. Ayrıca sanatta Klasik-Barok-Rokoko gibi etkiler de Osmanlı İmparatorluğunun sanatında yeni bir moda akımı olarak karşımıza çıkmıştır. Fransız Devrimi sonrasında Avrupa'daki modernleşme hareketlerinin Lale Devri ile başlayan yenilikçi adımlara, bu adımların III. Selim ile hareketlenmesine, II. Mahmut'un reformlarıyla ise büyük bir ivme kazanmasına etkisi yadsınamayacak düzeydedir. İfade edilen bu dönemlerde pek çok Avrupai model benimsenmiştir. Bu uzun sürecin sonucunda ilan edilen Tanzimat Fermanı aynı zamanda bir zihniyet dönüşümü olarak yorumlanabilir. Bu fermanla padişahın yetkisi sınırlandırılmış, bu durum Osmanlı'da yasalama ve kurumsallaşmanın önünü açmıştır. Dolayısıyla sadece askeri alanda değil, toplumsal hayatın idare, kanun, eğitim, mimari, sanat, yaşam biçimleri gibi neredeyse tüm alanlarında yavaş yavaş değişen bir mantalite söz konusu olmuştur (Öztekın, 2016, s. 1-2).

Başkent İstanbul, XIX. yüzyılda da sanat ve edebiyatın merkezi olma özelliğini korumaya devam etmiştir. Bu doğrultuda XIX. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda yaygın mimari kültürü anlamak, bir bölümü Batılılaşma hareketi içinde zamanla unutilan veya yeni modalara uyum sağlamak için hızla terk edilen alışkanlıkları saptamak, bugünümüzü anlamlandırıp yorumlamak açısından da son derece kayda değerdir. Böyle bir gözle yüzyıla bakacak olursak:

19. yüzyılın ortalarında, İstanbul'da kent planlamasını düzenleyen ilk nizamname 1848'de hazırlanmış ve 1848-1882 yılları arasında altı tane nizamname çıkmıştır. 1855'te İntizam-ı Şehir Komisyonu kurulmuş ve 1857'de Pera, Galata ve Tophane'yi kapsayan Altıncı Daire-yi Belediye oluşturulmuştur. Bu girişimlerle İstanbul'da yeni bir şehircilik anlayışı kurulmaya çalışılmıştır. 1870'teki büyük Pera yangınından sonra da şehir Taksim'den Şişliye doğru büyümeye başlamıştır” (Çelik, 1996, s. 37-53). Bu bilgiler Türk romanında seçilen mekânların neye göre tercih edildiğine ışık tutması açısından da çok önemlidir. Tek bir yazardan verilebilecek bir örnek dahi bu durumu somutlaştırmamıza yardımcı olabilir kanaatindeyiz. “İstanbul Ahmet Mithat için hep üç parçalıdır. Tarihi yarımada, Beyoğlu tarafı ve Üsküdar yakası. Tabii bu üçlü parçanın ortası denizdir ve İstanbul romanlarında deniz önce sandallarıyla sonra vapurlarıyla hep vardır. Üsküdar yakası yaşanan evlerin bulunduğu yerdir. Tarihi yarımada ise, hem oturlan evler hem de iş yerleri görülür. Beyoğlu tarafında ev ve işyerlerinin dışında Batı tarzı eğlence yerleri vardır. Şehrin her üç bölümünde de ayrı mesire yerleri mevcuttur (Esen, 2020, s. 56).

XVIII. yüzyıldan itibaren kültür değişimleri bağlamında Osmanlı'nın askeri alandaki modernleşme çabaları sanatta ve dolayısıyla edebiyatta ve yeni bir tür olarak ortaya çıkan romanda da benzer bir etkiyi yaratmıştır. XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle çeviri faaliyetlerinin gelişme göstermesi, kitap basımının giderek artması yeni bir tür olarak karşımıza çıkan romanda da git gide artan bir bolluğun yaşanmasını sağlamıştır. Önemli bir yenilik olarak 1831'de ilk Türk gazetesi olan *Takvîm-i Vekayi* yayın hayatına başlamıştır. Akabinde 1840'ta *Cerîde-i Havâdis*, 1860'ta *Tercümân-ı Ahvâl* ve 1862'de *Tasvîr-i Efkâr* gazetecilik tarihinde yerini almıştır. Bu gazetelerin yayın hayatına başlaması, edebiyatla ilgili bazı yazıların yayınlanıp roman, hikâye ve şiir gibi bazı edebi eserlerin tefrika edilmesine vesile olmuştur. Böylece kitap basımı ve matbaacılık faaliyetleri de gelişmeye başlamıştır.

Roman, on dokuzuncu yüzyıldan günümüze ülkemizde hemen hemen her kuşağın kahramanları ve olayları ile özdeşleştiği, hatırladığı, okuduğu etkisi altında kaldığı ya da en azından ismini bildiği bir edebî tür olarak düşünülmelidir. Romanlar, tefrika edildikleri ya da basıldıkları dönem içerisinde toplumun sosyo-kültürel, ekonomik ve

hatta siyasal yapılarının, estetik ve mimari anlayışının, dil özelliklerinin rahatlıkla ortaya konulabileceği eserlerdir. Dolayısıyla iki ayrı disiplin olan mimari ile edebiyat yapıtları -özellikle de romanlar- arasındaki ilişki yorumlanabilir boyuttadır. Bilhassa bir dönemin romanları -bu çalışmanın örneklem alanı için XIX. yüzyıl romanları- resmi olmayan birer belge olarak sosyokültürel hayatı yansıtmada ve tarih yazımında etkin bir şekilde kullanılabilir. Romanlarda izine rastladığımız mimari unsurlara farklı bağlamalar eşliğinde yaklaşabiliriz. Şehir-mekânının, bu çalışmanın evreni olarak İstanbul'un ve romanlarda geçen diğer şehirlerin tarih içindeki yolculuğu, yaşayış şekli, toplumsal yapısı, kent dokusu ve mimarî yapılar bağlamında yine dönemin romanları üzerinden okunabilir.

Edebi metinlerle toplumsal yaşam arasındaki etkileşim düşünüldüğünde; romanların sahip oldukları edebi fonksiyonlar dışında disiplinler arası kültür tarihi araştırmalarında mimari başta olmak üzere tarih, sanat tarihi, edebiyat tarihi gibi alanlarda da dikkate değer veriler taşıdıkları göz önünde bulundurulmalıdır. Bu çalışma, XIX. yüzyılın Osmanlısındaki mimari yapıları aynı dönemde yazılmış romanlardaki görüntüleriyle değerlendirme yolunu seçtiğinden dolayı mimarlık tarihi ile söz konusu romanlar iç içe sunulmuş ve mümkün olduğunca bütüncül bir yaklaşım tercih edilmiştir.

1. BÖLÜM

KONUT MİMARİSİ

Bu bölümde üzerinde durulacak mimari türler konak, kasır/köşk, yalı, hane/ev, apartman ve kulübedir. Konut mimarisi söz konusu olduğunda bir yapı türü olarak konak, eserlerde çok yoğun bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Konaklar, geçmişten günümüze Osmanlı'nın değişen sosyal ve ekonomik yapısıyla beraber bir değişim geçirmiştir. En az üç kuşak ailenin yaşadığı otuz, kırk odalı yapılardan daha az kişiyi barındıran on iki, on beş odalı yapılara; ahşap mimariden kâgir mimariye dönüşmüştür. Osmanlı İmparatorluğu döneminde büyük ve gösterişli yapısıyla yüksek rütbeli paşaların, zengin, itibarlı, geniş ailelerin dört mevsim oturmayı tercih ettiği evlerdir. Büyük ve gösterişli konaklar, mahalle kültürü içerisinde her türlü sosyal sınıfın yaşadığı bir muhitte yer alabilirdi.

Doğan Kuban, Türklere ait konut tipi olarak açık galerili yani hayatlı ev tipolojisinden söz eder. Ancak incelediğimiz yüzyılda özellikle de İstanbul'da Kuban'ın sözü ettiği hayatlı ev tipolojisi bazı değişimlere uğramıştır. Tarımsal yaşamdan uzaklaşma ve kadınların yavaş yavaş toplum içinde görünürlüğünün artmasıyla açık galerili ev, yerini orta sofalı kent evine bırakmıştır. İncelediğimiz romanlarda rastladığımız konak türü de bu tiptedir.

Çalışmamızın en geniş bölümünü içeren konak, Tanzimat döneminden başlayarak hem olay örgüsünün bir parçası hem de konunun arka planı olarak romanlarımızda önemli bir yere sahiptir. Konaklar yavaş yavaş Batılı bir üslupla ve o tarz bir yaşayışa hizmet etmek amacıyla inşa edilmişlerdir. Batı tarzı yaşantı, Doğu ve Batı kültürünün çatışması, alafrangalaşma gibi meseleler konakların mimari tarzlarını ve içinde yaşayanların hayat stillerini ortaya koyar. XIX. yüzyılın sonuna doğru imparatorluğun yıkılışa yaklaşmasıyla konaklar önce küçülmüş, sonra çöküşe girmiş ve sonunda da yavaş yavaş yok olmuştur.

Köşkler, sarayların bahçelerinde, bir kuru veya bağ bahçelerde çoğunlukla ahşap olarak inşa edilen evlerdir. Genelde yaz mevsiminde sayfiye olarak kullanılır. İncelediğimiz romanlarda genel olarak kısa süreli konutlar olarak ele alınan köşkler, maddi olarak

belli bir mal birikimine sahip; konak ya da yalılarda yaşayan ailelerin yaz mevsimini geçirmek üzere kentin daha sakin köylerindeki bahçe içlerine konumlanmış yapılarıdır. Maddi durumu el vermeyen aileler ise geçici süreliğine kiraladıkları köşklere taşınırlar. Bunlar, genellikle ahşaptan yapılan iki ya da üç katlı yapılarıdır.

Boğaziçi, XVIII. ve XIX. yüzyıllarda kendine has yerleşme düzeni ve sayfiye görünümüyle tarih ve edebiyat eserlerinde yerini almıştır. Özellikle III. Ahmet döneminde Boğaziçi'nde yeni bir zevk ve mimari anlayışı baş gösterir. I. Abdülhamit döneminden itibaren de Boğaz'daki iskân hareketleri hızlanmaya başlar ve vezirler, tüccarlar Boğaz'ın muhtelif semtlerinde yalılar inşa ettirirler. Yalılar; sahile sıfır ya da çok yakın olan ve konak mimarisine benzeyen yapılarıdır.

Osmanlı'da yaşayan halkın Boğaziçi'nde oturduğu semtler, meslek ya da etnik gruplara göre paylaşılmıştır. Bu paylaşımında yalıların renkleri bile belirlenmiştir. Yalıların iç tasarımında da belli bir mimari düzen söz konusudur. Örneğin tüm odalar orta sofaya açılır ve giriş kapısı açıldığında tüm odalar görülmemelidir. İncelediğimiz romanlardaki yalılar; içinde ikamet edenlerin daimi konutları olduğu gibi, yılın belli zamanının geçirildiği ya da belli bir durumdan ötürü hava değişikliği için taşınılan mekânlardır. Coğrafi konumları gereği yalılar sayı bakımından konak ve köşklere daha azdır. Konaklara nazaran yalılar, mahalle kültürüne ve komşuluk ilişkilerine daha mesafelidir.

Hane/ev; genellikle tek ya da iki katlı, ahşaptan yapılmış, konak ve köşke kıyasla oda sayıları daha az olan, bahçesiz veya küçük bir bahçesi olan yapılarıdır. Sahibinin ekonomik durumuna göre değişen bu konut tipinin formal tek bir mimari biçimi yoktur. Genellikle mahalle kültürüyle içli dışlıdır ve çok kalabalık aileleri içinde barındırmaz. İncelediğimiz eserlerde haneler, çoğunlukla orta ya da alt gelir düzeylerinden insanların hane sahibi ya da kiracı olarak oturduğu konut tipidir. Genelde ahşap olmakla birlikte çok azı kâgirdir. Evlerin çoğu, az eşyayla döşenmiştir.

XIX. yüzyılda Galata ve Pera'da ticaretin gelişmesi, Levantenlerin ve farklı ülkelerden gelen yabancı tüccarların İstanbul'a yerleşmesine neden olmuştur. Bu durumun bir sonucu olarak iki ya da üç katlı ahşap ya da kâgir evlerin konut ihtiyacını karşılayamamasına sebep olmaya başlamıştır. Böylece eski binalar yıkılıp yeni ticaret binaları yapılmaya başlanmıştır. Bu yeni konutların yapı malzemesi ve yapım teknikleri

diğer velerden farklıdır: Beş ya da altı katlı, yığma inşaat tekniğiyle yapılmış, duvarları sıvalı tuğla, döşemeleri ise ahşap ya da çelik taşıyıcılı yapılardır. Bu yapı türleri harem ve selamlık özellikleri olmadığından ötürü aile mahremiyetine önem veren Osmanlılar açısından tercih edilmemişlerdir. Pera ve Galata'da İstanbul'un ilk apartman örnekleri, orta düzey ile onun üzerindeki ekonomik seviyede olan aileler için planlanmıştır ve oldukça konforludurlar. İncelediğimiz romanlarda gmrduğümüz üzere apartmanlarda oturmayı tercih edenler Osmanlı tebaasından olmayanlar, gayrimüslimler ya da hayatını 'metres'likle geçirenlerdir. Bu ev tipi genel olarak Beyoğlu ve Avrupai yaşam stiliyle alışkanlıklara öncülük etmektedir.

Kulübe; toplumun en alt tabakasına mensup, çoğunlukla kimsesiz, işsiz ya da çeşitli sebeplerden ötürü toplum tarafından mekruh olarak addedilen kişilerin yaşadıkları yerlerdir. Genellikle bir ya da iki odalıdır, düzgün bir ısıtma sistemi ve de ev eşyası yoktur. İncelediğimiz romanlarda bu konutlar bir mahalle içinde bulunsalar da mahalleli tarafından istenilmeyen kişilerin ikamet yeri olduğu için buraların sakinleri komşuluk kültürüne dahil edilmez.

1.1. KONAK

Yerleşmek, geceleme, gibi anlamlara gelen Türkçe 'konmak' fiilinden türetilmiş bir isim olan 'konak' Türk mimarisinin önemli ve özel yapı türlerinden biridir. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu döneminde büyük ve gösterişli yapısıyla bir nevi Osmanlı Aristokrat sınıfı olan yüksek rütbeli paşaların, zengin, itibarlı, geniş ailelerin, yaz kış her daim oturmayı tercih ettiği evlere konak adı verilir:

Osmanlı'da konaklar ya paşalara ya da zengin tüccarlara ait olurdu. Az da olsa yabancı asilzadelerin konaklarına rastlamak da mümkündü. Ama İstanbul'da paşa konakları en meşhuru. Zaman zaman ahşap, zaman zaman da kâgir olan bu köşk ve konaklara zengin ve soylu ailelerin de itibar etmesiyle eski İstanbul, birbirinden zarif ve estetik köşkler ve konaklarla dolup taşı (Şimşek, 2011, s. 13 - 14).

Bu yapılar kalabalık nüfuslarıyla dikkat çeker: "Konaklar, birkaç kuşak ailenin (dede-nine, torunlar, damatlar-gelinler vs.) birlikte oturduğu çok azametli binalardır" (Şimşek, 2017, s. 14). "Osmanlı konakları, içerisinde geniş ailelerin yanı sıra arabacısından aşçısına, temizlikçisinden bahçıvanına kadar hizmetkâr ordusunun da aynı binada yaşadığı malikânelerdi" (Şimşek, 2011, s. 13). Gösterişli köşk ve konakları İstanbul'un her yerinde görmek mümkün olsa da bu yapıların "en yoğun olduğu yerler Adalar,

Kadıköy ve Üsküdar. Hususiyle Avrupa tarafı, çok fazla göç alması, iş merkezlerinin hep bu tarafta yoğunlaşması hasebiyle hızla taşlaşmış ve tarihi konaklardan, köşklere mahrum kalmış durumdadır. Asya tarafında ise Üsküdar ile Kadıköy, Adalar'dan sonra en fazla köşkün ve konağın bulunduğu ve korunduğu ilçelerdir” (Şimşek, 2011, s. 10).

XIX. yüzyıl Türk romanında sıkça karşımıza çıkan yapılardan köşk ve konak belli başlı özellikleriyle birbirinden ayrılır. Bu ayrımı *Mahmut Sami Şimşek*, İstanbul'un 100 Köşkü ve Konağı adlı eserinde şöyle dile getirir:

Köşk ile konak arasındaki en büyük fark, köşkün yazlık sayfiye binası olarak kullanılmasının yanında konağın, sürekli ikamet edilen malikâneler olması ve bir de köşkte genellikle bir kuşak aile otururken, konakta birkaç kuşaktan oluşan kalabalık ailelerin oturuyor olmasıdır. 10-20 odalı bir konak küçük sayılırken, 20-40 odalı bir konak büyük sayılır. Günümüzde apartmanların arasında sıkışıp kalmış konakların dahi geniş bahçeleri vardır. Zaman zaman da harem, selamlık, müstemilat, arabalık, ahır, mutfak, çamaşırılık, hizmetkârlar ve nedimeler dairesi ile kameriyeden oluşan bir külliye şeklinde olurlardı (Şimşek, 2011, s. 13).

Büyük bir yapı türü olan konak; harem, selâmlık, ahır, mutfak, müstemilat gibi kısımlardan oluşan çok bölümlü bir mimari özelliğe sahiptir. Konağı oluşturduğunu ifade ettiğimiz bu bölümler kimi zaman tek bir binada kimi zamansa aynı arsa üstündeki farklı binalarda yer alır. Ayrıca yıllar içinde pek çok konağa, aile genişledikçe, ihtiyaç duyuldukça yeni oda ya da bölümlerin eklenmesi de söz konusu olmuştur. Türk konut tipi olarak önemli bir yere sahip olan geleneksel tarzdaki konak, dış yapısı bakımından oldukça sade bir görünümde. Eski İstanbul'un yaşayış tarzını detaylı bir şekilde ifade eden Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, bu görünümü şu cümlelerle anlatır: İç bölümleri ve dış yapısı hemen hemen aynı tarzda olan bu konakların bir tarafı harem, diğer tarafı selâmlık, ortası ise zülvehheyn dairelerden oluşur, dıştan görünüşleri boydan boya bir kışla manzarasına benzer ve çoğu koyu kırmızı aşı boyalıdır (Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, 2007, 351). Yazar, aynı eserinde geleneksel zevkle meydana getirilmiş konağın alt katını ve bu katın eşyalarını şu cümlelerle ifade eder:

Konakların alt kat avlusundan binek taşına zeminden üç dört ayak basamaklı taş merdivenle ve binek taşından birinci kata da gayet geniş çifte merdivenle çıkılırdı. O cesim divanhanelerde Mısır hasırları mefruş olduğundan cesametinden kinayeten divanhanelerde 'hasır ovası' ıtlak olunur ve bu divanhanelerde birer de kuburlu saat mutlaka bulunurdu. Bu saatlerin ekserisi de meşhur 'Perbor' fabrikasından çıkma idi (Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, s. 2007, 353).

Bu konakların odalarının oldukça büyük olduğunu belirten yazar, pencere ve doğramaları ise genel olarak şöyle anlatır: Odalar oldukça büyük, pencerelerse kesretli idi. Pencerelerin üstlerinde renkli camlar ve oymalı çerçevelerle süslenmiş ufak birer pencere daha bulunurdu ve bunlara tepe camı adı verilirdi. Konakların yatak odalarının pencerelerine geceleri çuhadan boydan boya zar çekilir ve bu zarlara dikilen halkalar demir kornişlere geçirilerek takılırdı (Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, 2007, s. 353-354).

Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, konağın geri kalan bölümlerinin içyapısını, eşya ve tezyinatını ise şu cümlelerle ifade etmektedir:

Vaktiyle bizde ağaç işleri oldukça müterakki idi. Doğramalar, kapılar, pencere kanatları, oda tavanları sanatlı şeyler idi. Dolaplar, ufak raflar, yüklükler ile dolaplar arasında ve pencerelerin mukabilinde tefrik olunmuş olan çiçeklikler ve bu çiçeklikleri tezyin için duvarlarına yapılan boyalı resimler fena değildi. Hele oymalı, yıldızlı kapı takımları, kilitler, halkalar oldukça üstadane şeylerdi. Bu kabil vüs'at ve terakkiye müstait olan sanâyi-i milliyemizi teşvik ve himaye edemedik. Ekserisi irşat ve müzaheretin fıkdanından dolayı birer köşeye çekildi.

Eskiden odalara üçer sıra boydan boya yerli kerevetler imal ettirilir ve üzerlerine ot veya yün minderler konulup çuhadan makatlar çekilir ve yastıklar Dersaâdet ve Bilecik tezgâhları mamulâtından olan çatmalardan yapılır ve bazı odalar da Halep kutnusuyla tefriş edilirdi ve her odada yan sedirlerinin müttekâları maun veya ceviz ağacından mamul kitabeler idi. Pencere perdeleri yazın patiskadan, kışın çuhadan imal ettirilir, odalara Anadolu halısı tefriş olunurdu. Sonraları bu üç yan minderler bir mindere indirilip bunların yerine kanepe ve sandalye konulur oldu.

Duvarlara meşâhîr-i hattâtîn tarafından celî ve talik hatlarıyla yazılmış olan levhalar asılırdı. Ayna, konsol ve bahusus endam aynaları da sonraları kabul olundu (Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, 2007, s. 354-355).

Büyük ve gösterişli bir konak, mahalle kültürü içerisinde her tür sosyal sınıfın yaşadığı bir muhitte yer alabilirdi. Bu doğrultuda zengin bir bölgede olabileceği gibi fakir insanların yaşadığı bir muhitte veya sıradan insanların evlerinin yakınında da bulunabilirdi: İlber Ortaylı, bu durumu şöyle belirtmekteydi: Bir paşanın konağının karşısında, bir kâtibinin aşî boyalı küçük evi, ilmiyede çalışan bir efendinin kâşanesinin yanında mahalle suyolcusunun kulübesi vardır ve bütün bu insanlar birbirleriyle her gün karşılaşır, belirli bir sosyal dayanışma, saygı ve himaye kuralları içinde yaşarlardı (Ortaylı, 2006, s. 248).

Osmanlı İmparatorluğu, III. Selim'den itibaren yüzünü tamamen Batı'ya çevirince hayatın birçok alanında olduğu gibi mimarîde de değişim gözlenir. Geleneksel Osmanlı mimarisi ile Avrupaî üslup böylece karşı karşıya gelmiş olur. Bunda Avrupa'dan gelen

mimarların olduğu kadar Osmanlı'da yaşayan azınlıklardan bazı mimarların eğitim amacıyla yurt dışına gitmesinin de payı büyüktür. Bu konuda Ortaylı, Osmanlı mimarîsinin XVIII. yüzyıldan beri Avrupa'nın etkisinde olduğunu vurgular ve hem on sekizinci hem de on dokuzuncu yüzyıllarda yapılan İstanbul'un bazı köşklerinin, Nuruosmaniye Camii ile Selimiye Kışlası gibi yapıların Osmanlı barok mimarîsinin örnekleri olarak kabul edilebileceğini belirtir (Ortaylı, 2006, s. 249). Ortaylı'ya göre bu yüzyılda:

Orta Avrupa baroku, tamamlanmış bir üslûp olarak bazı yönleriyle Osmanlı ülkesini etkilemiş ve bu ortam, on dokuzuncu yüzyılın ünlü Ermeni mimarları Balyanlar'ı yaratıp zenginleştirmiştir. Balyanlar, Nuruosmaniye Camii'nden Beylerbeyi sarayına kadar onlarca binayı yaparak yerel süsleme, oymacılık, camcılık gibi geleneksel sanatları yeni yapı teknikleri ile birleştirmişlerdir (Ortaylı, 2006, s. 249 - 250).

Bu şekilde ortaya çıkan eklektik mimarî, on dokuzuncu yüzyılın zevkini en geniş biçimde yansıtırken Balyan ailesi de geleneksel inşaat ustalığından modern mimarîye geçişi temsil etmiş olur. Onların ampir, barok, rokokonun izlerini taşıyan mimarî eserleri on dokuzuncu yüzyılın özgün Osmanlı mimarîsi sayılır.

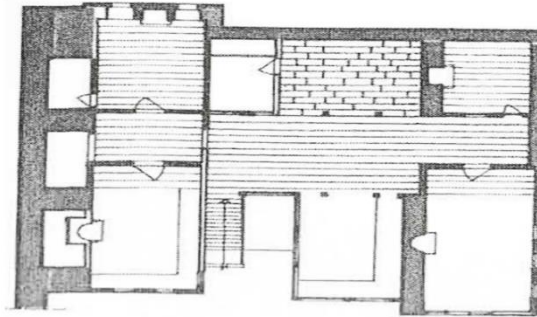
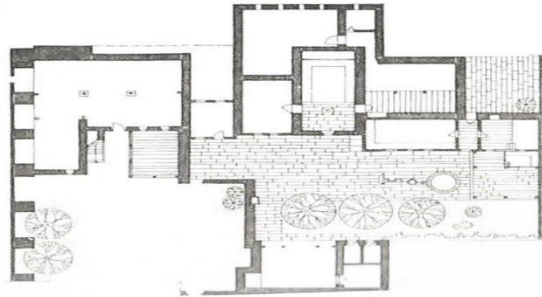
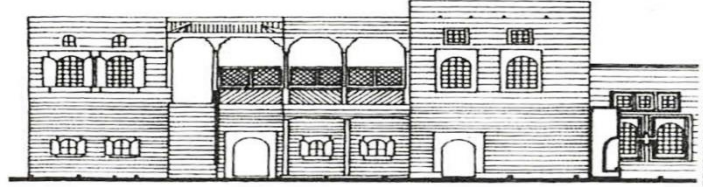
Sözünü ettiğimiz bu genel mimarî etki, kendisini sivil mimarîde ve dolayısıyla konaklarda da gösterir. Bu durum, binaların gittikçe Batılı bir görünüme sahip olmasına neden olur. Böylece sade üslûbun yerini, süslü ve gösterişli üslûbun, ahşabın yerini ise kâgir ve taşın aldığını görürüz. Maliyeti ucuz, içinde bulunduğumuz coğrafyada genel olarak ulaşımı kolay olduğu için yüzyıllardır Türk mimarîsinde tercih edilen ahşabın yerine kâgir ve taşın kullanılmasında büyük yangınlar neticesinde yok olan mimarî yapılar sorununun önüne geçilme arzusu da vardır. Konakların, köşklerin ve yalıların sonunu hazırladığı gibi İstanbul'daki pek çok mimarî yapının da sonunu getiren bu büyük yangınlar neticesinde tedbir amacıyla geleneksel ahşap mimarî terk edilir. Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, kâgir bina inşasının İstanbul'da büyük Hocapaşa yangınından (1826) sonra başladığını söylemektedir (Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, 2007, s. 351.). Bu durum, bir dönüşümün olduğu kadar bir sonun da habercisi gibidir. Zira zaman içinde birtakım başka değişikliklere gidilip konak mimarîsinin dışına çıkılır ve böylece konaklar, yavaş yavaş değişerek yerlerini önce daha küçük taş ve kâgir yapılara, en sonunda ise apartmana bırakır (Öncel, 2010, 103).

Sözünü ettiğimiz bu süreç içerisinde mimarînin olduğu kadar ev eşyalarının da giderek Avrupalılaşmaya başladığı görülür. Ev içi dekorasyonun ve mobilyaların değişimiyle geleneksel hayatta bulunmayan pek çok eşya ve aksesuar yavaş yavaş evlerde bir ihtiyaç gibi yer almaktadır. O dönemde neredeyse her büyük konağın, yalının ve köşkün sahibi olduğu ve romanlarda da sıkça karşımıza çıkan piyano, birbirinden renkli tasvirlerin yer aldığı duvarları süsleyen tablolar, aynalar ve heykeller bunun en bariz örnekleridir. Ayrıca geleneksel dekorasyon unsurlarından olan kerevetler ile sedirlerin yerine koltuk ve sandalyelerin tercih edildiği, elbiseleri yerleştirmek için sıradan bir malzemedan yapılan dolapların yerine ceviz ağacından yapılmış dolapların kullanılmaya başlandığını görürüz. Osmanlı kültüründe öncelikli olarak içinde yaşayan bireylerin ihtiyacını karşılamaya yönelik tefriş edilen evlerin Batılılaşma ile birlikte her köşesinin gösterişli aksesuarlar ve süslemelerle doldurulduğu görülmektedir.

XIX. yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşe geçmesiyle, bir yapı türü olan konağın da hazin bir sona doğru ilerlediğine şahit oluruz. Bu mimarî yapının yavaş yavaş ortadan kalkması mensuplarının âdetlerinin ve yaşam stillerinin de değişip dönüşmesini beraberinde getirir.

Doğan Kuban, *Türk Ahşap Konut Mimarisi 17. – 19. Yüzyıllar* adlı eserinde Türklere ait bir konut tipi olarak açık galerili yani hayatlı ev tipolojisinden söz ederek bunun kökenine ve dönüşümüne değinir. “Anadolu’ya yerleşen göçer Türklerin geliştirdiği açık galerili (hayatlı) ev tipolojisinin kentsel ortamda değişerek özellikle İstanbul’da saraylarda, büyük konak ve yalılarda, kent konutlarında çok farklı ve zengin bir mimari diyalekt yarat”ığını ifade eder (Kuban, 2017, s. IX). Ayrıca “(...) hayatlı evden, kent hayatının içe dönük yaşamını yansıtan yeni bir ev tipolojisine geçişin 17. – 20. yüzyıllardaki aşamaları ve tasarımsal varyasyonları” olduğunu belirten Kuban, “19. yüzyılda özellikle İstanbul’un ve önemli kentlerin geçirdikleri yaşamsal değişikliklerin konut tasarımını da etkilediğini, bunun bir sonucu olarak da “geleneksel çizgisini koruyan evlerin dışında Avrupa mimarisinden etkilenen, hatta bazıları doğrudan ithal edilmiş tipolojilerle konaklar, şelalelerden esinlenen köşkler”in “20. yüzyılın başında bir tür yeni Osmanlı üslubu denemeleri” yapılmasına sebep olduğunu vurgular. Yine de “ahşabın temel yapı malzemesi olarak kullanımının devam etmesinin Türk konut geleneğinin de varlığını sürdürmesini” sağladığı vurgulanabilir (Kuban, 2017, s. 8).

Doğan Kuban, *Türk Ahşap Konut Mimarisi 17. – 19. Yüzyıllar* adlı eserinde hayatlı ev tipolojisinin yaşanan örneklerine de yer vermiştir:



1. Resim: Güpgüpoğlu Evi, Kayseri, 19. yy. - N. Çakıroğlu Evin ön cephesi (üstte); zemin kat planı (altta) (Kuban, 2017, s. 60).

Kuban hem *Osmanlı Mimarisi* hem de *Türk Ahşap Konut Mimarisi 17. – 19. Yüzyıllar* isimli eserlerinde “hayatlı ev” ve onun türevlerinin Osmanlı yapı kültürünün, dünya konut tarihine önemli bir katkısı olduğunu belirtir. Buna göre hayatlı evin planını genel olarak şöyle ifade eder:

Karışık malzeme ile inşa edilen, taşıyıcı sistemi ağaç çatma olan, iki katlı evdir. Plan tipolojisini birinci kat tanımlar. ‘Hayat’ adı verilen açık bir galeriyle mekânsal olarak bütünleşen bir eyvan etrafındaki iki bağımsız oda planının temel kurgusudur. (...) Birinci kat evin prestij katıdır. Odaların en görkemlisi ‘başoda’ olarak adlandırılır. Zemin kat topraktan birkaç basamak daha yukarıda olur. Her iki katın

bahçe cephesi iki katlı bir revnak oluşturur. Evin iç merdivenine biçimsel olarak itina edilmemiştir. Sadece katları birleştiren bir araç olarak 'hayat'ta yer alır.

Zemin katın planı birinci katın formalizmini izlemez. Bazen zemin kat ile birinci kat arasında alçak bir ara kat, daha çok kışın soğuğa karşı bir koruma alanı olarak yapılmıştır. Zemin katın biraz yükseltilmesiyle yarım bodrum katları oluşturularak buraya ahır ve samanlık gibi tarımsal yaşamın gereksinimleri için yerler yapılır. Bu yapıların hela ve mutfak türünden servis alanları evin bahçesinde ya da avlusunda düzenlenir. Zengin evlerin odalarına yüklükler içinde yıkanma yeri (gusülhane) gelebilir (Kuban, 2021, s. 469 – 471).

Kuban'ın kitabından alınan alttaki resim, araştırmacının burada anlattıklarının canlı bir örneği niteliğindedir:



2. Resim Murad Evi, hayat cephesinden aksonometrik perspektifi - Bursa, 18. yy. (Kuban, 2017, s. 64).

Hayatlı ev tipolojisinde avluda kuyu ya da çeşme veya bir havuz ve meyve ağaçları bulunduğunu belirten Kuban, bazı evlerde avluya bitişik bir bahçe de olabileceğini ifade eder. Özellikle kentsel yerleşmelerde bu evlerin avluları yüksek bir duvarla dışarıya kapalıdır. Fakat yine de kentlerin gelişim gösterdiği on dokuzuncu yüzyılda yaşamının büyük bir bölümünü evde geçiren kadın, görsel olarak dış dünyadan soyutlanmamıştır. Evin birinci katında başoda ya da oturma veya misafir odası bazen de diğer odalar alt katın üzerinden dışarı yani yola taşar. Burada bulunan çıkma ya da cumbalar kadının dışarıdan görülmeden sokağa bakıp izleyebilmesini sağlayan yapı unsurlarıdır.

Pencerelerin alt bölümlerinde kafesler vardır ve bunlar kadının dışarıdan görülmesini önler. Evlerin üst katları alt katlara göre daha aydınlıktır (Kuban, 2021, s. 473).

Çalışmamıza konu olan XIX. yüzyılda özellikle de İstanbul'da Kuban'ın sözünü ettiği hayatlı ev tipolojisinin birtakım değişikliklere uğradığı görülmektedir. Bu değişimin temelinde Osmanlı Devleti'nin Avrupa'yı takip etme çabası olduğu şüphesizdir. Tarımsal yaşamdan uzaklaşma ve kadınların yavaş yavaş toplum içinde görünürlüğüne artmasıyla açık galerili ev de yerini orta sofalı kent evine bırakmıştır:

İstanbul'un 18-19. yüzyıllarda geliştirdiği ilginç konut mimarisi, "Hayatlı Ev" geleneğinin Batılı etkilerle değişime uğramış oldukça farklı bir varyasyonudur. Bunun yeni bir dil olduğunu söylemek zorsa da güçlü bir diyalekt olduğu söylenebilir. Hayatlı Ev, açık galerisi ve odalarının değişmez özellikleriyle kendini tanımlamıştır. Tarımsal bir yaşamın kesin göstergesidir. Fakat 19. yüzyılda hayat'ı ortadan kalkmış orta sofalı İstanbul kent evi, hem işlev hem biçim olarak kurucu temellerinden uzaklaşmıştı (Kuban, 2021, s. 474).

XIX. yüzyıl Türk romanında rastladığımız konak yapısı da genel olarak Kuban'ın sözünü ettiği orta sofalı kent evi tipolojisindedir. Bu tipolojiye uygun en geniş ve detaylı konak betimlemelerinden birini Mizancı Mehmet Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* isimli eserinde okuruz. "Fatih'ten Sultan Selim'e gidilirken sağda solda çok eski konaklar görülür ki çoğu haraba yüz tutmuştur" (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 44). Böyle bir muhitte bulunan konağını Şeyh Salih Efendi üç yıl önce satın almış, etrafındaki yapılar gibi metruk bir vaziyetteki bu binayı tamir ettirip döşettirmiştir. İstanbul'daki bu büyük konakla ilgili ayrıntılar romanın ilerleyen sayfalarında vurgulanır:

Otuz odalı iki kat bina, bahçe, konağın karşı tarafında yine bahçe ile mutfak dairesi, ahırlar, arabalıklar, hademe dairesi, hep mükemmeldi. Fukara ve muhtacın için konağın kapısı açık, sahiplerinin elleri gevşekti.

Konak üç kısım olup hanede harem, selâmlık taş bölük namlarıyla maruftur. Taş bölük haremle selâmlık arasında büyücek bir dairedir ki bazı bölmelere ahşaptan dört duvarı ile hamam dairesi taşandır.

Efendi'nin odaları gerek haremde gerek selâmlıkta üst kattadır. Selâmlıkta üst kata çifte merdivenle iptida doğrama ve renkli camlarla tefrik olunmuş merdiven başına, ondan da bir kapı ile büyük bir sofaya çıkılır (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 45).

Temel olarak iki kattan, bahçelerden, üç bölüm ve otuz odadan müteşekkil bu büyük ahşap konakta ev sahibi Salih Efendi'nin hem harem hem de selâmlıkta üst katlarda odaları vardır. Mahremiyet ve kapalılık ilkesini temel alarak oluşturulan haremlik-

selamlık şeklindeki ev düzeni, geleneksel Osmanlı aile hayatını yansıtır. Salih Efendi'nin konağı da ağırlıklı olarak sahiplerinin yaşam stili gibi geleneksel bir tarz ve döşemeye sahiptir:

Sofa, binanın enine cesim bir sofadır. Yekpare Gördes halısıyla mefruştur. Tezyinat-ı sairesi yıldız, ipek, billûr, eski madenden ibarettir. Yalnız köşelerini işgal eden dört minderle aralarındaki ikişer erkân şiltesinden başka bütün takımı alafrangadır (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 46).

Konağın duvarlarında resim bulunmaması da İslami kaidelere uygun geleneksel yapıyı yansıtan unsurlardan birdir. Burada duvarlara resimlerin yerine çeşitli haritalar asılmıştır:

Duvarlarda resimden eser yok. Büyük aynalar, konsolların aralarında kıtaat-ı hamse ile ayrıca memalik-i mahrusa haritaları talik olunmuştur. Tavanın ortasında cesim avize, duvarın altı yerinde müzeyyen lâmbalar mevcuttur.

Sofanın liman, Beyoğlu, Tophane, Boğaziçi taraflarına nâzır olan cenahında merdiven tarafındaki duvar, memalik-i mahrusa haritası, onun karşısına dahi Afrika kıtası asılmış bulunur. Efendi'nin her vakit oturduğu yer işte burasıdır. Arkasına Afrika'ya, yüzünü memalik-i mahrusaya vererek oturur. Haritaların bu surette asılmasını kendisi emretmişti (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 46-47).

Salih Efendi, günlük hayatında, odasında geleneksel tarza uygun olarak merdiven kapısının karşısındaki minderde ya da erkân şiltesinde oturur ve şayet yalnızsa minderin yanında duran kitaplardan birini alır ve okur (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 47). Salih Efendi'nin misafirleri sofada kabul edilir, bir erkek misafiri geldiği zaman ise denize bakan geniş ve süslü bir odaya geçilir ki efendinin asıl odası olan bu yerin döşemesi kıymetlidir ve duvarlarda ünlü hattatların değerli yazılarının asıldığı levhalar vardır:

Gelen misafirler sofada kabul olunur. Fakat misafir eâzım-ı ricalden olursa merdivene karşı gelen kapıdan diğer bir salona, oradan denize nâzır vasi ve müzeyyen bir odaya alınır. Asıl "Efendi odası" bu odadır. Döşemesi daha kıymettardır. Duvarlarında harita yerinde en meşhur hattatların âsar-ı bergüzidelerinden olmak üzere birçok levhalar asılıdır (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 47).

Efendi'nin asıl odasının bulunduğu konağın bu yönünde oğlu İsmail Bey'in de odaları vardır. Ayrıca sofanın merdiven tarafından mabeyn dairelerine ve evin diğer odalarına gitmek mümkündür:

Şu salonla odadan başka binanın o cihetinde biri hem sofaya hem de salona açılır, diğeri yalnız sofaya açılır iki oda daha vardır. Bu odalar mahdumu İsmail Bey'in odalarıdır.

Sofanın merdiven tarafındaki duvarında iki kapı mevcut olup ikisinden de mabeyn dairesine gidilir. Biri, yani merdivenden çıkılınca sağ yahut deniz tarafına geleni yemek, kiler, kütüphane odalarına; diğeri dahi soba, hamam dairesine götürür

Yemek odasıyla kilere alt kattan ayrıca merdiven var. Her vakit selâmlık sayılır. Anahtar Efendi'nin cebinde bulunan kütüphane salonu ile muttasıl olan odası harem dairesini set eder.

Öbür taraf, yani soba ve hamamın bulunduğu cenah ise harem dairesinden ma'duddur. Yalnız kışın sobanın kapıları müntehap misafirlere açılır. Bunu yalnız Efendi yapabilir. İsmail Bey bile buna mezun değildir. Bu cenahtan dahi aşağı kata merdiven vardır. Bu merdivenle iptida sofa denilecek kadar büyük bir papuçluğa ve dönme dolabın önüne, harem bahçesine inilir (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 47-48).

Sofalarla birbirine bağlanan geleneksel Osmanlı konağı tarzındaki bu evin harem bölümü, selamlığın iki katı büyüklüğündedir. İçinde yine pek çok oda bulunan bu bölümde Efendi'nin eşleri ve kızlarına ait odalar da bulunmaktadır. Bu odaların büyüklüğü, odada kalan kişinin ev sahibiyle ilişkileri doğrultusunda tayin edilmiştir:

Harem dairesi oda itibariyle selâmlığın iki misli büyüklüğündedir. Üst katta mabeyn dairesine yine sofa muttasıldır. Sofanın kütüphane dairesindeki kapıdan Efendi, hamam dairesindeki kapıdan dahi İsmail Bey gelip giderler. Halayıklar sofaya, süpürmek için yalnız günde bir kere çıkabilirler. Hanımlar ise çokluk uğramazlar.

Harem dairesinin birinci sofasından daha içeriye gitmek için dört kapısı olup ikisi yekdiğerinden geçilecek üçer odadan öbür sofaya çıkmak için vasıtaadır. Diğer ikisi ise odalara uğratmaksızın aralık yoldan doğru öbür sofaya götürür.

Öbür sofada dahi şu dört kapının mukabilindeki kapılardan başka aralarında çifte merdivenin doğramalı kapısı vardır. Sofanın öbür cenahı ise boyuna odalarla muhattır ki, Karadeniz tarafındaki büyük oda Hanımefendi'nin misafir odası, yani başındaki iki küçük oda, kerimesi Sabiha Hanım'ın, Akdeniz tarafındaki köşe odası Zehra Hanım'ındır.

İki sofa arasındaki üçer odadan Karadeniz tarafındakiler Efendi'nin, yani yeni hareminin, Akdeniz tarafındakiler dahi İsmail Bey'in, yani gelin hanımın dairelerdir (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 48).

Evin alt katında bahçede mutfaktan çıkan yemeklerin konulduğu bir dönme dolap vardır. Konağın, erkeklerin girip çıktığı selamlık kapısı caddeye açılırken; kadınların kullandığı harem kapısı bahçenin yanındaki sokağa açılmaktadır. Kapılar arasındaki bu mekânsal fark giriş çıkışlarda, kadının yabancılar tarafından görünürlüğü dikkate alarak düzenlenmiştir. Ayrıca harem ile selamlık arasında başka herhangi bir kapı ya da

pencere yoktur ki bu durumda yine kadının evin harem kısmında daha serbest hareket edebilmesine olanak tanır (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 48).

Şeyh Salih Efendi'nin konağı ağırlıklı olarak geleneksel tarzda eşyayı bünyesinde barındıran bir özelliğe sahip olmakla beraber az da olsa Batılı eşyalara da maliktir. Bunun örneklerinden biri de efendinin odasındaki koltuktur. Odasında hem minder hem de koltuk bulunması, Şeyh Salih Efendi'nin gelen misafirine alaturka ya da alafranga seçenek sunabilmesi ve her iki mobilya türünü bünyesinde barındırması açısından önemlidir (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 51- 54). Haliç manzaralı bu cesim konağın, büyük bir de kütüphanesi de vardır, anahtarı Salih Efendi'de bulunan ve sadece onun açabildiği bu kütüphane romanda şöyle ifade edilir:

Hemen o sırada sofanın öbür cihetinde bulunan mabeyin kapısı -yani sofa dairesine gidilen kapı- açıldı, tahminen yirmi beş yaşında, uzun boylu, zarif bir delikanlı sofaya çıktı. ...Üçü birlikte kütüphane cihetinden harem dairesine müteveccihen hareket ettiler. Efendi'nin kemal-i ehemmiyetle kütüphanenin iki kapısını da cebinden çıkardığı büyücek bir anahtarla açması ve tekrar kilitlemesi Mansur'un nazar-ı dikkatine çarptı (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 60 -61).

Şeyh Salih Efendi'nin konağının harem bölümü sofalardan birinin içinden diğerine geçilebildiği, bazı bölümlerin ise büyük ve kalın perdelerle örtüldüğü bir mimari özellik arz etmektedir ki bu durum da yine geleneksel tarzın bir göstergesidir:

Üçü birlikte iptida bir odaya, odadan binanın iç tarafındaki pencereden aydınlık alan aralığı dönerek bir iki kapalı kapının önünde geçtikten sonra karşılıklı gelip bir halayık tarafından mahsusan perdesi kaldırılmış olan diğer bir kapıdan içeriye dâhil oldular. O da büyük bir sofaydı. Sofanın bir cihetinde biri minderde, diğer ikisi az uzağında sandalyeden olmak üzere üç kadın oturuyorlardı (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 62).

Eş sayıları ve aile bireyleri arttıkça yıllar içinde Salih Efendi konağının özellikle harem bölümünde yeni bir düzenlemeye gidilmesi de söz konusu olmuştur (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 115).

Geleneksel konakların mutfak bölümünde pişen yemekler, hazırlanan ikramlar mutfak yönünden dönerli özel bir dolap vasıtasıyla dışa verilir. Harem ve selamlık daireleri arasında yemek ve sofranın karşı tarafın yüzünü görmeden, alışverişini sağlayan, iki yana da kapısı olan ve kendi ekseni etrafında dönen bu raflı dolap sayesinde mutfığa sürekli bir giriş çıkış ve gürültü olmadan yemekleri misafirlere ve ev sahiplerine sunmak mümkündür:

Alt kalttaki kahve ocağında muttasıl kırmızı şeker şerbetleri kaynıyor. Çoğunu peykelere yerleşmiş olan uşaklar içiyorlar. Bazan da bir gümüş tepsi üzerine dizilmiş ince saksonya takımı içinde yukarı kata yahut gümüş bir meşrebeyle dolaptan içeriye verildiği oluyor. ...Yukarı katta sofada Salih Efendi ber-mutad minder üzerinde oturuyor. ...İsmail Bey'in odasında, İsmail kanepenin üzerine oturup dikkatli bir şeye bakıyor gibi, gözlerini yere serilmiş halıya dikmişti (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 112 – 114).

Şeyh Salih Efendi'nin geleneksel tarzda inşa edilmiş büyük konağında Zehra Hanım'ın her daim güneş alan ve az da olsa penceresinden selâmlık bahçesinin bir kısmının görüldüğü odasının tasvirini yazar şu cümlelerle dile getirir:

(...)harem dairesinin en ucunda bahçe tarafındaki köşeyi teşkil eden Zehra Hanım'ın odasına kadar gitti. Bu oda vasi, güzel bir oda ise de sabahtan akşama kadar güneş içinde bulunduğu için konaktakilerce rağbetsiz kalmıştır. Sair odalarından fazla olarak bu odanın köşe penceresinden selâmlık bahçesinin bir nısfı bile seyr olunur. Çünkü duvarın yalnız bina ciheti yüksek olup öbür cihet ancak sekiz arşın olduğundan duvardan aşmış bulunan iki dut ağacının dalları arasından bahçe kısmen görülür. ...Zehra Hanım bahçeye nâzır pencerenin önünde minder üzerinde oturuyordu (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 130-131).

Şeyh Salih Efendi'nin bu büyük konağa taşınmadan önce tadilat yaptırdığını zira konağın harabe bir hâlde olduğunu belirtmiştik. İşte bu tadilattan sonra konağın selamlık odalarından biri olan Şeyh Salih Efendi'nin odasından yandaki evlerdeki komşularının çamaşırları astıkları tahta-puş görünmeye başlanır. Kaçgöçün olduğu o dönemde her ne kadar komşu genç kız bunun farkına varıp araya kafes koydurarak önlem alma yoluna gitse de yine de bu durum efendinin bu genç kızı bu vesileyle görüp beğenip son zevcesi olarak almasının yolunu açar (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 118.-119).

Şeyh Salih Efendi'nin konağı her ne kadar ağırlıklı olarak geleneksel tarzda döşenmiş olsa da kızı Sabiha Hanım'ın 'kuş kafesi gibi toplu, ziynetli odasında' bir piyanosunun olması ve onu çalma denemeleri yapması, yeni neslin Batılı tarzda yaşamaya meylettığının bir göstergesidir. Ayrıca Sabiha Hanım'ın odasında bir ayna ve çekmeceli konsolün olması da Avrupaî döşeme tarzlarından (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 125).

Şeyh Salih Efendi'nin geleneksel mimarî tarzında iç kısmı ahşap malzemedен inşa edilmiş konağında o zamanlar İstanbul'da çokça karşılan bir durum yaşanır, bir gün büyük bir yangın çıkar ve koca konak yaklaşık bir saat içinde küle döner:

Selâmlığa koştı. Kütüphane kapısını devirerek sofayı, merdiveni, aşağı katı buldu. Uşakları ayağa kaldırdı. ...Kendisi selâmlık sofasından kendi odasına gitmek üzere sofanın kapısına gireceği sırada içerisini ateş içinde gördü. Tekmil aralığın döşeme tahtalarıyla ahşaptan olan kendi odasının bölmeleri alevlenmişti. Bütün aralığın, merdivenin, kendi oda kapısının birden tutuşması ancak boylu boyuna gazın dökülmesinden neşet edebilecekti. Kapısının bir kanadı rezeleri tarafından bir hayli yanmış olduğundan tekmesine dayanamadı. Duman içinde bulunan odada boğulmak tehlikesini gözüne kestirerek yazıhanesine kadar gitti. Ayağı sofa kapısının eşiğine ilişmişti. Bir saat sonra Mansur karşı bahçeden ayrılıp giderken koca konak yanmış, yıkılmıştı. Yalnız taş bölük ortada mağmum bir muhbir-i vukuat-ı müdhişe gibi yarı kararmış, yarı kızarmış, yarı yıkılmış bir hâl-i hüzn-i iştimalde ateşler içinde dikilmiş duruyordu! Hariki söndürmek üzere gelen tulumbacıardan harem bahçesine girmiş olan Kadı Çeşmesi'nin tulumba takımı ateşin aydınlığı sayesinde yerde siyah bir şey görüp kaldırdılar (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 263 - 267).

Bu yangının ardından Salih Efendi ve ailesi Gedikpaşa taraflarında kiralık bir konağa taşınırlar (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 268).

Tanzimat dönemi edebiyatının en üretken yazarlarından Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'de, Felâton Bey'in babası Mustafa Merakî Efendi'nin konağı üzerinde durur. Romanın alafranga tipi olan Felâton Bey'in babası Mustafa Merakî Efendi, istediği gibi alafranga bir hayat yaşayabilmek adına Üsküdar'daki güzel konağını, bağını ve bahçesini ucuz ya da pahalı olup olmadığına bakmadan satar ve Tophane'nin Beyoğlu'na yakın bir mahallesinde yeni tarzda ve 'mutlaka alafranga' olması için kâgir bir konak inşa ettirerek hemen oraya taşınır (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 2 - 3). Romanda bu konaktan detaylı bir şekilde söz edilmemektedir. Ancak Batılı bir hayat yaşamak isteyen Merakî Efendi'nin, konağını geleneksel değerlerin hâkim olduğu bir semt olan Üsküdar'dan taşıyıp Batılı tarzda bir yaşantının hâkim olduğu Beyoğlu yakınlarına yerleşmesinin, onun da tıpkı oğlu gibi alafranga bir hayata sahip olmak istemesiyle ilgili olduğunu belirtebiliriz. Ne var ki romanın sonunda zaten kontrolsüz bir şekilde para harcayan biri olan Felâton Bey'in babasının ölümünün ardından müsrifliğini arttırdığını ve konak da dâhil olmak üzere sahip olduğu her şeyi kaybettiğini okuruz.

Konak, yalı ve köşk hayatına eserlerinde genişçe yer ayıran Servet-i Fünûn edebiyatının en büyük nesir yazarlarından Halit Ziya Uşaklıgil'in kitap olarak basılan ilk romanı *Nemide*'de Nemide ile babası Şevket Bey, maddi bakımdan müreffeh bir hayat sürmektedirler. Şevket Bey'in, Sultanahmet caddesinde bir konağı ile Kanlıca'da bir yalısı, iki çiftliği, bir zeytinliği ve beş altı tane de dükkânı vardır. Şevket Bey'in evi

Sultanahmet Caddesindeki on iki odalı, büyük bir bahçesi olan bir konaktır. Bu konağın mermerle döşeli geniş avlusu vardır. Sırf bu avlu bile konağın Avrupaî tarzda olduğunun bir göstergesidir. Anlatıcı yazar bu konağı şöyle ifade eder:

Sokak kapısından girildiği zaman sağ taraftan mermerle mefruş vasi bir avluya nazır iki oda, karşı cihetinde bahçeye açılır büyük bir kapı, sol tarafta iki cenahlı bir merdiven görülürdü. Bahçe ve sokak kapılarının iki tarafındaki büyük pencereler avluya tenvir etmekte ve karşı tarafta bahçenin nim bir surette müşahede olunan ağaçları eve girilince hoş bir manzara teşkil eylemekteydi (Uşaklıgil, 2018, s. 44).

Alışılmışın dışında iki yerine üç katlı olan bu konağın ikinci katında Şevket Bey'in bahçeye bakan yatak odası, kütüphanesi vardır. Ayrıca yine alışılmışın aksine Şevket Bey'in hizmetkârının odası da bu kattadır. Türk konak hayatında odaların taksiminde hizmetkârlara ait odaların genelde zeminde olduğunu görmekteyken burada Ömer Ağa'nın odasının üst katta olması, ifade edilmesi gereken bir farklılıktır (Uşaklıgil, 2018, s. 44).

Konağın son katı Nedime, dadısı ve sütninesine ayrılmıştır, bu katın taksimi de ikinci katla aynıdır. En alttaki iki selamlık odası ise evin diğer hizmetkârlarına aittir ve böylece anlatıcı yazar bu konakta sekiz kişinin yaşadığını vurgular (Uşaklıgil, 2018, s. 45).

Eski dönem Osmanlı konaklarına nazaran 12 odalı olması dolayısıyla küçük olduğunu ifade edebileceğimiz ve Batılı tarzda tanzim edildiği vurgulayabileceğimiz bu konakta akşam ve öğle yemekleri yemek odasında yenir, sonrasında bahçesinde biraz dolaşan Şevket Bey akabinde kütüphanesine çekilerek bir şeyler okur veya penceresinin önüne oturarak hatıralarını ihya eder (Uşaklıgil, 2018, s. 44 - 45).

Başta yemek odası olmak üzere konağın geneline baktığımızda Halit Ziya'nın diğer eserlerinde de sıkça rastladığımız gibi Batılı tarzda döşenmiş olduğunu söyleyebiliriz. Bu doğrultuda konağın malikleri de içinde Batılı bir hayat sürmektedir.

Şemsettin Sami'nin Türk edebiyatının Batılı anlamdaki ilk romanı kabul edilen *'Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat'*ında, söz konusu edilen yalnızca bir konak vardır. Bu konak, Fitnat'ın

öz babası olduğunu bilmeden, Ali Bey'e gelin olarak geldiği, Üsküdar Toptaşı'nda bulunan haremlik- selamlık olmak üzere yirmi, otuz odalı, her tarafı süslü, değerli

eşyalarla döşenmiş, içinde bir iki bahçıvanın daima çalıştığı geniş bir bahçesi olan büyük bir konaktır. Bu konağın ayrıca büyük bir ahır ve içinde beş-altı uşağı ile ispir seyisi de vardır. Haremlikte de beş on cariyesi bulunmaktadır. Anlatıcı yazar da “Nihayet, büyük bir konak, oldukça büyük ve zengin bir adamın konağı vesselâm” (Şemsettin Sami, 2005, s. 58 – 59) diyerek konak hakkında genel fikrini ortaya koyar. Tüm bu ifadelerden oldukça büyük ve ihtişamlı bir ev olduğu anlaşılan bu konağa gelin olacağı haberi Fitnat’a verilir ancak Fitnat, Talat Bey’e olan aşkından bu izdivacı reddetmekle beraber üvey babası ve yanlarında çalışan yaşlı kalfa tarafından kandırılır. Fitnat’ı o senenin yazını Üsküdar’daki bir kira evinde geçireceklerini söyleyerek hile ile Ali Bey’in konağına götürmeye karar verirler. Amaçları Ali Bey’in konağının ihtişamını gören Fitnat’ın bu evliliğe razı olmasıdır fakat işler umulduğu gibi olmaz. Neticede Ali Bey’in konağı romanda önemli bir yere sahiptir çünkü olayların büyük çoğunluğu burada vuku bulmaktadır. Ancak yine de romanda geleneksel tarzdaki bu konakla ilgili herhangi bir ayrıntılı betimlemenin yapılmadığı görülür.

Samipaşazâde Sezâi’nin, *Sergüzeşt* isimli eserinde, romanın kahramanı Dilber’in esir olarak satıldığı ikinci ev olan Âsaf Paşa’nın hânesi, oldukça büyük ve gösterişli bir yapıdır. Her ne kadar bu hânenin bir konak olduğu söylenmese de hem bir paşaya ait olması hem de büyüklüğü nedeniyle bir konak olarak ifade edilebilir. Asaf Paşa, uzun bir süre Mısır’da yaşamış ve bu süre zarfında birçok memuriyetlerde bulunarak servet sahibi olmuştur. Sonrasında ise İstanbul’a gelerek yıllar içerisinde edindiği servetiyle, çok para sarf ederek Moda burnu taraflarında “Avrupaî” bir ev yaptırmıştır. Anlatıcı yazar, bu binanın deniz tarafının manzarayı gördüğünü, kara tarafının ise çınar, kestane, zeytin gibi yüksek ağaçların olduğu fakat hiçbir tarafla bağlantısı olmayan bahçeye baktığını belirtir. Bahçeye bakan tarafın alt katındaki salon tam olarak Batılı tarzda döşenmiştir ve anlatıcı yazar bunu çok ayrıntılı bir şekilde betimler:

(...) salonda mermerden büyük bir ocak, ocağın kenarları mermer üzerine işlenmiş mitolojik tasvirlerden, bellerinden aşağısı çıplak kız, ocağın üstünde büyük bir ayna, önünde bir ayı pöstekisi, ortada on dördüncü Louis zamanına mahsus sanat ve zarafet eserlerinden bir masa, etrafında ayakları ve arkaları yaldızlı iskemleler, yine o devir sanatının güzel mahsullerinden ufak bir yazıhane, küçük konuşmalara, mahrem görüşmelere müsait birbirine karşı konularak, yekdiğerine raptedilmiş koltuklara benzeyen kanepeler kanepelerin arkasında odanın köşelerinde, eski madenleri taklit ederek yapılmış saksılar içinde Afrika ve Hint tabiatının coşkunluk ve bereketini gösterir, uçları tavana dokunacak kadar büyük çiçeklerle, salonun zemini Anadolu güzel sanatlarından olan küçük halılarla döşeli olmakla beraber,

üzerinde en nadir hayvanların pöstekileri, yaldızlı koyu kırmızı kâğıtlı duvarlarında Fatih'in İstanbul'a girişini olanca azamet ve büyüklüğüyle gösteren mükemmel bir tablo, diğer tarafında Sainte-Helene'in sisler, dumanlar içinde kalmış kayalarının üzerinde, şâhâne bakışlı bir kartal gibi istila edici bakışını Avrupa tarafındaki ufuklara dikmiş düşünen Birinci Napoléon'un mehabetli portresi... (Samipaşazade Sezai, 2019, s. 39-41).

Avrupaî tarzda döşenen bu salonun sağ köşesinde büyük bir piyano vardır, akşam yemeğinden sonra salona giren bütün aile “lâmbaların renkli karpuzlarından akseden gayet açık mavi bir ışığın altında toplan”ırdı. Evin diğer bölümleri de yine salon gibi alafranga tarzdadır:

Salonun pencerelere yakın küçük kapısından bir sere girilir, serden de yukarda bahsettiğimiz bahçeye çıkılırdı. Yine alt kattaki salonun hizasındaki yemek odasının yere inmiş büyük pencerelerinde, uçları yerlere kadar sarkmış mavi atlastan perdelerin bıraktıkları aralıklardan, bakış, çiçekler içinde dolaşır, lak'ın kenarında düşünür (...) (Samipaşazade Sezai, 2019, s. 41).

Yazarın bu tasvirinden anlaşıldığı üzere Âsaf Paşa'nın evi hem dış mimarisiyle hem de iç görünümüyle Batılı bir özellik arz etmektedir. Özellikle ocağın mermeri üzerindeki mitolojik unsurlar, hayvan postları, XIV. Louis üslubundaki masa ve sandalyeler ile en mühimi de salondaki büyük piyano, bunun en somut örneklerindedir. Evin bütününe baktığımızda geleneksel kültür ve medeniyetimize ait olan tek eşyanın salondaki halılar olduğunu ifade etmek mümkündür. Ayrıca bu salonda Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'a girişini gösteren bir tablo da bulunmaktadır ki her ne kadar tablo kendi tarihimizle ilgili olsa da duvarlara tablo asma geleneği bize Batı kültüründen geçen bir unsurdur.

Samipaşazade Sezai'nin yarım kalmış önemli bir romanı vardır. *Konak* adlı bu yapıt, Dâhiliye Nazırı Mustafa Paşa'nın romana adını veren bir asırlık büyük konağını konu almaktadır. Mustafa Paşa, ailesi ve çok sayıdaki hizmetkârıyla Yüksek Kaldırım'da bulunan çok büyük ve gösterişli bir konakta yaşamaktadır. Yazar, evin çocuklarından Süleyman Bey'in haremde bulunan bir kadın eliyle döşenmiş olduğu belli olan sade fakat güzel kokulu yatak odasını şöyle ifade eder:

Yerde yayılmış ekser vakit pamukları atılı üç geniş şilteli alçak bir karyola kadar yüksek bir yatak, ince müteaddit yastıklar üzerinde hâb-ı hayale dalan genç başı okşar bir elle konulmuş çarşaflarda, yorganlarda hususî bir itina, başucunda hattatâne yazılmış Âyet-i Kerîme'yi muhtevî levhada büyük bir tevekkül ve rikkat görünüyordu (Samipaşazade Sezai, 2019, s. 81).

Yazarın bu tasviri bize, konağın bu odasının geleneksel bir tarzda tanzim edilmiş olduğunu anlatmaktadır. Bu şekildeki bir tanzim konak ahalisinin yaşam stili hakkında da ipuçları vermektedir. Nitekim Ramazan ayının gelmesiyle beraber konağın geleneksel yaşantısı daha çok gözler önüne serilir. Zira konağın bir odası cami odasına çevrilmiştir ve burada Ramazan dolasıyla teravih namazları kılındığı ifade edilmektedir:

“Büyük bir pencereden Mısır’dan gelmiş âma bir hâfız yüksek, tiz bir sesle akşam ezanı okuyor, sadası Fatih taraflarına doğru aksederek İstanbul’un ortasında bir suret-i feth gibi duran o ilâhî camiin yanmağa başlamış minarelerinden semaya doğru çıkıyor, sofanın ortasında avizelerin, odalarda yanan şamdanların ziyaları pencerelerden taşarak konağı muhat olan bahçe ile avluda o kapalı havada yıldızlı bir gece yapıyor, yukarı katta Süleyman Beyin pederi “vükelâ yı saltanat-ı seniyyeden” Mustafa Paşa, şarka mahsus nadide maden tabakları, billûr nümâyişleri içinde sofrasında ve aşağı katta kapıcının odasına kadar kurulmuş sofralarda takım takım misafirler izâz olunuyordu (Samipaşazade Sezai, 2019, s. 88-89).

Selâmlıkta Ramazan ayı bu şekilde kutlanır, iftardan sonra Paşa ve misafirleri büyük, etrafı geniş sedirli odasına geçerlerdi. Harem dairesi ise kendisine özgü bir süs ve ihtişam içinde misafirlerini ağırlıyordu. Yarım kalmış bu yapıtta konakla ilgili olarak dikkat çeken önemli bir özellik, konağın harem bölümüyle selâmlık bölümü arasındaki yaşantının farklılığıdır. Batı kültürüyle bir ilişkisi olduğu için selâmlık, fikir bakımından dışarıya açık bir yapı gösterirken, harem kısmı âdeta kapalı bir kutu gibidir. Anlatıcı yazar bu durumu şöyle ifade eder:

“İçinde oturanlar elli altmış kişiden az olmayan bu konaklarda küçük bir duvar, haremle selâmlığı ayırdığı gibi, zamanı da ikiye bölerdi. Onun için selâmlık ile haremlik birbirine benzemez iki dünya idi. Yalnız Boğaziçi’ndeki yalıya naklolunurken konaktan sokağa çıkan kızların küre-i arza ait fikirleri aksâ-yı memâlik addettikleri o yalıdan, o huduttan ileri gidemezdi. Konağın selâmlık dairesine Fransa’dan, nadir olarak İngiltere’den seyahatin pek güç olduğu o zamanlarda Hint’ten, Semerkant’tan, Afgan’dan, İran’dan misafirler gelirdi. Duvarın öte tarafında, selâmlıkta ağalar, arabacılar, kapıcı, aşçıbaşı, dışarıdan onlara gelen misafirleri kahve ocağında toplanır, şuradan buradan ve ekseriyetle muharebelerden konuşurlardı.” (Samipaşazade Sezai, 2019, s. 95 – 96).

Bu fark, konağın selâmlık kısmının eşyalarının hareminkilerden ayrı olmasında da kendini gösterir. Nitekim Batılı üsluptaki bazı eşyaların, konağın selâmlığına yerleştirilmesi uygun görülmüştür. Özellikle selâmlığın odalarından birinden bahsedilirken Batı’dan gelerek yavaş yavaş konaklara girmeye başlayan alafranga eşyadan birkaç koltuk, bir kanep, ortada XV. Louis zevkine sahip bir masadan söz edildiğine şahit oluruz (Samipaşazade Sezai, 2019, s. 96).

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Ferdi ve Şürekâsı* isimli romanında olayların neredeyse tamamının zengin bir tüccar olan Ferdi Efendi'nin konağında geçtiğini görürüz. Ferdi Efendi, kendisi gibi tüccar olan babasının ölümünün ardından Yeni Cami civarında, zengin eşyalarla dolu, büyük bir konak yaptırır eşinin vefatından sonra bu büyük konakta kızı Hacer ile beraber yaşar. Hacer, Ferdi Efendi'nin konağının ve bütün mirasını tek varisidir. Dolayısıyla bu büyük konakta en çok özenilen ve düzenine önem verilen yer, Hacer'in yatak odasıdır². Zamanının çoğunu odasında geçiren Hacer için Avrupaî tarzda mobilyalarla döşenmiş bu odanın ehemmiyeti çoktur (Uşaklıgil, 2017, s. 48). Yumuşak tüylü Uşak halısı ile kaplı odada duvar, baştanbaşa ince tüyleri bir levni ziyadar-ı tayyar ile parlayan pembe kadife ile kabartılmıştır. Tavanın çevresi ise beyaz, pembe, mavi atlaslarla kaplanmıştır. Tavan ise gökyüzünü andıran bir sanat eseri gibidir. Odanın büyük bir bölümünü kaplayan yatak ile karşısında bulunan pencere arasında geniş, alçak bir sedir vardır. Duvarın üstünden dahi bir sanatkârın garip icadı gibi büyük bir kuş, kanatlarını açmış, uzun boynunu uzatmış duruyor gibidir. Sedirin üstü farklı farklı renklerdeki yastıklarla doludur. Sedirin iki tarafından düşen perdelerin arasında iki büyük Çin saksısı vardır. Odanın her tarafını işgal eden çeşit çeşit masalar, çekmeceler, iskemleler, koltuklar üzerine serpilmiş hayal edilemeyecek kadar çok ufak tefek Japon yelpazeleri, Sevr saksılar, eski işlemler, fağfur fincanlar, tunç heykeller, Çinî kâseler..." göze çarpar. Odadaki aynanın iki tarafından uzanan simli kollar üzerinde bir çiçek demetinin içinden çıkan şamdanlar hoş bir aydınlık sağlar. Hacer'in sarı tunçtan yapılmış büyük yatağı odanın bir tarafını beyaz köpük gibi doldurmaktadır (Uşaklıgil, 2017, s. 50 – 52.) Halit Ziya, Hacer'in yatağının uzun ve ayrıntılı bir betimlemesini yapar:

Burada beyazdan başka bir şey görülmez; tüller, ketenler, yünler, canfesler; burada titrek, parlak, donuk beyazlıklarını karıştırmış; burasını köpükten, buluttan mürekkebe bir küme haline getirmiştir. Tavanın bir tarafında zarif, nazik bir el, sarı bir halka tutmaktadır, bu halkadan, güya tavan yarılmış da içeriye bir hatt-ı ziya saçılmış gibi beyaz bir tül dökülmüş, yatağı bir âşiyân-ı melek gibi, âğuş-ı sehab içine almıştır; bu tüller, ötede beride toplanmış, birer bağ teşkil olunmuş, bunların üzerine birer beyaz güvercin konmuştu (Uşaklıgil, 2017, s. 50-52).

Bu tasvirlerden de anlaşılacağı üzere tıpkı bir biblocu veya mobilyacı mağazasını (Kerman, 2008, 153.) andıran Hacer'in odası, babasının zenginliğiyle de orantılı olarak pahalı ve güzel eşyalarla doludur.

² Kadınların odaları hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Altundaş, 2023.

Sürekli sağlık problemleri yaşayan Ferdi Efendi, Unkapanı'ndaki ticarethanesine ait iş yerine gitmekte güçlük çektiğinden ötürü yıllar önce ticarethanesinin yazıhanesini bu büyük konağının selâmlık kısmına taşımıştır. Dolayısıyla bu iş yerinde çalışan dört memur ile bir uşağa, konağın selâmlığının birinci katındaki sofası ile bir büyük ve bir küçük odası ayrılmıştır. Ferdi Efendi gündüzleri zamanının tamamını yazıhanesinde geçirip işleriyle ilgilenirken akşam olunca da hareme çekilir.

Ferdi Efendi'nin konağının tasviri ile cesametinin yarattığı azamet hissi romanın bir diğer kahramanı olan Sâniha'nın şu gözleminde ifadesini bulur:

Sâniha, başını kaldırmış; ittisalindeki, karşısındaki binaların fevkine çıkan bu üç katlı kâgir, cesîm, ceviz kafesli, demir cumbalı binayı; azamet ve mehabetiyle etrafındaki mebani-i sefileyi tahkir ediyormuş gibi onların fevk-i serinden bakan bu muazzam konağı bir nazarda ihata etmiş idi (Uşaklıgil, 2017, s. 154).

Sâniha ve Nesime Hanım üç katlı, kâgir, ceviz kafesli ve demir cumbalı bu konaktan içeriye girince gördükleri büyüleyici güzellik ve zenginliğin karşısında şaşırıp kalırlar.

Burada konağın iç kısmının geniş bir tasvirini okuruz:

Kapı açılır açılmaz gözlerinin önünde imtidat eden bu vâsi mermer avlu, etrafi câbecâ işgale den sütunlar üzerine mevzu büyük taflan saksıları; iki mermer-i amûd arasında latif bir meyl-i kamet ile kıvranarak, dönerek çıkan bu zarif maun nerd-ban, avlunun kısm-ı mukabilini tahdid eden cam kapıların bir levha-i zümürdîn gibi gösterdiği bahçe; bütün bu manzara-yı ihtîşam-ı servet (...)

Şimdi ikinci katta bulunuyorlardı. Sâniha'nın ayakları altında mücella tahtalar, seyyal bir zemin gibi akıyordu. Etrafına baktı; duvarları örten seccadeler, pencerelerden akan uzun ipek perdeler, kapıların arasından görünen odalar, sofayı yer yer işgal eden sandalyeler, koltuklar, sedirler, bir perişani-i latif içinde bu cesîm yeri dolduran bütün eşya (...) (Uşaklıgil, 2017, s. 154-160).

Sâniha ve Nesime Hanım'ı konağın sofasının sonunda bulunan büyük bir salonda ağırırlar. Bu salon da tıpkı konağın diğer odaları gibi büyük ve gösterişlidir:

Burası, büyük, misafir kabul etmeye mahsus bir yerd. Unnâbî kadife sandalyeler, sedirler, odanın ortasını işgal eden cesîm bir suni çiçek saksısıyla müzeyyen müdevvir masanın etrafına bir vaziyet-i mühmelâne ile atılmış koltuklar; pencerelerin yarısına kadar düşen yine o renkte, o kumaşta yarım perdeler; odanın biraz açık, sarıya mail mülevvin duvarlarıyla imtizaç ederek, pencerelerin tülleri sarı, panjurları arasından süzülen ziya içinde nazar-ı nevâz bir mahluta-yı elvan teşkil etmişti (Uşaklıgil, 2017, s. 159-160).

Odanın bahçeye nazır bir tarafında oturan Saniha, panjurların arasından bahçedeki yeşil ağaçları izler. Saniha'nın sağında ve salonda odanın iki tarafını işgal eden iki büyük bir ayna duvarların üzerinde iki aydınlık levha gibi odanın in'ikas-ı tezyinatıyla parlayarak

tavana yükselmişti ve bu odayı sonsuz bir dehliz gibi uçsuz bucaksız gösteriyordu (Uşaklıgil,2017, s. 159-160). Zenginliği, mal varlığıyla tanınan Ferdi Bey'in kızıyla beraber yaşadığı bu konak, yapısı ve gösterişiyle Saniha'nın gözünden bu şekilde betimlenmiştir.

Hacer ile evlenmeyi istemeyerek de olsa kabul etmek zorunda kalan İsmail Tayfur, düğünden sonra Ferdi Efendi'nin konağına iç güveysi olarak gelir. Bu da konakta düğünden önce gelin ve damat için pek çok değişikliğin yapılmasına neden olur: İkinci katta gelin ve damat için yeniden düzenlenen bir daire, yeni gelmiş ve henüz yerine konmamış bir dolap, sofanın bir köşesine dayanmış bir tunç yataklık, perdeleri çıkmış bir pencerenin önünde duran uzun bir sehpa, silinmek üzere dehlizin ortasına indirilmiş avize... (Uşaklıgil, 2017, s. 200-201). Ferdi Efendi'nin konağındaki bütün bu hazırlıklar yeni çift içindir.

İsmail Tayfur ve Hacer'in düğünü kalabalık bir davetliler kadrosuyla konakta yapılır. Fakat İsmail Tayfur ile Hacer'in evliliği mutlu bir şekilde devam etmez ve romanın sonunda İsmail Tayfur'un kendisini sevmediği gerçeğiyle yüzleşen Hacer, kocasından bir intikam almak ister. Bir gece sadece ikisinin içeride bulunduğu bir anda odanın kapısını kilitler. Eline aldığı mum ile yataklarının cibinliğini tutuşturur ve bunun neticesinde konakta büyük bir yangın çıkar. Bu yangının sonucunda her şey küle döner, Hacer feci surette yanarak can verir, İsmail Tayfur çıldırır. Ferdi Efendi ise biricik kızını ve servetinin somut bir göstergesi olan Avrupaî tarzdaki konağını kaybeder.

Mehmet Rauf'un, ünlü eseri "*Eylül*"de, olaylar üç önemli mimarî yapıda: köşk, yalı ve konakta geçer. Bu mekânlar romanın kurgusu ve arka planı açısından oldukça önemli bir yere sahiptir.

Süreyya, karısı Suad ve ailesi ile birlikte babasının konağında yaşamaktadır. Roman boyunca konaktan köşke, köşkten yalıya taşınan ve son olarak da yine konağa dönen Süreyya ve Suad çiftini geri döndükleri bu baba ocağı konakta büyük bir felaket beklemektedir. Yalıdan konağa dönmek istemeyen Suad, konağı, oradaki yaşayışını kasvetli bir şekilde belirtir: kendini yüksek tavanlı, karanlık sofaların içinde, yüksek pencereleri örten ağır perdenin yarı karanlık gecesiyle dolu odalarda bulunca nasıl aciz olduğunu görüp hiçbir şeye cesaret edemeyeceğini anlar (Mehmet Rauf, 2003, s. 278). Mehmet Rauf bu konağın tasvirine ayrıntılı bir şekilde yer vermez. Bununla beraber

Eylül romanı, bir felaket sahnesiyle sonlanır. Suad'ın sevmediği ve yaşamak istemediği bu konakta bir yangın çıkar ve Suad bu yangında mahsur kalır. Onu kurtarma arzusuyla alevlere dalıp içeriye giren Necib, başarılı olamaz ve her ikisi de konağın ahşap tavanının çökmesi sonucu feci şekilde can verir.

Ahmet Mithat Efendi, *Karnaval* isimli romanında bütün hareketliliğiyle Beyoğlu hayatını anlatmaktadır. Bu eserde Uzletî Efendi'ye, Bahtiyar Paşa'ya ve Hamparson Ağa'ya ait olmak üzere üç farklı konak karşımıza çıkar.

Romanda karşımıza çıkan ilk konak, eserin önemli kahramanlarından Zekâî Bey'in, babası Uzletî Efendi'ye ait olan Şehzadebaşı'ndaki evdir. Uzletî Efendi, sağlığı konusunda

oldukça hassas biri olduğu için çok mecbur kalmadıkça konağından dışarıya adım atmamakla birlikte oğlu Zekâî Bey'i de kendisi gibi kapalı bir hayat yaşamaya zorlar. Ayrıca çok zengin bir adam olmasına rağmen para harcamayı sevmediğinden konağında tutumlu bir hayat sürdürür:

Hanesinde altına, gümüşe müteallik hemen bir habbe görünmeyip kahve zarfları dahi tombaktırlar. Fakat gümüş ve altından maada birtakım mücevherli eşyası dahi kasalarda, mahzenlerde mahfuz olduğunu herkes hükmeder (Ahmet Mithat, 2000, s. 18).

Anlatıcı Uzletî Efendi'nin konağından detaylıca söz etmemekle beraber, sahibinin mizacı ve yaşam tarzı göz önüne alındığında bu konağın geleneksel tarzda olduğu düşünülmektedir.

Romanda en çok sözü edilen konak, Cezayirli Bahtiyar Paşa'nınkidir. Bahtiyar Paşa, İstanbul'da hiçbir kibarın sahip olamayacağı kadar büyük ve parlak bir yapı (Ahmet Mithat, 200, s.20) olan konağında Avrupa'dan gelen çalışanlarıyla alafranga bir yaşam sürmektedir. Bu konağının âdetleri de Batılıdır. En dikkat çeken özellik ise konakta kaçgöçün olmamasıdır. Harem ve selâmlık kurallarının Bahtiyar Paşa Konağı'nda esnetildiği görülür. Öyle ki Şehnaz Hanım'a arkadaşlık etmesi için konağa verilen Hasna'yı ziyarete gelen Resmi, Şehnaz Hanımefendi ile birlikte kahvaltı eder. Hatta bu sofrada servis Şehnaz Hanım'ın oda hizmetçisi Sofi tarafından yapılır. Fakat Bahtiyar Paşa'nın konağında, Paşa'nın bir Şarklı olduğunun çok önemli bir

göstergesi vardır ki o da konağın içinde dört zevcesinin bulunduğu bir hareminin olmasıdır.

Romadaki üçüncü konak ise Ermeni ahaliden olan Hamparson Ağa'nın Beyoğlu'ndaki hanesidir. Bu konak tam bir alafranga düzene sahiptir ve Bahtiyar Paşa'nınkiyle kıyaslanamasa da oldukça zengin ve güzel bir yapıdır: Hamparson Ağa'nın Beyoğlu'nda bir evi vardır ki mefruşatı ve süsü açısından birinci sıralarda gelir. Evinin düzeni ve kuralları tam alafrangadır (Ahmet Mithat, 2000, s. 30) şeklinde yazarın vurguladığı bu konak, hem bir Ermeni aileye ait olması hem de Avrupaî tarzda döşenmiş olmasından dolayı geleneksel Osmanlı'nın harem ve selamlığı ayrı olan konaklarından farklıdır.

Ahmet Mithat Efendi'nin bir diğer romanı olan *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*'da, karşımıza çıkan konak, Cihangir'deki "Şemsizâdeler Konağı"dır. Demir Bey, romanın aktüel zamanında Cihangir'deki iki katlı on sekiz odalı bu konağın sahibidir. Yazar, ayrıntılı bir şekilde konağın bulunduğu muhitten, mimari yapısından söz eder:

(...) konak yavrusu bir hane Cihangir hanelerinin en ziyade şâyân-ı dikkat olanlarından. Mahallece bu haneye zaten 'konak' derler. (...) Sokak ciheti o kadar câlib-i nazar-ı dikkat değildir. Bir çift iri kanadın teşkil eylediği kapı konak kapısı ise de sair konak kapıları gibi daima açık bulunmaz. Kapısı açıldığı zaman görülür ki bu kapının içi vâsi bir mermerlik olup kapıya mukabil tarafta diğer bir kapı daha bulunur ve o da açık ise ilerisindeki vâsi bahçe görünür. Bu konak iki kat üzerine bina olunmuştur. Üst kat kâmil ve alt katın nısf-ı yemîni harem dairesidir ki on dört odayı havi olup nısf-ı kısım-ı yesârında selâmlık dairesi olarak dört odası daha vardır.

Böyle on sekiz odalı bir konağın kapısı için daima açık bulunmadığını merak mı ettiniz? Konağın sekencesi cesametiyle mütenasip değildir de onun için (Ahmet Mithat, 2002, s. 8-9).

Fazla kalabalık olmayan bu konağın nüfusu hizmetkârlarla birlikte toplam on kişidir. Anlatıcı, Avrupaî tarzdaki konağın mermerden yapılmış hamamı ile fiskiyeli havuzlu, türlü türlü çiçek ve ağaçlarla süslü bahçesini şu cümlelerle ifade eder:

Bu konağın bir hamamı vardır ki balgamî mermerden mamul olup emsali pek çok büyük konaklarda da bulunmaz. Limonluk şimdiki serler usulünde değil ise de eskiden kalma vâsi ve muntazam bir şeydir. İki masura taksim suyu iki havuza cereyan eder ki birisi fiskiyelidir. Bahçe tarz-ı cedîdde tarh ve tanzim olunmamıştır. Ama tarz-ı atık bahçeleri hatırdan çıkarmayalım! İstenilen taraflara doğru kol atırılan yaseminler şimdiki sarmaşık güllerine hiç de gıpta ettirmezler. Tarhlar etrafına dikilen şimşirler şimdiki taflanlara rağbet bile ettirmezler. Yemiş ağaçları miskin bodur fi- danlardan ibaret değildir. Koca ağaçlardır ki baharda

çiçekleri, onu müteakip yeşillikleri ve nihayet kemale ermiş meyveleri, baharın bûy-1 can-fezâsı, yaprakların hazâreti, meyvelerin lezzeti ile göze de, buruna da, dimağa da hizmet ederler. Bunlar akasya nevinden saye-endâz ağaçlara hiç ihtiyaç bırakmazlar (Ahmet Mithat, 2002, s. 9).

Ahmet Mithat, konağın süslü iç görünümünü: setli sofalar, kemerli kapılar, çiçekli hücreli odalar, yıldızlı tavanlar, tepe camları şeklinde anlattıktan sonra bu tarz eski evlerin şimdiki küçük evlere kıyasla daha çok tercih edildiğini de vurgulamadan geçmez (Ahmet Mithat, 2002, s. 9-10).

Romanın kahramanı Demir Bey'in haremde, onun dışında kimsenin giremediği silah mağazalarını andıran özel bir odası vardır. Her ne kadar bu odada silah dükkânlarından farklı olarak demir ocağı bulunmasa da böyle bir demir ocağı bahçenin bir tarafında bahçıvan kulübesi olan yerdedir. Haremdeki bu gizli odanın içinde çok çeşitli alet edavat ve raflar üzerinde de eskisi yeni, kırık dökük hatta mükemmel yapıda birçok tabanca, tüfek, kılıç, şiş, kama, hançer, sûrâni yatağan, saldırma, muştagibi silahlar dahi vardır (Ahmet Mithat, 2002, s. 18 – 19).

Silahlara ve silah yapımına çok meraklı olan Demir Bey, haremdeki bu gizli odasını âdeta bir atölyeye dönüştürmüştür. Karısı Feride bir gün kocasının ani bir rahatsızlığından yararlanarak içinde ne olduğunu çok merak ettiği odanın kapısını bir çilingire açtırır ve sonrasında gördükleri karşısında şaşkına döner. Zira odada paketler içinde çeşitli Fransızca kitaplar, resimler, askeri armalar vardır. Ayrıca dolabın içindeki büyücek bir yol sandığından zabit kıyafetleri çıkar (Ahmet Mithat, 2002, s. 22 – 23). Bu oda, âdeta tavan aralarındaki sandık odaları gibi Demir Bey'in gizli kalmış mazisini barındırır. Zira geçmişteki hayatını herkesten gizleyen Demir Bey, mazideki hayatına dair ne varsa bu odaya doldurup kilit altına almıştır.

Ahmet Mithat Efendi'nin bir başka romanı *Taaffüf*'te olaylar Dâniş Bey konağında geçer. Osmanlı geleneksel hayatının değişime uğradığı bir aileyi konu edinen bu roman, konağın dıştan görünümünün bir tasviriyle başlar:

Bakınız şu konağa. Evvelleri bu kadar mesken 'konak yavrusu' derlerdi. Ama şimdi 'konak' diye bunlara derler. Afet-i harîke karşı çâre-i men'-i sirâyet olmak üzere umumen tasvip edilen surette, yani tuğladan kâgir olarak bina edilmiştir. Fenn-i mimârî hakkında biraz vukuf peyda etmiş olanlar bir binaya hariçten baktıkları zaman dahi taksimât-ı dâhiliyesini epeyce anlayabilirler (Ahmet Mithat, 2018, s. 5).

Eski konaklara göre daha küçük olduğunu anladığımız bu yapı, yangın olasılığına karşı Avrupaî bir metotla yani tuğladan, kâgir olarak inşa edilmiştir. Zemin katıyla beraber toplam üç kattan oluşan konak anlatıcı yazar tarafından ayrıntılı olarak anlatılır:

(...) birinci katın tavanları dört metreden ziyade mürtefi olduğundan asıl kat addolunabilir ise de ikinci kat Frenklerin ‘mansard’ tabir eyledikleri tavan arası katıyla bizim ‘kat’ diyeceğimiz şey arasında yapılmış bir tabakadır. O katın münkasım olduğu odalar kâmilen yatak odalarıdır. Birinci kat ise, biri büyük biri küçük iki salon ve biri efendiye diğeri hanıma mahsus olmak üzere iki iş odası ve bir sofa ve bir selâmlık salonu ve onun yanında bir antreşambır ile bir uşak odası ve iki de erkek misafiri için yatak odası suretinde münkasımdır (Ahmet Mithat, 2018, s. 5).

Konağın zemin katında arabalık, uşak odaları vb. vardır. Yukarıdaki büyük salonun hemen altına denk gelen yer yemek salonu olarak düzenlenmiştir. Burası istenilirse harem, istenilirse selâmlık için kullanılabilir bir yemek odasıdır. Mutfak, hamam, ahır gibi kısımlar ise bahçenin diğeri tarafında ayrıca inşa edilmiştir (Ahmet Mithat Efendi, 2018, s. 5).

Buradaki anlatımda dikkati çeken ilk şey, konak anlayışının değişmiş olmasıdır. Daniş Bey konağının normalde bir konak değil de konak yavrusu addedilebileceği fakat dönemin şartlarına göre artık bu cesametteki evlere konak denildiğinin yazar tarafında eserde vurgulanmış olması çok önemlidir. Nitekim eski zamanın büyük, kalabalık konakları kalmamış; eskiden “konak yavrusu” olarak nitelenen ve konaktan daha küçük olan evler, şimdi “konak” olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Zira bu durum, genel olarak ülke ekonomisinin kötüleşmesini ve kalabalık ailelerin nüfusunun gün geçtikçe azalmasının konakların büyüklüğüne olan etkisini göstermesi açısından oldukça dikkate değerdir. Artık birçok fertten oluşan eski büyük aile yapısı yavaş yavaş kaybolmaya başlamış, bunun yerini daha az bireyden oluşan küçük aile düzeni almıştır. Başka bir ifadeyle ailelerin küçülmesi, yaşanan mekânın da değişikliğe uğramasına neden olmuştur. Dolayısıyla Ahmet Mithat’ın buradaki cümleleri XIX. yüzyılda ülkedeki sosyal istikametın gidiş yönünü göstermesi açısından dikkate değerdir. Ayrıca yazar, Dâniş Bey konağının İstanbul’da sürekli çıkan ve bazen birden fazla mahalleyi yok eden büyüklükteki yangınlara karşı tuğladan yani kâgir bir bina şeklinde inşa edildiğini ifade etmiştir. Bu da 1895’te tefrika edilen bu romanda yüzyılın sonundaki mimarî anlayış değişikliğinin somut bir göstergesinin ortaya konulması bakımından çok önemlidir.

Ahmet Mithat, yukarıda alıntıladığımız bölümde konağı anlattıktan sonra aile bireylerinden de söz eder ve bu konağın ahalisinin yapı bakımından eski ailelerden farklı olduğunu çünkü kalabalık olmadıklarını vurgular. Konakta aile bireylerinin sayısı dördttür. Bunların haricinde konağın harem kısmında bir kethüda kadın, biri hanıma diğeri efendiye mahsus olmak üzere iki hizmet cariyesi, bir çocuk dadısı, büyükhanımın halayığı bulunmaktadır. Konağın selâmlık kısmında vekilharç, bir harem kethüdası, bir ayvaz, iki uşak, bir arabacı ve bir arabacı muavini vardır. Ayrıca bahçe tarafında bir aşçı, bir aşçı yamağı, bir seyis, bir külhancı, bir de bahçivan bulunur. Ahmet Midhat Efendi, konağın mensuplarını sıraladıktan sonra, yeniden bu nüfusa dikkat çekip şimdiki zaman ile eski dönemleri kıyaslar ve zamanına göre büyük olduğunun altına çizer ve eski zamanlara göre çok sınırlı bir grup olsa da zamanımıza göre yine epeyce büyük bir daire olduğunu vurgular (Ahmet Mithat, 2018, s. 6).

Yazar, konak hakkında ayrıntılı bilgiler verdikten sonra konağın, bu roman açısından taşıdığı önemi vurgular:

(...) hikâyemiz öyle birtakım başka romanlar gibi dağlarda taşlarda, izbe mağaralarda veyahut eşkiya ve erâzil meskeni olan yerlerde, hapishanelerde, fuhuşhanelerde filânlarda dönüp dolaştığı sırada bir aralık bu konağa da uğrayacak değildir. Hikâyemizi teşkil eden ahvâl-i vukuât hemen kâmilin bu konak dâhilinde başlayıp, yine bu konak dâhilinde neticelenmiş denilse hakikaten hiç de tebâüd edilmemiş olur (Ahmet Mithat, 2018, s. 6).

Yazarın bu ifadelerinden anladığımız bu konağın sıradan bir ev hüviyetinde olmadığı âdeta romanın içinde varlığıyla vücut bulan bir karakter kimliğine büründüğüdür. Nitekim Ahmet Mithat, bir gözlemci gibi konağın içine girip aşağıdan yukarıya kadar her yeri dolaşır. Tüm hayatı alafranga tarzda düzenlenen Sâniha Hanım'ın konağı ve bu konağının dekorasyonunda da Batılı zevk ve kültürün izleri görülür. Konağın yapısına gösterilen itina henüz içine girmeden merdivenlerinden bile bellidir. Basamaklar meşeden yapılmış ve cilaları bile solmamıştır. Konakta eski tarz sofalardan farklı olarak daha küçük ve odalara açılan bir mimarî plan söz konusudur. Ayrıca konak, içinde yaşayanların ihtiyacını karşılayacak şekilde odalara ayrılmıştır, bu da herkesin bir özel alanının olmasına dikkat edildiğini gösterir.

Şu sol taraftaki kapı, hem bahçe kapısı, hem de harem kapısıdır. Biz şu karşımızdaki kapıdan giriyoruz ki selâmlık kapısıdır. İşte size geniş ve Triyeste taşı döşeli bir ev altı. Şu tarafa arabaları çekmişler. Görüyorsunuz ya ne güzel şeylerdir. Büyük kupa hareme, şu küçücük kupa efendiye mahsus olup, körüklü fayton dahi

efendinin demektir. Karşımızdaki çifte merdivenden çıkıyoruz. Bunların ortasındaki şu ufarak kapı dahi orta taraftaki yemek salonuna açılır. Merdivenin sûret-i inşâsına dikkat etmeli. Bir hanenin inşâsına ne derecelerde ehemmiyet verildiği merdivenden belli olur. Bakınız basamak tahtalarına. Dört parmak kalınlığında meşe tahtalarından ki cilâları hâlâ solmamış. Dehlize dikkat ediyor musunuz dehlize? Parmaklıkları yine meşeden çektirilmiş, küpeşmeleri dahi tik ağacından yapılmış. Âdeta vapur kamaralarının merdivenleri kadar musanna, müzeyyen şey.

İşte birinci kattayız. Sofa biraz küçük ha! Yeni usûl-i mimâriyye böyle iktiza ediyor. Eski konakların kocaman sofaları zaten de lüzumsuz şeylerdi. Sağ tarafımızdaki üç kapının ortasındaki kapı selâmlık salonu ve onun sağındaki kapı uşak odası ve solundaki kapı dahi iki erkek misafir odasına müntehi sofacığın kapısıdır. Şimdilik o tarafta işimiz yok. Şu sol taraftaki kapıdan gireceğiz. İşte burası harem dairesidir. Burada da, şu orta yerdeki kapı büyük salonun kapıları olup, solundaki kapı, efendinin ve şu yan taraftaki kapı dahi hanımın iş odalarının kapılarıdır (Ahmet Mithat, 2018, s. 6-7).

Ahmet Mithat, konağı genel olarak okura gezdirdikten sonra olay örgüsünün başlayacağı Sâniha Hanım'ın odasına kadar gider. Konağın sahibesi Sâniha Hanım'ın kendine ait özel tefriş edilmiş bir çalışma odası vardır. Kadına ait bir çalışma odasının olması dönemin romanlarında çok sık karşılaşılan bir durum değildir. Bu odanın detayları üst düzey bir Avrupaî zevki de gözler önüne serer:

Sâniha Hanım iş odasında yazıhanenin başındadır. Burası harem, (...) oda ne kadar güzel ne kadar müzeyyendir. Yalnız iki penceresi var, ama başka yerlerdeki pencerelerin altısına mukabil olacak kadar geniş yüksektir. O yeckpare camlar adı camlardan değildir, kristaldir. Hele perdeler bakınız ki istorlarıyla, dantelalarıyla perde ve başlık ve topuzu püskül ve saçaklarıyla şu iki pencere takımına sarf olunan para olur olmaz hanelerin bir odasını tefrişe kifayet eder. Mefruşatı da buna mütenasip. Pencere önünde gayet mükellef bir uzun sandalye ve onun mukabilinde bir kanepeler ile bunların arasına konulmuş iki koltuk, dört sandalyeden ibaret bir takım ki, sandalyeleri zait görseniz haksız görülmezsiniz. Bu takımların gerek ağaç kısmına gerek mefruşatına dikkat etmelisiniz. Som abanozdandırlar. İs boyaması değil. Mefruş oldukları akmeşe dahi Lyon fabrikalarının birinci derecedeki mamulâtındandır (Ahmet Mithat, 2018, s. 7).

Büyük aydınlık, Batılı tarzda pahalı mobilyalarla döşeli bu odanın kütüphanesi, yazı masası, sandalyesi de antika ve çok değerlidir. Zira bunlar Fransız kralı XIV. Louis dönemi mobilya tarzındadır ve Paris'ten özel olarak getirilmişlerdir: Hele asıl dikkati çeken kütüphane ile yazıhanedir. Fransız kralı on dördüncü Louis'nin mimari tarzında yapılmış iki parça eşya ki bunlar Sâniha Hanım'ın babası merhum Dâniş Bey tarafından kendisi için özel olarak Paris'ten getirilmiş şeylerdir (Ahmet Mithat, 2018, s. 7).

Oda içindeki ciltli, büyük bir kısmı Fransızca ve diğer bir bölümü Türkçe olan kitaplar da dikkate değerdir. Çalışma masasının/yazıhanenin üstü her renkten mürekkep,

alafranga, alaturka yazı takımları, alaturka pek çok kalemtraşlar, makta ve makaslar kâğıt ve kalem kesmek için her biri bir sanat eseri değerindeki kemik ve ağaç bıçaklarla doludur. Ayrıca boy boy zarflar, kâğıt mahfazası içinde kaliteli kâğıtlar vardır. Bu kâğıtları rüzgâra kaptırmamak için “muhaddep billûrlar” vardır ki “her birinin derununda türlü resimler ki, billûrdan harice inikâsları letâfet-i menâzırıyelerini tezyit ey”lemektedir. Bunların yanı sıra hangi ay ve günde olunduğunu gösteren birkaç çeşit takvim, “alaturkası başka, alafrangası başka küçücük oturtma saatler”, birkaç tane Türkçe-Fransızca sözlük de göze çarpmaktadır. Çalışma masasının üstündeki “ipek dantelalı, canfes abajurlu lambaları dahi ihmal etmemeli ki bunlar, odanın ortasında, duvarlarında şöminesi üzerinde bulunan avize lamba, şamdan gibi gûnâgun vesâit-i tenvîriyyeden başka ve yalnız yazıhaneye mahsus şeylerdir” (Ahmet Mithat, 2018, s. 7-8).

Çalışma odasını³ ısıtan ve mevsim itibariyle de hâlihazırda kok kömürü ve gürgen odunuyla yanan bir şömine vardır. Odada ayna yoktur. Anlatıcı bunun açıklamasını ise şöyle dile getirir: Asıl alafrangada aynaları yatak odalarına, tuvalet odalarına hatta merdiven başlarına palto ve şemsiye filân bırakılan vestiyerlere koyuyorlar. Salonlara ve böyle iş odalarına ayna yerine uygun resimler asıyorlar. Aynanın yerine buraya da dört büyük resim asılmıştır. Bunların mahiyetini ve dört mevsimi teşkil ettiklerini Ahmet Mithat şöyle anlatır:

İlkbaharı tasvir eden kız ve uzaktan uzağa kendisine nazar-endâz-ı hayret olan delikanlılar çiçekler içinde. Mevsim-i sayfı tasvir eden şu gürbüz kadın ile önünde arkasında birer vaziyet i mesâi-perverâne almış olan çocukların sepetleri, koltukları, kucaklara, türlü meyveler ile dopdolu. Şurada gördüğümüz üç köylü karısıyla iki kartça köylü ambarlara mahsulât taşıyorlar ki fasl-i harîfin hükmüdür. Na, işte dördüncü levha da gocuklara bürünmüş kadın, erkek ihtiyarların hâli de şitadır. Dört levha fusûl-ı erbaayı teşkil ediyorlar demektir (Ahmet Mithat, 2018, s. 8-9).

Şöminenin iki tarafında saf mermer üzerine bir üstat eseri olarak elle oyulmuş Venüs ve Minerva heykelleri bulunmaktadır. Anlatıcı, böyle eski dönemlere ait heykellere ilginin henüz Osmanlı’da var olmadığını vurgular ve içinde bulunulan yerin ne kadar da alafranga olduğuna dikkatleri çekmeye çalışır: Yerdeki Anadolu halıları, duvarlarda resimler ve etrafa hoş bir vaziyet vermesi için kullanılan şallar hesap edilirse böyle bir odanın yaklaşık bin liraya tanzim edilebileceğini fakat bunun için sadece paranın yeterli

³ Okuma mekânları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Aksoy Serdaroğlu, 2023.

olmayıp ince bir zevke de sahip olmak gerektiğini vurgular (Ahmet Mithat, 2018, s. 8-9).

Bu uzun betimlemeden de anlaşılacağı gibi konak alafranga tarzda oldukça zengin, görkemli bir mimariye sahiptir ve içindeki eşyalar da aynı tarzda bir zevk ve üsluba aittir. Ahmet Midhat Efendi'nin burada vurgulamak istediği şey, konağın eski ve geleneksel üslûba göre değil, yeni mimarî stil ve anlayışa göre inşa edilmiş olduğudur. Bu durum elbette konağın eşyalarında da kendini gösterir. Zira bu eşyalar da Batılı tarzda olup içinde bulunulan yüzyılın son moda zevkini yansıtmaktadır.

Konağın damadı Rasih Bey'in yakın arkadaşı Tosun Bey'in konağa gelişi ve bu ziyaretlerde musiki icrası yapılması harem halkını memnun etmektedir. Öyle ki bu durum

harem ile selâmlık halkını birbirine yabancı telakki eden anlayışın kaybolmasını sağlamış ve konağın bu iki ana kısmının birbiriyle irtibat ve münasebetinin artmasına vesile olmuştur. Eskiler zamanında harem halkının selâmlıktan hiçbir haberi olmazdı. Şimdiyse harem halkı selâmlığın hâlini bilmesede dahi bunu bilmediklerinin bile farkında olmayıp kendilerini irfan sahibi sayan cahillerdendir (Ahmet Mithat, 2018, s. 67).

Romanın ilerleyen bölümlerinde Ahmet Mithat Efendi, konağın alafranga üslûptaki yemek salonunu da bütün ayrıntısıyla uzun uzadıya betimler. Buna göre üst kattaki büyük salonun hemen altında olan yemek salonu çok geniş bir yerdir: Uzunluğuna doğru açılabilen masa tamamen açılacak olsa yirmi dört kişilik bir sofraya olur, aile halkı ise dört kişiden ibaret bulunduğu normal zamanda masanın on iki kişi kadar insanı alabilecek uzunluğu yani yarısı açık olup, bu da erkekten ziyade kadın misafirler içindir (Ahmet Mithat, 2018, s. 79). Bu salon da tıpkı hemen üstündeki salon gibi tek parça Uşak halısıyla döşenmiştir. Burada da yine yukarıdaki salonda bulunan şöminedeki somaki taşlardan yapılmış mükemmel bir ocak bulunmaktadır ki mevsim dolayısıyla o da yanmaktadır. Bu odanın aydınlatma sistemini anlatıcı yazar şöyle açıklar: Tavanın ortasında otuz altı mumluk bir avize asılı ise de mumlar her zaman yanmayıp orta yerindeki kulza yağlı lamba yanar. Sofranın üstünde de dokuzar mumlu bir çift gümüş şamdan bulunur fakat daima yanmaz. İki başlara mevzu olan bir çift kolza lambaları yanar (Ahmet Mithat, 2018, s. 79). Sofranın üstündeki süslerden gümüş meyvelikler,

çiçekler vesaireler görülmeye değer şeylerdir. Anlatıcı yazar, yemek salonunun diğer kısımlarını ise şu sözlerle anlatır:

Sofra etrafına dizilmiş olan on iki sandalye bu hizmete mahsus meşe sandalyelerin en âlâlarından olup, yirmi dört kişilik sofra tertibi zamanlarına mahsus olan diğer on iki sandalye dahi salonun köşelerine ve şömine yanlarına filâna taksim olunmuştur. Bunlardan maada yalnız kapı mukabilindeki köşelere üçer adam oturacak cesamette mevzu olan sedirlerden başka mefruşat yoktur. Pencerelelerdeki perdeler yukarıki salonlar kadar mükellef değilse de başka hanelerde en mükellef salon perdesi ittihaz olunacak kadar güzel şeylerdir. Bir yemek salonu için levazımdan ve fakat daha doğrusu tezyinât-ı mahsûsadan addolunan büfe ve armuvar dahi nazar-ı ehemniyeti celbe şayan masnûât-ı haşebiyyededir. Hele armuvar yani dolap içinde mücerret şöhret için mevzu olan evani, bazıları Çin'in, Japonya'nın, Hind'in, İran-ı kadimin ve Kıbrıs ve Rodos gibi cezair-i bahr-i sefidin fağfuriyyât-ı kadimesinden olup, diğer bazıları dahi Sevrés ve Saks gibi en meşhur Avrupa kârgâhlarının en nefis porselenlerindenidir. Bu salonun resim levhaları dahi kendi hâline münasibdir. Erbâb-ı san'at meyanında 'natürmort' denilen şeyler ki, bazı meyveler ve çiçekler ve vurulmuş geyik gibi vesaire misüllü avlar elhâsıl san'at-ı tabhiyye ve levâzım-ı sayfiyyeye taalluk eder şeyler irâe etmektedirler (Ahmet Mithat, 2018, s.79-80).

Ahmet Mithat Efendi, bu uzun tasvirin arkasından alafranga yemek kültürü ile alaturka yemek kültürünü kıyaslayıp tercihini çok daha zarif olduğunu düşündüğü alafranga usulden yana belirtir (Ahmet Mithat, 2018, s. 81).

Handan İnci'nin de *Roman ve Mekân -Türk Romanında Ev-*, adlı eserinde belirttiği gibi *Taaffüf*, Ahmet Mithat Efendi'nin bir evi mimarî yapısı ve eşyasıyla en ayrıntılı şekilde tanıttığı romanıdır (Elçi, 2003, s. 94). Yazar, romanın birkaç yerinde Dâniş Bey konağını baştan aşağı teferruatıyla betimler. Bu betimlemeler, romanın önemli bir kısmını oluşturur. Yazarın bu uzun tasvirleri vermesinin asıl amacı Batılı yaşam tarzını bütün ayrıntısıyla okuyucuya yansıtmak istemesidir. Nitekim hem konak hem de konaktaki yaşantı – harem-selâmlık usulünü hesaba katmazsak- tam anlamıyla alafrangadır. Fakat buradaki en dikkate şayan husus, Ahmet Mithat Efendi'nin konağın bu şekildeki alafranga tanzimine, önceki romanlarında olduğu gibi olumsuz bir tavır takınmayışıdır. Dolayısıyla *Taaffüf*, XIX. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan konağın geçirmekte olduğu değişimi göstermesi ve de yazarın estetik zevki ile bakış açısında oluşan farklılıkları yansıtmaları bakımından özellikle ayrı bir önem taşımaktadır.

Recaizade Mehmet Ekrem,'in *Araba Sevdası* isimli romanında vefat etmiş bir Paşa'nın oğlu olan Bihruz Bey'in Küçük Çamlıca'da bir köşkünün yansıra Süleymaniye'de de bir konağı olduğunu ve kış mevsimini bu konakta, yazları ise köşkünde geçirdiğini okuruz.

Romanda ev içi mekânlardaki anlatımın zayıflığı göze çarpmakla beraber Bihruz Bey'in alafranga bir hayat yaşamak istemesi konağın çeşitli bölümlerini Fransızca olarak adlanmasıyla kendini gösterir:

İstanbul'a nakil Bihruz Bey için manen pek hayırlı oldu. Konaktaki salonu, klâs odasını, kitaphanesini tertip ve tanzim ile birkaç günler bir düziye meşgul olması gaile-i kalbiyesini azıcık unutturur gibi olmuştu. Naklin üçüncü günüydü.. Konağın yazları bekçilik vazifesini dahi ifa eden bahçıvanı bahçeye ne kadar güzel baktığını bir eser-i latifini arz ile hem bir aferin almak hem de beş on kuruş bahşişe konmak ümidiyle mevsime mahsus ayva güllerinden gayet latif ve zarif bir deste tanzim ederek bir sabahleyin klâs odasında ders ile meşgul iken beyefendiye takdim etti... Bihruz Bey ise o latif bukeyi (demeti) salona göndermeyerek kendi eliyle eski madenden bir zarif çiçekliğe, çiçekliği de yazı masasının bir kenarına koydu (Recaizade Mahmut Ekrem, 2020, s. 271).

Selma Rıza'nın *Uhuvvet "Kardeşlik"* isimli romanında olayların bir bölümünün geçtiği büyük konak Merzukizadeler'in konağı olarak adlandırılmaktadır. Bu konağa girmek için iki yanlı mermer merdivenlerden çıkmak ve geniş kapıdan geçmek gerekmektedir. İkinci kata girildiği zaman ise güzel bir taşlık görünür ki "karşıda yine ikişer taraflı bir merdiven ve etrafta üç dört oda" bulunur: "Bu odalardan ikisinin kapalı olması. Selamlık dairesi olarak kullanıldığını gösteriyordu. Diğerinin kapısı az aralık ve döşemesi, iki büyük minder ve bir iki sandalye olarak ki minderlerden birinin köşesinde (...)" (Selma Rıza, 1999, s. 322-323).

Yukarıya gitmek için ayak basılan "merdivenden gayet ferah bir sofaya çıkıyordu ki, etrafındaki beş odanın birinde bir sofra başında, bir madam, Nesime'yi karşısına almış ders vermekte, diğerinde Mihri ile Nevvare bir taraftan bahçeye, bir taraftan da sokağa bakan ve uzaktan denizi, adaları gören bir pencere önünde oturmuş idiler" (Selma Rıza, 1999, s. 323).

Romanda konakta gerçekleşen düğün ve gelin odası vurgusu ise şu satırlarda dikkatimize sunulur: "Bir Perşembe günüydü. Kuşdili'nde, düzenli bir bahçe içinde büyük bir konak arı tabirini andırır derecede hareketli ve kapısının önünde halkın birikmesi, düğün evi olduğunu gösteriyordu" (Selma Rıza, 1999, s. 256). Düğüne gelen kadın misafirler yukarıya çıkarılıp gelin odasına götürülürler. Bu oda/daire ise "konağın bir diğer tarafındaki bahçeye bakan büyük ve aydınlık, hem de oldukça تنها bir" yerdir (Selma Rıza, 1999, s. 269). Sözü edilen bu konaktaki sofra ise Batılı tarzdadır ve

misafirler buraya oturtulur: “Zeliha ile Zehra da Türklerce ‘Alafranga’ denilen yirmi dört kişilik çok mükemmel bir sofraya oturtulmuştu (Selma Rıza, 1999, s. 265).

Taş merdivenlerle kapsına çıkılan Merzukizadeler’in büyük konağının harem bölümündeki kadınların dışarıdan görünmeden sokağı, manzarayı seyredebilecekleri geleneksel Osmanlı evlerindeki cumba ile kafes şöyle dile getirilmiştir: “...cumbanın içindeki mindere geçti, gözlerini -dört açarak- kafesin deliklerine uydurdu. Kamer cumbanın içine büzülmüş, oturuyordu. Uyuyor!.. Bari üstüne güneş gelmesin, diye yavaşça pencerelerin ıstorunu indirdi (Selma Rıza, 1999, s. 433-436).

17. yüzyılda genelleşen ve kadının mimari aracılığıyla dış dünyadan soyutlanmasına karşın yine de sokağı görme isteğine ne hizmet eden çıkma (cumba) tasarımı (Kuban, 2017, s.14) Ahmet Mithat Efendi’nin *Yeryüzünde Bir Melek* isimli eserinde de bir mimari unsur olarak yer almıştır. Öyle ki romanın başkahramanı Raziye Hanım’ın evli olmasına rağmen evin giriş katında bulunan cumbadan âşığı Şefik ile gece vakti konuştuğu, kocasının ise şüphelenmediği anlatıcı yazar tarafından vurgulanmıştır:

(...) hane, üç kat üzerine mebni ve beher katın sokak üzerine açılan pencereleri ondan ziyade yani büyücek ve açık tirşe boyalı bir hane olup fakat en alt katı o kadar alçaktır ki sokak kapısının iki tarafında bulunan cumbalar doğruca yürüyen bir adamın kafasına degeceğinden, oradan geçenler eğilip de geçmeğe mecbur olurlar. İşte sokakta gezen adam her kimse bir buçuk ve hatta iki saat kadar sokağı adımladıktan sonra işbu iki alçak cumbadan sağ taraftaki cumbanın merbut olduğu odaya bir şamdan girdiği, sokağa kadar akseden ziyasından anlaşıldı. Ha! Şimdi haber verelim ki bu hanenin sokak üzerindeki pencerelerinden hiçbirisinde eser-i ziyâ yoktu.

Cumbalı odada ziya peyda olduğu zaman sokakta gezinen adam aşağıda yani ta iskele kurbundayken ziyayı görür görmez (...) kadın mumu söndürdükten sonra cumbanın içine kadar girip (...) (Ahmet Mithat, 2021, s. 16).

Mehmet Vecihi’nin *Harabe* adlı romanında bir sokak çocuğu olan Mesut’un sahiplerinin merhameti sayesinde kabul edildiği geleneksel Osmanlı tarzındaki büyük konağın tasvirini anlatıcı yazar şöyle şu sözlerle dile getirmiştir:

(...) yalnız dağın dâmeninde gözüne ilişen etrafı yüksek duvarlar, mürtefi’burçlarla muhât, binası kısmen gayr-ı mer’î, ancak ikâmetgâh aldığı tertîbât-ı hâriciyesinden nümâyân gayet cesîm bir mevki-i meçhulün kapısı önündeki kulübemsi yere sığınmış, müessir bir hayret-i teslîmkârâne içinde müstağrak veleh-ü dehşet olmuştu.

Mesud iki tarafı kardan beyaz câmelere bürünmüş ağaçlarla muhât; yirmi, otuz adım kadar imtidâd eder bir yolu katettikten sonra gayet musanna’ yapılmış bir

camekândan çiçek saksılarıyla müzeyyen cesîm bir taşlığa girdi ki câbecâ tavanına muallak olan fânusların ziyâsı aksettikçe intizâm-ı dâhilîsi nazar-rübâ bir bahâr-ı tabîî tasvîr etmekte idi (Mehmet Vecihi, 2020, s. 21).

Konaktan içeriye kabul edilen Mesut, yanan sobaların, ocakların hararetiyle yaz mevsimi gibi olan bir odada bulur kendini. Taşlığın yan tarafında bulunan bu oda “tulen ve arzen müsâvi yani murabba-şekl tavanı kubbeli, cesîm, müzeyyen bir salon”dur. Bu salon ve salonun hâlihazırdaki durumu anlatıcı yazar tarafından şöyle tasvir edilir:

Tavanıyla duvarlarına gayet musanna’ bir surette yıldız ve elvân-ı gûnâgûn ile nakışlar işlenmiş. Birbirine mütecâvir olan iki duvarında -bahçeye nâzır oldukları anlaşılır- müteaddid irtifâ-i kalîl pencereler, üzerlerine kornişlerle kumaş perdeler asılmış, diğer iki duvardan biri kapı ve kapının iki tarafından iki cesîm ocak ile müzeyyen ki ikisi de yanıyor. Diğerinde birçok levhalar ile levhaların altında bir kanep, birkaç koltuk vesâire kubbenin orta yerinde -cümlesi yanmakta olan- müteaddid mumlu, girân-kıymet bir âvîze-i billur asılı... Zeminde gayet güzel cesîm bir halı mefruş... Hülâsâ ne kadar güzel, ne kadar tasavvur edilebilirse o kadar kıymetli -fakat kâr-ı kadîm olarak- tefriş edilmiş bir salon. Ortada müdevver, cesîm bir sofrâ etrâfında müteaddid sandalyeler mevcut. Ocağın karşı cihetinde, sofrâ başında ...sofrâda onu mütecâviz zevât yemek yemekte idi (Mehmet Vecihi, 2020, s. 21 – 22).

Hâline acındığı için evde yaşamaya kabul edilen Mesut, yukarı kata çıkarılır: “İki taraflı bir merdivenden alt katına aynı diğer bir kata çıktılar. Uzun bir yoldan hareme, sofa üzerinde gayet muntazam küçük ve sıcak bir odaya girdiler (...) Sobanın yanına bir yatak yapıldı” (Mehmet Vecihi, 2020, s. 23).

Eski tarzda döşendiği vurgulanan bu konak, eskidir fakat her daim tamir olduğu için yeni gibi görünür ve otuz sekiz, kırk odadan oluşmaktadır:

Mesud’un kabul olunduğu dâire şehrin, velvele-i meşiyetten kaçmış gibi tenhâ, tecellîgâh-ı ümîdî temâşâ eder zannolunacak kadar vâsi-i nezârete mâlik, mürtefi’ bir mevkiinde, vüs’at-ı tûl u arzı ithâtâ-i medenkâhından hâriç, muntazam, ormanlı bir bahçenin mustatil vustası üzerinde inşâ olunmuş, gayet kadîm.. fakat her zaman ta’mîr gördüğü için mahâret-i beşerin san’athâne-i kudretinden henüz çıkmış zannolunacak kadar müceddid; mefruş ve ma’mûr; matbah ve ahûr gibi müteferriğât-ı sâireden mâadâ otuz sekiz; kırk kadar odayı hâvî bir kâşâne i saâdet idi (Mehmet Vecihi, 2020, s. 24).

Yaklaşık kırk odadan oluştuğu ifade edilen “cesîm duvarlar, mürtefi burçlar içinde gizlenmiş” bu konakta ev sahibi ve çalışanlardan oluşan elliden fazla kişi ikâmet etmektedir.

Mehmet Vecihi, *Müzeyyen* adlı romanında soğukların gelmesiyle beraber ev ahalisinin yalıdan konağa taşınma esnasındaki ev eşyalarını şu sözlerle anlatır:

(...) bu ailenin eşyası üç büyük mavnaya yığılmış, bu eşya kadife kanepeler, meşin sandıklar yün yatak örtüleri, etrafı yaldızlı, ceviz ağacından mamul ayineler ihlamurdan yapılmış büfeler, koltuklar, erkân minderleri, siyahlı, sarılı karyola parçaları küfelerde ağızlarına kadar tika basa doldurulmuş sahanlar, tencereler kazanlar, matbah sobalarından ibaret olduğu halde, yalıdan ayrılırken, Razdil elinde Fahire Hanım'ın küçük çantasını taşıyarak kırk dört numaraya atlamış, haremlere mahsus kamaraya girmiş (Mehmet Vecihi, 1316, s. 157-158).

Kadife kanepeler, koltuklar ve ceviz ağacından yapılmış aynalar, Alafranga tarzı döşeme unsurlarındandır. Fakat romanda asıl Batılı bir ev eşyası olan piyanonun konağın önemli unsurlarından biri olarak vurgulandığını görmekteyiz:

(...) fakat bu soba ne tuhaf! Odamız burası değil mi? Lakin burada bir piyano eksik! Acaba öbür odada mı? Nihad hayretler arasında, ona hem 'Evet! Piyano karşığı odada! Ne zaman isterseniz, lutfen bana dinletirsiniz' diyor, hem eldeki kadife kaplı mahfazayı uzatıyordu (...) piyanonun bulunduğu odaya geçtiler. Piyanonun her iki başındaki mumlarını Nihad yaktı. Sabiha, o beyaz, siyah perdeleri okşadığı vakit onun baygın sesine bir piyano iştirak ederek (...) (Mehmet Vecihi, 1316, s. 159-160).

Fatma Aliye Hanım'ın *Muhadarat* adlı romanında karşımıza çıkan konak, Sâî Efendi'ye aittir. Konağın büyük bir kütüphanesi vardır genel itibariyle konut hem geleneksel hem de Batılı tarzda döşenmiş olmasıyla ön plana çıkar: "(...) kütübhâneleri ve kendine mahsus eşyaları bulunan odaya gitti. Sandıkları, büroları ve kütübhâneleri birçok karıştırdıktan sonra (...) (Fatma Aliye, 1996, s. 56). Bu konakta üst katta Câlîbe Hanım'ın oturması için döşenmiş bir oda vardır:

(...) oda ki sarı damasser ile döşenmiş ve yine o renk perdelerle içeriye münteşir olan ziyâ-ı şems lâtif bir surette aks eylemişti. Döşemeler hep kanepeler koltuk olduğu halde yalnız bir tarafta yine onların kumaşından, kanepenin yüksekliğinde bir minder ve bu minderin üzerinde hind keteni üzerine işlenmiş koltuk yastıkları yerleştirilmiş ki Câlîbe Hanım da bu yastıklar arasına yerleşmiş bulunuyordu (Fatma Aliye, 1996, s. 85- 86).

Safvet Nezihî'nin *Teehhül Âleminde* isimli romanında geçen konak; harem ve selâmlığı bağımsız iki binadan oluşan, ufak bir bahçeye sahip, sağlıklı ahşap malzemeden üretilmiş, küçük ve merkezi olmasıyla dört mevsim yaşamaya elverişlidir:

Fâhimâ Efendi, Şişli taraflarında bir hâne mübâyaasına râzı oldu. Nigâr Fitnat Hânım, zevcine bir hizmet-i mahsusa olmak üzere Şişli cihetini bütün gezdi. Oralarda satılık konak vardı. Nihâyet Şişli'ye gitmeden trâmvey yolu üzerinde önünde ufak bir bahçe bulunan harem, selâmlık ayrı güzel bir konak buldu. Hânımın ta'rîfince bu o kadar güzel iki köşkten tereküb ediyormuş ki yaz mevsiminde bile bir yere gidilmeye artık lüzum kalmayacak. Konakta ahşap tam etibbânın tavsiyesine muvafık (Safvet Nezihî, 2021, s. 163).

Ermeni bir yazar olan Vartan Paşa tarafından Osmanlı'daki Ermeniler'in yaşayışını mezhep farkından kaynaklı hüzünlü bir aşk hikâyesi ekseninde anlatan *Akabi Hikâyesi*'nde olayların bir bölümünün geçtiği konak, romanın önemli mekânlarındandır:

Aga camisi caddesinde beyaz boyalı bir ahşap bina, kapudan içeri girdikde epeyi büyücek bir mermer havliden geçilib iki taraflı nerdiban ile orta katde genişçe bir divan haneye çıkılır idi: Karşılıklı dört oda, keزالık üst katı dahi ol resimde: Yevmie meclis odası orta katda, genişliği karar, fakat içeri girildikde resme dair bir şey görülmez: Ne lazım güzel resimler ile fikri eyelendirmek, yahud tevarihde vasfı olan akıl ve cengyaver kimselerin tasvirleri ile zihni uyandırmak: Büyük Frederik dirsek kimimiş. Eflatun deyu işidirsek nasıl âdem imiş, bunların cemisi zihine yorgunluk virici mevadden ibaret (Vartan Paşa, 1991, s. 7).

Burada dikkati çeken husus, Ermeni bir aileye ait olan bu konağın dekorasyonunda, geleneksel tarzda döşenmiş Osmanlı Müslüman evlerindeki gibi resim ve tablolara yer verilmemesidir.

Ermeni evlerinde geleneksel Müslüman Osmanlı evlerinden farklı olarak konak, harem ve selâmlık şeklinde tanzim edilmez. Aşağıdaki alıntıdan da anlayacağımız gibi akşam ailece gidilen bir ev ziyaretinde kadınlar ve erkekler aynı odada oturabilir, sohbet edebilir, kaçgöç yoktur:

Andon aga Sarkis ağayı davet itdiyi ahşam, henüz taamden kalkmış sedirin bir köşesinde gendisi, ol bir köşede ehli tandırde oturmuş idi: Ve Rupenig ağanın ağzından vasfını dinlediyimiz Fulik dudu dahi kahveyi verdikten songra akrabadan olan Mariza dudunun yanına geçib oturdu sedirin üzerinde odanın sağ tarafında, çünkü meclis odası olduğundan üç taraf döşeli idi: Bazılar derler ki 'Niçin dört taraf döşemezler' ol vakıt odaden içeri girilmez olduğunu düşünmeyerek (...) (Vartan Paşa, 1991, s. 7).

Emine Semiye'nin *Bikes ve Hissi Rekabet* isimli romanında olayların bir kısmının geçtiği büyük konak, Yunus Bey Konağı, büyük bir bahçeye sahiptir. Bu konağın bir köşesi, üzerinde bir köprü bulunan bir ırmağın kenarındadır (Emine Semiye, 2019, s. 58). Bu bahçenin içinde bir de aile mezarlığı vardır. Romanın kahramanlarından Cevahir, amansız bir hastalık neticesinde ölünce mezarının konağın bahçesinde sevdiği adamın -Raci'nin- yatak odasının penceresinden görülebilecek bir konumda olmasını arzu eder:

Benim na'sımı Yunus Beyzadeler'in hususi mezarlığı olan (eliyle pencere cihetini irae ederek) şuraya defin etsinler! Raci evlenecek olursa bu odada koku girsin! (Raci) Hiç olmazsa konağa girip çıkarken mezarımı ziyaret etmeden geçemeyeceğini ve bu odada daima beytutet edeceğini vaat et!" (Emine Semiye, 2019, s. 66.)

Cevahir'in ölümünden sonra Bikes, Raci'nin eşi olacaktır fakat Raci ile Cevahir'in kaldığı odada ufak değişiklikler yapılarak oda, yeni gelin için hazırlanır:

(...) beş ay sonra Bikes ile Teveccüh konuşarak pencereden bakıyorlardı. Odada yine eski mefruşat bulunuyor müteveffiyenin yattığı mahalde de Raci'nin günlük karyolası duruyordu! Masa üzerinden ilaç şişeleri kaldırılarak çini kâseler vaz olunmuş Cevahir'in lavabosu yerine de yeni bir tuvalet takımı kaim olmuştu! Mefruşattan maada oda derunundaki ufak tefeğin yenilenmesinden Raci'nin evlendiği, Bikes'in gayet süslü mücevherata mustağrak bulunmasından da gelin olarak kendisi intihap edildiği müsteban oluyordu! (Emine Semiyeye, 2019, s. 75)

Polisiye bir roman olan Abdullah Zühtü'nin *Bir Gece* adlı eserinde cinayetin işlendiği Sülüklü'deki büyük, yeni tarzda mimariyle inşa edilmiş fakat eski stilde döşenmiş konağın detaylı bir tasviri verilir:

Henüz yeni, büyük ve muntazam olan bu konağın ikinci katındaki oda bir tarz -1 kadimde mefruş idi. Kapısından girmeden evvel gayet büyük ve geniş bir perdeye tesadüf olunuyor, perde kaldırılıp, kapı açıldıktan sonra nazara en evvel karşiki pencerelerin gayet ağır perdeleri isabet eyliyordu. Bir yatak odasından ziyade mükemmel bir salon olmaya layık bulunan bu geniş odayı, vakia derinindeki mefruşat, göze güzel görünecek kadar istiab edememiş ise de bütün eşya nefis ve kıymetli idi. Hele bu gece odanın acıklı ve korkunç bir vakaya sahne teşkil eylediğini gösterecek tarzda yalnız dört mumlu bir şamdan ile tenvir edilmiş olması şimdi o eşyaya bir renk ve şekil vermekte idi (Abdullah Zühtü, 1316, s. 15).

Cinayetin işlendiği yatak odasının ise detayları şu şekilde anlatılmıştır:

(...) altı geniş pencerenin altısı da al üzerine sarı dallı, kenarları saçaklı ipek perdeler al kadifeden kornişlerle mestur ve müzeyyen idi. Odanın sağ ve sol cihetlerindeki yüksek minderlerin döşemeleri aynı kumaştan yapılmış, zemine üç dört parçadan mürekkep Uşak ve İran halıları serilmiş idi. Bir köşede yalnız bir konsol ile gayet büyük bir ayna var idi. Konsolun üzerinde kâr-ı kadim bir kapalı ve çinçinli saat ile yekpare cam muhafazalar içinde kaba saba yapılmış iki çiçek demeti var idi. Dörderli, yaldızlı şamdanlarda bu konsolluk o günde bulunuyordu. Istampâ ile yapılmış nakışlarla müzeyyen dîvarda (bu da geçer yahu) ve (beyhude bir afet -i ömr-i şirin) cümle -i meşhuresini ta'lik yazı ile tasvir iden iki levhadan başka bir şeyi yoktu. Maktulün müddet-i medideden beri bâlîn ıstırabı olan yatak ise odanın sağ cihetinde dîvar kenarında yapılmış idi (Abdullah Zühtü, 1316, s. 16).

Her türlü tezyinattan ari olan ve alaturka yere yapılmış bulunan bu yatağın yalnız yorganı teşkil iden şal; akmişe -i sâireye tahvil edilecek olsa en mükemmel ve müzeyyen- belki bir gelin odasına layık- bir yatak takımı vücuda getirebilir idi. Fakat merhum galiba nefaisperver olmakla beraber deryadil bir adam bulunduğu için tarz-ı kadimi terk etmemiş, şal yorganı, ipekli çarşafı yatağını tarz-ı cedide tahvil etmemişti. Yatağın yanında bir tütün tabakası, bir şamdan, bir sürahi, bir bardak, bir kibrit kutusu ve deruni sigara artıkları ve tütün külleri ile dolu bir tabla var idi. Oda intizam ve sükûn içinde bulunuyor, yalnız kapının yanındaki ve yatağın ayakucundaki yazı çekmecesinden daha büyükçe, cevizden mamul bir küçük dolabın kapağı açık duruyordu. Polis komiseri ile çavuş odaya girdikleri zaman en evvel yatağın karşısındaki mindere oturan iki şahsı gördüler ki bunlardan

biri henüz yirmi üç, yirmi dört yaşlarında, gecelik elbisesiyle bir genç, diğeri de eskice bir hırka ve buz renkli bir pantolon giymiş yaşlı bir adam idi (Abdullah Zühtü, 1316, s. 16-17).

(...) Konsol üzerinde yanan şamdanların hafif ziyaları altında bütün eşya titrer gibi duruyor (Abdullah Zühtü, 1316, s. 20).

Konağın sahibi Hasan Efendi'yi öldürdüğünü itiraf eden komşusu genç, eve kapıdan nasıl girdiğini sorguda anlatır: “Komşumuz buldukları için bu konağın her halini pekiyi biliyordum. Zaten çocukluğumdan beri bu konağa girip çıktığım gibi (...) Nihayet bahçeye çıktım. Tahta havaleden atladım. Kapıyı açtım. Yukarıya çıktım. Anahtarları buldum. Dolabı açtım” (Abdullah Zühtü, 1316, s. 26-27).

Mehmed Celâl'in *Bir Kadının Hayatı* isimli romanında olayların bir bölümü Raşid Efendi'nin Aksaray'daki konağında geçer. Romanda bu konağın bir düğün evi olması şu ifadelerle vurgulanır:

(...) Râşid Efendi'nin İstanbul'daki konağı rengârenk fenerlerle tenvir olunarak, her odası nurlara gark olmuş, her köşesi bir dâr-ı meserretten nişan vermeye başlamıştı!... Selâmlık dairesinin hemen on odası da misafirlere tahsis kılındığı için, her odadan bir âvâze-i sürür işitilir, her âvâze-i sürürü bir kadeh şakırtısı takip ederdi!...

Dairenin üç cihetinde, ayrı ayrı saz takımı olup, bunlardan biri salonu işgal ediyordu!.. Odaların birinde ise -Ziyâ Bey'in kalem arkadaşından ibaret- bir musiki cemiyeti icra-yı ahenk eyliyordu ki, bu cemiyetin etrafını alanlar, eşhâs-ı vak'adan ibaret idi!... Odanın gölgelik olan bir cihetine oturmuş, musiki dinlemekten ziyade musiki takımının etrafını ihata eyleyen cemiyeti nazar-ı dikkatten geçiriyordu (...) (Mehmed Celal, 2001, s. 234).

Düğünün sahibi Safvet Bey, sarhoş olana kadar içki içtiğinden pek de iskemle üstünde oturmaya muktedir olamayıp minderin üstüne uzanır. Bu sırada gelin ise konağa doğru yola koyulmuştur:

(...) elmaslara gark olunan Afife, kayın validesiyle beraber, müzeyyen bir araba içinde, Aksaray'a doğru iniyordu. Birçok arabalar tarafından takip olunan bu araba, Râşid Efendi'nin konağı önünde durdu. Atlar çıkarıldıktan sonra, araba avluya çekildi. Kimse kalmadı. Avludan hareme açılan kapının iki kanadı da, arkasına kadar dayanmıştı. Râşid Efendi, kupanın kapısını açtı, gelinini kolundan tuttu, çıkardı (Mehmed Celal, 2001, s. 241).

Ziyâ, Afife'yi üstü kadife halılarla döşenmiş merdivenden yukarı çıkarırken, validesi ağlaya ağlaya (...) Afife'nin ayağının altında, çiçek resimleriyle müzeyyen kıymetli bir halı, başının üzerinde, yine çiçeklerle dolu bir askı vardı(...) (Mehmed Celal, 2001, s. 241- 242).

(...) o anda, odadaki yüklerden birinin kapısı şiddetle açıldı, çehresi gözyaşlarına müstağrik olan Şefik çıktı (Mehmed Celal, 2001, s. 248).

Doğan Kuban, *Türk Ahşap Konut Mimarisi 17. – 19. Yüzyıllar* adlı eserinde, geleneksel Osmanlı konak mimarisinin bir unsuru olan ‘kafes’i şu cümlelerle anlatır: “Birinci katın sokak yönündeki odalarının sokağa taşan çıkmalarında kadınların gelip geçeni izleyebileceği pencereler vardı. Bu pencerelerde de dışarıdan geçenlerin içeriyi görmesini engellemek için ahşap kafesler bulunurdu” (Kuban, 2017, s. 14). Bu yapı, *Bir Kadının Hayatı* isimli romanda da sözü edilen bir mimari öğedir: “Ertesi akşam, konağın salonu avizeler içinde kalmış, nurlara gark olmuştu. (...) Yine o salon dâhilinde -fakat bir kafes içinde- arkalarında yeldirmeleri olduğu hâlde, kadınlar oturuyorlardı” (Mehmed Celal, 2001, s. 251). Burada geleneksel konut mimarisinde kadınların ayrılan kafes bölümünün salonda edindiği yere dikkat çekildiği görülmektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Bir Muadele-i Sevda* isimli romanındaki konak, gelin odası tasviriyle karşımıza çıkar: Yıldızlı sütunlar arasında bir kuşsuz yuva gibi boş duran, çiçeklerle süslü gelin kanepesine baktım. Sevgilinin olmadığı o süsülü yatak, tüllü atlaslı bürüncüklü salkım salkım ipek kordonu, püskülü cibinliğiyle bir zıfak takı gibi karşıma çıktı (Gürpınar, 2018, s. 39- 42). Eserin ilerleyen bölümlerinde geleneksel unsurlarla özenerek tefriş edilen bu odadaki gelin ve damadın evliliklerinin aynı özenle devam etmeyip ayrılıkla neticelendiğini okuruz.

Ahmet Mithat Efendi’nin *Çingene* isimli eserinde sözü edilen Şems Hikmet Bey’in Salacak’taki evi denize yakınlığıyla adeta yalı sayılabilecek bir konak yavrusudur: “Şems Hikmet Bey’in Salacak’taki evi adeta yalı denilebilecek kadar denize nazır, on iki odalı, büyük bahçeli, mefruşatında ve süslemesinde hiçbir kusuru olmayan bir konak yavrusudur” (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 19).

Ahmet İhsan Tokgöz’ün *Haver* adlı eserinde, romanın kahramanı Raci’nin emlâkı sayılırken konağı da ifade edilir:

Boğaziçi’nde yalısı. İstanbul’da konağı vardır. Bahar gelince araba ile Kâğıthane’den, yazın Bağlarbaşı ile Kuşdili’nden, kışın Beyoğlu’nun eğlencelerinden geri kalmaz, tarz-ı hayata Avrupakârilik vermek için yazları ufak seyahatler eder, mesela bu yaz Bursa kaplıcalarına, gelecek sene Selanik vilâyetinin dâhilinde vakit çiftliğine sefer verir (Tokgöz, 2018, s. 137).

Raci'nin mal varlığı içerisinde bulunan İstanbul'da Kabasakal'daki konağı yeni tarz mimariyle yapılmış kâgir bir binadır:

İstanbul'da Kabasakal'daki konağı tarz-ı cedîd ile yapılmış sağlam bir kâgir dairedir. Anadoluhisarı'nda vapur iskelesine civar yalısı, o koya ziynet veren ebniyelerden sayılmaktadır, fazla olarak Burgaz Adası'nda ufak bir yazlığıyla biraz evvel bahsettiğimiz Selanik'te Uzunköprü'ye yakın Yüksek Kaya Çiftliği de vardır ki gerek Ada'daki sayfiye, gerek çiftlik hakikatte fevkalade tabirine layıktır (Tokgöz, 2018, s. 138).

Güzel sanatlarla ilgilenen zengin bir adam olan Raci'nin hem konağı hem de yalısı dekorasyon bakımından sahibinin özelliklerini yansıtır mahiyettedir:

Sanâyi-i nefise müntesibi ve zengin olan bir adamın ikametgâhı ne kadar müzeyyen olacağını söylemek lazım gelmez değil mi? Kabasakal'daki konak, Anadoluhisarı'nda kâin yalı hakikaten ziynet ve mefrûşât cihetinden bâlâterdi. Raci buralarda sık sık ziyafetler verir, ahenkler ederdi. Hatta kendisi bir yandan misafir topladığı gibi harem dairesi de şu eğlencelerden geri kalmazdı (Tokgöz, 2018, s. 140).

Ahmet Rasim'in *Hamamcı Ülfet* adlı romanında olayların geçtiği gelenksel tarzdaki konak eserde şöyle aktarılmıştır:

(...) Öğle okundu. Bir araba ,... Camisi'nin karşısındaki sokağa saporak sola büküldü. Biraz daha ilerledikten sonra büyücek bir hanenin önünde durdu. (...) Siyah feraceli elini uzatarak kapının halkasını vurdu.

Geniş bir avlu, kapının karşısındaki maun boyalı eski tarzda bir paravana, güya harem kapısını nazardan gizliyor, yan taraflarda birer oda; sağdakinin penceresinden bir uşak kemal-i dikkatle bakıyordu. Kadın içeriye girer girmez doğruca paravana delaletiyle harem kapısına tevcih etti (Ahmet Rasim, 2021 s. 64).

(...) Harem tarafındaki taşlığı da geçerek ilerlediler. ...Merdiven biraz dolambaç. Ancak on basamaktan sonra yukarısı görüldü (Ahmet Rasim, 2021, s. 65).

Hizmetçi hasır döşeli uzun, geniş sofada misafirin yaşmağını, feracesini aldı (Ahmet Rasim, 2021, s. 66).

(...) Çıkar çıkmaz sofadaki yan odalardan birine daldı. ...Bahçeye nazır olan büyük odaya geçecekleri sırada (...) (Ahmet Rasim, 2021, s. 67).

Bu konağın eski tarzda döşenmiş en büyük odası ise şöyle tasvir edilmiştir ki evin hanımının titizliğinin salondaki örtülerin temizliğinden anlaşılacağı yazar tarafından vurgulanmıştır:

Bu oda eski konaklarımızın en büyük odalarından biridir. Aynalar, konsollar, minderler, tarz-ı kadim keten, beyaz uzun perdeler, kalın, tüylü halılar, duvarlarda testi, çanak, kâse vesaire konulacak oyuklar, boyalı, müzeyyen raflar, ortada iri

parlak pirinç bir mangal, sağ tarafta yükümsü bir dolap, köşede iki-üç terlik, tabak üstüne oturtulmuş, kapağı üzerine tülbent örtülü zarif bir gırgır testi, konsolun üstünde üzeri kat-ı mükâfi münhanisi biçiminde bir cam fanusla mestur sarı madeni sanatkârane dökülmüş, mücessem çerçevesi bir saat, tavanın ortasında asılı bir yenedünya (renkli veya sırlı sırçadan yapılan, süs olarak asılan top) müzeyinat muhteviyatından ibarettir. Fakat nezafet son dereceye kadar ileriye götürülmüş, nazar-ı dikkat bir tarafta ve leke göremez. Kadınların sakız gibi dedikleri beyaz patiskadan örtüler, ötekinin ne dereceye kadar titiz olduğunu derhal anlatır (Ahmet Rasim, 2021, s. 68).

Konağın Batılı bir unsuru da vardır ki o da evin küçük hanımının gündüzleri çalma denemeleri yaptığı piyanodur: “(...) Odada dadısıyla yatar, gündüzleri biraz piyano meşk eder” (Ahmet Rasim, 2021, s. 72).

Bu konakta sık sık hanımlar arası sazlı, sözlü, danslı çeşitli eğlenceler de düzenlenmektedir: “O gün hanede yine bir tedarik vardı. Kızın dadısı bir kilere, bir mutfak tarafına koşarak icap eden emirleri veriyordu” (Ahmet Rasim, 2021, s. 74).

19. yüzyılın ortalarına kadar gözde yapılardan biri olan konaklar; büyüklüğü, geniş bahçeleri ve oda sayısının çokluğu ile tarihî Osmanlı yapılarındandır. Beyoğlu ve semtlerinin rağbet gördüğü, alafranga yaşam tarzının moda olduğu bir dönemde, zamanın eğilimlerine mağlup olmaya başlar ve bir müddet sonra da kaderlerine terk edilirler. *Turfanda mı yoksa Turfa mı?* romanında: “Fatih’ten Sultan Selim’e gidilirken sağda solda çok eski konaklar görülür ki çoğu haraba yüz tutmuştur” (Mehmed Murad, 2005, s. 44.) sözleriyle ifade edilen dönemin gözde konakları yirmi beş yıl öncesine kadar gerçekten de herkesin gıpta ettiği yapılardır.

Konak, Türk romanının miladı olan Tanzimat döneminden başlayarak gerek olay örgüsünün bir parçası, gerekse mühim bir konu arka planı olarak romanımızda önemli bir yere sahiptir. Bu özel mekân, yazarların sanat anlayışları ve bakış açılarının farklılığından olduğu kadar işlevi bakımından da bir çeşitlilik arz etmektedir. İncelediğimiz romanlarda dikkat çekici olan hususlardan biri, konakların yavaş yavaş Batılı bir üslûpla ve o tarz bir yaşayışa hizmet etmek amacıyla inşa edilmiş olmalarıdır. Yine bu dönemde alafrangalaşma, Avrupa tarzı yaşantı, Doğu ve Batı kültürünün çatışması gibi meseleler de konakların mimari tarzları ile içinde yaşayanların hayat stilleri aracılığıyla yazarlar tarafından ortaya koyulmuştur. On dokuzuncu yüzyılın sonu ile yirminci yüzyılın başında, İmparatorluğun yıkılışa doğru gitmesiyle konaklar önce küçülme sonra da bir çöküş evresine girer ve en sonunda yok olur.

1.2. KASIR, KÖŞK

XIX. yüzyıl Türk mimarisinin önemli yapılarından biri de köşklendir: “Türkçeden başka Batı dillerine de geçen ‘köşk’ Farsça bir kelimedir ve sarayların bahçelerinde ya da bir koru veya bağ, bahçelerde çoğunlukla ahşap olarak inşa edilen evler için kullanılır” diyen Mahmut Sami Şimşek, İstanbul kültüründe bu evlerin yaz mevsiminde sayfiye olarak kullanıldığını ve konak kadar büyük olsalar bile yine de köşk diye adlandırıldıklarını belirtir (Şimşek, 2011, s. 12).

Mimarî olarak Avrupaî üslubun izlerini bünyesinde barındıran köşkler, konaktan küçük, evden büyük, genellikle ahşap ve süslü binalardır. 19. yüzyılda iyice yaygınlaşan köşkler, İstanbul'un Avrupa yakasında oturan ve orada çalışanların, yazları Asya yakasının sakin, ferahlık veren ağaçlıkları içinde yaptıkları malikâneleri tercih etmeleriyle ortaya çıkmıştır (Eren, 1999, s. 441).

Abdülhak Şinasi Hisar, *Geçmiş Zaman Köşkleri* adlı eserinde XIX. yüzyıl İstanbul evlerini şöyle sınıflandırır: “İstanbul evleri üçe ayrılabilir. Bunların Boğaziçi’nde su kıyılarında ve ahşap olanlarına yalı; İstanbul’un sayfiye semtlerinde, bahçe içinde ve yine ahşap olanlarına köşk; şehirde, ayrı harem ve selamlık daireli ve çokları kâgir olanlarına konak denilirdi. Bu kaçgöç zamanlarında Beyoğlu civarının apartmanlarında ise aileler oturmazdı” (Hisar, 2012, s. 7).

Aslında yalı ile köşk aynı kültürün farklı mevsim ve mekânlara göre şekillenmiş hâlleri olarak düşünülebilirken buna mukabil konak; içinde oturanhane sahiplerinin sürekli ikamet ettiği yer olma özelliğini taşır. Her ne kadar az da olsa içinde dört mevsim yaşanan örneklerine rastlayabildiğimiz yalı ve köşkların daha ziyade yazlık kültürünün bir numunesi olarak vücut bulduğunu ifade etmek daha uygun bir sınıflama olur:

Köşkler, daha çok zengin eşhasın yazlık evleriydi. Lakin padişah veya onun aile fertleri tarafından kullanılan köşklar de vardı. Bunlar saray bahçelerinde ya da korularında bulunan süslü binalardı. Bunlardan başka, padişahlar çeşitli mesire ve nüzhet mekânlarında, kısa süreli konaklamalar için de muhtelif köşklar yaptırmışlardır ki, av köşkları bunların başında gelir (Şimşek, 2011, s. 12).

Köşklar de kendi içinde kullanım süreleri, zamanları ve amaçlarına göre birtakım sınıflandırmalara tabidir:

Sultanların bazen bir mevsim, bazen de birkaç gün, hatta birkaç saatliğine kaldıkları köşklere, kasırlara ise "biniş köşkü" ya da "biniş kasrı" adı verilirdi. Şehrin ve siyasetin yoğun atmosferinden uzaklaşarak Çamlıca, Beykoz gibi mesire yerlerinde ya da Beşiktaş'ta şehrin ortasında, vaha gibi yaptırılmış nüzhet kasırları da vardı. Bu köşk ve kasırlarda zaman zaman padişahın, yabancı misafirleri ağırladığı da görülmüştür.

Sadece yazları, kışları ya da bahar mevsimlerinde kullanılan mevsimlik köşklere de ‘Sayfiye’, ‘Şitaiye’, ‘Bahariye’ gibi isimler verilirdi. Genellikle ilk sahibi ya da en meşhur sahibinin ismiyle bilinen köşkların yanında, bizzat sahibi tarafından isim takılan köşklar de mevcuttu. Bir defa ismini bulan ve bu isimle meşhur olan köşk ya da konağın ismi zaman içinde birçok sahibi olsa da kolay kolay değişmezdi (Şimşek, 2011, s. 13).

Bununla beraber “zaman zaman sarayların, koru ya da bahçelerinde bulunan köşklar de vardı ki, adı köşk bile olsa bu mekânlar saraya bağlı birer üniteydi” (Şimşek, 2011, s. 14).

Temel itibariyle köşkların, suyla irtibatı olmayan ve belirli dönemlerde kullanılan evler olduğunu belirtmekle birlikte yazlık köşk (sayfiye), baharlık köşk (bahariye), kışlık köşk (kâşane kışhane) gibi mevsimsel adlar aldığını da vurgulayabiliriz. Ayrıca gemilerde kapanların kamarası da sürekli orada kalmadıkları için ‘kaptan köşkü’ tabiriyle ifade edilmektedir.

XIX. yüzyıl Türk edebiyatında tamamı ya da en azından bir kısmı köşkte geçen romanlardan ilk olarak Mizancı Mehmet Murat’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* isimli eserini zikredebiliriz. Romanın önemli kişilerinden Şeyh Salih Efendi’nin büyük konağının bahçesinin içinde ağaçlar arasında kaybolmuş bir de güzel bir köşkü vardır ki romanda şu cümlelerle bundan haberdar oluruz:

(...) köyündeki sahilhanesinde toplanmış. Yalının yekdiğerinden ayrı selâmlık ve harem dairelerinden başka dağ tarafında ayrıca korusu, bağı, bahçesi vardır. Koruda yüksek bir set üzerinde cesim ıhlamur ve akasya ağaçlarının içinde kaybolmuş küçük bir köşk daha mevcut olup yalı halkınca “Yeşil Köşk” namıyla maruftur. İki oda, bir kahve ocağı, bir kiler, bir abdesthaneden ibarettir. Bağa gidecek yolun pek dik bulunması hasebiyle mülahham Şeyh Efendi köşke çıkmaya üşenirdi (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 141).

Yalının bahçesinin yüksekçe bir noktasında bulunan bu köşkün “denize nezareti bilhassa gece mehtabında pek güzeldi” (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 141). Ayrıca “köşkün aşağısında hemen muttasıl bulunan bir ıhlamur korusu” vardır (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 165.). Romanın ana kahramanlarından Mansur Bey’in, Şeyh Salih Efendi’nin arzusuyla bir müddet ikamet ettiği bu köşkü anlatıcı yazarın, eserde Salih Efendi’nin yalısı kadar detaylandırmadığını görürüz.

Erken dönem Türk romanında köşk söz konusu olunca Namık Kemal’in *İntibah* adlı romanının ikinci bölümünün bütünüyle Çamlıca’nın tasvirine ayrıldığını ve bu betimleme dolayısıyla da Çamlıca’yı cazip ve şöhretli bir yer haline getiren Mustafa

Fâzıl Paşa'nın köşkünden de kısaca bahsedildiğini belirtmek gerekir: İstanbul'u görenler bilirler ki Çamlıca köşkü safâbahşlıkta, ruhperverlikte nebahardan aşağı kalır bedayi-i rüzgârdan değildir. Binası bir tarafa dursun! Yalnız bulunduğu mevki İstanbul'un en müstesna bir noktasıdır (Namık Kemal, 2018, s. 6).

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* ise uzunca bir Çamlıca tasviri ile başlar. Anlatıcı yazar, Çamlıca Bahçesi'nin halka açılmasından sonra insanların buraya rağbet gösterdiğini, bu rağbetin bir neticesi olarak da bu semtin gözde bir yer haline geldiğini ve bu civarda pek çok köşkün yapıldığını ifade eder. Romanın ana kişisi Bihruz Bey, vefat etmiş bir Paşa'nın oğludur ve onun da babasından kalma Küçük Çamlıca'da bir köşkü vardır. Bihruz Beyler'in ayrıca Süleymaniye'de bir konağı da vardır ki kış mevsimini bu konakta, yazları ise köşte geçirirler. Romanda ayrıca Bihruz Bey'in konak komşularının da çeşitli yerlerdeki sayfiyelerine gittiklerinden bahsolunur: "...yaz gelince Bihruz Bey Küçük Çamlıca'ya naklettiği gibi diğerlerinden yalnız Mâlik Efendi kalarak Çâker Bey Beykoz'a, Tâlib Bey Emirgân'a, Sahbân Bey de Sarıyer'e sayfiyelere giderler, o cihetle beş altı ay kadar biri birlerini ya hiç görmezler veyahut nadiren sokakta, vapurda filanda görebilirlerdi" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2015, s. 282).

İstanbul'daki pek çok insan gibi, Bihruz Bey de bahçenin açıldığını duyunca birlikte yaşadığı annesini de ikna edip Çamlıca'daki köşküne taşınır. Her ne kadar romanda Bihruz Bey'in köşkünün tasviri yok denecek kadar az olsa da anlatıcı yazar tarafından, bu köşkün Batılı bir düzene sahip olduğu eser boyunca hissettirilir. Bilhassa eserin bütününde Bihruz Bey'in köşkün odalarından Fransızca isimleriyle bahsetmesi bunun bariz bir örneği olarak ifade edilebilir. Ayrıca Bihruz Bey köşte. Fransızca hocası Mösyö Piyer vasıtasıyla Batılı mahiyette hususi bir eğitim de görmektedir. Bu Batılı tarzdaki eğitimi dolayısıyla Bihruz Bey'in zamanla kütüphanesi de "*Avrupakârî*" bir hale getirilmiştir. Zira Arapça, Farsça, Türkçe gibi şark kültürüne ait olan ve içinde millî değerleri barındıran kitaplar ya dolap altlarına ya da yük kıyılarına koyulmuştur. Batılı eserlerle yenilenen ve küçükklü büyüklü, ciltli ciltsiz, yaldızlı yaldızsız pek çok kitabın bulunduğu bu kütüphanenin zaman içinde tamamen Avrupa kültür ve edebiyatına ait eserleri bünyesinde barındıran bir hâl aldığını ifade edebiliriz.

Bihruz Bey'in köşkünde geleneksel hayatın tek göstergesi olarak harem-selamlık usulünün devam ediyor olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Bu yaşam tarzı gereğince Bihruz Bey, hocası Mösyö Piyer'i daima selamlıkta misafir eder, sadece yemek vaktinde ya da yatmak için hareme geçer. Mösyö Piyer veya başka bir misafir geldiği zamanlarda ise selamlığa ayrı sofraya kurduktan Bihruz Bey'in bu tarz bir yaşam stiliyle bütün yaz mevsimini köşkünde geçirdiğini söyleyebiliriz. Eserde Çamlıca Bahçesi gibi dış mekâna ait tasvirlerin canlı olmasına karşın köşk, konak gibi ev içi mekânlardaki anlatımın detaylı olmadığı göze çarpmaktadır.

Nabizade Nâzım'ın, *Zehra* adlı eserinde Subhî'nin Zehra ile evlenmesi neticesinde zengin bir tacir olan Zehra'nın babası Şevket Efendi, kızı ile damadının mutlu olması için her şeyi temin etmeye çalışır ve onları Bulgurlu'da bir güzel köşke yerleştirir (Nabizade Nazım, 2018, s. 28). Bu köşkün konumu, manzarası ve büyüklüğü şöyledir:

Libâde civarında mini mini bir köşk tutulmuş ve âile halkı oraya nakletmişti. Köşkün bir cephesi Kayışdağı'yla Erenköyü cihetine, arka cephesi tamam Libâde ve Çamlıca'ya müteveccih olup bir tarafını deniz, diğer tarafını "Uzunçayır" almıştı. Bina, beş altı dönümlük bir bağ içinde bulunup civarında da büyük bir ekin tarlası bulunmaktaydı (Nabizade Nazım, 2018, s. 29).

Bu köşkten ana hatlarıyla romanda şu şekilde söz edilir:

Köşk bir zemin katı üzerinde tek bir kattan ibaret ahşap bina olup beş oda, bir mutfaktan ibaretti. Binanın haricinde bir ahır ile bir arabalığa merbut hizmetçi odası vardı. Bu ahıra bir güzel Arap kırsağıyla bir tek Çukurova bağlanmış ve arabalığa da tek koşulu narin bir "maylord" çekilmişti.

Köşkün ön cephesinde bir pencere önüne oturulup da nazar-ı temaşa şöyle bir tarafa gezdirilecek olsa görülecek manzara-i lâtifeyi seyre doyulamazdı (Nabizade Nazım, 2018, s. 29- 30).

Evliliklerinin ilkyazını bu güzel köşkte geçiren Subhî ile Zehra'nın ilk başlarda oldukça mesut ve şen bir hayatları vardır. Oldukça düzenli olan köşkteki günlük hayatları, anlatıcı yazar tarafından detaylı bir şekilde ortaya koyulur:

Sabahleyin tulû'dan bir saat kadar evvel kalkarlar, köşkün önündeki bahçede kameriye altında sütlü kahvelerini içerler francalarını yerlerdi. (...) Saat sekizden dokuzaya kadar ya piyano ve kanun çalmak, veya birlikte fotoğraf işleriyle veya resim yapmakla eğlenirdi. Saat dokuzda hafifçe "bir ikindi öğününden sonra kadınlar yeldirmelenip" istedikleri tarafa gezintiye çıktıkları gibi Subhî de hayvanına biner veya yayan dolaşır. Saat yarım sularında yine köşke toplanırlar, bire doğru akşam yemeğini yerlerdi. Ondan sonra ev halkı ya büyük sofada birleşip kitap ve gazete okumak, çalgı çalıp şarkı çağırmak ve dereden tepeden tatlı tatlı konuşmak suretiyle eğlenirler veya konuya komşuya giderler veyahud konudan komşudan gelen misafirlerle vakit geçirirlerdi (Nabizade Nazım, 2018, s. 31).

Subhî ile Zehra, kış gelince Bağlarbaşı'ndaki köşkten Cağaloğlu'ndaki bir eve taşınırlar, baharın gelmesiyle ise Boğaziçi'ndeki bir yalıya geçerler. Romanın bütününde, pek çok canlı açık mekân tasviri bulunmasına mukabil kapalı mekân tasvirleri ile mimariye ait unsurların çok yüzeysel olduğunu ifade edebiliriz.

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Bir Ölünün Defteri* isimli romanında, romanın ana kişisi Osman Vecdi, tek başına Çamlıca'daki bir bağ köşkünde yaşamayı tercih eder. Annesinin ölümünden sonra köşke ilk kez gider ve köşkün durumunu defterinde şöyle anlatır: “Her odada kapalı duran yerlerin kokusu vardı. Kimisinin eşyası toplanmış, bir yere yığılmış, kimisi olduğu gibi bırakılmıştı. Yemek odasında sofraya ortada, açık duruyor; şu bırakılmışlık haline dayanamamış gibi hâlâ bir umutla insanlarını bekliyordu” (Uşaklıgil, 2019, s. 72). Eserin önemli karakterlerinden biri olan Hüsamettin Bey'in gözünden bu köşkün dış görünüşü ise şöyledir:

Hüsam birdenbire tevakkuf etti; biraz yüksekte, ağaçların arkasında siyah bulutlardan bina edilmiş gibi muzlim bir heyette duran bu köşk nazarına müsadif olmuş idi. Bina koyu bir zulmete müstağrak idi, yalnız bir penceresinin panjurları arasından zayıf bir ziya süzülüyordu. (...) gözleri binanın bir mezar kandili gibi donuk ziya neşreden penceresinden ayrılmayarak ilerledi. Biraz sonra köşkün bahçesinde ihtiyara iltihak etti (Uşaklıgil, 2019, s. 20).

Burada keder ve karamsarlığın hâkim olduğunu görürüz. Bilhassa köşkün, siyah bulutlardan inşa edilmiş gibi karanlık olup koyu bir zulmete batmış gibi görünmesiyle pencereden dışarı yansıyan donuk ışığın bir mezar kandili olarak algılanması bunun bir ifadesi olarak düşünülebilir. Kederi ve karamsarlığı çağrıştıran bu manzaranın sebebi ise Osman Vecdi'nin köşkte ölmüş ya da ölmek üzere olmasıdır. Anlatıcı yazara göre köşkün iç atmosferi de dışından çok farklı görünmez. Zira içeride de boğucu bir hava vardır. Köşkün dıştan görünümü ve bu görünümün hissettirdikleriyle iç mekânı hissettirdikleri birbirine benzer duyguları ihtiva eder: kasvet, zulmet, karanlık, ümitsizlik ve hüznün ile anlatıcı yazarın bir ölüm tablosu çizdiğini vurgulayabiliriz:

Hüsam ileriye atıldı, köşkü kapıdan tefrik eden mesafeyi koşarcasına bir süratle geçti, köşke girdi, maşlahı bir tarafa attı, köşkün ikinci katına çıktı, her taraf karanlık idi, yolunu bir sair filmenam gibi tayin ediyordu, bir kapı açtı, yarı tenvir edilmiş bir odaya girdi, burası kütüphane idi. Ötede, yere salıverilmiş koyu yeşil bir perdenin arkasında bir kapı daha vardı. (...) Etrafına baktı; perdeleri kapanmış, koyu renkli kumaşlarla döşenmiş, zulmetine zulmetler katılmış bu sakin oda; duvarları örten kütüphanelerin içinde hazin, metruk duran bu kitaplar; tavanın ortasından halının üzerine soluk bir renk aksettiren kandil; bütün bu hüznün ve sükûn; yeşil perdenin ötesinde hazırlanan mevtin matemini tutuyor gibi sakin bir elem içinde duruyordu (Uşaklıgil, 2019, s. 21-22).

Ölüm döşeğinde olan Osman Vecdi'nin yattığı yatak detaylı bir şekilde anlatılmıştır:

Elini uzattı, perdeyi çekti, yağının gürültülerini örten bir halının üzerinden bir gölge gibi akarak içeriye girdi. Gözleri en evvel yataklığın mevzu olduğu köşeye döndü, yatağın yarı salıverilmiş perdeleri aşağıya doğru sarkmış büyük bir ehram, etrafına yığılan yastıklar arasında bir hayal gibi kaybolmuş bir vücut gördü. (...) Yataklığın ayakucunda yanan mumun ziyaları gölgelere karışarak perdeler, yastıklara, hastanın çehresine donuk bir renk veriyor; karşıda ocakta yanan odunların kırmızı alevleri mermer taşların üzerinde acıb resimler teşkil ediyordu (Uşaklıgil, 2019, s. 21-23).

Burada, köşkün içinden bir bölümün kısmen de olsa tasvir edildiğini görüyoruz. Hüsamettin Bey sonrasında kütüphaneden geçerek Osman Vecdi'nin kaldığı odaya girer ki Hüsamettin Bey'in burada gördüğü manzaranın tam anlamıyla bir ölüm sahnesi olduğu açıktır.

Romanın üçüncü bölümünden anladığımız üzere Osman Vecdi'nin çocukluğunun bir dönemi ailesi ile birlikte Çamlıca'daki bu köşkte mutlu, mesut bir şekilde geçmiştir. Ne var ki Osman Vecdi'nin annesinin aniden hastalanıp genç yaşta ölmesi, bu ailenin mutluluğuna gölge düşüren bir olaydır. Bu ölümün akabinde Osman Vecdi ile babası, ölümle özdeşleşen bu köşkten ayrılıp Osman Vecdi'nin Beylerbeyi'ndeki bir yalıda kızıyla beraber yaşayan halasının yanına taşınırlar. Halasının kızı Nigar' a karşılıksız bir aşk besleyen Osman Vecdi, arkadaşı Hüsamettin ile Nigar'ın evliliğinin Çamlıca'daki köşke çekilir. Zira bu evlilik onun için bir felaket mahiyetindedir ve annesinin ölümüyle özdeşleşmiş bir matem yeri olan bu köşk, Osman Vecdi için artık bir inziva yeridir. Neticede Osman Vecdi'nin köşkü, roman boyunca olumsuz bir şekilde söz konusu edilmektedir. Bunun en önemli nedeni annesinin burada ölmüş, kendisinin de romanın sonunda yine bu köşkte ölüyor olmasıdır. Buna mukabil, Hüsamettin ve Nigar'ın çocuklarıyla beraber mutlu bir şekilde yaşadığı yalı, son derece aydınlık ve güzel bir konut olarak tasvir edilmiştir.

Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* adlı eserinde ise romanın ana kişisi Ahmet Cemil'in yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin Erenköy'deki köşkünün romanın kurgusu bakımından oldukça önemli bir yere sahip olduğunu ifade edebiliriz.

Hüseyin Nazmi, zengin bir ailenin ferdidir ve yazları ailesiyle beraber bu havai boyalı, bahçesi demir parmaklıklı, zarif köşkte geçirmektedir (Uşaklıgil, 2017, s. 69). Ahmet Cemil de ara ara arkadaşını ziyarete, bu köşke gelmektedir. Hüseyin Nazmi'nin burada

kendisine ait bir odası vardır ki Ahmet Cemil'in almaya gücünün yetmediği kitaplarla dolu bu oda, yine kendisinin gözünden şöyle ifade edilir:

Odanın bahçeye nazır yeşil panjurları henüz açılmamış, aralıklarından güneşin ziyası belli belirsiz süzülmüş, pencerelerin uzun, koyu perdeleri yerlere dökülmüş... Odanın ötesine berisine perişan konuluvermiş sandalyeler, ta karşıda duvarın üzerinde renkleri karanlıkta dalgalanarak duran bir harita, oda kapısının iki cenahını işgal eden yüksek, Hüseyin Nazmi'nin bir nev-heves israfiyla doldurduğu kütüphaneler... (Uşaklıgil, 2017, s. 71-72).

Bu odayı seyreden Ahmet Cemil, kendi fakir hayatıyla kıyaslar ve önünde servetin bir sembolü gibi duran bu mavi köşke ve Hüseyin Nazmi'nin bahtiyar odasına imrenir:

Ah! O da böyle bir odaya, şöyle bir kütüphaneye, böyle kitaplara malik olabilseydi!.. (...) şu havai boyalı köşkün şu bahçeye nazır loş odasında mevcut olmak lazım gelen fikir sükûnuna, gönül rahatına, derin hayat zevkine karşı acı bir hüsrân hissi duydu. Şurada oturmak, bu etrafı muhit olan eşyaya tasarruftan doğacak bir kanaat ve itminan ile oturmak, panjurlardan birini hafifçe oynatmak, öyle ki bu uyusukluk getiren loşluğa hâlel gelmesin; odanın müphem manzarasıyla bahçenin güneşli parıltısı arasında, işte şuracıkta pencerenin şu asude kenarında okumak... (Uşaklıgil, 2017, s. 71-72).

Romanda köşk, zenginliği ve güzelliğiyle adeta Ahmet Cemil'in yaşamak istediği hayatın bir timsali olarak karşımızda durmaktadır. Bilhassa hayallerin rengi olan "mai"nin köşkün de rengi olması bu durumun önemli göstergelerindedir. Böylece köşkün eserde rengiyle önemli sembolik bir anlam taşımadığını da vurgulamak yerinde olacaktır.

Halit Ziya'nın bir başka romanı olan *Sefile*'de İhsan Bey'in Çamlıca'daki köşkünden söz edilmektedir. Hasta olan İkbâl'in tedavisi için gidilen köşk, romanda genel hatlarıyla tanıtılmaktadır:

Köşk Çamlıca civarında en müferrih bir mahalde kâin idi. İhsan Bey burasını öyle bir surette intihap etmişti ki hülya ettiği muaşaka-i münzeviyaneye tamamen muvafık idi. Köşkün etrafını sık ağaçlarla memlû bir bahçe muhat idi ki bu zarif binaya dallar arasında yapılmış bir kuş yuvası şeklini veriyordu. Çamlıca'nın menazır-ı sahraviyesi Boğaz'ın elvah-ı lâtifesi köşkün piş-i nazarında idi (Uşaklıgil, 2016, s. 103 – 104).

Eserde sözü edilen köşk, doğayla iç içe olması, kır görüntüsü, Boğaziçi manzarası ve sık ağaçlarla kaplı bir bahçesi olması yönüyle ele alınır fakat köşkün yapısı ve mefruşatı hakkında bilgi verilmez.

Mehmet Rauf'un *Eylül*'ünde olaylar köşk, yalı ve konakta geçmektedir. Bu üç yapı türü de eserin kurgusu ve konunun arka planı açısından oldukça önemli bir yere sahiptir.

Romanın ana kişilerinde Süreyya ve Suad, Süreyya'nın ailesiyle birlikte babasının konağında yaşamaktadır. Yaz gelince Süreyya ve bütün ailesi Bakırköy'deki bir bağ köşküne taşınırlar. Fakat Süreyya, karısıyla beraber her sene başka bir yere gitmelerine engel olan bu köşkten esasında nefret etmektedir. Özellikle köşkün muhitinin kötü olması Süreyya'nın köşkten nefret etmesinde önemli bir neden teşkil etmektedir. Öyle ki Süreyya, köşkün bulunduğu yeri, "taş ocağı", "çöplük", "hâlî çöl" gibi kelimelerle betimler (Mehmet Rauf, 2003, s. 10). Ayrıca Süreyya'ya göre köşkte geçirdiği zaman "çile doldurmak" gibidir ve bir an önce bu evden kurtulup karısı Suad'la beraber deniz kenarında başka bir yere özellikle de Boğaziçi'nde bulunan güzel bir yalıya taşınma arzusundadır. (Mehmet Rauf, 2003, s. 12) Bir süre sonra Süreyya'nın bu isteği yerine gelir ve Pazarbaşı'nda kiraladıkları küçük bir yalıya karısı Suad'la beraber taşınırlar.

Osmanlı kültüründe bilhassa yaz mevsiminde sayfiye olarak kullanılan ve genel itibariyle konak kadar büyük olmayan köşkler, incelediğimiz romanlarda da kısa süreli konutlar olarak ele alınmaktadır. Maddi olarak belli bir mal birikimine sahip ve konak ya da yalılarda yaşayan aileler yaz mevsimini geçirmek üzere kentin daha sakin köylerindeki bahçe içine konumlanmış köşklere giderler. Maddi durumu el vermeyen aileler ise geçici süreliğine kiraladıkları köşklere taşınırlar. Genellikle ahşaptan yapılan ve iki ya da üç katlı olduğu ifade edilen bu konut tipleri eserlerde olayın akışına yön veren mekânlar olarak da karşımıza çıkarlar.

1.3. YALI

Dünya şehirleri arasında eski, köklü ve zengin tarihiyle özel bir yere sahip olan İstanbul'un önemli bir coğrafi parçası ise denizin her iki yakasını ifade eden yani Karadeniz ve Marmara Denizi'nin birleştiği su yolu olan 'Boğaziçi'dir. Boğaziçi bilhassa 18. ve 19. yüzyıllarda kendine has yerleşme düzeni ve sayfiye görünümüyle tarih ve edebiyat eserlerinde yerini almıştır. Özellikle Viyana bozgunundan sonra III. Ahmet devrinde Boğaziçi'nde yeni bir zevk ve mimarî anlayışın başladığı görülür. I. Abdülhamit'in saltanatından itibaren ise Boğaz'daki iskân hareketlerinin hızlanmaya başladığı gözlenir. Servet sahibi vezirler, tüccarlar, boğazın muhtelif semtlerinde beyaz,

yeşil kırmızı renkte sahil saraylar, yalılar inşa ettirirler. Böylece bu devirde Boğaziçi edebiyat ve musikimizde sanatkârane bir yer edinmiş olur (Koç, 2005, s. 13- 26).

Murat Koç, *Yeni Türk Edebiyatı'nda Boğaziçi ve Boğaziçi Medeniyeti* adlı kitabında Boğaziçi'nde yerleşim ve imar hareketlerinin hiçbir zaman gelişigüzel olmayıp belli bir nizama göre gelişim gösterdiğini vurgular (Koç, 2005, s. 24). Halûk Şehsüvaroğlu, *Boğaziçi'ne Dair* adlı eserinde bu durumu şu sözlerle ifade eder:

Eski Boğaziçi'nin kendisine göre nizamları, âdetleri vardı. Semtler, içtimâî sınıflara göre birbirinden ayrılırdı. İlmiye ricalinin, vüzeranın, orta sınıf halkın, ekalliyetlerin kesif olarak oturdukları köyler ayrı ayrı idi. Ekalliyet mensuplarının yalı renkleri Müslüman halkın yalı renklerinden ayrı olur ve onlar ekseriya gri rengi kullanırlardı (Şehsüvaroğlu, 1986, s. 5).

On sekizinci yüzyıl sonlarıyla on dokuzuncu yüzyıl başlarında Boğaz'daki sosyal dokuda şunlar ön plana çıkar:

Beşiktaş Ortaköy, Kuruçeşme sahillerinde sultan ve vezir yalıları vardır. Arnavutköyü'nde gayrimüslimler, Bebek'te Babıâli, Rumeli Hisarında ilmiye ricali, Emirgan ve İstinye'de yüksek sınıftan Türkler oturmaktadır. Yeniköy, Tarabya ve Büyükdere'de daha ziyade yabancılar yaşar. Tarabya ile Yeniköy arasında ticaretle uğraşan zengin Rumlar, Eflak-Boğdan Beyleri, Avrupalı devletlerin sefarethaneleri ve Fransız tüccarlarının yalıları mevcuttur. Kireçburnu ile Büyükdere arasında, bazı sefaret tercümanlarının ve Rum tüccarlarının yalıları bulunmaktadır. Sarıyer orta hâlli Türkler'in, Yeni Mahalle ise orta hâlli Rum halkın oturduğu semtlerdir. Anadolu kıyısında Beylerbeyi'nde Hristiyanlar oturtulmamış, daha çok din adamları ve ilmiye ricali yerleştirilmiştir (Koç, 2005, s. 25.).

Mimarî bir ev türü olan yalının sözlük anlamı şöyledir: Sahile sıfır ya da çok yakın olan ve yine konak mimarîsine benzeyen yapıdır. Konak kelimesi; hem yalıyı hem de köşkü kapsayacak şekilde kullanılabilir. Köşk; Farsça kökenli olup yalı ise Rumcadan dilimize geçmiştir (Eren, 1999, s. 441). Mahmut Sami Şimşek, *İstanbul'un 100 Yalısı* isimli kitabında Osmanlı evleri ve yalılar hakkında değerlendirmelerde bulunarak Osmanlı döneminde evlere “hane” denildiğini, boyutları büyükse “malikâne”, küçükse “fakirhane” adını aldığını vurgular. Suyu yalayan hanelere ise yalı denildiğini “eğer yalı, su kenarında fakat suyla irtibatı kesilmişse ‘sahilhane’, saray büyüklüğünde azametli ise ‘sahilsaray’ ismini al”dığını vurgular:

Osmanlı döneminde sırtlarını yemyeşil korulara yaslamış bembeyaz yalılar, önlerinden akıp giden masmavi Boğaz'la bir renk armonisi oluştururlar, adeta tabiatın doğal bir parçası haline gelirlerdi. Yalının suyla irtibatının kesilmemesi çok önemliydi. Zaten Boğaz'la arasından yolgeçen yalıların ismi bile değişir, ‘sahilhane’ olurdu. Yalılara nazaran öyle çok şeyden mahrumdular ki

sahilhaneler... Yalılarda denize doğru uzantılı olan ve adeta suyun üstünde bir gemi gibi duran cumbalardan balık tutma şansınız vardı. Kazıkların üzerinde duran yalıların deniz tarafındaki odasında, halıyı kaldırıp, ahşap kapağı açıyor ve denize girebiliyordunuz. Yalıların altlarında kayikhaneler vardı, kayıkla yalının kapısına kadar gelinebiliyordu. Yalıda yaşayanlar denizden sandallarla geçen satıcılardan da alışveriş yaparlardı. Osmanlı döneminde Boğaziçi sahillerinde hemen her çeşit satıcı kayıklarla geçer, yalı halkı onlardan zembiller sarkıtarak alışveriş yapardı. Sahilhaneler ise tüm bunlardan mahrumdu (Şimşek, 2017, s. 14).

Ayrıca Osmanlı devletinde yaşayan halkın Boğaziçi'nde oturduğu semtler de meslek ya da etnik gruplarına göre paylaşılmıştır:

Şehzade, sultan ve hanedan mensupları istedikleri yerde yalı, köşk, kasır, kâşane, saray yaptırabilirdi. Lakin umumiyetle Beşiktaş, Ortaköy ve Kuruçeşme sahillerini tercih ettiler. Sadrazamlar, vezirler ve divan üyeleri Bebek'te, ilmiye sınıfı Rumelihisarı'nda, Hıristiyanlar ve Yahudiler Arnavutköy ve Kuzguncuk'ta, zengin Rumlar, Avrupalı diplomatlar ve Ermeniler Yeniköy, Tarabya ve Büyükdere'de, din adamları ve ilim adamları Beylerbeyi'nde otururlardı (Şimşek, 2017, s. 15).

Bu paylaşımda yalıların renkleri bile belirlenmiştir:

Aşı rengi denilen kırmızı renkli yalılar devlet mensubu olanların, açık renkli yalılar Müslümanların, gri ve tonlarındaki yalılar gayrimüslimlerin yalılarıydı. Bu kurallara uymayanların yalılarına el konulur, kendileri de sürgüne gönderilirdi (Şimşek, 2017, s. 15).

Yalıların iç tasarımı da belli bir mimari düzen söz konusudur:

Yalıların odaları orta sofaya açılırdı. Lakin ilk dikkati çeken şey odaya giriş kapısıydı. Bu konuda gizlilik esastı ve kapının konumu, açıldığında asla tüm odanın birden görülmemesine dikkat edilerek ayarlanırdı. Zira çocuklar ya da namahrem bir şahıs oda kapısını açtığına tüm oda karşısında olmamalıydı. Bu yüzden kapılar umumiyetle dar bir koridorun başında olur ya da giriş yandan verilerek kapı açıldığında evvela bir dolapla karşılaşılır, sonra sola ya da sağa dönülerek odanın içine girilebilirdi. Böylece kapının açıldığı içeriden duyulur, lakin kapıyı açan içeriye göremezdi. Hatta yalılarda arka arkaya iki kapılı odalara bile rastlanırdı. Odalar arasında gizli geçitler, bağlantı koridorları ve dolap görüntüsü verilmiş kapılar da çoktu. Halen günümüze kadar bu özelliklerini yitirmeden gelebilmiş tarihi yalılar mevcuttur. Velhasıl yalıların içleri dışlarından çok daha gizemli ve güzeldir (Şimşek, 2017, s. 15).

Namık Kemal'in *İntibah* adlı romanın kahramanlarından Mehpeyker, Kuzguncuk'taki pembe renkli muhteşem bir yalıda oturmaktadır. Romanda en çok tasviri yapılan ev budur. Mehpeyker, aslında Abdullah Efendi isimli bir adamın metresidir ve geçimini onun parasıyla sağlamakta, görkemli yalısında da onun sayesinde yaşamaktadır. Namık Kemal, bu gösterişli yalığı şiirsel bir üslûpla şöyle anlatmaktadır:

Güya ki ten-dürüş dilberin reng-i vücudu gibi gayet açık pembeye boyanmış olan bu köşkü Örfiler, Şevketler görselerdi sahile kurulmuş bir mâlike-i deryaya ve önünde olan körfezciğin suyunu kenarı beline sarılmış da sâir yerleri hiffeti cihetiyle sath-ı âba yayılmış bir ipek peştemala benzetirdi. O halde ise sevk-i nesîm ile kasrın eteğinde peydâ olan ufak ufak habaplar o peştemalın etrafında işlenmiş inciler, cevherler hükmünde tutulabilirdi. Kasrın ortasına tesadüf eden büyük pencereyi bir nûranî sineye, kenarındaki şahnişinvarî harice uğramış olan iki ufak revzeni ise ay parçası gibi iki memeye teşbih etseler hayal biraz acemâne olursa da bütün bütün letafetten berî sayılmazdı.

Hele köşkü kucaklayacakmış gibi üzerine müstevli olan salkım söğüt ile yapraklarının arasından geçmekte olan envar-ı mahitab “bâr-ı hasretle beli bükülmüş sevdazededir ki yârinin karşısında pâ-bercâ-yı kıyam olarak perişan saçlarıyla cemâlini nigâh-ı istirkâbdan saklamaya çalışıyor; leyâl-i visalde meşâte-i hüsn ü ân olan mâh-ı münîr ise o âşık- ı maşûk-edânın geysu yı tarümârını şâne-i elmas ile tarıyor” tahayyülüyle vasf olursa lâyıktı (Namık Kemal, 2018, s. 69-70).

Romanda, yer yer yalı yer yer köşk olarak ifade edilen bu binanın, dıştan görünüşü detaylı bir şekilde tasvir edildiği gibi içi de aynı şekilde uzun ve ayrıntılı bir anlatımla ifade edilmiştir. Bu tasvirde en belirgin husus ise yalının her yönüyle eşsiz bir güzelliğe sahip oluşunun yanı sıra Batılı bir üslûpta tanzim edilmiş olmasıdır:

Odanın sandalye takımları beyaz zemin üzerine pembe çiçeklerle işleme canfesten yapılmış, halısı da döşemesinin renginde olarak yalnız üzerine çiçek yerine ötekinin pembesinden daha koyuca bir takım iri dallar nakşolunmuş, duvarındaki kâğıdın bilakis zemini pembe, çiçekleri yıldızla karışık beyaz olarak, tavanı ise alçıdan dondurma gayet musanna', güldesteler, papağanlarla tezyîn edilmişti.

Kara tarafına olan duvarın vasatına ve binaenaleyh büyük pencerenin karşısına tesadüf eden kapıdan girildiği gibi pencereden hâli olan sağ duvarındaki köşesinde ince beyaz tül ile örtülmüş yataklık, yataklıkla denize nâzır olan pencerenin arasında birkaç sandalye, büyük pencerenin önünde endam aynasıyla, çifte fanuslu çalar saatıyla bir muntazam çiçeklik, sola düşen ve bahçeye nazır iki penceresi olan duvarın deniz cânibindeki köşesinde bir kanep ve beriye doğru yine birkaç sandalye ile lapa tarafındaki köşesinde bir aynalı dolap, kapının iki tarafında dahi bahçenin sokak kapısı tarafındaki cihetine nazır iki pencere görünürdü (Namık Kemal, 2018, s. 70).

Bu görkemli yalının pencerelerinin perdeleri dahi yalının manzarasını kapatmayacak şekildedir:

Pencerelerin beyaz bürümcük perdeleri yarı yerlerinden merbut ve binaenaleyh alt tarafları açık olduğundan endam aynasıyla mestur olan büyük pencereden başka hem denize ve hem de bahçeye nezaret olunurdu. Kanepenin önüne mükellef bir işret takımı kurulmuş ve üzerine bahçeye nazır olan pencereden alınma bir dal henüz açılmış beyaz gülleriyle sâye-sâz-ı letafet olmuştu (Namık Kemal, 2018, s. 70- 71).

Ahmet Mithat eserlerinde kentin en latif görünümü, şüphesiz Boğaziçi'ne aittir. Boğaziçi, Ahmet Mithat'ın romanlarında eşsiz peyzajların, asırlık yalıların ve güzel

sayfiyelerin semtidir. Boğaziçi, her ne kadar yalıları, bahçeleri, mesire alanları açısından ele alınsa da ikamet mahalli olarak vurgulanmaktan ziyade, Ahmet Mithat'ın yapıtlarında doğal güzellikleri yönüyle öne çıkarılmaya çalışılır. *Hayret* romanında Napoli'ye giden zengin turistlerin dilerse şehrin etrafındaki villalardan birini kiralayabileceklerini belirtilir. Bu villalar, Avrupa'da olduğu için bizdekinden üstün özelliklere sahip değildir. Hatta bu yapılar, Boğaziçi'ndeki bizim yalılar gibi açık mahallerde bahçeli, ormanlı, güzel sayfiyelerdir (Ahmet Midhat Efendi. 2000, s. 84). Anlaşıldığı üzere dönemin diğer yazarları gibi Ahmet Mithat'a göre de Boğaziçi, İstanbul perspektifinin önemli bir ayrıntısıdır.

Boğaziçi'nin kentin gözde bölgelerinden biri konumunda olmasının ve Boğaziçi'ne rağbetin artmasının önemli nedenlerinden biri ulaşım ile ilgili gelişmelerin buraya bağlı semtleri de kapsamasıdır. Ahmet Mithat'ın *Müşahadat* başta olmak üzere birkaç romanında çeşitli vesilelerle konu edilen Şirket-i Hayriyye'nin kurulması, bir bakıma bu ilginin karşılığıdır. Doğanay, bu durumu, "1850'de kurulan Şirket-i Hayriyye'nin 1855'te Boğaziçi'ne vapur seferlerini başlatmasından sonra, buraya olan rağbetin arttığı görülüyor. Bu ulaşım kolaylığı hem Boğaziçi köylerinin nüfusunu hem de Boğaziçi mesirelerine gelip gidenlerin sayısını artırmıştır" (Doğanay, 2012, s. 208.) sözleriyle aktarır. Bununla birlikte Boğaziçi'nin iki yakasındaki köylerde imar ve yapılaşmaların artışı da dikkat çekmektedir. Görüldüğü kadarıyla kent peyzajının bu önemli bölümü, Tanzimat anlayışının getirdiği değişim ve dönüşüm ilkelerinden etkilenmeye başlamıştır. Tüm bu değişimlere rağmen Boğaziçi eski ihtişamını devam ettirmektedir. Batı'nın gelişiminin önemli nedenlerinden birinin sanayileşme olduğunu anlayan Osmanlı İmparatorluğu, sanayileşme hamlelerini İstanbul'un çeşitli yerlerinde hayata geçirir. Bu yerlerden biri de Boğaziçi'dir. Bu açıdan bakıldığında Boğaziçi, halkın olduğu kadar yönetimin de gözde semtleri arasında yer almaktadır.

Müşahadat romanında bu sanayileşme adımlarından da söz edilmektedir:

"Geçen yaz Boğaziçi'ne gitmiştim de görmüştüm. Şişe ve billur ve ispermeçet yapmak için bile fabrikalar açılmış. Kâğıthaneler, ipekhaneler yapılmış. Hayfa ki devletin bunları yapmaktan maksadı anlayılamamış. (...) Binaenaleyh terakki eyleyememişler. Bazıları külliye, bazıları hükmen metruk ve muattal kalmışlar" (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 181).

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Nemide* adlı romanında olayların bir kısmı yalıda geçer. Bir gün Şevket Bey, *Nemide*'nin sağlığına iyi geleceği düşüncesiyle onu, Kanlıca'daki yalıya götürmeye karar verir. Genç kız, yıllardır metruk bırakılmış olan bu güzel yalıyı görünce babasına buraya daha önce niçin gelmediklerini sorar ve hayıflanır. Özellikle yalının içinde bulunduğu doğal güzellik, ona bambaşka bir dünyanın kapılarını açar. Zira bu güzelliğin sebebi Halit Ziya'nın romanlarında önemli bir yer tutan Boğaziçi'dir.

Yazar, Kanlıca'daki yalıyı, yalının görünümünü uzun ve ayrıntılı tasvirlerle ortaya koyar. Yalıyla ilgili bu anlatımın tamamında, manzara *Nemide*'nin gözünden üç aşamada anlatılır. Yalının dıştan görünümünün anlatıldığı bölüm şu sözlerle vurgulanır:

Birinci defa olarak Kanlıca'ya geldiği zaman bahardan, ziyadan, şiiirden mürekkebe bir dünyaya çıkmış gibi kendisini mesut buldu. O vakte kadar Kanlıca'ya hiç gelmemiş, babasının metruk bıraktığı bu yalıyı hiç görmemişti. İlk defa olarak kapıdan girdiği zaman senelerce kendi haline bırakılmış ağaçlardan müteşekkil vahşi, sık bir kuru gördü. Genç kız kapı açılır açılmaz birdenbire gözlerine çarpan bu manzara karşısında mebhut kaldı, bir müddet tevakkuf etti, gözleri yeşillikten mürekkebe bir dünya teşkil eden bahçeye daldı... Köşk korunun ilerisinde, denize yakın bir mahalde kâin idi, sokak kapısından girildiği zaman köşkün beyaz duvarları ağaçlar arasından müşevveş bir surette görünüyordu. Birinci defa olarak gördüğü böyle bir manzaranın meshuru olmuş gibi aheste aheste kapıdan köşke kadar götüren dar, ağaçlarla muhat yolu takibe başladı. Gözleri iki tarafında birer yeşil duvar teşkil eden ağaçlar arasından bakınıyordu, lakin ağaçlarla tahdid edilen yol birden kapanıyor ve iki cihette imtidat ederek köşkü yeşil bir zemin üzerinde beyaz bir kuşakla çevrilmiş bırakıyordu (Uşaklıgil, 2018, s. 75- 76).

Yalının dıştan görünümü betimlendikten sonra, *Nemide*'nin içeri girdiğine köşkün kapısından görünen merdivenleri çıktığına ve kendisini mermerle döşenmiş geniş bir avluda bulduğuna şahit oluruz. Böylece okuyucu *Nemide* vasıtasıyla yalının odalarını ve genel niteliğiyle eşyalarını öğrenir:

Nemide avluya açılan kapıdan girdiği zaman büyük bir sofaya açılır dört oda gördü. Bunlardan ikisi bahçeye nazır idi. Merak ile odanın birini açtı. Burası yemek odası idi. Odanın bir duvarını işgal eden ve sofraya takımları ile dolu olan dolaba, pencerelerin önüne konmuş yeşil kumaşlarla kaplı alçak sedirlere, odanın ortasında uzun sofraya ehemmiyetsiz bir nazar gezdirdikten sonra odanın kapısını çekerek karşıdaki odaya girdi. Burası Ömer Ağaya mahsus olmak üzere pek sade döşenmişti. Sofanın diğer cihetine doğru ilerledi. Sofanın bu yanında başka bir kapı deniz cihetine açılıyordu.

Bu kapıdan çıkmadan evvel iki tarafındaki odalara bir göz gezdirdi. Bunların her ikisi de muntazam bir surette tefriş edilmişti. Bunlardan biri Şevket Beyin kütüphanesiydi, diğeri de misafir kabul etmeye mahsus idi. Bu odalardan memnun bir tavır ile ayrılarak sofanın deniz tarafındaki kapısını açtı (Uşaklıgil, 2018, s. 76).

Babasıyla birlikte yalını gezen Nemide, bahçe tarafındaki avluya benzeyen mermer bir alana gittiklerinde önüne serilen Boğaz'ın muhteşem manzarasını görür.

Nemide son olarak üst kata çıkıp kendi odasını görür. Nemide'nin odasıyla ilgili anlatımda, eserin tamamındaki tasvirlerden farklı olarak daha fazla detayın verildiğini okuruz. Şevket Bey, çok sevdiği tek evladının mutlu ve sağlıklı bir yaşam sürebilmesi için muhteşem bir oda düzenlettirmiştir:

Oda kapısının karşısına tesadüf eden tarafta iki büyük pencere ağaçların arasından boğazın bir kısmını gösteriyordu. Bu pencerelerden birine ilerleyerek kanatları açtı, başını biraz sarkıtarak iki tarafına baktı, bir tarafında muzlim bir koru, diğer tarafında münevver bir deniz gördü. Geriye çekilerek bahçeye nazır olan pencerelere ilerledi. Bu tarafta iki pencere ile ortasında camlı bir kapı vardı, kapıyı açtı, kendisini uzun bir şehnişinde buldu, bu şehnişin köşkün bir kısmını büsbütün kuşatmıştı. O surette ki şehnişinde ilerleyerek köşkün ta öteki köşense kadar gidip sabahleyin babasını uyandırabilirdi. Şehnişinin bu kabiliyetinden pek mutmain göründü, babasının odasına gitmek için sofayı geçmekten şehnişini geçmeyi daha kolay buldu (Uşaklıgil, 2018, s.78-79).

Yalının sağ köşesinde bulunan ve bahçeye bakan bu güzel oda ile ilgili dikkati çeken en önemli özellik odanın eşyalarındaki Batılı üslûptur:

Odasının etraf ve nezaretini teftiş ettikten sonra mefruşatı muayene etmek üzere içeriye girdi. Odanın pencereleri beyaz tül den uzun perdelerle mestur idi, perdelerin kanatları pembe bağlarla toplanmış olduğu halde pencerelerin iki tarafındaki sarı askılarla talik edilmişti. Bahçeye nazır olan pencerelerin karşısındaki duvarın köşesinde pembe şeritlerle boğulmuş beyaz cibinlik yataklıkla düzen takımı görülüyordu (Uşaklıgil, 2018, s.78-79).

Halit Ziya, Nemide'ye ait düzen takımını, diğer makyaj malzemelerini ve elbise dolabını en ince ayrıntısına kadar detaylı bir şekilde betimler:

Düzen takımına sevinçle yaklaşarak dış fırçalarını, seyrek ve sık tarakları, muhtelif saç ve mendil kokularını; ten taravetine mahsus sirkeleri, tozları, birer birer muayene etti: Kendisinin istirahat esbabını bu kadar dikkatle tehye eden babasına şükran dolu gözlerle baktı, kızına bu derecelerde meftun bir babaya malik olduğu için kendisini pek mesut buluyordu. İki pencere arasına konulmuş elbise dolabını açtı, bütün esvapların intizamla asılmış olduğunu gördü. Elbise dolabının karşısındaki duvar cihetinde unnabî kadife kaplı bir sedir ile iki koltuk vardı. Odanın her tarafına göz gezdirdikçe tabına muvafık bir şey buluyordu. Kapı cihetinde duvara asılı iki büyük levha birbirinin ağışuna atılarak dudak dudağa öpüşmekte olan iki bebeğin bacakları arasına sıkışmış küçük bir saat, bir mizanü'l-harare ile bir mizanü'l-hava ve daha nice nice ufak tefek şeyler, hepsi Nemide'de bir sürur, bir saadet husule getiriyordu (Uşaklıgil, 2018, s.78-79).

Mehmet Celal'in *Müzeyyen* adlı romanında karşımıza çıkan yalılardan ilki Müzeyyen'in annesi ile beraber yaşadığı fakat annesinin bir süre sonra hastalanıp önce yatalak olarak kaldığı sonra da içinde öldüğü yalıdır. Bu yalı hakkında pek fazla bilginin olmamasıyla beraber, eserde şu sözlerle dile getirilir:

Hasta bu akşam, bati bir yorgunlukla yatağı içinde doğrularak içinde oturduğu yalıya mirat-i inikâs olan körfezin hazin sakin sularına baktı. Boğaz içinde - ekseriya- akşamüzerleri, zirve-yi telale düşen, gurubun kırmızı şua'ından pembeleşen sislere hastalara mahsus bir nazar-ı bi-fürubu tabi ile bakarak, ara sıra iniyor, vapur düdüklelerinden çıkan çığlıkları dinliyordu. Çok müddet böyle duramadı. Yorgunlukla başı yastığın üstüne düştü. Bu sırada odanın perdesi açılmış, bu yalının orta hizmetlerini gören Razdil girmiş, masa üstündeki lambayı yaktıktan sonra bir nazar-ı rahîmâne, bir tebessüm-i himâyekârane ile (...) Tepsiyi yere bıraktı. Yan yastıklarından birini ikiye bükerek, tepsiyi onun üstüne koymaya çalışırken, Razdil muavenetine geldi (Mehmet Celal, 1316, s. 3-4).

Bu korularda, bu deniz kenarlarında gezeceksiniz. (...) Razdil! Şu perdenin kordonunu çek! (Mehmet Celal, 1316, s. 12 -13).

Annesinin ölümünden hemen önce, hasta kadın durumunu anlayıp kızını Müzeyyen'in aile dostlarının yalısında kalmaya gönderir. Müzeyyen, annesinin ölümünden sonra artık bu yalıda yaşamaya başlar, yalı romanda şu sözlerle ifade edilir:

Boğaziçi'nde buldukları zaman, bir gece, Nihad onunla hususi bir surette konuşmak istedi: Yemekten sonra onu deniz kenarında yalnız buldu. (...) Karşı sahilleri seyrediyordum. Oradan bir musiki sesi geliyor, dinliyordum. (...) Bilmem nasıl, bir sevkü'l-tabii ile, oradaki kanepenin üstüne oturdular (Mehmet Celal, 1316, s. 43-47).

Yalının konusu, Müzeyyen ve Nihad'ın aşklarına şahit güzel manzaralı, romantik bir mekândır.

(...) koruya çıkmış iki sevdazedenin mev'id-i mülakatı olan bir kestane ağacının saye-yi zülaline sığınmış (...) (Mehmet Celal, 1316, s. 83).

(...) sandal tam yalıya yaklaşacağı sırada Nihad parmağıyla, koruyu işaret ederek: O gece! burası ne behiştî idi!... diyordu. Yalıya geldikten sonra, harem bahçesinden girdi. Aşağıki salondan geçti. Müzeyyen'in odasına baktı. Yavaş yavaş yaklaştı. Şimdi gördü: Müzeyyen ayaküstünde olduğu hâlde, eline bir kâğıt almış, onu mütefekkirane süzmekte bulunmuştu! (Mehmet Celal, 1316, s. 115).

(...) rica ederim, şu kameriyeye kadar gidelim. Size söyleyeceklerim var (Mehmet Celal, 1316, s. 124).

(...) Fahire Hanım mükerrer olarak, Müzeyyen'in odasına girerken Nihad da korunun çalılarla muhat yollarında yürüyor, duruyor, dinleniyor vakit vakit ah ediyor (...) (Mehmet Celal, 1316, s. 125).

Yazar, Nihad'ın odasından görünen manzarayı onun ruh haliyle paralel bir şekilde ele alır:

Nihad, (...) odasının önündeki balkona çıkarak, eşcar zümrüdün arasından karşıki sahillerden denize akseden orada kıpırdayan şu'lelere bakarak "Ah!.." diyordu! (Mehmet Celal, 1316, s. 72).

Müzeyyen'in yanlarında yaşamaya başladığı aile dostları Şevki Bey'in tek oğlu vardır Nihad. Bir süre sonra Nihad ile Müzeyyen birbirlerine âşık olurlar fakat Nihad, nişanlıdır ve nişanlısı onu çok sevmektir. Müzeyyen ve Nihad, aşklarının imkânsız olduğunu düşünürler. Bir gün Müzeyyen odasının konsolundan çıkardığı, Nihad'ın ona hediye ettiği eros heykeline bakar fakat aşklarının mümkün olmadığını bildiğinden bu heykel ile tüm hediyeleri yukarı çıkıp Nihad'ın odasına koyar:

Müzeyyen biraz bekledi. Oturduğu yerden mahzun mahzun kalktı. Cebinden bir anahtar çıkardı. Bununla, konsollun gözlerinden birini açtı. Oradan, dört mahfaza aldı. Bunların kapağını kaldırdı. Birinci mahfaza bir ikona gösteriyordu ki buna merbut olan tumbul bir çocuk, küçük bir aşk heykeli, kanadının altında gizlediği - altın oku- beyzi bir mercana saplamıştı (Mehmet Celal, 1316, s. 126-127).

(...) Bu kutuların hepsini aldı. Etrafı dinledi. Merdivenleri titreye titreye çıktı. Nihad'ın oda kapısı aralıktı. O, karyolasında yoktu. İçeri girdi. Ebediyet kadar mukaddes olan bir aşk-ı samimiyyenin ona yolladığı bu hediyeleri, bu yadigârları şairin konsolu üstüne bıraktı! Aşağı indi. Karyolasına serildi (Mehmet Celal, 1316, s. 128).

Müzeyyen, aşkını untabilmek adına kendisine talip olan Nihad'ın arkadaşı İhsan'la evlenir ve İhsan'ın ailesiyle yaşadığı yalıya taşınır:

Bu gece ise, Müzeyyen son defa olarak piyanosunun düz sandalyesine oturmuş, zayıf parmaklarıyla o beyaz dişlere dokunmuştu!.. (...) Üç gece sonra, Müzeyyen bütün ihtişam-ı cihazıyla, bütün ulviyyet malikânesiyle Raif Bey'in yalısına bırakıldığı, tavanı yaldızlı, perdeleri atlaslar içinde hacle-yi behiştîye girdiği zaman gözyaşlarına müstağrak olan, yüzünden duvağını kaldırmaya çalışan İhsan... (...) Sen Müzeyyen değil misin senin için her şeyi hazırladım. Sonra parmaklarıyla işaret ederek: İşte bir piyano!... dedi (Mehmet Celal, 1316, s. 148-149).

Müzeyyen kısa bir süre sonra hamile kalır fakat zayıf bünyesi bu hamileliği kaldıramaz, ölü doğum yapar. Bu olaydan sonra daha da çok hastalanan Müzeyyen, romanın sonunda vefat eder: "(...) İhsan selamlığa kaçtı. Pederiyle validesi bahçeye çıktı. İhsan orada bir kanepenin üstüne kapanmış, parmaklarıyla kulaklarını tıkamış, gözyaşlarına müstağrak bulunmuş olduğu hâlde (...)" (Mehmet Celal, 1316, s. 167).

Ahmet Mithat Efendi'nin *Dürdâne Hanım* adlı romanında olayların büyük bir bölümü Boğaziçi'nde bulunan Dürdâne Hanım ve Ulviye Hanım'a ait iki komşu yalı arasında geçer. Genç yaşta dul kalan Mısırlı Ulviye Hanım, Boğaziçi'ndeki gösterişsiz yalısında ihtiyar annesiyle birlikte abartısız bir hayat yaşamaktadır. Yazar, Ulviye Hanım'ın yalısından kısaca şöyle bahseder:

Bundan birkaç sene evvel pederi dahi vefat etmesiyle yalnız bir ihtiyar validesiyle kendisi muhtasar bir yalıda kalmışlar ve mutavassıt bir hâlde yaşamakta bulunmuşlar. Yalıları haremde sekiz ve selâmlıkta dört odadan ve hane halkı dahi ana-kızdan sonra selâmlıkta bir uşak, bir bahçıvan, bir ayvaz ile haremde bir aşçı ve iki yukarı halâyığı bir de kethüda kadından ibarettir. Fakat rivayete göre bu familya mâl-ı Karun'a mâlik olup yalnız, izhar-ı servet etmemek için maişetlerinde şu hâl-i itidâli iltizam eylemektedirler (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 65).

Ulviye Hanım'ın yalısı, Halvetî Efendi'nin yalısına komşudur. Halvetî Efendi, zengin ve itibar sahibi biri olduğundan yalısı da Ulviye Hanım'inkine nazaran gösterişli ve zengindir. Halvetî Efendi'nin ilk karısından Dürdâne isminde bir kızı olmuştur. Okuduğu romanların etkisiyle Ulviye Hanım, bir gün Dürdâne Hanım'ın, kendisine bir roman kişisi gibi malzeme olabileceğini düşünür ve onun hayatını araştırmak ister. Bu nedenle de Halvetî Efendi yalısı hakkında bilgi edinir ve bir gece merdivenle Dürdâne Hanım'ın penceresinin hizasına çıkarak onu gözlemeye başlar. En sonunda ise Dürdâne Hanım'ın odasına 'telefon' hattı çekerek onu dinlemeye başlar.

Nabizade Nazım'ın *Zehra* adlı sekiz ana bölümden oluşan romanı uzun bir Boğaziçi tasviriyle başlar:

(...) hele gurup ile tulûa yakın zamanlarda Göksu deresi gibi, Beykoz, Büyükdere limanları gibi, Baltalimanı, Küçüksu, Kefeliköy, Beykoz, Sultaniye cayırları gibi, Sarıyer'in suları, Kavak'ların Sütlüce'siyle Otuzbir suyu gibi yerleri ve baştanbaşa tek mil Boğaziçi o derece ruh okşayıcı, his uyandırıcı, şiir gıcıklayıcı levhalar, manzaralar göstermekte idi ki şehir-i şehîrimizin bedayi-i tabiiyesinden haberdar olabilmek için bu levhaları, bu manzaraları göğüs geçire geçire temaşa etmek lâzım gelir. Kim bilir kaç bin senelik bir cereyan tesiriyle aşınmış olduğu zannolunmakta bulunan bu yılankavi Boğaz'ın dört cesim havzasından her birisi letafet-i tabiiyeden mâdüt ne kadar bedayi tasavvuru mümkünse kâffesini câmidir (Nabizade Nazım, 2018, s. 4).

Bu anlatımın ardından, Boğaziçi'nde bulunan yalılarından mehtabı seyreden Suphi ve Zehra'nın gözünden manzara ele alınır:

Boğaz'ın şu şekli-i bedi-i jeolojî ve topografisine munzam olan diğer bir hassa-i dîlfirip ise bu lâtif tepeleri şurada burada setreden taab-fersâ gölgeli ormancıklar, korular ve bahusus sahil boyunca uzanıp bazı koyucuklar, vadıcıklar içine doğru

serpilivermiş olan binalardır. Boğaz, her noktasında letafet-i tabiîyesini muhafaza etmiştir. Sahilhanelerle köylerin vaziyet ve usul-i inşaları bile hep tabiîdir. Büyükdere, Tarabya ve bir dereceye kadar Yeniköy biraz tabiîlikten çıkar gibi olmuş ise de sanatın şu gayreti mahasin-i tabiîyeye galebe edememiştir (Nabizade Nazım, 2018, s. 5).

Romanın başında ilkbaharda Boğaziçi'nin R** köyündeki yalıya nakledilmiştir ve yukarıya aldığımız bölümde Suphi ile Zehra yalıda oturup manzarayı seyretmektedir. Yalıya bir cariye olarak Sırrıcemal'in gelmesi Zehra'nın kıskançlığını tetikler. Zehra, yalının bahçesindeki ağaçların altına oturup akşama kadar düşüncelere dalar ya da “deniz üstündeki sofalardan birisinin açık penceresi önünde boy kanepesine uzanmış, gözünü suların akıntısına aldırılmış, dalmış gitmişti”r (Nabizade Nazım, 2018, s. 52-53).

Boğaziçi'ndeki yalının bahçesinde, havuz başında Suphi ile Zehra yan yana ağaç kanape üzerinde oturuyorlar. Zehra elindeki uzun fındık dalının ucunu suya sokmuş, kırmızı balıklarla oynuyor... Suphi karanlık bir odada karyola içinde yatıyor, Zehra da yorganını örtüp bastırıyor. Kalabalık bir yer, Göksu çayırı gibi; fakat ortasında pembe boyalı bir köşk. Köşkün kapıları ardına kadar açılmış; içeri giren girene (...) (Nabizade Nazım, 2018, s. 120).

Romanın bütününe bakıldığında pek çok açık mekân tasviri bulunduğunu ve bu tasvirlerin oldukça canlı olduğunu görürüz fakat yazar, kapalı mekân tasvirlerini çok yüzeysel bir şekilde vermiş, yalının iç ve dış detaylarına çok girmemiştir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarından biri olan *Mürebbiye*'de, olayların tamamı Dehri Efendi'nin Boğaziçi'ndeki yalısında geçer. Mülkiyeden emekli olan Dehri Efendi, yapmış olduğu pek çok memuriyetlerden biriktirdiği paralar ve babasından kalan yüklüce miras ile vezir konağı denecek kadar süslü bir yalı almıştır (Gürpınar, 2015, s. 29). Yalının bahçesindeki kameriye şu sözlerle tasvir edilir:

(...) Dehri Efendi'nin ... Köyündeki yalısında, bahçede yeşillikler içinde, denize nazır bir kameriye içinde çekiliyordu. Mürebbiye, çocuklara ders vermek için çok zaman -Boğaziçi'nin mavi göğü altında bir yeşil kubbe meydana getiren- bu kameriyeyi seçerdi. Kameriyenin içinde fıstık dalından yapılma yuvarlak masanın bir tarafına kendi geçer, karşısına çocukları oturtur (...) (Gürpınar, 2014, s. 28).

Yalının, kestane ağaçlarının da bulunduğu güzel bir korusu da vardır: “Giyindikten sonra korudaki kestaneliğe geliniz. Size söyleyeceklerim var. ...Burası koru ortasında çatısı sema, duvarı ağaçlardan müteşekkil bir âşk yuvasına benziyordu. Orta yerde fıstık dalından bir kanepeler ile birkaç sandalye vardı. Kanepelere oturdu. Bir sigara yaktı” (Gürpınar, 2014, s. 131).

Dehri Efendi'nin çocukları Nezahat ve Vahip'e mürebbiyelik eden Matmazel Anjel, sergilediği şuh tavırlarla yalının sahibi Dehri Efendi'nin hayranlığını kazanır ve yalındaki koruya nazır en güzel odalardan birine yerleştirilir. Bu oda, Matmazel Anjel'in yaşantısına ve kültürüne uygun olacak şekilde Batılı tarzda eşyalarla döşenmiştir:

Duvardaki havai mavi zemin üzerine yıldız çiçekli, en âlâ nev'inden bir Fransız kâğıdı... Zi-kıymet iki-üç tablo, oymalı maun kornişlerden inen halı perdeler, göbeği beyaz, kitabesi al nefis bir Uşak halısı, bir kanepa, iki koltuk, bir "şezlong", bir ceviz yazıhane, kameriyeli tül cibinlikli bir yaldızlı karyola, bir aynalı dolap, bir lavabo, mürebbiyenin odasını oldukça nazarrüba göstermekte idi. Yalnız karyolanın başucuna alafrangalık âdetince lazımlı addolunan bazı çanak-çömlek koymak için vaz' edilen küçük dolap yerine koskoca bir dolaplı büro vaz' edilmiş olmasından başka odanın tefrişatça bir kusuru yoktu (Gürpınar, 2014, s. 52-53).

Odasında mürebbeyinin şahsi eşyası olarak çok az şey vardır:

Bu odada mürebbiyenin malı olarak, lavabo üzerinde bazı tuvalet edevatıyla karyolanın başucundaki büronun üzerine vaz' edilmiş fildişinden mamul bir "krosifi" yani Hazret-i Mesih'in salibe gerilmiş olduğunu musavver bir heykel... Beş on kitap ve birkaç kat elbiseden ibaretti. Uzun ayaklı, pembe karpuzlu al atlas abajurlu lambasını yaktı. Karyolanın başucundaki büronun (çalışma masasının) üzerine koydu. Aynalı dolabın karşısına geçip fistanından başlayarak birer birer bütün esvabını çıkardı (Gürpınar, 2014, s. 52-53).

Hüseyin Rahmi, Anjel'in karyolasının başucundaki abajuru detaylı tasvir ederek onun renkleriyle matmazelin aşk kadını olması arasında bir bağlantı kurar:

Karyolanın başucundaki pembe karpuzlu lambadan bahar guruplarında güneşin doğuşunda büyüleyici bir kırmızılık ile ulu âlemlerden her tarafa muhabbet renkleri yağdırması gibi rengârenk, tertemiz, sevda dolu bir ışık, abajurun al ipek dantelli sayvanından süzülüp tül cibinliğin ince deliklerinde ikinci bir tasfiyeye daha uğradıktan sonra, beyaz çarşaf, dantelli yastıklar içinde -sevda ayrıcalığında bir ayın abanın üstüne düşürdüğü gül renginde, kucağının nurunda seyahatten yorulup da kitap kalmış gibi- yatan Anjel'in (...)saçlarını (...)ışıklandırmıştı (Gürpınar, 2014, s. 55).

Anjel'in iki kanatlı yatak odası kapısından içeri girince görülen hülyalı manzara Hüseyin Rahmi'nin kaleminden şöyle ifade edilir:

Mürebbiye'nin oda kapısı iki kanatlıydı. (...) Karyolanın başucunda yanan açık yeşil veyöz'ün dal dal, damar damar, camdan imiş gibi görünen buz çiçekleri arasından yayılan yeşil renkli, çekingen, hafif bir ay ışığıyla aydınlanmış bir sema altında, asma yapraklarıyla örtülmüş bir çardağın yeşillikleri arasından içeriye mehtap nüfuz etmiş de aheste esen bir rüzgâr ile yaprakları okşarcasına tahrik ediyor gibi oda dâhilindeki eşyayı dans eder gösteriyordu (Gürpınar, 2014, s. 99).

Yalının sofası ile odalarının konumlanması ise şu sözlerle dile getirilir:

Koyu bir karanlığa boğulmuş o koca sofanın köşesini bucağını dinledi. Karşiki duvara yaslanmış bulunan büyük saatin rakkasının sesinden başka hiç ses yok. (...) Kendi kendine: “Bizim sofanın ortasındaki asma lamba önceleri her gece sabaha kadar yanardı. Acaba şimdi niçin yanmıyor? Gazını az koyuyorlar da mı söniyor? (Gürpınar, 2014, s. 74-75).

Mürebbiye, Sadri, Amca Bey, Şemi'nin cümleten odaları gayet geniş bir sofa üzerinde idi. Yalnız Dehri Efendi'nin bir kütüphane, bir salon, bir de yatak odası bulunan özel dairesi ayrı idi. Fakat o daireye girilen koridorun kapısı da yine o sofaya açılıyordu. Amca Bey sofa ortasında bulunan büyük masanın yanına geldi. Uzaktan bir kapı açılır gibi hafif bir gıcırta işitti (Gürpınar, 2014, s. 75).

Yazar, sofadadaki eşyalardan da çeşitli vesilelerle söz eder:

Kendine bir saklanma yeri olmak üzere yavaşça masanın örtüsünü kımlıdatıp altına giriverdi... Masa bir buçuk metre boyunda, beş ayaklı büyük bir devirde olduğundan (...) (Gürpınar, 2014, s. 75-76). (...) sofanın ortasında raks ettikten sonra saatin yanındaki maroken kanepenin üzerine oturdu (Gürpınar, 2014, s. 88).

Yalının sakinlerinden Şemi'nin odası ise şöyledir:

Şemi o gece odasına girince kapıyı içeriden kilitledikten sonra gece kandilinin hafif ışığını kâfi görerek yarı bahçeye ve yarı denize nazır olan penceresinin önüne oturdu. Düzenli aralıklarla rıhtımı okşayan dalgaların şıptısı sevda denizinden tek manası olan bir şiir okur gibi ruhunu titreştirmeye (...) (Gürpınar, 2014, s. 120).

Büsbütün deniz üzerine olan diğer pencerenin camını sürdü. Yarı beline kadar dışarı sarktı (Gürpınar, 2014, s. 123).

Yalının selamlık bölümünü ve bu bölümdeki odalardan birini Hüseyin Rahimi şu sözlerle dile getirir:

Yalının selamlığında duvarları silahlarla süslü küçük oda vardı, oraya gitti. Duvarlara kıymetli halılar üzerine üçgen, yuvarlak elips şekillerde asılı bulunan tabancalara, tüfeklere, palalara, yatağanlara, kamalara göz gezdirdi. Kabzası altın işleme üzerine mercanlı, firuzeli, orta büyüklükte gayet şık bir hançerde karar kıldı (Gürpınar, 2014, s. 176-177).

Selamlıktaki uşaklar, haremdeki cariyeler gündüz o vakit hep alt katlarda bulduklarından yukarı katta bir kendisi bir efendi pederi vardır. Selamlıktan hareme geçilen koridorun kapısı geceleri kilitli, gündüzleri açık bulunduruluyordu. Fakat o koridordan harem tarafına girmek için mutlak Peder Efendi'nin Kütüphanesi önünden geçmek lazım geliyordu (Gürpınar, 2014, s. 178).

Yalının hizmetkârlarından Eda Kalfa'nın ifadeleri Anjel'in Avrupaî yaşantısının yalıdaki hayata ters düştüğünü anlatmaktadır:

Efendi hazretleri içimizde bazı namaz kılanlar var... O kokona karı bahçede, sokakta sürttüğü etekleriyle yalının her tarafını dolaşıp telvis ediyor. Kendisine emir buyursanız da bari böyle her yeri dolaşmasa... mukaddemesinden tutturup mürebbiyeyi

teşniye girişince efendi, kâhya kadının sözlerini her zaman mülâyemetle dinler iken bu defa pür-hiddet kesilerek:

Koca yalının içinde namaz kılacak temiz oda bulamıyor musun? hitabıyla Eda'yı huzurundan def edivermişti (Gürpınar, 2014, s.76).

Eda Kalfa'ya göre Anjel geldiğinden beri yalının düzeni bozulmuştur ve yalıda yaşanan bazı garip olay ve durumların tek müsebbibi Anjel'dir: El ayak çekilir çekilmez şu sofadaki lamba kendi kendine sönüyor... Ortalık zifiri karanlık kesiliyor... Ondan sonra evin içinde bir pıtırıtı, bir çıtırtıdır gidiyor (...) (Gürpınar, 2014, s. 75-76).

Dehri Efendi, Batı'ya ait her şeye ilgi gösterdiği için yalısında, Avrupa kültür ve edebiyatına ait kitaplarla eşyaların bulunduğu büyük bir kütüphanesi vardır ve vaktinin çoğunu bu kütüphanede geçirmektedir:

Dehri Efendi kütüphanesinde bulunuyordu. Odanın pencereler cihetinden maada olan üç duvarı yerden tavana kadar kütüphane idi. Yerden insanın göğsüne kadar gelen bir irtifada tûlen ve arzan duvarın önünde imtidat eden kapalı duvarların üzerinde otuz beş-kırk santimlik boş bir satıh bırakıldıktan sonra kitap rafları camsız olarak zarif oymalı başlıklı, kürsülü direk şeklinde bölmeler ile geriye imal edilmişti. Meşahirden fenni, edebi, tarihi her müellifin asarı için raflara birer kısım-ı mahsus tefrik edilmiş, ayrı ayrı renkler ile mücellid olan her kısım müellifat muharrirlerinin kademi itibariyle bir sıraya vaz' edildikten sonra o kısmın önüne nev'-i eser ve ism-i müellifi natık bir levha talik edilmiş, bir de müesserin yarım heykeli vaz' olunmuştu. Aksam-ı mahsusasında bir sıraya "Cornelier", "Moliere", "Racine", "Voltaire" levhaları tahtında şu meşahirin birer de heykellerini görmek nazara halavet-bahş oluyordu.

Kütüphanede kitaptan boş kalan yerlere değerli antikalar dizilmiş, oda pek çok değerli eşya ve mobilyayla donatılmıştır:

Kitaptan boş kalan yerler Hint'in, Mısır'ın, Avrupa'nın antika çanak-çömlekleri, vazoları, miğfer, ok, kalkan, kılıç gibi harp alatı vesaire ile lebaleb doldurulmuştu. Kat kat halı perdelerle açıklarının hemen kısım-ı azamı setr edilmiş olan geniş iki pencereden birinin önüne Dehri Efendi Avrupa meşahir-i muharririnden birinin metrukâtından beş yüz liraya bilmübayaa getirtmiş olduğu, bir tarz-ı dil-nişinde meşeden mamul cesim bir yazıhane vaz' eylemişti. Üzerinde atlaslar, kitaplar, lûgatlar, kâğıtlardan müteşekkil yığınlar bulunan bu yazıhanenin önüne Dehri Efendi oturmuş, daha doğrusu gömülmüş, makara tiresi ilanlarında görülen o bir kucak sakallı, koca kafalı acıp-ül-manzar cüce resminin suret-i tabiyesini irae eder surette fildir fildir bakıyordu (Gürpınar, 2014, s.140-141).

Romanın sonunda Anjel, Dehri Efendi de dâhil olmak üzere yalının bütün erkelerini baştan çıkarmayı başardığından herkesin birbirine düşmesine sebep olmuştur. Kendisine has bir düzeni ve işleyişi olan bu yalı, başta sahibi Dehri Efendi olmak üzere içi dolu

olmayan Batılı bir güzelliğin peşinden koşan tüm yalı mensupları yüzünden kargaşa içinde kalmıştır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Metres* adlı romanda ise ele alınan bir başka büyük ve eski yapı, "Şadi Efendi Yalısı"dır. Zenginliği, lüksü ve arkadaş toplantılarıyla zihinlerde yer eden bu yapı; evin hanımının ve oğlunun düşünmeden yaptığı harcamalar nedeniyle eski görkemli

zamanlarından uzaklaşmış, harabe olmaya yüz tutmuş bir durumdadır. Bu yalı, romanda anlatıcı yazar tarafından gösterişli mazisi yönüyle ele alınır:

Boğaziçi'nin ... karyesindeki Şadi Efendi Yalısı beş on senedir artık âdeta haraba yüz tutmuştu. Şaşaa-i maziyesini bilenlerden ketm-i sefalet etmek istiyor gibi o koca ebniye, sarkık saçaklarını, kırık kafeslerini, dökük kaplamalarını, çarpık kapılarını sanki zahrındaki asırlık korunun saye-i kesifinde müstazıl bırakmak için arkaya mail bir vaz-ı harabi almıştı. (...) O rıhtıma vaktiyle ne mutantan kayıklar yanaştığını, ne mübarek kademler bastığını, o pencerelerden görünen avizelerin şaşaa-i tenviratı altında ne müzeyyen ziyafet sofraları kurulduğunu, o taşların, ağaçların kudret-i beyanları olup ta söyleyebile idiler, sımah-ı dikkat her kovuktan bin dasitan-ı ibret işitirdi (Gürpınar, 2017, s. 51).

Romanda son beş on senedir neredeyse harabeye dönüşen bu yalının mazisinde geniş ve bakımlı bir rıhtım, rıhtıma yanaşan büyük misafir kayıkları, koca bir servet ve büyük bir bolluk olduğu vurgulanır. Yalıya Rumeli'deki çeşitli çiftliklerden taze yiyecekler gelmekte, yalının sahibine ait hane ve dükkânların kira gelirleri bu yalının giderlerini harcamak için kullanılmaktadır. Fakat zevk ve eğlence hayatı, yalı sahiplerinin bütün varlığını eritip zamanla yalının bir harabeye dönüşmesine zemin hazırlar.

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Bir Ölüünün Defteri* isimli romanında olayların bir bölümü Hüsametdin Bey'in ailesi ile oturduğu Beylerbeyi'ndeki yalıda geçer:

Beylerbeyi'nin denize nâzır yalılarında biri. (...) Ancak ince bir yağmurun rıhtımın taşlarına, pencerelerin camlarına temasından gelen hayal okşayıcı zemzemesi hüküm sürüyor. Pencerenin kenarında gözleri; bu hazin gecenin önünde tersim ettiği muzlim levhayı, denizin siyah sathı üzerinde yuvarlanan karartılar telatumunu, diğer sahilde yağmur silsilesiyle titreyen donuk ziyaları dolaştıktan sonra odanın ortasına doğru ilerledi. (...) Odanın diğer köşesinde, elinde büyük resimli bir kitapla bir genç kadın (...) Anneleri kitabı sedirin bir tarafına atarak (...) Ötede geniş bir koltuk sandalyesinde senelerin sıkleti altında vücudu tazyik edilmiş gibi (...) -Bugün hiç bahçeye çıkmadım... diyordu. Tavuklar bile kümeslerinden çıkmaz diyordu... Sahi değil mi baba? Yağmur yağarken tavuklar bütün kümese, ağaçların altına sokuluyor (Uşaklıgil, 2019, s. 11-13).

Bu yalının büyük bahçesinde tavuk kümesleri vardır:

Gündüzleri bahçede, geceleri yalının en üst katında onların bulunduğu odadan uzak bir sofa bizim oyunlarımızın muhtacı olduğu vâsi bir zemin idi. (...) Bahçede tavuk kümeslerinde, bir odanın köşesinde renk renk elbiselerle müzeyyen bebeklerin refakatinde (...) seninle beraber Beylerbeyi'nde geçireceğimiz iki ay Nigâr'a kayak âlemleri, balık avları, Çamlıca seferleri tebşir ediyordu (Uşaklıgil, 2019, s. 37 – 47).

Yalının pencerelerinden görülen manzara Osman Vecdi'nin ruh haliyle paraleldir:

Ayağa kalktım, pencereyi açtım. (...) Karşımda diğer sahilin fevkinde korular muzlim bir ufuk teşkil ediyor, biraz üstünde nuranî bir sema üzerinde gecenin tebessümleri parlıyordu. (...) kendimi iskemleye attım, hüngür hüngür ağladım (Uşaklıgil, 2019, s. 75).

Yukarıda alıntıladığımız parçalardan da anlaşılacağı üzere Halit Ziya, bu romanında diğer romanlarına nazaran yalının iç ve dış tasvirlerine daha az yer vermiştir. Yalının Osman Vecdi, Hüsamettin ve Nigâr'ın çocukluk eğlencelerine mekân teşkil ettiğini ifade etmekle beraber Hüsamettin ve Nigâr aşkının filizlendiği bir yer olması dolayısıyla da bir önem arz ettiğini belirtebiliriz. Fakat yalaya dair söyleyebileceğimiz en önemli husus, şimdi orada mutlu bir ailenin yaşaması dolayısıyla son derece aydınlık ve güzel bir mekân olarak romanın içinde yerini bulduğudur.

Halit Ziya'nın bir diğer romanı olan *Aşk-ı Memnu*'nun ise muhteşem bir Boğaziçi romanı olduğunu ifade edebiliriz. Yazar, bu eserinde Boğaziçi'nin en güzel yalılarında birinde yaşanan yasak bir aşk hikâyesini ele almaktadır. Roman boyunca üç farklı yalıdan söz edilir. Bunlardan ilki, yalnızca mazisi itibarıyla romanda ifade edilen Melih Bey yalısıdır. Her ne kadar bu yalının sahibi değişmiş olsa da bina, hâlâ Melih Bey yalısı olarak adlandırılmaktadır. Romanın önemli kişilerinden Firdevs Hanım, Anadolu kıyısındaki bu yalıda büyümüştür. Melih Bey yalısı, sefahat, eğlence ve zevk (Kerman, 2008, s. 165.) anlamına gelmektedir. Yalının bu sefahatli günlerinin üzerinden çok zaman geçmiş olmasına rağmen Boğaziçi'nin özel hayatına vâkıf olanlar yalının bu şuh havasını çok iyi yâd ederler:

Melih Bey'in yalısı yarım asrın inkılap silsilesinden geçmiştir. Bugün kim bilir kimindir? Fakat ne zaman önünden geçilse Boğaziçi'nin hususi hayatına vâkıf olanların kalplerinde gizli bir parmak uzanarak orasını gösterir ve müphem fakat zengin manalar vererek:

-Melih Bey'in yalısı der...

Bir vakitler yalının pencerelerinden taşan tarap ahengi hala rıhtımın taşlarını yalayan suların zembemelerinde muhtefi, geceleri Boğaz'ın suları bir zamanlar buradan topladıkları neşve şaşaaşının hala bakiyesiyle fûruzan zannolunur, onun

için yalının o hayat devresini bilmeyenler bile yalnız onun manasını hissederek buradan geçerken bir âlemin meçhul bir sergüzeştine ait zevkleri duyarlar ve kendi kendilerine:

-Evet, Melih Bey'in yalısı derler (Uşaklıgil, 2018, s. 22).

Melih Bey yalısının İstanbul açısından da önemli bir yeri vardır. Halit Ziya, yalının cemiyet hayatı açısından önemini şöyle dile getirir:

Bu yalı, şehrin tarihinde mümtaz bir nevi çiçek yetiştiren bir camedân hükmünde hizmet etmiş ve İstanbul'un kibar hayatına bu mümtaz mahsulden numuneler serpmiştir. Bunlar yarım asırdan beri bu büyük şehrin muhtelif noktalarına dağılmışlardır; fakat onları dağılmakla beraber birbirinden ayırmayan, bütün bu muhtelif çiçekleri bir rabıta ile toplu bir demet şeklinde bağlayan bir şey vardır ki, ailenin unvanıdır. Bu, aileyi, cereyanının dalgaları içinde sürükleyip götüren inkılâp nehrinin üstünde, batmaz bir tahta parçası şeklinde yüzmekte devam etmiştir (Uşaklıgil, 2018, s. 22-23).

Firdevs Hanım, Rumeli Sahili'ndeki "zarif" ve "açık sarı boyalı" yalıya gelin olarak gelir, eşi öldükten sonra ise iki kızıyla birlikte yalıda yaşamaya devam eder. Yalı, yıllar içinde oldukça perişan hâl almıştır. Sandalyelerin eskiliğini gizlemek için üzerlerine işlenmiş örtüler atılmıştır. Eski ceviz dolap yıllar içinde çatlamış, demir yataklığın yıldızları silinmiş, perdeler de oldukça eskimiştir. Bu ve buna benzer pek çok eşya yalıyı kötü ve köhne gösterir. Firdevs Hanım'ın küçük kızı Bihter bu köhne yalıdan ve annesinin huysuzluğu, aşırılıklarından nefret eder. Böyle bir ruh hali içerisindeyken de İstanbul'un sayılı zenginlerinden, görkemli bir yalı sahibi olan Adnan Bey'le evliliği kabul eder. Böyle bir evlilik talebinde Adnan Bey'den ziyade yalısının ön planda olduğunu görürüz.

Bihter, "o büyük yalının yegâne hâkimesi olmak" arzusundadır. Bunu da şu sözlerle dile getirir: "Evet!" diyordu. "Buraya geliniz mutantan yalılar, beyaz kikler, maun sandallar, arabalar, kumaşlar, mücevherler, bütün o güzel şeyler, bütün o müzehhep emeller... Siz, hepiniz, buraya geliniz..." (Uşaklıgil, 2018, s. 60). Buradan da anlayacağımız gibi Bihter'e göre Adnan Bey ile evlilik şu anlama gelmektedir:

Boğaziçi'nin en büyük yalılarında biri; o önünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma Louis XV ceviz sandalyeleri, iri kalpaklı lambaları, yaldızlı iskemleleriyle masaları, kayıkhanesinde üzerlerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle maun sandalı fark olunan yalı (Uşaklıgil, 2018, s. 44).

Adnan Bey'in yalısında Batılı bir hayat düzeni hâkimdir. Mill de Courton, Fransız bir mürebbiyedir ve onlarla beraber yaşayarak Adnan Bey'in kızı Nihal'e Fransızca ve

Piyano dersleri verir. Fakat yine de yalıda “harem-selamlık” usulünün devam ettiğini ancak bunun yalıdaki yaşantı üzerinde herhangi bir etkiye sahip olmadığını ifade edebiliriz. Zira harem ve selamlığın varlığından, ancak aşçı ile bir hizmetkârın harem selamlık usulünün bir gereği olan dönme dolapta yaptığı kavgalar vasıtasıyla haberimiz olur. Bunun dışında yalıda geleneksel hayata dair çok az şey vardır.

Batılı bir yaşam anlayışının sürdürüldüğü yalının, genel görünümü itibarıyla büyük, gösterişli ve oldukça zengin bir döşemeye sahip olduğu romanda vurgulanır. Halit Ziya romanlarındaki en ayrıntılı evlerden biri olan Adnan Bey’in yalısı, romana yön veren mekân olmasının yanı sıra dönem İstanbul’unun belirli bir kesiminin yaşam tarzını yansıtması açısından da dikkate değerdir. Belki de bu nedenle yalının içindeki eşyaların niteliği, odaların döşemeleri, balkonu ve mutfağı ayrı ayrı tasvir edilmiştir. Tasvir edilen her bölüm, düzeni ve mefruşatının zenginliği yönüyle okura sunulmaktadır. Mefruşatın niteliği ve etiketi, aynı zamanda dönem İstanbul’unun iç mekân zihniyetiyle saygın mağazalarının bir göstergesidir. Yalının en gözde bölümü yatak odalarının bulunduğu en üst kattır. Büyük sofadan geniş bir dehliz aracılığıyla çıkılan bu katta, birinci oda Adnan Bey’in, aradaki ikinci oda Nihal ve Bülent’in, üçüncü oda ise Mlle de Courton’un odasıdır. Katta ayrıca çocukların ders yapması için düzenlenen ve günün büyük bir kısmını burada geçirdikleri bir de ders odası mevcuttur (Uşaklıgil, 2018, s. 79 – 81).

Halit Ziya, romanda yalının bazı odalarının tasvirine yer verir. Yalının hizmetkârlarından biri olan Şakire Hanım’ın haremdeki “bir oyuncak kabilinden” yaptırılan mutfağı bunlardan birisidir ki bu mutfaktan şöyle söz edilmektedir:

Burası yalının ikinci katında bahçeye nazır, müşemmes pencerelerini sarmaşıklar kaplamış, beyaz mermer mefruş, daima son derece temiz, bir nezafet havasıyla insana iştihâ veren bir yerdî. Bazar Allemand’dan alınmış tencereler, sahanlar, bütün o bir salon eşyası zannolunacak kadar zarif ve narin şeyler, sarmaşıkların yeşilliklerinden süzülerek giren güneş ziyaları altında nezafetlerinin şaşaalarnı serperlerdi (Uşaklıgil, 2018, s. 102 - 103).

Yalıda tasvir edilen bir diğer yer, Nihal ve Bülent’in yatak odaları ile derslikleridir. Düzen konusunda çok hassas olan Adnan Bey, Bülent’in haşarlıkları ile baş edemeyeceğini anlamış ve çareyi çocukların odasına hiç karışmamakta bulmuştur:

Yatak odaları yalının en üst katında, bahçeye nazır olan cernahta idi. Büyük sofadan buraya genişçe bir dehlizden gidilirdi. Birinci odada Adnan Bey, üçüncüde de Mlle

de Courton, ikisinin arasındakinde onlar yatarlardı. Burada hem yalnız idiler, hem bir taraftan babalarıyla diğer taraftan ihtiyar kızla beraberdiler. Odaların arasında birer aralık kapı vardı ki geceleri yalnız perdelerin kapanmasıyla set olunurdu. Daha sonra, dehlizin dördüncü ve sonuncu odasında çocuklara bir derslane teşkil olunmuş idi. Dershaneye tahsis olunan bu oda mürebbiyenin bir derd-i daimisiydi, Bülent'in derslerinden ziyade kasırgalarına zemin olan bu oda kadar dünyada karışıklığa mahkûm bir yer daha olamayacağına yemin ederdi. Evin içinde bir sigara iskemlesinin yer değiştirmesine kıyametler koparacak kadar intizam merakında ifrat gösteren Adnan Bey çocukların bu odasına giremezdi, oraya ne zaman girse sınırlarında bir hastalık hissettiğini iddia ederdi (Uşaklıgil, 2018, s. 95-97).

Halit Ziya, Bülent'in odasını ve bu odadaki yaşam tarzını en ince ayrıntısına kadar tasvir edip gözümüzün önünde canlandırır:

Yalıda başka hiçbir yere ilişmemek ahdine mukabil burada bütün istediklerini yapmak için Bülent'e müsaade verilmiş idi, Bülent de bu müsaadeden yalının hiçbir yerine bir tahrip eseri bırakmamak mecburiyetinin intikamını alacak derecede istifade ediyordu. Mini mini bir yazıhaneleri vardı ki babasının bir gün birkaçını aşırıldığı oymacılık aletleriyle kenarlarına kendine mahsus rîşeler hakketmiş idi. Mille de Courton sırasıyla gelen Figaro nüshalarından gemiler, külahlar, sepetler yapılmış, duvarlara, pencerelerin mandallarına, siyah yazı tahtasının kenarına asılmış idi. Ablasının bütün eski kitaplarından, musavver nota kapaklarından resimler oyulmuş camlara, kapıların arkasına, ta duvarda Avrupa haritasının denizlerine yapııştırılmış idi; böyle oyulmuş bir şemsiye vardı ki ta bahri muhitin bir tarafına atılmış, bir rüzgâra kapılarak Amerika seyahatine çıkmış idi. Daha sonra bin türlü kırılmış oyuncaklar, koparılmış kitaplar, o her gün sabah akşam toplanıp da Bülent'in yalnız bir uğramasıyla güya canlanarak haşarı kedi yavruları gibi odanın her tarafına dağılan ufak tefekler ayak basacak, oturacak yer bırakmazdı. Şimdi Bülent yeni bir merak çıkarmış idi: Elinde kurşun kalemiyle duvarlara resimler yapıyordu. Hayalinden bugün bir gemi, yarın bir deve çıkıyor, duvarın bütün etekleri yavaş yavaş doluyordu (Uşaklıgil, 2018, s. 95-97).

Adnan Bey ile Bihter'in evlenecek olması yalıda bazı değişikliklere neden olur. Nihal ile Bülent'in ders odaları, Bihter'in yatak odası yapılır. Adnan Bey ise bu odanın bitişiğindeki eski odaya yerleşir. Nihal ile kardeşi yalıdaki hazırlıkların çıkardığı gürültüden rahatsız olur Büyükada'daki halasının yanına giderler. Döndüğünde yalıda gördüğü manzara Nihal'in gözünden şöyle anlatılır:

Nihal etrafına bakındı. Evvela pencereleri gördü. Gayet açık, beyaz bir bulut altında saklanmış zannolunacak kadar donuk mavi atlastan yer yer boğularak kaldırılmış yarım perdelerin arasından beyaz tüller dökülüyor, Kula'nın Garp zevkinin tesiriyle son zamanlarda vücuda getirdiği solgun halılardan birinin üzerinde küçük küçük kümeler yapıyordu. Tamamıyla açılmış pancurlardan dalgalanarak giren ziya ile bu perdeler mavi bir kayalıktan dökülen, döküldükçe köpüren beyaz bir şelaleye benziyordu. Yine öyle açık mavi ile boyanmış duvarlar, o renkte atlasla gerilerek etrafına ince sarı kornişler çekilmiş tavan, ortasında sarkan eski mabetlere mahsus fanuslara takliden mülevven muhtelif camlarla yapılmış bir büyük kandil; köşede, tam vaktiyle Nihal'in piyanosunun yerinde

yatak, tavanda azim bir sarı halkadan dolaşarak dökülen atlas ve tül karışık bir cibinlik; karşıda, iki pencerenin arasında, tuvalet takımı; yanda kapısı unutulmuş açık bırakılmış aynalı dolap, uzun bir sedir, yine açık mavi kalpakla bir uzun yer lambası, ufak bir geridon, mini mini bir şamdanla birkaç kitap, ta aynalı dolabın karşısında babasının kara kalemle yapılmış tabii cesamette bir resmi(...) (Uşaklıgil, 2018, s. 131 - 132).

Buradaki ifadelerden, bu odada oldukça köklü değişikliklerin yapıldığını anlarız. Fakat tadilat bu odayla da sınırlı kalmamış, Nihal ve Bülent'in yatak odası da baştan aşağı yenilenmiştir. Hatta Bülent odaya girdiğinden şaşkınlığından odayı tanımakta güçlük çeker. Kütüphanenin kırık camı değiştirilmiş ve boyanmış bunun yanı sıra yazıhanede de değişiklikler yapılmıştır. Eski perdeler, ipekli ve tüllü perdeler ile değiştirilip Bülent'in, babasının aletleri ile yaptığı oyma figürler ise yerinden kaldırılmıştır.

Bihter'in evliliği istediği gibi gitmez, genç kadının hissettiği eksiklik günden güne artarak devam eder ve en sonunda da onu yasak bir aşkın kollarına atar. Bihter zaman zaman yalıdaki vaziyeti hakkında düşüncelere dalar:

Her şeyden evvel bu evi düşünüyordu. Bu ev onundu, bir vakitler önünden geçtikçe pencerelerinden tantanasını hissettiği bu koca yalının işte tek hâkimesiydi. Evet, fakat buraya tasarrufunda bir noksan hissediyordu, açıkça tayin olunamayan lakin her zaman duyulan bir noksan vardı ki evi ona ait bir şey olmaktan menediyordu. Anlıyordu ki henüz görülmemiş köşelerinden mahalleri tebdil edilememiş eşyaya kadar, yüzlerini görmeksizin kendisini sevmediklerini anladığı uşaklardan bütün harem halkına kadar bu evde ona karşı bir yabancılık, hatta bir adavet vazı iştirap eden manalar vardı. Evin ruhu ondan kaçıyor gibiydi. Kendisini kocasına bütün benliğiyle vermekten meneden şeye benzer bir mana vardı ki bu evle kalbinin arasına sahte bir busenin soğukluklarını koyuyordu.

Yavaş yavaş eve tasarruf hakkını teyit etmiş idi. Şimdi bütün anahtarlar elinde idi. Yatak takımlarına, ince kilere, bir evde bütün saklanarak tutulan şeylere doğrudan doğruya nezaret ediyordu, onlarla başka bir vasıtanın müdahalesine müsaade etmeyecek kıskançça münasebetleri vardı, lakin belinde ince bir zincirle şakırdarak sallanan bu anahtarların arasında asıl evin ruhunun anahtarları eksikti (Gürpınar, 2018, s. 206- 207).

Adnan Bey ile Bihter'in evliliğinden kısa bir süre sonra Firdevs Hanım, kendi yalısı çok rutubetli olduğu için ve doktorlarının tavsiyesi üzerine, Adnan Bey'in yalısına taşınır. Buradan Adnan Bey'in yalısının daha çok güneş aldığı ve daha iyi bir konumda olduğu da anlaşılmaktadır.

Romanın sonlarına doğru bir gün Bihter, Behlül'ün yalıya dönüşünü beklerken onun odasından Boğaziçi'ni izlemeye koyulur. Bizler de bu vesileyle yalının sahip olduğu manzarayı detaylı bir şekilde öğrenmiş oluruz:

Güneşin son ziyaları baygın buselerle Kanlıca tepelerini yalıyor, ta ötede Beykoz'dan bâti bir seyelan ile gelen beyaz bir bulut parçasının bir kenarı donuk şişe beyazlığı ile parlarken altında geniş bir hat tedrici koyulaşan bir gölge şeklinde duruyordu. Bu latif kış gününden istifade ederek Boğaz'ın sakin sularını okşayan sandallar, kayıklar geçiyordu; karşıda Şirket'in bir vapuru siyah dumanlarını serperek yer yer yalıları gizlerken iri bir İngiliz şilebi, güvertesinde öteye beriye koşan dört beş başla, sakit tenha, sanki yapılmaz, Karadeniz'e doğru ilerliyordu.

Her gün bu şeylere kayıtsız bakan Bihter bugün, burada düşünürken uzun uzun nazarlarla dalıyordu. Düşüncelerine yalnız bir netice verebilmiş idi; Behlül'ü beklemek. Bu gece gelmeyecek olursa artık her şeyin bitmiş olduğuna hüküm verecekti. O zaman artık sefil, bedbaht bir kadın olacaktı (Uşaklıgil, 2018, s. 372).

Romanın bütününe baktığımızda Firdevs Hanım'ın yalısı ile Adnan Bey'in yalısının birbirine zıt bir mahiyet içerisinde verildiğini görürüz. Bu zıtlık, yalılarının renginin sık sık tekrarlanmasıyla özellikle vurgulanmaktadır. Bilhassa Firdevs Hanım yalısının “*açık sarı boyalı yalı*” olarak nitelendirilmesine karşılık Adnan Bey yalısından söz edilirken “*beyaz*” rengin üzerinde durulması dikkati çeker. Ayrıca Adnan Bey yalısında alafranga bir hayat hüküm sürer ve yalının sakinleri müspet bir mahiyet taşıırken Firdevs Hanım yalısında alaturka bir hayatın unsurları hâkimdir, Firdevs Hanım'ın ahlaki yozlaşmışlığı ile bu hayat stilini birleştirdiğimizde bu romanda alaturkcalığın menfi bir anlam taşıdığını ifade edebiliriz.

Mehmet Rauf'un, ünlü romanı *Eylül*'de, olaylar köşk, yalı ve konakta geçer. Romanın kurgusu ve konunun arka planı açısından bu üç ev tipi ve bunlara bağlı hayat tarzı oldukça önemli bir yere sahiptir.

Süreyya, yaz mevsimi gelince geniş ailesiyle birlikte babasının bağ köşküne taşınır. Fakat burayı sevmediği için bu köşkten kurtulup deniz kenarında bir yere, özellikle de Boğaziçi'nde bulunan güzel bir yalıya taşınmak ister (Mehmet Rauf, 2003, s. 12). Suad, yalıya taşınabilmeleri için kendi babasından para ister ve kısa bir süre sonra da bu parayı tedarik eder. Bundan sonra Süreyya, yanına arkadaşı Necib'i de alarak gidip uzun uğraşlar neticesinde Pazarbaşı'nda küçük bir yalı kiralar. Kısa bir süre sonra da Süreyya ile Suat buraya taşınır. Zaman zaman yalıya, yanlarına gelen arkadaşları Necip, manzaraya olan hayranlığını şu sözlerle dile getirir:

Hele bu Yenimahalle... Sahihen Fildişi'nde yuva... Uzak, uzak... Sanki kaçmış, kaybolmuş... ah buraya gelip dünyayı unuttuğunuza ne iyi ettiniz!

Süreyya, muvaffakiyetinin ibtisam-ı saadetiyle ilave etti, “Unutmuş ve unutulmuş, değil mi? (Mehmet Rauf, 2003, s. 58).

Süreyya'nın Necib'e yalını gezdirmesiyle bizler de yalının betimlenmesiyle karşılaşmış oluruz. Buradaki tasvirde Boğaziçi'ne mahsus doğal güzelliklerin, yalı ile âdeta bütünleştiği de anlaşılmaktadır:

Sonra Necib'i elinden tutarak, 'Hele şimdi gel de sana kafesimizi gezdirelim, servetimizi gör... Bir kere balkon odasına gidelim de bak manzaraya...' dedi.

Bir merdiven çıkarak deniz üzerindeki salona girdiler, burası evin arzı kadar geniş bir oda idi. Pancurları açınca evvela bir mebzuliyet-i teşâşu içinde gözleri kamaştı. Suad ilerleyerek balkona çıkan orta kapıyı da açtı, üçü birden balkona geçtiler. Saçaklarından kendi giremeyen güneş, beyaz, coşan bir ziya ile burayı, içeriye doğru gittikçe gölgelenen bir şaşaaaya boğuyor, denizde dalgaların oyunları ile temevvüç eden inikâs gölgeleri bile bir gümüş beyazlığı ile yıkanarak ketum bir hararet içinde bir hande-i şems tebellür ediyordu (Mehmet Rauf, 2003, s. 58 - 59).

Yalının eşsiz manzarası Süreyya'nın gözünden okura aksettirilir:

Süreyya, "Asıl buraya bak" diyor, karşısında Anadolu'nun Kavaklarından başlayıp Beykoz'dan geçerek Paşabahçesi'nden ta Çubuklu'ya, sonra Yeniköy'den başlayıp bütün Tarabya'yı, Büyükdere koyunu takip ile Mesarburnu'na kadar gelen sevahil arasındaki cesim, geniş gölü gösteriyor, eliyle işaret ederek, "Nasıl!" Tıpkı bir göl, değil mi?" diye soruyordu (Mehmet Rauf, 2003, s. 58 - 59).

Süreyya'nın yalısındaki hayatından söz ederken kullandığı ifadeler ise yalısındaki hayat ile Boğaziçi'nin doğal güzelliğinin birbirinden asla ayrılamayacak bir bütün oluşturduğunu anlamamıza yardımcı olur:

O asıl, sabahları seviyordu, oturdukları odanın üstünde yatıyorlardı. Evvela güneş, o cehennem güneşi, o siyah dumanlı, insanın belini büken güneş değil, kız gibi saf ve taze bir güneş gelip odaları aydınlatıyor, "Uyanınız!" diyordu; sabaha kadar deniz insana mahrem ve şen bir ninni söylüyor, bazen tehevür ederek gülüyor, köpürüyor, fakat ekseriya böyle sakın, bir kuzu gibi melul ve uslu... Suad her gün güneşle beraber uyanıyor, sıçrayıp camları açıyordu, o zaman içeri sabah, hayat, neşe, bhusus gençlik, her şey sadece bu güneşle, sadece denizin sesleriyle, bütün bunlar odalarına ve kalplerine hücum ediyordu. İnsanı gelip böyle koklayarak ısıtan, denizin taravetiyle serin bir hararet veren güneşle yıkıyorlardı... İşte Süreyya buna doyamıyordu (Mehmet Rauf, 2003, s. 63).

Suad, bu yalının etrafında çoban yolunda yürümekten başka yapacak pek bir şey bulamaz:

-Bazen Suad bir şemsiye, ben bir baston alıp çıkıyoruz, burada ağaçlıklar, korular filan yok ama şu arkada Kavak'a giden ince bir çoban yolu var, oraya çıkınca Karadeniz görünüyor. İşte o her şeye muadil.

Eğer Suad'ın bu ev deliliği olmasaydı daha uzaklara gideceklerdi, fakat o inat ediyor, mutlaka, her yemekte kendi eliyle hazırlanacak bir şey, bir nazar atılacak işler buluyordu. Elhâsıl, bu güzel sabahtan sonra sofraya başına geçip, karısını

karşısına alıp da sükûn ve samimiyet içinde geçip yemeğini yerken, zevk-i hayat son dereceyi buluyordu (Mehmet Rauf, 2003, s. 64 – 65).

Mehmet Rauf, Suad ve Süreyya'nın öğleden sonra balkon rutinlerini de dile getirir:

Süreyya bunu söyledikten sonra göz kırpıp, “Öyle mi zannedersin? O halde öğleden sonranın letafetini unutuyorsun...” diye öğleyi methe başladı. Öğleden sonra buraya, balkona çıkıyorlar, kamış koltuklara uzanıyorlardı; hararet çoğalmış, fakat aşağıda deniz hâlâ serin... Onun seslerinde öyle bir lahn-ı davet çağlıyordu ki insan kendini yeşil suların arasında zannediyordu. Rehavet, bu serinliğin, bu nim hararetin arasında yavaş yavaş öyle bir dereceye geliyordu ki nim uykuda, nim uykuda, nim uyanık süzülüp gidiyorlardı. Bu böyle iki saat devam ediyordu, sonra gezmeye çıkıyorlardı. Akşam gezmesine... Bir arabaya atlayınca Büyükdere'ye doğru... (Mehmet Rauf, 2003, s. 64 – 65).

Yalının geceleri ise adeta denizle bütünleşmiş bir güzellik sunar:

Sonra gece, İstanbul'un en zarif, en müzeyyen, en sakin geceleri... Ziyaya lüzum hissetmeksizin, semanın denize akseden bütün nurları o kadar şen bir rehavet-i ziya hâsıl ediyordu ki o gölgenin içine gömülmüş, nim ölmüş, kalıyorlardı. O zaman denizin, semanın, karşiki kırların tasvir olunmaz letafetleri vardı (Mehmet Rauf, 2003, s. 65).

Süreyya, yalıya taşındıktan bir süre sonra karısı Suad ile neredeyse hiç ilgilenmemeye başlar. Bir kotra kiralayıp vaktinin tamamını denizde geçirir. Bu nedenle Suad, kendisini ev işlerine ve en önemlisi de çok sevdiği musikiye vererek zamanının çoğunu piyanosunun başında geçirmeye başlar.

Yalıya ve yalının muhitine çok bağlanan Süreyya, sadece yazı geçirmek için geldikleri halde, kışın da burada kalmak istediğini arkadaşı Necib'e söylediğinde, o da Süreyya'yla aynı fikirde olduğunu zira kışın yalının bulunduğu mevkiin tamamen تنها olacağı için çok hoş zaman geçirebileceğini belirtir. Fakat Süreyya kısa bir süre sonra yalıdan ve denizden hevesini almış olduğunun farkına varıp kararını değiştirerek yazın bitmesiyle birlikte ailesinin taşınmış olduğu konaklarına dönmeyi ister. Nitekim bir süre sonra da konağa taşınırlar.

Yalılar, İstanbul boğazının her iki yakasında, denize nazır olarak sıralanmış genellikle ahşaptan yapılmış iki ya da üç katlı büyük konutlardır. İncelediğimiz eserlerdeki yalılar, içinde ikamet edenlerin daimi konutları olduğu gibi, yılın belli zamanının geçirildiği ya da belli bir durumdan ötürü hava değişikliği için taşınılan mekân olma özelliği de göstermektedir. Coğrafi konumu gereği yalılar sayıca konak ve köşklere nazaran daha azdır. Zira konak ve köşk İstanbul'un her semtine olabileceği gibi yalının sadece

Boğaziçi'nde inşa edilme durumu söz konusudur. Konaklara nazaran yalılar mahalle kültürüne ve komşuluk ilişkilerine daha mesafeli bir noktadadırlar. Yalıların dış zemin boyları, içinde ikamet edenlerin meslekleri, statüleri ve dinlerine göre farklılık arz etmektedir. Özellikle Aşk-ı Memnu, Eylül gibi eserlerde yalının bir konut olmaktan öte adeta olayların akışına yön veren bir roman kişisi gibi işleve sahip oldukları vurgulanabilir.

1.4. HANE, EV

XIX. yüzyıl Türk romanında karşımıza çıkan konut mimarilerinden biri de genellikle tek ya da iki katlı olan, ahşaptan yapılmış ve konak ile köşke nazaran oda sayıları daha az olan, bahçesiz veya küçük bir bahçesi olan evlerdir. Sahibinin ekonomik durumuna göre büyüklüğü değişen bu konut tiplerinin formal tek bir mimari biçimi yoktur. Genellikle mahalle kültürüyle içli dışlı olan bu yapılar çok kalabalık aileleri içlerinde barındırmaz.

Ahmet Mithat Efendi tarafından kaleme alınan *Felâtn Bey ile Râkım Efendi* adlı eserde, Râkım'ın ailesinden kalanlar "(...) miras olarak Salıpazarı tarafında üç odalı bir çürük kümes ve bir de Arap cariyeye(...)" (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 13) olarak belirtilir. Fakat Râkım kendi emeğinin gücüyle çalışarak bu üç oda bir sofadan ibaret "Salıpazarı'ndaki evceğizini yenileyerek tamir eder. Pek güzel ve doğal bir şekilde dayattı döşet"ir. Sonra da "Kendine bir kütüphane kurmaya başlar" (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 18.). Böylece ilk başlarda "kümes" olarak adlandırılan bu konutu yaşanılabilir güzel bir eve dönüştürür. Böylece eserde Râkım'ın evi vasıtasıyla dönemin mütevazı yaşayışa sahip insanların oturduğu hane yapısı gözler önüne serilmiş olur.

Romanın ilerleyen kısmında esirciden dadısına yardımcı olması amacıyla aldığı Canan adındaki kız da dâhil olmak üzere bu evde üçü beraber yaşamaya başlarlar. Romanda detaylı bir tasviri de yapılan bu evin mimari yapısı ve mefruşatı anlatıcı yazar tarafından dile getirilir:

Üç odadan ibaret evi, üç kişi aralarında paylaşarak bir de misafir kabul edecek yer olmak üzere salonlarını döşemişlerdi. Evceğiz bir katlıydı. Zemininde mutfak, kiler, odunluk ve ev altı olup merdivenden çıkılınca ufak bir girintiye varılır ve karşılaşılan camlı kapı açılınca salona girilirdi. Eski halindeyken üç odanın üç kapısıyla bir de tuvalet kapısı salona açılırdıysa da daha sonra gördüğü tamir esnasında Râkım birisi merdivenin karşısına ve ikisi de sağ tarafa denk gelen oda

kapılarının önüne bir buçuk arşın mesafeden bağdadi bir duvar çektirmiş, böylece kapılar bir koridorun içinde kalmıştı. Tuvalet ise karşıya denk gelen odanın sol tarafında kalır ve bu halde gerek odalar ve gerek tuvalete yol veren koridorun yalnız bir kapısı sağ taraftan tamamen salonun ortasına açılırdı. Salonun sağ yanı dediğimiz taraf sokak üzeri tarafıdır ki bu durumda odalar ışığını sokak tarafından alıyordu. Salonunsa sol yanda üç penceresi olup, bunların ortada bulunan karşısındaki kapıyla uyumlu olması için “yarık pencere” denilen camlı kapı gibi bir şeydi, yanı başlarında bulunan diğer ikisi de normal birer pencereydi. Bu pencerelerin açıldığı taraf dört yüz arşın kadar ufacık bir bahçe olup, zemini sokak zemininden yüksekçe olmakla beraber salonun camlı kapısından üçayak bir merdivenle bahçeye inilebiliyordu (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 34.).

Bu tasvirde mimari açıdan dikkati çeken hususlardan ilki “ev altı” denen yapının “eski evlerde ahır, ambar olarak kullanılan zemin kat”a verilen ad olduğudur. Ayrıca evin tadilattan önceki hâlinde tüm odaların ve hatta tuvaletin bile kapısının salona açıldığı vurgulanırken tadilat neticesinde Râkım, “bir buçuk arşın mesafeden bağdadi bir duvar çektir”erek kapıların koridorun içinde kalmasını sağlamıştır. Evin odaları sokağa baktığından aydınlıktır. Bununla beraber salonun bir penceresi de “dört yüz arşın kadar ufacık bir bahçe”yi görür ki bu bahçe eve aittir ve salondan üç basamakla buraya inmek mümkündür. Tadilattan sonra evin içi güzelce boyanır ve duvarlar kâğıtla örtülür. Yerlere güzel kilimler serilir. Salonun içine “yarım takım kanepeler, bir ayna ve bir konsol koyulup “ayanın iki tarafına iki güzel resim de asılır”. Sonra da “merdiven yanındaki camlı kapıya karşı gelen duvara” Canan için satın alınan piyano da konulduktan sonra küçük salonun döşenmesi tamamlanmış olur.

Anlatıcı yazar Rakım’ın odasını anlatmaktan da geri durmaz. Böylece “sağ tarafından en başta bulunan oda”nın Rakım’ın odası olduğunu öğreniriz: “Kapısından girerseniz bittabi karşınıza pencereler denk gelir. Odanın sağ tarafı kütüphanedir, sol tarafında Râkım’ın karyolası görülür. Kapıdan girildiği zaman iki tarafında kalan boşlukta da birer dolap vardır ki içinde antikaya ve tuhaf şeylere dair birçok hırdavat doludur” (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 35).

Rakım’ın bitişiğindeki oda ise Canan’ın odasıdır. Bu “odaya girildiği zaman yine sol tarafta bir karyola, sağ tarafında ufak bir konsol, üzerinde bir güzel ayna, yanında iki çiçeklik, kapı tarafında tuvalet takımı! Pencerelerin tarafında da bir küçük masa ve üzerinde dikiş falan edevatı görülür” (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 36). Rakım’ın sadece bir tuvalet takımı vardır ve oda bu odadır. Bu sebeple Râkım her sabah burada hazırlanır.

Evin diğer hattında ise dadının odası vardır. Bu odada bir pencere yoktur. Bu sebeple “koridorun bitiminde bulunan bir pencerenin bahçeden aldığı ışıkla Fedai’nin odası da yarım yamalak aydınlanıyor”dur. Eski zaman odaları gibi “yüklü dolaplı” bir yer olan bu odada dadı karyolada yatmadığı için “alaturka yatak takımı yüklüğünde dur”maktadır. Bu oda, aynı zamanda evin sandık odasıdır ve hem Râkım’ın hem de Canan’ın sandıkları “yük altında bulunan bölmelerinde dur”maktadır (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 36).

Romanda “alaturka bir ev” olarak adlandırılan bu konutun bahçesinde “güvercinler, kuşlar, iki güzel tavukla bir horoz, bir de kuzu” bulunmaktadır (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 126). Râkım’ın evi dönemin diğer konutları gibi koca bir mangalla ısınır ki salona getirilen bu mangala zaman zaman kahve güğümü ya da çay güğümü konularak pişirilir. Birgün eve aileleriyle misafir olarak gelen Râkım’ın öğrencileri İngiliz kız kardeşler evde sergilenecek eşyaların konulduğu “numunehaneyi” yani vitrini görürler ve aileleriyle yemeğe kalan kızlar bununla ilgili hazırlıkları şöyle gözlemlerler: “Nihayet yemek vakti gelince Râkım daire şeklinde sofraya iskemlesi, pirinç sini, sofraya bezi, uzun peşkir elinde olduğu halde Ziklas’ın bulunduğu odaya girip kaşıklık kesesi, ekmek sepeti, tuzluk, biberlik, erkân minderleri hâsılı tam alaturka bir sofranın bütün eşyasını Ziklas’a gösterdi” (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 128 - 129).

Dönemin mütevazı yaşayışını gözler önüne seren bir evdir Râkım’ın evi. Aynı tarz yaşayış çok daha az bir betimlemeyle Abdullah Zühdü’nün *Şanlı Asker* isimli eserinde de karşımıza çıkar. Bu romanın başkişisi annesi ve kız kardeşiyle birlikte Aksaray’da yaşayan bir askerdir. İki katlı bir evde yaşamaktadırlar. Evde harem ve selâmlık bölümleri vardır. Evin sofasında aynalı bir dolap vardır (Abdullah Zühdü, 1966, s. 80). Roman kişilerinden Cemile’nin annesi; aile dostları Mustafa ile Mustafa’nın eşi ve çocuklarıyla beraber Aksaray’da kiralık bir evde oturmaktadır. Bu evde Cemile ile annesi harem bölümünde yaşarken “Erkek misafirleri olmadığı için selâmlık tarafını Mustafa’nın karısı ile çocuklarına ayır”ırlar (Abdullah Zühdü, 1966, s.134). Evin salonunda yer şilteleri ve ısınmak için bir mangal vardır. Her iki evin de mimarisi ve döşemesiyle ilgili daha fazla ayrıntı verilmemekle birlikte bu yerlerin orta gelirli insanların yaşadığı evler olduğunu belirtebiliriz.

Vartan Paşa'nın *Akabi Hikâyesi* isimli eseri Osmanlı'da yaşayan fakat farklı iki mezhepten oldukları için aşklarına ve evlenmelerine izin vermeyen iki Ermeni gencin hikâyesi işlenmektedir. Bunlardan Akabi'nin annesi Anna Dudu'nun fakir ve bakımsız evi eserde olayın geçtiği mekânlardan biri olarak karşımıza çıkar:

Kumkapuye inecek yokuşde keliseyi geçdikden songra, sağ kolda sokağın içinde bir alçak ev görünür, pencirelerin kanadleri çekilmiş, kezalik ol evin yüzü kar ile sıvanmış ve biraz geçdikten songra karşusine doğru bir virane var, şöyle ki ol arsanın sokağın yüzüne bir yıkık divarı olub arkasına siper olunur ise mezkür alçak evin kapusu bir eyice görünür idi (...) "...tarif itdiyimiz alçak evin önüne geldiler ise fener çeken koynundan zemberek anahtarını çıkarub, kapuyu açdıkdan songra içeri girdiler ve ihtiyar kapuyu kapayub sürgüyü kodu. Ol vakıt duhteri mersume yavaşçacık yokarı çıkıb, sokak üzerinde kanaatleri çekilmiş odaden içeri girdi (Vartan Paşa, 1991, s. 29-30).

Annesi olduğunu bilmeden Akabi, sevdiği yaşlı bir kadın olduğundan hasta Anna Dudu'ya bakmaya ve yardıma gider. Bu esnada Anna Dudu'nun yattığı oda anlatıcı yazar tarafından anlatılır:

Mezkür odaden içeri girildikde, sag tarafinde iki dolab ve sol tarafinde bir yük vardı, İstanbul evlerinin âdeti yüzre ve yükün önünde döşeyin içinde kırk sekiz elli yaşında bir dişhli yatmış, gözleri kapalı uykudan ise daha ziyade dalgınlıkde bir deyu memul olunur idi. Odanın anlınde eski basma ile döşenmiş bir sedir, birkaç yastık, bazileri divare dayalı ve bazileri sedirin üzerinde, yerde bir eski hasır ve birkaç sandalie divarın önünde. Her ne kadar kanatler çekili idi ise de pencirelerin aralıklerinden souk yine geliyor, şöyle ki ortade bir ufak mangal var ise de yine soukden taciz olunur. (...) yatağın yaninde divarda asılı resme dikkat ile bakmaya başladı. (...) kız mangalı alub sedire yaklaştırıp ve gendusi dahi sedirin üzerine oturdu. (...) Dolabın önünde eski ceviz iskemni üzerinde bir kandil var içindeki yağ tükenmiş gibi olduğundan ışık yavaş yavaş teskin olmakde idi. Şöyle ki odanın deruninde her şey ayırdlu seçilmeyor, bu sebebden bir az daha geçer ise kandilde yağ kalmayacağını gelen kız anlayarak, tekraren kapuyu açub (daima elinden geldiği kadar şamata itmeyerek) aşağı indi yağ kabını aramak için (Vartan Paşa, 1991, s. 30 – 31).

Bir Müslüman Türk evi olmadığından ötürü Anna Dudu'nun evinde haremlik selâmlık bölümü yoktur. Fakat İstanbul evlerinde ortak olan yüklük ve önünde döşek vardır. Anna Dudu'nun evinin bakımsızlığı yattığı odadaki bazı pencerelerin kanadının kırıklığından ve içeriye soğuk havanın nüfuz etmesinden anlaşılır.

Recaizade Mahmut Ekrem'in kaleme aldığı *Araba Sevdası* adlı eserde roman kişilerinden Perîveş Hanım'ın küçük yaşlarda ailesiyle yaşadığı ev "pederini kaybettikten sonra (...) validesi Zaim Hanım'la birlikte Karabaş mahallesinde kâin dört odalı hanelerinde fakirâne ve fakat yine mesture bir surette geçinir giderlerdi"

(Recaizade Mahmut Ekrem, 2015, s. 84) cümlesiyle mütevazı bir ev olarak ifade edilir ancak bu ev hakkında daha fazla detay verilmez. Perîveş Hanım'ın mesirelere beraber gittiği Çengi Hanım'ın evi de romanda ifade edilen konutlardan biridir:

Perîveş Hanım adı bir yatak başına bürünmüş olduğu hâlde Karabaş mahallesinden çıkararak sekiz yaşında bir komşu çocuğu refakatiyle bir hayli mesafe kat ettikten sonra güneş görmez ve binaenaleyh çamuru kurumaz bir sokağın izbe bir köşesinde –karşısı bostan, arkası yine bostan tarafeyni bekâr odaları, ahır filan gibi ehemmiyetsiz ebniye-i süfliye ile muhat olmak üzere- tek ü تنها kaim olan şüpheli bir haneye gelmişti. Burası Çengi Hanım'ın ikametgâhıdır (Recaizade Mahmut Ekrem, 2015, s. 84-85).

Pek tekin ve güvenli olmayan bir muhitte olduğu ifade edilen bu evin mimarisi ve döşenişiyile ilgili anlatıcı yazar daha fazla detay vermemiştir.

Abdullah Zühtü'nün *Bir Gece* adlı romanında Aksaray'daki Sülüklü Mahallesi'nde adliye odacılarından Bayram Efendi'nin oğlu Necati ve ikinci eşiyle beraber yaşadığı ev, bir konağa bitişik ve köşe başındadır. Evin taşlığının yan tarafında, beş altı basamaklık bir merdivenle çıkılan oda roman kişilerinden Necati'nin odasıdır:

Nice senelerden beri tamir görmemiş Sülüklü caddesinin ücra bir köşesinde kalmış olan bu kâr-ı kadim hanenin, gayr- i muntazam tuğlalarla mestûr havlusu, ötesine berisine bezler, paçavralar asılmış, tahta raflar konulmuş olan medhaline nazaran bütün taksimat-ı dâhiliyesi biçimsiz, bütün tefrişat ve tezyinatı derme çatma bulunması tahmin edildiği halde bu oda şu zan ve tahminin büsbütün hilafında idi. İcabında selamlık olmak üzere harem kısmından ayrı olarak taşlıktan beş altı kademe merdivenle çıkılacak surette inşa kılınmış bulunan bu basık tavanlı, küçük pencereci oda daha ilk nazarda sahibinin nezaket-i tabını, zevk-i selimini ispat ediyordu (Abdullah Zühtü, 1316, s. 178).

Romanda bu oda, zabıta memurunun gözünden anlatılır:

Havaî bir zemine küçücük beyaz papatya çiçekleriyle müzeyyen olan bir kâğıtla bütün duvarları setredilmiş idi. Sağ tarafı üzerine yeşil, çuha serilip bir yazıhane haline getirilmiş bir masa, yanı başına küçük bir kütüphane kurulmuş idi.

Sol cihetinde küçük bir karyola ile yanı başında üç katlı (etajer) denilen nevinden bir raf bulunuyordu. Kapının karşı cihetinde kalan pencerelerin yanlarına da iki koltuk sandalyesiyle bir köşe minderi vaz' edilmiş idi. Bu eşya odanın kabataslak manzara-i asliyesini teşkil edip asıl câlib-i dikkat olan teferruat-ı saire idi ki heyet-i umumiyesiyle sevdavî-mizaç bir kızın cilvegah-ı âşıkaneşine benziyordu. Odanın ortasında müdevver masanın üzerinde üç dört saksı tabii çiçek var idi. Üç dört şişe içinde de henüz filizler vermiş sümbül soğanları görünüyordu. Saksılardaki çiçeklerin ikisi al ve pembe saksonyalar olup çiçekleri açmış idi. Bir diğer saksıdaki iri al yapraklı boru çiçeği ise goncalar vermiş idi (Abdullah Zühtü, 1316, s. 178- 179).

Necati'nin çalışma masası küçük bir bahçeye bakar. Bu masanın üstündekiler ve masanın tepesine asılan kafesin içindeki saka kuşu yazar tarafından dile getirilir:

Şu masanın arz eylediği manzara bir küçücük bahçe idi. Hasta, dertli, şair-meşrep bir gencin nüzhetgah-ı efkârı olan bir naçiz bahçe gibi idi. Masanın üstüne tesadüf edecek surette tavanı bir küçük ve latif kanarya kafesi asılmış idi. Fakat içindeki kuş bir kanarya değil saka kuşu idi. Yazı masasının üzerinde şık, sevimli, zarif kıymet-i maddisi cüzi olmakla beraber güzel bir yazı takımı, zarif zarif kalemler, mini mini kâğıtlıklar bir şair masasını tezyin edecek ve yazı yazmaktan ziyade ruha inşirah, karihaya cevdet verecek cici bici şeyler görülüyordu. Bir iki açık kitap, üç dört defter duruyor, kâğıt gözü içinde üç dört hava-yı mavi, pembe zarif kâğıtlar görülüyordu. Duvarlarda birçok –Fransızca resâil-i musavvireden kesilmiş- boyalı karakalem resimler, birkaç raf, üç dört zarif küçük vazo, yapma çiçekler, fotoğraf resimleri sazlar, ihtimal ki her biri bir hatıradan nişan veren ufak tefek solgun birçok yapraklar, bir iki el işi resim, bir zarif fotoğraf çerçevesi, şu, bu meşhûd oluyordu. Üç pencereye cicimden birer taraflı perdeler asılmış, kapının iç tarafına da yine cicimden boydan boya bir perde konulmuş idi ki bunlar göze pek hoş görünüyor, odaya bir intizam mahsus veriyordu (Abdullah Zühtü, 1316, s. 180-181).

Hüseyin Efendi, bir yaz sabahında gördüğü odanın tasvirini şöyle ifade eder:

(...) Bu yaz sabahının kafeslerin arasından giren, cicim perdelerin arasından süzülüp geçen parlak neşe-efza aydınlığa karşı (...) Yatak henüz örtüsüyle duruyor, açık bırakılmış bir kitap (etajer)in üst gözünde hâlâ açık bulunuyor, birkaç sigara artığı ile dolu olan tabla orada şu kitabı okuyan adamın tefekkürat-ı amîka ile vakit geçirdiğine delalet eyliyordu (Abdullah Zühtü, 1898, s. 181-182). (...) Hüseyin Efendi odanın kapısını kapayıp yazı masasının önüne geçti. Sandalyeyi çekip oturdu (Abdullah Zühtü, 1316, s. 184).

Romanda söz edilen konutlardan bir diğeri ise polis memuru Küçük Hüseyin Efendi'nin “(...) Kabasakal cihetinden Cüdi meydanına müntehi olan yolun yokuş aşağısındaki sessiz, تنها bir sokakta olan küçük bir hane”sidir (Abdullah Zühtü, 1316, s. 197). Bu evde Küçük Hüseyin Efendi'nin denize bakan küçük bir odası vardır. Odanın sağ tarafında Küçük Hüseyin Efendi'nin karyolası vardır. Odanın çok hoş bir manzarası vardır ki “Bütün o civar haneleri gibi Marmara denizine nazar bulunduğu cihetle Keşiş Dağı silsilesine müntehi olan ufuklar karşısında fevkalade latif görünüyor, odalar envar-ı şemse müstağrak bulunuyordu” (Abdullah Zühtü, 1316, s. 198-199). Bu güzel manzaranın olduğu pencerenin önünde ise beyaz örtüyle örtülmüş bir masa vardır (Abdullah Zühtü, 1316, s. 202).

Romanda bu evle ilgili daha fazla ayrıntı verilmemekle beraber orta gelir grubundan birinin evi olduğu anlaşılmaktadır. Aynı durum Ahmet Mithat Efendi'nin *Çingene* adlı eserinde roman kişilerinden müzikle ilgilenen Davut Bey'in konutu için de söz

konusudur. Bu ev, eserde çok detaylı olarak tasvir edilmez: “Dört odalı evceğizinin en küçük odasını kendine müzik odası yapmış olan Davut Bey, bu odacığı her türden sazların birer tanesiyle süslemişti, tabii piyano sazların şahı olarak büyüklüğünü muhafaza etmekte ve çeşit çeşit notalar da piyano yanında bir kütüphane teşkil etmektedir” (Ahmet Mithat Efendi, 2020, s. 37).

Fikripaşazade Mehmet Münci'nin *Diyana* adlı eserinde roman kişilerinden Kosta'nın “Beyoğlu'nun en işlek bir mahallinde”ki hanesinde üvey kızı Kristiyana için döşettiğı odanın tasvirine yer verilmiştir:

Kosta'nın Kristiyana'ya tahsis ettiği oda gayet hakike-i dilnişin idi. Kristiyana odasını saksılar, çiçekler, tablolar, tuvallerle donatmıştı. Karyolası zi-kıymet olduğu gibi üstündeki cibinliğı bile dahi bâlâter idi. Odasının bir tarafına mevzu olan piyano Kristiyana için daimi bir eğlence idi. (...) bir gayret sebat perverane ile kütüphanesine sarılarak gece yarılara kadar mütalaat ile meşgul olurdu (Fikripaşazade Mehmet Münci, 1892, s. 24- 26).

Kristiyana kanepede üstünde düşünüyordu. ...Gözlerinde berk-i meserret-i ruhşan olduğu halde minderin üstüne oturdu. Sokağı bakıyor... Gözleri gayr-ı iradi olarak konsolun üstündeki saate müsadif oldu. ...Kalktı. Kütüphanesinden bir roman aldı. (...) konsolun gözünü çekti. Jorj'un resmini çıkardı (Fikripaşazade Mehmet Münci, 1892, s. 69-72).

Müslüman Türk bir aileye mensup olmayan Kristiyana'nın odasında tuvaller ve tabloların olması ile bir de piyanonun bulunması ayrıca evin de Beyoğlu'nda olduğunun vurgulanması dönemin Batılı anlayışına uygundur.

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Ferdi ve Şürekâsı* adlı eserinde kendisi de babası gibi muhasebeci olan roman kişilerinden İsmail Tayfur'un babasından kalma iki katlı “Hocapaşa'nın تنها bir sokağının bir köşesini teşkil eden küçük evi” ve bu evin de küçük bir bahçesi vardır. İsmail Tayfur babasının ölümünden sonra burada annesi ve Saniha ile beraber yaşamaktadır. Saniha, İsmail Tayfur'un babasının birgün sokakta bulup hâline acıyarak eve getirdiğı bir kızdır. İsmail Tayfur'un odasının penceresi evin küçük bahçesine bakar. Bu bahçede zamanında tavuk beslenmiştir, şimdi ise İsmail Tayfur'un odasına kadar yükselen bir erik ağacı mevcuttur (Uşaklıgil, 2010, s. 72). İsmail Tayfur'un odasının karşısında ise merhum babasının odası vardır ki İsmail Tayfur daima kapalı olan bu odanın topuzunu yalnız kalıp düşünmek istediğı zamanlar açıp içeri girer.

İsmail Tayfur'un küçük odasının penceresinde kafesler vardır ve bunlardan sızan güneş ışığı yatağı aydınlatır. O ise yatağında genellikle minderin üzerine uzanıp dinlenir (Uşaklıgil, 2010, s. 66 – 67). Ayrıca İsmail Tayfur'un odası anlatıcı yazar tarafından şöyle betimlenir:

İsmail Tayfur bu küçük, tavanı boyasız, beyaz badanalı, duvarları çıplak, birkaç seccadenin yarı örtebildiği tabanının o eski tahtaları câbecâ görünen odada yatağının karşısındaki yazıhanesine dirseklerini dayayarak saatlerce düşünmekten yahut yerde bir seccadenin üzerine boylu boyuna uzanarak sevdiği bir kitabın mütalaasına istiğrak etmekten ne kadar lezzet alırdı! (Uşaklıgil, 2010, s. 72)

Odanın iki penceresi vardır, bunlar odanın bîpâyâni-i fezaya açılmış iki gözüdür ki İsmail Tayfur, düşüncelerine vâsi bir cevelangâh vermek istediği zamanlar bunlardan birisinin yanına itkâ eder; buradan semayı seyrederdi. Odanın her tarafında arzularından, emellerinden bir nişane, bir eser vardır. Şu yazıhaneye iki senede mâlik olabilmiştir (...) (Uşaklıgil, 2010, s.74-75).

Maddi imkânsızlıklardan ötürü çok zor sahip olduğu yazı masasını alır almaz yaptıkları şu sözlerle ifade edilmiştir:

(...) hemen o gün bütün kâğıtlarını, ufağını tefeğini gözlere yerleştirdi; kitaplarını üzerine koydu; yine o akşam seve seve bu güzel yazıhane üzerinde yazı yazdı. Buna nâil olduktan sonra İsmail Tayfur'un kalbini başka bir emel kaplamıştı: Bir kitaphane (Uşaklıgil, 2010, s. 76)!

İsmail Tayfur'un odasındaki “iki penceresinin arasında bir arşın arzında bir duvar vardır. İsmail Tayfur, buraya her ne suretle olursa olsun ulüvv-i kadrine, azamet-i fikrine meftun olduğu adamlarla sevdiği arkadaşlarının resimlerini koymuştur” (Uşaklıgil, 2010, s. 76). Neticede İsmail Tayfur'un bu küçük odası “şurada bir hokka, beride bir cüzdan, yerde bir seccade, duvarda bir levha, burada orada birtakım ufak tefek şeylerle doludur (Uşaklıgil, 2010, s. 77).

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Maî ve Siyah*'ında romanın başkışisi Ahmet Cemil'in evi de yukarıda sözü edilen İsmail Tayfur'un evine benzer. Bir matbaada çalışan Ahmet Cemil, Süleymaniye'de “şu beş odalı mini mini bir evciğe” sahiptir ve babası vefat ettikten sonra burada annesi, kız kardeşi ve hizmetçileri Seher'le beraber yaşamaktadır. Bu eve taşınılırken babası henüz sağdır ve “bütün eşyayı aşağıda mermer avluya, mutfağı, sokağa nazır odaya tıkmışlar; her şey birbirine karışmış” (Uşaklıgil, 2001, s. 44)tır. Evi döşerlerken ise “babasına Kula'dan hediye gelen kilim döşemeleri yukarıdaki pembe odaya mı yoksa sofaya mı konacağı meselesi tazelenmişti. (...) Cemil tabi babası

gibi pembe odayı, İkbâl validesine uyarak sofrayı münasip görüyorlardı” (Uşaklıgil, 2001, s. 44).

Ahmet Cemil’in de evinin küçük bir bahçesi vardır ve kış mevsiminde sobayla ısınan küçük odası bu bahçeye bakmaktadır: “Odasının penceresini açmak, hava almak istedi: Evlerinin bahçesine mini mini bir bahçeye nazır bir pencere(…)” Fakat o, bu bahçeyi arkadaşı Hüseyin Nazmi’nin Erenköyü’ndeki köşkünün bahçesiyle kıyaslayıp beğenmez:

Ah! Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesinin penceresi, o güneşle dolu bahçe, o ziya telatumu, o sahra kokusu, orada duyulan fikir hazzı... Bu, kafesinin boyası solmuş pencere, şu güneşin kifayetsizliğinden toprağı yosunlaşmış bahçe.. (Uşaklıgil, 2001, s. 78-79).

Kendisi de Erenköyü’nde büyük bir kütüphanesi ve güzel bir bahçesi olan bir köşke malik olmak ister:

(...) burada, şu basma perdeli, tek pencereli dar odacıkta yazın şu bunaltan sıcaklarıyla çalışmak... Ah! Ahmet Cemil zengin olaydı, evet zengin olaydı. Onun da Erenköyü'nde bir köşkü, köşkte müzeyyen bir kütüphanesi, kütüphanenin önünde latif bahçesi olaydı... (Uşaklıgil, 2001, s. 79).

Ahmet Cemil’in bu beş odalı evinin alt katında küçük bir oturma odası vardır. Bu oda da evin diğer bölümleri gibi gösterişten uzaktır ve romanda Ahmet Cemil’in gözünden anlatılmaktadır:

(...) aşağıda küçük odada inmiş muşamba perdelerin arkasında açık pencereden süzülen gecenin râtıp havasını duymak için başını duvara dayadı. Kar gibi beyaz kenarı gerile gerile iğnelenmiş örtülü sedir, yerde üstüne pembe satrançlı dokuma çekilmiş şilte, annesinin en sevdiği yer; küçük dört ayaklı iskemle, İkbâl’in yeşil gaz boyamalarından yaptığı sade fakat belki onun için zarif, hoş kalpağı altında lamba, duvarlarda babasından yadigâr olarak kalmış biri kufi, biri tâlik iki güzel levha, pencerelerde muşamba perdelerin üzerinde yaza mahsus beyaz, ince sarı kornişlere küçük küçük kıvrıklarla iliştirilmiş perdeler, o kadar... Burada kadife kanepeler, koltuklar, atlas perdeler, ne de mutantan hücrelerde nefis evani vardı; hiçbir şey yok (...) (Uşaklıgil, 2001, s.185).

Burada anlatıcı yazarın sözünü ettiği ‘evani’ “genellikle, değerli porselen, gümüş olup kullanmaktan çok sergilenmek için evlerin camlı sergenlerinde kullanılan eşyalar”dır ki ekonomik düzeyi yüksek evlerin salonlarındaki bir çeşit vitrin görevindedir.

Ahmet Cemil’in kız kardeşi İkbâl bir süre sonra evlenir. Davetliler gelinin evden çıkarılışını izlemeye gelirler:

Süleymaniye'nin kalbinin enisi olan şu mini mini evi eskimiş kafesleri, alçak cumbası, sıvaları dökülmüş duvarları, tahta kapısı ile (...) koltuk resmini görmek için Süleymaniye'nin o daracık sokağını baştanbaşa doldurarak ve kapının umuma açılmasını beklerler (Uşaklıgil, 2001, s. 188 - 344).

Ahmet Mithat Efendi'nin *Henüz 17 Yaşında* adlı romanında bir genelevde çalışan Kalyopi'nin ailesinin oturduğu Tatabla'daki küçük ev roman betimlenen mekânlardandır:

Kalyopi'nin baba, anne, erkek ve kız kardeşlerinden oluşan aile halkı Tatabla'ya yakın bir hanede ikamet etmekte olup, kızcağız hanesinin semtini arabacıya tarif ettiğinden (...) Bir hayli gittikten ve birtakım sokaklara dönüp büküldükten sonra nihayet bir yerde durdu. Kalyopi'nin, "Artık buradan öteye araba işlemez. Sokaklar fenadır" demesiyle (...) Dar, inişli yokuşlu ve özellikle karanlık sokaklardan bir süre daha yürüyerek gittikten sonra küçük ve müstakil bir hanenin önünde durdular. (...) İki arkadaşı valide hanım yukarıya, salonları olması lazım gelen ve hanenin diğer odalarından daha büyükçe olan bir odaya çıkardı. Hane, ikisi alt katta, ikisi üst katta dört odadan ve sofa denemeyecek kadar küçük iki gezinti ile bir de merdivenden ibaretti ama sokak kapısından girildiği zaman adım atılan alt kat sofasıyla merdivenler ve üst kat sofası gerçekten temiz olduğu gibi salon da pek fakirane döşenmişse de yine temizdi (Ahmet Mithat Efendi, 2020, s. 190 – 191).

Evle ilgili konum, oda sayısı ve temizlikle ilgili bilgilerden sonra anlatıcı yazar evin döşenmesiyle ilgili de okurlarını aydınlatır:

Pek fakirane döşenmiş dediğimiz salon, yere arşını yüz paraya, üç kuruşa verilen ve kenevir ipliğinden dokunan Moskof halısı serilip, sokak tarafında ve pencereler hizasında olan bir yan kerevet üzerinde alaturka bir sedir yani bir ot minder ve onun üzerinde bir makat ve duvarlarda yastık ve üzerlerinde beyaz örtü bulunmasından ibaret bir şekildi döşenmiş olup, odanın sağ tarafında bulunan duvar önüne konsol ya da büro yerine geçmek üzere gayet kötü bir masa ve onun üzerine bir küçük ayna ve iki tarafına, iki kadeh konulmuş, ikişer üçer kuruşa verilen basma resimlerden birkaç tanesi de duvara ve ayna hizalarına asılmıştı. Bunlardan başka minderin karşı hizasına yani odanın kapı tarafındaki kenarının, kapıdan girildiği zaman sağına isabet eden tarafına bir de temizce yatak koyarsanız salonun eşyası tamamlanmış olur. Ancak bu yatak için "temiz" sıfatı yalnız çarşaflarına mahsustur; yoksa karyolasının birkaç tane gaz sandığı ayak olarak kullanılarak üzerine bir iki tahta uzatılmak suretiyle oluşturulduğu, daha sonra haneden başka haneye göç edildiği zaman görülmüştür." (Ahmet Mithat Efendi, 2020, s. 191.-192.)

Kalyopi'nin ailesinin yaşadığı salonda yalnız kalan misafirler daha sonra bakışlarını masanın üzerindeki çinilere dikerler: "(...) gözleri, masa üzerinde bulunan beş altı kadar çinili tuğlaya ilişti. Malumdur ki çinili tuğlalar Şark'ın enfes eserlerinden olup büyük cami, hamam, saray ve köşk gibi eski binalarda görülen bu tuğlalarla Avrupalılar "fayans" diye pek büyük önem verirler. (...) Burada masa üzerinde görülen çinilerin bazıları Arap nakışlarını taklit yoluyla yapılmış, bazıları da Frenk nakışlarıyla işlenmiş

olup hele birisinin üzerinde Fransız harfleriyle bir Frenk ismi nakşedilmiş olduğundan...” (Ahmet Mithat Efendi, 2020, s. 192) bu çinilerin Kalyopi'nin öldürülen ablasının nişanlısından yadigâr olduğunu anlarlar.

Eserin ilerleyen bölümlerinde romanın başkişisi Ahmet Efendi, Kalyopi'yi genelevden kurtarıp kendi din ve mezhebinde bir gençle evlendirir. Bu vesileyle Kalyopi ve kocası için yeni bir ev kiralanır: “(...) Ağa Camii semti gibi saygın bir mahallede yeni yapılmış beş oda, bir mutfak, bir de terastan ibaret kuyulu, sarnıçlı iyi bir hane bulundu ki ayda üçer lira kirayla hemen kontratı yapıldı, hatta altı aylığın peşin isteyen hane sahibinin bu şartı da kabul olundu” (Ahmet Mithat Efendi, 2020, s. 201). Ev kiralandıktan sonra döşenir:

Kalyopi'nin ev eşyası denmeye değer şeyleri yeni hanenin alt katında bulunan iki odayı döşemeye ancak yetebildi. O da minder ve yastık yüzlerinin yeniden alınması şartıyla! Orta katta salon sayılacak bir odayla üst katta yatak odası sayılacak iki odanın malzemelerinin hazırlanmasını Ahmet Efendi üstlendi. Yatak odasının iki olmasının anlamı, Hulusi ile Ahmet'in birbirlerinden ayrılmaları neredeyse mümkün olmayan sadık dostlardan olmaları sebebiyle Ahmet Efendi'nin arkadaşı için de o hanede bir yatak bulunmasını istemesinden ibaretti (Ahmet Mithat Efendi, 2020, s. 202).

Ailesinin yaşadığı Tatavla'daki evde “içeriki odada Hazreti Meryem”in ikonasının önünde “kandilini temizleyip diz çöküp bütün saflığıyla istavroz çıkararak günahlarına tövbe eden (...)” (Ahmet Mithat Efendi, 2020, s. 206) Kalyopi'nin kurduğu ev hayaline romanın babacan kişisi Ahmet Efendi de iştirak eder:

(...) güzelce döşenmiş bir salonun olacak. Onun bir tarafında bir dolap bulunacak ki içinde bir genç kadına ne lazımsa hepsi eksiksiz olarak bulunacak. Gömlekten çoraba, toplu iğneye varıncaya kadar! O dolabın üzerinde güzel lambaların, şamdanların, büyükçe bir de aynan, vazoların bulunacak. Yatak odanda mükemmel bir karyola ve her takımıyla yatağın ve tuvalet takımının olacak. Altı kişilik bir sofranın olacak ki çatalları, bıçakları, kaşıkları öyle altı hafta sonra bakır olacak cinsten değil gücümüzün yettiği kadar güzel madenden olacak. Tabakları, kadehleri ince cinsten, örtüleri, peşkirleri hep ketenden yapılmış olacak. Mutfak takımı da buna denk (Ahmet Mithat Efendi, 2020, s. 202-203).

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* adlı romanında romanla aynı ismi taşıyan İffet'in çocukluğunu geçtiği Fatih civarındaki evden söz edilir: “(...) tepede Haliç'e nâzır, bahçe ortasında yeşillikler içine gizlenmiş altı yedi odalı bir evceğiz idi” (Gürpınar, 2015, s. 134). Bu evin “her tarafını sarmaşıklar, taflanlar, güller, yaseminler, hanımelleri bürümüş olan setli bir bahçesi” vardır ve bu bahçenin içinde “sünger taşından yapılmış küçük havuzu” bulunur (Gürpınar, 2015, s. 134). Aynı eserde hikâyeyi ağzından

dinlediğimiz anlatıcının evi de romanda ifade edilen mekânlardandır. Eminönü taraflarından bir arabaya binilerek gidilen bu evin oda sayısı eserde belirtilmemiştir. Fakat anlatıcının odasından bahsedilmiştir. Bu odada sarı topuzlu bir karyola, yerde misafir için bir döşek, karpuz lambalar, gece kandili ve bir ayna vardır (Gürpınar, 2015, s. 120).

Ahmet Rasim'in *İki Güzel Günahkâr* adlı eserinde de ayrıntılı bir ev tasviri okuruz. Romanın başkişilerinden Bedaia'nın annesiyle beraber oturduğu İbrahim Paşa Hamamı'nı biraz geçtikten sonra sağda sokak başındaki yıkıntıya bakan köhne bir evdir. Harap olmasının yanı sıra çok geniş olduğu ifade edilen bu evin toprak avlusu boş, alt odaları ise karanlıktır. Süsten, eşyadan yoksun olan bu evin orta kapısından sonra "malta döşeli bir avlu"su daha vardır. Her adımda merdivenleri gıcırdayıp korkulukları oynayan bu evin sofasında tik tak sesleri duyulan bir Amerikan saatinin dışında dikkate değer bir şey yoktur. Üst kat da bu katın aynısıdır fakat bu katta "sofaya açılan şu üç odanın hiçbiri diğerine benzemez. Fakat hepsi de temizdir, düzenlidir. Işık bu evden dışarı pek çok yayılmaz" (Ahmet Rasim, 1988, s. 5-6). Burada her odanın farklı bir işlevi vardır. Bekleme odası eserde şöyle betimlenmiştir:

Oldukça geniş, duvarı kâğıt kaplı. Onun için ötesinden berisinden üzölmüş, büzülmüş, sağda bir konsol. Üzerinde dikdörtgen, ceviz çerçevesi bir ayna. Önünde birkaç bardak. Tepesinde bir dal şap. Yan tarafında mavi tül örtölü bir çiçeklik, ortada iri, yüksek bir bakır mangal. Kadifesinin havı dökölmüş yan yana iki koltuk. Bir hasır iskemle. Pencerelerin kenarınca minder. Kumaşının rengi, türü, çiçekleri sakız gibi beyaz patiska örtü altında saklı. Tavana asılı çift lambanın biri söndürölmüş. Gaz kokuyor (Ahmet Rasim, 1988, s. 7).

En üst katta sağdaki oda ise bir yatak odasıdır. Bu odanın en büyük eşyası eski ceviz bir karyoladır. Bu karyolanın bir tarafı azıcık çökmüş ve pek çok tarafı yıpranmış olmakla beraber kirli bir manzara almıştır fakat yastık yorgan oldukça derece temizdir (Ahmet Rasim, 1988, s. 9). Odanın ortasında aşağı kattakinin aynısı olan bir mangal vardır. Ayrıca odada bir yük dolabı ve ufak bir iskemle bulunmaktadır. Odanın geri kalan kısmı şöyle betimlenmiştir:

(...) köşede ufak bir lavmana. Yine pencerelerin hizasınca bir minder. Duvarda zincirli bir saat, Rusya'da kurt avını gösteren bir tablo. Karyolanın dayandığı duvarda sade bir çerçeve içinde bir fotoğraf vardır (Ahmet Rasim, 1988, s. 9-10).

Mustafa Reşit'in *Flora* adlı eserinde, romana adını veren Flora, hizmetçisi Matild ile beraber babasının İstanbul'da kiraladığı evden kaçır. Âşık olduğu fakat eserde ismi

geçmeyip “şair” diye nitelendirilen sevgilisi ve Matild’le beraber üçü Belgrat’ta “bir dul kadının üç dört odalı güzel bir evi”ni kiralarlar (Mustafa Reşit, 1886, s. 123). Romanda bu evle ilgili çok fazla ayrıntıya yer verilmemiştir.

Fatma Aliye’nin *Refet* adlı eserinde romana adını veren Refet’in Yüksekaldırım’da misafir olarak kaldığı ev de mütevazı Osman Türk hanelerinden biridir:

(...) harapça bir hanenin önüne vasıl oldular. Mürüvvet Hanım’ın hanesi yeni değil fakat müfferihtti. Büyük değil fakat bahçesi büyüktü. Malta döşeli temiz bir taşlık merdivenlere kar gibi beyaz bezler yayılmış. Aşağıda bir yemek odası, yukarıda dahi büyücek bir odayla bir küçük oda vardı. Kadıncağız bir yatak çıkardı. Onu küçük odaya serdi. (...) Sofadaki ambarından bir basma yorgan çıkardı ki çarşafı kaplandıktan sonra daha kimse örtünmemişti (...) bohçasını da çıkarıp o odadaki eski bir ceviz çekmenin gözüne koydu. (...) ondan sonra aşağıya indi. Mürüvvet Hanım’ın taşlığı da döşeliydi. Bir tarafında bulunan kerevetin üzerine minder serilmiş ve üzerine dokumadan örtü örtülmüştü (...) Mürüvvet Hanım avlunun bahçeye olan kapısının iki kanadını da açınca Binnaz ile Refet’in karşısında zümrüt gibi yeşil bir zeminle beyazlı ve pembeli çiçeklerle donanmış ağaçlar görüldü. (...) Mürüvvet kerevetin yanı başındaki ufak bir tahta dolabı açtı. İçinden bir ispirto kandili çıkardı (Fatma Aliye, 2019, s. 33-34).

Bu eski evin içi dışından çok daha bakımlıdır: “Bahçeye nazır olan kerevetinin minderi üzerinde bir güzel keyif yetiştirdi. Hanenin içi dışarısındaki harabiyeti göstermiyordu. Duvarlar temiz badanalı, bembeyaz, her tarafta sakız gibi örtüler, dolap ve masaların üzerleri tenteneli örtülerle örtülü her taraftaki nezafet hane derununa bir ferahlık veriyor ve eskiliğini örtüyordu. Mürüvvet bir kaba hasır çıkarıp bahçeye bir ağaç dibine serdi. Üzerine ufak şilteler de koydu” (Fatma Aliye, 2019, s. 34).

Romanın ilerleyen bölümlerinde Refet’le annesi de Mürüvvet Hanım’ın evinin civarında iki odalı bir ev kiralarlar. Bu evin bir odasında ev sahibi oturmaktadır. Romanda bu eve dair küçük bir tasvir de yapılmıştır:

İki odadan ibaret olan bu hanenin diğer odasında hane sahibesi oturuyordu. (...) Binnaz ile Refet’in tuttıkları oda, sokak kapısından girince selamlık odası gibi ayrıca bir odaydı. Zaten eşyaları Mürüvvet Hanım’ın mürüvveten kendilerine bırakmış olduğu bir yatakla bir sac mangal, bir tahta dolap, bir kaba hasır ve üzeri basma kaplı bir ot minder, bir el lambası, bir şem’adan, bir toprak testi, bir su bardağı, bir çorba tası, bir sahan, bir tencere, bir sacayak, bir maşa bir de tepsiden ibaretti. Ha Refet’in bir de minimini tahta kitap dolabını unutmayalım! (Fatma Aliye, 2019, s. 66)

Çok harap hâlde bulunan bu evden kışın rüzgâr hatta kar taneleri bile pencerenin aralık kısımlarından içeri girmektedir. Bir süre sonra bu evden taşınmak zorunda kalan Refet ile annesi Binnaz, roman kişilerinden Nezaket Hanım’ın evine yerleşirler: “Nezaket

Hanım yukarı katta bulunan iki odasından birini bunlara verdi. Binnaz kirasız olarak girdikleri odanın üst katta bulunmasından memnun oldu. Zira kira verdikleri oda yer katındaydı. Hele Nezaket Hanım'ın geniş bahçesi de bu odanın pencereleri önünde güzel bir manzara teşkil ediyordu” (Fatma Aliye, 2019, s. 89). Bahçesi büyücek olan bu evin ücra bir semtte bulunduğundan geceleri çok sessiz olmaktadır. Nezaket Hanım'ın evinde kuyu vardır fakat yine de içmek ya da yemek pişirmek için mahalledeki tatlı su çeşmesinden su getirmek zorundadırlar (Fatma Aliye, 2019, s. 91).

Emine Semiye Hanım'ın *Sefalet* adlı eserinde romanın başkişisi Sabite, namı diğer Sefile'nin oturduğu hane eserde söz edilen önemli mekânlardan biridir. Aksaray taraflarındaki harapça bir hane olduğu ifade edilen bu iki katlı evde kapının hemen sağ tarafındaki odada eski bir hasır sandalye ile tahta bir masa vardır. Ayrıca “otları fırlatarak çirkin bir şekil almış, iki minder” ile içinde eski iki yorganın bulunduğu bir yüklük bulunmaktadır. Diğer oda ise buna nazaran daha çıplaktır. Sefile bu evde iki yaşlı ihtiyar ve bir zenci yardımcı ile ikamet etmektedir. Açlık ve sefaletten satacak bir şey bulamayan Sabite, oturdukları evin kullanmadıkları kapı ve pencerelerine satarak yiyecek bir şeyler satın almaya çalışır (Emine Semiye, 2020, s. 31-35).

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Sefile* adlı eserinde roman kişilerinden Mihriban Hanım, Beyazıt Camii civarında bulduğu Mazlume'yi Direklerarası civarındaki hanesine getirir. Ufak ve viranece olan bu konut şöyle tasvir edilir:

İstanbul'un kıtasız (fazla odalara bölünmüş olmayan) uzun evlerinden biriydi. Evin en alt katında pencereleri avluya nazır ve mutfağa muttasıl küçük, fakat temizce bir oda vardır ki Mihriban Hanımın kendisine mahsustu (Uşaklıgil, 2006, s. 18).

Bu evin avlusunun dibinde bahçeye açılan küçük bir kapı vardır. Kapının küçüklüğü ile önündeki ağaçların sıklığı avluyu yarı karanlık bir hâle sokmaktadır. Bahçe kapısının yanındaki merdivenden çıkılınca geniş, muntazam bir şekilde döşenmiş bir sofa vardır. Bu sofanın iki tarafındaki odalardan biri diğer yerlerden daha süslü görüldüğü için misafire mahsus bir oda olduğu anlaşılmaktadır. Diğer oda, Mihriban Hanım'ın Mazlume'ye kızı olarak tanıttığı İkbâl'in odasıdır. Üç katlı olan bu evin üçüncü katının mimarisi ikinci katı gibidir fakat ikinci kattan farklı olarak daha az döşenmiştir (Uşaklıgil, 2006, s. 18-19).

İlerleyen günlerde Mazlume'yi sohbet etmek için yanına çağırın İkbâl Hanım'ın odası küçük fakat muntazamdır. Bu odanın tasviri şöyle dile getirilmiştir:

(...) güzel, geniş bir yataklık, köşede beyaz örtüleriyle nazarı tezyin ediyordu. Yataklığın mukabilindeki köşede bir düzen masası, masanın üzerinde büyük bir ayna asılıydı. Masa ile yataklığın yani karyolanın arasında bir sedir, bu sedirin de önünde yuvarlak başka bir masa vardı. Bahçeye bakan pencerelere yeşil ve uzun perdeler asılmıştı ki bunlar odaya yarı bir karanlık vermekteydi (Uşaklıgil, 2006, s. 33 – 34).

Mazlume'nin yaşamaya başladığı bu küçük evin kendisine nispeten büyük bir bahçesi de vardır. Fakat bakım yapılmayıp tezyinine de önem verilmediğinden ötürü sık meyve ağaçlarının olduğu bu bahçenin her tarafını otlar sarmıştır (Uşaklıgil, 2006, s. 64).

Dış yapısı ve bahçesi yönüyle eskiden önemli bir yapı olduğu anlaşılan bu evin odalarından bazısı oldukça lüks bazısı ise neredeyse eşyasızdır. Eserin ilerleyen bölümlerinde, şehrin artık dışında kalan bu eski yapının bir fuhuş evi olarak kullanıldığı anlaşılır. Şehrin yönü değişmiş, bu değişimle birlikte eskide kalan birçok şey gibi eski yapılar da önemini yitirmiştir.

Mizancı Mehmet Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* adlı eserinde romanın başkışisi bir doktor olan Mansur'un Sirkeci civarında hem ev hem de muayenehane olarak kullandığı üç odalı kiralık konutu romanda sözü edilen mekanlardan biridir (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 77). Mansur'un yine kendisi gibi bir doktor olan arkadaşı Mehmet Efendi'nin Hoca Paşa semtindeki evi de romanda ifade edilen konutlardandır. Kabasakal'daki evi satıp üstüne elindeki beş on kuruşu ekleyip kârgir bir hane aldı"ğın arkadaşına anlatan Mehmet Efendi, evinin üst katında bomboş dört oda bulunduğunu vurgulayarak Mansur'a içinde tıbbi kitapların ve eşyaların bulunduğu dolaplarını buraya taşıyıp bu mekânı ortak bir muayenehaneye dönüştürmelerini teklif eder: "İki kapısı, bahçesi, bodrum katı, hep mükemmeldir. Hatta muayene odamızda yeterli dolaplar bile var (...) (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 82) diyen arkadaşı bir türlü Mansur'u ikna edemez.

Ahmet İhsan Tokgöz'ün *Ülfet* adlı eserinde, romana adını veren başkışi Ülfet'in doğup büyüdüğü ev eserdeki mekânlardan birdir. Romanın giriş bölümünde Ülfet ve bulunduğu ev tasvir edilmiştir:

İstanbul'un cenûb tarafındaki Akdeniz'e nâzır mahallâtından bir evde camlar kapalı, perdeler inmiş idi, hâlbuki içinde kimse yok değil; hânenin biricik olan odasında mevcûd ziyâ, perdeler arasından hârice aksederek orada vücûd-u beşere delâlet eyliyordu (Tokgöz, 2018, s. 25).

Bu tek odalı evdeki, havanın sıcak olmasına rağmen pencereleri açmayan kız Ülfet'tir: “(...) genç kız, odanın köşesinde otları dökülmüş, yüzü parçalanmış pamukları fırlamış bir minderin kenarına oturmuş. Duvara kâğıtla raptedilmiş ayine kırığının karşısında gelişigüzel (...)” (Tokgöz, 2018, s. 26) kendine baktıktan sonra kapıyı açıp merdivenden iner, sokak kapısının zembereğini kaldırıp evden çıkar. Bu çıkış onun için yaşadığı fakir hayattan bir kaçıştır. Kapının kapanmasıyla oluşacak sese engel olmak için kapıyı kapamak istemeyen Ülfet karanlıklar içinde evin önündeki yokuş yolu hızlıca iner ve mahalle camisinin önünden geçip köşe başında onu bekleyen arabaya biner (Tokgöz, 2018, s. 27).

Ahmet Mithat Efendi'nin *Yeryüzünde Bir Melek* adlı eserinde romanın başkişilerinden Şefik de bir doktordur. Fransa'da okuyup ülkeye döndükten ve mesleğini icra etmeye başladıktan sonra kendine “Tahtakale’de üç odalı güzel bir evcik tutup bir de Arap aşçı tedarik eylemiş ve o suretle yaşama”ya başlamıştır. Neşe adındaki bu yardımcının da “Süleymaniye’de iki odalı bir hanesi olup mefruşattan, melbusattan tedarik edebildiği şeyler dahi orada bulun”durmaktadır. Fakat Şefik, kadının tüm eşyasını kendisinin Tahtakale’deki evine getirip kendi evini de kiraya vermesini önerir (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 178). Eserde Şefik’in nezdinde İstanbul’da bekâr bir kişinin nerelerde yaşayabileceği de mevzubahis edilmiştir: “(...) Haydi bakalım, familyasız olunuz da Fatih’te, Süleymaniye’de filânda yaşayınız. Lokantanız bakkal dükkânı, oteliniz dahi kahvehane olmaz mı? Beyoğlu’nu hesaba katmıyoruz. Zira orası bizim şehrimiz değil, bir ‘milel-i mürekkebe’ şehridir” (Ahmet Mithat Efendi, 2021, s. 178).

Nabizade Nazım’ın *Zehra* isimli romanında Suphi’nin cariyesi Sırrıccemal’e tuttuğu Bakırköy’deki şimendifer istasyonunun yanındaki “pembe boyalı” ev romanın dikkate değer konutlardan biridir:

Makrıköyü’nde hemen istasyonun burnu dibinde, beş odalı kullanışlı bir ev tutmuşlar, olduğu gibi yere âlâ bir Uşak halısı serilmiş, yatak odasını yaldızlı geniş tel yaylı bir karyola ile küçük fakat zarif bir çini soba tezyin etmekte, yatak tarafında duvara kıymetli büyük bir Fergana seccadesi gerilmiş idi (Nabizade Nazım, 1969, s. 84).

Nabizade Nazım, bu evin salonunu detaylı bir biçimde ifade eder:

Odaların en büyüğü salon tarzında tertip olunmuştu; iki karşılıklı duvara birer yüksek konsol dayatılmış, bunların üzerine iki cesim billûr endam aynası konularak önlerine de iki yüksek Capon lambası getirilmiş idi. Pencereler, cicim perdelerle örtülmüş, ortaya yüksek bir porselen soba kurulmuş, duvarlara kalın yaldız

çerçevesi yağlıboya resimler asılmış idi. Bunlardan bir tanesi Kadri'nin bele kadar bir resmi idi ki ressam Hakkı Beyin fırçasından çıkmış idi. Buruşuk alınlı, uzunca aksakallı, esmer renkli, ufarak mavi gözlü, zuhaf biçiminde ufak vişneçürüğü fesli, temizce giyinmiş olan bu adamın siması biraz ahmak simasını andırmakta idi. Onun yanbaşıda ise neresi olduğu malum olmayan bir kır resmi bulunmakta idi; uzun iki sıra kavak ağaçları arasında uzayıp giden bir tozlu yolun nihayetinde birkaç evin damları koyu yeşil ağaç kümeleri içinde ancak hayal meyal görünmekte idi. Onun alt tarafında fırtınaya tutulmuş bir tekne resmi konulmuş idi. Dağlar gibi köpüklü dalgalar yelkenleri parçalanmış, ipleri kopmuş, grandi direği kırılmış bir ahşap tekne üzerine savlet göstermekte ve altı su, üstü sis bir halde naçar kalan bu tahta parçasını hemen yutup gidecekmiş gibi görünmekte idi (Nabizade Nazım, 1969, s. 84).

Sırrıcemal'in uzun bir süre Suphi ile beraber oturduğu bu evde salonun duvarlarına asılan tabloların eve Avrupai bir hava verdiği belirtilebilir. Ayrıca bu salonda bir de "salıncak iskemle" vardır ki genelde evde olduğu zamanlarda Suphi'nin burada oturduğu ifade edilmektedir. Bir gün canı çok sıkkin olan Sırrıcemal evin bahçesinde dolaşır, karşısındaki manzarayı izler:

Yürüye yürüye Sakızağacına, ağacın altına vardı. Alçak parmaklığa dayanarak etrafı temaşaya başladı. Güneş Kızkulesi hizasından doğru haylice yükselmiş idi. Havanın rengi gayet parlak, deniz rakit etraf mütebessim. Ta uzakta Fenerbahçe'siyle Adalar ve bunların arasından doğru da Katırlı dağları koyu yeşil ile koyu mavi arasında bir renk ile arz-i endam etmekte, sol tarafta Zeytinburnu'na doğru uzanıp giden açıklık içinde demiryolunun şerit gibi izi İstanbul yolunu göstermekte idi (Nabizade Nazım, 1969, s. 94).

Suphi'nin artık eve doğru dürüst uğramamasından dolayı kendinden uzaklaştığını anlayan Sırrıcemal yapacak bir şey bulmaz ve kendini evin bahçesindeki sarnıca atarak intihar eder.

Genelde orta ya da alt gelir düzeylerinden insanların hane sahibi ya da kiracı olarak oturduğu bu konut türü romanlarda da gördüğümüz üzere tek, iki ya da üç katlıdır. Genelde ahşap ve eski olduğu belirtilen bu evlerin çok azı yeni teknikle kâgir olarak yapılmıştır. Romanlardan yansıyan bir özellik olarak da evlerin çoğunun çok az eşyayla döşenmiş olduğu görülmektedir. Bu durum geleneksel Türk Osmanlı mütevazı yaşamını yansıttığı gibi bu konutlarda ikamet edenlerin ekonomik düzeyleriyle ilgili bir durumdur. Yine dikkat çeken bir diğer özellik ise bu tarzdaki pek çok evin küçük de olsa bir bahçesinin bulunmasıdır.

1.5. APARTMAN

XIX. yüzyılda Galata ve Pera'da ticaretin git gide gelişmeye başlaması, hem Levantenlerin hem de farklı ülkelerden gelen yabancı tüccarların İstanbul'a yerleşmesi

iki üç katlı ahşap ya da kâgir evlerin konut ihtiyacını karşılayamamasına neden olmaya başlamıştır. Bu durum eski konutların yıkılarak yerlerine yeni ticaret binalarının yapılmasını ve sokakların genişletilmesini gerekli kılmıştır. Böylece ticaret bölgesinin gelişmesinin yanı sıra konut bölgesi de surların yıkılmasıyla genişleyip Galata tepelerine ve Pera'ya doğru uzanmıştır (Öncel, 2022, s. 126).

Ticaret faaliyetleri Galata ile Pera'da çalışanların ve yaşayanların sayısını artırınca ahşap ve kâgir, iki üç katlı, küçük ya da büyük bahçeli, giriş katında bir taşıdığı bulunan aile konutları yerlerini yavaş yavaş pek çok ailenin bir arada yaşayabileceği çok katlı apartmanlara bırakmıştır (Öncel, 2022, s. 126). Fakat apartmanlara geçiş birdenbire olmamıştır. Apartmanlardan önceki dönemde aile – kira konutları vardır ki bunlar, “her katta kendi servis hacmine sahip olmayan, dolayısıyla her katı bağımsız konut özelliği taşımayan” yapılardır. Bu konutlarda mutfak ve tuvalet giriş katında bulunmaktadır. Ayrıca bu tip konutların her katında mutfak ve tuvalet bulunan örnekleri de vardır (Öncel, 2022, s. 127).

Genellikle üç katlı olan bu aile-kira konutlarının “arka cephesinde birbiri içinden geçilen iki oda, tonozlu bir mutfak, bir tuvalet ve giriş holü bulunmaktadır. Giriş cephesinde ise merdiven holünden de direkt bir girişi olan büyük bir oda vardır.” Ayrıca her bir daire için iki giriş vardır ki bunlardan birincisi asıl konut girişi, ikincisi ise servis girişidir. İki girişli bu düzenleme bir tür harem-selamlık ayrımı açısından veya evin saygın bölümü ile gündelik bölümü arasında ayırım olması gerekliliğinden kaynaklanmaktadır (Öncel, 2022, s. 128).

Böylece 19. yüzyılda, her katında içindeki mutfak ve tuvaletleriyle bağımsız dairelerin bulunduğu bir konut tipi söz konusudur (Öncel, 2022, s. 129- 130). Bu konutlarda mutfakların olduğu bölümlerde ayrı bacalar olmakla beraber mutfak, tuvalet ve merdivenler evin planında belli bir bölümde gruplandırılmıştır. Tüm bu bilgiler bize, bu yapıların kolektif bir konut olarak tasarlandığını göstermektedir (Öncel, 2022, s. 140). Bu yapılar, büyük apartman tipi konutlar ile geleneksel Osmanlı aile konutları arasındaki geçiş sürecini temsil etmektedirler (Öncel, 2022, s. 142). Bitişik düzende, dar parsellerde bahçesiz ve çok katlı konutlardaki yaşam stili toplumun seçkin kesiminin arzu edebileceği bir yaşam tarzı değildir bu sebeple geniş dönemi bu tarz konutların toplumun daha mütevazı kesimine ait olduğu anlaşılmaktadır (Öncel, 2022, s. 142).

Apartmanlar ise 19. yüzyılın son çeyreğinde İstanbul'daki diğer konutlardan farklı mimari özelliklere sahip yeni bir konut tipidir. Bu yeni konutların yapı malzemeleri ve yapım teknikleri diğer evlerden farklıdır. Bunlar “beş veya altı katlı, yığma inşaat tekniği ile yapılmış, duvarları sıvalı tuğla, döşemeleri ise ahşap veya çelik taşıyıcılı yapılardır (Öncel, 2022, s. 147).

Apartmanların ortaya çıkmasında “değeri gün geçtikçe artan kent toprağından daha fazla gelir elde etme düşüncesi ile nüfus artışıyla ortaya çıkan konut ihtiyacına bir çözüm oluşturma” fikri etkili olmuştur. Böylece başta Galata'nın ticaret ortamında olmak üzere bu dönemde zenginleşen yeni bir sosyal sınıfın oluştuğunu ifade edebiliriz (Öncel, 2022, s. 148). Bunların yanı sıra ulaşım olanaklarının artması ve Beyoğlu'nun bir cazibe merkezi hâlini almasıyla konaklar ve geleneksel yapılar terk edilip kâgir binalara ve apartman dairelerine geçilmesi söz konusu olmuştur. Bu durum çarşıların ve mahalle bakkallarının yerini Beyoğlu ve civarındaki lüks mağazaların almaya başlaması, nihayetinde de geleneksel mahalle dokusunun yerini birbirinden kopuk yaşamların barındığı apartman kültürüne bırakması sonucunu doğurmuştur. Handan Elçi, bu durumu, “Konak nasıl II. Abdülhamid'le birlikte iktidardan çekilen Osmanlı bürokrat aristokrasisinin mekânı ise, apartman da II. Meşrutiyet'ten sonra yönetimin desteğiyle gelişen Türk burjuvazisinin mekânıdır” (Elçi, 2003, s.159) sözleriyle ifade eder.

Bekâr evleri, kolektif konut ve apartmanlar XVIII. ve XIX. yüzyıllarda inşa edilen ahşap evler üzerinden oluşan genel Osmanlı konutu bilgisi göz önüne alındığında aile mahremiyetine önem veren Osmanlılar açısından tercih edilmeyen yapı türleridir (Öncel, 2022, s. 148).

Pera'da ve Galata'da yapılan İstanbul'un ilk apartman örneklerinin orta düzey ile onun üzerindeki ekonomik seviyede olan aileler için planlandığını görmekteyiz. Dönemin modernleşme düşüncesi paralelinde diğer konutlara göre daha konforlu olmaları apartmanları tanımlayan önemli bir ölçütken diğer iki önemli ölçütün binaların yeni yapı malzemeleri ve tekniklerle inşa edilmiş olmaları ve birçok ailenin konutu olma özelliği taşımaları olarak ifade edilebileceğini söyleyebiliriz.

XIX. yüzyıl Türk romanında az da olsa hem aile- kira konutlarının hem de apartmanların varlığından söz etmek mümkündür. Bu yapılar genellikle Osmanlı

tebaasından olmayan kişilerin ya da “metres” tabir edilen kadınların oturdukları yerler olarak romanlarda tezahür ederler.

Ahmet Mithat Efendi'nin kaleme aldığı *Felâton Bey ile Rakım Efendi* romanında piyano öğretmeni Josephino'nun Beyoğlu Posta Sokağı'ndaki evinin bir çeşit kira evi olduğuna dair izlenimler vardır. Romanda, anlatıcı yazarın açık bir tasvirini vermediği bu yerden sadece “(...)Beyoğlu'na gidip Josephino'yu evinde buldu. (...) Josephino kalktı, bir diğer odaya gidip giyinmeye başladı. Râkım ise piyanoyu bilir bilmez tıkrıdatıp Josephino giyindikten sonra kalktılar” (Ahmet Mithat, 2021, s. 98-99) cümleleriyle söz bu edilir fakat konutun Beyoğlu'nda olması, Jozefino'nun orada hizmetçisiyle yaşıyor oluşu ve Osmanlı tebaasından olmaması buranın aile – kira konutu olabileceği ihtimalini öne çıkarır. Aynı romanda Felâton'un Fransız tiyatro oyuncusu metresi Polini'nin yaşadığı yer ise eserde hem bir otel hem de içinde özel daireleri olan bir apartman ibareleriyle anılmaktadır:

Vardıkları yer C. Otel'i'ydi ki bu otelde herkes yaşayamaz, oraya kesesine güveneneler gidebilir. (...) Gide gide özel bir daireye girdiler ki yan yana iki oda, bir de küçük salondan ibarettir. (...) Bu çingırağın ipini de henüz yapmadılar ki, şimdi ta “apartman”, daire kapısına kadar gidip büyük çingırağı çekmeli, diye çıkar. (...) Otelin büyük salonuna vardıklarında Felâton, Râkım'ın fikrini anlamak için (...) (Ahmet Mithat, 2021, s. 84- 88).

Ayrıca romanda Felatun'un Râkım'a: “Bir ayağın da daima Beyoğlu'nda. Şöyle haline göre bir apartmanın olsa da, mini mini bir metrescik edinmiş olsan fena mı olur?” (Ahmet Mithat, 2021, s. 88) şeklindeki sorusu da bu tarz “apartman”larda kimlerin yaşadığına dair görüşü de ortaya koymaktadır.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Müşahadat* adlı eserinde roman kişilerinden Siranuş ile Agavni'nin Beyoğlu, Mektep Sokağı'nda yaşadıkları aile – kira konutu ‘garni’ adıyla eserde dile getirilmektedir. Anlaşıldığı üzere bu büyük konakta kalabalık bir aile oturmaz, burası odalarının tek tek kiralanabildiği bir otel mahiyetindedir:

(...) kapının çingırak düğmesini çektik (...) bir uşak bizi selamlayarak istikbal eyledi (...) kapıdan girildiği zaman sol tarafta ve zemin katında kâin bir odayı işaretle: Buyurunuz mösyö! dedi ve tamam kapı karşısındaki merdivenden üst kata çıktı. (...) Eliyle merdiveni göstererek: -Birinci kat numro 4 dedi. (...) burası bir hususi konak olmayıp odaları, daireleri birer birer icâr olunur bir nevi misafirhane. Zira böyle mülâkat arzu edilen zatin ikâmetgahını şu surette haber vermekten bu anlaşılıyor. Üçüncüsü, bizim esmer güzeli bir hanenin sahibesi, bir familyanın âmiresi filân değil. ‘Garni’ denilen mefruş misafirhanelerde sakin olanlardan! (Ahmet Mithat, 2003, s. 44-48).

Anlatıcı merdivenden yukarı birinci kata çıkar, konutun mimarisi ve döşemesine dair gördüklerini şu şekilde betimler:

Merdivenin üst başı, üç metre arzı ve altı metre kadar tûlu olan müstatil bir sofa olup, sokak cihetindeki dört penceresi güzel perdeler ve pencerelerin önleri kanapeler, koltuklar ve zemini bir Uşak kalıçesiyle mefruştu. Bu katta oda kapıları, ikisi cenahlarda ve ikisi merdiven başının sağ ve sol taraflarında dört kapıdır ve kapıların üzerinde numaralar vardır (Ahmet Mithat, 2003, s. 48-49).

Romanın başkişisi Ahmet Mithat, dört numaralı kapıyı bulduktan sonra görüşmek istediği kadın odanın kapısından bir iki adım atıp sofada bir “koltuk sandalye”de mülakat etmelerini teklif eder.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Siranuş’un kaldığı oda anlatıcı yazar tarafından betimlenir:

Bu oda hem yatak ve hem ikâmet odası hâlini cem eyleyen mefruş odalardandır. Fakat yatak bir alkov içinde saklı olduğu ve önü mükellef bir perdeyle mestur bulunduğu için, alafrangada yatağını göstermeyi ayıp sayanları da mahcup etmez. Oda, Beyoğlu’nda birinci derecelerde mefruş olan odalardandır. Bir kadını rahatlandırmak için lâzım olan şeylerin kâffesini camidir. Piyanoya varıncaya kadar. Bir tarafta da karmakarışık bir hayli kitaplar yığılmış (Ahmet Mithat, 2003, s. 63).

Romanın başkişisi Ahmet Mithat, bir başka gün yine matmazel Siranuş ile Agavni’yi ziyarete gider. Fakat o gün Siranuş’un odasında değil, Agavni’nin odasında görüşürler. Böylece anlatıcı yazar bize Agavni’nin odasını anlatma fırsatı bulur:

(...) Zira matmazel Agavni'nin ikâmetgahı birinden diğerine geçilir iki oda olup, iç taraftaki ufarak bir yatak odası olduğu hâlde, dış taraftaki ondan büyücek bir oda olarak salon makamında kullanılmaktadır. Bu oda dahi Siranuş'un odası gibi pek mükemmel ve mükellef döşenmiştir. Fakat bu akşamki hâli bir salondan ziyade bir yemek odası hükmündedir. Zira odanın orta yerine dört kişilik mini mini bir de sofraya kurulmuştur (Ahmet Mithat, 2003, s. 118).

Anlatıcı yazar, bu tarz “döşeli dayalı kira odalarında oturanların, ekseriya kendi tencereleri kaynamayıp, yine misafirhanenin umumi mutfağından yiyip içtikleri malûmum (...)” cümlesiyle bu tarz kolektif konutların genel bir mutfağının olduğunu ve burada kalanların otellerde kalanlar gibi genel mutfakta pişen yemekleri yediklerini vurgulamaktadır. Ayrıca “Frenklerin ‘mezon möble’, yani hane-i mefruş dedikleri kira hanelerden olup, odaları ayrı ayrı icar olun”an bu tarz evlerde mutfağın aşçının idaresinde olduğu, hanede ikamet eden kiracılardan isteyenlerin buraya abone olduğu ve sabah akşam yemek yedikleri, bununla beraber ihtiyaç dâhilinde kiracıların misafirleri

için sofralar hazırlanabileceği de romanda vurgulanmaktadır (Ahmet Mithat, 2003, s. 166- 167).

Görüldüğü üzere bir nevi otel ya da pansiyon gibi kullanılan bu büyük konağın odaları, kiracılarının zevk ve yaşayış stiline uygun olarak Batılı tarzda döşenmiştir zira konakta yaşayanlar genel olarak Osmanlı'nın azınlık tebaasına mensup kişilerdir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Metres* adlı eserinde ise zengin erkeklerle, paraları bitine kadar ilişki kuran, bir apartman dairesi tutturup kendine baktıran genç bir Fransız kadını hikâye edilmektedir. Parnas isimli bu kadının üç Osmanlı erkeğini kendine meftun ettiği fakat bunun beyler açısından doğurduğu kötü son romanda yer yer trajik yer yer de komik unsurlarla ele alınmıştır. Parnas, ilk başta Müştak Bey'in metresidir fakat onun parası azalmaya yüz tutunca Müştak'ın arkadaşı Reyhan'la ilişki kurmaya başlar. Bu doğrultuda Parnas'la Müştak'ın tuttuğu apartman dairesinde görüşen Reyhan, bunu Müştak'a şöyle dile getirir:

Hizmetçi kadın beni o güne kadar apartmanınızda hiç girmediğim bir odaya götürdü. Burası Parnas'ın güya Şark odası imiş. Odanın duvarlarına kıymetli halılar gerilmiş, çerçevelere sanatlı Arabi, Farisi, Türkî şiirleri hâvi levhalar asılmış zaten tek bulunan pencere halı perde ile sınıksız örtülmüş her taraf arabesk nakışlı tavanın göbeğinde altından bir püskül sarkmış, geniş billur kandilin titrek, yarı muzlim hafif ışığı ile aydınlanmış; gözlerim birdenbire bir şey seçemedi; yavaş yavaş duvarların halılarını, sonra levhalarını fark ettim; daha sonra ipekli Şark kumaşlarından yapılmış bir sedir üzerine uzanmış canlı bir sanem gördüm (Gürpınar, 1945, s. 142).

Parnas, Osmanlı beylerini etkilemek için Müştak'ın tuttuğu dairede özel bir Şark odası hazırlamıştır. Kısa sürede Reyhan'ın da parasının bitmesine neden olan Parnas bu defa evli ve bir çocuk babası Hâmi ile ilişki kurar ve izini Müştak ile Reyhan'a kaybettirmek için Beyoğlu'nda Hami'nin tuttuğu yeni bir apartmana taşınır ve bu apartman romanda şöyle dile getirilir:

.... Sokağında mükemmel bir daireye taşınır. (...) Hâmi'nin Beyoğlu'ndaki salonu, ora kibar âlemince, daha doğrusu zengin sefiherince hayli şöhret almıştı. Parnas'ın, salon müdavimlerini idaredeki şahane mahareti, Hâmi'nin alafranga terbiyesi, mübalağalı şöhret serveti daha birtakım acayip rivayet ile karışarak ortalıkta devrediyordu. (...) Bu salonun şöhreti yalnız dilbaz karılarla kurnaz şıkların oraya devamlarından ileri gelmiyordu. 'Aktüalite', 'Nuvote' ve moda denilen şeylerin şehrimizdeki tettebbü merkezi Hâmi'nin apartmanıydı. Paris'te ne çıksa, ne işitilse, ne olsa bunların süratle aksi hemen orada görülüyordu. Hatta zürafadan biri salona 'İstanbul'da Paris' namını vermiş bir diğeri de (L'académie des débauchés) yani 'Sefihler Encümeni' vasfını münasip görerek zarafette, birinci namı verenlere tefevvukunu ispat etmişti (Gürpınar, 1945, s. 304 -3 05).

Alafranga tarzı döşenmiş, içinde hizmetkârlarının olduğu bu apartmanda da rahat durmayan Parnas, Hâmi'nin de parasının azalmasıyla, onun evde olmadığı her fırsatta apartmana başka erkekleri alır, onlarla ilişki kurar, hizmetçilerini de bu işe ortak eder. Bu erkeklerden biri, para işlerini tekrardan yoluna koyan Reyhan'dır. Bu durumu bilen ve Parnas'ı kıskanan Müştak ise yazdığı bir mektupla Hami'yi de haberdar eder. Hami, her zamanki gibi birgün Adalar'a gidiyorum diyerek evden çıkar fakat niyeti oraya gitmek değil, apartmanın karşısındaki pastaneden eve girip çıkanları gözetlemektir. Böylece planını gerçekleştirir. Bu gözlemde ilk olarak başka bir dairedaki evli bir kadının aşığıyla işaretlemelerine şahit olur ki bu durum da o dönemde apartmanda oturan kişilerin ahlaki yapılarının roman yazarları tarafından tasvip edilmeyen mahiyette olduğuna başka bir örnektir:

(...) işi evvelce pastacıya anlatmış bulunduğu (üst kata çıktı) kapıyı sürmeledi; tül perdenin arkasına gizlendi; gözlerini karşıya, kendi oturdukları eve dikti (...) hanenin üçüncü katında oturan bir kuyumcunun genç zevcesini, açık pencereden, perdenin kenarından karşı sıradaki evlerden birine, besbelli kendi gibi genç bir erkeğe ateşli bir buse yollarken gördü (...) (Gürpınar, 1945, s. 324-325).

Bir süre sonra apartmana girip çıkan erkeklerin çok olasından şüphe eden Hami, dairesine girmeye karar verir: “(...) elini çingırağın gümüş gibi parlayan düğmesine uzattı; kâgir binanın içinde madenî, gevrek bir tın işitildi; kapı açıldı (Gürpınar, 1945, s. 326). Genel merdiveni çıkan Hami, bu sefer de kendi dairesinin çingırağını çalar hizmetkârının kapıyı açmasından ve Parnas'ın yanında bir misafirin olduğunu söylemesinden sonra Hâmi, evin koridorunda yürüyüp misafiri aramaya başlar:

(...) ufak sofa gibi bir yere girdi; apartmanın bütün taksimat kapıları bu sofanın üzerinde idi; salon tarafına gitti baktı kimse yok. Haminin apartmanı üç kattı; her katın, evin umumi merdivenine birer kapısı olduğu gibi yine içeriden de birbirine merdivenleri vardı (Gürpınar, 1945, s. 333).

Salonun boş olduğunu gören Hami, misafirin ve diğer hizmetkârların nerede olduğunu kendi kendine sorgular. Sonra da “hizmetçiler dairesi en üst katta idi. Lakin o saatte bazılarının eve ait temizlik ve işle meşgul bulunarak ortada olmaları iktiza ederdi (...)” (Gürpınar, 1945, s. 333) düşünceleriyle Hami, yürüye yürüye “yatak odası dairesine çıkan merdivenin önüne gel”ir. Yukarıdan herhangi bir ses işitmeyince “yukarıda bir salon daha var ki pek teklifsiz misafirlerden bazıları oraya kabul olunabilir (Gürpınar, 1945 s. 333) diyerek merdivenlerden çıkarken Parnas'ı aşığıyla beraber salonda mı yoksa yatak odasında mı bulacağını kendi kendine sorgular: Merdiveni çıktı; yavaşça

camlı kapıyı açtı; bir iki adım atar atmaz karşısına” Parnas’ın özel hizmetkârı Rozet çıkar. Rozet hanımına haber vermek için duvardaki elektrikli çan düğmesine basmak ister fakat başarılı olamadan Hami işi anlar:

O katta vusletgâh olarak hangi oda intihap edilir? Rozet’in bayılıncaya kadar gösterdiği telaşlara bakılırsa ev sahibesiyle misafirin ‘etiket’ haricindeki telaki mahalleri ancak yatak odası olabilir. Salona uğramayarak doğru yatak odasına çıkacak sevgili bir misafirin giyinme merasimine riayetsizliği hiç muahaze edilebilir mi? O zat salona gelmiyor. Yatak odasına geliyor... (Gürpınar, 1945, s. 335).

Yatak odasına doğru yürüyen Hami, elini kapının topuna uzatıp açtıktan sonra Parnas’ı Reyhan ile yatakta basar. Bu olay üzerine evin hizmetkârlarından Antuvan’ı sorgular ve hizmetçisinin dile getirdiği şu sözlerle acı gerçek yüzüne bit tokat gibi çarpar:

(...) bu apartmanın her kattan dış merdivene birer kapısı vardır. Alt katta bulunduğum zaman üçüncü kata gireni çıkını pek göremem. (...) Kimi yukarıdan, kimi aşağıdan, kimi de orta kattan işlerlerdi. Alt kattan gelenler fikirleri bozuk olmayan misafirlerdir. Orta kata çıkanlar eh biraz şüphe götürür şeylerdir. Üçüncü kattan duhul buyuranlar matmazeli ayartmağa gelenlerdir (Gürpınar, 1945, s. 350).

Mehmet Vecihi’nin *Feryad* adlı eserinde de evli olan Bihruz, Hâver adında başka bir kadına âşık olmuştur. Kadıköyü’nde Moda civarında bir apartmanda oturan Haver’e yakın olabilmek için, kendisi de “Moda’da, apartmanda bir oda tutmuş” (Mehmet Vecihi, 1315, s. 45)tur. Birgün Bihruz’un karısı, Haver’i görmek için dadısıyla beraber Moda taraflarına gider: “Bir arabaya binerek Moda’ya gittik. Dadım Hâver’in hem şahsını ve hem ikametgâhını görmüştü. Sahile yakın olan kapılarının önünden geçtik. (...) Bihruz’un ikamet ettiği apartman da o tarafta imiş. Dadım bana apartmanı göster”ir (Mehmet Vecihi, 1315, s. 48-49). Karısını aldatmaya başladıktan sonra kendi evine doğru dürüst gitmeyen Bihruz, Haver’le anlaşarak eşine bir oyun oynar ve eser dramatik bir sonla nihayet bulur.

Ahmet Mithat Efendi’nin *Çingene* adlı eserinde romanın başkışisi mesire yerinde gördüğü bir çingene kızına âşık olur. Hali vakti yerinde bir ailenin üyesi olan bu genç adamın aşkı, hem ailesi hem de arkadaş çevresi tarafından onaylanmaz ve kızı gelin olarak alıp aile evine getirmektense “her ne suretle olursa olsun ilişki kurmuş olduğu kızı Beyoğlu’nda bir apartmana götüremez miydi?” (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 73) tarzında bir yaklaşıma maruz kalır. Bu da bize o dönemde Beyoğlu’ndaki apartman dairelerinin işlevini göstermesi ve toplumun bu konut tipine bakışını yansıtmayı açısından dikkate değer bir veri sunmaktadır.

Fikripaşazade Mehmet Münci'nin *Diyana* adlı eserinde romanın başkişisi Kristiyana'nın bir hayat kadını olan annesi Marice, bir apartman dairesinde yaşamakta ve mesleğini orada icra etmektedir: "(...) Marice'nin ikamet ettiği daire iki üç odayı havi olmakla beraber zinet-i soruya, tantana-i hariciyeden mahrum idi. Odaların mefruşatı pek fersude" idi (Fikripaşazade Mehmet Münci, 1309, s. 102). Daha sonra Marice'nin kızı da kendisi gibi hayat kadını olup Diyana adını alır ve romanın sonunda bir genel evde merdivenlerden düşerek hayata veda eder.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* adlı eserinde romanın başkişisi Şöhret'in arkadaşı Maşuk'un sevgilisi modestra yani terzi Adel ile tuttuğu dairelerden söz edilmektedir.

Maşuk kendilerine göre bir daire isticar etti. Maşukasıyla beraber daha serbestçe yaşamaya başladılar. (...) Bu daire yine Ağa Hamamı tarafındaki eski haneleri sokağında daha mamur bir hanenin iki güzelce odasından ibarettir. İsticar edilen daire, hanenin üçüncü katında birisi merdivenin bir tarafında diğeri öbür yanında iki odadır ki tamam merdivenin üzerini aykırılıyan incecik bir koridor ve bu iki odayı yekdeğerine rabt eyler. Koridora diğeri bir küçük kapı daha açılır ki o da ufacak bir hela kapısıdır (Gürpınar, 2015, s. 62).

Maşuk'un dairesi gece çok fazla kişinin kalmasına yatmasına müsait bir yer olmadığından ötürü Şöhret ve arkadaşları için, kendi dairesine muttasıl bulunan diğeri bir boş dairede o geceki misafirlerine mahsus dört yataklı bir oda açtırır ve herkes karyolalarına çekilerek yatar (Gürpınar, s. 80). Bu dairenin koridorda genel bir tuvaleti vardır ve adeta bir aile – kira konutu mahiyetinde olduğu için gece tuvalete kalkıldığında burada ikamet eden yabancı kadın ya da erkeklere denk gelmek mümkündür. Aynı eserde Şöhret'in metresi olan Potiş'in Hristo adlı bir başka aşığından da söz edilir. Hristo ile Potiş, Hristo'nun kiraladığı ve ikamet ettiği bir bakkal dükkânının üstündeki odada buluşup görüşürler:

Birçok sokaklara girip çıktılar. Nihayet bir kapalı dükkânın önünde durdular. Hristo eliyle dükkânın kapısına tık tık birkaç defa vurdu. Burası bir bakkal dükkânı idi. Hristo Potiş'i dükkânın üstünde bir murdar odaya çıkardı. Kendisi kirli bir ot yatak üzerine oturup Madama bir eski tahta iskemle gösterdi (Gürpınar, 2015, s. 92).

Nabizade Nazım'ın *Zehra* adlı romanında evli bir kişi olan Suphi, metreslerinden biri olan Ürani'ye apartman dairesi tutar. Ürani, Suphi'yle ilk tanıştığı zaman uzun bir süreden beri "Derviş sokağında 16 numaralı hanede" bir dairede ikamet etmektedir: "Ürani üç dört sene kadar bir iki ev değiştirdikten sonra şimdiki 16 numaralı hanenin bir dairesini isticar ile kendi başına çekilmiş idi (Nabizade Nazım, 2018, s. 139). Fakat

Suphi'ye ilişkileri başladıktan sonra “dairenin kirası, idaresi, Ürani'nin modaları, eğlenceler filanlar hep Suphi'nin kise-i tahammülüne” (Nabizade Nazım, 2018, s. 136) kalmıştır. Suphi'yle olan ilişkisini ilerleten Ürani “birkaç seneden beri Derviş sokağının manzara-i kasvetfezasından, odasının hava-yi fâsidinden bıkip usan”diğini vurgulayarak Boğaziçi'nin taze havasından yararlanmak, “Belgrat ormanlarında, çayırın üzerinde koşup sıçramak, mehtapta sandallarla denizde gezmek, Büyükdere piyasasında dolaşmak için can atmakta” olduğunu ifade ederek Boğaziçi'nde bir ev kiralama konusunda Suphi'yi zorlar. Böylece “Büyükdere'de Kefeli köyüne yakın bir ev kirala”r, dayayıp döşerler. Yetmiş beş lira masrafla bu eve yerleşirler ancak Beyoğlu'ndaki dairenin de kirası devam etmekte”(Nabizade Nazım, 2018, s. 157-158) dir. Nitekim bu tarz bir hayat ve israf Suphi'yi hem maddi hem de manevi bir şekilde zorlayıp felakete doğru sürükler.

Sonuç olarak aile – kira konutları ile apartmanlar romanlarda karşımıza çıktıkları şekilleriyle özellikle harem-selâmlık bölümlerinin olmamasından ötürü aile mahremiyetine önem veren Osmanlıların, aileleriyle beraber yaşadıkları evler olarak tercih edilmemiştir. Bunun yerine ya Osmanlı tebaasından olmayanların, gayrimüslimlerin tercih ettiği ya da hayatını ‘metres’likle geçirenlerin oturduğu yerlerdir ve genel olarak Beyoğlu gibi Avrupaî yaşam stili ile alışkanlıklara öncülük eden bir yerdedirler.

1.6. KULÜBE

XIX. yüzyıl romanlarında karşımıza çıkan bir diğer konut tipi toplumun en alt tabakasına mensup çoğunlukla kimsesiz, işsiz ya da çeşitli sebeplerden ötürü toplum tarafından mekruh olarak addedilen kişilerin yaşadıkları yerlerdir. Genellikle bir ya da iki odalı olan yapılarda ne doğru düzgün bir ısınma sistemi ne de ev eşyası vardır.

Emine Semiyeye'nin *Bikes ve Hissi Rekabet* adlı eserinde Bikes'in eşi ve eşinin ailesiyle beraber yaşadığı konağın yakınlarında “oduncu babanın” karasıyla birlikte yaşadığı bir kulübe vardır. Konaktan bu kulübeye gidebilmek için “(...) ırmak tarafına çıkıp köprüyü geç”mek ve “yirmi dakika” (Emine Semiyeye, 2019, s. 91) yürümek gerekir ki ancak sonrasında ormanın kenarındaki bu kulübeye varılmış olur. Bu kulübüyle ilgili eserde daha fazla ayrıntı verilmemiştir.

Mehmet Celâl'in *Bir Kadının Hayatı* adlı eserinde roman kişilerinden kimsesiz kadının, ikiz küçük çocuklarıyla beraber yaşadığı kulübenin detaylı bir tasviri verilmiştir:

(...) kırık ciheti eski bir paçavra ile örtülmüş olan pencereye matuftu. (...) Yattığı yer, küçücük bir kulübeden ibarettir: Kulübenin mevkiî alçak, duvarları taştır. Bu cihetle, içeri girilir girilmez, insanın çehresine rutubetin serin teneffüsü dokunur. Arkasındaki tahta sürmenin bir sefil, bir hırsız, bir alçak yediyle parçalanmasından dolayı, muhafazası Cenâb-ı Hakk'a terk edilen kapının aralıklarından giren rüzgâr, mukabilinde bulunan ve genç kadının yatmasına mahsus olan toprak üstüne serilmiş eski şiltenin yünlerini ihtizaza getirdikçe, talihsiz sefilenin hırkayı üstüne çekerek titrediği görülür!... Kapıdan girildiği vakit, sağ tarafta siyah çamurlar ile sıvanmış duvarın kenarında pejmürdeliği, kadının yattığı şilteden, başını koyduğu yastıktan pek de aşağı kalmayan bir yatak manzur olur!" (Mehmet Celal, 2001, s. 16).

Konut denemeyecek düzeyde harabe bir yapı olduğu anlaşılan ve dışarıdaki soğuk hava ile rüzgârın içeriye nüfuz ettiği bu mekânda, kadın ve ikiz çocukları hayatta kalma mücadelesi vermektedir:

Kulübenin kapı yanındaki kırık penceresinden başka bir penceresi daha vardır ki, bu sefil meskenin tepesindedir. Altında, yerde, birbirine mukabil iki taş. Bu iki taşın ortasında süprüntülükten toplanıldığı anlaşılan birtakım çalı çırpı, bu çalı çırpının üstünde rengi siyahlanmış bir toprak tencere, tencerenin içinde(...) Duvarda asılı bir torba, torbanın içinde birkaç kuru ekmek parçası vardır. Kadının ayakucunda kırık bir testi, testinin yanında üstüne dikilen yağ mumu bitmiş bir şişe, şişenin dibinde üç-dört kibrit bulunur (Mehmet Celal, 2001, s.16-17).

Kulübenin tam karşısında bir bakkal dükkânı vardır fakat ne bu bakkal ne de mahalleli kadın ve çocuklarına yardımcı olmaktadır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Ferdi ve Şürekâsı* adlı eserinde roman kişilerinden Sâniha'nın İsmail Tayfurlarla beraber yaşamadan önce hasta annesiyle birlikte kaldığı harabe ev, eserde her ne kadar büyük olarak ifade edilse de tek bir odasının kullanılması dolayısıyla kulübe olarak nitelendirilmiştir:

Sâniha, büyük, pek büyük bir evde büyümüştü... burası, تنها kalmış bir memlekette unutulmuş gibi cesîm bir bahçenin içinde kaybolmuş bir harabeydi; burada yalnız iki kişiydiler: Validesi, kendisi... Bu harabenin küçük bir odasını mesken ittihaz etmişlerdi. Burası, metruk bir mebna-yı atik idi ki artık insanlar istihkar ederek çekilip gitmişler... Cesîm bir bahçe... Pîş-i nigâhı; dalları yekdiğerine karışmış, yerlere dökülmüş ağaçlar, yerlerden fıskıran çalılarla yerlere dökülen dallardan müteşekkil korular tahdid eder; bu ağaçlar, bu korular o kadar sıkı ki... bir orman gibidir, daima karanlıktır, buraya güneş girmez; burası, ağaçlardan, korulardan teşekkül etmiş bir mahzen yahut yeşil bir mağaradır burada daima bir hışıltı ferman-fermâ-yı dehşettir (Uşaklıgil, 2010, s. 83-84).

Bahçeden sonra anlatıcı yazar Sâniha'nın annesiyle beraber kaldığı odanın detaylarını vermeye başlar:

Odaları, bu bahçenin bir kenarını teşkil eden harabenin alt katındaydı. Harabenin derin dehlizleri, uzun avluları, cesim odaları (...) Fırtınalar, kiremitleri atmış, çatıları yarmış, pencereleri koparmış, kapıları devirmiş, duvarları yıkmış, merdivenleri sökmüş, taşları düşürmüş, her tarafa bir eser-i tahrip serpmiş, bu harabeyi etleri dökülmüş, kemikleri çözülmüş dehhaş bir mahlük-ı cesimin kadîd-i mahufi haline getirmişti. Rüzgâr estiği zamanlar bu harabe, heyet-i umimiyesiyle sarsılır; pencerelerden sarkan kanatlar, duvarlarda sukuta hazır duran kapılar çarpışır, merdivenler titrer, tahtalar gıcırda; o vakit Sâniha, bu karanlıklar içinde koşuyorlar, uçuyorlar zannedirdi. Sâniha, bu harabenin yalnız şu yerlerini bilirdi: Odalarını, odalarının önündeki avluyu, avlunun önündeki meydanı... Bu daireyi tecavüze asla cesaret edememişti. Odaları küçüktü. Sâniha, hâlâ gözlerini yumduğu vakit bu odanın kâğıtla yapılmış pencerelerini, bir kenara serilmiş eski minderi, validesinin daima üzerinde oturup dikiş diktiği küçük şilteyi, kendisinin üzerinde yuvarlandığı kilim parçasını görür (Uşaklıgil, 2010, s. 84-85).

Fırtınalı bir gecede hasta annesinin vefat etmesiyle Sâniha, büyüdüğü bu evde korkarak uzaklaşır, sokaklarda koşturmaya başlar ve bir daha da oraya geri dönmez.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Henüz 17 Yaşında* adlı eserinde Kalyopi'nin bir dönem ailesiyle beraber yaşadığı ev romanda kulübe olarak geçmektedir: (...) ailece Kasımpaşa'ya taşınıldı. Ayda altı meciyeye bir kulübecik kiralandı (...) (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 158). Kalyopi bu kulübenin “bir buçuk odayla bir de sofa gibi bir yerden oluştuğu” (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 162)nu ifade etmekle beraber evle ilgili daha fazla ayrıntıdan söz edilmemektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* adlı eserinde romanla aynı adı taşıyan İffet, annesi ve erkek kardeşiyle “(...) ... Mahallesi'nde kabir gibi dar, bir odalı bir tengnâ-yı sefâlet”te yaşamaktadır. Anlatıcı yazar bu kulübeye tramvayla gidişinde karşılaştığı manzarayı betimler:

Yüksek kaldırımı geçtik. Hayli fasıllı bahçeler ile yolun iki tarafında görülen basık katlı, dar pencere ve haylisi cihât-ı erbaadan birine mâil çarpık cumbalı, eğri şahnişinli, gubâr-âlûd köhne büyüttan bazılarını bir belâ-yı kesvet gibi tramvayın üstüne iniverecek zannediyordum (...) Şhremini'ni geçtik. Gittikçe mezarlıklar çoğalıyor, haneler ufalıyor, etrafın menâzırındaki kasvet artıyor idi (Gürpınar, 2015, s. 28).

Topkapı civarında tramvaydan inen anlatıcı yazar ve arkadaşı doktor gidecekleri kulübeye doğru yürümeye başlarlar:

Saptığımız sokağa yürümekte devam ediyor idik. Sokak dar ve güzergâhı eğri büğrü olup muhtelif cihetlerinden çirkefler akıtılmış ve kümes kadar küçük, harap

hanelerinin önünden (...) geçer iken hissolunan mayıs kokusu ve arada bir işitilen inek sadaları, insana kendinin İstanbul'dan uzak bir köyde bulunduğunu zannettiriyordu. Dolambaçlı sokaklardan girip çıkarak bir müddet yürüdük. Haneler seyrekleşmeye, bu mahallâti istila eden sükûnet-i müessire artmaya başladı (...) Bazı sokaklarda hane bile görülemeyip harçsız, kuru taşla örülmüş viran, alçak bostan duvarları her iki cihetten uzun mesafelere kadar imtidâd ediyordu (Gürpınar, 2015, s. 33-34).

Bakımsız, fakir evlerin olduğu mahalle ve sokaklarda arkadaşıyla yürüyen anlatıcı yazar her tarafa hâkim olan sefaletle vurgu yapar. İki arkadaş sonunda gidecekleri eve varırlar:

Beş on dakika daha yürüdük. Bostan duvarları bitti. Sekiz on haneli köye benzeyen bir mahalleye geldik. Haneleri küçük meydancığın çevresini teşkil eden muhit üzerine bina edilmişti. Bu meydancığın sağ cihetinde yalak taşı yarısına kadar kırılmış harap bir çeşme vardı. Doktor çeşmeye yakın ve kaplama tahtaları, saçakları dökülmüş, iki penceresinden birisinin kafesi düşmüş bir hanenin tek kanattan ibaret olan kapısını çaldı (Gürpınar, 2015, s.35).

Bu küçük ve harap kulübenin yanında büyük bir çınar ağacı vardır, iki arkadaş evin kapısını çalarlar, kısa bir süre sonra kapı arkasından iple açılır. Akabinde “gece zulmetiyle rekabet eden karanlık, penceresiz bir avluya gir”erler ve önlerindeki beş altı basamaktan ibaret yıkık bir merdivenden yukarı çıkmaya başlarlar, “aralık gibi bir sofacıktan yürü”dükten sonra hanenin tek odasından içeri girerler: “Odada firâş-ı enînine uzanmış başörtülü bir hasta kadın, kabir kadar dar ve incecik tek şilteden ibaret döşeği ve yorgan namına omuzlarına kadar çekmiş (...)” bir şekilde uzanmaktadır. Odada ayrıca “bir köhne ot minder, her biri başka basmadan fersude birkaç yastık, iki topal sandalye, bir kırık testi ve pencerelerdeki tûlânî şerhalara ayrılmış beyaz patiska perdeler” vardır. Sağ taraftaki duvarın üstünde “tuhaf bir surette mensûc büyücek bir seccade cesametinde bir halı getirilmiş olup bunun önüne de cevizden mamul yüksekçe bir “etajer” konulmuş. Bu “etajer”in üst rafının vasatına çerçevesi yıldızlı bir levha ve levhanın iki tarafına derunlarında reng-âmîz suni çiçekler bulunan iki saksı vaz’ edilmişti” (Gürpınar, 2015, s. 36-39). Evle tezat teşkil eden “oldukça kibarâne bir salonu tezyin edebilecek kadar zarif görünen bu” eşyalar İffet ve ailesinin müreffeh dönemlerinden kalmadırlar. Bu eşyaların İstanbul surlarının dışındaki fakir bir mahallede bulunan bu hanedeki mevcudiyetleri garip bir hâl göstermektedir. Doktor hasta kadını muayene ettikten sonra iki arkadaş keskin bir rutubet kokusunun yayıldığı avludan geçip tekrar sokağa çıkarlar. Bu viran hanenin ayrıca ağaçlarla örtülü geniş bir bahçesi de bulunmaktadır.

Mehmet Vecihi'nin *Harabe* adlı eserinde bir cariye olan Dilaşub hamile kaldıktan sonra konaktan çıkartılıp bir kulübeye gönderilir: “(...) ilticâ ettiği kulübe-i harâbın alt katında, kabristanı andırır, siyah topraklara tahta-i tabut gibi uzatılmış, bir sedir üzerinde, bir ot minderde” kızı Peyman'ı doğurur. Bu “evin mevkiî bir köy kenarı, bir cây-ı tenhâi idi. Bir ihtiyâr kadınla küçük bir kerimesinden ibâret olan hâne halkından başka kimseyi görmezdi” (Mehmet Vecihi, 2020, s. 111). Dilaşub, “geceleri yanan sönük, ziyâsız bir kandil” eşliğinde “bir türbeden ziyâde bir yetim mezarını andıran odasının bir köşesinde” ömrünü tamamlar (Mehmet Vecihi, 2020, s. 113).

Mehmet Vecihi'nin *Feryad* adlı eserinde kocası Bihruz ile aşığı Haver tarafından oyuna getirilen Nevzad, babasından kalma yalisından eşi tarafından kovulup ömrünün son günlerini dadısıyla beraber bir kulübede geçirir: “Bana İstanbul'da Ahır Kapı civarında, çıkmaz bir sokağın içinde karanlık bir ev tuttuk. (...) Mefruşat-ı beytiyemiz evin zemini ile duvarlarından ibaret idi. Yorgancı çarşısından bir etek tedarik ettik. Pencerelelere mecburi bir patiska perde astık” (Mehmet Vecihi, 1315/1899, s. 126-127).

Tespit ettiğimiz yedi romanda bir konut türü olarak karşımıza çıkan kulübe, genel itibariyle toplumun en alt kesiminden insanların yaşadığı bir mekândır. Çeşitli sebeplerle toplum tarafından hor görülen, istenmeyen ya da dışlanan insanların oturduğu bu yerlerin İstanbul'un muhtelif semtlerinde olmakla beraber genel olarak tek odadan oluşmaları ve içinde yok denecek kadar az eşyanın bulunması ortak özellikleri olarak ifade edilebilir. Her ne kadar bu konutlar bir mahalle içinde bulunsalar da mahalleli tarafından istenilmeyen kişilerin ikamet yeri olmasından ötürü buraların sakinleri komşuluk kültürüne dâhil edilmezler.

Konut mimarisinin değerlendirildiği bu bölüm altı alt başlıkla irdelenmiştir. Bunların içinden konak, romanlarda en çok üzerinde durulan yapı türüdür. Konaklar, XIX. yüzyılın sonlarına doğru oda sayısı ve içinde yaşayan nüfus bakımından giderek küçülmüş, ahşap mimariden, kâgire dönüşmüştür. Bunun yanı sıra içindeki eşyalar ise Avrupaileşmiş; sedir ve kerevetlerin yerini koltuk ve karyolalar almıştır. Bu durum konaklarda yaşayan kişilerin Avrupa tarzı yaşantıyı benimsemeleriyle de paralellik göstermiştir. Köşkler, yılın belli bir mevsimini geçirmek amacıyla tercih edilen, konaklardan daha küçük, bir bahçenin içinde bulunan, ahşaptan yapılmış iki ya da üç katlı binalardır. İncelediğimiz romanlarda maddî durumu el vermeyen ailelerin yazı

geçirmek üzere köşk kiraladıkları görülmektedir. Yalı, önü sahile sıfır ya da çok yakın, arkası ise koruluğa bakan fakat bunun dışında büyüklük bakımından konağa benzeyen yapıdır. Yalıların bulunduğu semetler, içinde yaşayanların meslek ve etnik grubuna göre farklılık gösterir. Bu farklılık yalıların dış cephe renklerine de yansımıştır. Yalıların iç tasarımında sabit bir mimari düzen vardır. Bu düzene göre odaların kapasının orta sofaya açılması gerekmektedir. İncelediğimiz eserlerde yalılar, daimi konutlar olduğu gibi çeşitli nedenlerle yılın belli bir döneminin geçirildiği yapılar olarak da karşımıza çıkar. Hane/ev, genel itibariyle tek ya da iki katlı, ahşaptan yapılmış, küçük bir bahçesi olan yapıdır. Oda sayısı ve odaların içindeki eşyalar, sahibinin ekonomik durumuna göre değişiklik göstermektedir. İncelediğimiz romanlarda bu yapı türünün mahalle kültürüyle iç içe olduğu görülmektedir. XIX. yüzyılda Pera ve Galata'da varlık göstermeye başlayan apartman, yapı malzemeleri ve yapım teknikleri açısından diğer konut tiplerinden farklıdır. Apartmanlar; beş ya da altı katlıdır ve yığma inşaat tekniğiyle yapılmıştır. Duvarları tuğla, döşemeleri ahşap ya da çeliktendir. Konforlu yapı türleri olmalarının yanı sıra harem ve selamlık özellikleri olmadığından incelediğimiz eserlerde aile mahremiyeti konusunda hassas olan Osmanlılar tarafından tercih edilmediği görülmüştür. Kulübe, toplumun en alt tabakasından kişilerin yaşadığı genellikle tek ya da iki odalı, düzgün bir ısıtma sistemi olmayan, içindeki eşyanın ise yok denecek kadar az olduğu yapıdır. Dönem romanlarda kulübelerin bir mahalle içinde bulunsa dahi, içinde yaşayanların mahalleli tarafından mekruh olarak addedilmelerinden ötürü komşuluk kültürüne dâhil edilmedikleri görülmektedir.

2. BÖLÜM

KAMU BİNALARI

Bu bölümde mimari olarak eğitim yapıları, devlet daireleri, ibadet yerleri, matbaa/yazıhane, hastane, askeri yapılar, konaklama yerleri, hamam, çarşı, dükkân, mağaza, tiyatro, eğlence yerleri on altı başlıkta ele alınacaktır. Konut mimarisinden farklı olarak genel itibarıyla kamu binalarının iç ve dış mimari özellikleri dönemin romanlarda çok fazla yer etmemiştir. Bu yapı türleri genel olarak ismen ya da fonksiyonlarıyla eserlerde yer almaktadırlar.

Osmanlı'da eğitim, dinsel kaidelere uygun bir şekilde yürütülmekteydi. Müslümanlar ve gayrimüslimlerin eğitim kurumlarını kendi cemaat sınıfları idare etmekteydi. Her Müslüman çocuk, ilk eğitimini sıbyan mektebinde almaktaydı. Bu mekteplerin adı, mahalle mektebi ya da taş mektepti. Buradan mezun olup eğitimine devam etmek isteyen erkek öğrenciler medreselere gönderilirdi. Kızların ise on bir yaşından sonra gidebilecekleri bir okul yoktu.

Eğitimdeki yenileşme hareketleri XVIII. Yüzyılda başladı. Askeri okullar açıldı daha sonra ilköğretimde ıslahata gidildi. Çünkü bu okullarda eğitim öğretim genellikle bir külliye içerisinde ya da cami veya medrese yanlarında kurulan tek odalı binalarda yapılmaktaydı. Tanzimat'tan sonra azınlık okulları büyük gelişme göstermiştir. İncelediğimiz romanlarda adından söz edilen okulların mimari özelliklerine ve tasvirlerine çok fazla yer verilmediği görülmektedir. Çoğu eserde okullar, yalnızca adları anılarak ifade edilmişlerdir.

Bir devlet dairesi olan kalemler; toplumda belli bir yaş grubundaki eğitimli genç erkeklerin hem belli bir maaş hem de sosyalleşmek için devam ettikleri kurumlardır. İncelediğimiz pek çok eserde Bâbîâli'de olduğu belirtilen bu kapalı kamusal mekânların mimari özelliklerinden çok söz edilmemektedir. Kalemler hakkında ifade edilenler genel olarak birden fazla kişinin odalarında çalışabildiği, kişi sayısı kadar masanın olduğu, sigara içmek, dinlenmek, sohbet etmek için ayrı bir mola odası bulunan mekânlar olduklarıdır.

İslam uygarlıklarında mahalle ve şehir; cami ve mescitlerin çevresinde kurulur ya da şehir kurulduktan sonra yapılan camiler; mahallenin, semtin, şehrin merkezine konumlanacak şekilde inşa edilirdi. Camiler, Osmanlı Devleti'nde özellikle mahallenin manevi atmosferini yansıtan önemli yapılardır. İncelediğimiz eserlerde camilerin yanı sıra gayrimüslimlerin gittiği kiliselerden de söz edilmektedir fakat bunlar da camiler gibi yalnızca mekânsal işlevleriyle figüratif unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır, iç ve dış mimari özelliklerine rastlanmamaktadır.

İstanbul'da ilk matbaa faaliyetlerine XV. yüzyılda başlanır. İlk Osmanlı-Türk matbaası XVIII. yüzyılda devlet izniyle açılmıştır. XIX. yüzyılda matbaacılık yaygınlaşır ve bir sektör hâlini alır. İncelediğimiz eserlerden çok azı matbaa ve yazıhaneden söz etmektedir.

XIX. yüzyılda Türk romanında hastanelerin genel olarak ismen ifade edildiği, iç ve dış mimari özelliklerine pek fazla değinilmediği görülmektedir. Aynı durum askeri yapılar için de söz konusudur. Bu dönem romanlarında adından bahsedilen askeri yapılar kışlalardır. Ancak bunlar da hastaneler gibi eserlerde mimari yapılarıyla yer edinmemiştir.

Hanlar, Osmanlı toplum yapısında her zaman ikamet edilen yerden geçici bir süreliğine başka yerlere giden yolcuların ya da yersiz yurtsuz hatta kimsesiz yetişkin insanların barınma ihtiyacını karşılayan büyük yapılardır. Modernleşme süreciyle birlikte oteller, hanların yerini almış; geçici ikametinin yanı sıra statü mekânı olma özellikleriyle de adından söz ettirmişlerdir. Beyoğlu ve çevresindeki otellerinlobileri, restoranları Batılı hayatın merkezi olarak romanlara yansır.

Osmanlı'nın geleneksel mahallerinden biri de hamamlardır. Genellikle çifte hamam anlayışıyla oluşturulmuşlardır. Kadın ve erkek kısımlarının giriş kapıları farklıdır. İncelediğimiz eserlerden çok azı hamamlardan söz etmektedir. Osmanlı modernleşmesinde Avrupai tarzdaki dükkân ve mağazalar hem kişinin tüketim ihtiyacını karşılar hem de oralardan alışveriş yapıyor olmak bir ayrıcalık göstergesidir. Geleneksel Osmanlı toplum yapısındaki çarşı ve bedestenin yerini artık tek tek meşhur olan ve genelde sahibinin adı veya soyadıyla anılan mağaza ve dükkânlar almıştır. Bunların yaygın olarak buldukları yer ise Beyoğlu'dur.

XIX. yüzyılda yeni yeni sosyal hayatımıza girmeye başlayan tiyatro, hem bir Batılılaşma göstergesi hem de sınıfsal statüyü yansıtırma aracıdır. Sultan Abdülhamit'in saray tiyatrosunu kurdurması sonrasında ilk defa bir tiyatro binasının açılması, yeni bir mekân olarak tiyatronun karşımıza çıkma olgusuna eşlik eder. İncelediğimiz romanların bazılarında tiyatroya gitme eylemine dolayısıyla da tiyatro mekânına değinilmiştir.

2.1. EĞİTİM YAPILARI

Osmanlı'da eğitim dinsel kaidelere uygun olarak yapılandırılmıştı ve ulemanın denetiminde yapılmaktaydı. Müslümanların ve gayrimüslimlerin eğitim kurumları kendi cemaat sınıfları tarafından idare edilmekteydi. Her Müslüman çocuk ilk eğitimini sıbyan mekteplerinde dinî esaslara göre almaktaydı. Bu mekteplerin diğer adları mahalle mektebi, taş mektepti. Bu mektepten mezun olan ve eğitimine devam etmek isteyen erkek öğrenciler ise medreselerde eğitim ve öğrenimlerine görmekteydiler. Kızların ise on bir yaşından sonra eğitimlerine devam etmek için gidebilecekleri herhangi bir okul bulunmamaktaydı. Dolayısıyla hâli vakti yerinde olan ya da eğitime önem veren aileler eve gelen özel hocalar veya yabancı kökenli mürebbiyeler aracılığıyla kızlara eğitim vermekteydiler. Osmanlı kurumsal eğitimi dinsel esaslı olduğundan özellikle on sekizinci yüzyıla gelindiğinde devletin toplumsal, siyasal ve kültürel ihtiyaçlarına cevap verememeye başladı. Bu sebeple batılılaşma hareketlerinin bir kaynağını da eğitim sisteminde yapılan faaliyetler oluşturmaktadır (Akyüz, 2012, s. 12).

Eğitimde ilk yenileşme hareketleri 1773-1839 yılları arasında gerçekleşmiştir. Bu yenileşme hareketlerinde askerî ve siyasî olaylar etkili olmuş ve ilk etapta yeni askerî okullar kurulmuştur. 1773 yılında kurulan Mühendishâne-i Bahrî-i Humâyûn ilk açılan okuldur. Bunu sonra 1795 yılında Mühendishane-i Berrî-i Humâyûn adında kara mühendislik okulu, 1827'de Askeri Tıbbiye ve 1834'te de Harbiye'nin açılması izlemiştir (Akyüz, 2012, s. 12).

Askerî okullardaki yenileşme ve dönüşüm hareketlerinin ardından ilköğretimde de ıslahata gidilmiştir. Çünkü dönemin ilk eğitim ve öğretim kurumu olan sıbyan mekteplerinin kalite bakımından yeterli olmayıp devletin diğer kurumları gibi zamanın şartlarına uyum sağlayamamasından ötürü bozulduğu görülmüştür. Bu mekteplerin büyük bir kısmı vakıf olarak kuruldukları için vakfiyelerine uygun olma mecburiyetleri yüzünden dinamik bir yapı gösteremeyip değişime ayak uyduramamışlardır. Bu

okullarda öğretim genellikle bir külliye içerisinde ya da cami veya medrese yanlarında kurulan tek odalı binalarda yapılmıştır. II. Mahmut'un 1824 yılında sıbyan mektepleri ile ilgili yayınladığı bir fermanın ardından dönemin ilk eğitim kurumu olan sıbyan mekteplerinin zorunlu olması sağlanmıştır (Akyüz, 2012, s. 173).

1845'te ordu karargâhlarının bulunduğu vilayet merkezlerinde askerî hazırlık okullarının diğer bir adla idadîlerin açılmasına ve bu okullardan mezun olan öğrencilerin de Mekteb-i Harbiye'ye gönderilmesine karar verilmiştir. Ortaöğretimin en alt düzeyindeki okullar olan rüştiyelerden ilki ise 1846'da Mekteb-i Umumiye Nazırlığı kurulduktan sonra açılmıştır. Bu mekteplerin amacı daha ziyade devlet dairelerine memur yetiştirmektir (Akyüz, 2012, s. 174).

Tanzimat döneminde yasal düzenlemelerin ve kendilerine tanınan imkânların etkisiyle, azınlık okulları büyük bir gelişme göstermiştir. Bu bağlamda bilhassa gayrimüslimlerden Yahudiler ve Ermeniler birçok yeni okul açmışlardır. Ayrıca yabancı okulların da bu dönemde sayıca çoğalmaya başladığı söylenebilir. Bunun nedenleri arasında azınlıklara tanınan yeni haklar ve devletin dış borçları vs. nedeniyle batıya daha bağımlı hâle gelmesi sayılabilir. Bu okullardan Fransızların açtıklarına Katolik, Amerikalı ve İngilizler'in açtıklarına Protestan okulları denir. Katolik okulları, Cizvit ve Kapüsen, Lazarist vs. denen dinî örgütler, misyonerler ve kişiler tarafından açılmıştır. Bu okulların en tanınmışları Saint-Benoit, Saint-Louis, Saint-Joseph erkek okulları ile Notre Dame de Sion kız okuludur. Amerikan okullarından en önemlisi 1863'te açılan Robert Kolejidir. Ayrıca yine Amerikalılar tarafından 1871'de bir Kız Koleji kurulmuştur (Akyüz, 2012, s. 173 -176).

İncelediğimiz romanların yazıldıkları dönemlerde yukarıda bahsettiğimiz birçok öğretim kurumu açılmıştır. Roman kahramanlarımız ise genel olarak söz konusu kurumlar içerisinde sıbyan mektebi, mekteb-i iptidaî, mekteb-i rüştiye, mekteb-i idadî, Mekteb-i Sultanî, azınlık ve yabancılara ait okullar, Mekteb-i Tıbbiye, Mekteb-i Hukuk, Mekteb-i Mülkiye, Darülmüallimât ve askerî okullarda öğrenim görmüşlerdir.

Mizancı Mehmet Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* adlı eserinin henüz başlarında bir mekân olarak okulla karşılaşırız. İstanbul'a giriş yapan bir geminin güvertesinde diğer yolcularla birlikte şehri seyreden Mansur'un dikkatini Rumelihisarı'na hâkim bir tepede yer alan ve yeni mimari anlayışa göre inşa edilen büyük bir yapı çeker. Bunun,

Fatih Sultan Mehmet adına yapılmış bir yapıt olduğunu düşünen Mansur, yanındaki iki kişinin konuşmasından buranın Amerikalılar tarafından yapılan ve yönetilen bir misyoner okulu olduğunu öğrenir. Bu yapı Robert Kolej'dir. Bu arada Mansur'un dikkati Topkapı Sarayı'na yoğunlaşır. Fakat beklemediği bir cevap alma korkusuyla etrafındakilere bu binanın ne olduğunu sormaya korkar. "Amerika mektebinin karşısında olup onu kulübe mertebesine tenzil eyleyen o cesim ve mehip binanın ne olduğunu öğrenmek üzere şiddetli arzu hâsıl olmuşken hilaf-ı memul bir cevap almaktan ihtirazen kimseye soramıyordu" (Mizancı Mehmet Murat, 2005, s. 23). Anlatıcının saray için büyük ve görkemli sıfatlarını kullanıp Robert Koleji ise kulübeye benzetmesi yazarın yabancı okullara karşı duyduğu öfkeyi dile getirmesi açısından dikkate değerdir.

Romanın sonlarına doğru Mansur, Manisa'da amcasından kendisine kalan bir çiftliğin olduğu yerde, yeni yöntemle hizmet veren iki okul açar. Ancak anlatıcı, Manisa'da kurulan bu okulların fiziki yapısı veya ortamları hakkında herhangi bir bilgi vermez.

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* adlı eserinde Ahmet Cemil, sübyan mektebine gitmiştir. Eserde bu okuldan çok kısa bir şekilde söz edilir:

Yalnız bir oda, o odanın içinde sıra sıra kürsüler, ta karşıki duvarda iki büyük siyah tahta, yine karşıdaki köşede yüksekçe bir minder üstünde beyaz sarıklı muallim (...) öteki mektepte sıralar birbirini takiben saatte bir, hocanın önündeki kürsüye gidip oturmak âdet iken burada her iki saatte bir başka hoca geliyordu (...) siyah tahtanın başında perişan (...) (Uşaklıgil, 2017, s. 47-49).

Ahmet Mithat Efendi'nin *Eski Mektuplar* adlı eserinde romanın başkişilerinden Kenan, tahsil için İzmir'den İstanbul'a gelip Mekteb-i Mülkiye'yi kazanmış ve orada yatılı olarak eğitim görmeye başlamıştır. Anlatıcı yazar, çok detaya girmeden bu okuldan kısaca söz eder:

Mektebe gidiyordu. Demir parmaklıklı kapı önüne geldiği vakit kendi gibi halinden tavrından acemi oldukları anlaşılan bazı efendiler de henüz içeriye giriyorlardı. (...) Talebelere mahsus olan büyük bahçeye girdikleri zaman mubassırlardan biri bunları karşıladı. (...) Efendiler, eşyalarınızı yukarıya çıkarınız! Sonra vezne odasına gidip taksitlerinizi yatırınız! (...) Herkes gibi o da sınıflardan birine girdi, Zaten daha derslere başlanmamış, talebelerin kısmı azamı memleketlerinde bulunmuş olduğundan sınıflar karmakarışık idi. (...) Yemek zamanı hulül etti. Çalınan tanbur üzerine mevcut talebenin kâffesi uzun koridorda ikişer ikişer dizildiler. Edilen ufak bir el işaretini müteakip taahhaneye girdiler. Çatal bıçak gürültüsünden başka bir şey işitilmiyordu (Ahmet Mithat Efendi, 2022 s. 44-45).

Mektebin umumî bahçesiyle misafirin ve muallimine mahsus küçük bahçeyi birbirinden tefrik eden parmaklığa ittika ederek(...) (Ahmet Mithat Efendi, 2022 s. 98).

Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâatun Beyle Râkım Efendi* adlı eserinde Rakım'ın gittiği okullardan ismen söz edilir:

Râkım büyüdü. Beş yaşında Salıpazarı'ndaki taş mektebe verilip on bir yaşında İstanbul tarafında Valide Rüştiye Mektebi'ne alındı. (...) Sabahleyin Süleymaniye'ye medreseye gidip (...) (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 14-15).

Emin Nihat'ın *Müsameretname* adlı eserinde Vasfi Bey ile Mukaddes Hanım birbirlerini okul işlevi gören, ders aldıkları Mesut Efendi'nin evinde görürler:

Şimdiki bende-haneyi inşa ettirmeden evvel sekiz on sene kadar icar ile üç beş mahalde aram ve ikamet edip o tarihte birkaç seneler de Aksaray'da Yusuf Paşa Çeşmesi civarında bir hanede bulunmuş idik. O vakitler sinnim on üç on dört raddelerinde olup Aksaray Rüştiye Mektebi'ne devam ile pederin teşviki üzerine ehibasından Mesut Efendi namında bir zattan da rik'a tahsil ederdim.

Bu zat kudema-yı ketebeden hüsn-i hat ile şöretlice bir zat idi ki, semti Kızlarağası Hamamı civarında olup cuma ve salı sabahları ikişer saat kadar hanesinde nev-residegâna yazı talim ederdi.

Biz o meşk günleri sekiz on çocuk Mesut Efendi'nin hanesinde içti. ma ettiğimiz gibi bir müddet sonra Mukaddes Hanım da konağı o civarda olmak münasebetiyle lalası Reyhan Ağa ile oraya devama başladı (Emin Nihat, 2003, s. 206).

Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* adlı eserinde de *Müsameretname*'de olduğu gibi okul/mektep her iki cinsten çocuğun bir arada bulunup görüşmesine, küçük yaşlardan itibaren birbirlerini tanımalarına yarayan kapalı kamusal bir mekân olarak dikkati çeker. Fakat burada sözü edilen okulun mimari özelliklerine değinilmez.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Bahtiyarlık* isimli eserinde sözü edilen okul ise Mekteb-i Sultani yani Galatasaray Lisesi'dir. Eserin iki karakteri olan Senai ile Şinasi bu okula yazılmışlardır. Fakat burada da benzer pek çok örnekte olduğu gibi okul mimari özellikleriyle ele alınmamıştır. Mekteb-i Sultani eserde, ülkedeki Batılılaşma hareketlerinin ortaya çıkardığı yetişmiş, donanımlı, yabancı dil bilgisine vakıf insan ihtiyacına cevap vermek üzere kurulmuş olmasıyla öne çıkar.

Ahmet Midhat Efendi'nin *Karnaval* isimli romanının kadın kahramanlarından Madam Hamparson Arslangözyan, Soeurs de Charité isimli kimsesiz çocukların yetiştirildiği, rahibelerin kontrolünde dinî eğitim veren bir yetimhanenin mektebinde öğrenim görmüştür. Bu mektepte onun lisan, musiki ve zanaat derslerini gördüğü ifade

edilmektedir. Romanda okulun mimari yapısına dair herhangi bir bilgi verilmemiştir. Ancak Şerife Yorulmaz bir eserinde bu okulla ilgili şu bilgileri vermektedir:

Osmanlı Devleti topraklarında açılarak eğitim vermeye devam etmesine rağmen ilk defa 1901’de meşruiyet kazanan Fransa Sefaretine bağlı okullardan biridir. İstanbul’da Beyoğlu, Üsküdar ve Bebek başta olmak üzere Osmanlı Devletine bağlı çeşitli bölgelerde 24 âdet okulu bulunmaktadır ve bunun haricinde yetimhane, misafirhane, hastane gibi birçok kurumlarla da hizmet vermiştir (Yorulmaz, 2000, 748-749).

İncelediğimiz eserlerde adından söz edilen okulların mimari özelliklerine ve tasvirlerine çok fazla yer verilmediği görülmekle beraber, çoğu eserde sadece adları anılarak ifade edilmişlerdir.

2.2. DEVLET DAİRELERİ

Bir devlet dairesi olan kalemler, Osmanlı toplumunda belli bir yaş grubundaki eğitilmiş genç erkeklerin hem belli bir maaş karşılığında hem de sosyalleşmek için devam ettikleri kurumlardandır. İncelediğimiz pek çok romanda Babıali’de bulunduğu belirtilen bu kapalı kamusal mekânların mimari özelliklerinden çok söz edilmemektedir. Kalemler hakkında ifade edilenler genel itibarıyla odalarında birden fazla kişinin çalışabildiği, dolayısıyla kişi sayısı kadar masası olan, sigara içmek, dinlenmek ve sohbet etmek için ayrı bir mola odası bulunan mekânlar olduklarıdır.

Taaşuk-ı Talat ve Fitnat’ta kalemin bir mekân olarak tasvirine gidilmemekle birlikte daha çok Talat’ın bir devlet memuru olduğunu ifade etmek için eserde var olduğunu ifade edebiliriz:

Tal’at Bey on altı yaşında iken mekteb-i rüşdiyye imtihanını verip, bütün İstanbul gençleri yaptıkları gibi, bir dairenin bir kalemine-hangi dairenin hangi kalemi olduğunu zikr etmek lüzumsuzdur zannederim- dâhil oldu. İşte, iki sene vardı ki o kaleme devam ediyordu (Şemsettin Sami, 2005, s. 24).

Her ne kadar mimari bakımdan eserlerde detaylandırılmasalar da kalemler, devleti ve o günkü yönetim anlayışını, sistemi sembolize etmeleri dolayısıyla önemli bir işleve sahiptir.

Ahmet Mithat Efendi’nin *Felâatun Beyle Râkım Efendi* adlı eserinde Felatın’un ve Rakım’ın çalıştığı kalemlerden yalnızca ismen söz edilir: “Bu sıralarda Felâatun Bey büyücek kalemlerin birinde memurdu” (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 6). Rakım ise “On altısında Hariciye Kalemi’ne kendisini kabul ettirmeye yol buldu” (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 14).

İncelediğimiz eserlerde adından söz edilen kalemlerin özelliklerine ve tasvirlerine çok fazla yer verilmediği görülmektedir. Romanlarda sadece adları anılarak ya da “kalemde çalışıyor/memur” ifadeleriyle karakterlerin bu kurumlarla olan bağlantıları ortaya koyulmuştur.

2.3. İBADET YERLERİ

İslam uygarlıklarında mahalle ve şehir, cami ve mescitlerin çevresine kurulur yahut şehir kurulduktan sonra yapılan camiler; mahallenin, semtin, şehrin merkezine konumlanacak şekilde inşa edilirdi. İstanbul, bu kurgunun somut örnekleri arasında yer almaktadır. Cami merkezli bir medeniyet anlayışına sahip olan Osmanlı, toplumsal yapının çeşitli ihtiyaçlarına hizmet edecek camilerle ve bu camilerin bünyesindeki külliyelele, dönem insanının anlam arayışına yanıt verebilmiştir. Zira dönem camileri, yalnızca ibadet yeri değil, aynı zamanda bir toplanma alanı ve sosyalleşme merkezidir. Camiler, Osmanlı’da özellikle mahallelerin manevi atmosferini yansıtan önemli yapılarıdır. Zira mahalle, cami merkezli olarak kurulmaktadır.

Osmanlı inanç yapısının temellerini oluşturan İslam dini, çeşitli dinamikleri ve mantık ilkeleriyle sosyal yapının düzenleyici öğeleri arasında yer almaktadır. Camilerin estetiğinin, minareleriyle bir bütün oluşturduğunu ortaya koymaya çalışan Ahmet Mithat, *Süleyman Muslî* romanında bu noktaya dikkat çekmektedir. Yazara göre:

İstanbul’un ol kadar güzel minareleri vardır ki fenn-i mîmârî erbabını hayrette bırakırlar. Bunlar yekpare bir taş olsa bir kürsî-i metîn üzerine oturtulup boraya, fırtınaya, hareket-i arza mukavemet edebilecek bir metânet verebilmesi âdeta müşkilâtta addolunabilir. Hele üzerlerine çıkmak için yapılan merdivenler gerçekten her mîmâr-ı mâhirin engüş-i hayretini ağzında bırakırlar. Kezalik güzelliğe bu minarelerle mütenasip camilerimiz vardır (Ahmet Mithat Efendi, 2018, s. 143).

Ahmet Mithat bu noktada, diğer tarihi yapılara ve bunların bir kompozisyon dâhilinde kentin estetiğine yaptığı katkıya da dikkat çekmektedir. Cami ve minarelerin görünümünden merdivenlerine dek hemen her parçasının ustalıklı düşünölmüş, estetik bir bakış açısıyla ve geometrik oranlarla yapılmış olduğu aşikârdır. Hatta bu yapıların görünümü ve oranları mimari biliminin de ötesinde bir ustalığa sahiptir. Çünkü Osmanlı şehrinde cami, şehrin kalbini oluşturan temel unsurdur.

Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* adlı eserinde alafranga bir tip olan romanın başkişisi Bihruz Bey, yapıtın sonlarına doğru Ramazan ayını geçirmek için annesiyle

İstanbul taraflarına gider. Zira Ramazan ayını burada geçirip camilere gitmek, Ramazan boyunca ibadet etmek düşüncesindedir. Özellikle Şehzadebaşı, Beyazıt Meydanı gibi şıkların ve madamların boy gösterdiği yerlerden uzak durmaya çalışmaktadır. Romanın büyük bir kısmı buyunca alafrangalıklarıyla konu edilen Bihruz Bey'deki bu değişimi Recaizade Mahmut Ekrem, şöyle aktarmaktadır:

Bihruz Bey sözünde sebat etti. Ramazanın birinci, ikinci, üçüncü günü hal-i siyam kendisine epeyce meşakkat vermişti. Bir hafta sonra buna alıştı ve halinden memnun olmaya başladı. Geceleri ekseriya sahura kadar oturur, dersleriyle meşgul olur. Sahur yemeğini yer. Hareme girer yatar. Gündüz saat beşe kadar uyur. Uyanınca -dadı kalfanın teşvikatı da yardım ederek- aptes alır. Giyinir. Saat sekize doğru konaktan çıkar. Bazen Beyazıt Camisi'ne, bazen Ayasofya'ya ve bazı defa da Şehzade Camisi'ne gider. Güzel sesli hafızların müessir tilavetlerini, doğru sözlü vaizlerin intibah-aver mevzelerini dinler. İkinci vakti cemaat-i kübrayla namazını ifadan sonra camiden çıkar. Sergileri dolaşır. Yine bir aralık da Beyazıt, Şehzadebaşı kalabalıklarını, gezintilerini şöyle uzaktan temaşa ettikten sonra konağa döner. Konudan komşudan davetli davetsiz olarak ekser akşam hazır olan misafirleriyle iftarını eder ve misafirler içinde bir refik-i muvafık bulunduğu geceler civarındaki Süleymaniye Camisi'ne teravihe dahi giderdi (Recaizade Mahmud Ekrem, 2015, s. 241).

Dönemin Ramazan panoramasının sunulduğu eserde camilerin yalnızca isimleri zikredilmiş, mimari özelliklerine dair herhangi bir husus ifade edilmemiştir.

Caminin yalnızca adının ifade edilip mimariye dair herhangi bir unsurunun ele alınmadığı eserlerden bir diğeri ise Ahmet Mithat'ın *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş* adlı romanıdır. Bu eserde imparatorluk eliyle denetimi yapılan ve Fatih semtinde olduğu bilinen esir pazarı, konu edilmiştir. Ahmet Mithat, anlatıcı vasıtasıyla *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş* romanında esir pazarının yanı sıra Tophane'de Karabaş Camii'nin karşısındaki kahvehanelerde de gayriresmî yollarla esir ticareti yapıldığını belirtmektedir ve bunu da romanında “Bu kahvehanelere gidip bir kahve ısmarladınız mı derhal yanınıza birkaç esirci gelip esir almak için mi geldiğinizi soracaktır.” (Ahmet Mithat, 2000, s. 215.) sözleriyle dile getirir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Tesadüf* adlı eserinde de cami, sadece adıyla vardır ve herhangi bir mimari unsur olarak ele alınmamıştır: “Siz bu akşam saat ikide Bahçekapısı'na ineceksiniz. Orada Yeni Camii'nin taş merdivenleri önünde sizi bir araba bekleyecek. (...) Saat ikiye doğru Yeni Camii'nin köprüye karşı olan merdivenleri önünde dizili duran arabaları birer birer nazardan geçirdiler” (Gürpınar, 2015, s.194-

196). Aynı eserde Eyüp'teki türbeden de yalnızca ismen söz edilmektedir: “Eyüp'e giderek türbe bahçesinde kuzu yiyip salıncak sallanmayacağız ya” (Gürpınar, 2015, s. 54)! Ayrıca bu eserde yine ismen Baba Cafer türbesi de geçmektedir: “Çocuğun zihnini açmak için valideyni Baba Cafer'in türbesine bıraktıkları okkalarla kuru üzümü (...)” (Gürpınar, 2015, s. 136).

Gayrimüslimlerin de yaşadığı Osmanlı toplumunda farklı inanç gruplarına ait kiliseler de mevcuttur. Bu kiliselerden söz eden romanlardan biri Ahmet Mithat Efendi'nin *Karnaval* isimli eseridir. Karnaval'da Hristiyan olan roman kişilerinin İstanbul'da gittiği kiliselere yer verilmiştir. Bunlardan biri hizmetçi Maryanko'nun sevgilisi Nikolaki'yle birlikte gittiği kilisedir: “Rusya Sefarethanesi hizasında ve Beyoğlu caddesinin biraz Taksim cihetinde bulunan kilisenin kapısı içine girdiler. Malumdur ki bu kapının içerisi enlice sokak gibi bir şey olup fakat kiliseyi henüz vasıl olmadığı için bir bina altı addolunamadığı gibi oraya herkes giremediği için bir sokak dahi addolunamaz” (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 306). Katolik kilisesi olduğu ifade edilen bu ibadet yerinin içinde büyük bir org olmasının haricinde (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 47) herhangi bir mimari detaya değinilmemiştir. Aynı yazarın *Müşahedat* adlı eserinde de kiliseden söz edilir. Buradaki bir Süryani kilisesidir. Romanda Beyoğlu'nda Kalyoncu Kolluğu civarındaki bu Süryanî kilisesinin kapısının eşğine beyaz bohça içine bir bebek bırakılmıştır (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 252). Bu bebek roman kişilerinden Siranuş'tur. Genç yaşta vefat eden bu kız daha sonra “Santa Marya kilisesine naklettirerek bir gün ve bir gece lüzumunu badel'itmam, ertesi gün Feriköyü'ndeki Katolik kilisesine defned”ilir (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 357). Eserde bu kiliselerin herhangi bir mimari detayı yer almamıştır.

Fikri Paşazade Mehmet Münci'nin *Diyana* adlı eseri de gayrimüslimleri konu alır. Bu eserde kilise, içinde gerçekleştirilen bir nikâhla ifade edilir: “Kilise ilahi bir name ruhperver ile doluyor, Matilda ile nişanlısı o ala kubbeye nigeran olarak dua ediyorlardı. (...) Kiliseden çıkarlarken o mabedin kapısından bir seda(...)” (Fikri Paşazade Mehmet Münci, 1892, s. 65-66). Ancak bu eserde de daha fazla ayrıntı verilmemiştir.

Vartan Paşa'nın *Akabi Hikâyesi* adlı eserinin kişileri de Ermenilerdir. Bu eserde Kilise – eserdeki adıyla Surp – geniş bir yer tutar. Roman kişilerinden “balıkçı HamparCuma surp Hagovpda bir oda virmiş idiler” (Vartan Paşa, 1851, s. 28). Yaptığı bir kabahatten

dolayı HamparCum'un tutulduğu bu kilise Kumkapı'yı indiktenten sonraki yokuşun başındadır (Vartan Paşa, 1851, s. 29). Fakat eserde kilisiyle ilgili başka bir detay yoktur.

Romanlarda ifade edilen ibadet yerleri camiler, türbeleer ve kiliselerdir. Ancak bunlar da kamu binalarının diğer alt bölümlerinde olduğu gibi eserlerde yalnızca isimleriyle figüratif birer unsur olarak yer almış, mimari özellikleri detaylı bir şekilde anlatılmamıştır.

2.4. MATBAA, YAZIHANE

Osmanlı'da ilk matbaa faaliyetlerine 15. yüzyılın sonlarında İstanbul'a iltica eden Sefarad Yahudileri vasıtasıyla başlanır (Beydilli, 2003, s. 111). İlk Osmanlı – Türk matbaası ise 1727'de İbrahim Müteferrika tarafından devlet izniyle açılır (Ersoy, 1959, s. 78). 18. yüzyılın ilk yıllarından Tanzimat'a kadar sadece dört yüz otuz dört kitap basılırken Tanzimatla beraber 19. yüzyılda farklı dillerde gazete ve dergi basım sayıları artar ve matbaacılık adeta bir sektör hâlini alır (Kabacalı, 2000, s. 72).

XIX. yüzyıl Türk romanında olayların büyük bir bölümünün matbaada geçtiği roman Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* adlı eseridir. Romanın başkişisi Ahmet Cemil Mir'at-i Şuûn' matbaasında çalışmaktadır. Bu matbaanın dış mimari özelliklerine yer verilmemekle birlikte romanda yer yer iç mekân öğelerine değinilmiştir. Bu matbaa İstanbul'da Babıâli Caddesindedir. Ahmet Cemil'in bu matbaaya ilk gelişi ve edindiği izlenimler romanda şu sözlerle dile getirilmiştir:

(...) Bâbîâli Caddesi'nin kenarından çıkarken şu kitapçı dükkânları, cam kapıların aralarından fark edilen şu kütüphane müdavimleri, bu matbaalar, sabahtan akşama kadar fikir ve sanat hareketlerinin münferit mecrası olan şu cadde... (Uşaklıgil, 2001, s. 40).

(...) kitaphanelerin, matbaaların sıralandığı şu caddeye getirirdi. Matbaa-i Osmaniye Kütüphanesi'nin önüne gelince bir aralık durdu, uzun uzun camlıkta duran kitaplara baktı. Kapların üzerini okudu, bir müddet gözleri kûfi yazılmış bir serlevhaya tesadüf etti (...) 'Mir'at-i Şuûn' matbaasına girdi (...)

O vakte kadar bir ceride idaresine girmemişti; zihninde matbaa âlemlerini, evrak-ı havadis idarehanelerini büyültüyor; yeşil örtülü azim yazıhanelerin yanlarında (...)

(Uşaklıgil, 2001, s. 80- 85).

Ahmet Cemil'in hayatını idame ettirmek için çalıştığı matbaa her ne kadar çok önemli bir yere sahipse de romanda iç ve dış mimari özellikleriyle yer almaması dikkat çekici bir durumdur. Zira aynı eserde yazar, ev ve köşk mimari unsurlarına genişçe yer vermiştir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in bir diğer eseri *Ferdi ve Şürekâsı*'nda olayların büyük bir bölümü İsmail Tayfur'un muhasebeci olarak çalıştığı, Ferdi Bey'in hem evi hem de ticarethanesi olan iş yerinde geçer. Bu ticarethane, romanın hemen girişinde şöyle betimlenir:

Ferdi ve Şürekâsı Ticarethanesi'nin bu muhasip odasında dört kişiydiler. Tavana muallak iki büyük lem'anın ziyası, uzun koyu perdelerle pencerelerin önünde teressüm eden esdâd-ı zıllın üzerine dökülerek; duvarları örten levhaların, haritaların, ilanların üzerinden kayarak; odanın cenâh-ı yemininde muzlim bir kapı gibi ağzını açan; rafları, mahmûl oldukları iri, kalın defterler altında çökmüş gibi kıvrılan dolabın içine sokularak; şurada gölgeden bir leke etrafında nurdan bir daire, burada sath-ı muzlim üzerinde nurdan bir parça bırakarak; garip levhalar, yer yer zıll ve ziyadan mürekkebe resimler teşkil ediyor; odanın ortasında bir mahlûk-ı âteşin gibi homurdanarak, sinesinde ra'd ü berk besliyormuş gibi deruni iniltileyle inleyerek; birer mâr-ı tayyar gibi kıvrılıp havaya atılmak istiyormuşçasına boruya hücum eden alevlerle kızarak, büyük saç soba bu (...) odanın kapısına mukabil olan duvarda mamult-ı atikadan zincirli bir asma saat, bu muhasebe odasının ittîrad-ı hayatından bıkmış usanmış gibi bir batî hareketle zincirlerini toplayarak, güllerini sürükleyerek dönüyor (...) (Uşaklıgil, 2010, s.12-13).

Bu ticarethanenin ilk kurulduğu yer Unkapanı'dadır: “(...) iki üç sene evvel Unkapanı'nda bir kereste deposu tutmuşlar(...) Hâlâ Unkapanı'nda, o pis, ahır gibi yerdediler (...) Bize kereste yığınlarının üstünde, asma merdivenle çıkılır, güvercinlik gibi bir yer yaptırmışlardı; onlar, aşağıda odaya benzer bir kümeste otururlardı (...) (Uşaklıgil, 2010, s.19-20).

Bir süre sonra ise Unkapanı'ndaki bu mağazalar depo olmak üzere bırakılır, Ferdi Efendi bir odalık alıp yeni bir evi yaptırır ve yazıhanesini de buraya taşır. Muhasebecilerin bu yazıhanede çalıştıkları mekânın mimari özellikleri şöyledir: “(...)içeriye giren uşak, şavkları söndürüyordu. Dördü birden yazıhaneden çıktılar, sofayı geçtiler, mermer merdiveni sâkitâne indiler, burası küçük bir avluydu, sokak kapısını açtılar, arkalarından demir ağır kapı büyük bir gürültü ile kapandı, dışarıda kar düşüyordu (...)” (Uşaklıgil, 2001, s. 30).

Romanın ilerleyen bölümlerinden anladığımız üzere Ferdi Efendi, sağlık durumundan ötürü sürekli başka semtlere gitmemek için evi ile ticarethanesini aynı yerde birleştirmiştir:

(...)Unkapanı'ndaki kereste depolarını muhafaza etmekle beraber artık bu civardaki ikametgâh-ı sefili bırakarak merakiz-i ticariyeye yakın güzel bir ev yaptırmayı taht-ı karara almıştı. Bu karar neticesi olarak Yenicami civarında şu ev yapıldığı vakit sıhhatinden daima müşteki olan Ferdi Efendi, muamelata nezaret için debboylara kadar gitmeye mecbur olmamak üzere orada birkaç memur bırakarak yazıhaneyi

buraya naklettirmişti. Evin suret-i inşası buna mütehammil olduğu için Ferdi Efendi, evinin birinci katının sofasını, bir büyük ve bir küçük odasını, şu dört memurla bir uşağa tahsis ederek evinden çıkmaksızın ticaretgâhında bulunmak esbabını kemâl-i suhuletle ihzar edebilmişti” (Uşaklıgil, 2001, s. 30-31).

Bu ticarethane ile evi yeşil perde ayırmakta, bu perde hareme geçiş sınırı olarak kullanılmaktadır: “Henüz kapı gıcırdayarak kapanmıştı ki odanın hareme açılan kapısının yeşil perdesi titredi Hacer, bir fırtına gibi içeriye hücum etti (...)” (Uşaklıgil, 2001, s. 41).

Romanın sonunda Ferdi Efendi'nin evi de ticarethanesi de kızı tarafından çıkarılan bir yangın neticesinde küle döner. Kızı bu yangında ölür, kızıyla evlenip damadı olan İsamail Tayfur ise çıldırır. Bu faciadan bir yıl sonra Ferdi Efendi başladığı noktaya geri dönmüş, tüm servetini kaybetmiş yine Unkapanı'nda bir ticarethaneye taşınmıştır: “Faciadan bir sene geçmişti. Ferdi ve Şürekâsı Ticaretgâhı yazıhanesi, şimdi kereste deposunda yapılan bir küçük odaya naklolunmuş, reis-i ticaretgâh Ferdi Efendi de yine bu debboyun bir tarafında kendisine mahsus sade bir mahal yaptırtmıştı” (Uşaklıgil, 2001, s. 261).

Ferdi ve Şürekâsı romanında Uşaklıgil, diğer eserlerinden farklı olarak yalı, konak, köşk ve hanenin dışında bir ticarethanenin iç mimari özelliklerine yer vermiştir. Bunun en büyük nedenlerinden biri kanaatimizce Ferdi Efendi'nin evi ile yazıhanesinin aynı binanın birer parçası olmasıdır. Yani burada da aslında yazarın genel yaklaşımı bozulmamış evin özelliklerine dâhil olduğu için iş yeri diğer romanlarına nazaran ayrıntılı bir biçimde betimlenmiştir.

2.5. HASTANE

XIX. yüzyıl Türk romanında kamu binaları olarak isminden söz edilen yapılardan biri de hastanelerdir. Romanlardan elde ettiğimiz bilgiler doğrultusunda hastanelerin genel olarak ismen ifade edilip iç ve dış mimari özelliklerine pek fazla değinilmediğini vurgulamak mümkündür. Burada ele alacağımız ilk eser Fatma Aliye Hanım'ın *Refet* adlı romanında sözü geçen Haseki Nisa Hastanesi'dir. Bu hastane “şimdi Haseki Eğitim ve Araştırma Hastanesi olarak hizmet veren 1870'lerden itibaren Haseki Nisa Hastanesi olarak anılan ve 1893'te Patrocle Campanakis tarafından yeni binasına geçen ve bu yıllarda özellikle yoksul ve kimsesiz kadınların sığındığı/atıldığı hastane.”dir (Fatma Aliye Hanım, 2019, s. 170).

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* adlı eserinde, roman kişilerinden Raci, yaşadığı sağlıksız hayatın neticesinde tedavi amaçlı olarak bir müddet Gureba Hastanesi'nde yatar. İş arkadaşları Ahmet Şevki Efendi, Ali Şekip ve Ahmet Cemil onu ziyarete giderler. Eserde Ahmet Cemil'in hastaneye dair izlenimlerine değinilir: "Şimdi merdivenleri çıkmışlar, dehlizlerden geçiyorlardı. Burada pencerelerin önüne birikmiş ayakta hastaları, koğuşları içinde yatakları görüyordu. (...) Raci'ye bir küçük oda tahsis etmişlerdi, orada yatağın üzerinde dalgın yatıyordu. (...) Yalnız bir sandalye vardı ki Ahmet Şevki Efendi'ye verildi, Ali Şekip yatağın kenarına ilişti(...)" (Uşaklıgil, 2001, s. 354-355). Bu eserde de hastanenin genel mimari özelliklerinin ele alınmadığı görülmektedir.

Abdullah Zühtü'nün *Şanlı Asker* adlı eserinin başkişisi Raik, Türk-Yunan Savaşı Dömeke Zaferi neticesinde ağır yaralanıp "İstanbul Yıldız hastahanesinde" (Abdullah Zühtü, 1966, s. 303) tedaviyi alır. Fakat bu yapıtta da yazar, hastanenin yalnızca adını ifade etmiş, iç ve dış mimari özelliğine değinmemiştir. Aynı yazarın, *Bir Gece* adlı eserinde de roman kişilerinden Necati'nin annesi hastalığı nedeniyle babası tarafından hastaneye yatırılır. Annesini yattığı hastanede ziyarete giden Necati'nin buraya dair izlenimlerine yer verilir: "Geniş bir merdivenden birinci kata çıktık. Oradan sağa saptık. Divanhanede başları örtülü, beyaz yeldirmeli birçok kadınlara tesadüf eyliyor idik. (...)" (Abdullah Zühtü, 1899, s. 245).

Vartan Paşa'nın *Akabi Hikâyesi* isimli eserinde, roman kişilerinden Sofi dudunun eşi Beyoğlu'ndaki Ermeni Katolikleri'nin hastanesinde bir müddet tedavi görür. Fakat bu eserde de hastanenin yalnızca adından söz edilmiştir: "(...)fakat fikrim Has köyde AntaRam'ın kızı Sofi dudu var, (...)ehlini terbie itmek için Beyoğlu'nde Ermeni Katolikleri'nin hastahanesine komuşler, bu sene yalnız olduklerinden benim ile gelebilirler, eğer ki ağa amucam izin virir ise(...)" (Vartan Paşa, 1991, s. 38).

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Bir Ölü'nün Defteri* adlı eserinde romanın başkişisi Vecdi, karşılıksız bir aşkın neticesinde gönüllü olarak askere yazılır ve savaşta yaralanıp Edirne'de bir hastanede tedaviye alınır. Hafat burada da hastanenin herhangi bir mimari zöelliğine değinilmemiştir: "Edirne'de hastanedeydim, benim bulunduğum oda küçük bir yer?.. Anlattıklarına göre burası dâhilî cerrahlardan birisinin odası imiş. Şimdi

yaralıları bırakılıyormuş. Odada hasta olarak benden başka iki genç zabıt var”(Uşaklıgil, 2019, s.138).

Ahmet Mithat Efendi'nin *Vah* adlı eserinde ise “Toptaşı” olarak sözü edilen hastane, Toptaşı Tımarhanesi'dir. Eserde herhangi bir mimari özelliğinden bahsedilmeyen bu hastane, yayına hazırlayanın dipnotunda “1873-1927 yılları arasında akıl hastalarını tedavi için faaliyette bulunmuş olan, Toptaşı Bimarhanesi (Tımarhane)” olarak belirtilmiştir. Yine aynı yazarın *Esrâr-ı Cinâyât* adlı eserinde bir cinayete kurban giden roman kişilerinden Peri, öldürüldükten sonra cesedi Nisa Hastanesi'ne getirilmiş, sonra da “(...)Fransa hastanesinde bilirkışıye de muayene ettirilip(...)” (Ahmet Mithat Efendi, 2018, s. 19) gömülmüştür. Bu eserde de hastaneler sadece isimleriyle ifade edilmiş herhangi bir mekânsal unsuruna yer verilmemiştir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Tesadüf* isimli eserinin kişilerinden Mail'in, romanın sonlarında uzun süreden beri yattığı Gurebâ-yı Müslimîn hastanesinden çıkarkenki hâli ifade edilirken, hastanenin iç mimari özelliklerinden birkaç kelimeyle de olsa söz edilir: “Yenibahçe'de elkain “Gurebâ-yı Müslimîn” hastanesinin sarı badanalı duvarlarına, o dârü'l-hayrı dolduran marzâya ümid-i hayat bahsedecek bir münevveriyet-i müferrihe verdiği bir günde idi ki büyük kapının loşluğu içinden koltuklarında birer kirli bohça, ellerinde birer okka ekmek bir kafil çıkı” (Gürpınar, 2015, s. 339).

Mehmet Celâl'in *İsyan* adlı eserinde iki tane akıl hastanesinden söz edilir:

Memleketimizde İspetalya namına tanınmış olan her müessesenin delilere tefrik edilmiş ayrıca bir yeri olduğu gibi, yalnız emrâz-ı akliye mahsus olmak üzere iki hastane vardır. Birisi Şişli'deki Fransa Hastanesi, diğeri de fecâyî-i dil-sûzunu işittiğimiz tımarhanedir! Şişli'deki tımarhane ile Tophanebaşı'ndaki tımarhane arasında yerden göğe kadar fark vardır, diyebileceğim (Mehmet Celal,2021, s. 83)!

Fransa Hastanesinde hastalar için dört mevki vardır: Birincisi sekiz lira. Birisi koridora, ikisi semanın bir parçasına nazır. Bir karyola, masa, bir kanep, bir sandalye, bir küçük dolap birinci mevki odalarının eşyasını teşkil eder. (...) Salon oldukça temizdir. Kışın deliler, odunlarla tahterevallı oynamazlar, kapıyı açmazlar, uslu uslu otururlarsa, şöyle titremeyecek kadar ısınmak kabildir (Mehmet Celal, 2021, s. 83).

Akşam yemeği gurup ile başlar, iki saat sonra yatılır ve hastanın üzerine kapı kilitlenir. Işık memnudur. Dışarıdaki gülistanın tanini arasında, alacakaranlıkta kapılar açılır. Deliler koridora fırlarlar. Biraz bahçeye inerler. Öbür tarafa gitmek kabil değildir (Mehmet Celal, 202, s.83-84).

Burada sözü edilen Fransa Hastanesinin akıl hastalıkları için olan kısımlarının ücreti mukabilinde dört farklı kategoride olduğu ve bu farklı kategorilerde kalan hastalara sunulan hizmetin de aynı olmadığıdır. Ayrıca hastanenin dört farklı kategorisi mekânsal ve temizlik hizmeti olarak da birbirinden ayrılmaktadır. Aynı yazarın *Küçük Gelin* isimli eserinde de roman başkişisi Cemal, tedavi amaçlı akıl hastanesine yatırılır:

Sağ kolundan pederi, sol kolundan biraderi tutmuş olduğu halde, etrafı demir parmaklıklarla muhât bir hastahaneye girdi. (...) Cemal içeri girdikten sonra demir kapılar birden bire kapandı. Dört mevkie ayrılan bu hastahanenin birinci mevki hastalarına bakmakta olan Florans namında ihtiyar bir râhibe arkasından geliyor, Cemal'in odasını gösteriyordu. Florans, karyolayla meşgûl bulunuyor ve Cemal'e tebessümle bakıyordu. (...) Cemal, terasa üstünde gezinmek, hevâ-yı nesîmiye karşı gözyaşlarını kurutmak için dışarı çıktı. Yemek için çan çalındı. Masa başında altı kişi idiler. (...) Saat ikide yatmağı ilân eden çan sadası, hastahanenin sükûnet-i mutlakası içinde tanîn-endâz oldu. Cemal'i odasına götürdüler, Karyolasına yatırdılar. (...) Kapının yalnız dışarıdan isti'mâl olunan anahtarının zenberek içinde döndüğünü işittikten sonra o karanlık içinde gözlerini kapadı. (...) Gözleri gökyüzünü gösteren tepe pencerelerine in'itâf etti (...) Ez-cümle birgün, yemek yerlerken, hazin hazin bir çan sadası hastahanenin taş duvarlarına aksetti. O sabah, hastahanenin kadınlar cihetinde bulunan bir mecnûn kızın(...) (Mehmet Celal, 1995, s. 34 – 36).

Burada da yine hastanenin, dört farklı mevkiye sahip olduğu ve hastaların maddi durumlarına göre bunlardan birinde tedaviye alındığı görülmektedir. Fakat Mehmet Celal'in her iki eserinde de hastanenin dış mimari özelliklerine çok fazla değinilmemiştir.

Ahmet Rasim'in *İlk Sevgi* isimli romanında da hastanelerden söz edilmektedir:

Şehrimizin Yenibahçe civarı tenhalıkta en namdar olan semtlerdendir. Mumu sönen hane ise bu civardadır. Hem de Gureba Hastahanesi'ne gidecek yolun üstündedir (Ahmet Rasim, 2020, s. 15).

Karşıdaki köprünün üzerinden geçerek Gureba Hastahanesi'nin önündeki yolu tuttu.... Orada yol üzerinde bulunan kahveye bir nazar-ı tetkik fırlattı. (...) Hastahane çayırını ayıran duvar bitince orada durdu. Sokağın içine doğru mahzunane bir tavırla bakınarak bir şeyler mırıldandı (Ahmet Rasim, 2020, s. 39).

Dört yanına baktığı vakit kendi karyolası gibi beş on tane karyola daha gördü. Hastahane olduğına kanaat getirerek merhamet-i beşeriyenin hâlâ kendisini takip ettiğini anladı (Ahmet Rasim, 2020, s. 49).

Lakin akşama doğru bir heyet-i zabıta hastaneden içeri girerek getirdikleri arabaya Nedim'i bindirdiler. Hapishane-i umumi hastanesine naklettiler (Ahmet Rasim, 2020, s. 60).

Sevgili padişah... Yıldız civarında, güya her birini âğuş-ı lütuf ve inayetinde bulundurduklarını tasviren hastahaneler, ameliyathaneler ihdasını ferman

buyurmuş, Gümüşsuyu darü't-tedavisi baştan aşağıya hüsn-i suretle tertip edilmiş, İstanbul halkı hediyeler hazırlamış, bu kabile-i şeciyyeyi alkışlayacak. Ta Ayastefanos kenarlarına kadar istikbale gidenler, daha infilak-ı seherde Sirkeci taraflarında gezinenler var (Ahmet Rasim, 2020, s. 230).

Romandan aldığımız bölümlerde görüldüğü gibi *İlk Sevgi* isimli eserde de genel olarak hastanelerin isimleri ifade edilmekte iç ve dış mimari özelliklerine ayrıntılı bir şekilde değinilmemektedir.

Yukarıda ifade edilen romanlardan da anlaşılacağı üzere XIX. yüzyıl Türk Romanında bir kamu binası türü olan hastanelerin eserlerde derinlemesine bir tasviri yapılmamış, iç ve dış mimari özelliklerine değinilmemiş, genel olarak ismen ifade edilmekte yetinilmiştir.

2.6. ASKERİ YAPILAR

Askeri yapılar, XIX. yüzyıl Türk romanında kamu binaları olarak eserlerde ifade edilen yapı türlerindedir. Romanlardan elde ettiğimiz bilgiler doğrultusunda askeri yapılar özellikle de kışlalar, genel olarak ismen ifade edilmekte, iç ve dış mimari özelliklerine pek fazla değinilmemektedir. Burada ele alacağımız ilk eser Vartan Paşa'nın *Akabi Hikâyesi* isimli romanıdır. Romanda Beyoğlu kışlası ismen geçmekte, herhengi bir mimari unsurundan ise söz edilmemektedir:

(...) saat üçde talikasına binub bir buçuk saatde Beyoğlu kışlasının önüne geldi ve talikanın yanında Nikolayı bırakub, her ne kadar sadık hizmetkyar bu şeye karşı geldi ise de, asla dinlemeyerek elinde bir fener ile başında siyah şal, bazı hevfinden titireyub beynzinde renk kalmayarak ve bazen gendusine cesaret getirerek Tepebaşına doğru gitdi (Vartan Paşa, 1991, s. 125).

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Bu Mıydı?* adlı eseri askeri yapılardan söz eden bir diğer edebi eserdir: "Üzerindeki elbise de henüz mekteb-i rüşdî-i askerî talebesinden olduğunu gösteriyordu. Her gün dört yol ağzında Soğukçeşme'ye doğru ilerlediğini gördükleri için hangi mektepte olduğunu da tahmin ediyorlardı" (Uşaklıgil, 2016, s.147). Burada ismi geçen mekteb-i rüşdî-i askerî yani askeri ortaokul günümüzde çocuk mahkemesi olarak kullanılan Gülhane'deki yapıdır ve adı Soğukçeşme Askerî Rüşdiyesi'dir.

Mehmet Celal'in *İsyan* isimli eseri askeri yapılardan söz eden bir diğer romandır: "O, Koska'daki Darülmualimat kapısı önünde durdu, ben de Kuleli Mekteb-i İdadi-i Askeriyesine dâhil oldum" (Celal, 2021, s. 10). Burada da sözü edilen askeri yapı,

eserin içinde sadece ismen vardır ve herhangi bir mimari özelliğinden roman boyunca söz edilmemiştir.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Demir Bey Yahut İnkîşâf-ı Esrâr* isimli romanında da bir kışladan söz edilmektedir: “Kırım’dan İstanbul’a irsal olunan mecrûhîne bakmak için Osmanlı payitahtının Beyoğlu mahallesindeki azim kışlalardan birisinde ikamet eyledik” (Ahmet Mithat Efendi, 2020, s. 257). Fakat eserden aldığımız parçadan da anlaşılacağı gibi bu yapının herhangi bir mimari özelliğine romanda değinilmemiştir.

Abdullah Zühtü'nün *Şanlı Asker* adlı eseri Türk-Yunan savaşı Dömeke Zaferi'ni ele almaktadır. Dolayısıyla romanda cepheye yakın Alasonya taraflarındaki bir kışladan söz edilir:

Cuma ilçesinin merkezi olan Kayalar'a geldik. Orada otel, filân aramağa hacet yoktu, Doğruca kışlaya indik. Kışlanın çevresi geniş bir çayırıldı. Batan güneşin son ışıklarıyla çimenlerin parlayan yüzleri üstünde birçok güzel renkler parıldıyordu. (...) Bir tarafta bir topçu taburu çadır kurmuş. (...) Öteki tarafta yine bir topçu taburu ile henüz yeni gelen bir atlı alayı beyaz çadırlarını kurmuşlardı (Abdullah Zühtü, 1966, s. 46).

Romandan alınan yukarıdaki bölümden de anlaşılacağı üzere eserde kışla, sadece cismen ifade edilen bir yerdir ve etrafında çadırların kurulduğu geniş bir çayırılıkta yer almaktadır, bunun ötesinde kışlaya dair herhangi bir mimari özellik ifade edilmemiştir.

Örneklerini sunduğumuz romanlardan da anlaşılacağı üzere XIX. yüzyıl Türk romanında bir kamu binası türü olan askeri yapılar ve onun bir çeşidi olan kışlalar, eserlerde derinlemesine ele alınmamış, iç ve dış mimari özelliklerine değinilmemiş, bazen sadece ismen bazense sadece varlığından söz edilerek romanlarda işlenmiştir.

2.7. KONAKLAMA YERLERİ

Hanlar, Osmanlı toplum yapısında her daim ikamet ettikleri yerden geçici bir süreliğine başka yerlere giden yolcuların ya da yersiz yurtsuz hatta kimsesiz yetişkin insanların barınma ihtiyacını karşılayan büyük yapılardır. Modernleşme süreciyle birlikte hanların yerini birçoğu yabancılar tarafından kurulan oteller alır. Modernleşme süreci Osmanlı toplum yapısında insanların görünürlüğüne de arttırmak istedikleri bu nedenle sosyalleşme mekânlarını tercih ettikleri bir dönemdir. Oteller de hanlardan farklı olarak aynı zamanda statü mekânı özellikleriyle karşımıza çıkarlar. Bu çerçeveden bakıldığında sosyalleşmeyi ve sosyal statüyü tescilleyen konfor alanları olarak romanlarda kendilerine yer bulduklarını söyleyebiliriz. Özellikle otellerin lobileri,

restoranları Batılı hayatın önemli merkezleri olarak romanlara taşınır. Beyoğlu ve çevresinde yeni mimari anlayışla yapılan lüks oteller, modern sosyal hayatın hem gerçek hayatta hem de kurmaca eserlerde referans mekânlarıdır. Bu tarz mekânlarda varlığını gösteren roman kişileri kendilerini ayrıcalıklı hissederler. Ayrıca seçkin tabakanın erkeklerinin de gayrimeşru ilişkilerini bu otel odalarında sürdürdükleri eserlerde vurgulanan bir başka özelliktir.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâton Bey ile Rakım Efendi* adlı eserinde kendisini alafranga hayatın önemli aktörlerinden biri olarak gören Felâton Bey, Avrupaî tarzda konaklama imkânı sunan otellere karşı duyulan hayranlığın romana taşınmasına vesile olur. Felâton Bey, babasının ölümünden sonra âşık olup tahakkümü altına girdiği bir tiyatro oyuncusu olan Polini'ye C Oteli adında lüks bir otelde oda tutar ve orada beraber yaşamaya başlarlar. Hatta yaşadığı Batılı hayatı arkadaşı Râkım'a gösterip sevgilisi Polini'yle de tanıştırmak için onu da söz konusu otele götürür. Anlatıcı yazarın "C Oteli" olarak ifade ettiği yer, sadece kesesine güvenen zengin insanların gidebileceği bir mekândır. Zira Felâton Bey'e göre bu tarz lüks otellerde görünür olmak Avrupaî yaşamın bir nişanesidir.

Ahmet Mithat'ın *Hayret* adlı eseri Büyükkada'da bir otel odasının tasviriyle başlar. Romanda Hintli bir milyarder olan Safa Kok Sanc'ın kaldığı otel odası detaylı bir şekilde betimlenmektedir:

Gözünüzün önünde bir yatak odası vardır. Ama gayet mükellef bir yatak odası. Oda arzen dört, tulen beş metre ittisanda. Yere yine bu ittisada yekpare bir halı serilmiş ki halis Uşak halılarından. Odanın kapısı köşeye ve bir dıl-ı asgar üzerine tesadüf ediyor. Kapı yanındaki dıl-ı atvel üzerinde iki pencere vat ki çifte camlıdır.

Kapıdan girildiği zaman sağ tarafa isabet eden bu pencerelerin mukabilindeki dıl-ı atvel hizasında gayet mükellef bir karyola, bir yatak tertip edilmiş. Yatağın başucu tarafına gece levazımı için bir dolap konulmuş ki üzerinde bir sürahi, bir kadeh, bir şamdan ve bir de kitap görülür. Fakat şamdan sönuktür.

Pencerelerin bulunduğu dıl-ı atvelin nihayetine yani tamam kapının mukabiline ufak bir köşe sediri mevzu. Gerek sedirin yüzü ve gerek pencerelerin perdeleri en kıymetli ipek kumaşandır (Ahmet Mithat, 2000, s. 9).

Bu odanın içi gibi duvarları da değerli eşyalarla süslenmiştir ve otel odasında zengin müşterilerinin memnuniyeti için her türlü şahsi bakım eşyası düşünülmüştür:

Odanın duvarları asla görülmez. Zira sedir ve perdelerin mamul oldukları kumaştan bütün duvarlar üzerine zar gerilmiş ve üzerine dahi kıymetli levhalar talik olunmuştur (...) Yatağın ayak tarafına ve kapının açıldığı dıl-ı asgar hizasına, abanozdan mamul gayet güzel bir tuvalet takımı konulmuştur ki üzerinde bulunan çifte leğen ibrikler, en halis porselendendirler. Türlü türlü fırçalar, şişeler, kutular, odanın bu cihetini Paris'in en şaşaalı dükkânına benzetmiştir. Tuvalet takımının üzerinde gümüşten mamul bir gece kandili yanar. Fakat ziyası gayet az olduğundan yaldızlı tavana yalnız bir nokta kadar ziya aksettirebilir (Ahmet Mithat, 2000, s. 9).

Odanın halıları bile nadir bulunan kıymetli eşyalardandır:

Yatağın önüne Rusyaca bile nevadirden addolunacak gayet âlâ bir ayı postu konulmuştur. Postun üzerinde, en güzel kanaviçe işli bir çift terlik bulunursa da ayı postunun uzun kılları içine o kadar gömülmüşlerdir ki hariçten ilk nazarda bunlar adeta göze görünmezler (Ahmet Mithat, 2000, s. 9).

Odanın ısıtma sistemi olarak şömeni yerine mangal tercih edilmiştir:

Odanın şöminesi yoktur. Bir tarafına soba dahi konulmamıştır. Bunlara bedel orta yerde gayet büyük bir sarı mangal bulunup üzerine konulan kapağıyla beraber irtifai hemen bir adam boyuna müsavi olur (Ahmet Mithat, 2000, s. 9).

Ahmet Mithat, Hintli milyarderin yatağının cibinliklerini ve yatağın üstündeki levhayı dahi en ince ayrıntısıyla vurgular:

Yatağın cibinlikleri en âlâ cinsinden olmak üzere mavi atlastan yapılmıştır. Perde bağı makamına istimal olunan kurdeleler safi ipekten olmak üzere kol kalınlığında ve püskülleri dahi o nispette yapılmıştır ki iki pencerenin perdelerine talik olunan kurdeleler ve püsküller dahi yine o nispette ve yalnız perdelerin rengindedirler (Ahmet Mithat, 2000, s. 9 – 10).

Hintlinin yattığı yatağın içinde ve cibinliğin tamam baş cihetinde altından mamul bir levha asılıdır, Çerçevesi kâmilten pırlantayla murassa olan bu levhanın üzerinde Hristiyanların kilise resimlerine benzemeyecek bir resim mahkûktur ki yine onlar gibi bunun da meabid-i Hindiyeye'den birisi olduğu anlaşılır (Ahmet Mithat, 2000, s. 12).

Hayret, aynı zamanda Ahmet Mithat'ın modernleşmeyle beraber Beyoğlu ve civarında yaygınlık kazanan otellere de yer verdiği bir romanıdır. Eserde Safa Kok Sanc adlı Hintli bir milyarderin kaldığı yukarıda ayrıntılı tasvirini verdiğimiz otel odası, hırsızlar tarafından basılır. Bu olayı çözmek için bir kaymakam görevlendirilir. Büyükkada'dan İstanbul'a geçip gecenin geç saatinde soruşturma işini bitiren kaymakam kalacak yerinin olmamasından ötürü İstanbul yakasını gelişmemiş, bir köy olarak gördüğünü ifade eder. Böylece eserde İstanbul'un geleneksel hayatının devam ettiği semtlerinin barınma imkânı sunmaktan yoksun yerler olduğu yansıtılarak Beyoğlu ile bir

kıyaslamaya gidilir. Beyoğlu'nun hem barınma hem de ulaşım açısından kolaylık sağladığı ifade edilir. Burada Ahmet Mithat'ın şehir yapılanmasıyla ilgili Avrupa'yı örnek gösterdiği görülmektedir. Öyle ki roman kişisi kaymakam, Avrupaî hayatın temel alınarak gündelik yaşamı kolaylaştıracak bir tarzda düzenlendiğini düşündüğü Beyoğlu'na geçmeye karar verir:

Kaymakam Bey, arkadaşlarını oraya misafir bırakıp kendisi başka bir arabaya rakiben Beyoğlu'na gitmeğe mecbur oldu. Hemen Lüksemburg Oteline can atarak orada dahi soluğu yemek salonunda aldı. Garson hangi et'imekten tenavül arzusunda bulunduğunu sorduğu zaman, biçare adamcağız kahttan çıkmış gürisne tavrıyla (...) (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 56).

Kaymakam, otele varır varmaz açlığını gidermek adına yemek salonuna geçer, yemekten sonra ise odasına çekilip kahvesini orada içmek ister. Kaymakam'ın odasının sıcaklığına ve temizliğine hayran kalması Beyoğlu'nu diğer yerlere nazaran neden ayrıcalıklı kıldığının bir göstergesidir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* adlı eserinde roman kişilerinden Behlül, alafranga hayat tarzına özenmektedir. Yengesi konumundaki Bihter'le yaşadığı yasak aşktan bunalıp amcasıyla da yakınlaşma çabasına girdiği için otele yerleşmek istediğinden söz eder: "Size hakikati söyleyeyim mi? Bu yalı hayatından bıktım. Pera Palas'ta şık, zarif bir oda, ondan sonra..." (Uşaklıgil, 2018, s. 368).

Pera Palas, dönemin elit tabakasının gittiği popüler otellerden biridir, 1892 yılında açılmıştır. Otelin lokanta, yemek salonu ve dans salonları bulunmaktadır. Burası hem Cumhuriyet'ten önce hem de Cumhuriyet'ten sonra düzenlenen balolara ev sahipliği yapmıştır (Çıkla, 2009, 239-240). Ayrıca bu otel, *Aşk-ı Memnu* örneğinde olduğu gibi 1892'den sonra yazılan kurmaca eserlerde hem eğlenme ve barınma hem de bir statü mekânı olarak yer almaktadır.

2.8. HAMAM

Hamamlar, Osmanlı yaşayışının geleneksel mahallerinden biridir. Genellikle çifte hamam anlayışıyla oluşturulan, kadın ve erkek kısımlarının giriş kapılarının farklı sokaklara açıldığı Osmanlı hamamlarının, sadece yıkanıp temizlenme işlevi yoktur. Osmanlı- Türk sosyal yaşamında önemli bir konumu olan hamamlar hem temizlik hem sohbet ve eğlence yeridir. Aynı zamanda hamamların, evlilik çağındaki erkekler için kız görmeye gitme, kimsesiz kızların evlendirilmesine yardımcı olma gibi çeşitli işlevleri de bulunmaktadır. Rezaizade Mehmed Celal'in *Hayal-i Celâl* romanındaki hamam, bunun

benzeri bir fonksiyona sahiptir. Kızının evlenme çağının geldiğini düşünen roman kişilerinden Zekâvet Hanım, kızıyla beraber bir hamama gider: “Doğancılar semtinde vaki Hacıpaşa Hamamı’na gitmeleriyle kızı hamamcıya ve hamam ustalarına göstererek münasip talip bulunduğu halde görücü gelmeleri için kendilerinin ne tarafta mukim olduklarını tarif etmişti” (Recaizade Mehmed Celal, 2018, s. 198.) diyen Recaizade Celâl, hamamların münasip kız bulma işlevine dikkat çeker. Fakat romanda hamamın mimari özelliğine dair herhangi bir unsura yer verilmez.

Ahmet Rasim’in *Hamamcı Ülfet* adlı romanında Ülfet, mutaassıp bir aileye gelin gider ve dışarı çıkıp gezmesine çok izin verilmez. Ancak eşinin ailesi tarafından hamama gitmesine karışılmaz, o da zaman zaman bu izinden istifade edip kadınlarla beraber hamama gider: “Bazen hamam bahanesiyle ta Çinili’ye kadar gidiyor” (Ahmet Rasim, 2021, s. 108) fakat eserde bu hamamın sadece adı geçmekte iç ve dış mimari özelliklerine yer verilmemektedir.

2.9. ÇARŞI, DÜKKÂN, MAĞAZA

Osmanlı modernleşmesinde Avrupaî tarzdaki dükkân ve mağazalar kişinin tüketim ihtiyacını karşılayanın yanı sıra bir ayrıcalık göstergeleri olmaları nedeniyle de bireylerin gündelik ihtiyaçları içinde kendilerine statü sağladıkları mekânlar olarak karşımıza çıkarlar. Geleneksel Osmanlı toplum yapısındaki çarşılar ve bedestenlerin yerini artık tek tek meşhur olan ve genelde sahibinin adı veya soyadıyla anılan mağaza ve dükkânlara bıraktığını görürüz. Burada yine modernleşme teşebbüsüyle beraber bu tür yerlerin yaygın olarak kendini gösterdiği muhit, Beyoğlu ve çevresidir. Daha çok Levantenlerin ve başka ülkelerden gelenlerin yaşadığı bu semtte Avrupa tarzı ilk yeniliklerin teşebbüsleri de gerçekleştirilmiştir.

Tanzimat Dönemi’nde maddi kültür unsurlarının değişiminin en somut örnekleri kentte görülür. Beyoğlu caddelerindeki lüks mağazalarda bir yandan Batı’dan gelen eşyalar sergilenirken öte yandan Batı tarzı kıyafetler satılır. Yine bu semtte Batılı restoran ve kahvehanelerde kadınlı erkekli yemekler yenip içkiler yudumlanırken yemekten sonra Batı müziği eşliğinde Fransızca gazeteler okunur. Geleneksel tiyatronun yerini alan modern tiyatro, Batılı tiyatro kumpanyaları ve özellikle bu kumpanyalardaki çekici aktrisler yüzünden büyük rağbet görmeye başlar.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Vah* adlı romanında dönemin İstanbul'unda özellikle kesim arasında yaygınlaşan Batılı görünme özellikleriyle karşımıza çıkan roman kişilerinden Necati Efendi ve arkadaşı Behçet Bey, Beyoğlu'ndaki kitapçı ve terzileri tercih ederler:

- Kitapçı Vayes vasıtasıyla Paris'e birkaç kitap sipariş etmiştim. Onlar dün gelmişler. Bugün almaya gidiyorum.
- Beyoğlu'na gidiyorsunuz demek? Tamam tamam size refakat edebilirim.
- Siz de mi Beyoğlu'na?
- Evet! Terziye kadar gideceğim (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 77).

Romanlarda sergilenen gösterişçi tüketim anlayışı özellikle Kırım Harbi sonrasında daha çok artar. Zenginlerin yoğun bir şekilde İstanbul'a gelmesiyle burada tüketim mallarının piyasasında bir hareketlilik ortaya çıkar. Geleneksel yapıyı olumsuz anlamda etkileyen bireysel tüketim anlayışı özellikle başkentte bir süre sonra modernleşme sürecindeki üst sınıf üyelerinin bir kimlik oluşturma vasıtasına dönüşür (Çamakçı, 2014, s. 338). Dönemin pek çok kurmaca eserinde karşımıza çıkan yanlış Batılılaşma sorunsalı bireylerin sırf görünür olmak adına Beyoğlu mağazalarına gösterdikleri rağbette de ifadesini bulur.

Beyoğlu'ndaki seçkin mağazalara gidip görünür olmayı seven roman kişilerinden bir Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* adlı eserindeki Şatırzade Şöhret'tir. O, romanda Beyoğlu'nun en popüler terzilerinden Mir'in makasından giyinme hayali kurar. Aynı şekilde Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* adlı romanının başkişisi Bihruz Bey de Beyoğlu mağazalarından alışveriş etme alışkanlığına sahiptir:

Bihruz Bey güç belâ garsona anlatabildiği şeftali dondurmasına nail oldu ise de öyle lakırdı anlamaz garsonu istihdam eden Valori şekerlemecisini tahkir maksadıyla dondurmaya el bile sürmeksizin borcunu ifadan sonra sokağa çıktı, Kunduracı Heral'e terzi Mir'e uğradı. Bir çift potin, bir çift iskarpin, iki takım kostüm, beş pantolon, iki redingot ismarladı. Alber Gün'ün önünden acele geçerken dükkâncı bunu gördü, arkasından seğirtti. Birçok nuvoteler getirttiğinden bahisle dükkâna aldı. Yeni mallardan bazı şeyler arz ve iraesıyla beraber alhelhesap biraz para istediye de beyin yanında o kadar para olmadığından on beş güne kadar yetmiş seksen liralık bir akont vereceğini beyan ile beyefendi bir düzine gömlek, iki düzine çorap ve mendil, sekiz on tane kravat, yarım düzine eldiven, bir baston, iki şemsiye beğenip bunların köşke gönderilmesini emir ile oradan da çıktı. Sonra berber İzidor'a gitti. Traş oldu. Saçlarını kestirdi. Bu meşguliyetlerle saat dokuzu bulduğundan haberi olmamış idi. Hemen bir araba buldu. Köprü'ye indi, vapura girdi. Kadıköyü'ne vardı. Ekipajı zaten iki saatten beri orada kendisine muntazır idi (Recaizade Mahmut Ekrem, 2015, s. 129-130).

Bihruz için dönemin referans mekânlarından alışveriş yapmak, şık giyinmek, arabasıyla sosyal ortamlarda boy göstermek adeta bir hayat gayesidir. Özellikle Bihruz'un kıyafetlerini diktirdiği mağaza olarak Türk romanında yer almaya başlayan ve yukarıdaki alıntıda da ismi geçen Terzi Mir, toplumun varlıklı kesiminin gözde erkek giyim mekânlarından biridir. Dolayısıyla terzi Mir'den giyinmek, Avrupalı bir tarzda giyinmek demektir. Aynı terziden Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mutallaka* romanında söz edilir. Eserde birbirlerini sevmelerine rağmen Mail'in annesi nedeniyle ayrılan Âkile ve Mâil, tekrar birleşebilmek için çareyi Âkile'nin dul babasıyla Mâil'in dul annesini evlendirmekte bulurlar. İki âşık, çok uğraşmadan kendi ebeveynlerini ikna etmeyi başarırlar. Düğün için alınacak gelinlik ve damatlığın temin edileceği mağazalar, dönemin alafranga alışveriş mekânlarını temsil eden gözde mağazalardır: “Validenin o arûs-ı nevbârenin esbabı bürümcükten, askısı gelincikten olsun. Ben güveylik elbisesini Mir'e yaptırtıyorum. Sen gelin hanımın başlığını nereden kaldıracaksın? Sallabaşoğlu Mağazası'ndan mı?” (Gürpınar, 2015, s. 247).

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah*'ında dikkati çeken ilk mağaza ya da dükkân, Beyoğlu'ndaki kitapçıdır. Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi, Mekteb-i Mülkiyede okurken bir hafta sonu Beyoğlu'nda gezinmeye giderler. Bu mağazada gördükleri “L'âme Nue” isimli Fransızca şiir levhası, iki arkadaşın da ilgisini çeker. Bu sahneden anlaşıldığı kadarıyla Beyoğlu'daki mağazalar sadece göze hitap eden ürünler, kıyafetler ya da şekerlemelerle değil ruha hitap eden kitaplarıyla da meraklısını cezbetmektedir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* adlı eserinde romanın başkişisi Ahmet Cemil ise Batı'yı okudukları vasıtasıyla bilen, kültürel süzgeçten geçirip özümseyerek hayatına dâhil eden biridir. Onun için Beyoğlu'nun gözde alışveriş mekânlarında gezinmek bir rahatlama ve günün stresini atma amacına hizmet eder:

Tünelden çıktıktan sonra Beyoğlu'nda biraz serseri, dolaşmak: mağazaların camekânları önünde gecikerek şurada yeni çıkmış kitapları, ötede kravatlardan, yakalıklardan, mendillerden teşkil edilmiş zarif numunegahları; bir moda mağazasının kumaşlarını, bütün o gönülleri taltif eden hiçleri seyretmek istedi. Bon Marche'nin önüne gelerek içeriye girdi. Zaten Beyoğlu'ndan işsiz geçtikçe buraya bir kere girip çıkmak âdeti idi (Uşaklıgil, 2017, s. 200).

Ahmet Cemil, sadece gezinmek için geldiği bu caddede Lamia ile karşılaşır. Ahmet Cemil gezmeye gelmiştir fakat Lamia dadısı ve piyano öğretmeniyle birlikte alışveriş için buradadır. Buradan da gördüğümüz kadarıyla bu tarz lüks mağazalar, kimilerine

sadece seyirlik bir zaman dilimi, kimilerine ise oyuncaktan kitaba, kıyafetten şekere kadar geniş bir ürün yelpazesi sunar. Bu bölümde özellikle adı anılan “Bonmarche” dönemin gözde mağazalarından biridir. Bu yönüyle de elit kesimin sık uğrak yerlerindedir.

Uşaklıgil’in bir başka romanı olan *Aşk-ı Memnu*’da ise Beyoğlu’ndan alışveriş yapmak gündelik hayatın rutin bir özelliğidir. Adnan Bey ailesinin hayat düzeninde Avrupaî unsurların ön planda olması, alışveriş yapılan yerlerin Beyoğlu’ndaki mağazalardan seçilmesini gerekli kılar. Yalıda, dışa kapalı bir hayat yaşayan aile için mağaza gezmek önemli bir aktivitedir:

Arabacı, diyordu; şimdi Bon Marché'ye!...Ah! geldik mi? Evet. İçinde bir kılıç!.. Baksanıza, bu kılıç kaç lira! Beş lira mi? Hayır, pahalı! On beş kuruş... Amma iyi sarınız? Hazır mı?.. Ne kadar da uzun! Arabaya sığmayacak...

Şimdi şekerlemeciye, Löbon'a!.. Biliyorsun ya, arabacı, şekerlemeci Löbon'a (Uşaklıgil, 2018, s. 79).

Romanda maddi imkânların sağladığı rahatlık, devrin lüks ve referans mağazalarından olan Bon Marche ve Löbon'a gidilmesiyle de kendini gösterir. Beyoğlu Halit Ziya romanlarında, genel olarak her zevke hitap eden ürünleriyle belirli bir kesimin alışveriş merkezidir. Lüksü ve gösterişi seven Firdevs Hanım, kendisi ve kızları için bu mağazalardan kıyafetler alır ve şehrin kadın modasını tayin eder: “Sanihalarına sahraların ilhamından taze bir şevk bekleyen bir ressam ihtiyacıyla Beyoğlu'na inerek yeni gelmiş kumaşları, Tünel'den Taksim'e kadar giyilen yeni elbiseleri görmeğe çıkarlardı” (Uşaklıgil, 2018, s. 29). Firdevs Hanım'ın başı çektiği Melih Bey takımı, dönemin gözde mağazalarından Pygmalyon'dan aldıkları eldivenler ile Au lion d'or'dan aldıkları keçi derisinden yapılmış potinler ya da Satin de Lyon'dan aldıkları herkesinkine benzer siyah çarşaflar giymektedirler. Eserde sözü edilen mekânlar, dönemin rağbet edilen Beyoğlu mağazalarıdır. Bu mağazaların mimarisini dair herhangi bir bilgiye yer verilmese de bu dönemde giyim kuşamla başlayıp yaşamın her alanına sirayet eden moda tutkusu, özellikle evlerin mefruşatı açısından çok önemlidir ve gündelik yaşamın belirleyici ögesi konumundadır.

Batılılaşma yanlısı ailelerin yatak odalarından mutfaklarına dek konak, köşk ve yalılarının hemen her bölümünde Batı'dan gelme ürünleri tercih ettikleri bilinmektedir. *Aşk-ı Memnu*'daki örneklerden de hareketle Beyoğlu'ndaki mağazaların, alafranga bir

yaşam tarzı benimseyen ailelerin hemen tüm ihtiyaçlarına cevap verebilecek düzeyde olduğu görülmektedir. Öyle ki Adnan Bey yalısının mutfağında “Bazar Allemand” adlı mağazadan alınmış tencereler ve türlü mutfak gereçleri bulunmaktadır ve bunlar âdeta birer salon eşyası zarıflığındadır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Metres* romanında Hadi Bey’in eğitim görmemiş eşi Saffet Hanım, kocasının Paris’ten döndükten sonra modern bir kadın gibi görünmek için Fransızca öğrenmeye çalışır ve korse takmaya başlar. Korse yaptırmak ve taktırmak için gittiği modistle (bayan terzisiyle) sohbe başlarlar ve ikisi arasında şöyle bir diyalog gerçekleşir:

“Ne vardır madama o ceridelerde?”

“Tekmil bu yuvarlak dünyanın havadisi onlardadır.”

“A yalan! Hiç dünya yuvarlak olur mu? İşte dümdüz gözümüzün önünde duruyor.”

“Sahihini istersen benim de pek fikrim yatmaz. Beyoğlu’nda Pazar Alman’a, Bonmarşe’ye hiç gittin? Onda rafa koymuşlar, uçayak üzerine oturmuş, karpuz gibi yuvarlak bir şey vardır. İşte o, bu dünyanın cumcuması imiş. Ben de bilirim ki dünya düzdür ama savanlar yuvarlaktır iddia ediyorlar. Besbelli ki biz ile maytap ediyorlar. Aksisini ispata muktedsin? Değil isen düz gördüğün şeye yuvarlaktır diyorlarsa ‘he’ demeye mecbursun. Evet o gazetelerde ‘kronik’ vardır, ‘fediver’ vardır, ‘poletik’ vardır ‘ticaret’ vardır, ‘roman’ vardır, hasılı vardır oğlu vardır (Gürpınar, 2017, s. 36).

Bonmarşe, özellikle Servet-i Fünun dönemi romanlarında mağaza denince ilk akla gelenlerden biridir ki bu eserde de karşımıza çıkar. Bu mağazada şekerlemeden küçük ev eşyasına birçok Avrupalı ürün çeşidi bulunmaktadır. Avrupalı modistin sözünü ettiği şeyin küre şeklindeki dünya olduğu anlaşılmaktadır.

Ahmet Mithat Efendi’nin *Esrâr-ı Cinâyât* isimli eserinde öldürülen kızın elbiseleri Bazar Anglais Mil Luxe modaevinde dikilmiştir. Burası o dönemin ünlü İngiliz modaevidir. Romanda buranın mimari özelliklerinden detaylı bir şekilde söz edilmemekle birlikte modaevinin sahibi Madam Lahi’nin cinayet soruşturmasında ifade vermesi dikkat çekici bir özelliktir (Ahmet Mithat Efendi, 2005, s. 59).

Bakkallar ise diğer alışveriş mekânlarından farklı olarak özellikle mahalle kültürüyle özdeşleşmişlerdir. Dükkân sahibi hemen her mahallenin gözcüsü, emanetçisi ve dar gün dostu olarak görülür. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Tesadüf* romanındaki yoksul

mahallenin bakkalı, mahalleyle özdeş bir görünüm sergiler. Mahalledeki bakımsızlığın bakkal dükkânına da yansıdığı anlatıcı yazarın gözünden aktarılır:

Bakkal, tabandan hevenk hevenk sarkan hasır çalı süpürgeleri, varakları sinek tersiyle kararmış güllaçlar, sucuklar, çamaşır ipi turaları, tahta fırçaları, mahallece vüs'at-i sermâyesine delâlet eden bütün bu muallakât-ı ticâriyyesi altına oturmuş yağlı bir tahta masa üzerine mevzu defter-i kebîrini karıştırıyor; çırak da eline saçlı meydan süpürgesini almış, o nâ-kabil-i tathîr dükkânı rehavetkârane darbelerle güya temizlemeye uğraşıyordu (Gürpınar, 2015, s. 155).

On dokuzuncu yüzyılda ünlü mağazalarının toplandığı semt şüphesiz Beyoğlu'dur. Buradaki mağazalar her ne kadar mimari özellikleriyle eserlerde çok yer almasa da Avrupa'nın giyim ve eşya zevkini, bilim ve sanatının örnek modellerini İstanbul'a getirip meraklılarına sunmaktadır.

2.10. TİYATRO, EĞLENCE YERLERİ

On dokuzuncu yüzyıl Türk romanında, yeni yeni sosyal hayatımıza girmeye başlayan tiyatro ve opera gibi sanatsal etkinliklerde bulunmak hem bir Batılılaşma göstergesi hem de hem de sınıfsal statüyü yansıtmaya aracısıdır. Yeni yeni açılan tiyatro binalarında sergilenen oyunlara gösterilen rağbet Osmanlı modernleşmesinin önemli aşamalarından birdir. İlk zamanlarda ülkedeki azınlıklar tarafından sergilenen modern oyunların seyircisi de çoğunlukla yine azınlıklardan ve Levantenlerden oluşmaktadır. Tanzimat dönemiyle beraber elit tabakaya mensup yerli halkım da buralara ilgi göstermeye başladığı ifade edilebilir. Osmanlı Müslüman halkın tiyatrolara gösterdiği ilgi, devrin romanlarında kimi zaman entelektüel bir farkındalığa işaret ederken kimi zaman ise roman kişilerinin Avrupalı bir tarzda sosyalleşme yani görme ve görünme ihtiyacını karşılar.

Sultan Abdülhamit'in saray tiyatrosu kurdurması ve ülkedeki yabancı elçiliklerde düzenlenen tiyatro etkinliklerine Türk halkının da ilgi göstermesi ilk defa bir tiyatro binasının açılmasına yani bir mekân olarak tiyatronun karşımıza çıkma olgusuna etki eder.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Henüz On Yedi Yaşında* adlı eserinde roman kişilerinden Ahmet Efendi ile Hulusi Efendi birlikte vakit geçirmekten memnun olan iki arkadaştır. Bir gün Beyoğlu'nda bulunan Fransız tiyatrosuna gitmeye karar verirler ve giderler. Ancak oyunun bitiminde şiddetli yağmurdan dolayı tiyatro binasında mahsur kalırlar. Evlerine çıkıp gitmeleri de imkânsız olduğu için kendilerine kalacak bir yer bulma

telaşına düşerler. Hulusi Efendi, tiyatro binasına yakın olan bir genelevde kalmayı teklif eder ve böylece oraya giderler.

Ahmet Mithat Efendi'nin bir diğer eseri olan *Vah* da Batılı yaşamın sanat dallarından olan tiyatroların topluma tanıtıldığı bir romandır. Roman kişilerinde Ferda Hanım ile Necati Bey ve Behçet Bey'in tesadüfen karşılaşmaları bir tiyatro oyunu vesilesiyle olur. Müslüman Türkler için yeni bir sosyalleşme alanı olan bu sanatsal etkinliğe Ferdane tek başına gelir. Bu durum tiyatroya gelen bir grup genç erkeğin nazarını celp eder:

Öyle ya! Çalgıcılar hizasında birer koltuk sandalye almışlar. Ellerinde birer dürbün. Mil üzerinde imişler gibi fırıl fırıl dönerek kadınların kafesli localarına dürbün doğrultarak bakışlar! Yekdiğerinin kulaklarına birer şey fısıldayıp arsız arsız gülüşler! Hele birisinin tamam saha-i temaşa karşısındaki locaya sık sık teveccüh ederek âşıkane bakışlar! Mendilini gözleri üzerine tutarak güya ağlayışlar! (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 54).

Ahmet Mithat Efendi'nin bir başka eseri olan *Müşahedat*'ta da Avrupaî yaşamın önemli temsil yerlerinden biri olan Beyoğlu tiyatrolarına yer verilmiştir. Burada anlatıcı yazar ve roman kişisi Ahmet Mithat, bir diğer roman kişisi olan Siranuş'u ziyaretten dönerken kötü bir haber alır. Bu haberle baş edebilmek ve kafasını dağıtabilmek adına tiyatroya gitmeye karar verir:

Ada'dan geleli bir haftayı geçiyor. Haberini yok mu? İstanbul'daki evi de yeniden tanzim ettim. Fakat bu akşam Konkurdiya tiyatrosunda Fransız opera komik kumpanyası bir güzel oyun verecek. Def-i ekdâra medar olmak için oraya gideceğim (...) Saat alafranga dokuz buçukta başlayacak. (...) Oyun da nısf-ı leylden yarım, hatta bir saat sonra bitiyor (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 323).

Nabizade Nazım'ın *Zehra* adlı romanında genç eşiyle "high life" yani kibar âlemlerine yaraşır bir hayat yaşama derdinde olan Subhî, işlerini tamamen boşlamıştır. Eşi ve kendisi gündüzleri alafranga bir yaşayışa uygun olarak geç uyanır ve geç kahvaltı yaparlar. Bazen gezmeye çıkar, bazense alışverişe giderler. Akşamları ise kendilerini diğer kibar ailelere gösterme çabası içine girerler. Bu amaçla gittikleri mekânlar romanda şöyle ifade edilmektedir: "Bazan Fransız tiyatrosuna, bazan Verdi'ye, bazan Tepebaşına, Konkordiyaya, bazan Kristal'e, bazan rastgele bir konsere giderlerdi. Balolardan, suarelerden de geri kalmazlardı" (Nabizade Nazım, 2018, s. 117).

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* adlı eserinde romanın karakterlerinden Behlül, Bihter'den ve yalıdan sıkıldığı birgün kendini Beyoğlu'na atıp Concordia'ya gider. Burası bir tiyatro sahnesidir. Metin And, Concordia Tiyatrosu'nun, Beyoğlu'nun önemli

tiyatrolarından biri olduğunu belirtir. Fransız Tiyatrosu'nun hemen karşısında yer alan Concordia'nın yerinde bugün Saint-Antoine Kilisesi bulunmaktadır. Concordia, kışkırtıyatrosu ve yazlık tiyatro olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Kışkırtıyatrosu bölümü cadde üzerinde, yazlık bölüm ise arka taraftadır. Daha sonra yıktırılarak yerine Saint-Antoine Kilisesi yaptırılır (And, 2014, s. 92). Aşk-ı Memnu'da Behlül'ün, eğlence ve gülüşlerinin altında aslında bir can sıkıntısı gizlidir. Bu can sıkıntısıyla her daim bir zevkten diğerine koşan Behlül'ün yozlaşmış yaşam anlayışı ve ahlaki tutumu, romanda şöyle ifade edilir:

Geceyi Tepebaşı'nda bir opereti dinleyerek geçirdikten sonra ertesi gün Erenköy bağlarında bir siyah çarşafın peşinde dolaşırken görülürdü; bir pazar günü Konkordiya muganniyelerinden birini arabayla Maslak'a kadar götürür, bir cuma günü Çırcır Suyu'nda saz dinlerdi. İstanbul'un hiçbir eğlence yeri yoktu ki Behlül oradan bir zevk hissesi almasın. Ramazan'da akşamları Direklerarası seyranına devam eder, kışın Odeon'ın balolarında ortalığı neşvesinin velvelesine boğardı. Henüz mektepteyken kendisine muhtelif ülfetler peyda etmişti (Uşaklıgil, 2018, s. 92 – 93).

Konkordiya Tiyatrosu'ndan söz eden bir diğer eser ise Mustafa Reşit'in Neyyir adlı romanıdır. Eserin başında Matmazel Polini'nin çalıştığı yer olması dolayısıyla buranın mimarisine kısaca değinilmiştir:

Beyoğlu'nda (Konkordiya) pek meşhurdur. Binası – emsaline kıyas kabul etmeyecek derecede – vasi ve muntazam, çalgıcıları, hanendeleri mahir olduğu için hemen her mevsimde geceleri erbap zevk ve sefa ile doludur. Konkordiya vaktiyle tiyatro için yapılmış olduğundan salonu büyük, iki kattan ibaret olan levhaları mütenasiptir (Mustafa Reşit, 1890, s. 2).

Tiyatronun Osmanlı toplumunun gündelik hayatına girmesi ve tiyatro binalarının inşa edilmesi Batılılaşma teşebbüslerinin bir neticesidir. İncelediğimiz eserlerde tiyatrosun özellikle seçkin ya da Batılı hayat tarzını benimseyen bireylerin sosyal hayatlarında dönüştürücü bir işlevi vardır. Tanzimat'tan itibaren yazarların ayrıcalık atfettikleri bir edebî tür olan tiyatroya roman kişilerinin sosyalleşmek ya da karşı cinsle iletişim kurmak adına gittiklerini ifade edebiliriz. Tiyatroların sosyal yönü eserlerde ele alınırken binalarının mimari özelliklerine değinilmesinin, çoğunun sadece adıyla ifade edilmesi burada vurgulayabileceğimiz bir özelliktir.

XIX. yüzyıl romanlarında on altı başlıkla ele aldığımız kamu binalarının, incelediğimiz konut mimarisinden farklı olarak genel itibarıyla iç ve dış mimari özelliklerine çok fazla değinilmediği görülmektedir. Bu yapı türleri genel olarak ismen ya da fonksiyonlarıyla

eserlerde yer almaktadır. Buradan da hareketle dönem romanlarında iç yaşamın dolayısıyla konut mimarisinin çok fazla üzerinde durulmakla beraber dış yaşamın yani kent kültürünün anlatılmadığını yalnızca mekânların adının ifade edilip betiminin ise yapılmadığını belirtmek mümkündür.

3. BÖLÜM

KAMUSAL ALANLARDA MİMARİ GÖRÜNÜM

Bu bölümde mahalle, meydan/cadde/sokak, kahvehane/lokanta/birahane, bahçe/mesire ve gezinti yeri/sayfiyeler, köprüden oluşan beş alt başlık vardır.

Şehrin en küçük sosyolojik birimlerinden olan mahalle, toplumsal yapının temel öğelerindedir. Osmanlı'da mahalle, sınırları çizilmiş, kapalı ama simi ilişkilerin var olduğu bir yaşam alanıdır. Camisi, kahvesi, bakkalı, kasabı, okuluyla cemaat bilincinin ve 'biz' düşüncesinin doğup geliştiği yerdir. Osmanlı geleneksel hayatında mahalle sınıf ve statü farkına göre biçimlenmemiştir. İstanbul mahallelerinin planı önceden belirlenmemiştir, İslam kaideleri çerçevesinde, bölgenin topografik özellikleri ve mahalle halkının ihtiyaçları doğrultusunda biçimlenmektedir. XIX. yüzyılın sonunda Avrupalı binaların sadece merkezi semtlerde değil; şehrin hemen her kesiminde boy göstermesiyle birlikte mahalle de değişmeye başlar. Özellikle Batılı hayatın yaşandığı mahallelerde evlerin mimari biçimlerindeki değişikliklerin yanı sıra mahallelerin ekonomik düzeylere göre ayrılmaya başladığı ifade edilebilir.

Osmanlı şehrinde sokak, mahallenin temel dokusunu oluşturur, sadece evleri ve sosyal alanları değil; mahalle sakinlerini de birbirine bağlar. Sokaklar, her daim bir topkumun ideolojik anlayışını, kültürel kodlarını ve toplumsal yaşayışında yer eden yeni eğilimleri yansıtır. Tanzimat kentinde sokak, genellikle değişmemiş, geleneksel kalmış ve mahalli yaşayışı sürdüren birimler olarak ele alınmıştır. Cami ya da mescit eksenli bir kuruluş teşkil eden Osmanlı şehri, toplumsal yaşamı sokak ve mahalle vasıtasıyla yansıtır.

Kahvehaneler, mahallenin önemli bileşenlerinden biridir. XIX. yüzyıl romanında kentin hafızasının önemli unsurlarından biri olan kahvehaneler; sokağın, mahallenin, semtin, kültürel kimliğini oluşturan önemli toplanma alanlarından. Batılılaşmayla beraber bireylerin sosyalleşme alanlarından biri olan kahvehaneler, Beyoğlu ve çevresinde yer alan referans mekânlar şeklinde karşımıza çıkar. Bazılarının 'kafe' adını aldığı bu mekânlar, kadınların da dâhil olduğu yerlerdir. Osmanlı modernleşmesiyle beraber lokanta ve birahanelerin de hem sosyalleşme hem de roman kişilerinin kendilerini gösterme mekânları olarak eserlerde yerlerini aldıklarını görürüz. Bu mekânlar

Levantenler'in yaşadığı Beyoğlu ve civarındadır. Fakat bunların da iç ve dış mimari özelliklerinden çok romanlarda adlarıyla ön plana çıktıkları ifade edilebilir.

XIX. yüzyılda İstanbul halkının büyük bir çoğunluğunun eğlence ihtiyacını karşılayan yerler bahçe, mesire ve gezinti yeri ile sayfiyelerdir. Lale Devri'yle beraber sosyalleşme mekânı olarak karşımıza çıkan bu yerlerden romanlarda da sözü edilen başlıcaları: Çamlıca, Tepebaşı, Kâğıthane, Göksu, Çırpıcı Çayırı ve Taksim Bahçesi'dir.

XIX. yüzyılda yapılıp hizmete sunulan iki önemli köprü vardır: Hayratiye Köprüsü ve Galata Köprüsü. Hayratiye Köprüsü; 1836'da yapılmıştır ve Haliç üzerindeki ilk köprüdür. Unkapanı ile Azapkapı arasındadır. Dubalarla değil; sallarla taşınmaktadır. Ahşap malzemeyle yapılmıştır. Giriş ücreti alınmamaktadır. Batılı üsluba ait süslü mermerden kemerli bir kapısı vardır. Galata Köprüsü ise 1845'te Karaköy ile Eminönü arasında ahşap malzemeyle ve dubalar üstüne inşa edilmiştir. Giriş ücreti alınmaktadır ve sadece geceleri açılmaktadır. Köprü üç kısımdan oluşur: yaya ve arabalar için bir yol, dükkân ve kahvelerin bulunduğu dar geçit ve vapur iskelesi. İncelediğimiz eserlerde gerek kadın ve erkeğin bir arada olabildiği mekânlardan olması gerekse etrafındaki kahvehane gibi mekânların sosyalleşmeye vesile olması nedeniyle köprülerden söz edildiği görülmektedir.

3.1. MAHALLE

Mahalle, şehrin en küçük sosyolojik birimlerinden biridir. Toplumsal yapının temel öğelerinden olan mahalle; camisi, kahvehanesi, bakkalı, kasabı, okulu ve çeşmeleriyle, diğer bir ifadeyle cemaat bilincini oluşturan tüm değerleriyle "biz" düşüncesinin doğduğu,

büyüdüğü ve şehre dağıldığı yer olarak karşımıza çıkar. Osmanlı'da mahalle; sınırları çizilmiş, kapalı fakat samimi ilişkilerin var olduğu bir yaşam alanıdır. Lefebvre'nin de vurguladığı gibi mekân; zihinsel olanla kültürel olanın, toplumsal olanla tarihsel olanın birbirine bağlandığı bir yapıdır (Lefebvre, 2014, s. 25). Aynı zamanda mekânlar "şahısların içinde buldukları çevreyi algılayış biçimlerini, ruhsal, ekonomik durumlarını karakterlerini açıklama yolunda imkânlar sunabilir (Narlı, 2014, s. 98). Mahalleler, mekânsal organizasyon bağlamında içinde bulunulan kültürün ve toplumun kabulünü ve yaşayış tarzını temsil eden belli mimari özellikler çerçevesinde inşa edilirler. Dolayısıyla mahalle içi kültürel hayatın bu organizasyonun bir parçası olması

da kaçınılmazdır. İlber Ortaylı, Osmanlı geleneksel hayatında mahallenin henüz sınıf ve statü farkına göre biçimlenmediği vurgular. Bu açıdan da “bir paşanın konağı karşısında küçük bir evkaf kâtibinin aşı boyalı küçük evi, ilmiye ricalinden bir efendinin kâşanesinin yanı başında mahalle suyolcusunun kulübesi bulunur”du (Ortaylı, 2001, s. 40).

Osmanlı döneminde etkinliğini hiç yitirmeyen bir kültürel denetim mekanizması olan mahalle, toplumsal örgütlenmenin başladığı ve zamanla sistemleştiği mekân olarak da algılanabilir. Bireyin toplumsal yaşama uyumu, toplumun değişen yargılara tepkisi ya da gelenek-modern çatışmasının doğurduğu sonuçlar, Osmanlı kentinin can damarı olan mahallede açık ve net bir biçimde görülebilir. Değişim ile dönüşüm arasındaki çizgi de mahallelerin seyrini belirleyen unsurdur. Alada'nın *Osmanlı Şehrinde Mahalle* isimli kitabındaki söylemiyle, “Mahalleler, İslâm'ın ahlâk anlayışından dayanak bularak, gündelik yaşamın çok yönlü ilişkileri çerçevesinde örülen sosyal düzen biçiminde kurumsallaşmıştır” (Bayramoğlu Alada, 2008, s.128).

Eski İstanbul evleri, bazen toprak avlulu, geniş bahçeli ve genellikle çok katlıdır. “Binaların daha çok katlı değil de, iki veya üç katlı yapılmasında, hem geniş bir ailenin ihtiyaçlarına yönelik yapılmaları hem de diğer binaların görüş ufuklarını kapatmayacak şekilde tasarlanmaları etkili olmuştur.” (Ataman, 1997, s. 131) diyen Ataman, geleneksel hanelerin inşasında göz önünde bulundurulmuş duyarlılığa işaret eder. Bu duyarlılığın en önemli sebeplerinden biri kendi varlığını mahallenin varlığının önüne çıkarmayıp mahalle ile bütünleştirme düşüncesidir. Fakat yine de genel anlamda eski İstanbul mahalleleri için, “Mahallenin planı önceden yapılmış değildir. Bölgenin topografik özellikleri, yeni beliren ihtiyaçlar veya değişimler ile doğal bir oluşum söz konusudur. Yalnız diğer İslâm şehirlerini meydana getiren umumi ilkeler İstanbul mahallesi için de geçerlidir.” (Kutlu, 2017, s. 20) diyen Kutlu, İstanbul mahallelerinin İslam kaideleri çerçevesinde ve mahalle halkının ihtiyaçları doğrultusunda biçimlenen yönüne dikkatimizi çeker.

Mahalle; birbirini bilen, tanıyan, birbirinin yardımına koşan insanların yaşadığı geleneksel bir birimdir. Osmanlı mahallesi, Batı mahalleleri gibi kendi kabuğuna çekilmiş bireylerden oluşan bir anlayışa sahip değildir. Zira mahallede, bireyden önce cemaat vardır. Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi* adlı eserinde roman kahramanlarından

Canbert Bey, Şehzadebaşı'nda bir konakta yaşlı Arap dadısıyla birlikte yaşayan bekâr bir adamdır. Komşuları onun hakkında pek bilgiye sahip değildir ve o dönemin Osmanlısında komşuluk ilişkileri bakımından bu acayip bir durum olarak görülmektedir.

Ahmet Mithat'ın, İstanbul'un geleneksel dokusunu bulduğu mahallelerden biri Cihangir'dir. *Bahtiyarlık* romanının öne çıkan kişilerinden Senai, zengin bir kızla evlenme hayaliyle Cihangir'de bir konak tutup burada yaşamaya başlar. Cihangir'in geleneksel yapısı ve bu gibi semtlerde yaşayan gençlere duyulan güven, Senai'yi bu semte yönlendirmiştir. Eserdeki bir diğer kişi olan Nusret Hanım'ın mürebbiyesi Madam Terniye, Cihangir'e gider ve Senai'nin annesiyle yaşadığı konak hakkında bilgi edinir:

Madam Terniye kızda ilk hüsn-i kabûlü görünce bir kere de Senai'nin temeddühleri doğru olup olmadığını tetkike lüzum gördü. Yanına bir uşak alıp Cihangir'e gelip haricen Senai'nin hanesini gözden geçirdi. Vakıta öyle cesim bir konak değilse de mamûriyyet-i dâhiliyyesi mamûriyyet-i hâriciyyesinden istidlâl olunmakta bulunup hele mahalle bekçisi gibi bazı adamlardan bu konakta Bursalı kibardan zengin bir valideyle bir de oğlu sakin olduklarını ve kalabalıkları bulunmayıp fakat hâlleri vakitleri pek yolunda idüğünü ve oğlunun Frengistandan yeni avdet eylediğini filân öğrenince Senai'nin mektubu hakayık-ı ahvâlden ibaret olduğuna kanaat hâsıl oldu (Ahmet Midhat Efendi, 2018, 2000, s. 54).

Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr, Ahmet Mithat Efendi'nin bir kentte aradığı nitelikleri bulduğu önemli romanlarından biridir. Zira mahallesi ve konaklarıyla tam bir Cihangir panoraması sunan roman, Ahmet Mithat'ın aradığı kentin sembollerinden biri konumundadır. Yüksek bir tepede bulunan semte, henüz büyük yangınlardan biri uğramamıştır. Semtin geniş bahçeli konakları taksim edilip küçük evler ya da çok katlı apartmanlar inşa edilmemiştir. Dolayısıyla Cihangir, tertemiz havası, eşsiz Boğaz ve İstanbul manzarasıyla geleneğe dair birçok iz taşımaktadır. Ahmet Mithat, bu romanında Cihangir'i şöyle tasvir etmektedir:

Bizce İstanbul'un en güzel mahallâtından birisi Cihangir'dir. (...) Cihangir mahallesi hamdolsun henüz büyük bir harîk görmemiş ve tesviye dâhiline girmemiştir. Cümle-i sâniye-i ma'tufemizin de 'hamdolsun'dan hissemend olduğunu şâyân-ı istiğrâb görmeyiniz. Zira bu sayededir ki Cihangir hanelerinin ağlebinde hâlâ bahçeler vardır. Her hane bir bağ köşkü gibi hazâret içindedir. Pencere önüne oturulduğu zaman en yakın olan komşu bahçeleri meserret-bahşâ-yı enzâr olduğu gibi eb'âda doğru tebâüd eyleyen nazar, Marmara ve Boğaziçi'nin tebeddülât-ı hevâiyyeye tebaiyyeten gâh açık maî, gâh koyu yeşil sathıyla revnak-efzâ-yı uyûn olan renklerinden hissemend olur. Hâlbuki enzâr gittikçe tebâüd eyler.

Çamlıca ve Kayış Dağı tepelerine kadar vardır. Eğer hava berrak ise Marmara'nın sâhil-i mütekabilinde Kapı Dağlarına kadar hudûd-ı nezâret tevessü' eyler. Kapı Dağlarından ser-firâz olan Keşiş Dağı'nın her dem karlı tepelerinin görüldüğü nevadirden değildir (Ahmet Midhat Efendi, 2002, s. 7).

Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* adlı eseri mahalle mimari yapısına dair veriler sunar. Geleneksel Osmanlı mahalle yapısı ve kültürüne ait birtakım ipuçlarıyla karşılaştığımız bu romanda romanın başkişilerinden Talat, babasını kaybetmiştir ve bir kalemde çalışıyordur. Bir gün tütün almak için Aksaray'daki Hacıbaba'nın dükkânına gider ve dükkânın üst katındaki evde cumbada oturan Fitnat'ı görüp âşık olur. Tütüncü Hacıbaba, Fitnat'ın üvey babasıdır ve Fitnat'ın evden dışarı çıkmasına izin vermemektedir. Burada söz edilen Aksaray “en eski Müslüman semtlerinden biri olması sebebiyle daha geleneksel ve muhafazakâr hayatların sürdürüldüğü bir yerdir” (Akdeniz, 2019, s. 55). Nitekim Hacıbaba karakterinin bu muhafazakâr yapıyla özdeşleştiği görülmektedir. Fitnat'ın üvey babası olan Hacıbaba'nın mahalle arasında yer alan tütüncü dükkânı ve dükkânın hemen üst katındaki evi, dönemin mahalle yaşayışından izler taşır.

XIX. yüzyılda Osmanlı modernleşmesiyle beraber mahalle mimarisinin ve hayatının da yavaş yavaş kabuk değiştirdiğini görürüz. Nitekim geleneksel yaşayış biçimindeki değişimler mahallelerin, kentlerde sınıfsal yapının belirlenmesini sağlayan kurumlar olmasıyla da kendini gösterir. Böylece Batılılaşmanın toplum içerisinde yayılmasıyla beraber popüler olmaya başlayan Avrupaî, semtler, mekânlar, geleneksel Osmanlı mahallelerinden farklı olarak ayrıştırıcı bir rol üstlenmiştir. Beyoğlu, Boğaziçi gibi mekânlarda yaşayanlar hem sınıfsal bir farkı hem de Avrupaî yaşama öykünmekle ortaya çıkan değişen mahalle algısını romanlar aracılığıyla gözler önüne serer. Bu doğrultuda Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâton Bey ile Râkım Efendi* adlı eserinden söz edilebilir. Romanda Felâton Bey'in “alafranga meşrep” babası Mustafa Merâki Efendi, geleneksel Osmanlı yaşayışının hâkim olduğu bir semt olan Üsküdar'daki konağı, bağı, bahçesi nesi varsa satar yani Batılı yaşam gereği alaturka hayatını değiştirmek için öncelikle oturduğu semti değiştirir. Modern yaşamın izinin sürüldüğü Beyoğlu'nda, Avrupaîliğin ve zenginliğin bir nişanesi olarak kâgir bir ev yaptırıp oraya taşınır. Böylece Mustafa Merâki Efendi, aidiyetin bir simgesi olan Üsküdar'daki mahallesinden taşınarak Beyoğlu'ya beraber Avrupaî bir hayata adım atar. Bu adımdan nasibini alan Felâton Bey'in de geleneksel mahalle yaşantısından kopup yerleştikleri Beyoğlu

ahalisiyle hasbihal edip oradaki eğlence hayatına dâhil olmaya çalışır. Bu sebeple de Cuma ve Pazar günleri seyir mahallerine gider, diğer bazı günlerde Beyoğlu'nun bazı ziyaret mahallerini gezer, Perşembe gecelerini ise arkadaşlarını alafranga bir şekilde eğlendirmek için eğlence mekânlarında geçirir (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 6).

Ahmet Mithat Efendi'nin bir diğer romanı olan *Demir Bey Yahut İnkişâf-ı Esrar* isimli eserde Avrupaî yaşayışla beraber ortaya çıkan mahalle dokusundaki bozulmalar ve mimari değişikliklerin, mekânsal organizasyonların kültürel hayat üzerindeki etkisini göstermesi bağlamında dikkate değerdir. Burada anlatıcı yazar Cihangir semtini İstanbul'un en iyi semtlerinden biri olarak görmekle beraber burayı şehircilik bağlamında pek çok açıdan eleştiriye tabi tutar:

Bizce İstanbul'un en güzel mahallatından birisi Cihangir'dir. Büyük harikler vukuuyla tesviye dairesine giren mahaller sıklaşır. Yeni taksim olunan arsalar bahçe ittihazı için yer verilemez. Taksim olunan küçük küçük arsalar üzerine büyük büyük kargirler binası tasarrufüt-ı asriyye muktezasından olmakla işbu yeni mahalleler bahçe denilen şeyden mahrum kalırlar. Güya cebr-i mafat için devair-i belediyye yeni ve geniş sokaklara ağaç dikmeye çalışır ise de ilk yerinden çıkarılması üzerinden aylar geçmiş olan fidanı sokakların iki tarafını biraz eşeleyip sokmaktan ibaret ameliyat neticesinde, o fidanlar bir aralık yeşerseler bile mürür ve ubur eden insanların, hayvanların çatıp çarpmasından muhafaza edilemediği, sulanamadığı, budanamadığı için beş yüzde birisi meydan alamayıp mahvolur gider (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 7).

Anlatıcı burada geleneksel mimarinin mahalle hayatını belli kalıplarla düzenlediğini ve bahçeli binaların yapımını da sağladığını ifade etmektedir. Bu şekilde yazar, on dokuzuncu yüzyılda yeni yeni gelişen şehircilik anlayışının İstanbul'daki izdüşümü hakkında bilgi vermekle beraber kent düzeni adına yapılanları pek de beğenmediğini bize hissettirir. Çünkü Ahmet Mithat, tabii güzelliklerden uzaklaşmadan yani şehirleşme adına bahçeleri heba etmeden bir organizasyonun yapılmasından yanadır. Zira geleneksel Osmanlı şehir anlayışında küçük ya da büyük her evin bir bahçesi vardır ve şehircilik adına bu ferahlama alanlarının yok edilmesi doğru değildir.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Müşahadat* isimli eserinde hem geleneksel mahalle kültürü hem de Batılı yaşam tarzına dair yansımalar söz konusudur. Romanda genel olarak Batılı örf ve âdetlere göre yaşanan bir hayat anlatılsa da bozacıdan bahsedilerek Osmanlı geleneksel hayatındaki seyyar satıcılara yer verilmiştir. Ayrıca romanda Beyoğlu'ndaki Çukur isimli mahalleye dair kısa da olsa tasvirlerle yer verilmiştir: "O zamanlar bu mahallede tek tük baraka nevinden bazı hanecikler yapılmıştı. (...) Çukur

mahallesine kadar vardı. Orada ‘baraka’ ismi az ve ‘ahşaphâne’ tabiri çok görülecek yeni yapı bir meskenin kapısını ‘tık’ eyledi. Pencerelerde ziya görüldüğü gibi, kapı ‘tık’ olunur olunmaz açıldığından anlaşıldı(...)” (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s 262). Beyoğlu’nun kenar mahallerinden biri olması dolayısıyla Çukur adlı mahallede henüz tam bir yapılaşmanın olmadığı görülmektedir.

Fatma Aliye, *Refet* adlı eserinde farklı sınıflardan insanların hayatlarını, İstanbul’un farklı semtlerini ve buralardaki mahalle yaşantısını resmeder. Annesi ile çaresiz bir şekilde bir akrabalarının konağına sığınan Refet, burada Mürüvvet Hanım’la tanışır. Mürüvvet Hanım, hallerine acıdığı için Refet ile annesi Binnaz’ı alıp kendi evine götürür. Bu evin olduğu yerde geleneksel Osmanlı mahalle kültürü hüküm sürmektedir. Yüksekkladırım’daki bu fakir mahallede insanlar arasındaki komşuluk ilişkilerinde samimiyet vardır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar eserlerinde genel olarak mahalle kültüründen kesitlere ve sokak yaşamına dair verilere yer verir. Bu alandaki verilerin okura aktarıldığı eserlerinden biri de *İffet*’tir. İffet’te mahalle ve sokak hem mimari hem de kültürel yönüyle işlenmiştir. Romanın başkışisi İffet, Fatih’te ailesiyle beraber mutlu bir hayat sürmektedir fakat babasının ölümünden sonra yoksulluk sebebiyle annesi ve erkek kardeşiyle beraber Topkapı yakınlarında izbe bir kenar mahalleye taşınır. Bu mahallede ailece hem annesinin hastalığı hem de fakirlikle mücadele ederler. Anlatıcı yazar Hüseyin Bey, yakın arkadaşı doktor N. ile beraber hasta olan İffet’in annesini tedavi etmek için onların yaşadığı eve gidip gelmeye başlar. Romanda bu iki karakterin gidip güzergâhlarında gördükleri İstanbul’un izbe mahalle ve sokaklarının mimari yapısı ve kültürü canlı bir şekilde anlatılır:

Yüksekkaldırım’ı geçtik. Hayli fasıllı bahçeler ile yolun iki tarafında görülen basık katlı, dar pencere ve haylisi cihât-ı erbaadan birine mâil çarpık cumbalı, eğri şahnişinli, gubâr-âlûd köhne büyüttan bazılarını bir belâ-yı kesvet gibi tramvayın üstüne iniverecek zannediyordum. Şehremini’ni geçtik. Gittikçe mezarlıklar çoğalıyor, haneler ufalıyor, etrafın menâzırındaki kasvet artıyor idi. Bu esnada tramvay Topkapı’daki son mevkie gelmiş bulunduğundan (...)Köşesinde camları sararmış harap bir kahve bulunan sağ cihetten bir sokağa saptık (...) (Gürpınar, 2015, s. 28 – 33).

Tramvaydan son durakta inip dostuyla beraber yollarına devam eden anlatıcı yazar gördükleri karşısında kendini İstanbul’dan başka bir mahalde zanneder:

Saptığımız sokağa yürümekte devam ediyor idik. Sokak dar ve güzergâhı eğri büğrü olup muhtelif cihetlerinden çirkefler akıtılmış ve kümes kadar küçük, harap hanelerinin önünde murdar entarili birtakım etfal oynamakta ve arada sırada hanelerin birinden (...) Bazı evlerin önünden geçer iken hissolan mayıs kokusu ve arada bir işitilen inek sadaları, insana kendinin İstanbul'dan uzak bir köyde bulunduğunu zannettiriyordu. Dolambaçlı sokaklardan girip çıkarak bir müddet yürüdük. Haneler seyrekleşmeye, bu mahallâtı istila eden sükûnet-i müessire artmaya başladı. Bazı sokaklarda hane bile görülemeyip harçsız, kuru taşla örülmüş viran, alçak bostan duvarları her iki cihetten uzun mesafelere kadar imtidâd ediyordu (Gürpınar, 2015, s. 33 – 34).

Yaklaşık on dakika yürüdüktan sonra bostan duvarlarının bitmesiyle köye benzeyen sekiz on haneli bir mahalleye gelirler. Bu mahallenin “haneleri küçük meydancığın çevresini teşkil eden muhit üzerine bina edilmişti. Bu meydancığın sağ cihetinde yalak taşı yarısına kadar kırılmış harap bir çeşme vardı. Doktor çeşmeye yakın ve kaplama tahtaları, saçakları dökülmüş, iki penceresinden birisinin kafesi düşmüş bir hanenin tek kanattan ibaret olan kapısını çaldı. Çeşmeden su doldurup birkaç hatve ayrılmış olan pembe entarili bir kız elindeki testiye yere bırakıp... (Gürpınar, 2015, s. 34-35).

İstanbul'un sorununu dışında sayılan bu fakir mahalle anlatıcı yazar tarafından oldukça canlı bir şekilde betimlenmiştir. Burası toplumun alt tabakasından ekonomik durumu kötü insanların oturduğu geleneksel bir Osmanlı mahallesidir.

On dokuzuncu yüzyılın sonunda, Avrupaî binaların sadece merkezi semtlerde değil, şehrin

hemen her mahallesinde boy göstermesiyle birlikte mahalle, değişmeye başlar. Bu dönemde mahalli ögeler dönüşmekte; bu dönüşümle birlikte mahalle kültürü de yok olmaktadır. Dolayısıyla bu yüzyılda modernleşme girişimleriyle birlikte Osmanlı yaşamının ve mahalle kültürünün temel dokusunu oluşturan mahremiyet ve kapalı yaşam tarzındaki kırılmaların mahalle hayatından kopuşları da beraberinde getirdiği ifade edilebilir. Bu yönüyle özellikle Batılı hayatın yaşandığı mahallelerde evlerin mimari şeklindeki değişikliklerin yanı sıra mahallelerin ekonomik düzeylere göre ayrışmaya başladığı da belirtilebilir.

3.2. MEYDAN, CADDE, SOKAK

Osmanlı şehrinde sokak, mahallenin temel dokusunu oluşturur. Sadece evleri ve sosyal alanları değil, mahalle sakinlerini de birbirine bağlar. Bu sebeple sokakların temizliğinden bakımına, güvenliğinden düzenlemesine birçok konuda belirleyici kişilerin mahalle sakinleri olduğunu ifade edebiliriz. Her ne kadar sokak düzeninde

yazılı bir sistem bulunmasa da mahalleye giden sokakların dar, yokuşlu inişli ve mahalle bünyesine uygun yapıda olduğunu söyleyebiliriz.

Tanzimat kentinin romana yansıyan canlı ve renkli unsurlarından biri sokaklardır. Sarmal ilişkiler ağıyla örülü sokak, İstanbul yaşamının çok boyutlu ve canlı bir göstergesidir. Kentteki yenilikler bireyin kişilik yapısını ve kültür dünyasını değiştirdiği gibi kentin görüntüsünün de değişmesine neden olmaktadır. Bu görüntü değişikliği büyük oranda sokak olgusu üzerine inşa edilmektedir. Sokak, kentin en küçük toplumsal birimi olarak insan-toplum-mekân ilişkisine yön veren en küçük yapıdır. Sokak, her daim bir toplumun ideolojik anlayışını, kültürel kodlarını ve toplumsal yaşayışında yer eden yeni eğilimleri yansıtır.

“Sokak” kavramı; Tanzimat kentinde genellikle değişmemiş, geleneksel kalmış ve mahalli yaşayışı sürdüren birimler olarak ele alınmıştır. Samipaşazade Sezai’nin *Sergüzeşt* adlı romanında Esirci Hacı Ömer Efendi, yanındaki halayığı satmak için geleneksel bir mahallede bir eve gider. Öğle vakti gidilen bu sokak ve mahalle, romanda şöyle tanıtlır:

(...) O esnada öteki sokaktan zuhur eden bir âmâ elindeki değneği fasılayla bir usulde kaldırımlara vurarak, ‘Devr-i la’inde baş eğmem bâde-i gülfâma ben’ gazelini okuyarak geçiyordu. Evin kapısında bir köpek uyuyor, komşunun damında bir-iki kedi dolaşıyordu. İnsan bu sokaklarda yürüdükçe; sükûnetine ve suret-i tanzim ve inşasına bakarak kendini kurun-ı vustaya doğru seyir ve seyahat ediyor sanır (Samipaşazade Sezai, 2019, s. 50).

Sokak, mahallenin bir alt birimi olarak Ahmet Mithat romanlarında bazen sembol, bazen de mahallenin tamamlayıcı bir unsuru olarak kullanılmaktadır. Romanlarda, özellikle geleneksel yapının korunmaya çalışıldığı bazı semtlerde sokaklar dar, kimi zaman da çıkmazdır. Geniş sayfiyelere, mesire alanlarına, bahçelere sahip mahallelerde sokakların dar ve kimi zaman çıkmaz olması garipsenecek bir durum gibi görünse de Bergen’in *Kenti Durduran Şehir* adlı eserinde bu konuda yaptığı tespit dikkate değer bir nitelik taşır. Ona göre:

Osmanlı mahallesinde kefalet müessesesi nedeniyle hırsızlık ya da fail-i meçhul bir olayın mesuliyeti mahalleye aitti. Bu nedenle mahalleye elini kolunu sallayıp girmek mümkün değildi. Bu hem sokakların bir katır geçecek genişlikte olması nedeniyle böyle idi ve hem de sokakların çoğunlukla çıkmazlarla kesilmesi nedeniyle böyle idi. Cumbalar ardında sokağı gözleyen mutlaka birileri vardı (Bergen, 2016, s. 94-95).

Ahmet Mithat'ın eserlerinde sözü edilen dar sokaklardan biri de Sirkeci İskelesi sokağıdır. *Yeryüzünde Bir Melek* romanında kendisinden bahsedilen bu sokak, Sirkeci'deki alanın genişliği ve iskelenin büyüklüğüne tezat bir şekilde dar ve küçüktür. Öyle ki hanelerden birinden bir kiremit düşecek olsa diğer haneye zarar vermemesi işten bile değildir. Ahmet Mithat, söz konusu sokağı şöyle betimlemektedir:

Binnisbe dar olan sokaklarından kat-ı nazar fakat Cağaloğlu'ndan doğru gelen yani şimdiki Babiâli Caddesinin selefi bulunan belli başlı caddesinde bile sağ taraftaki hanenin damından bir kiremit düşecek olsa, sol taraftaki hanenin cumbasını zedeleyeceğini size ihtar edersek mübalâğa etmemiş olduğumuz halde, Sirkeci İskelesi sokağının nasıl bir sokak olduğunu da tarif edebilmiş oluruz (Ahmet Midhat Efendi, 2000, s.3).

Romanda yer alan sokak, roman karakterlerinden Raziye'nin konağının bulunduğu sokaktır. Ahmet Mithat, bu hikâyeyi anlatıp sokağı tasvir ettikten sonra Şefik ve Raziye'yi, Raziye'nin bu sokaktaki evinde görüştürür. Bu görüşme esnasında Raziye evinin cumbasında, Şefik ise pencerenin altındadır. Yazar, sokağın darlığı ve diğer hanelerin bu görüşmeyi fark edebilmesi ihtimaline karşı olarak da Raziye'nin evinin birinci katını zemine yakın olarak düşünüp betimlemiştir. Hanenin cumbaları sokaktan geçenlerin başına degecek kadar alçak olduğu için yoldan geçenler oradan eğilip geçmek zorundadır (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 6). Böylece dar sokak, iki aşığın cumbanın içinde ve dışında karşılıklı konuşmasına olanak tanırken, cumbanın yere yakın oluşu da Şefik'in gizlenmesini ve komşular tarafından fark edilmemesini sağlar. Bu bölümde yazarın böyle bir sokak tasviri yapmasında, iki âşığın görüşmesine uygun bir ortam yaratmaya çalışması kadar, dar ve muhafazakâr sokakları olay örgüsüne taşımak istemesinin de etkisi olduğu söylenebilir.

Ahmet Mithat'ın *Çengi* romanında olayların seyri, çıkmaz sokakların yer aldığı bir başka semte kayar. Dâniş Çelebi, Tahtakale Hamamı'ndan çıkmış düşkün bir kadını peşine takar ve kadından kendisini takip etmesini ister. Bu aşamadan sonra hikâyenin seyri yine çıkmaz sokaklara kıvrılır:

Gide gide Süleymaniye tarafına teveccüh ederek birçok sokaklara girdikten sonra, nihayet önlerine bir çıkmaz sokak çıktı. Malum â! İstanbul'da çıkmaz sokak nevâdirinden değildir. Hatta çıkar sokaklar bile çıkar, ama ol kadar suûbetle çıkar ki, çıkardıkları adamın canını da çıkarmak derecesine getirir (Ahmet Midhat Efendi, 2018, s. 25).

Dâniş Çelebi, akli başında bir karakter olmadığından kendi kurduğu hayâl dünyasının bir parçası olarak boş bir konak arar. Böyle bir konağı bulmak da ancak izbe mahallerde, çıkmaz sokaklarda mümkün olacaktır. Bu düşünceyle Süleymaniye taraflarındaki çıkmaz sokaklardan birine sapar. Ahmet Mithat'ın romanın bu bölümünde Süleymaniye taraflarını bilinçli olarak tercih ettiği düşünülebilir. Zira Süleymaniye geleneksel dokunun ve mahalle anlayışının korunduğu eski semtlerden biridir.

Ahmet Mithat'ın romanlarında kehrin genelinde mahalle ahlakının gözetildiği sokakların yanı sıra izbe ve tekensiz sokaklar da bulunmaktadır. *Dürdane Hanım* romanının ilk bölümü Galata semtinde geçmektedir. Galata semti, İstanbul'un köklü semtlerinden biri olmasının yanı sıra çeşitli milletlerden insanları bir arada barındırması ve türlü meslek erbaplarını bir araya toplaması yönüyle de ilgi çekici bir muhittir. Ahmet Mithat'ın aktarımıyla, Galata caddesinde dolaşırken saatiniz veya cüzdanınız çalınabilir. Buralarda dolaşırken dikkatli olmak yeterli olacaktır. “Fakat büyük caddenin sağında ve solunda olan sokaklardan içerilere girmek isterseniz işte o zaman hiç teminat verilemez” (Ahmet Mithat, 2017, s. 221). Çünkü bu sokaklar en azılı hırsızların, gözünü kan bürümüş kanunsuzların barındığı ücra yerlerdir. Öyle ki zaman zaman bu sokaklara jandarma ya da polis bile kolay kolay giremez.

Sokaklar, özellikle Osmanlı'da mahallenin canlılığını yansıtan, insan ilişkilerinin boyutunu ortaya koyan toplumsal hafıza mekânlarıdır. Bu yönleriyle de topluma dair çeşitli sosyal ve kültürel bellek öğelerini biriktirir. Bilhassa sokak, incelediğimiz eserler içinde Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında, toplumsal renkliliğin çeşitli örnekleriyle görülebildiği bir sosyalleşme alanı olarak karşımıza çıkar. Yazarın *İffet* romanında Aksaray'ın kenar mahallelerinden birindeki yoksul bir yaşam anlatılır. Bu mahallenin sokakları Fatih semtinin ara sokaklarına benzemektedir. Ancak buradaki sokak, şehrin dışında bulunmaktadır, eski, izbe ve çok yoksuldur. Dar ve çoğunlukla inişli yokuşlu olduğu ifade edilen bu sokaklar, romanın olay örgüsünde önemli bir yer edinen yoksul mahallelerin panoramik bir görüntüsü gibidir adeta. Anlatıcı yazar, mahalleyi anlatmadan önce bu mahalleye giden sokakların görünümünü aktararak, okurun muhayyilesini mahallenin dış görünümüne ve ruhsal yapısına hazırlar. *İffet* romanındaki sokak, şu şekilde görünmektedir:

Saptığımız sokağa yürümekte devam ediyor idik. Sokak dar ve güzergâhı eğri büğrü olup muhtelif cihetlerinden çirkefler akıtılmış ve kümes kadar küçük, harap hanelerin önünde murdar entarili -ebeveynleri terbiyelerinden aciz buldukları için başlarını kışkırlarını feleğin sille-i te'dibine karşı açık bırakmışlar zannolunan-birtakım etfal oynamakta ve arada sırada hanelerin birinden lâzime-i tesettüre yeldirmesinin yakasını başına almak suretiyle riayet eden bir kadın çıkarak diğer bir haneye girmektedir. (...) Haneler seyrekleşmeye, bu mahallâti istila eden sükûnet-i müessire artmaya başladı. Artık ne çocuk görülüyordu, ne kadın, erkek, ne de bir hayvan! Şehrimizin sokaklarını dolduran kilâbdan bile eser yoktu. İnsanların doyunca ekmek bulamadıkları bu sokaklardan onlar da çekilmişlerdi (Gürpınar, 2015, s. 33-34).

Osmanlı şehir yapısında çarşı içindeki sokaklar, genel olarak işyerlerinin yoğun olduğu meslek erbaplarına göre isimlendirilmekteydi. Demircilerin bulunduğu sokaklar Demirciler sokağı, sahafların bulunduğu sokaklar ise Sahaflar sokağı olarak adlandırılmaktaydı. Çeşitli iş kollarından esnafların hizmet verdiği bu sokaklar, aynı zamanda o iş kolundaki esnafların toplandığı birer küçük çarşı konumundaydı. Bu sokaklar ve buralarda hizmet veren esnafların konumu, şehir planlaması içinde, belli ölçütler göz önüne alınarak belirlenirdi.

Bir anlamda şehrin nabzının tutulduğu yer olarak ifade edebileceğimiz sokaklar, mahallenin şekillenmesinde ve gelişmesinde önemli bir yere sahipti. Çıkmaz ya da dar, yokuşlu ya da çamurlu, nasıl olursa olsun Osmanlı sokağı, mahallenin ve şehrin genel özelliklerini bünyesinde taşıyan bir özellik arz ederdi.

Osmanlı şehirinde özellikle büyük ve önemli camilerin çevresindeki sokaklar, çeşitli meslek sahiplerinin bir araya toplandığı bir kapalı çarşıya dönüşürdü. Bu çarşıların her bir ucu ayrı bir sokağa çıkar ve her bir sokakta farklı iş kollarından meslek çalışanları faaliyet gösterirdi. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Metres* adlı romanında, dönemin önemli meslek erbaplarından biri olan arzuhalcilerin, cami, postane ve devlet kurumları civarındaki görünüşleri ele alınmaktadır:

Yeni Cami'nin avlusuna vardım. Yazıcılar postanenin önüne çekmecelerini koymuşlar, bir sıra oturmuşlar. Kaligraflarının numunesi olarak önlerine beş on satırlık birer kâğıt asmışlar. Alık tertip bazı herifler; karılar da bunların karşısına çömelmişler. Onlar söylüyorlar, berikiler de çızık çızık kâğıdın üzerine laf imlâ ediyorlar (Gürpınar, 2017, s. 218).

Geleneksel mahallelerin simgelerinden olan konak yaşayışı, Tanzimat'ın ilanından sonra alafranga anlayışın bir gereği olarak yavaş yavaş değer kaybeder. Kimi mahallelerde tek tük kalan bu konaklar, eski yaşam anlayışının temsili olarak görülmektedir. Kimi mahallelerdeki konaklar, şehrin yeni merkezi olan Beyoğlu ve

Boğaziçi gibi semtlere uzak olduğu için terk edilmekte, kimi mahallelerde ise konakların dışı eski yapısını korusa da içi, alışılmışın dışında ve çeşitli eşyalarla doldurulmaktadır.

Osmanlı'da on dokuzuncu yüzyılda dönemin ihtiyaçlarına göre yeniden şekillenen sokakların eserlerde önemli bir yer tuttuğu ifade edilebilir. Cami ya da mescit eksenli bir kuruluş teşkil eden Osmanlı şehri, toplumsal yaşamı, sokak ve mahalle vasıtasıyla yansıtır.

3.3. KAHVEHANE, LOKANTA, BİRAHANE

Kahvehaneler, mahallenin önemli bileşenlerinden biridir. Mahalle erkeklerinin neredeyse her akşam oturup sohbet ettiği, mahalleye dair sorunları çözmeye çalıştığı kahvehaneler, bu yönleriyle mahalle erkekleri için, cami, mescit ya da mezarlık gibi ikinci bir ortak mekândır. Mahalle kahvehanelerinin ortaya çıkışına dair Sökmen şu ifadelerde bulunur:

Mahalle kahvelerinin kökleri yine ana mekânlardan olan cami ile ilintilidir. İlk mahalle kahveleri camilerde namaz vaktini bekleyenlerin oturmaları için ayrılan mekânların geçirdiği dönüşümlerle ortaya çıkmıştır (Sökmen, 2011, s. 31)

Bu ifadeler, mahalle kahvesinin neden camiye yakın olduğunun ve dinî-millî günlerde camiden sonra neden buralarda toplandığının bir yanıtı gibidir.

Tanzimat romanında kentin hafızasının önemli bileşenlerinden biri olan kahvehaneler; sokağın, mahallenin ya da semtin kültürel kimliğini oluşturan önemli toplanma alanlarındandır. Kahvehaneler, Osmanlı tarihinin çeşitli dönemlerinde toplumsal yaşamın nabzını tutan mekânlardan biri olma görevini üstlenmiştir. Öte yandan İmparatorluk kurumlarının kahvehanelere bakışı, genel itibarıyla olumsuz ve mesafelidir. Anar, *Mekândan Taşan Edebiyat “Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri”* adlı eserinde bu durumu şöyle açıklar:

Osmanlı devlet erkânı kahvelere genelde şüpheyle bakmıştır. Devrin ne yapacağı hiç belli olmaz insanların meskeni olan ve her türlü fesatı barındıran, aynı zamanda kamuoyunu oluşturan/yönlendiren kahveler ve kahvehane müdavimleri, devlet erki tarafından sürekli kontrol altında tutulmaya çalışılmıştır. Devlet erki yasaklamalar, ceza ve tehditlerle bu “şer odakları”nın halkı zehirlememesi için sert tedbirler almıştır (Anar, 2012, s. 201).

Devlet yetkililerinin kahvehanelere bakış açısının 19. yüzyıl itibarıyla değiştiğini söylemek mümkündür. Bunun bir nedenini, devletin içinde bulunduğu zor durum

oluşturuyorsa diğere bir nedeni ise kahvehanelerin değişen misyonu ve dönüşen yapısı oluşturmaktadır. Zira kahvehaneler, 19. yüzyılın ikinci yarısında esir ticaretinin gayrimeşru alanları, yeniçeri oluşumlarının karar organları ve kanunsuzların uğrak yeri hâline gelmiştir. Tekinsizlik kavramıyla anılmaya başlanan kent ve semt kahvehaneleri, bu noktadan sonra mahalle kahvelerinden farklı bir fonksiyon yüklenmiştir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* romanında sözü edilen “Camları sararmış ve harap bir kahve” (Gürpınar, 2015, s. 33) kirliliğın, bakımsızlığın, işsizliğın ve tembelliğın bir sembolü olarak karşımıza çıkar. Burası mahallenin genel görünümüyle bir uyum içindedir. Zira anlatıcı yazarın gözlemleriyle aktarılan kahve, tulumbacı iki gencin birbiriyle boğuştuğın, yaşlı bir adamın sigarasını tütürdüğü, bakımsız bir yerdir. Romanda mimari unsurlarına çok değinmeden küçük bir yer edinse de bu kahvehane, bir dekor olmanın ötesinde adeta bir sembol ve toplumsal eleştirisi aracıdır.

On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı modernleşmesiyle beraber sadece sokaklar, mahalleler gibi zorunlu geçiş alanları değil görünürlüğü arttıran mekânlar da Osmanlı toplum hayatında aktif bir rol oynamaya başlar. Batılılaşmayla beraber “alafranga” bir birey olma yolunda çaba gösterenlerin gittiği yeni sosyalleşme alanlarından biri ise kahvehanelerdir. Geleneksel Osmanlı kültüründe genellikle mahallenin meydanında bulunan ve sadece erkeklerin boş vakitlerini geçirmek ve sosyalleşmek için gittiği kahvehanelerin yanında yavaş yavaş Beyoğlu ve çevresinde yer alan, referans mekânları olarak ifade edebileceğimiz ve Batı mimarisıyla inşa edilen, kadınların da dâhil olduğu yerler kurgusal metinlerde karşımıza çıkmaya başlar. Beyoğlu gibi Avrupalı yaşam tarzının hüküm sürdüğü semtlerde bu mekânlardan bazılarının “kafe” adını aldığı da görülmektedir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* adlı eserinde Ahmet Cemil, gazetede ki iş arkadaşlarından biri olan ve ailesini, tüm sorumluluklarını unutarak Beyoğlu'nun eğlence hayatında kendini kaybeden Raci'yi bulmak için yine bir başka iş arkadaşı olan Ahmet Şevki Bey'le Avrupalı yaşamla beraber yeni yeni türemeye başlayan kahvehaneleri dolaşır. Bu doğrultuda gittikleri ilk mekân “Louxenbourg” adındadır. Şehrin yüksekçe yerlerinden birinde bulunan Louxenbourg Kahvesi, gelip geçenlere yukarıdan bakan bir konumdadır. Ayrıca burası, her isteyenin değil belirli bir alım gücü ve eğitim düzeyi olan zümrelerin müdavimi olabileceği bir yerdir. Ahmet Şevki Efendi,

zevksiz, karanlık, loş ve samimiyetten yoksun bulduğu bu kahvede sıkıldığını ifade eder. İki arkadaşı daha sonra buradan farklı mekânlara gider. Fakat Beyoğlu'nun diğer gözde kahvehanelerinin neler olduğu, nasıl bir yapıya sahip olduğu ve birbirlerinden ne derece farklı olduğu, Ahmet Cemil'in anlatımıyla ortaya çıkar:

Nereye gitsen böyle değil mi? Burası Beyoğlu kahvelerinin en eğlencelisidir. Canınız daha kapanç yer istiyor ise Couronne var, Gambrinus var, Central var... Lambalı duvarların, tavanların arasında mermer masalar... Bu masaların etrafında birçok adamlar ya bira içiyor ya gazete okuyor ya yavaş sesle konuşuyor... Şu halin bir aynı! Bir fark varsa o da biraz daha kapalı, kasvetli olmasından ibaret. Kahve kahve dolaşırız, demiştim, isterseniz Palais de Cristal'in, Concordia'nın yanlarında cam kapılı, içi daima gürültülü, kapısı açıldıkça sokağa dumanla karışık bir karık kadın sesiyle bir çatlak keman ahengi fişkıran kahvelerden birine gidelim. İşte Beyoğlu, işte Beyoğlu'nun zevki!... (Uşaklıgil, 2017, s. 157-158).

Ahmet Cemil, bu mekânların hiçbirini diğerinden farklı görmez. Romanda bu tarz eğlence mekânlarına dair çokça ayrıntılı bilgiler verilir. Anlatıcı yazarın Ahmet Cemil aracılığıyla aktardığı bu kahveler, Osmanlı kahvehaneleri gibi geleneksel ve muhafazakâr değildir. Çeşit çeşit alkollü içecekler ile Fransızca başta olmak üzere Avrupa dillerinde yazılmış resimli ve resimsiz gazeteleri müşterilerine sunmaktadır.

İki arkadaş o akşamki gezilerine devam ederler, dönemin çalgılı eğlence yerlerinden biri olan Tepebaşı Bahçesi'nin karşısındaki kahvelerden birine, sonrasında da “Palais de Cristal” yani bilinen adıyla Kristal Köşk'e giderler. Bu kez gittikleri yer, az önceki kahveler gibi daha seçkin kimselerin gittiği sessiz, sakin bir yer değildir. Bir zevk âlemi olan bu yer, girişten itibaren kahramanlara tiksinti verir: “Dar, pis, kademeleri aşınmış, sıvaları, duvarları kirlenmiş merdivenden yavaş yavaş çıktılar; kendilerini müskirat kokusuyla dolmuş, kapalı kalmış ağır bir hava karşıladı.” (Uşaklıgil, 2017, s. 129) diyen anlatıcı, roman karakterleri ile okurları, pis kokularla karışık bir meyhane havasıyla karşı karşıya getirir.

Gezileriyle ön plana çıkan roman kişilerinden biri de Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* isimli eserindeki Behlül'dür. O, dönemin referans mekânlarından biri olan “Lüksemburg” kıraathanesinde sık sık boy gösterir.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Vah* isimli eserinde ise geleneksel Osmanlı kahvehanesine yer verilir. Anlatıcı yazar, vapurda görüp takip ettiği bir hanımın hangi eve girdiğini öğrenir, çıkışında tekrardan karşılaşmak için evin yakınlarındaki bir kahvede oturup beklemeye karar verir: “Yolun biraz daha ilerisinde yol üçe münkasım olup sol tarafa

bükülmüş sokağın ağzında bir kahvehane vardı ki oradan yeşil boyalı hanenin kapısı görülebilirdi” (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 35). Kahvede oturarak evi gözetlemesinin sonunda takip ettiği kadın hakkında bilgilere vakıf olur.

On dokuzuncu yüzyılda, modernleşme süreciyle birlikte tüketim göstergeleri de ön plana çıkar. Bu doğrultuda Avrupaî yaşama özenen bireylerin yeni yeni açılmaya başlayan, dönemin önde gelen lokanta ve birahanelerine gidip hem sosyalleştiklerini hem de kendilerini yine Batılı yaşamı benimseyen diğer insanlara gösterme çabasına giriştiklerini ifade edebiliriz. Osmanlı modernleşmesiyle birlikte lokanta ve birahanelerin daha çok Levantenlerin yaşadığı Beyoğlu ve civarında olduğunu görmekteyiz.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Vah* adlı romanında gösterişçi tutumun bir parçası olan Beyoğlu birahanelerine referans mekânlar olarak yer verildiği görülmektedir. Daha çok Galata ve Beyoğlu'nda bulunan bu mekânlara Batılı tarzda yaşamaya çalışan halkın çok fazla rağbet gösterdiğini dile getirebiliriz. Roman kişilerinden iki arkadaş olan Behçet Bey ve Necati Efendi, dönemin meşhur Alman birahanelerinden birinde buluşurlar. Burası Fugel Birahanesi'dir:

İşte Almanların birahaneleri dahi bu hükmü görmüşlerdir. Bugün birahanelere girseniz Osmanlılardan hiç bir kimseyi görmez iseniz de o zamanlar girmiş olsaydınız dört beş şapkalı varsa yirmi otuz da fesli görürdünüz. Hele Galata'da Voyvoda civarında on beş numaralı Fugel Birahanesi, Osmanlıların en ziyade mazhar-ı rağbeti olmuştu (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 77).

On dokuzuncu yüzyıl Türk romanında Beyoğlu'ndaki lokantalar genellikle toplumun varlıklı kesimi ya da alafrangalığa özenen bireyleri aracılığıyla kurguya taşınır. Beyoğlu'ndaki ünlü lokantalara gidip oralarda görünür olmayı seven mukallit tiplerden biri de Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* adlı romanındaki Şatiroğlu Şöhret'tir. Tam bir Batı hayranı olan Şöhret, Avrupa hayatına uyum sağlamak adına en lüks Fransız lokantalarında yemek yer. Çok parası olmasa da tanıştığı Fransız Madam Potiş'le birlikte Beyoğlu'nda ünlü bir lokantaya giderler:

Bu lokantada Baba Perdriks namında bir Fransız'ın idaresinde bulunan yemek salonu epeyce vasi olduktan başka "Couple Amoureux" tabir edilen âşıkla âşıkaların tek başlarına serbest bulunabilmeleri için hususi kabineleri dahi vardı. Bizim Şöhret'le Potiş kabinelerden birini intihap ettiler. Lokantacı Baba Perdriks, bunların vürudlarını görünce epeyce bir telaşla istikballerine koştı çünkü Potiş ne zaman soyulmaya müstaid Şöhret akılda bir müşteriye çatarsa külli masrafa sokmak için ekseriya Perdriks'in lokantasını intihab ederdi (Gürpınar, 2015, s. 57).

Burada çok geniş olduğu vurgulanan bu lokantada iki sevgilin baş başa kalıp yemek yiyeceği kabinelerin de olması, bu tarz sosyalleşme mekânlarında gayrimeşru ilişki yaşayan bireylerin de gözden uzak hareket edebilmelerine olanak tanır. Şehir mekânlarının romanda verilmek istenen ana fikri somutlaştırma bağlamında doğrudan bir rol üstlendiğini görmekteyiz. Batılı yaşam özentisi içine giren Şöhret gibi tiplerin içine düştüğü komik durumu anlatmak için yine şehrin Batılı çizgide yer alan mekânları kullanılmaktadır.

On dokuzuncu yüzyılda Beyoğlu'nda oyalanabilecek yerler Lüksemburg Kahvehanesi gibi Batı tarzı kafe ve lokantalardır. Mahalle kahveleri, şehrin bu modern yüzündeki yerini kaybetmiş, iç mahallelere çekilmiştir. Bu modern kahvehanelerde yer alan gazete ve dergiler ise yine Batılılaşmanın bir gereği olarak Fransızlar başta olmak üzere çeşitli milliyetlere aittir.

3.4. BAHÇE, MESİRE VE GEZİNTİ YERİ, SAYFIYELER

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda İstanbul halkının eğlence ihtiyacını karşılayan en önemli yerler bahçe, mesire ve gezinti yerleridir. Özellikle Lale Devri'nden (1718- 1730) sonra İstanbullular arasında mesirelere gidip dolaşmak oralarda sosyalleşmek önemli toplumsal pratiklerdendi. “Öyle ki bazı İstanbullular mesire zevkini en geniş ölçüde tatmin etmek için günde birden fazla mesireyi ziyaret eder, birinde öğle yemeği yer, diğerinde ikindi gezintisini yapar, son olarak da akşam yemeğini yediği mesire dönüşünde mehtap gezisine çıkardı” (Aktaş, 2011, s. 152). Boğaziçi'ndeki mesire ve gezinti yerlerinin rağbet görmesinde 1851'de kırulan Şirket-i Hayriye'nin de büyük bir etkisi olmuştur. İncelediğimiz yüzyıldaki romanlarda Çamlıca, Tepebaşı, Kâğıthane, Göksu, Çırpıcı Çayırı, Taksim Bahçesi sözü edilen gezinti alanlarındandır.

Önemli mesire yerlerinden biri olan Çamlıca aslında Küçükçamlıca ve Büyükçamlıca olmak üzere iki farklı tepeden oluşmaktadır:

Anadolu yakasındaki iki tepeden 268 metre yüksekliğinde Boğaz'a yakın olanı Büyükçamlıca; 227 metre yüksekliğinde Adalar'a yakın olanı ise Küçükçamlıca adlarıyla anılır. Eski ve Yeni Çamlıca adlarıyla anılan iki mesire yerinin sayfiye olarak kullanılması ise, 17. yüzyılda bazı köşklerin ve Büyükçamlıca'da Bağ-ı Cihan adlı bir ahşap kasrın yaptırılmasıyla başlar (Aktaş, 2011, s. 178).

Çamlıca tepelerinden görülen İstanbul ve Boğaz manzarası buranın özellikle on sekizinci yüzyıla beraber öneminin artmasına neden olmuştur. Özellikle bağlık bahçelik olan bu bölge, on sekizinci yüzyılın sonunda köşklerle donatılmaya başlanır. “II. Mahmud (1808-1839), 1821'de Büyükçamlıca'da Sürurâbâd adını verdiği bir hünkâr kasrı yaptırıp ablası Esmâ Sultan'a hediye eder, kendisi de özellikle yaz mevsiminde sık sık bu kasra mehtap seyrine gelir ve ömrünün son günlerini bu köşte geçirir” (Aktaş, 2011, s. 178). Çamlıca, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren II. Abdülhamid (1876-1909) devriyle beraber ilk maskeli baloların, bahçe partilerinin Mısırlı Mustafa Fazıl Paşa Köşkü'nde yapıldığı çok renkli bir mesire yeri konumundadır. “1864 tarihinde Çamlıca Yolu Komisyonu adıyla kurulan bir komisyon, Küçükçamlıca'dan Büyükçamlıca'ya bir cadde açılmasına karar verir” (Aktaş, 2011, s. 178). Bu yüzyılda halk arasında Büyükçamlıca'dan Küçükçamlıca'ya akşamüstleri yürüyüp güneşin batışını seyretmek moda olmuştur.

Tanzimat kenti, eğlence alanlarının genişlemesi ve artması yönüyle de dikkat çekmektedir. Kâğıthane, Göksu Çayırı, Çamlıca gibi seyir yerleri bu dönemde oldukça rağbet görmektedir. İstanbul'u tepeden izlemek isteyenlerle dolu olan Çamlıca, bu dönemde Osmanlı eğlence anlayışının asıl yüzünü gösterir. O dönemlerde her gölgeliğe neredeyse birer hasır serilidir, halk temaşaya gelmiştir.

Karşımıza Çamlıca'nın çıktığı romanlardan biri Namık Kemal'in *İntibah* adlı eseridir. Romanın başkişisi olan Ali Bey, Mahpeyker'le burada karşılaşır ve anlatıcı yazar başta buradaki köşkten de söz ederek Çamlıca'yı tasvir eder:

İstanbul'u görenlere ma'lumdur ki Çamlıca köşkü safâ-bahşalıkta, ruh-perverliklere nev-bahardan aşağı kalır beda- yi-i rüzgârdan değildir. Binası bir tarafa dursun! Yalnız bulunduğu mevki İstanbul'un en müstesna bir noktası olduğu gibi. (...)

İstanbul denilen mecmua-i bedâiinin hâvı olduğu her türlü nevâdiri bir bakışta gösterecek bir nokta ise Çamlıca'dır: Boğaz içinde bir büyük orman veya bir küçük körfez yoktur ki Çamlıca'nın pâmâl-i nazaratı olmasın! Payitahtımızın Beyoğlu gibi, Galata gibi, Babıâli civarları gibi. Sultan Bayazıt gibi hangi ma'mur görülür ki Çamlıca'nın nazar-ı temaşasından kendini saklayabilsin. İstanbul'da tesisat-ı atika ve ebniye-i meşhureden hiç biri var mıdır ki Çamlıca tasvirini almak mümkün olmasın. (...) Çeşmenin yanındaki ağacın altında bir sandalyeye oturdu (Namık Kemal, 1998, s. 6-19).

İntibah romanı Çamlıca'nın neden bu kadar rağbet gördüğünün yanıtını verir gibidir. Tanzimat romancılarına göre, İstanbul, zaten başlı başına deniz ve doğanın birleşiminin oluşturduğu bir güzelliştir. Tepelerinden bakıldığı zaman insanın göreceği manzara,

dünyanın hiçbir yerinde görülemeyecek güzelliكتedir. Namık Kemal, İstanbul manzarasına Çamlıca'dan bakan yazarlardan biridir. *İntibah*'ta Çamlıca, İstanbul'u temsili yönüyle de konu edilir:

Çamlıca o nazargâh-ı ibrettir ki bahar içinde insan çeşmesinin yanına çıkar da başını kaldırır, etrafına bakınır ise gözünün önünde tabiî, sınaî, fennî nice yüzbin türlü bedayiden mürekkep bir başka âlem görür. Bayağı hadika-i basar o âlem-i bedâyi'in bir maharet-i fevkalâde ile nokta-i vâhideye sığıştırılmış haritasına döner. Bir de gözünü aşağı meylettirmek isteyince nur-ı nazarı cihanın her türlü ezhârını câmi bir şükûfezâra düşmüş zenbur gibi dakikada bir çiçeğe işleyerek saniyede bir meyve ile oyalanarak âheste âheste sahil-i deryaya gidinceye kadar tab ü tüvandan kesilir. Çamlıca'ya firdevs-i âlânın yere inmiş bir kıt'ası denilse şâyestedir. Feyyâz-ı kudret âlemde âb-ı hayat icadını irade etmiş olsaydı, o hâssiyeti Çamlıca suyuna verirdi (Namık Kemal, 1998, s. 17 – 18).

Recaizade Mahmut Ekrem tarafından yazılan *Araba Sevdası* isimli eserde de romanın başkışisi Bihruz, Periveş'le Çamlıca'da karşılaşır. Anlatıcı yazar burayı yolundan başlayarak romanın başında çok uzun ve ayrıntılı bir şekilde tasvir eder:

Üsküdar'dan Bağlarbaşı tarikiyle Çamlıca'ya gidilirken Tophanelioğlu'ndaki dört yol ağzı mevkiinden takriben bir yüz hatve ileriye medd-i nazar olunur ise o vâsi şosenin münteha-yı vasatisinde etrafı bir buçuk arşın kadar irtifada duvar içine alınmış bir ağaçlık görülür. Bu ağaçlığa varıldığı gibi şose yol sağ ve sol olmak üzere iki şubeye ayrılır. Duvar ile muhat olan ağaçlığın büyücek bir kapısı vardır ki iki yolun tamam nokta-i iftirakında vakidir. Sağ ve soldaki yollardan hangisine gidilecek olsa taraf-ı muhalifi mahut ağaçlıkla mahduttur. Ağaçlığın yanındaki duvar alçacık olduğundan üzerinden hayvan ve bahusus insan aşırnak için boyunca teller uzatılarak muhafaza olunmuştur.

Mutedil bir yokuş üzerindeki bu yollardan seyr-i adi ile dört beş dakika kadar gidilince daima duvar ile muhat olan ağaçlık bir meydancığa müntehi olur. Ağaçlığın burada da cephede aşağıkine muhâzi bir kapısı vardır. Yüksekten kuş bakışı bir nazarla bakmak mümkün olsa bir şekl-i mahrutide görünecek olan ağaçlık burada biter ise de iki yol yine birleşmez. Meydancığın bir otuz hatve ötesinde epeyce vâsi ve mürtefi bir set üzerinde -kâr-ı kadim binaları taklit yolunda yapılmış- enli saçaklı bir kattan ibaret bir bina ve bunun etrafında bazı büyücek ağaçlar mevcuttur. Onun üst yanında diğerk bir set ile başlayan yer ise birtakım servi ve meşe ağaçlarını ve vaktiyle kırılmayıp kalmış ve mevkiin –Sarı Kaya- ismiyle be-nam olmasına sebep olmuş büyük büyük sararmış kayaları havi inişli yokuşlu metruk bir mezarlıktır ki geçtiğimiz meydancıktan buraya değin olan mesafe de yine bir beş dakikalık kadar tahmin olunur.

Bu mezarlık da geçildikten sonradır ki iki yol hem birleşir hem de düzleşir. Buradan yine bir beş dakika kadar ileri yürünürse artık Çamlıca Dağı'nın eteğinde Kısıklı Köyü'nün çarşısına varılmış olur (Recaizade Mahmut Ekrem, 1998, s. 47-48).

Çamlıca Bahçesi adıyla İstanbul'da tanzim edilen ilk bahçe olduğunu belirten anlatıcı, insanların gösterdiği rağbetten ötürü bazı günler kapılarının kapalı olduğunu vurgular. Bahçe özellikle yaz mevsiminde gönül çelen bir güzelliğe sahiptir:

Yazın ve ba-husus baharlarda bu bahçeyi açtırıp da aşağıki kapıdan içerisine girerseniz beş on kadem ilerleyerek etrafınıza bir nazar ediverince muazzam ve mamur bir ravza-i dil-küşa içinde bulunduğunuza derhal kail olursunuz.

Bahçenin yalnız meydana geldiği tarihte güzel görünmesi fikriyle değil ileride yani zamanlar gelip geçtikçe ağaçların, ormanların büyüyerek kesbedecekleri hâle göre letafetlerini daima tezyiden muhafaza eyleyebilmesi mütalaa-i dūr-endişanesiyle icra olunan taksimat-ı dâhiliyesine ve o büyüklü küçüklü tarhlarının tenasüp ve vaziyetlerine bakarak ibtida tanzimini deruhte eden tabiat-şinas-ı mahir kim ise sanatine tahsin-hân olduktan sonra her tarafı birer birer nazar-ı dikkat ve istihsandan geçirmeye başlarsınız.

Haricin enzar-ı tecessüsünü kesmek için kenarlarına bir tertib-i matbuda dikilip gereği gibi feyizlenmiş, dal budak salıvermiş salkım, aylandoz, atkestanesi gibi sayedar ağaçlar ile orta yerlerde ca-be-ca ma'rus çınar, kavak, manolya, salkımsöğüt, misilli eşcâr-ı gûn-a-gûnun ve bazı yerlerde nur-ı nazarın değil eşia-i şemsin bile içerisine kolaylıkla nüfuz edemeyeceği surette sıkılmış ormancıkların etrafında dolaşır; bunları ziyadesiyle dil-pesend bulursunuz.

Biraz ilerleyince bir düzlüğün vasatında üstü kapalı etrafı açık kameriyemsi bir şey ve bazı kenar yollar üzerinde kulübe tarzında muntazam ve matbu ufak ufak binalar müsadif-i nazarınız olur. Bunlardan kameriyeye benzeyen şeyin –eyyam-ı mahsusada icra-yı ahenk için yapılmış (büfe)ler olduğuna intikal eder bunları da beğenirsiniz.

Azıcık daha ileri gidince bir büyük (lâk), onun ortasında dil-nişin bir adacık, bu adayı kenara rabtmek üzere suret-i gayr-ı muntazamada çitten yapılmış tabii güzel köprüler ve adanın üzerinde yine işlenmemiş ağaç dal ve kütüklerinden inşa olunmuş zarif bir köşk müşahade eder bunlardan da aşırı hoşlanırsınız. En sonra yukarıki kapıdan çıkarak mahut meydancığı mürur ve set üzerine suûd ile evvelce gördüğünüz binayı da yakından temaşa ettiğiniz ve bunun da bahçeye merbut bir (gazino) olduğunu öğrendiğiniz hâlde bahçenin her suretle mükemmeliyetini tasdik eylersiniz (Recaizade Mahmut Ekrem, 1998, s. 48-52).

Dinlenmek ve huzur bulmak isteyen insanlar pek çok yerinde sandalye ve kanepeleri bulunan bu bahçeye gelip oturur, halkı temaşa eder:

Bu kalabalığın ekseriyeti –kadınlar başka erkekler yine başka olarak- üçer beşer bahçenin içinde aşağı yukarı gezinirler, diğerleri de tarhların arasındaki kanepelere, sandalyelere oturarak ve çalgıcıların –o zamanlar İstanbul'ca pek (moda) olan (Bel Elen) operasından çaldıkları havaları dinleyerek gezinenleri temaşa ile eğlenirlerdi (Recaizade Mahmut Ekrem, 1998, s. 55).

Bulduğu noktadan sol tarafa şitâb etmek istemedi. Orası geçit vermez derecede sık bir ormancıktı. Ormancığın azıcık yukarısına gitti. Orası bahçenin kenarına müntehi bir düzlük ise de bir iki madama birkaç erkek birkaç da çocuktan mürekkeb bir aile sandalyeleriyle bir halka teşkil ederek orada oturuyorlardı. ...geçerken bir iki sandalye de devirdi, bahçe duvarının dibine gitti (Recaizade Mahmut Ekrem, 1998, s. 147-148).

Havuz bu makule rakit sularca alamet-i kîdem ve herem olan ve bazı vakit berraklıktan daha ziyade hoş giden yeşil rengi henüz kesbedememiş ise de epeyce bulanmış, sararmış olduğundan safhası kenar ve civarındaki eşcar ve nebatat ile temasına gelenlerin şekil ve heyet ve endam ve suretlerine aynalık edebiliyordu. İçerisindeki kırmızı, beyaz, siyah renkte balıklar güneşten hisse-i hayatlarını almak

için tâ suyun yüzüne kadar çıkmış ve âlem-i âb içinde sakinane ve mestane temaşayı devrana dalmıştı. Havuzun in'itâf-ı ziya-yı âfîât ile parıl parıl parlayan sathı – içindeki bu balıklarla beraber- bed renkte çiçekli bir kumaş-ı harir gibi görünürdü (Recaizade Mahmut Ekrem, 1998, s. 75).

Bihruz Bahçe-i Umimiye'ye yani Çamlıca Bahçesi'ne gelip giderken Tophanelioğlu yolunu tercih etmektedir:

(...) yollar ise üç gün evvelki yağmurlardan dolayı tozdan varestede olmak münasebetiyle Çamlıca seyri için en müsait günlerden ve fazla olarak pazara da müsadif olduğu için bir takımı midelerini birer küçük havuz gibi Çamlıca suyu ile bi'l-implâ (doldurarak) içerisine sardalya balığı salıvermek, diğer bir takımı da tavla oyunuyla vakit geçirmek, bazıları nargile safasına koyulmak, diğer bazıları da Çamlıca gibi İstanbul'un, Boğaziçi'nin her ciheti pâ-y-i-mâl-i nezâreti (gözetimi altında) ve bürûc-i isnaaşerin (on iki burç) on üçüncüsü addolunmaya liyakati olan bir nokta-i mürtefiadan bâlâ (...) (Recaizade Mahmut Ekrem, 1998, s. 155-156).

Bihruz Çamlıca Bahçesi'nde genelde orta set üzerinde büyük bir çınar ağacının altında oturmayı tercih eder:

(...) beyefendi orta set üzerinde büyük çınarın altında tenhaca sandalyesine kurulup, ayağını da ayağının üzerine atacak da perestide-i(...) (Recaizade Mahmut Ekrem, 1998, s. 157).

Bahçenin en kalabalık olduğu günler cuma ve pazardır. Çamlıca'ya Bihruz da en fazla o günlerde gitmeyi tercih eder. Ancak bu günlerin dışında da farklı mesire yerlerinde eğlendikten sonra yine bahçeye uğramadan edemez:

(...) Cuma ve pazar saat yedide köşkten çıkılarak Fenerbahçesi, Haydarpaşa, Duvarđibi mevkilerinin her birinde yarımşar saat bulunulduktan sonra saat dokuz buçukta Bahçe-i Umumi'ye gelinip akşama kadar orada eğlenilecek. Cumartesi ve salı yine o saatte köşkten çıkılarak doğruca Göksu'ya bi'l azîme yarım saat eğlenildikten sonra Küçüküsu'ya gelinip dokuza kadar orada beklenilecek ve avdetde Havuzbaşı'na dahi uğranılıp akşamüzeri Bahçe-i Umumi'ye yetişilecek. Pazartesi ve perşembe günleri yine mutad olan saatte köşkten çıkılıp Çamlıca'ya ve badehu Bahçe-i Umumiye azimet ve saat dokuza kadar orada ârâm (dinlenme) edilecek ve akşamüzeri Duvarđibi'ne ve oradan Haydarpaşa'ya ve ezana karîb bir zamanda Fenerbahçesi'ne gidilecek (Recaizade Mahmut Ekrem, 1998, s. 191).

Mahremiyete dayalı bir kadın erkek ilişkisinin hâkim olduğu Müslüman Osmanlı toplum hayatında her iki cinsin karşılaşma ve sosyalleşme alanlarından biri de Kâğıthane'dir. İstanbul'un 100 bahçesi isimli eserde Uğur Aktaş, Kâğıthane'yle ilgili bize şu bilgileri verir:

İstanbul'un en önemli mesirelerinden olan Kâğıthane Mesiresi Haliç'te, Kâğıthane Deresi ile Alibeyköy Deresi'nin birleştiği alandıydı. İstanbul'un fethi sırasında burada bir kâğıt değirmeni vardı; II. Bayezid dönemine (1481-1512) kadar çalışan bu kâğıt değirmeni semte ismini vermiştir. Kâğıthane Mesiresi çeşitli zamanlarda içinde yetiştirilen lalelerden dolayı "Lalezar" ve Lale Devri'nde (1718-1730) yapılan köşkten dolayı 'Sadâbâd' adlarıyla da anılırdı (Aktaş, 2011, s. 154).

İki yanı geniş çayırlarla kaplı, Haliç'e dökülen Kâğıthane Deresi'nin kenarına İmrahor Köşkü'nün kurulmasından sonra özellikle Kanuni Sultan Süleyman buraya özel ilgi gösteren ilk padişah'tır ve II. Bayezid döneminde burada yapılan baruthaneyi tekrardan kâgir olarak yaptırır. Ayrıca "Kanuni'nin şehzadelerinin sünnet düğünlerinin bir bölümü de Kâğıthane'de yapılır ve bu gibi gelişmelerle önemi artan Kâğıthane, Kanuni döneminde has bahçelere katılır" (Aktaş, 2011, s. 154).

Böylece hem mesire hem de toplantı yeri olan Kâğıthane, suyu bol deresi sayesinde kurulan imalathaneler ve değirmenlerle ufak çaplı sanayileşme hareketlerinin görüldüğü bir yer de olur. "(...) her çeşit esnaf, bir araya gelip görüşmek için iki yanı söğüt, kavak ve çınar ağaçlarıyla süslü olan dere vadisinde toplanır. Böyle zamanlarda çayırlarda yüzlerce çadır kurulur, halk günlerce, bazen bir aya yakın mesirede kalır" (Aktaş, 2011, s. 154). On sekizinci yüzyılda da ağaçlıklı, çayırılık bir mesire yeri olan Kâğıthane aynı zamanda padişahların av alanıdır.

Kâğıthane Mesiresi'nin en kalabalık olduğu günler, tatil olması dolayısıyla cuma ve pazardır. Bu günlerde deredeki kayıkların çokluğundan derenin üstü tamamen kapanır, arabalarsa mesire girişinde uzun kuyruklar oluşturur. "...eğlencelerin en güzeli denizyoluyla yapılan mesire dönüşlerinde yaşanır, kâğıt fenerler ve bayraklarla süslenen kayıklar birbirlerine yaklaştırılarak Haliç üstünde fasıllar geçilir" (Aktaş, 2011, s. 155).

1719'da Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa tarafından Kâğıthane'nin yeniden düzenlenmesine karar verilir. Bunun neticesinde derenin yatağı kısmen değiştirilip bentler vasıtasıyla derenin üzerine üç tane havuz yaptırılır, düzenlenen bahçeye ise Hüsrevâbâd adı verilir. Kâğıthane'ye yeni bir düzenleme yapılması 1721-1722 senesindedir. Fransa'ya elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Çelebi Mehmed, orada gördüğü saray ve bahçelerden çok etkilenip beraberinde bazı eskizler getirir. Bu çizimleri çok beğenen dönemin padişahı III. Ahmed, bu eskizlerdekine benzeyen saraylar topluluğu yaptırmaya başlar. Böylece dere kenarına Kuleli Bahçesi'nden getirilen mermerler döşenir ve bahçeye yerli yabancı pek çok ağaç türü dikilir:

Cedvel-i Sim denen bu kanalın kenarına, otuz sütun üzerine ünlü Sadâbâd Kasrıyla beraber bir dizi köşk, kasır, çeşme ve sebil yaptırılır. Dere boyunca ağaçlar dikilir, bahçeler Doğu bahçe geleneğine göre düzenlenir ve Sadâbâd Kasrı'nın önüne Fransa kralının hediyesi olan kırk kadar portakal fidanı dikilir. Avrupa fidanlıklarından getirilen birçok egzotik ağaç türü de yine bu alanın ağaçlandırma işinde kullanılır. Bu ağaçlar içinde İstanbul'da pek rastlanmayan iki tür, bataklık

servisi ile karaağaçların yakın akrabası zelkovanın örneklerine günümüzde de rastlanabilir. Bu ağaçlar dışında Kâğıthane Mesiresi çevre illerden istenen ıhlamur, dişbudak, kestane ve karaağaç fidanlarıyla ağaçlandırılır (Aktaş, 2011, s. 157).

Kâğıthane'deki 173 kasır, saraylar, köşkler ve bahçelerin 1730'daki Patrona Halil İsyanı neticesinde yıkılmasından sonra 1743'te Kâğıthane'nin özellikle de Sadâbâd'ın onarımına yeniden başlanır. Her ne kadar yıkılan tüm yapılar yenilenemese de Kâğıthane'yi yeniden eski hâline döndürmeye çalışırlar (Aktaş, 2011, s. 159).

Emin Nihat'ın *Müsameretname* adlı eserinde Mukaddes Hanım ile Vasfi Bey'in hikâyesinin anlatıldığı bölümde geniş bir Kâğıthane tasvirine yer verildiğini görürüz. Vasfi Bey, Mukaddes Hanım'ı görme umuduyla on iki hafta boyunca Cuma ve Pazar günleri Kâğıthane'ye gider. Bu gidişlerinden edindiği izlenimlerle Vasfi Bey, bu serire yerinin tasvirini yapar:

(...) Kağıthane de evvel bahar için ne emsalsiz bir mesire olduğu erbab-ı dikkate malûmdur. Hele evvelâ yokuş başından bakılıp köy tarafından bed ile Silâhtarağa cihetlerine doğru imale-i nazar olundukta o iki taraflı dağlar, bayırlar serapa zümrüt gibi çimen ve orta yer baştanbaşa yeşil yeşil çayırklar ki, üzerleri o mevkie mahsus beyaz beyaz ve daha gûnagûn çiçeklerle bezenmiş bir kaliçe-i kudret ve o çemenzarı bir baştan bir başa tûlani ikiye taksim ile orta yerde bulunan köprülere doğru çağlayanlardan güzeran eden o cu-yı diclûnun yılankavî bir şekilde aheste-reviş dolana dolana akışı ve bu nehr-i lâtifin üst başından ortasına kadar iki geçeli cesim cesim ağaçlar ve ortasından intihasına doğru iki taraflı serapa top top zümrüt gibi sazlar arasından cereyanı çeşm-i dikkat ve ibrete bir hoş teşrifat-ı tabiiye arz etmekle beraber in'ikas-ı şua-ı mihr-i münir ile ta bâlâlara şaşaa-endaz oluşu ve hem de bu nehr-i yegâne-i dehr hakikaten üst baştan çağlayanlara kadar hubub-ı nesim ile hare gibi mevişlerle ince ince temevvüç eder bir havz-ı hoş-guvar ve oradan da süzüle süzüle çağlayanlara geçerek sıra sıra o mermerden masnu tabakalardan şarıl şarıl akışı ise na- gamat-ı mücesseme-asa bir zezeme-i bî-karar ve bunu müteakip büyük havuzdan devr ile şapır şapır harice dökülerek bir derya-yı letafet-medar olup derhal üzerinde "Anadolu'ya! Rumeli'ye!" nidalarıyla karınca gibi ka- yıklar gezinmesi ve sevahilini ihata eden eşcar-ı saye-barının seyircilere serin serin sayeler arz etmesi... Elhasıl vasf ve sitayişine serhat ve nihayet olmayan her bir cihet, bir manzara-i pür-behçet olup her yüzden kalb-i in- sana taze taze hayat ve ferah-bahş oldukça her tarafta halk pür-neşe. O eğ- leniş, o letafet ve o seyircilerin yüzlerinde görülen şevk ve beşâset ve sath-1 zemininde her bir hareketi muhassenat-ı medeniyeyi ispat eden o müzeyyen arabalar birkaç sıra zincir gibi durmayıp devreder ve ara sıra içlerinde de hayret-efza neler geçer neler! Ne mehrular, ne peri-peykerler!. (Emin Nihat, 2003, s. 210- 211).

Türk edebiyatının ilk tahkiyeli eserlerinden *Müsameretname*'de Kâğıthane'nin bahar mevsimindeki emsalsiz güzelliği, gerçek yaşama dair ayrıntularla ifade edilmiştir.

İncelediğimiz eserler içerisinde Kâğıthane'yi mekân olarak kullanmayı tercih eden yazar Ahmet Mithat'tır. O, *Çengi* adlı eserinde Kâğıthane'nin tarihi hakkında okuyucuyu bilgilendirir:

Kâğıthane'nin bir şöret-i tarihiye almasına ve zevkini safasını bilen, letaif-i tabiiyeyi takdir eyleyen bir padişah-ı muazzam tarafından tezyini uğruna bunca fedakârlık ihtiyar bulunulmasına sebep hep letafet-i mevkiyesidir. Bir rivayete göre vaktiyle Paris'e gönderilmiş olan bir Osmanlı sefiri Versay Bahçelerini görmüş de o plan üzerine Kağıthane'nin de tanzimini matbu-i mufahhamına tavsiye eylemiş imiş. Orası bize lazım değil a! Fakat Kağıthane hakikaten tanzime tezyine en ziyade müsait olan yerlerin birisidir. Hatta İstanbul etrafında ondan daha müsait bir yer bulunmadığı dava edilse bile kolay kolay reddolunmaz.

Farz ediniz ki Kâğıthane'ye bahren (deniz yoluyla) gidiyorsunuz. İki tarafını vâsi (geniş) bir payitahtın kıtaları tehdit eyleyen (hudutlayan) bir liman sizin ilk güzergâh-ı bahrinizdir ki (deniz güzergâhı) dünya üzerinde bundan daha emin bir liman bulunmadığında coğrafyün (coğrafyacilar) müttefiktir. Haliç'te sizin kayığınızı bizar edecek kadar dalga peyda etmeye kâfi bir fırtına tasavvur edilmek lâzım gelse bütün dünyanın zir ü zeber (darmadağın) edilmesini dahi birlikte tasavvur iktiza eder. Zira mühendis-i tabiat sanki Kâğıthane'ye bahren gidecek olanları telâtum-ı deryayla (çarpan dalgalar) mustarip etmemeyi hesap eylemiş de o körfezceğizi ona göre resmetmiş gibi hiçbir rüzgâr Haliç'in miras-ı sathını "temevvüç" (dalgalanma) lafzının hükmü doğru addolunacak derecelerde temevvüç edemez (Ahmet Mithat, 2018, s. 35).

Deniz yoluyla Kâğıthane'ye gitmek için öncelikle Haliç Limanı'ndan yola çıkılması gerekir. Kâğıthane'ye yaklaştıkça daralan Haliç'in suları koyu maviden açık bir tona doğru değişir; yer yer yeşilimtirak renge bürünür ve gittikçe sararır. Haliç bir liman olmaktan çıkıp geniş bir nehre dönüşür.

Ama henüz nehir olmadı. Daha Kâğıthane deresine inmedik. Henüz Eyüp önlerindeyiz. Sular dahi nehir suları gibi tatlı değil, henüz tuzludur. Yalnız peyda olan darlık ile suların rengine arız olan sarılık orasını bir büyük nehir haline koymuştur. (...) Kayığımız hâlâ ilerlemektedir. Tamam, Alibeyköy deresiyle Kâğıthane deresinin birleştiği yere geldiniz ki işte burası gerçekten bir nehir manzarası teşkil eyledi. Siz Kâğıthane'ye gidecek olduğunuzdan Alibeyköy deresini sol tarafınızda bırakarak sağdaki dereye kayığınızı sevk eylediniz. (...) Mevsim nisanın on yedisi demedik mi ya? Bilhassa o mevsimde bu nehrin iki sahili tesrir-i üyun etmekte çemenzar-ı cinanı andıracak surette yeşildir (Ahmet Mithat Efendi, 2018, s. 45).

Ahmet Mithat Efendi, Kâğıthane'ye gidebilmek için Haliç Limanı'ndan başlattığı rotayı Alibeyköy Deresi ile Kâğıthane Deresi'nin birleştiği yere çevirirken okuyucuya adeta bir yol haritası çizer:

Yolunuzda devam ediyorsunuz. Mirahor Köşkü'nü dahi geçmişsiniz. Bir de tamam mecraanın bir kıvrımını dolaşır dolaşmaz karşınıza azim bir çayır çıkar ki arzen ve

tulen ona müsavi bir çayır daha İstanbul etrafında yoktur denilemez ise de letafet yalnız vüs'atte olmayıp belki Kâğıthane çayırı gibi ortasından büyük bir dere akmasında ve o derenin iki sahili rıhtım ile tanzim edilmiş bulunmasında ve tamam çayırın ortalık yerinde hakikaten sanatlı bir çağlayan vücuda getirilmesinde ve o çağlayanın bir tarafında cennet kasırları gibi bir kasr-ı hümayun bulunmasında ve hele derenin çağlayandan yukarı kısmının bir hatt-ı müstakim üzere binlerce metreye kadar uzanıp gitmesinde vesair burada kalemimizin bihakkının tasvirinden üşendiği bin türlü ziyneti cem eylesindendir. Mirahor Köşkü'nü geçtikten sonra karşınıza çıkan çayırın uzunluk ve genişlik bakımından İstanbul etrafında bir eşi benzeri yoktur (Ahmet Mithat Efendi, 2018, s. 57).

Buranın güzelliği; ortasından akan büyük derenin sahillerinin rıhtımlarla düzenlenmiş olması, çayırın tam orta yerinde sanatlı bir çağlayan bulunması, çağlayanın bir tarafında adeta cennet saraylarını andıran bir padişah sarayının bulunması ve derenin çağlayanlardan yukarı olan kısmında binlerce metre uzanıp giden bir hattın bulunmasındandır. Ahmet Mithat'a göre Kâğıthane, kalemin tasvir etmekten üşendiği daha binlerce güzelliği birleştirmiştir.

Kâğıthane Köyü, köprünün sol tarafındaki ağaçların içerisine gizlenmiş haliyle yer yer kendini belli eder:

Sizi çağlayana kadar götürmüş olmakla Kâğıthane'nin olanca letafet-i mevkiiyesini göstermiş olamayız. Hele bir köprüye kadar geliniz de ondan öteye Cendere Boğazı'na kadar olan kısma bakınız (...) Eğer bu tepeler Beykoz taraflarının dağları gibi ormanlık olsalardı, cidden Kâğıthane'nin letafetini derece-i gayeye isal etmiş olurlar idi. Ne çare ki yalnız çemenle mestur olarak ondan fazla ziyneti ise üzerinde atlayan koyun sürülerinden ibaret kalır (Ahmet Mithat Efendi, 2018, s. 58 - 60).

Kâğıthane'nin letafet-i mevkiiyesini ihtar için söylediğim dört lakırdıyı bu mevki-i lâtifin bihakkın tasvir ve tasviridir diye telakki etmeyiniz. Öyle telakki ederseniz ya bana ya Kâğıthane'ye zulmetmiş olursunuz. Zira ben Kâğıthane'yi bihakkın tasvir etmeye mecbur olsam bir cilt yazarım (...) Zira ben onun tasvir-i letafeti yolunda bir cilt yazsam bile Kâğıthane benden daha mahir muharrirlerin diğer birçok ciltlerine ihtiyaç hissettirecek derecelerde latif olduğunu her munsıfa teslim ettirir. İnanmazsanız ben sizi bahren Kâğıthane'ye götürmüş olduğum halde siz bir kere Beyoğlu tarafından Kâğıthane'ye gidiniz de tamam vadiye hâkim olan tepe üzerine geldiğiniz zaman karşınızda teşekkül eden levhayı tetkik eyleyiniz. Öyle bir panorama ki; temâşâ-i sathîsi saatlerce imtidad ederek sizi istiğrak haline duçar eder. Fakat hikâyemizin derece-i ihtisarına göre Kâğıthane'nin bu kadarcık tasvir-i letâfetini kâfi görünüz (Ahmet Mithat Efendi, 2018, s. 67).

Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâatun Beyle Rakım Efendi* romanında da yine Kâğıthane karşımıza çıkar. Özellikle romanın başkişilerinden Jozefino, Canan, Râkım Efendi ve Dadı, bir çarşamba sabahı Kâğıthane'ye doğru kayıkla yola çıkarlar. Alibeyköy Deresi kenarına ulaştıklarında, yeni sağılmış taze koyun sütü içmek için duraklarlar. Tekrar yola koyulup Çoban Çeşmesi'ni geçerek Kâğıthane çağlayanlarının yanına kadar

sokulur ve eşyalarını bir ağacın altındaki şilteye yayarlar. Râkım, Jozefino ve Canan ağaçların altından yukarı doğru çayırı gezmeye çıkar. Canan, bu tabiat güzelliği karşısında sıçrayıp atlama hevesine kapılır:

O gün Kâğıthane kalabalık değildi, uzaklarda konaklayan bir Ermeni ailesinden başka kimsecikler yoktu. (...) İnsanoğlu böyle güzellikler karşısında günlerce, haftalarca seyir halinde kalacakken eğlenecek başka şeyler aramaya başlar (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 71).

Mustafa Reşit'in ilk eseri olan *Bir Çiçek Demeti*, yazar tarafından "Kızlara Hediye" olarak takdim edilir. Olay örgüsünü evlilik meselelerinin oluşturduğu eser; mektup, nasihat ve hatıralardan oluşmaktadır. "L" Hanım'dan "N" Hanım'a yazılan ikinci mektupta L Hanım, bir cuma günü Kâğıthane'de gezinirken bir bey tarafından takip edildiğinden ve arabasına ilan-ı aşk mektubu bırakıldığından bahsetmektedir: "Kıymetli Kardeşim, Dünki cuma günü havanın letafetinden kemâliyle istifade için biz de Kâğıthane'ye gittik. Bu güzel günü herkes bir başka yolda alkışlıyordu. Bir müddet su kenarında oturduk" (Mustafa Reşit, 1885, s. 22).

Mehmet Vecihi'nin günümüze kadar gelen ve sadakatsizliği konu edinen tek romanı *Mehcûre'de*, mesirelere ve seyir yerlerine gitmek ahlaki bir düşünüş olarak okuyucuya sunulur. Mükerrerem, bir cuma günü mevsimin uygun ve havanın güzel olması üzerine dostlarının Kâğıthane'ye gitme teklifini kabul eder. Saat dört-beş civarı önce surun etrafında dolaşan Mükerrerem ve arkadaşları, Eyüp Sultan İskelesi'nde inip kiraladıkları kayıkla Silahtarağa'ya giderler: "Şanslarına çayır o gün o kadar kalabalıktı ki, allı yeşilli, siyahlı beyazlı çarşaf lar giymiş hanımlar bir çiçek demetini andırıyorlardı" (Mehmet Vecihi, 2003, s. 48). Diğer bir roman karakteri olan Münire, eşi Mahir'den boşandıktan sonra vaktini mesire yerlerinde geçirmeye başlar. Mevsimle birlikte mesire yerleri de kalabalıklaşınca Münire de hiçbir cuma ve pazar gününü kaçırmaksızın buraların müdavimi olur. Mesire yerlerinde rahat durmayan Münire, neredeyse gezip dolaştığı yerlerdeki tüm erkekleri tanımaktadır:

Baharın Kâğıthane'yi hakikaten görülecek, sevilecek bir zümrüt rengine koyduğu bir Pazar günüydü. Münire, iki gün evvelden kararlaştırdığı gibi yatağından kalkar kalkmaz aynanın karşısına geçip hazırlandı. Sonra dadısını alıp evden çıktı ve arabaya bindi. (...) dağılmış olan beyler ise arı kadar çoktu. Hava fevkalade müsait ve baharın ilk günleri olduğu için Kâğıthane çok kalabalıktı. O kadar ki, hayvan ve arabaların çokluğundan yeşil sahanın her tarafı örtülmüş ve dere birbirini kovalarcasına hareket eden kayık ve sandallarla dolarak bir kayıkhaneye dönmüştü.

Münire araba ile gittiği için tabii arabaların arasında dolaşıyordu. Ortalık hakikaten çok kalabalıktı. Bahar yeni geldiğinden, bir müddetten beri hasret olduğu Kâğıthane'ye gitmekten çok memnundu (Mehmet Vecihi, 2003, s. 55).

Nabizade Nazım'ın vefatından sonra kitaplaştırılan romanı *Zehra*'da Kâğıthane, mesire özelliğiyle yer alır. Havanın güzel ve açık, güneşin kuvvetli olduğu bir günde Ürani, “sevdiği beyiyle” birlikte kır tenezzühüne gitmek ister. Suphi, hiç itirazsız Ürani'nin isteğini kabul eder. Birkaç konyak içen çift, kol kola yola koyulur. Temiz bir kupa kiralayan Ürani ve Suphi, araba içinde yan yana, diz dize, el ele Şişli'ye doğru yol alır. Şişli'yi geçtikten sonra Kâğıthane Caddesi'nden doğru gider ve yolun dirsek noktasında dururlar. Bu nokta, Kâğıthane vadisinin topyekûn temaşa edilebileceği bir yerdir:

Cendere Boğazı'ndan beri kıvrıla kıvrıla süzülüp gelen Kâğıthane Deresi, büyük bir dirsekle Kâğıthane Köprüsü altından sıyrılıp aktıktan sonra, parkın geniş cetveli içinde bin iki yüz metre kadar bir mesafeyi hemen hatt-ı müstakim üzere kat ve seyr ile çağlayanlara girmekte; bir müddet kaybolduktan sonra alt tarafta Karakol Köprüsü'nün yanı başında birdenbire meydana çıkıp da Sünnet Köprüsü'nün aşağısına kadar büküle büküle devam etmekteydi.

İki gün evvel Kağıthane semasını ihata etmiş olan dolgun bulutlar, Kâğıthane vadisini bir âlâ sulamış, çayırılar bu ab-ı hayat ile canlanıp renklenmişti. Baştanbaşa bir kraliçei zümürridin haline gelmiş olan şu latif vadi içinde Kâğıthane Koyu safasından kabına sığamamış gibi güya karşı tepelere doğru tırmanmaktaydı. Hele parkın çıplak ormanını iktisab-ı taravete can atar gibi görünmekteydi. Karşı tepeler üzerinde Kâğıthane yaylası alabildiğine uzanıp gitmekte, sağ tarafta Maslak tepeleri ve Büyükdere Caddesi'nin sıra ağaçları sanki vadinin şu taravetini temaşaya şitab gösteriyor zannolunmaktadır.

Sünnet Köprüsü'nün alt tarafında Alibey Deresi'nin de iltihakıyla genişleyip açılan sath-ı rakid, şuaât-ı şemsiyeye karşı göz kamaştırmaktaydı.

Şu menazır-ı latife Ürani'nin cazibesi, neşesi ve bahusus konyağın tesiriyle Suphi'yi safasından gaşy eylemekteydi (Nabizade Nazım, 2018, 210).

Ürani ve Suphi'nin neşeleri yerine geldiğinden arabadan inerler. Arabacı biraz konyak getirir ve onlar vadiye inerek Cendere taraflarına doğru giderler. Yol üstündeki meşe ağaçlarının altında biraz duraklayan çift, nemli çayırılardan üzerinde çocuk gibi koşup yuvarlanır ve Kâğıthane Deresi kenarında yan yana oturup ayaklarını serin suya sokarlar. Bu esnada arabacı, Kâğıthane Deresi kenarına kadar yanaşmış olduğu halde arabasını temizlemektedir. Suphi ve Ürani yeşil çayırılardan üzerinde çıplak ayakla koşup oyunlar oynar. Saat on bire geldiği zaman çift, araba ile Cendere'den geçerek Ayazağa ve Zincirlikuyu yolundan eve döner.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Bir Muadele-i Sevda* isimli eserindeki olaylar Naki'nin dilinden yazılır. Romanda canlı Kâğıthane tasvirlerine yer verilir. Bir cuma günü

arabasını hazırlatıp Kâğıthane'ye giden Naki, buranın güzelliğini tasvir ederken şairlerimizin pek çoğunun anlatmaktan yorulduğundan ve bu tasvirlerin belki de yazarlardan çok okuyanları bıktırması olduğundan bahseder. Kâğıthane o gün Naki'yi şairane ününe aykırı, bayağı bir görüntüyle karşılamıştır. Yokuştan inince arabası toz bulutu içine giren Naki, bir tarafı dere, diğer tarafı çimenler üzerine gölgesini seren küçük bir ormancık olan İç Kâğıthane alanında, döner bir zincir meydana getiren araba katarına katılır. Arabalar durmaksızın dönerek ilkel zamanlardaki gibi bir görüntü arz eder. Fakat dönen şey yalnızca arabalar değildir başlar, gözler, sözler, bütün gönüllerle birlikte araba katarlarıyla birlikte durup dönmektedir:

Derenin öbür sahilindeki köşk bahçesinin iç açıcı gönüllere ferahlık veren görüntüsü bir toz perdesiyle örtülü... Zaten köşkün ağaçlı bahçesindeki bahar çiçeklerine bakan yok. O ulu, sık ağaçların bahar kokulu yaprakları arasından süzülen güneş ışınlarının yansıdığı yer yer çimenler üzerindeki altın pırıltılarla gölgede kalan bölümlerin koyu (mecazi manada bu derinliğe izin varsa) derin yeşillikleri içinde, gönül, rüyalar görmek; ruh, bu tabiat güzellikleriyle sarhoş olmak; göz, hülyalı gizli güzellikler arayabilmek için oraya sevişme pazarı kurulmayan günlerden birinde gelmeli. Böyle kalabalık günlerde seyrolunacak şeyler tabiat levhaları değil, bazı arabaların çerçeveleri içinde kendini göstermeye çıkan canlı levhadır (Gürpınar, 2018, s. 54).

Romanda, gözde seyir alanı olan Kâğıthane âlemlerinin tekdüzeliği, gizleri ve aldaticılığı; yazar anlatıcı konumunda bulunan Naki Bey'in anlattıkları vasıtasıyla ortaya koyulduğunu görmekteyiz.

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* adlı romanında Firdevs Hanım ve kızları İstanbul'un gözde mesirelerinin tadını çıkarırlar. Melih Bey takımı da denen bu üç kişinin İstanbul'un zevk hayatı ve seyir alanlarında edindikleri haklı ve hususi şöhretlerine eserinde şöyle yer verilmektedir:

Bütün Göksu, Kâğıthane, Kalender, Bendler müdavimleri onları tanırlar; Boğaziçi'nin mehtap âlemlerinde en ziyade onların sandalı takip olunur; en ziyade onların yalısının önünde tevakkuf olunarak pencerelerin saklı şeyler ifşa etmesine intizar edilir; bir piyano sesine, perdelerin arkasından fark edilen bir iki zarif gölgeye dikkat olunur; Büyükdere Çayırı'nda onların arabası halkın nazarlarını arkasına takıp sürükler; nerede görülse onlar hemen fark edilir (Uşaklıgil, 2018, s. 27).

Adalar, *Aşk-ı Memnu*'da görülen gezinti alanlarından bir diğeridir. Nihal'in halasının burada yaşaması dolayısıyla roman boyunca Adalar'a dört kez gidilir. Adnan Bey'le evlenen Bihter'in yalıya gelişinin çocuklar açısından görünmemesi amacıyla iki haftalığına Bülent ve Nihal, Adalar'a halalarının yanında kalmaya götürülürler. Bu

gidişte Adalar'da İstanbul manzarası anlatıcı tarafından şöyle ifade edilir: “Uzakta İstanbul, minareleriyle, camilerin kubbeleriyle, tepelerinin yeşil ağaç kümeleriyle köpükten bir deniz içinde titriyor gibi(dir)” (Uşaklıgil, 2018, s. 103).

Mürebbiyeleri Mlle de Courton'un yalıdan ayrılıp Paris'e dönmesinden sonra evde kendisini çok yalnız hissedenden Nihal, bir süreliğine Ada'ya gider. Behlül'ün gelmesinden sonra Ada'da bir seyir alanına gidilir. Ada'nın doğası ve görünümü çeşitli nüanslarıyla romana aktarılır:

Nihal'le yan yana, şimdi üzerine sarı parlak bir toz serpilmiş zannolunan yolun kenarına kadar ilerlediler. Önlerinde, ta ayaklarının altında dik bir bayır, daha sonra sahilin eteklerini saklayan, üzerinde dağınık çamlarla, bir set vardı; burada nezaret münkati olarak, gözleri ta ötede erimiş mavi bir yıldız donukluğuyla serilen denizi görüyordu. Nihal kollarını açarak, tabiatın bu füsün levhasını derâguş etmek isteyen bir vaziyetle:

– Ne güzel! ne güzel! dedi. Ve bu manzaranın ihtişamındaki samimi şiir ile ikisi de mebhut, başka bir kelime ilave etmeyerek, bir hareket edecek olurlarsa bu havadan, ziyadan terkip edilmiş esirî bir levha rikkatiyle titreyen hayal serabı siliniverecekmişçesine hareketsiz, sessiz uzun uzun baktılar. Deniz, derin bir uyku sükûtu içinde gibi, yukarıdan sarı bir ateş şişesi şeklinde afaka seker veren bir zülalin selsebilini isar eden kamerin altında, baygın, melûl bir rüya içinde uzun nefeslerle göğüs geçirerek, seriliyor; uzakta müphem gölge yığıntılarıyla duran sahillerin muavvec rişelerine sokularak daha mahrem, daha samimî köşeler, gizlenecek, siperlenecek تنها, mahfi, muzlim etekler arıyor(du) (Uşaklıgil, 2018, s. 356 – 357).

Her ne kadar mimari özelliklerine değinilmese de Ada, tabiatındaki şiirsel ihtişam ve denizinin sükûna davet eden musikisiyle Nihal ve Behlül için aşkın sembolü gibidir.

Özellikle Servet-i Fünun döneminin gözde mekânlarından biri Tepebaşı Bahçesi'dir. Burası Hüseyin Rahmi'nin *Şık* romanında dönemin sosyalleşme alanlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Roman karakterlerinden Şöhret'in alafanga özentiliği dolayısıyla sevgilisi Madam Potiş'i koluna takarak sık sık Tepebaşı Bahçesi'ne gider. Burası yarı aydınlık bahçesi, orkestrası, yiyecek-içecek çeşitliliği ve elit tabakaya hitap etmesi yönüyle dönem romanlarına sık sık konu olmuştur. Rüzgâra açık ve yüksekçe bir yerde bulunan bu bahçedeki hava gazı lambalarının pek az kısmı yandığı için bahçenin karanlıkta kalan köşeleri, erkek ve kadınların kaçamak ilişkilerine olanak tanımaktadır. Orkestrası ve müzikleriyle öne çıkan bahçe, romanda şöyle ifade edilmektedir:

(...) bir pazartesi akşamıydı. Tepebaşı Bahçesi'nde çalan çok mükemmel bir orkestra takımı bahçede bulunanları eğlendiriyordu. Mızıkânın değerine bir de bu akşamki havanın güzelliği katılmış olduğundan bahçede kalabalık her zamankinden

pek fazlaydı. Bahçede eğlenmek için gelen halkın üzerlerine oturup dinlenmelerine mahsus bulunan demir çubuklardan yapılmış ızgara biçimindeki iskemleler tamamıyla dolmuştu (Gürpınar, 2015, s. 88).

Halit Ziya Uşklığı'nın *Mai ve Siyah*'ında Beyoğlu'ndaki Taksim Bahçesi'nin, Ahmet Cemil için edebiyata ve sanata sığınmaya olanak tanıyan bir köşe olduğunu görürüz. Ahmet Cemil, bütün hayatını değiştirecek en büyük umut kaynağı olarak gördüğü şiir defterini okumak için bir gün matbaa çıkışı Taksim Bahçesi'ne gitmek ister. Daha önce Hüseyin Nazmi ile birlikte Fransızca şiir kitabını okudukları bu bahçe, Ahmet Cemil'in hisli kişiliğine uygun bir yapıdadır.

3.5. KÖPRÜ

Üç tarafı denizlerle çevrili bir şehir olan İstanbul'da hem deniz ulaşımı hem de denizin üstünden bir kıydan diğer kıyıya gerek yayan gerekse herhangi bir vasıtayla geçmek halkın ve saray erkânının dolayısıyla da şehrin gündelik hayatı içinde önemli yer tutan unsurlardandır:

İstanbul'un özel bir ulaşım sorunu olduğu ilk kez II. Mahmud döneminde anlaşılmıştı. O tarihlerde İstanbul hâlâ dört ayrı kentten oluşuyordu. Sultanlar Topkapı Sarayı'nda yaşarken Boğaz'a ya da Üsküdar'a kayık gezileri yaparlardı ama Dolmabahçe Sarayı'na taşındıktan sonra, özel günlerde İstanbul'a inmek ya da camiye gitmek bir sorun olmuştu, çünkü hava koşulları bazen deniz ulaşımını zorlaştırıyordu. İlk köprü Cısr-i Atik, II. Mahmud'un Cuma namazına gidebilmesini kolaylaştırmak için 1836'da Unkapanı ile Azapkapı arasında yapılmıştı. Bu ahşap yaya köprüsü donanma tarafından inşa edilmişti ve geçişler ücretsiz olduğundan adına Hayratiye dendi. Bu köprü, 1940'ta bugünkü köprü yapılarına değin birçok kez onarılmış ya da yeniden yapılmıştı. Sonuç olarak Hayratiye Köprüsü, Haliç'in iki yakası arasındaki ulaşımın ne kadar kolay olabileceğini göstermişti (Kuban, 2000, s. 358).

Bu bağlamda XIX. yüzyılda İstanbul'da yapılan ve insanların hizmetine sunulan iki önemli köprüden ilkinin Hayratiye Köprüsü olduğu bilinmektedir. Bu köprünün mimarisi hakkında Tanyeli şu bilgileri vermektedir:

H.1252/M. 1836'da, Haliç üzerinde yaptırılan ilk köprüdür. Unkapanı – Azapkapı arasındadır. Osmanlı köprü geleneğinin dışında bir anlayışla, dubalar tarafından değil sallarla taşınmaktadır. Ahşap malzemeyle Tersane'de inşa edilmiştir. Giriş ücreti alınmaması nedeniyle köprüye bu ad verilmiştir. Eski bir kartpostalda; köprünün Azapkapı ucunda, Batılı üslûpta bir zafer takımı andıran süslü ve mermerden kemerli bir kapı olduğu da görülmektedir (Tanyeli, 2015, s. 52).

Bu ilk köprünün ardından aynı yıl "...daha batıya doğru Ayvansaray ile Piri Paşa Mahallesi arasında bir köprü daha yapılmıştı" Ancak "bu köprü, Haliç'in bir yakasından öbür yakasına insanları taşıyan kayıkçıların işini bozduğu için, kayıkçılar tarafından

yıkılmıştır” (Kuban, 2000, s. 358). Romanlarda da varlığından söz edildiğini okumadığımız bu köprüden bu sebeple sadece söz etmiş oluyor, üzerinde çok durmuyoruz.

Francis Marion-Crawford, *1890’larda İstanbul* isimli kitabında Galata Köpsüsü’nden şu cümlelerle söz eder:

(...) dubalar üstüne inşa edilmiş ve ortası sadece geceleri açılıyor. Köprü üç kısımdan oluşuyor, yayalar ve arabalar için bir yol, küçük dükkânlar ve kahvehanelerin bulunduğu dar bir geçit ile bir sıra vapur iskelesi... Köprüde çoğu Avrupalının bilmediği sakin bir köşe var. Orada saatlerce rahatsız edilmeden oturup kahve ve sigara keyfi yaparken, köprünün üstündeki yolcuları, iskelelerden birine gelip giden vapurları seyredebilir, köprünün sol tarafında Galata rıhtımında toplanan Galatalı kayıkçılarla hamalların davranış ve âdetlerini inceleyebilirsiniz. Bu harikulade yer İstanbul tarafına geçerken soldaki ilk kahvehanenin köşesi. Salonu geniş, havadar ve tertemiz. Üç tarafındaki pencerelerden en sıcak günlerde bile esinti eksik değil. Köprüye ve Galata’ya en yakın köşede bir yere oturan, şekerli veya sade kahvenizi ismarlayın ve sigaranızı yakıp izlemeye başlayın (Crawford, 2019, s. 14.-15).

Birincisine göre çok daha işlek bir şekilde kullanılan ikinci önemli köprü ise Galata Köprüsü’dür: “H.1261/M. 1845’te, Karaköy – Eminönü arasında dubalı olarak yapılan köprüdür. Ahşap malzemeyle Tersane’de inşa edilmiştir. Geçiş ücreti alınmaktadır” (Tanyeli, 2015, s. 85). Doğan Kuban ise köprüyle ilgili şu bilgileri verir:

Eminönü ile Karaköy arasında, 1845’te II. Mahmud’un annesi Bezmialem Sultan’ın yaptırdığı ünlü Galata (ya da Karaköy) Köprüsü de ahşaptı. Köprü, 1863’te yenilenmiş ve 1870’te yerine konulan dubalı köprü, 1912’ye değin hizmet vermiştir. Aynı yerde bir Alman şirketince inşa edilen son köprü 1994’e değin kullanılmıştır (Kuban, 2000, s.358).” Galata Köprüsü ya da yaygın kullanım adıyla Köprü, “...kent mitolojisinin bir parçası olmuş ve bölgeye adını vermişti. Köprü kentin Avrupalı ve Türk kesimlerini birleştiren bir simgeydi ve yalnızca simge olarak değil, fiziksel olarak da iki yakayı birbirine bağlıyordu. Köprünün yapılmasından sonra kentin Karaköy’le Eminönü-Sirkeci bölgesinde yer alan ticaret merkezleri de bir ölçüde bütünleşmiştir. Süleymaniye’nin silueti gibi Köprü de modern İstanbul’un bir simgesi oldu. Yüzyıllar boyunca köprüsüz yaşanan bir kentte köprü gereksiniminin ortaya çıkmasının nedenlerinin başında, Galata’nın giderek önemini artırması ve sultanların Dolmabahçe Sarayı’na taşınmış olmaları geliyordu (Kuban, 2000, s.358-359).

Eski İstanbul ile Galata ve Beyoğlu arasında bulunan bu köprü, Francis Marion-Crawford’un da eserinde belirttiği ve yukarıda alıntılıdığımız cümlelerden de gördüğümüz gibi, sahne olduğu hayat tezahürlerinin romanlara yansması bakımından ayrı bir hususiyet göstermektedir. Nitekim Ahmet Mithat Efendi *Vah* isimli romanında bir köprü sahnesini şöyle canlandırmıştır: “Köprü yanında bazı Ermeni ve Yahudi

balıkçıları oltayla balık saydediyorlardı. İşsiz güçsüz adam mı ararsınız? Bunlardan yüzlerce adam dahi köprünün parmaklığına abanarak seyrediyorlardı” (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 20).

“Haliç, Adalar, Kadıköy, Üsküdar, Ortaköy Anadolu ve Rumeli kıyılarına yolcu taşıyan vapurlara halk bu civardaki iskelelerde binmektedir ve inmektedir” (Aktaş, 1989, s. 2). Ahmet Mithat Efendi'nin *Dürdane Hanım* isimli romanında geçen şu cümleler buna bir örnektir: “Ortaköy gazinosunda söz burada bırakılarak akşam üzere Ortaköy iskelesine uğrayan vapura binip ikisi birlikte Köprü'ye geldiler. Fakat bu akşam Galata'da eğlenmek için değil, belki Galata'ya geldikten sonra bir arabaya binerek Beyoğlu'na çıkmak için (...)” (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 117). Aynı yazarın *Vah* adlı romanında ise köprünün bu şekilde kullanımını şu cümleyle ifadesini bulmuştur: “Şirket-i Hayriye'nin Büyükdere'den kalkarak Anadolu kenarıyla Köprü'ye gelen vapurları bazı kere Üsküdar'a dahi uğrarlar” (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 22).

Deniz taşımacılığında kullanılan vapurlar, dönemin evlerindeki hâren ve selâmlık gibi tasarlanmıştır, kaçgöçten dolayı hanımlar, kendilerine mahsus özel bölmelerde seyahat ederlerdi. Bu durum Mehmet Vecihi'nin *Harabe* isimli romanında da dile getirilmiştir:

“Adalar denizinden dalgalar, köpükler getiren rüzgârın pîş-i ta'kîbinde Yeni Camii minârelerine doğru sevk ettiği siyahlı beyazlı dumanlarla levhe-i âsmâni üzerinde izler, eserler terk ederek kat'-ı mesafeye başladı. Bihaseb'ül mevsim vapur gayet kalabalık idi. Birinci ve ikinci mevkilere tefrik olunmuş olan mahallerin hiçbirinde basacak, oturacak yer kalmamıştı. Çarkın ittisâlinde yekdiğerine mütenâzir iki yan kamarası ki biri kapısına asılmış olan “Hanımlara Mahsûs” levhası ile diğëriden tefrik olunur. Bunda da bir aileye mensûb üç kişiden ibâret kadın yolcuları bulunmakta idi. Vapurun her tarafı yolcularla lebâleb izdihâm.” (Mehmet Vecihi, 2020, s. 105.)

“Bu üç kişi vapurun hareketlerinden birkaç dakika evvel gelmiş; yorgunluklarını o zaman almış olduklarından sadr-nişîn olan kamara perdelerinin kapalı bulunmasından bilistifade yaşmağının altını açmış; çenesine kadar meydâna çıkan yüzünün iki tarafına -henüz teri... Vapur Ortaköy, Kuruçeşme iskelelerine geçmiş, Arnavutköy akıntısını dolaşmaya başlamıştı. O hâlâ meşgul; o kadar ki îrâd olunan suâllere bile cevap vermemekte idi. ...vapur Emirgan iskelesine yanaşarak çıkmak zamanı gelmiş olduğundan söz burada kapandı. Yalnız muhâtabı tarafından son cümlesine(...) (Mehmet Vecihi, 2020, s. 106-107).

Galata Köprüsü, o devirde şehrin farklı semtlerini birbirine bağlayan kara ve deniz yollarının birleştiği bir konumdadır. Özellikle Eski İstanbul'dan Beyoğlu tarafına gitmek ya da Galata'dan İmparatorluk payitahtına geçmek veya Boğaziçi'ne gitmek

isteyen herkesin köprüye uğrama zorunluluğu vardır. Bu durum Mustafa Reşit'in *Bir Çiçek Demeti* adlı eserinde şu şekilde ifade edilmiştir: “Ekseriya Boğaziçi'ne gidiyorum. Limandaki mesai her vapurlarının önünden geçer iken seni tedvî ettiğim gün hatırıma geliyor. Hele ben sandala mübde beş on adım kadar açılır açılmaz vapurun nerbânı başında aldığın vâz-ı hazin hiçbir vakit gözümün önünden gitmiyor” (Mustafa Reşit, 1885, s. 68). Mehmed Celâl'in *Bir Kadının Hayatı* isimli yapıtında köprüden Galata'ya kayıkla geçildiğinden bahsedilmiştir: “Cemal Bey'in evinden çıkan uşak köprüye indi. Galata'ya bir kayıkla geçti. Tünel'e girdiği vakit, orada Ziyâ Bey'e tesadüf etti” (Mehmed Celal, 2001, s. 147).

Galata Köprüsü'nün etrafındaki mekânlar, salaş meyhaneler ve rıhtımdaki kahvehaneler, genel itibariyle Eski İstanbul'a has eğlence yerlerine gitmekten çekinen insanların yaşam tarzlarına sahne olan yerlerdendir. Mehmed Celal, *Bir Kadının Hayatı*'nda bunu şu cümlelerle ortaya koyar: “(...) Beyoğlu'ndaki Fransız tiyatrosuna gitmek bahanesiyle, yanlarında para da olduğu hâlde, dört arkadaş yola düzölmüşlerdi. Köprü'yü geçtiler. Oradaki murdar meyhanelerden birine girdiler” (Mehmed Celal, 2001, s. 191). Halid Ziya Uşaklıgil ise *Bir Ölü'nün Defteri*'nde köprü civarındaki kıraathaneleri vurgular: “Kıraathaneden çıkmış idik. Bir müddet sakin, yürüdük. Köprü'ye geldiğimiz vakit sen tevakkuf ettin” (Uşaklıgil, 2019, s. 68).

Üç tarafı denizlerle çevrili olan bu sebeple de deniz ulaşımının hayli önem arz ettiği İstanbul'da küçüklü büyüklü pek çok iskele de söz konusudur. Bu iskelelerin kimi sadece bir yalının önünde olup onun sahiplerinin kullanımına açıkken kimi genel olarak halktan kişilerin deniz araçlarına binmesi için tasarlanmıştır kimi ise halkın kullanımının yanı sıra meyve sebze gibi çeşitli ticari eşyaların yüklenip indirilmesi amacıyla kullanılmaktadır. Mehmet Vecihi, *Harabe* isimli romanında deniz yoluyla eşya taşımacılığında yük indirip bindirmek için kullanılan Tophane taraflarındaki bir iskeleden söz eder:

Destgâh-ı kudretin en mutenâ bir eser-i güzîni olan limanda Tophane pîşgâhına kadar şamandıraya bağlı posta vapurları; sâbit ve müteharrik römorkorlar, bir tarafta müşteri taşıyan kayıklar, diğer cihette vapurlara kömür vermeye çalışan mavnalar, yük sandalları, muşlar taraf taraf seyr u sefer ederek subh-ı baharda denizin köpüklü dalgaları, görölmeyecek bir kalabalık hâsıl olmuş; borular, naralar, işâretler, seferler, gayretler, hep birbirini ta'kibe koyulmuştu. Boğaziçi iskelelerinden ortadakine merbut olan... numaralı şirket vapurlarının hareketine beş dakika kalmıştı (Mehmet Vecihi, s. 104. – 105).

Ayrıca köprü civarındaki bu mahaller, kadın-erkek tesadüfüne olanak sağlaması açısından da önemlidir. Özellikle “(...) karşı cinse zaafı olan erkeklerle, bu yolda para kazanmayı meslek olarak seçmiş kadınların birbirini tanıma fırsatı buldukları mahallerden biri de bu mekânlardır. Rıhtımdaki kahvelerin önünde bu vasıftaki kadınlara has eda ile geçen biri, vapurda veya caddede kendisini evine kadar takip edecek erkeği bulur” (Aktaş, 1989, s. 3). Ahmet Mithat Efendi, *Henüz 17 Yaşında*’da kendi ismindeki kahraman aracılığıyla bu durumu vurgular: “Ahmet Efendi ise o günkü bakış açısı gereğince köprüye doğru giden veya köprüden doğru gelen kadınların tümünü, kadınlık meziyet ve şanına leke getirmiş olmaktan ibaret birer bakışla bakıyor (...)” (Ahmet Mithat Efendi, s. 151).

Köprü ve civarı Osmanlı İmparatorluğu’nun merkezindeki insan çeşitliliğinin, bunların giyim tarzı, fizikî görünüş, sosyal statü, kültür, alışkanlıklar, yaşayış tarzı bakımlarından farklılıklarının özellikle günün belirli saatlerinde aynı çevrede görünmeleriyle oluşan ve malzemesi insan olan rengârenk bir tablonun meydana gelmesine neden olur. Bu vurguyu Halit Ziya Uşaklıgil’in, *Bir Ölüünün Defteri*’nde şu sözlerle yaptığını görürüz:

Köprü’yü canlı bir sokak haline getiren kalabalıktan geçerken pek mühim bir iş için acele eden bir adam şeklinde idim. Güvertede oturamadım, her vakit bana kısa görünen bu yol şimdi uzun geliyordu. İskeleye atladığım zaman bir iki yolcuyu devirmek tehlikesinde bulundum (Uşaklıgil, s. 68).

Aynı yazarın *Ferdi ve Şürekâsı* isimli romanında ise köprüdeki insan seli dalgalı bir nehre benzetilmiştir:

(...) mutaden Köprü’ye giderler, biraz yaşadıklarını duyabilmek için bu kalabalığın içine atılırlar, bir müddet kendilerini, Köprü’den daima bir nehr-i pür-huruş gibi geçen bu halkın telatımuna salıverirler (...) (Uşaklıgil, s. 41).

“Köprü, o devirde İstanbul’un bir nevi kalbi durumundadır, sanki bütün yolların merkezinde bulunmaktadır, büyük şehrin ayrı ayrı semtlerinde oturan ve birbirinden farklı hayat sürdüren insanlar, orada tesadüf ederler; evlerine gitmek için de yine orada ayrılırlar. Birbirini tanımayan yüzlerce, binlerce İstanbullu ve taşralı sanki imparatorluğun insan manzarasının zenginliğini ve renkliliğini göstermek için davet edilmişçesine Köprü civarında bir araya gelirler” (Aktaş, 1989, s. 27). Mehmet Vecihi, *Harabe* adlı eserinde köprünün bu durumuna değinmiştir:

Haziranın arz ettiğimiz yevm-i müsâidi de sayfiye-nilîn olan ahâlinin sabahlı akşamlı şirket vapurlarına dolup dolup boşandıkları bir mevsime müsâdif olduğu

için akşamüzeri, saat dokuz buçuk raddelerinde köprü üzeri bir izdihâm-gâh-ı beşer hâline girmişti... İstanbul ve Galata cihetlerindeki me'mûriyetlerinden, dâirelerinden, mağazalarından hülâsa hizmetlerinden ayrılarak ârâm-gâhlarına doğru çekilen şekli ve kıyâfeti, hâl ve hareketi muhtelif ahâlinin iki taraftan gösterdikleri hücum mevk-i mevcâmevc-i telâtum bir seyl-i beşeri hâline koymuştu (Mehmet Vecihi, 2020, s. 103. – 104).

Galata Köprüsü'nün önlerinde farklı yerlere giden vapurlar sıra sıra dizilir, kırmızı bayrakları rüzgârdan sallanırken çıkardıkları düdük sesleri ve duman *Harabe* adlı eserde şöyle tasvir edilmiştir:

Rüsûmâtтан itibaren ta Galata pîşgâhına kadar muntazam bir hizâ ile dizilmiş olan Boğaziçi; Üsküdar, Kadıköyü, Haydarpaşa, Adalar vapurlarının kırmızı bayrakları te'sir-i hevâ ile tatlı tatlı dalgalanmakta; kalınlı inceli düdük sadâları ile beraber çıkardıkları dumanlar levhe-i âsmânı üzerinde câbecâ bulut kütleleri teşkil etmekte idi (Mehmet Vecihi, 2020, s. 104).

Romanlardan da anlaşıldığı üzere Galata Köprüsü, sahne olduğu olaylar bakımından ayrı bir öneme sahiptir. “Bir tarafında Yeni Cami, Bab-ı Âlî, Büyük Çarşı, Direklerarası, Fatih, Aksaray, diğer tarafında Galata ve Beyoğlu'nun bulunduğu” (Aktaş, 1989, s. 27) bu köprü, İmparatorluğun merkezinde sürdürülen iki farklı hayat tarzını mekân olarak birbirine bağlayan bir yer olduğu için şehrin yaşayış bakımından bir bütün manzarası sunmasına imkân verir.

Beş alt başlıkla incelediğimiz bu bölümde mahalleler, geleneksel Osmanlı hayatının bir yansımasını içeren oluşumlardır. Fakat yüzyılın sonuna doğru Batılılaşma etkisiyle yerini Pera, Beyoğlu, Galata gibi alt yapı hizmetlerinin ve belediyeçilik anlayışının olduğu daha kozmopolit mekânlara bırakmıştır. İncelediğimiz eserlerdeki klasik Osmanlı mahallelerinde zengin-fakir, konak-kulübenin aynı sınırlar içinde olduğu görülmektedir. Sokak, Osmanlı şehrinde mahallenin temel dokusunu oluşturan, hem evleri, sosyal alanları hem de mahalle sakinlerini birbirine bağlayan bir yapıya sahiptir. İncelediğimiz eserlerde sokağın genel itibarıyla değişmeyip geleneksel kaldığı ve mahalli yaşayışı sürdüren birimler olarak ele alındığı görülmektedir. XIX. yüzyıl romanlarında geleneksel Osmanlı kültüründeki mahalle ortasında bulunan kahvelerin yanı sıra Avrupalı tarzda inşa edilen kafelere de rastlanmaktadır. Bu kafeler, onları tercih eden müşterilerine Batılı yaşam alışkanlıkları sunmakta, bu bağlamda onları görünür kılmaktadır. Bir diğer sosyalleşme mekânı olan birahanelerde Alman kültürünün izleri görülmektedir. Lokantalar ise hem statü mekânları hem de Avrupaî anlayışı yansıtan yerler olarak eserlerde karşımıza çıkar. Dönemin en önemli sosyalleşme mekânı

mesirelerdir. İncelediğimiz romanlarda karşımıza çıkan belli başlı bahçeler, gezinti yerleri: Kâğıthane, Çamlıca, Göksu, Tepebaşı Bahçesi'dir. Meseri yerlerinin tasvirinde tabiat ön planda tutulmaktadır. Bu yerler kadın ve erkeğin birbirini görebildiği dolayısıyla da aralarındaki aşkın başladığı mekânlardır. XIX. yüzyılda İstanbul'da iki köprü vardır: Hayratiye ve Galata Köprüsü. Bunlar, hem kadın ve erkeklerin vapurlara inip binerken birbirini görebilecekleri hem de etrafındaki mekânlara erkeklerin oturup sosyalleşebilecekleri yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır.

4. BÖLÜM

MİMARİ DEĞİŞİMLER

Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra Osmanlı Devleti, Avrupaileşme yolunda kentsel pek çok değişikliğin yaşandığı bir dönüşüm sürecine girmiştir. Devlet kontrolüyle yapılmaya çalışılan bu değişiklikler için dönemin padişahları yurt dışından getirttikleri mimar ve mühendislerden fikir ve öneriler almış, kent planları çizdirmiş, bunları kararnamelerle resmileştirmiş, belediyecilik anlayışını hâkim kılmaya çalışmışlardır.

Binlerce yıllık bir tarihe sahip olan İstanbul, tarih boyunca deprem, yangın gibi sayısız felakete uğramıştır. Yangınlar, ahşap ve sık konaklardan birinde başlayıp kısa sürede bütün mahalleyi sarmaktadır. XIX. yüzyıl boyunca yaşanan büyük yangınlardan sonra şehir yeni bir yapılanma sürecine girmiştir. İncelediğimiz romanların dönemine denk gelen yıl aralığında 1851 ile 1900 arasında elli iki büyük çaplı yangın meydana gelmiştir. Bunların neticesinde yaklaşık 16.000 bina yangından etkilenmiştir. İncelediğimiz romanlar içerisinde de yangın neticesinde kül olan konut mimarisinden söz edenler vardır.

Depremler doğal afetlerin en tehlikelilerindedir. Yüzyıllardır ülkemiz şiddetli depremlere sahne olmuştur. Birçok deprem yaşayan İstanbul'da 1509, 1690, 1894 yıllarında meydana gelenler en şiddetlileridir. Binaların çoğunun ahşap olması can ve mal kaybını azaltsa da 10 Temmuz 1894'teki depremde birçok sivil bina hasara uğramıştır. Bu deprem neticesinde zarara uğrayan semtlerin başında Kapalıçarşı, Bitpazarı, Fatih, Beşiktaş Ortaköy gelir. Acak incelediğimiz romanlarda depremlere dair herhangi bir gönderme ya da bulguya rastlanmamıştır. Bu nedenle bu tarihsel gerçeğin kurgusal dünyada yer bulmadığını ifade etmek mümkündür.

4.1. KENTLEŞME: OSMANLI MİMARİSİNDEN AVRUPA MİMARİSİNE DÖNÜŞÜMLER

İstanbul, yüzyıllar boyu değişik bir mimari çeşitlilikle inşa edilmiş bir kenttir. Fakat yine de değiştikçe derinliği artmış, bünyesinde barındırdığı karmaşaya rağmen kendine özgü yapısını korumuştur. Bu durum kentteki mimari mekânların toplumsallıkla inşa

edildiği gerçeğiyle ilişkilidir. İstanbul, hiçbir zaman çizgisel bir gelişim izleyen bir kent olmamıştır (Öztekin, 2016, s. 115).

Roma, Bizans, Osmanlı gibi üç önemli imparatorluğa başkent olan İstanbul, medeniyetlerin iç içe geçtiği evrensel kimliğiyle ve tarihi arka planıyla asırlar boyu sanatsal üretimin ve entelektüel düşünenin önemli merkezlerinden biri olmuştur. Osmanlı dönemi içerisinde özellikle XIX. yüzyıl siyasal ve toplumsal değişim ve dönüşümlerin yoğun yaşanmasıyla kent tarihinde yeni bir devrin başlangıcı sayılmaktadır. Bilhassa Tanzimat'la birlikte tarihi doku ve fiziksel yapısı açısından İstanbul, taşıdığı değerlerin yeniden şekillendirildiği bir evreye girer. XIX. yüzyıl İstanbul'unda yavaş yavaş Batı'yı oluşturma kapsamında İslam hukukuna dayanan geleneksel kent sisteminin, çağdaşlaşma hedefiyle yeni binaların inşa edildiği eklektik bir düzene doğru evirildiği görülür (Öztekin, 2016, s. 116 – 117).

Tanzimat'la birlikte toplumsal yaşamın değişmesi, kentin yavaş yavaş değişmesiyle eş değer bir anlam taşımaktadır. İstanbul'un dış görünümüyle başlayan bu değişim; Şirket-i Hayriyye vapurlarının işlemeye başlaması, tramvay hattının kurulması, Avrupa tarzı mağazaların açılması ve Avrupa'dan daha fazla turistin kente gelmesiyle gittikçe hızlanmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Tanzimat Fermanı'nın ilanının üzerinden kısa bir süre geçmiş olmasına rağmen, sosyal yaşamdaki değişimin oldukça büyük olduğu söylenebilir. Boğaziçi, Beyoğlu, Kâğıthane Çamlıca, gibi yerler, Batı tarzı eğlence mekânları, mesire alanları ve lüks mağazalarıyla dönemin gözde semtleri arasında yerlerini alır.

Lüks konak ve yalıları Avrupa tarzı mobilyaların doldurması gibi Tanzimat'la hayatımıza giren yenilikler, sosyal yaşamda bir ikiliğin tetikleyicisi olur. Mimarî anlayıştan yeni ulaşım vasıtalarına, tiyatro kültüründen eğlence anlayışına dek birçok noktada kendini gösteren bu değişim; hangi alanda başlarsa başlasın, neticede kentin silüetinde bir dönüşüme yol açmıştır. İstanbul, sokaklarında atlı arabalarla şık beylerin boy gösterdiği, selamlaşmalar ve hâl hatır sormaların Fransızca yapıldığı Avrupa kentleriyle karşılaştırılmaya başlanır. Şehir planlaması olarak Avrupa'dan çok geride olan Osmanlı'nın başkenti dış görünüm olarak Avrupa'ya benzeme çabası içindedir.

Bir Osmanlı başkenti olan İstanbul'da, coğrafi yapı ve tarihsel gelişim bakımından üç ana yerleşim bölgesi söz konusudur: İstanbul, Üsküdar ve Galata. Kentin her bir alanının farklı fonksiyonları vardır. Mesela Topkapı ve çevresi idarî merkezken; konutların yapıldığı mekânlar sur dışına Üsküdar-Galata-Boğaziçi-Haliç'e doğru uzanmaktadır. İstanbul yarımadası özellikle emsalsiz camileri ile anıtsal değere sahip bir ana merkez konumundadır. Üsküdar, sahip olduğu manevi değerlerle ruhî bir merkez; Galata ise dış ticaret merkezidir. Boğaziçi XIX. yüzyıl İstanbul'unun Avrupaî yüzüdür. Bilhassa XVIII. yüzyılda bir sayfiye yeri olmaya başlayan Boğaziçi, bu özelliğini XIX. yüzyılda da devam ettirmektedir. Sultanahmet ile Beyazıt meydanları arasındaki Divanyolu, Bizans döneminden beri kentin ana ekseni olarak görülmekle beraber Osmanlı döneminde de ticaret noktalarından biri olarak ifade edilir. Haliç ise kentin büyük yapılarına, ticaret bölgelerine ve limana bakan görüntüsüyle dikkate değer noktalarındandır. XIX. yüzyılda Beyoğlu-Boğaz doğrultusunda özellikle konut mimarisi ile eğitim-yönetimsel-askeri mimari mekânları yoğunluk kazanmıştır (Öztekin, 2016, s. 117 – 118).

Anıtsal kimliğiyle şehrin mekân olarak göksel karakter kazandığı yedi tepe İstanbul'dur o: İlk tepesinden Topkapı Sarayı ve Ayasofya yükselir. Kapalıçarşı gibi bir köprüden geçilen ikinci tepede Nuruosmaniye Camii ve Valide Camii gözüktür. Üçüncü tepe Süleymaniye Camii ve Bayezid Camii ile dikkati çeker. Şehzade Camii'nin eşliğinde geçilen dördüncü tepeye Fatih Camii hâkimdir. Beşinci tepede I. Selim Külliyesi uzanır. Altıncı ve yedinci tepelerde -muhtemelen nüfusun da azlığından- özel bir mimari yapının egemenliği olmasa da, minimal ölçekte pek çok cami ve kilise vardır (Öztekin, 2016, s. 118).

Başkentin başlıca anıtsal mimari eserleri olan külliyeler, camiler, çarşılar ve saraylar 1840'lara kadar genellikle İstanbul ta- rafındaydı. Galata hâlâ binaları pek büyük ve önemli olmayan, küçük bir dış semtti, 19. yüzyılın ortalarında ise durum değişmiş, Haliç'in kuzey yakası da boyutları ve üsluplarıyla İstanbul tarafının anıtsal eserleriyle aşık atacak yapılarla donatılmıştı. Bu yeni binalar Osmanlı başkentine Batının çağdaş mimari akımlarını tanıtarak, zaten var olan karmaşık mimari geleneğe yeni bir boyut kazandırıyorlardı. Her ne kadar Galata tarafında daha yaygın olsa da, 19. yüzyılın Batı etkisindeki mimari cepheleri İstanbul yarımadasında da görülmeye başlamıştı. Bu yeni kent imajının iki bileşeni vardı: Yeni bina tipleri ve yeni mimari üsluplar. Osmanlı başkentinin mimari çoğulcülüğünü başlıca dört mimari tarzı yani klasik, gotik ve İslami üslupların yeni biçimleri ile art nouveau, iş hanları, bankalar, tiyatrolar, büyük mağazalar, oteller ve çok katlı apartmanlarda kendini gösteriyordu. Bu yeni üsluplar, bazen de cami veya türbe gibi geleneksel yapılarda karşımıza çıkıyordu. Batı tarzı binalarda uygulandıklarında, bu üsluplar Avrupa'daki örneklerin sadece bir uygulaması olarak kalıyordu. Ancak geleneksel bina formlarına uygulandıklarında, geleneksel Osmanlı mimarisinden kesin biçimde ayrılan ilginç ve melez yapılar ortaya çıkıyordu (Çelik, 1998, s.101).

Kozmopolit çoğulluğa sahip olan İstanbul'un bu özelliğinin kentin mimari kimliğine yansması Tanzimat'la birlikte gerçekleşmiştir. Zira bu devre kadar yapı üretiminde ortak bir mimari zevk ve göründü vardır. Her grup ve milletten insan aynı üretim ortamını paylaşıp bir şeyleri oluştururken birlikte emek vermiştir. XIX. asra gelindiğinde ise bu ortak görüntünün yavaş yavaş çözülmeye başladığını ve her etnik grubun kendi içinde çalışmayı tercih ettiğini ifade edebiliriz. Mimari üsluplardaki Batılılaşma İstanbul'un kültürel çoğulluğunu farklı tarz ve renklerin birleştirici zenginliği üzerinden kendini gösterir (Öztekin, 2016, s. 118 -119).

Osmanlı kentleri, bilhassa da İstanbul, Tanzimat'a kadar geleneksel özelliklerini korumayı başarabilmiş, Tanzimat'la birlikte yeni bir planlamanın içine girmiştir. Özellikle Beyoğlu ve Galata, dönemin en gözde semtleri olarak yüzyıllardır Doğu medeniyetleriyle kültür alışverişinde bulunan Osmanlının ve İstanbul'un Batı'ya açılan kapısı konumundadır. Beyoğlu artık, ahşap konakların yerini taş yapıların aldığı, Fransızca tabelalı mağazaların boy göstermeye başladığı kentin odak noktasıdır. Tanzimat aydınları buralarda açılan kafe ve kitabevlerinde buluşmakta, modern giyimli beyler ve bayanlar burada boy göstermekte, Fransızca kitap ve gazeteler buralarda satılmakta, edebî yapıtların birçoğunda mekân olarak buralar yer almaktadır. Tanzimat'ın başlarında gayrimüslim Osmanlı tebaasının yoğun olarak görüldüğü Beyoğlu'nda zamanla her tabakadan alafranga tiplere rastlanmaya başlanır. Işık'ın söylemiyle, bu dönemde, "Saray çevresinden ve üst sınıflardan başlayarak topluma yayılan yeni tüketim tarz ve alışkanlıkları, liman kentlerinde yerleşik, Batılı burjuvaziyle çok daha önceden temas kurmuş olan, ekonomik ve kültürel sermayeleri bakımından Müslüman cemaatle arasındaki makas açılmış gayrimüslim (Yahudi, Ermeni ve Rum) burjuvazi yoluyla kentlere yayılmaktadır" (Işık, 2018, s. 60). Bu durum kafe, restoran, otel ve nihayet apartman gibi yeni yapıların ortaya çıkmasına neden olmuş, bu yapılar yavaş yavaş Osmanlı konak ve yalılarının yerini almaya başlamıştır. Avrupa'dan getirilen mobilyalar geleneksel eşyaların yerini alırken zengin konaklarında çocukların alafranga terbiye edilmesi amacıyla Fransız madam ve matmazeller de kentte boy göstermeye başlar. Yabancı tiyatro kumpanyaları İstanbul'a gelip temsiller verir ve sonrasında tiyatro binaları kurulmaya başlar. Haremlik-selamlık bir gelenek üzerine kurulu Osmanlı evlerinde artık yabancı bir kadın tarafından piyano çalınmakta, genç kızlar Fransız kumaşlarıyla dikilmiş kıyafetler giymektedir (Ortaylı,

2001, s. 75-81). Böylece, asırlardır yüzünü Doğu'ya dönmüş olan Türk medeniyeti, yüzünü Batı'ya dönmüş; "şehir", bir "kent" kimliği kazanmaya başlamıştır.

Özcan'a göre, "Tanzimat'ın sosyal hayatta getirdiği 'şahsî emniyet ve müsâvât' fikri, sultan ve vezir hanımlarının 'genişleyen hayatları'nın Boğaziçi ve Çamlıca gibi İstanbul'un en güzel yerlerinin değişimini sağlamış; bu değişimle birlikte Boğaz vapurlarının işlemeye başlaması da bu yerlerin gelişmesine katkıda bulunmuştur" (Özcan, 2017, s. 202-203).

Devlet, mimari üretimin ana öznesidir. Bu doğrultuda da mimarlık faaliyetleri merkezi ideolojiye bağlı olarak gelişme gösterir. XIX. yüzyılın ilk yıllarında Osmanlı kentinde klasik anlayış devam etmektedir. Bunun bir göstergesi XVIII. yüzyılın sonunda başlayan ilk Batılı idare binalarının inşasının henüz yürürlükte eski yönetim kurumları kaldırılmadan yapılmaya başlanmasıdır. XIX. asrın ilk çeyreğinde yeni binalar, açık mekânlar inşa edilmiştir. Bu durum, İstanbul'un kamusal yapısında bir değişimi de beraberinde getirmiştir. Tanzimat dönemiyle birlikte kent planlamasına dair kanun ve yönetmelikler, yeni mimari tarzlar, kent tasarımına dair ilkeler Avrupa'dan alınmaya başlanır (Öztekin, 2016, s. 119 -120).

II. Mahmut döneminde hâlâ batıdaki surlar İstanbul için sınır kabul edilmektedir. Dolayısıyla kent henüz bu sınırın dışına taşmamıştır. Boğaziçi'nin Anadolu tarafı eski hâlini korumakta fakat Avrupa tarafının kıyı şeridinde yalıların inşası artış göstermektedir. Galata ve Beyoğlu'nun öne çıkıp değer kazanması ise Batı ile ticari ve kültürel ilişkilerin ilerlemesi neticesinde olmuştur (Öztekin, 2016, s. 122).

İstanbul'da mimarlık ve kent planlaması açısından yeni bir çehrenin yaratılması özellikle Sultan Abdülmecit, Sultan Abdülaziz ve II. Abdülhamit dönemlerine rastlamaktadır. Bu kapsamda ahşap mimari örneklerinden kâgir binalara geçiş oranı artmış, sık sık yangınların ortaya çıkması cadde ve sokakların genişletilmesini de sağlamıştır. Ayrıca şehir işlerinde yeni bir yönetim yapısına gidilip belediyecilik anlayışı geliştirilmiştir. Böylece birbirinden bağımsız inşa faaliyetleri peş peşe yapılmış, askeri, dini, kültürel, sosyal pek çok yeni kurum ve kuruluş hizmete açılmıştır. Tanzimat dönemiyle beraber Beyazıt, gelişen semtlerden biri olmuş, Yeşilköy ve Üsküdar'da padişahlar adına çeşmeler yaptırılmıştır. Boğaziçi'nin koylarına daha çok

yahılar inşa ettirilmiştir. Bununla birlikte Sultan Abdülmecit zamanında inşa edilmeye başlanan Avrupaî tarzdaki saraylar Sultan Abdülaziz zamanında çoğalarak devam etmiştir. Kamu yapıları “Mebânî-i emriye” adı altında kurulmuştur. Farklı bili, kültür ve eğitim kurumları kurulmuştur. Ulaşımındaki altyapı sıkıntıları bu döneme başlayan ilk sanayileşme hareketlerinin önüne çıkan engellerden olmuştur. Bu bağlamda Beyoğlu’nda ilk tramvay faaliyete geçmiş ve Beyoğlu, Dolmabahçe sarayı için yapılan gazhanenin üretim fazlasıyla da aydınlatılmıştır. Ancak Kadıköy ile Üsküdar semtlerinde fazla bir büyüme olmamakla beraber yeni yerleşim yerlerinin kurulmasıyla bu semtler sur dışına doğru genişlemiştir. II. Abdülhamit döneminde İstanbul’un yapılanması Paris’i örnek alan bir imar hareketliliğiyle gerçekleşmiştir. Bunun yanı sıra Sirkeci, Kâğıthane, Beşiktaş, Maçka gibi semtlerde padişah adına çeşmeler inşa edilmiştir. Sanayi bölgelerindeki fabrikalar ile ulaşım ve eğitimle ilgili yapılar da artmıştır. Kütüphane, arşiv ve müze kurulmuştur. Eyüp ve Üsküdar’ın nüfusu düşerken, Beyoğlu, Kadıköy, Nişantaşı, Şişli rağbet gören semtler olmuştur (Öztekin, 2016, s. 122-123).

1831’den itibaren yeni bir düzenlemeyle kâgir ve kalıcı nitelikte inşa edilen karakol binalarının ilk örnekleri Bahçe Kapı, Şehzadebaşı ve Odun Kapısı’dır. Kent mimarisindeki döneme has yapısal değişimleri simgesel ve işlevsel bağlamda gösteren unsurlardan biri de köprülerdir. Bu açıdan bakıldığında Haliç’teki ilk köprünün yapılma nedeninin Azapkapı’daki Tersane-i Âmire olduğunu söyleyebiliriz. Hayratiye Köprüsü 1836’da açılmıştır ve Azapkapı’yı Unkapanı’na bağlamaktadır. Galata Köprülerinden ilki 1845 tarihlidir ve Karaköy- Eminönü arasındadır, ikincisinin tarihi ise 1853’tür (Öztekin, 2016, s. 123).

1839’da ilan edilen Tanzimat Fermanı, İstanbul kent yönetimine hem kanunların sistematize edilmesi hem de denetlenmesi bağlamında yeni reformlar getirmiştir. Böylece düzenli kent hizmetinin ilk adımı olarak 1854’te Şehremaneti kurulmuştur. İntizam-ı Şehir Komisyonu ise 1855’te oluşturulmuştur ve bu komisyon yol şebekesi bakımından yeni kurallar getirmiş, yol yapımı ve altyapı inşaatı gerçekleştirmiştir. Fakat asıl kent reformu, Galata-Beyoğlu hatanın pilot bölge seçilerek, burada modern anlayışta bir belediyenin kurulmasıyla oluşmuştur. Altıncı Daire adı verilen ve 1857’de açılan bu belediye aynı zamanda İstanbul’da ilk kadastro çalışmasını yapan yerdir.

Tanzimat'ın mimarlık alanındaki ilk örneği ise Divanyolu'nda 1840'ta ziyarete açılan II. Mahmut Türbesi'dir. Bu türbe, geleneksel dokuya yeni bir düzenleme getirmiştir. Fatih Çapa'da 1845'te Bezmialaem Valide Sultan tarafından yaptırılan Gureba Hastanesi ise isminde "hastane" sözcüğü geçen ilk sağlık kurumudur. 1846'da Bâbîâli'nin içinde müstakil bir arşiv binası olarak inşa edilen Hazine-i Evrak, yapısal özellikleri ve fonksiyonuyla dönemin önemli binalarından biridir. 1855'te ise Bâbîâli yakınlarında telgrafhane binası inşa edilmiştir (Öztekin, 2016, s. 123).

İstanbul'un kent planının çıkarılarak, sokak ve mahalle yapısını ele alınıp, sokaklarının kategorilere ayrılması da Tanzimat Fermanı'yla birlikte gerçekleşmiştir. Bu bağlama eni dokunun belirlenmesinde kent planlamacılarının teknik yeterlilikleri ve mimari duyarlılıkları da etkili olmuştur. Özellikle sokak genişletmelerinde sokak istimlak kurallarının etkili olduğu ifade edilebilir. Ayrıca yangınlar nedeniyle harabeye dönen mahalleler yeniden düzenlenmiştir. Bu tahribatın en önemli nedeni şüphesiz çağlar boyunca tehlike arz eden ahşap konut dokusudur. Bu dokunun çok sık olduğu tarihi yarımada da yaşanan felaketlerden sonra yeniden inşa edilme zorunluluğu doğmuştur. Bu doğrultuda 1848'de yürürlüğe giren Ebniye Nizamnamesi, bu tehlikeyi en aza indirmek için kâgir yapı zorunluluğunu getirmiştir. Bu nizamname, genel itibariyle İstanbul'daki inşaat faaliyetlerinin ve kent planlamasının belli kurallara bağlanmasını sağlayan ilk yasal düzenlemedir (Öztekin, 2016, s. 124).

Kent planında yapılan yeni düzenlemelerden İstanbul'un sahil şeridi de etkilenmiş bu bağlamda liman, iskele ve rıhtımlar elden geçirilmiştir. Eminönü Rıhtımı, 1848'de geniş kapsamlı bir tamirattan geçirilip yenilenmiştir. Aynı yıl içinde Karaköy Rıhtımı da onarımdan geçirilmiş ve 1849'da buraya ilave bir gümrük rıhtımı yapılmıştır. 1851'den itibaren ise Boğaziçi'ndeki köylere yeni iskeleler inşa edilmiştir. Beşiktaş Rıhtımı 1857'de yenilenmiş, Dolmabahçe Rıhtımı ise 1864'te inşa edilmiştir. 1885'te Tophane-Karaköy arasında yeni rıhtım ve gümrük binaları yapılmıştır. 1900'de ise Sirkeci-Eminönü arasındaki yeni rıhtımın yapımı tamamlanmıştır (Öztekin, 2016, s. 124).

Boğaziçi'nde yeni üslupla ve kâgir olarak inşa edilen ilk yapı Beykoz Kasrı'dır. Bu kasrın yapımına 1855'te Mısır Valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa tarafından başlanmış fakat Kasır, 1866'da oğlu Sait Paşa tarafından tamamlanmıştır. 1856'da hanedanlık sarayı Topkapı'dan Dolmabahçe'ye taşınmıştır, sonrasında ise Yıldız Sarayı'nın

inşasına başlanmıştır. Bu durum 1857'den itibaren iktidara yakın olmak gayesinde olanların Beşiktaş ve civarına yönelmesine ve buralarda yeni mahallelerin kurulmasına sebep olmuştur. Aynı zamanda bu hudutlar içerisinde Batılı değerler doğrultusunda çağdaş belediyeçilik hizmetleri veren Altıncı Daire'nin olması da buradaki mahallelerin yoğun bir şekilde tercih edilmesinde etkili olmuştur (Öztekin, 2016, s. 124).

Sultan Abdülaziz için 1856 yılında Adile Sultan Kasrı bahçesinde yaptırılan av köşkü, çinili köşk adıyla bilinmektedir. 1858 yılında Karaköy Meydanı, 1868 yılında ise Ayasofya Meydanı açılmıştır. 1867 yılında Beyazıt Meydanının girişindeki alan düzenlenmiştir (Öztekin, 2016, s. 124).

1860'lı yıllarda İstanbul semtleri yazlık ve kışlık olarak ayrılmaya başlanmış ve mevsimine göre her iki mekânda oturmak moda hâline gelmiştir. Bu bağlamda İstanbul ile Beyoğlu kışlık; Kadıköy, Boğaz, Adalar ise yazlık semtler olmuştur. Boğaz'a talebin artmasıyla birlikte Boğaz'ın iki yakasında da konukların rayici yükselmiş, yazları ev ya da yalı satın almak veya kiralamak zorlaşmıştır (Öztekin, 2016, s. 124-125).

1863 yılında Sultan Ahmet Meydanı'nda sanayi fuarındaki tanıtım projeleri için bir mekân açılmıştır. Böylece İstanbul'un mimari açıdan yeni tarzda inşa edilmiş bir sergi binası olmuştur. Aynı yıl yapımına başlanan Bahriye Nezareti ile 1864'te tamamlanan Harbiye Nezareti binalarında Magrip stil egemendir ve bu yönleriyle Oryantalist bir üsluba sahiptirler. 1867 yılında Beyazıt'ta ilk halk mektebi açılmıştır (Öztekin, 2016, s. 125).

İstanbul'un büyük bir kısmının yandığı 1865 tarihli Hocapaşa yangınının Divanyolu'na çok yaklaşması neticesinde bu caddedeki yollar genişletilmiş ve yapılar kâgir olarak yapılmıştır. 1870 yılındaki Beyoğlu yangınından sonra da Galata bölgesindeki binaların kâgir yapılması zorunluluğu belediye tarafından getirilmiştir. 1868 yılında belediye yönetiminin bütün İstanbul'u kapsamaması kararlaştırılmış böylece İstanbul on dört bölgeye taksim edilmiştir. Fakat sadece Boğaz'daki Tarabya Dairesi ve Adalar'ı bünyesinde barındıran On Dördüncü Bölge aktif olarak hizmete girebilmiştir (Öztekin, 2016, s. 125).

1869 yılında tamamlanan Taksim Bahçesi, İstanbul'da park kavramının ilk örneği sayılmaktadır. Buranın hizmeti açılmasıyla başta Beyoğlu sakinleri olmak üzere tüm

İstanbul halkı eğlenceli bir gezinti yerine kavuşmuştur. 1880 tarihinde açılan Tepebaşı Bahçesi ise Altıncı Daire'nin yaptığı bir diğer park açılışdır (Öztekin, 2016, s. 125).

Tünel, Galata ile Beyoğlu'nu yeraltından birbirine bağlamayan bir toplu taşıma sistemidir ve 1871-1874 yılları arasında inşa edilip 1875'te hizmete açılmıştır. 1874'te hizmete açılan Edirne-İstanbul demiryolu nedeniyle ise Sirkeci tarafındaki Topkapı surlarının bir bölümüyle İncili Köşk yıkılmak zorunda kalmıştır. II. Abdülhamit'in saltanatı süresince, 1876'dan itibaren özellikle Taksim-Harbiye güzergâhında yoğun bir yapılaşma başlamış, bu inşaat faaliyetlerinden Dolmabahçe-Beşiktaş ile Dolmabahçe-Fındıklı hatları da nasibini alan yerlerden olmuştur (Öztekin, 2016, s. 125).

Osman Hamdi Bey tarafından 1882 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi Neorönesans üsluba sahiptir. 1884 yılında Haliç'in Cibali semtinde aynı isimle bir tütün fabrikası kurulmuştur. Osmanlı Bankası 1890'da yapılmaya başlanmış, 1892 yılında hizmete açılmıştır. Beaux-Arts stilinde bir tasarıma sahip olan Arkeoloji Müzesi binaları ise 1891-1907 tarihleri arasında inşa edilmiştir (Öztekin, 2016, s. 126).

II. Abdülhamit'in saate olan merakı, yüzyılın ikinci yarısında saat kulelerinin artmasında büyük bir rol oynamıştır. Bu bağlamda İstanbul'da üç önemli saat kulesi yapılmıştır: 1890-1894 arasında inşa edilen Dolmabahçe Saat Kulesi, 1892 yılında inşa edilen Yıldız Sarayı Saat Kulesi ve 1897 yılında Şişli Etfal Hastanesi'nin bahçesine dikilen saat kulesi (Öztekin, 2016, s. 126).

1893 yılında yapımına başlanan Kadıköy-Haydarpaşa'da bulunan Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane eğitim hayatına ise 1907 yılında başlamıştır. Pera Palas, Beyoğlu Tepebaşı'nda 1895 yılında törenle hizmete açılmıştır. Aynı sene bir çini fabrikası, Yıldız Sarayı'nın bahçesinde aynı isimle üretime başlamıştır. Bristol Oteli ise 1896 yılında Beyoğlu Tepebaşı'nda açılmıştır (Öztekin, 2016, s. 126).

Haydarpaşa Limanı'nın inşaatına 1899 yılında başlanıp 1903'te liman işletmeye açılmıştır. Aynı isimdeki gar binasının yapımına ise 1906 yılında başlanmış ve gar, 1908 yılında hizmete açılmıştır. Oryantalist eğilimli mimarisiyle dikkat çeken Afif Paşa yalısı ise 1901'de inşa edilmiştir (Öztekin, 2016, s. 126).

XIX. yüzyılın İstanbul’unda belli başlılarını ifade ettiğimiz bu yapıların haricinde sayısız bina inşa edilmiştir. Daha önceki yüzyıllardan gelen pek çok yapı da yine XIX. yüzyılda restore edilmiş, onarılmış ya da yeniden inşa edilmiştir. Bu durum, İstanbul’un üzerinde yükselen mimari mekânlarla imgesel yapısını derinleştirip ölümsüz kılmıştır.

4.2. KENTSEL YIKIMLAR: YANGINLAR, DEPREMLER...

Binlerce yıllık bir tarihe sahip olduğu bilinen İstanbul’un, tarih boyunca deprem, yangın gibi sayısız felakete uğradığı belgelerle de kanıtlanmış bir gerçektir. Osmanlı döneminin İstanbul’unu hemen her yönden etkileyen en önemli sorun şüphesiz büyük yangınlardır. Ahşap ve sık konaklardan birinde başlayıp kısa sürede bütün mahalleyi saran bu yangınlar, sadece maddi kayıplara neden olmaz aynı zamanda toplumsal bellek kaybını da beraberinde getirir. Ekonomik zararlar, can kayıpları, tarihsel doku ve yapıların kaybı, ruhsal çöküş ve nihayet toplumsal bellek yitimi ile sonuçlanan yangınlar, İstanbul’un ateşle her imtihanında ondan pek çok şeyi götürür. Banoğlu’nun: “İstanbul’un yangınları, dünyada belki bir misline tesadüf edilemeyen birer hailedir. (...) Halk yangından o kadar ürkmüştü ki onu ‘gazâb-ı ilahi’ diye anıyordu” (Banoğlu, 2008, s. 1-3) şeklinde yorumladığı bu yangınlar, özellikle dar sokaklara ve sıkışık evlere sahip yoksul mahallelerde yaşayan insanlar için her zaman bir tehdit unsuru olmuştur.

İstanbul’u etkisi altına alan her büyük yangından sonra şehir yeni ve daha büyük bir yapılanma içine girmek zorunda kalır. Bu yapılanmanın olumsuz iki büyük sonucu vardır: Yanan geleneksel ahşap yapıların yerini gelenekten bağımsız taş yapıların alması ve her yeni yapılanmayla şehrin ormanlık alanlarından bir kısmının daha betonlaştırılmasıdır. Her büyük yangın; onlarca, yüzlerce evle birlikte kimi zaman tarihi bir camiyi, kimi zaman eski bir hamamı, asırlık çınarları, hanları yahut el yazması nüshaları yutan bir toplumsal felaket hâlinde gelir.

Tanzimat Fermanı’yla birlikte hayata geçirilen kurumsal reformlar kent dokusuna dolayısıyla da mimarisine yansımıştır. Bunun bir sonucu olarak da klasik Osmanlı/İslam kent imajı Avrupalı unsurlar içeren daha kozmopolit bir imaja dönüşmüştür. Bu bağlamda Haliç’in iki yakasındaki etkinliklerin yapısını belirleyen temel faktörlerin birbirinden farklı olduğu ifade edilebilir. Zira İstanbul tarafının yoğun ahşap yapılaşması burayı yangına duyarlı bir bölge hâline getiriyordu. Böylece buradaki yangın yerleri Avrupa’dan esinlenerek oluşturulmuş kent planlaması kriterlerinin

uygulamaya konulduğu adeta bir deney alanı hâline gelmişti. İstanbul'un diğer bir bölümü olan Galata'da ise yangınlar özellikle eski ve nüfusu kalabalık olan mahallelerde ikincil bir rol oynamıştır. Şehrin bu bölümündeki kent planlaması uygulamalarının çapı ve yerini belirleyen birincil faktör, 1840'lardan sonra bu bölgenin revaçta olması ve fiziki açıdan gelişmesidir (Çelik, 1998, s. 41).

Osmanlı başkentinin her yerinde kent dokusunun düzenlenmesi amacıyla ortaya konan tasarım ilkeleri aynıydı ve tek bir hattı takip ediyordu. Bunun en temel sebebi yeni kent reformu fikrinin Tanzimat reform paketinin bir parçası olmasıdır. Tanzimat Fermanı'nı kaleme alanlardan biri olan Mustafa Reşit Paşa, henüz 1836'da kent tasarımına ilişkin ilk prensipleri belirlemiştir. Mustafa Reşit Paşa, diplomatik görevleri nedeniyle gittiği Viyana, Paris ve Londra gibi Avrupa başkentlerine hayran olmuş ve İstanbul'un da aynı standartlara sahip bir başkent olmasını istemiştir. Bu nedenle kent planması için "bilimsel" yaklaşımı savunmuştur. Paşaya göre kentteki yol şebekesi "kavaid-i hendese" prensiplerine uygun olmalıydı. Bunun içinse mevcut labirentvari yapının düz ve geniş arterlerle kesilmesi gerekmektedir. Bu aynı zamanda ulaşım kolaylığı da sağlayacağı için kentin başına büyük belalar açan yangınların kontrolünü mümkün kılacaktı. Ayrıca Mustafa Reşit Paşa'ya göre yapı malzemesinin ahşaptan kâgire dönüşmesi de yangınların önlenmesinde önemli bir adımdı. Bu fikirlerin neticesinde Mustafa Reşit Paşa'nın yabancı uzmanlara danışma düşüncesi oluştu. Bu plan, Tanzimat Fermanı'nın ardından hükümet tarafından uygulamay kondu. Bu doğrultuda 1839'da bir Alman Mühendis olan Helmuth von Moltke, İstanbul'un sokak yapısını düzenlemekle görevlendirilmiştir. Von Moltke, ilk aşamada kentin planını çıkarmış ve bir yenileşme projesi hazırlamıştır. Bu projenin neticesinde Von Moltke de Mustafa Reşit Paşa gibi kentte düz ve geniş arterler yaratılmasını bunu yaparken de "kavaid-i hendese" kurallarına uyulmasını vurguluyordu. Ayrıca sokakların genişletilmesi, yapı malzemelerinin nakliyesini de kolaylaştıracağı için inşaat maliyetlerinin de düşmesini sağlayacaktı. Mühendis, İstanbul'un sokaklarını genişliklerine göre üç kategoriye ayırıp yedi ana arter planlamıştı. Sokların bu şekildeki kategorizasyonu bir süre sonra Tanzimat'ın akabinde hazırlanan nizamnamelerin ana temalarından biri hâline geldi. Von Moltke, ayrıca yangına dayanıklı kâgir yapılar konusunda da Mustafa Reşit Paşa ile hemfikirdi. Bu yapı türünün yaygınlaşması "menfaat-i umumiye"nin korunmasını öngörüyordu. Bu durum "resimsiz" yani biçimsiz ahşap evlerin yerine kâgir binaların

yükselmesini sağlayacaktı ve buna türü “şan-ı seniyye”ye uygundu. Von Moltke’nin bu fikir ve projeleri uygulanmasa da hem Mustafa Reşit Paşa’nın görüşleri hem de Von Moltke’nin planları yeni inşaat nizamnamelerinin temelini oluşturmuştur (Çelik, 1998, s. 41-42).

Reha Günay, *İstanbul’un Kaybolan Ahşap Konutları* adlı eserinde on altıncı yüzyıldan 1943 yılına kadar İstanbul’da çıkan büyük yangınların yıl, mevki ve tahrip düzeyini bir liste hâlinde okuruna sunmuştur. Buna göre incelediğimiz romanların dönemine denk gelen yıl aralığında elli iki büyük çaplı yangın meydana gelmiş ve farklı mahallelerdeki yaklaşık on altı bin bina yangından etkilenmiştir (Günay, 2014, s. 39-41). On dokuzuncu yüzyıla ait incelediğimiz romanlardan *Ferdi ve Şürekâsı*, *Turfanda mı yoksa Turfa mı?* ve *Eylül*’de yangın neticesinde kül olan konut mimarileri ve ölen roman kişileri söz konusu edilmektedir. Her ne kadar bu yangınlar, gerçek bir yangından çok hikâyeyi sonlandırmak adına kurmaca yani figüratif bir unsur olsa da yine de yangınların edebi eserlere yansımalarının önemli bir göstergesidir.

Yangınlar neticesinde harabeye dönen mahallelerin yeniden düzenlenmesi gerekiyordu. Bu doğrultuda 1882 yılında çıkarılan Ebniye Kanunu’na göre her hangi bir alanın sınırları içerisinde en az on bina yok olmuşsa orası “tarla” olarak kabul edilip yeniden planlanıp parsellenecekti. Bu düzene “usul-i cedide” adı verildi. Bundan öncesinde 1863 tarihli Turuk ve Ebniye Nizamnamesi tüm yapıların murabba/kare ya da müstatil/dikdöergen bloklar şeklinde tasarlanmasını öngörmüştü. Böylece Mustafa Reşit Paşa’nın kent planında görmek istediği geometrik düzen hayata geçirilmiş olacaktı. Yine 1863 tarihli nizamnameye göre herhangi bir sokağın genişletilmesi amacıyla istimlak gerektiğinde sokağın iki yanından eşit oranlarda ev yıkılacak, buraların mal sahiplerine temyiz hakkı tanınmayacak dahası mülklerinin gerekli bölümlerini bağışlamaları beklenecekti. Ayrıca yeniden düzenlenen mahallelerdeki mülk sahiplerine eski binalarının değerine denk gelecek yeni hisseler verilecekti. Bu durum birçok tartışmayı neden oldu ve 1882’deki kanun düzenlemesinde istimlak edilebilecek alanın yangından önceki arsasının en çok dörtte biri olup bunu aşamayacağına dair kısıtlama getirildi (Çelik, 1998, s. 43-44).

Yangın tehlikesini ortadan kaldırmak ya da en aza indirmek için yapı tekniklerinin ayrıntılı bir şekilde nizamnamelere girmesi kararlaştırıldı. Bu bağlamda 1848 yılında

belirlenen “ebniye beyannamesi”nde kâgir yapı tekniklerinin avantajları vurgulanmıştır. Burada ayrıca kâgir yapılar “tam kâgir” ya da “nim/yarı kâgir” olarak kategorilere ayrılıyordu. Kâgir yapılar, genel olarak alt katlarda taş istinat duvarlarının olduğu, üst katlarda ise tuğla duvarlarının bulunduğu binalardır. Tam kâgir ile yarı kâgir arasındaki fark, kirişler ve çatıda kullanılan malzemeye göreydi. Tam kâgir binalarda kiriş ve çatılarda demir kullanılıyordu. Bunun yanı sıra yarı kâgir binalarda bu kısımların ahşap olması yeterli görülüyordu. Ahşap bir binanın ömrü yaklaşık yüz yılken kâgir bir binanın kullanım süresi onun iki katıydı. 1864 yılında hükümet, İstanbul’daki tüm binaların taş ya da tuğladan yapılmasını şart koştu ancak ekonomik durumu kâgir inşaat yapmaya yetmeyenlerin ahşap bina yapmalarına izin verilmekteydi. Fakat ahşap kullanılacaksa yangınların yayılmasını önlemek amacıyla ahşap yapılar arasına duvar çekilmesi gerekli tutuluyordu (Çelik, 1998, s. 44).

1875 nizamnamesi İstanbul’u ana ve tali bölgeler olarak ikiye ayırıyordu. Ana bölgede ahşap yapılar tamamen yasaklanırken tali bölgelerde ahşaba, kâgir yangın duvarı yapılması koşuluyla arada sırada izin verilebiliyordu. Bunun temel mantığı kentin prestiji yüksek, yoğun bölgelerinde kâgir binaları şart koşup yangın tehlikesini azaltmaktı. Ana bölgeler; İstanbul yarımadasının Aksaray-Unkapanı yönüne kadarki doğu kısmı, Pera’da Cadde-i Kebir bölgesi, Şişli ve Azapkapı’dan Ortaköy’e kadarki kıyı şeridi olarak tespit edilmişti. Belirlenen bu bölgeler, XIX. yüzyılın ikinci yarısında ve XX. Yüzyılın ilk yıllarında çok önemli yatırımların yapıldığı bir alandı. Dolayısıyla da Tanzimat’tan sonraki nizamnamelerin temel amacı yangınlar karşında bir önlem almak, düz ve geniş caddelerin belirlediği dikdörtgen ve kare parsellerde taş ya da tuğla yapılardan meydana gelen bir kent kurmaktı (Çelik, 1998, s. 44).

Depremler, hiç kuşkusuz doğal afetlerin en tehlikeli ve yıkıcı olanıdır. Şiddetine göre can ve mal kaybına ya da hasara neden olmaktadır. Ülkemizde de tarih içerisinde şiddetli depremler meydana gelmiş mal ve can kaybına sebep olmuştur. Günümüzde birçok teknik gelişme ile deprem bölgelerinde yer alan yerleşim yerlerinde depreme dayanabilecek yapılar inşa edilerek zararlar azaltılmaya çalışılmaktadır. Ayrıca, bu amaçla teknik ölçümler deprem bölgelerinin grafikleri çıkarılarak bilimsel araştırmalar yapılmaktadır.

İstanbul, tarih boyunca şiddetli birçok deprem yaşamıştır. Bunlardan özellikle 1509, 1690, 1894 yıllarında meydana gelenleri en şiddetlileridir. Bu depremlerde İstanbul'da birçok yapı yerle bir olmuş, çok sayıda insan hayatını kaybetmiştir. İstanbul'da binaların çoğunun ahşap olması, bu kayıpları biraz olsun azaltmıştır. Zira kaynakların bildirdiğine göre bu şiddetli depremlerde tamamen ya da kısmen sağlam kalabilen ahşap yapılardır (Sezer, 1994, s. 169).

XIX. yüzyıl boyunca İstanbul'da gerçekleşen depremler ise şöyledir: 28 Ekim 1802'de meydana gelen depremde bazı kemerler ve haneler yıkılmıştır. Ahmet Cevdet, 1804'ün aralık ayında bir deprem olduğunu kaydetmekte, bu depremden bir gün öncesinde İstanbul'un şiddetli bir fırtınaya maruz kaldığını belirtmektedir. Bunların dışında İstanbul, 1837, 1841 yıllarında da deprem yaşamıştır. Fakat İstanbul, XIX. yüzyıldaki en şiddetli depreme 10 Temmuz 1894'te sahne olmuştur. Deprem, güneyden kuzeye doğru üç şiddetli sarsıntı halinde hissedilmiş, Beyoğlu ve Boğaziçi'ne daha az zarar vermiştir. Deprem merkezini Yeşilköy'den 8 kilometre uzaklıkta ve güneydoğu Marmara Denizi'nde olduğu tespit edilmiştir. Birçok sivil bina bu felaket neticesinde hasara uğramıştır. Kapalıçarşı, Bitpazarı, Yağlıkçılar, Çadırcılar, Mercan Çarşısı tarafları tamamen yıkılmıştır. Ayrıca Mercan sokağında kükürtlü su fişkırmış, Sirkeci'de istasyon zarar görmüştür. Fatih, Beşiktaş, Ortaköy, Sultan Ahmet, Aksaray, Edirnekapı, Topkapı, Balat, Bakırköy, Silivrikapı semtleri de zarara uğrayan muhitlerdendir (Sezer, 1994, s. 171).

1894 yılındaki bu deprem öğle saati 12.24'te alaturka saat ile 04.45'te meydana gelmiştir. Sarsıntılar İstanbul dışında, Girit, Yanya, Bükreş, Yunanistan, Konya ve Anadolu'nun büyük bir kesiminde hissedilmiştir. İstanbul il sınırları içinde 474 kişinin ölümüne, 482 kişinin yaralanmasına, 387 dayanıklı yapı ve 1087 ev, 299 dükkânın büyük ölçüde hasar görmesine yol açmıştır. Bu rakamlar sadece tespit edilebilenlerdir. Ölü ve yaralı sayısının daha fazla olma olasılığı vardır. Zira Yalova gibi bazı yerlerdeki ölü ve yaralı sayısı hakkında kesin bilgiler bulunmamaktadır (Sezer, 1994, s. 171).

İstanbul'daki bu deprem çok büyük hasara neden olmuş, neredeyse zarar görmeyen bina kalmamıştır. Deprem şiddeti Heybeli ve Kınalı Adalarda daha fazla hissedilmiştir. Buradaki Ruhban Mektebi yıkılmıştır. İnsanlar günlerce baraka ve çadırlarda yaşamışlardır. Şüphesiz arazinin durumu da hasarın büyüklüğünde etkili olmuştur.

Örneğin Katırlı köyünün yarısı çamurdan oluşan arazi üzerine kurulduğundan hasar büyük olmuş, diğer yarısı ise dayanıklı arazide olduğundan hasar olmamıştır. Yine Yalova'da kurulan bir çiftliğin binaları kumlu arazide olduğundan yıkılmış diğer taraflar ise sağlam kalmıştır. Binalarda kullanılan malzemelerin iyi olmaması, yapıların eskiliği ve hepsinin merkezde olması İstanbul'da ve köylerde zararın artmasının temel nedenleridir. Yapılan incelemeler neticesinde ahşap yapılar ile tuğladan yapılar demirle bağlanan binaların depreme karşı daha dayanıklı oldukları saptanmıştır (Sezer, 1994, s. 173).

Tarih boyunca kentsel yıkımlara neden olan yangınlar ve depremler XIX. yüzyıl İstanbul'unun kent dokusunu büyük çapta etkileyen doğal afetlerdendir. Her iki afet türünün verdiği hasarların yanı sıra onlardan korunma adına alınan tedbirler, çıkarılan nizamnameler Avrupalı bir başkent olma yolunda ilerleyen İstanbul'un şehir yapısında çok önemli etkilere neden olmuş, bu doğrultuda binalarda kullanılan yapı malzemeleri değişmiş ve eğri, dar, yokuşlu olan yollar; düz ve geniş yollara dönüştürülmüştür.

Yukarıda sözünü ettiğimiz tüm bu gelişmelere rağmen incelediğimiz romanlarda depremlere dair herhangi bir gönderme ya da bulguya rastlanmamıştır. İncelemeye tabi tuttuğumuz hiçbir eserde depremlerin olay örgüsüne dâhil edilmemiş olması, tarihsel bu gerçeğin kurgusal dünyada yer bulmadığı gerçeğini ortaya koymakta ve bu bağlamda dikkat çekici bir olgu olarak soru işareti oluşturmaktadır.

Osmanlı devlet adamlarının Avrupa şehirlerini görmeleri ve örnek olarak almaları, Avrupa mimarisinin Osmanlı'da bir dönüşüm yaratmasına neden olmuştur. Bunun neticesinde devlet eliyle çıkarılan yasalar, gelişen teknolojiye faydalanma, belediyeçilik anlayışının yaygınlaşması ve yabancı mimar ile mühendislerin ülke topraklarına görevli olarak gelmesi bu değişim ve dönüşümü hızlandıran faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı topraklarında bir mimari yapı malzemesi olarak asırlardır ahşabın kullanılması, Osmanlı sokak ve mahallelerinin darlığı, evlerin birbirine çok yakın olması gibi nedenler İstanbul'da sık sık büyük yangınların çıkmasına neden olmuştur. Bu yangınlar neticesinde de kent, yeniden zaruri bir yapılanmaya gitmiştir. Bunun yanı sıra İstanbul'un deprem kuşağında yer alması, dönem dönem büyük çaplı deprem felaketlerinin yaşanmasına sebep olmuştur. Bu durum da şehrin yeniden şekillenmesine zemin hazırlamıştır.

5. BÖLÜM

BAŞKA KENTLERİN MİMARİ ALGILANIŞI

Bu bölümde İstanbul dışındaki Osmanlı kentleri, Avrupa kentleri ve Arap kentleri ele alınmıştır. İncelediğimiz romanların küçük bir bölümü İstanbul dışında geçmektedir. Bu romanlarda ele alınan kentler: Antalya, Bingöl, Çankırı ve Antakya'dır.

XIX. yüzyıl romanlarının bir bölümü de Avrupa kentlerinde geçer. Burada kentler hem olumlu hem de olumsuz özellikleriyle ele alınırlar. Bu kent ve ülkelerden bazıları: Paris, Atina, Marsilya, Malta, İtalya, İspanya, Napoli, Odessa, Moskova, İsviçre ve Amerika'dır. Yazarlar, Avrupa kent ve ülkelerine eserlerinde detaylı bir şekilde yer yer ansiklopedik bilgilerden yararlanarak yer vermişlerdir. Özellikle oralara gidip görme şansı olmayan okurlarına o şehir ve ülkeler hakkında detaylı bilgiler vermeyi amaçlamışlardır.

Osmanlı Devleti imparatorluk sınırları dâhilinde olan Şam, Beyrut, Lübnan, Bağdat, Fas, Halep, Mısır, Cezayir gibi kent ve ülkeler dönemin romanlarında ele alınmıştır. Burada sözü edilen kentler ve ülkeler genel anlamda doğal güzellikleriyle eserlerde işlenmiştir. Betonlaşmanın yoğun olmadığı bu yerler, romanlarda her bakımdan İstanbulla kıyaslanmıştır.

5.1. İSTANBUL DIŞINDAKİ OSMANLI KENTLERİ

Kent, romanlarda mekân unsurunu çeşitli bileşenleriyle karşılayan bir ögedir. Zira her kent, bizlere farklı öyküler anlatır. Her şehrin kendine özgü bir dili, sosyal yapısı, kültürel dokusu ile yapısal kurgusu vardır. Dolayısıyla şehirlerin kendine özgü yapısı dış görünüşlerinin ötesinde yatmaktadır. Özünde toplumsal yaşamı şekillendiren şehir; yollarından hanelerine, sokaklarından çarşılarına değin çeşitli yönleriyle romanlarda da yer edinmektedir. Şehirin her noktasıyla insan hayatı üzerinde önemli bir yere sahip olduğu ifade edilebilir. Bu açıdan ele alındığında roman yazarlarının eserlerinde şehir, kimi zaman olaylara ve kahramanlara mekân oluşturma bağlamında bir görev üstlenirken kimi zaman da romanın gizli kahramanı olmaktadır.

Şehrin romana yansıyan en önemli yönlerinden biri ise mekânsal hafızadır. Her ne kadar bir şehir, biçimsel anlamda değişim ve dönüşümlere maruz kalsa da mekânsal hafızanın

çeşitli yollarla gelecek nesillere aktarılmasıyla manevi ve kültürel değerini büyük ölçüde devam ettirmektedir. Başka bir ifadeyle, “Mekânın kaybolan hafızası edebî eserlerden hareketle okunabilir. Zîra şehrin hafızasını mukimlerine açacak en tesirli alan edebiyattır” (Yılmaz, 2019, s. 47). Öte yandan çoğu zaman şehir ve şehre ait unsurlar, orada yaşayanların hayat tarzı ve dünya görüşüyle doğrudan ilişkilidir. Roman, hangi medeniyete ait olursa olsun o medeniyetin yaşam tarzını, gelenek ve göreneklerini, değer yargılarını çeşitli derecelerde okura aktarmaktadır. Şehir de mimari yapıları, önemli tarihi olayları, sosyokültürel yapısı, gelenek ve görenekleri gibi çeşitli yönleriyle edebiyata ve romana yoğun bir malzeme sunmaktadır.

İncelediğimiz eserler içerisinde İstanbul dışındaki kentlerden söz edenlerden biri Nabizade Nazım’ın *Karabibik* adlı eseridir. Eser, Antalya’nın Beymelek köyünde geçmektedir. Bu köy, Temre Köyü’ne komşudur, anlatıcının gözünde Temre Köyü şöyle betimlenmektedir:

Solda Temre köyünün damları, satranç kareleri gibi birbirine yanaşık harımlardan oluşan tarlaların getirisinde hoş bir tablonun sınırını belirlemekteydi. Önde Kum köyünün yığınları arkasından doğru, açık mâvi renkli deniz görünmekte ve bu denizin yüzeyinin ortasında pek enli bir parlak yol bakanların gözlerini almaktaydı. Sağda dalyanın durgun, beyaz yüzeyi, harımlar ve ağaçlar arasından parça parça görünmekte, arkada Mira sıradağlarının yüksek tepeleri üzerine kara kara bulutlar yığılmaktaydı (Nabizade Nazım, 2017, s. 28).

Eserin başkişisi Karabibik kızıyla beraber bir köy evinde yaşamaktadır. Bu ev şu şekilde tasvir edilmektedir:

Karabibik’in girdiği yer, kerpiç şeklinde çamur parçalarından oluşan dört duvar arasında sıkışmış sekiz arşın [eskiden kullanılan 62 cm’ye eşit bir uzunluk ölçüsü] boy, beş arşın en ve arşın yükseklikteki bir yerin üstü, işlenmemiş çam gövdelerinden yapılmış çatı üzerine karşı kalınlığında yağlı toprak çekilmekten oluşan bir damla örtülmüş, ahır gibi (bir) yer odasıydı. Pencere olarak hiç bir deliği olmayıp, hava ve aydınlığa yalnızca duvarın birinde ocak olarak açılmış olan geniş, isli, kurumlu bir büyük delikten almaktaydı. Bu ocağın bacası diye konulmuş dört kerpicingin yüksekliği, çıkan dumanı çekemediğinden ve hele lodos havalarda şu karanlık, nemli, dar ahırın içi ocakta yanan pırnal ve çam dallarının yoğun, pis kokulu dumanıyla boğulur kalırdı. Bu duman tavanın kütüklerini simsiyah etmiş, duvarın topraklı yüzeylerini kalın bir kurum tabakasıyla örtmüştü.

Odanın zemini bildiğimiz kuru toprak olup, şurasına burasına Karabibik’in kim bilir kaçınıcı karın akrabâsından beri kullanılagelen eski, renksiz bir iki kilim parçası atılmış; bir köşeye bir iki kırık, pis toprak çukal [bir tür kap], bir iki tahta kaşık, bir iki kırık tabak, başka bir köşeye içi yayla unuyla dolu bir teneke, darı unuyla dolu bir yayık, bir yufka sacı, bir sacayak, yağ, bulgur gibi kimi erzak kapları falan yığılmıştı. Ocağın karşısındaki duvar tarafında da iki ot yatak, iki yün

yastık, iki yorgandan oluşan bir yığın üzerine, Huri'nin bir iki kattan oluşan elbisesi darmadağınık olarak atılmıştı (Karabibik, 2017, s. 34- 35).

Karabibik'in evi kulübe tarzında tek odalı bir köy evidir. Kerpiç ve çamurdan yapılmıştır. Çatısı ise çam gövdesinden ve yağlı topraktan yapılmış bir dam şeklindedir. Burayı bir evden çok ahıra benzeten yazar, evde herhangi bir pencerenin olmamasıyla da bu görüşü vurgular. Evde aydınlık sağlayacak bir ocak deliği vardır fakat lodosun etkisiyle ocağın isleri aynı zamanda odanın duvar ve çatısını simsiyah bir şekilde kurumla kaplamaktadır. Karabibik'in kızıyla beraber kaldığı bu tek gözlü evde eşya namına da pek fazla bir şey yoktur. Evdeki eşyalar; bir iki eski kilim, mutfak araç gereçleri, iki yatak ve iki yastık, iki yorgan ve Huri'nin birkaç elbisesinden ibarettir. Bir işi nedeniyle Temre Köyü'ne giden Karabibik'in gözünden köyün sokakları şöyle ifade edilmektedir: “Birkaç harım dolaştıktan sonra Temre köyüne giren yolu buldu. Bu yolda birkaç yüz adım attıktan sonra, eğri büğrü, taşlı bir sokakta yürümeğe başladı. Bu sokak uzayıp gitmekte ve iki tarafında kerpiçten, hep bir örnek yapılmış birer katlı evler hâlâ uyusukluğu içinde görünmekteydi” (Nabizade Nazım, 2017, s. 44). Köyde Anderya'nın evine gitmek isteyen Karabibik, bu vesileyle onun evi ile mağazasının dış mimari özelliklerinin anlatılmasına vesile olur: “Melaksuzoğlu Anderya'nın mağazası hemen şuracıktaydı. Sokağın sağ tarafında beyaz badanalı, tahta balkonlu, pencereleri camsız, çerçevesiz bir ev Anderya'nın meskeni ve altı da mağazasıydı” (Nabizade Nazım, 2017, s. 44-45).

Temre Köyü'nün genel mimarisi de eserde sözü edilen hususlardandır:

Evler hep kerpiçten ya da toprak harcıyla moloz taşından olup tümünün de iç ve dış düzeni hemen birbirinin aynıdır. Altları mağaza, üstleri ikişer oda. Kimi zaman bu odaların ön tarafı bir dehlizden ibârettir. Pencereler hep çerçevesiz ve camsız olacak. Çünkü bu yerlerin havası yazın son derece sıcak ve kışın pek ılımlıdır. Damları, sıradan oluklu kiremitlerde örtülüdür; ama yeniden yeniye kimi zenginler Marsilya kiremidi kullanmağa başlamışlardır.

Her evin de ayrıca bir küçük bahçesi olması kuraldır. Bu bahçelere herkes soğan sarımsak gibi sebzeler eker. Başka sebzeler de hep kilise bahçesinde yetiştirilir. Bu kilise, Karabibik'in girdiği caddenin sonunda bulunmaktadır (Nabizade Nazım, 2017, s. 45).

Yukarıdaki bölümden de görüldüğü üzere Temre Köyü, mimari olarak komşusu olan Beymelek Köyü'nden oldukça farklıdır. Bu farklılık temel olarak her iki köyde yaşayan nüfusun etnik olarak farklı yapılardan olmasından kaynaklanmaktadır. Zira bu köyde evler, birbirinin aynı mimari özelliktedir ve genel itibarıyla altları dükkân olmak üzere

planlanmış, iki katlı yapılardır. Yapı malzemesi kerpiç, toprak ve moloz karışımıdır. Evlerin ikişer odası vardır. Fakat köy aşırı sıcak olduğu için evlerin pencereleri yoktur. Damlar oluklu kiremitlerle örülmüştür ancak zengin köylüler Marsilya kiremedi adı verilen bişir kiremit türünü kullanmaktadırlar. Bir kural gereği her evin küçük bir bahçesi vardır ve buralarda herkes sebzesini eker. Andereya'nın evinin olduğu caddenin sonunda bir kilise bulunmaktadır ve buranın bahçesinde de yine sebze ekimi yapılmaktadır. Eserde bu kilise hakkında da tarihi ve mimari bilgilere yer verilmiştir:

Köylüler, bu kilisenin tâ Hazret-i İsâ zamânından kalma olduğunu ileri sürerler. Ancak kulağı delik olan Sarısimyanoğlu, bunun daha eski bir bina olduğunu ileri sürmekteydi. Buraları gezmiş olan bir İngiliz lordunun, babasına verdiği bilgiden aktararak Likya hükûmeti zamânından kalma bir Apollon [Grek mitologyasında, gençlik ve erkek güzelliği tanrısı] tapınağı olduğunu söylemekteydi. Dediğine göre, şimdiki Temre köyü, o zaman Mira adıyla ünlü ve büyük bir şehir olup, bu tapınak da bu şehrin tam ortasındaymış. Fakat sonradan, kim bilir bundan kaç bin yıl önce, Kaş tarafından doğru Temre çayı azgın bir sel getirerek Mira şehrini kumla örtmüş de, böylece Apollon tapınağını da göz (ler)den gizlemiş Hattâ otuz yıl önce, Papazoğlu Ligor ile Andonoğlu, Meis adasından bu çevreye göçerek yerleşmeleri sırasında bu tapınağın kubbesini keşfetmişler ve hemen toprağı kazarak (tapınağı) ortaya çıkarmışlar.

Sonradan da kimi onarımlarla (binâyı) kilise olarak kullanmaya başlamışlar. Hâlâ bu binânın bir çok bölümü toprak altında gömülü ve örtülüymüş!... Temre ovasında toprak altında bunun gibi pek çok (eski) eserler görülmekte olması Sarısimyanoğlu'na hak verdirmektedir. Köy içindeki büyük kârgir tiyatrunun kalıntıları da Sarısimyanoğlu'nu doğrulamaktadır. Bu kilisenin, bütün kısımları yer altında gizli olan, yunma [yontma] kalker taşından yapılmış bir duvar ile çevrili yetmiş beş dönümlük bahçesi, papazın çabalarıyla güzel bir sebze bahçesine dönüştürülmüş olduğundan, (ürünler) bütün Temre köylülerine yetecek bolluktedir (Nabizade Nazım, 2017, s. 45-46).

Antik bir Kent olan Temre'de tapınak olarak inşa edilmiş bu eski kilise yontma kalker taşından bir duvar ile çevrilidir. Bu kilisenin yanı sıra köyün içinde eski büyük kârgir bir tiyatrunun kalıntıları da bulunmaktadır. Ayrıca bu köyün sonunda evlerin bitiminde bir de su sarnıcı vardır (Nabizade Nazım, 2017, s. 53). Coğrafi, tarihi koşullara ve etnik yapıya göre şekillenmiş iki komşu köyün yer aldığı eserde köyler arasındaki mimari fark açıkça gözler önüne serilmiştir. Temre Köyü, Beymelek Köyü'ne nazaran daha düzenli ve bakımlıdır. Ayrıca Beymelek köyünde ekim dikim işleri büyük tarlalarda yapılırken, Temre Köylüleri evlerinin ve kilisenin bahçesinde yetiştirdikleri sebzelerle karınlarını doyurmaktadır. Herkesin çiftçilik dışında bir mesleği vardır ve evlerinin alt katındaki dükkânlarında bu mesleklerini icra etmektedirler.

Paşabey Zâde Ömer Âli Bey'in *Türkmen Kızı* adlı romanında olaylar, Erciş'in Bingöl sahrâsına konumlanmış bir Türkmen aşiretinin içinde geçmektedir. Bu aşiret, yerleşik hayata geçmemiştir ve çadırlarda yaşamaktadır. Bu hem büyük ev gibi çadırlar hem de tek bir odadadan ibaret portatif çadırlardan söz edilmektedir. Derimevi denilen küçük, kurup kaldırması pratik çadırlar eserde şöyle ifade edilmektedir:

Derimevi denilen şey kare şeklinde dört parçadan ibaret, açılır kapanır bir kafestir. Her nereye konulur ise derhâl açılıp kurulur. Üstünün mahsûsen yapılmış keçeleri ve iç tarafının dahi bazan kilim cinsinden, bazen ipekli, sırmalı kumaştan mamul saçaklı, püsküllü perdeleri olduğundan; kurulduğu yerde bir kubbeli hem kapılı hem pencereci gayet müzeyyen bir oda şeklini alır, derûnu da dört yatak istiap eyler (Paşabey Zâde Ömer Âli Bey, 2012, s.10).

Obada kırk, elli çadırdan oluşan bir aşiretin anlatıldığı bu eserde aşiret halkının evleri genel olarak şöyledir:

Aşiretin zî-hâl olanları derimevi ve altıdan kırka kadar direkli kara çadırlarda beytütet ederler. Fukara kısmı dahi ince ve yaş dal parçalarından kemer-vârî üç kavs yayıp üstüne eski püskü birkaç keçe atarak soğuklarda, yağmurlarda onların altında barınırlar. Bu üçüncü kısmın ismi alayçıktır. Bir cuma günü ikindi vakti Kumru'nun alayçığında yirmi hatve kadar bayırın alt tarafında Türkmen kızları koyun sağmakta idiler (Paşabey Zâde Ömer Âli Bey, 2012, s. 21).

Eserde söz konusu edilen çadırlar da tıpkı konak mimarisinde olduğu gibi hârem ve selamlık olarak ikiye ayrılmıştır ve evin kadınları ile erkekleri farklı çadırlarda uyumaktadır (Paşabey Zâde Ömer Âli Bey, 2012, s. 41). Farklı aşiretten yaşlı bir aşiret beyinin köyün genç ve güzel kızlarından Kumru'yu kendine eş olarak almak istemesi ve Kumru'nun âşık olduğu Ali'yi türlü hilelerle öldürmeye çalışmaları neticesinde aşiretlerin beyleri Bingöl sahrâsına konumlanmış bu obadan ayrılıp birer çiftlik satın alarak oraya yerleşmeye karar verirler. Eserde bu çiftlikler şu sözlerle anlatılır:

Dünki pazarlık ettiğimiz çiftlikleri alalım; ne kadar olsa kırdır, sahrâdır. (...) Mahsud Bey'in aldığı çiftlikteki damlar, hâneler oldukça muntazamsa da Mazlûm Bey'in iştirâ eylediği çiftlik damları kâmilen harâb olduğundan Mazlûm Bey ebniye inşâsıyla meşgul oldu. Mazlûm Bey'in meşgul olduğu inşâat hayli zaman imtidâd edeceğinden, Mahsud Bey İbrâhim Ağa'yı da, Kumru'yu da muahharen gelen Fazlı Ağa âilesini de beraber alarak hânesi halkıyla çiftliğe gittiler. (...) Bir gün Mazlûm Bey'in çiftlik hânesine muttasıl olan bahçede haremleri bulgur kaynatmakla meşgul idiler (...) (Paşabey Zâde Ömer Âli Bey, 2012, s. 90-93).

Daha sonra Kumru ile babası, başka bir eve sığınır:

Bunların misâfir oldukları hâne ki bir ihtiyâr adamla bir de gurebâ elbisesi yıkamakla taayyüş eder, yine o sinde bir kadın idi. Hâneleri bir çamaşırhâneyle tahtânî iki odadan ibârettir. Bir odada sâhib-i hâne, diğer odada da Kumru ile

pederi oturmakta idiler. Kumru hizmetkârların gittiği akşam ufak bir şilte ile bir eski seccâdeden, bir de eski yastıktan ibâret olan yatağına girdi, yavaş yavaş ağlayarak kendi kendine kalbî (...) (Paşabey Zâde Ömer Âli Bey, 2012, s. 105).

Bu romanda konut mimarisinin örnekleri olarak önce Bingöl kırsalındaki çadırlar sonra da çiftlik evleri ve kulübeler söz konusu edilmiştir. Türkmen hayatının anlatılıp oba kültürünün ifade edildiği eserdeki yaşam tarzı ve mimari unsurlar da ona göre şekillenmiştir.

Abdullah Zühtü'nün *Şanlı Asker* adlı eserinde olayların bir bölümü, roman kişilerinden Mustafa'nın doğup büyüdüğü Çankırı'da geçmektedir. Eserde Mustafa'nın Çankırı'daki evi şöyle ifade edilmektedir:

Anası eve, sofanın bir köşesinde, pencerede Mustafa'yı düşünüyor, ağlıyordu. (...) O zaman evdeki ocaklı odayı, bütün bahçeye lapa lapa karlar yağarken, kuşlar titreşirken o odada anacığının dizine yatarak çıtır çıtır yanan çam kozalaklarını seyre daldığı günleri düşünüyordu. (...) Çankırı'da evlerinin yanındaki yüksek bir damın üzerinde iki yıl önce bir çift leylek yuva yapmışlardı (Abdullah Zühtü, 1966, s. 101-102).

Eserde Mustafa'nın doğup büyüdüğü bu ev yukardaki alıntının dışında ele alınmamış, mimari unsurları detaylı bir şekilde anlatılmamıştır.

Mehmed Celâl'in *Küçük Gelin* adlı eserinin bir bölümü Antakya'da geçmektedir. Roman kişilerinde Hâlim Bey'in tayini bu şehre çıkmıştır ve uzun bir yolculukla Antakya'ya gidilecektir: "Halim Bey'in memûriyeti Antakya'ya tahvîl edildiği zaman, Cemal çok sevinmişti. Çünkü Antakya'ya, Malatya-Anteb Kilis tarîkiyle gideceklerinden, Cemal daima at üstünde bulunacak, atını koşturacaktı" (Mehmed Celâl, 1995, s. 20.-21).

Eserde Antakya'ya dair izlenimler şu sözlerle dile getirilir:

Antakya bu aileye Erzincan'dan daha hoş geldi. Şehrin kasvet-engîz sokakları, evlerinin mağmûm manzarası pek de iyi değildi. Fakat hazin bir sükûn icinde cereyân eden (Âsi) nehrinin etrafındaki bahçeler, (Harbiye) denilen mevki, (Beytûlmâl) nâmındaki mevki'in yeşil çemenlerini ihtizâza getiren, ruhu ihtisâsât-ı garîbâne ile mütehassis eden sevdalı çağlayanlar behişt-i dünyevîden ibaret bir mesîre-i safâ teşkil ediyordu (Mehmed Celâl, 1995, s. 21).

Bir at yolculuğuyla Amik Ovası, Asi Nehri ve Cisir-i Hadîd'e doğru yolculuk yapılır ve edinilen gözlemler eserde ifade edilir: "Mehtab, bütün ovayı tenvir ediyor, Âsi nehrinin yılankavî mecrâları uzaktan pek latif görünüyordu. Antakya'dan çıktıktan dört saat

sonra (Cisr-i Hadîd) namında bir mevki'e geldiler. Buranın ebniyesi bir handan, bir kulübeden ibârettir. Atlar dinlendi. Birer de kahve içtiler. Yola düzöldüler” (Mehmed Celâl, 1995, s. 21-22).

İncelediğimiz eserlerde İstanbul dışında karşımıza çıkan şehirler; Antalya, Bingöl, Çankırı ve Antakya'dır. Bunlardan Antalya şehir merkezinden ziyade iki farklı köyü ile işlenmiş, Bingöl obası ve çadır kültürüyle eserde yer almıştır. Çankırı'ya dair romanda çok detaylı bilgilere yer verilmemiş, Antakya ise şehri şekillendiren coğrafi yapısıyla ifade edilmiştir. Söz konusu eserlerdeki mimari yapı, İstanbul'da geçen romanlarda belirtilen mimari unsurlardan oldukça farklıdır, bu şehirler henüz Avrupaî kent düzeninin etkisi altında olmayan kırsal yerleşim alanları olarak romanlarda sunulmuştur.

5.2. AVRUPA KENTLERİ

19. yüzyıl Paris'i, Rönesans'la başlayıp Aydınlanma, Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi çizgisinde gelişen; bilim ve akli merkeze alarak kilisenin baskısını kıran sürecin mahsulü olarak yüzyılın başında yeniden örgütlenme yoluna gitmiştir. Paris'i dönemin en modern şehirlerinden biri konumuna yükselten mimari unsurlar arasında süslü caddeler, gösterişli bulvarlar, modern çarşılar, antik görünümlü taş sokaklar, geniş camekânlı, ışıklı mağazalar ve pasajları saymak mümkündür.

İncelediğimiz eserler içinde Ahmet Mithat'ın romanları Paris'i birçok yönüyle ele alan ve Osmanlı şehirleriyle özellikle de İstanbul'un içinde bulunduğu durumla karşılaştıran bir yapı göstermektedir. Yazar, büyük bir düzene sahip olan şehri yapıtlarında bilhassa estetik ve kültürel bağlamda ele almaktadır. Ahmet Mithat *Avrupa'da Bir Cevlan* adlı gezi yazısında *Paris'te Bir Türk* adlı romanını Avrupa'ya gitmeden, Paris'i görmeden yazdığını itiraf etmekle beraber hayâlî şeyler söylemiş olmamak ve okurun gerçeklik duygusunu zedelememek için bu eserini yazmadan önce neler yaptığını da belirtir. Kendi ifadesiyle Paris'le ilgili bulduğu tüm gazete ve kitapları okumuş, Paris şehrine dair planları incelemiş, resimleri gözden geçirmiş, şehrin tarihi ve gelişimi ile ilgili sayısız araştırma yapmıştır. Öyle ki Paris'teki bir köprünün ayağındaki bir kabartma harfin kazınıp söküldüğüne kadar bulduğu tüm ayrıntıları listelemiş ve eserini ondan sonra oluşturmuştur (Ahmet Mithat, 2015, s. 94).

19. yüzyılda eserler veren yazarlar arasında Paris'e duyulan hayranlık elbette Ahmet Mithat'la sınırlı değildir. Şinasi'den Namık Kemal'e, Ziya Paşa'dan Abdülhak Hamit'e bu yüzyılın birçok sanatçısı, çeşitli vesilelerle Paris'te bulunmuş; oranın havasını koklamış, Paris'in sanat ve edebiyat anlayışını eserlerine yansıtmıştır. Bu bağlamda Paris'in özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında Türk aydınının ilgi odağı olarak görüldüğünü ifade etmek yanlış olmaz. Sanatçıların “sanat ve edebiyatın başkenti” olarak gördükleri bu şehir, şüphesiz hem Batı edebiyatına hem de Batılı anlayışa açılan ana kapı konumundadır.

Findley'in ifade ettiği gibi; “1889 yılında Stockholm'de gerçekleştirilen ve dünyanın çeşitli bölgelerinden temsilcilerin katıldığı VIII. Beynelmillel Müsteşrikler Kongresi'ne, İmparatorluğu temsilen Ahmet Mithat Efendi katılır. Burada çeşitli oryantalist katılımcılarla sohbetlerde bulunup geniş bilgisi ve kültürel birikimiyle öne çıkan Ahmet Mithat, Paris'teki *Dünya Sergisi*'nde gördüklerini de bu birikime ekler.” (Findley, 1999, s. 42). Ahmet Mithat, kongre süresince ve devamındaki 2,5 ay boyunca Avrupa'nın çeşitli bölgelerini gezme fırsatı bulur. Avrupa'nın Osmanlı'dan ileride olan yönlerini ve bunların boyutunu öğrenmeye çalışır. Caddeler, bulvarlar ve büyük meydanları dolaşır, buraların tasarımını inceler. Gittiği şehirlerdeki büyük park ve bahçeleri gezer, şehirdeki doğal unsurların nasıl değerlendirildiğini görür. Müzeleri, sarayları, kiliseleri dolaşarak, bu mekânların şehir açısından nasıl bir önem taşıdığını anlamaya çalışır. Fabrikaları dolaşır ve Avrupa ilim ve fenninin vardığı son noktaları yerinde gözlemlemek ister. Tiyatrolara ve resim sergilerine gider, Avrupa sanatının vardığı son noktayı tetkik etmeye çalışır (Ahmet Mithat Efendi, 2015, s. 510-575). Esen'e göre Ahmet Mithat'ın “Özellikle ilgilendiği konuların başında şehirlerin yapısı, planı ve belediyeçilik işleri gelir. Tramvay, tren, vapur, istimbot, omnibus gibi ulaşım araçlarına çok önem verir. Çeşitli iş makineleri ve elektrik en etkilendiği yeniliklerden olur” (Esen, 2014, s. 71). Bu yönüyle Ahmet Mithat'ın Avrupa'da bilim ve fennin izini sürüp burada gördüklerini romanlarına yansıttığını söyleyebiliriz.

Ortaya koyduğu külliyatta Batı'nın kentlerine de yer veren Ahmet Mithat romanlarında Paris, mimari açıdan tıpkı İstanbul gibi iki zıt kutbuyla karşımıza çıkar. Şehrin ana caddeleri, pasajları, mağazaları ve mimari eserleri Paris'in ihtişamını yansıtırken arka sokaklar bu görüntüyle taban tabana zıt bir yoksulluğu ve kuralsızlığı yansıtır. *Paris'te*

Bir Türk, bu ikililiğin en açık örnekleriyle görülebileceği romanlardandır. Ana karakter Nasuh Efendi, kültürel birikimi, ahlaki yapısı ve çeşitli ilimlere dair derin bilgisiyle gittiği her yerde saygınlık kazanan bir Osmanlı gazetecisidir. Romanın başında Nasuh Efendi bir Fransız kumpanyası vapuruyla Fransa'ya doğru yola çıkar. Roman kahramanı Nasuh, Paris'te kendi bütçesine göre orta halli bir mahallede kalmayı tercih eder. Dolayısıyla eserde ilk başta Paris'in öğrenci ve ulema mahallesi olarak bilinen ve Nasuh Efendi'nin de burada uygun bir konak odasına yerleştiği Latin Mahallesi tanıtılır. Bu aşamadan sonra anlatıcı, Paris'i genel çizgileriyle tanıtmaya başlar:

Paris bir şehir-i azîmdir ki insan-ı kâmil nazarında her tarafının itibarı birdir. Zira hangi tarafında bulunsanız arzu eylediğiniz etrafa sizi derhâl isal için faytonlar gibi, omnibüsler gibi, şimendiferler gibi, nehir vapurları gibi binlerce vesait-i nakliye, emrinize, yani beş on paranıza muntazırdılar. Herhangi tarafta olsanız gecenizi geçirebilirsiniz (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s.141).

Yukarıdaki alıntıdan da gördüğümüz üzere Ahmet Mithat'a göre, Paris'in İstanbul'dan üstün yönlerinden biri, ulaşım imkânlarının gelişmiş olmasıdır. Dolayısıyla bu durum belli bir saatten sonra evine dönememe gibi bir tehlikenin bulunmamasını da sağlamaktadır. Burada bir kıyaslama yaparak İstanbul'da kimi semtlerde, vasıta bulamadığı için geceyi tanıdık birilerinde kalmak, o da mümkün değilse kahvehane köşelerinde geçirmek mecburiyeti varken Paris'te böyle bir durum olmadığını belirtebiliriz. Anlatıcı, roman boyunca Paris'e sadece panoramik bir açıdan bakmakla kalmaz, cadde ve sokaklardaki yapıların, otellerin, büyük okulların ve kütüphanelerin adlarıyla beraber konumlarını da okura aktarır.

Şehrin göze çarpan noktalarından bir diğeri ise tek başına bir şehir sayılabilecek büyüklükte caddelerinin bulunmasıdır. Ayrıca birçok önemli yapı, bu caddelerde konumlandırılmıştır. Nasuh Efendi'nin konaklayacağı mahallenin yakınında da böyle bir cadde bulunmaktadır. İnsanların kültürel gelişimlerine katkı sağlayacak eylemlerle vakit geçirebilmesi için onlara çeşitli olanaklar tanıyan bu cadde, eserde şöyle aktarılmaktadır:

En büyük mektepler oraya komşu oldukları gibi yanı başında koca Luxembourg Sarayı ve bahçesi ve yine yanı başında demek üzere Odéon Tiyatrosu ve civarda Panthéon ibadethane ve medfeniyle bunun meydanı vardır ki, Paris'in yalnız bu parçası bir devlet-i mütemeddine ve müterakkiye için payitaht olmaya şayandır (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 142).

Alıntıladığımız bölümde de vurgulandığı gibi Paris, mimari açıdan dünyaca ünlü eserlere ev sahipliği yapan bir şehirdir. Luxembourg Sarayı ve Odéon Tiyatrosunun yanı sıra Louvre Sarayı, Eyfel Kulesi gibi yapılar, şehre özgü bir ihtişam katmaktadır ve bu yönleriyle şehrin sembolleri olarak da kabul edilir. Ahmet Mithat, roman boyunca okuru Paris'in çeşitli yerlerinde gezdirir. Yazar, romanın konu edindiği mahalle ve semtlerden söz ederken bu mekânların yakınlarında hangi önemli yapıların yer aldığını da ayrıntılarıyla ifade eder.

Ahmet Mithat, “bulvarlar”ı Paris'in en gözde yerleri olarak tanımlar ve romanlarında önemli bir şehir bileşeni olarak ele alır. Zira onun yapıtlarında Paris bulvarları hem doğal güzelliklerin hem de lüks yapıların bir arada bulunduğu bir yerleşim birimi olarak aktarılır. Ahmet Mithat'ın İstanbul'daki iki tarafı ağaçlarla dolu, süslü Dolmabahçe Caddesi'ne benzettiği Paris bulvarları; tasarımı bakımından bu caddeden daha güzel, geniş ve uzundur. Fakat yazar *Mesâil-i Muğlâka* isimli eserinde “Paris'in en mamur en müzeyyen mahalleri buraları olduğu gibi en büyük sefahat yeri de bu taraflarıdır. Tiyatroların en büyükleri, en çokları, kahvehanelerin, lokantaların vesairenin en parlakları hep bu caddelerdedir. Her türlü zevk ve safa arayanlar aradıkları şeyleri bulurlar. Bizim İstanbul'da bir sûret-i sefihânedeki yiyecek parası olanlar para yemek için Beyoğlu'na gittikleri gibi Paris'te dahi bu yolda para yemek isteyenler bulvarlara giderler.” (Ahmet Mithat Efendi, 2003, s. 25) diyerek Beyoğlu'nun bu bulvarların küçük bir örneği niteliğinde olduğunu vurgular. Yazara göre nasıl ki Beyoğlu'ndaki eğlence mekânlarına, lokanta, kahvehane ve birahanelere para kaygısı olmayanlar gidebiliyorsa Paris'teki bulvarlara da yeterli maddi olanağı bulunanlar gidebilmektedir. Dolayısıyla şehrin ihtişamlı mimari yüzü, tıpkı İstanbul'da olduğu gibi, parası olanlara kapılarını açmaktadır.

Ahmet Mithat'ın *Ahmet Metin ve Şirzat* romanında, İstanbul'un gözde konaklarında olduğu gibi Paris'teki konaklarda da iç mefruşata önem verildiğinden söz edilmektedir. Eserde kış mevsimini geçirmek için Paris seçilmiştir. Roman kişilerinden Ahmet Metin ve beraberindekiler uygun bir yerde otel hizmeti veren bir konak tutup oraya yerleşir. Orta kibarlıktaki ailelere yakışır bir tarzı olduğu belirtilen bu konağın mefruşatı hakkında şu bilgiler aktarılmıştır:

Resim levhaları, alçıdan, taştan, piriçten heykeller, vazolar, Şarklıların yerlere serdikleri kilimlerin duvarlara asılmışları, avizeler, lambalar, çiniler, ufak tefek oyuncak nev'inden daha birçok şeyler ki, bu yolda mefruş olan alafranga konaklara insan meskeni demekten ziyade tuhaf ve tefarik satmaya mahsus bir mağaza demek daha ziyade münasip olacağı Avrupalıların yine kendi ukulası taraflarından da hükümlenmişti (Ahmet Midhat Efendi, 2013, s.192).

Ahmet Mithat, bu bölümde, Paris'in lüks yaşantısının yapıların dış görünümüyle ya da eğlence yerleriyle sınırlı kalmayıp yaşam alanlarına da yansıdığını belirtir ve evlerin içinin lüks göstergesi eşyalarla döşendiğini vurgular. Buradaki mefruşatı oluşturan eşyalar sıradan parçalar değildir. Onlar, çeşitli milliyetlere özgüdür ve bu eşyaların kültürel ve maddi değerleri de yüksektir.

Paris'in her mevsimde güzel olduğunu ifade eden Ahmet Mithat, özellikle ilkbaharda ayrı bir atmosfere sahip olduğunu aktarır:

Bilhassa Seine nehrinin vadisi iki sahilin malikâneleri ve bunların cennet-misâl bahçeleri ile mevsim-i baharda o kadar lâtif olur ki şimdilerde bile İngiltere'den birçok kibarın bu mevsim-i dilküşâyî o vadede geçirmelerini icap ettiği gibi... (Ahmet Midhat Efendi, 2003, s.10-11).

Ahmet Mithat'a göre kütüphaneler, şehrin önemli değerlerinden bir diğeridir. Bu açıdan da yazar, eserlerinde çeşitli vesilelerle kütüphanelerden söz eder. Paris'in kültürel göstergelerinden biri, *Acâyib-i Âlem* romanında sözü edilen Kütüphane-i İmparatorîdir. Avrupa'nın en büyük kütüphanelerinden olan bu kütüphane, milyonlarca cilt kitabı barındırmaktadır (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 241).

Paris'in kütüphâne-i kebîrindenki milyonlarca ciltlerden maada bu miktar kütüp öyle her payitahttaki kütüphanelerde bulunamaz. Mevkii dahi Kazan Meryemi'ne mensup olan büyük kilisenin yanında ve Aniçkov Sarayı'nın ittisalinde bulunup Aleksandr Tiyatrosu dahi bu mevkide bulunmakla ebniye-i mezkûrenin heyet-i umumiyyesi meydân-ı mezkûru Petersburg'un en güzel mevakiinden birisi suretine ifrağ eyler. (...) Kütüphane ise âdeta bir büyücek kışla kadar bir şey olup kitapların mevzu oldukları camekânlar üzerinden göz gezdirmek surteyle başlamış oldukları temaşa bir saatten ziyade devam eyledi. Hele kütüphaneden çıkarlarken mütalâa salonundan geçmişlerdi. Bu salon defaten kaç yüz kişinin mütalâasına kâfi olacak cesamette bir şey olmasına Suphi Bey hayran olduğu gibi (...) Kütüphaneden çıkanlar henüz otellerine avdet edebilecekleri kadar geç olmadığından bir saat kadar daha kütüphane önündeki meydanda gezindiler. (...) Petersburg'un yegâne kütüphanesi bu kütüphâne-i imparatorîden de ibaret değildir. Daha birkaç büyük kütüphaneler de vardır. Onlar olmasa bile şu kütüphane bir millete kifayet eder (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 242-245).

Ahmet Mithat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, adlı eserinde Nasuh Efendi'nin de her gün düzenli olarak gittiği ve saatlerce araştırma yaptığı Paris'teki Kütüphane-i İmparatorî,

Rus İmparatorluk Kütüphanesiyle karşılaştırılır ve kitap hacmi bakımından ondan üstün tutulur. Paris'in bu önemli kütüphanesi Seine Nehri'nin diğer tarafında bir ada üzerine kuruludur. Kütüphane eserde şöyle tanıtılır:

İçinde beş milyon matbu ve iki yüz bin el yazısı kitap bulunup, coğrafya takımı üç yüz bin parça harita ve plânı havidir ki bu kadar zengin bir kütüphane yalnız Paris'te değil, hatta bütün küre-i arz üzerinde dahi yoktur. Kütüb ve harait-i mevcûdeden maada birçok dahi âsâr-ı atıka vardır ki, yalnız meskûkat ve madalya dairesinde yüz elli bin parça ve milyonlar kıymetinde antikalar mevcuttur. Hele antika çanaklar ve silâhlar ve elmas ve zümrüt ve yakut taşlar, filhakika ehl-i hibrenin takdiri kıymetten aciz kalacakları miktara varır. Bu kütüphanenin nizâmat-ı dâhiliyyesi dahi ol kadar yolundadır ki, hangi bir kitap ismini verecek olsanız, tevzi memurları nihayet bir çeyrek geçmeden getirip size arz ederler”(Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 166).

Ahmet Mithat'ın her iki romanında kütüphanelere yaklaşımından anlaşıldığı kadarıyla bir kültür ve medeniyet şehrinde kütüphane önemli bir yere sahip olmaktadır. Zira kütüphaneler, şehrin tarihinin ve kültürel birikiminin temsil alanlarından biri konumundadır.

Paris'te Bir Türk romanında şehrin kütüphaneleri, görkemli cadde ve bulvarlarıyla eşsiz yapılarının yanı sıra, orta dereceli öğrenci mahallelerine de değinildiğini okuruz. Romanın sonuna doğru Fransız bir arkadaşı, Nasuh'u, burada bulunmasına pek imkân vermediğini düşüneceği fukara mahallelerine götürür. Nasuh'un daha önce gelmiş olduğu için pek şaşırmadığı bu mahallenin havası bile puslu ve kirlidir. Her tarafta eski, harabeyi andırır evler vardır. Öyle ki evlerin ikinci katında pencere dahi yoktur. Onun yerine pencere bölümünü kapatmış olmak için kilimler asılmıştır. Paris'in bulvarlarındaki birbirinden lüks lokanta ve kahvehanelerin yerini burada bakkal almaktadır. Bu bakkal, mahallenin tek esnafı olup hem bakkal hem lokantacı, meyhaneci hem de kahvehanecidir (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 489-490). Dolayısıyla görkemli şatoların da harabe haldeki binaların da aynı Paris'in farklı sokaklarında yer aldığını görmekteyiz.

Ahmet Mithat Efendi, *Müşahadat, Paris'te Bir Türk, Süleyman Muslî, Acâyib-i Âlem, Ahmet Metin ve Şirzat, Altın Âşıkları* gibi romanlarında Paris'i konu edinmiştir. Yazarın, bu romanlarında Paris'i iki yönlü bir şehir olarak ele aldığını görmekteyiz. Zira Paris, Ahmet Mithat'ın gözünde hem olumsuz yönleri hem de olumlu yönleri olan iki kutuplu bir Avrupa başkentidir. Bu açıdan değerlendirildiğinde mağazaları ve

tiyatrolarıyla, sanatı ve sanatçılarıyla öne çıkan Paris'in eğlence hayatı ve yoksul semtleriyle de yazarın romanlarında kendine yer bulduğunu ifade edebiliriz.

Zengin tabakaların bir araya geldiği balolar ve sayfiyeler, Paris'in eğlence hayatının önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Bu bağlamda Ahmet Mithat romanlarında yer alan, Paris'teki önemli eğlence merkezlerinden birinin Mabille Bahçesi olduğu görülmektedir. Kandiller ve fenerlerle kuşatıldığından dolayı kapalı havalarda bile pırıl pırıl parlıyormuş izlenimi veren bu bahçe, her tarafı çiçekler ve çeşitli bitkilerle süslenmiş bulunan mükellef bir yerdir. Bu yönüyle de bu bahçede hem yaz hem de kış mevsiminde balolar verilmektedir.

Paris'in sosyal hayatını konu alan Ahmet Mithat romanlarından bir de *Cellat*'tır. Bu eserde eğlence kültürünün doğurduğu bir başka olumsuzluktan söz edilir: kumarhaneler. Kumar kültürü Paris'te özellikle gençler arasında çok yaygındır. Romanda gençlerin vakitlerinin büyük bölümünü kumarhanelerde ya da diğer eğlence yerlerinde geçirdiklerinden bahsedilir:

O zamanlar Paris'te kibardan olsun sıgardan olsun delikanlıların kâffesi erbab-ı sefahattan olup, gece gündüz vakitlerini kumarhanelerde, tiyatrohanelerde, cambazhanelerde, vesaire hanelerde, vesaire hanelerde geçirdiklerinden... (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 45).

Yazar, kumarhanelerin iç ve dış mimari özelliklerine romanlarında değinmemekle beraber Paris'teki "hane" adı altında toplanan ve hem zaman çalıp hem bağımlılık yapan bu tarz mekânlar dolayısıyla evliliklerin zarar gördüğüne işaret etmektedir. Fransa'nın her bölgesinde kendine has işret âlemleri bulunmaktadır. Şehirdeki balo ve eğlenceler yerini kırsalda, meyhanelerdeki erkek muhabbetleri ile yeşillik alanlardaki kızlı erkekli sohbetlere bırakmaktadır.

Paris, tertemiz ve görkemli caddeleri, çağın ilerisindeki eğitim kurumları, mimarî yapıları ve sanat eserleriyle dünyanın gözde şehirlerinden biri konumundadır. Ahmet Mithat'ın romanlarında Paris'e yer vermesinin temel amacı hem şehirdeki üstün nitelikleri göstermek hem de bunları örnek alarak Osmanlı'nın gelişimine katkı sağlamak düşüncesidir. Bu düşünceye yönelik olarak Ahmet Mithat; eserlerinde anlatıcı vasıtasıyla şehirdeki önemli mimarî yapıları, okulları, şehir düzenini ve bilimsel ilerleyişi aktarmaktadır. Ancak Ahmet Mithat'ın Paris algısına bakıldığı zaman, yazarın

gördüğü manzaralardan ziyade, görmek istediği noktaları yansıttığını söylemek yerinde olacaktır. Zira Paris'e gitmeden önce yazdığı *Paris'te Bir Türk* romanında şehri, genellikle, hayranlık uyandıracak derecede güzel şekilde tasvir eden yazar, Paris'e gidip döndükten sonra yazdığı romanlarda daha çok şehrin yozlaşmış çehresini ele almıştır

Fransız Devrimi'nin etkisiyle sosyal ve kültürel anlamda kabuk değiştiren Paris; bünyesinde barındırdığı dünyaca ünlü tiyatroları, mimari eserleri ve heykelleriyle kültür başkentleri arasında yer almaya aday bir konumdadır. Günümüzde de varlığını sürdüren *Notre Dame Katedrali, Louvre Müzesi, Eyfel Kulesi* gibi yapılar sanat tarihi açısından çok önemli eserlerdir. Şehir merkezindeki cam pasajları, geniş bulvarları, gotik mimarinin çağdaş örneklerini oluşturan gri çatılı binaları, Opéra Bastille ve Palais Garnier gibi opera binaları, La Comédie-Française ve Odéon Devlet Tiyatrosu gibi tiyatro salonlarıyla Paris; diğer ülkelere de örnek olabilecek köklü bir değişimin sembolü niteliğindedir. Devrim, şehrin silüetinde bazı değişikliklere neden olmuştur. Paris'te geleneksel doku yok olmaya yüz tutmuş, şehir ihtişamın gölgesinde büyürken yapısal öğelerini de korumaya çalışmıştır. Paris, şehir planlaması yönüyle dünyanın gözde kentleri arasında yer almakta fakat yaşanan değişikliklerle hiçbir şeyin sürekli olmadığı bir görünüm de arz etmektedir.

İncelediğimiz romanlarda Paris dışındaki Avrupa kentlerine de yer verilmiştir. Farklı coğrafyaları eserlerinde sıkça ele alan yazarların başında yine Ahmet Mithat Efendi gelmektedir. Yazar, yapıtlarında Avrupa kentlerinin düzenini, mimari yapılarını, sistemli oluşunu beğenirken manevi yönden ise bu kentleri kusurlu bulduğunu belirtir. Onun yaklaşımına göre, Avrupa kentleri; şehircilik ve sanayileşme yönünden örnek alınmalı fakat sosyal yaşam ve manevi değerler yönüyle bu kentlerle aramıza mesafe konmalıdır. Ahmet Mithat, eserlerinde kentlerin dış görünümünü anlatırken adeta bir ressam ve tarihçi tavrı takınmaktadır. Anlattığı kentin geçmişi ve bu aşamalara nasıl geldiği hakkında kısa bilgilendirmeler yaptıktan sonra bu kentin görünümü ve peyzajlarıyla ilgili geniş değerlendirmelerde bulunmaktadır. Gittiği her kentte cadde ve bulvarların durumu, kentin tabiatı ve kentteki önemli mimari yapılar hakkında okuyucuya bilgiler vermektedir. Bu bilgiler kimi zaman sadece yapıların adıyla sınırlıyken kimi zaman toplumsal yaşamdaki fonksiyonlara ait çeşitli özelliklerle detaylandırılmıştır. Anlatılan kentteki ulaşım araçları ve bu araçların işleyiş biçimi, kafe

ve lokantaların konumu ve kent için önemi, eğlence mekânlarının niteliği ve kullanım amaçları Ahmet Mithat'ın eserlerinde çeşitli kesitlerle yer almaktadır. Ona göre Batı kentlerinin genel anlamda İstanbul'dan üstün yönleri bulunmaktadır. Bu üstünlükler kimi zaman geniş bulvarlar, kimi zaman geniş meyve bahçeleri ya da sahil şeridinin büyüklüğüyle ifade edilmektedir. Fakat onun eserlerindeki hiçbir kent, İstanbul'daki geleneksel mahalle kültürüne sahip değildir.

Ahmet Mithat, Avrupa'da gittiği her kentin dış görünüşünü, mimari yapılarını inceleyip şehircilik anlayışı hakkında bilgiler vermektedir. Kentleri bilhassa eski ve yeni oluşları yönüyle karşılaştıran Ahmet Mithat'a göre Viyana, Münih, Cenevre gibi kentlerde bir kenti kent yapan ve seyyahların kent algısına hitap eden değerler yok edilmiştir. Bunlar; iç kaleleri ve tarihi yapılarıyla kentin asıl kimliğini oluşturan “eski şehir”dir. Zira bir kentin eski dokusu, o kenti benzerlerinden ayıran temel noktadır yani kentin tarihsel ve gerçek kimliğidir. Ahmet Mithat *Avrupa'da Bir Cevelan* isimli eserinde bunu şöyle dile getirir:

Seyyahlar için her beldede şayan-ı temaşa olan yerler o beldenin en kadim mahallatı olan iç kale ve eski şehir gibi tabirlerle yad olunan kısımlarıdır. Âsâr-ı kadime-i mimariye ve müessesat-ı kadime-i diniye ve ilmiye hep oralarda bulunur. Beldelerin mahallat-ı cedidesiyse ekseriyetle böyle şayan-ı temaşa âsâr-ı mühimmeden mahrum bulunurlar. Hatta bir şehrin diğer şehirden farkını aramak için de mahallat-ı kadimesini tettebbu lazım gelir (Ahmet Mithat Efendi, 2015, s. 1018).

Yazarın eserinde de belirttiği gibi şehir için, tarihsel doku önemli bir husustur. Ahmet Mithat, eski kentlerde her daim bu tarihsel dokunun arayışındadır. Yazarın, *Ahmet Metin ve Şirzat* adlı eserinde roman kişilerinin seyahatleri esnasında geçerken uğradıkları deniz kıyısı kentlerden biri Atina'dır. Roman kişilerinden Ahmet Metin'in düşünceleri aracılığıyla Atina, tarihsel dokusunu kaybetmiş bir kent olarak aktarılmıştır. “Atina şehri tarih nokta-i nazarından gayet mühim bir yer ise de hâlihazırî hiç de ehemmiyetli telakkiye şayan değildir. Ona nispetle kadimden beri rakibi olan Sizik harabesi belki daha mühimdir” (Ahmet Mithat Efendi, 2013, s.145) diyen anlatıcı yazar, Atina'da yeni inşa edilmiş birkaç bina dışında kentin dokusuna ve kimliğine dair pek bir şey bulunmadığını ifade etmektedir. Yazarın kentte aradığı tarihsel doku, köklü geçmişine rağmen, Atina'da mevcut değildir.

Ahmet Mithat, romanlarında gittiği her kentin öne çıkan özellikleriyle ilgili bilgiler vermektedir. *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar* adlı eserinde roman kişileri deniz üstünde bir kaçma kovalamaca içerisindeyken Marsilya Limanı'na girerler. Marsilya Limanı'nın o dönemlerde Fransa'nın gözde limanları arasında yer aldığını ve daima bu limanda sağlam gemiler bulunduğunu aktaran Ahmet Mithat, limanla ilgili başka bir ayrıntıya ya da mimari bir unsura değinmez.

Ahmet Mithat, *Zeyl-i Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar* adlı romanında, anlatıcı vasıtasıyla yepyeni bir tekneyle Malta adasına gidip limana demirler. Anlatıcı, bu noktada Malta hakkında kısa bir bilgi verir:

Malta, Akdeniz içinde nokta-i mevhûme kabilinden bir ada olup, şimdi bile oraya uğrayan vapurlar hemen müstakilen kömür almak için uğramakta bulduklarını nazarıdikkate alırsanız daha vapurlar olduğu bir zamanda cezîre-i mezkûreye ahyânen gemi uğradığını zihninizde bulabilirsiniz (Ahmet Midhat Efendi, 2000, s. 7).

Alıntıladığımız kısımda anlatıcı, adanın daha çok ikmal amaçlı kullanımına dikkat çekmiştir. Adanın mimari özellikleriyle ilgili ayrıntı verilmeyip kısa bir hatırlatmayla aktarılan bir başka nokta ise buradaki zindanların korkutuculuğudur. *Zeyl-i Hasan Mellah* romanında, olayların cereyan ettiği diğer coğrafyalar; İtalya, İspanya, Fas ve Şam'dır. Fakat anlatıcı yazar, bunların detaylı anlatımına ve mimari özelliklerine yer vermemiştir.

İncelediğimiz romanlar içerisinde Avrupa kentleri içinde Ahmet Mithat'ın eserlerinde Paris'ten sonra en çok üzerinde durulan kent Napoli'dir. Nasıl ki Fransa'nın bugünkü noktaya gelmesinde Fransız Devrimi'nin yarattığı hava etkili olmuşsa İtalya da benzeri bir süreç yaşanmıştır. Napoli, *Zeyl-i Hasan Mellah*'ta Carbonari Cemiyeti'nin teşkilatlanmaya başladığı bir yer olarak sunulmaktadır. Ancak yine de romanda şehrin görünümü ve mimari yapıları hakkında bilgi verilmemiştir. Napoli hakkında kapsamlı bilgilendirmelerden birine ise Ahmet Mithat'ın *Hayret* adlı romanında rastlanır. Bu romanda, kent; ilk görünüşünden dış özelliklerine, iç dinamiklerinden tarihsel boyutuna kadar hemen her yönüyle ele alınmıştır. Vezüv ve Etna Yanardağlarının görkemiyle süslenen Napoli, romanda oldukça eski bir şehir olarak sunulmaktadır. Dört tarafı dağlarla çevrili olan, kış bahçeleri ve insana huzur veren doğasıyla göze çarpan Napoli, cennet misali bir Avrupa kentidir. Kule, saray, kilise, gibi tarihî yapılar, hisarlar, şehrin

girişinde ziyaretçilerini karşılamaktadır. Ahmet Mithat'a göre bu dinî ve millî yapılar, bir kentin görüntüsünü oluşturan başlıca birimlerdir. Dağ yamaçlarına kurulmuş olan kentte, evler birbirinin üzerine yapılmış gibidir. Ayrıca tüm evler, denizi gören ve denizden bakınca görülen bir konumdadır. Böylece Napoli, doğanın türlü görüntüleriyle süslediği bir deniz kentidir. Fakat dışarıdan görünümü bu kadar güzel olan kentin iç görünüşü bu peyzajların tersi bir özellik arz etmektedir. Kentin iç tasarımı şöyle aktarılır:

(...) Dışarıdan görünüşü güzel olan yerler, ekseriya içinden o kadar güzel değildir. Napoli dahi bu hakikate mazhar olan yerlerdendir. Mevkii hasebiyle sokaklarının ekserisi dik yokuş olduktan maada darlığı ve eğriliği, büğrülüğü dahi Paris gibi esvaki muntazam yerlere kıyas olunamaz. Ebniyesi kâmilen kârgir ve cesim olan yerlerdeyse umûr-ı belediyyenin bu türlüündeki müşkülât derkârdır (Ahmet Midhat Efendi, 2000, s. 79).

Napoli ile Paris kıyaslandığında Napoli'nin sokak ve meydanlarının çok küçük olduğunu söyleyebiliriz. Fakat temizliğe verilen önem nedeniyle kent tertipli ve nezih bir görünümündedir. Avrupa'nın en eski tiyatro salonlarından biri olan Saint Charles Tiyatrosu, İtalya tarihinde önemli bir yere sahip olan saraylar, mesire alanları ve rıhtımıyla Napoli; Avrupa zenginlerinin ve kibar ailelerin öncelikli tercihleri arasında yer almaktadır. Şehrin en büyük değeri ise şehrin en görkemli noktasında bulunan ve Avrupa aristokratlarının asıl ilgisini çeken "villalar"dır. Napoli; tarihsel dokusu, zengin kütüphaneleri, botanik bahçesi, geniş ulaşım olanakları, resim akademisi, kilise, manastır ve aziz mezarlarıyla hemen her beklentiye karşılayan birçok romana konu olabilecek güzellikte bir kenttir.

Hayret adlı eserinden anladığımıza göre tren hattının sunduğu ulaşım kolaylığıyla Rusya dâhil Avrupa'nın herhangi bir yerinden Napoli'ye gelmek zor değildir. Ayrıca romanda anlatıcı yazar, kış mevsiminin bu kentte ılıman geçmesinin buraya olan rağbeti arttırdığını belirtir. Ancak kente kış mevsimdeki yoğun ilginin asıl nedeni baloları, tiyatroları ve konserleriyle bu kentin, bu mevsimde Avrupa'nın en eğlenceli şehirlerinden biri olmasıdır. Üstelik Napoli'de zenginlere hitap edecek evler bulmak da zor değildir. Kentin gözde yerlerinde bulunan ve mevsimlik olarak kiralanabilen villalar, tıpkı bizim Boğaziçi'ndeki yalılar gibi açık alanda, geniş bahçelere, orman ve sayfiyelere sahip, nezih ve ferah konutlardır.

Bütün olumlu özelliklerine rağmen Ahmet Mithat, Napoli'nin de olumsuz yönlerini ele almaktan geri durmaz. *Hayret* romanında Avrupalıların gözde kentlerinden biri olarak gösterdiği Napoli'yi, *Haydut Montari*'de şatoların bulunduğu semtleri ve dilenci yumağı mahalleleri yönüyle okuyucusuna aktarır. Romanın başında, Napoli civarında olduğu belirtilen şatonun içi, eşyaları anlatılır. Buna göre, şatonun içindeki döşeme ve perdeler, aynalar ve mobilyalar bir zamanın gösterişli ürünleridir. Castelnora şatosu içinde ikamet eden aileye üç asır boyunca hane olmuştur ve son dönemlere kadar görkemli balolara, suarelere, çeşitli toplantılara ev sahipliği yapmıştır. Fakat son dönemlerde eskien mobilyaların ya da potlaşmış perdelerin değiştirilemediği bir yokluk durumundadır. Dolayısıyla Ahmet Mithat'ın bu romanda mimariden hareketle kentin öteki yüzüne dikkat çekmek istediğini söylemek yerinde olur:

Napoli şehrinin şimal tarafı yani sahra ciheti birkaç fukara mahallesi ile mahduttur ki, mahallât-ı mezkûre ahalsi ne büsbütün şehirli ve ne de köylü addolunamayarak iş buldukça bağları çapalamak gibi hizmetler için köylere, çiftliklere giderler ve iş bulamadıkça kırlardan, dağlardan topladıkları yabani çiçekleri ve kokulu otları şehre getirip işin içine dilenciliği katarak ahz ü i'tada bulunurlar (Ahmet Midhat Efendi, 2018, s.140).

Yukarıdaki alıntıda ifade edildiği üzere kentle köy arasında sıkışmış bu mahalleler, birer dilenci yuvasıdır aynı zamanda. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi Ahmet Mithat romanlarında Napoli, coğrafi konumu, deniz tarafından görünüşü, eğlence hayatına verilen önem, kiliseleri, sarayları, konakları ve şatoları vasıtasıyla geniş yer tutmaktadır. Kentin bir tarafında deniz, diğer yanında doğa ve iç kısımlarında çeşitli tarihî yapılar vardır. Şatoları ve tiyatroları ile de adından söz ettiren Napoli'nin, Ahmet Mithat'ın kent anlayışına hitap ettiği vurgulanabilir. Ahmet Mithat, *Avrupa'da Bir Cevelan* adlı eserinde daha önce belirtildiği gibi, bir kentin asıl güzelliğinin eski mahallerde, eski şehirde olduğunu anlatmaktadır. Bu açıdan bakıldığında yazar, Napoli'de eskiye dair birçok iz bulmaktadır. Sokaklarının küçüklüğü ve eğri büğrülüğü yönüyle Paris'le kıyaslanamayacak olsa da dış görünüşü ve eski yapıları muhafaza etmesi yönüyle bu kent, Ahmet Mithat'ın beğeni ölçütlerini genel anlamda karşılamaktadır.

İtalyan inkılapları, on dokuzuncu yüzyılda İtalya'daki küçük devletçiklerin birleşerek tek bir devlet halini almasıyla sonuçlanmıştır. Ancak bu durum, ülkenin birçok yerinde olduğu gibi Apenin Dağları'nda da soylular için beklenmedik sonuçlar ortaya koymuştur. Ahmet Mithat'ın *Şeytankaya Tılsımı* adlı romanında da ele aldığı gibi bu

bölge, önceleri asilzadelerin şatolarıyla doluyken inkılaplar ve ayaklanmalardan sonra soylular tarafından terk edilmiş bir mahiyet sergilemektedir. Bu soylulardan önemli bir kısmı ise sonrasında İtalya'nın büyük kentlerinde çeşitli işlerde çalışmakta, hatta hamallık bile yapmaktadır (Ahmet Mithat, 2013, s. 34- 45). Farklı bir coğrafyada da olsa şehir, bir kez daha değişimin ve dönüşümün odağında yer almaktadır.

Ahmet Mithat, roman kişilerinin yolunun düştüğü her şehirle ilgili kısa da olsa okurlarına bilgi verir. *Ahmet Metin ve Şirzat* adlı eserinde kahramanın deniz yolculuğu boyunca uğradığı şehirler için de aynı geleneği uygulamıştır. Roman kişilerinin uğradığı yerlerden biri olan Otranto, hiçbir ayrıcalığı bulunmayan, deniz kenarında küçük bir kasaba olarak eserde aktarılır:

Otranto kasabası İtalya Şibh-i Ceziresi'nin şark cihetinde ve kırk derece arza müsavi bir noktada vaki iken bin nüfuslu gayet fakir ve harap bir kasabacıktır. Ahalisi dahi umumiyet üzere balıkçı olup aralıkta bir buraya uğrayan ecnebi seyyahlarından para dilenmek dahi çocuklar ve kadınlar için başkaca bir nevi ticarettir. Âsâr-ı mimariyeden olarak yalnız iki kuleli bir hisarı ile bir de sahilden içerilerde harap bir kilisesi vardır (Ahmet Midhat Efendi, 2013, s. 385).

Otranto, hemen yanındaki burun dolayısıyla Venedik Körfezi'nin kapısı gibidir ve bu açıdan da askerî bir öneme sahiptir. Fakat Otranto, tarih boyunca ona sahip olan medeniyetlerin askerî amaçlarına hizmet etmekten öteye gidemeyen bir kenttir. Kasabadaki Santa Nikola Kilisesi gezilirken romanın başkişisi Ahmet Metin, bu kilisede Osmanlı izleri arar. Kilisenin papazı kilisedeki Osmanlı izlerinin, zemindeki at nalı izlerinden ibaret olduğunu söyler. Ayrıca yerdeki mozaik parçalarındaki aşınmaların kasabanın Osmanlılar tarafından alındığı dönemde, Osmanlı askerlerinin atlarının tepinmeleriyle oluşmuş olduğunu belirtir.

Ahmet Mithat'ın eserlerindeki Avrupa kentlerinden biri de Messina'dır. *Ahmet Metin ve Şirzat* adlı eserin anlatıcısı tarafından İtalya'nın en güzel bölümü olarak nitelenen bu kent, boğaz görünümü ve şirinliği açısından bizim İstanbul Boğazı'nı anımsatmaktadır. Kentin iç taraflarında önemli herhagi bir husus yoktur. Hatta burası, birkaç küçük tarihî yapı hesaba katılmazsa, Avrupa'nın önemli tarihî değerlerden yoksun ve küçük, ilgi çekmeyen kentlerinden biridir. Yeniden yapılmış gibi olan kent, tarihî değerlerini kaybettiği için kent kimliğini de yitirmiştir. Kentte güzel olan tek şey, yılın bazı dönemlerindeki manzaradır (Ahmet Midhat Efendi, 2013, s. 439).

Yazarın *Ahmet Metin ve Şirzat* romanında bir kentte aradığı tarihi ve doğal dokuyu kısmen Sicilya adası sahillerindeki kasabalarda bulduğu görülmektedir. Romanda gemi ağır ağır ilerlerken, birkaç mil mesafede bir sahilde medeniyet eseri sayılabilecek otantik bir köye, çiftliğe, yel değirmenine ve manastıra rastlarlar. İçinde türlü meyve ağaçlarının bulunduğu geniş bahçeler, Ahmet Mithat'ın bir kentte aradığı önemli öğelerdendir. Bunun önemli nedenlerinden biri belki de Ahmet Mithat'ın doğup büyüdüğü Beykoz'un Tanzimat dönemine kadar geniş bahçeli konak ve yalılarla dolu olmasıdır.

İncelediğimiz eserler içerisinde *Acâyib-i Âlem* romanı, Ahmet Mithat'ın Avrupa'nın kuzeyini ele aldığı romanlardandır. Osmanlı seyyahlarından Suphi ve Hicabi Beyler, roman boyunca Rusya'yı bir uçtan ötekine dolaşır, gördükleri kentleri ve buralardaki önemli yapıları inceleyip çeşitli notlar alır nihayetinde ise İstanbul'a dönerler. Yolculuk boyunca uğradıkları ilk kent Odessa'dır. Eserlerinde tanıtma amacıyla yer verdiği hemen tüm kentleri bir yönüyle İstanbul'la ilişkilendiren Ahmet Mithat, bir bakıma okurun zihninde somut bir görüntü yaratmaya çalışmaktadır. *Acâyib-i Âlem* romanında Odessa şehri ise şöyle bir kıyaslamayla aktarılır:

Odessa şehri İstanbul'un ancak onda birisi kadar küçük bir şehirdir. Lâkin henüz asr-ı ahîrin vücuda getirdiği mamurelerden birisi olmakla bu kadar güzel, bu kadar zengin görünür ki İstanbul'da böyle bir temaşaya nail olmak için şehrimizin ebniye-i âliyyesini kâmilen bir mevkie cem ederek hariçten nazar eylemek lâzım gelir (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s.77).

Ahmet Mithat, Odessa'nın güzelliğini anlatırken bu kez de İstanbul'un on dokuncu yüzyıldaki gözde semtlerinden Beyoğlu ile ilişki kurar. Burada da tıpkı Beyoğlu'nda olduğu gibi büyük kâgir yapılar bulunmaktadır. Ayrıca binalar, Napoli'de de olduğu gibi birbirinin görüntüsünü kapatmayı üst üste yapılar şeklinde dizilmektedir. Suphi'nin aktardığı bilgilere göre, Kırım Muharebesi'nde Odessa Limanı'nda bulunan Rus gemilerini yakmaya gelen Fransız ve İngiliz donanması kentin görünümüne zarar vermemeye çalışmıştır.

Odessa'da hem Avrupa zenginlerine hitap eden pahalılıkta oteller hem de orta halli kişileri konuk edecek misafirhaneler bulunmaktadır. Bu misafirhaneler, bizim Galata ve asıl İstanbul denilen bölgedeki hanlar kadar ucuzdur ancak onlara kıyasla daha temiz ve düzenlidir. Kentte roman kişilerinin en fazla dikkatini çeken şey, dünyanın her

tarafından getirilen tohumların ıslah edildiği “Bahçıvan Mektebi”dir. Ayrıca kentte içinde eski kitaplar da bulunmak üzere 25 bin cilt kitabı barındıran kütüphane, çeşitli kiliseler, büyük müze ve yüzlerce mağazanın bulunduğu “buğday pazarı” vardır (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 77).

Ahmet Mithat, roman boyunca Rusya’nın diğer bölge ve şehirlerinde karakterlerini dolaştırır ve onları bir kenti kent yapan değerlerle buluşturur. Suphi ve Hicabi, Odessa’da kaldıkları süreyi eğlenceyle değil, kültürel geziler ve keşiflerle geçirmiştir. İki seyyah, yolda gördükleri bir heykeli inceleyip kentin tarihi üzerine sohbetler ederler. Sadece kentteki tarihi eserleri değil, kiliseleri, buğday pazarını, Doğu dilleri okulunu, tarihî eserlerle dolu kütüphaneyi de gezerler.

Bazı kentler, o ülkenin, milletin, medeniyetin en önemli yapı ögesi konumundadır. Ahmet Mithat, gezdiği ülkelerde özellikle bu yapı taşı olan kentleri iyi ve eksik yönleriyle incelemeye çalışır. Osmanlılar için İstanbul ya da Fransızlar için Paris neyse *Acayib-i Âlem* romanından da okuduğumuz üzere Ruslar için Moskova o derece ehemmiyete sahiptir. Roman kişilerinde Hicabi Bey’in Moskova’ya uğramadan doğrudan Petersburg’a gitme teklifine bir diğer roman kişisi Suphi Bey’in verdiği yanıt, Moskova’nın Ruslar için önemini açıkça ortaya koyar mahiyettedir. Moskova’daki ilk akşamlarında Suphi Bey, Hicabi Bey ve Miss Haft, Moskova şehrinin tarihsel geçmişi üzerine bir sohbe başlarlar. Böylece Moskova’nın 12. yüzyılda küçük bir köy olarak kurulmasından başlanıp Ruslar için nasıl bu derece önemli hale geldiğinden söz edilir. Ayrıca Tatarlar ve Timurlular tarafından kuşatılmasından 16. yüzyılın ilk yarısında şehrin büyük bölümünün yanmasına ve tekrar inşa edilmesine dek tüm tarihsel olaylar da kısaca özetlenmiş olur.

Ahmet Mithat’a göre şehirlerin sembol yapıları vardır ve bir şehirde ilk olarak bu sembol yapılar göze çarpar. Ahmet Mitha için, Moskova’daki en önemli sembol, bizde “iç kale” olarak nitelenen ve kentin orta yerinde bulunan “Kremlin Sarayı”dır. Kremlin Sarayının konumu, kapıları, kapılarındaki aziz resimleri ve iç kalenin diğer bölümleri romanda ayrıntılarıyla tanıtılır. Sarayın bulunduğu bölüm, oldukça geniş bir alan olup hisarla çevrilidir ve bu alanda Rédempteur Kilisesi, Uspensky Sobor Kilisesi gibi irili ufaklı kiliselerle Granovitaya Palata başta olmak üzere çeşitli saraylar bulunmaktadır. Miss Haft, kitaplarda Moskova şehri için “Rusların Kudüs-i şerifi” olduğu şeklindeki

ifadenin doğruluğuna inandığını belirtir. Suphi'nin bu ifadelere yanıtı ise şöyledir. Bu yanıt bir bakıma Ahmet Mithat'ın Moskova'ya bakışının özeti gibidir.

Kadim Romalılar için 'Kapitol' ve kadim Yunanlılar için dahi Atina'daki 'Akropol' ne idiyeler Ruslar için dahi Kremlin o olduğu anlaşılıyor. Yani bugün Kremlin mahvolacak olsa İslavlığın bütün yâdigâr-ı târihleri dahi mahvolarak artık İslavlar bu dünyada yuvasız, nişansız kalacaklardır (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 162).

Genç seyyahlar üç gün boyunca Moskova'daki çeşitli kilise ve sarayları dolaşırlar. Bu bağlamda kiliselerdeki aziz resimleri, kilise bahçelerindeki azizlerin kim olduğu ve önemi ile saraylardaki salonların her birinin adı ve hikâyeleriyle ilgili çeşitli ayrıntılar roman kişileri vasıtasıyla okura aktarılır. Seyyahlar, gezilerinin dördüncü günü imparatorluk hazinelerinin de içinde bulunduğu "senato"ya giderler. Hazine salonunda soylulara ait çeşitli resimler ve heykeller, eski Rus çarlarının arabaları, Novgorod kentinin iftihar kaynağı kabul edilen büyük bir çan, İmparatoriçe İkinci Katerina'nın erkek kıyafetiyle çekilmiş büyük bir resmi ve Rus çarlarına ait taçların sergilendiği "Taçlar Salonu" bulunmaktadır. Salonda yer alan önemli taçların tarihi, kimler tarafından hediye edildiği, hatta kimilerinin üzerlerindeki elmas taşların sayısı hakkında okura bilgiler verilir. Rusların millî hazineleri arasında yer alan çeşitli hükümdar tahtları, tamamen elmaslarla kaplı olan İkinci Katerina'nın hayvan takımı, Moskova çar ve çariçelerinden kalan kıyafetler ve özel eşyalar ile zırhlar, Hazine Salonu'ndaki yüzlerce tarihî eşya arasında yer almaktadır (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 170-174). Görüldüğü kadarıyla Rusların tarihî eserler ve yapıları ile dinî yapıları hem dış görünüşleri hem tarihsel önemleriyle romana konu edilmiştir.

Acayib-i Âlem romanında Rusya'da genelevlerdeki kadınların doğurduğu ve "evlâd-ı zinâ" olarak nitelendirilen çocukların eğitimi ve terbiye dilmesi için Moskova şehrinin kenarında hizmet veren bir kurumdan da söz edilmektedir. Eserde seyyahlarımız bu kurumu da ziyaret eder. Buradan çıkan yetim kız çocukları, onlara özel bir hastanede eğitim ve terbiye görmekte; delikanlılar belirli bir eğitimden sonra ya çiftçi olmakta veya Moskova Sanayi Mektebi'nde eğitimlerine devam edip sanatçı olmakta ya da gureba hastanesinde cerrahlık eğitimi için çırak olarak yetişmektedir (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s.180-181).

Moskova’da iç kalede dikkati çeken diğer bir önemli yapı ise üniversite binası olur. 1775 yılında İmparatoriçe Elizabet zamanında kurulan ve dokuz yüzü aşkın öğrencisi olan üniversite, dönem Avrupa’sının çok ötesindedir. Ahmet Mithat, buradaki üniversitenin salonlarının genişliğini ve büyüklüğünü betimler; mimari anlamdaki ustalığını okura anlatır. Moskova’da, Doğu çarşılarına özgü olan ve çeşit çeşit ürünlerle renklenmiş olan büyük çarşı ile Serçe Tepesi, Petrowski Sarayı ve sarayın geniş bahçesi seyyahların dolaştıkları son yerler olur. Anlatıcı yazar, saray bahçesinin kibar aileleri için gazinolarla donatılması ve bahçenin doğallığını yitirmiş olması nedeniyle bahçeye özel bir hayranlık duymaz.

İsveç, Ahmet Mithat’ın *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr* romanında doğal güzellikleriyle ifade edilen Avrupa şehirlerinden biridir:

İsviçre denilen yer lâtif dağlıkları, ormanlıkları, vadileri, ovaları, dereleri, gölleriyle tabiatın bir memlekete bahşedebileceği tezyinatın kâffesini cami bir kıt’a-i lâtife olduğu gibi yed-i kudret-i beşer dahi orasının mamuriyetini itmam ve ikmal için yüzlerce seneden beri çalışıp, orasını Avrupa’nın en mamur, en müzeyyen bir memleketi haline koymuştur (Ahmet Midhat Efendi, 2002, s. 78).

Avrupa’da doğal güzelliğin olduğu her yerde insan toplulukları da vardır. Bu yerlerden biri ise *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr* romanında sözü edilen Baden Baden adlı Alman kasabasıdır. Yedi sekiz bin nüfusa sahip bu küçük Alman kasabası için Ahmet Mithat, “Maden suları gayet mebzul ve hasiyetli olduktan maada kasabanın etrafı dahi bağlık bahçelik zümrüt gibi yeşil ormanlık çimenlik olduğundan sularının letafetine mütenasiben havası da lâtiftir” (Ahmet Midhat Efendi, 2002, s. 238) der. Her sene belirli aralıklarla buraya gelen zengin Avrupalılar burada da kumar oyunlarını yaygınlaştırır. Bu nedenle gelen turist ihtiyacını karşılamak için şehirde çok fazla otel bulunmaktadır.

Ahmet Mithat romanlarında, Avrupa medeniyetinin birçok gözde mimarî esere sahip olduğu, sık sık ifade edilmektedir. Yazarın aradığı, “eski şehir” dokusunun en önemli parçaları bu mimari yapılardır. Bu nedenle de Paris, Napoli, İstanbul ya da Moskova gibi kentlerin asıl kimliğini bu yapılarda bulmak mümkündür. Avrupa’da çok önemli eserler vücuda getirilmiştir. Bu tarihî yapılarından bazıları ise Müslümanlar tarafından inşa edilmiştir. Yazar, yeri geldikçe bu yapıların inşa ve imarını, roman kişileri aracılığıyla okura aktarır. Sicilya’da bulunan “Alkazar (Elkasr)” adlı saray, bunu

örnekleyen yapılardan biridir. Roman kişilerinden Ahmet Metin, Endülüs Emevi Devleti zamanında inşa edildiği bilinen bu sarayla ilgili, şu bilgilendirmede bulunmaktadır:

Bu gördüğünüz eser-i maharet yine Müslümanların âsârıdır. O zamanlar Sicilya Ceziresinin ahali-i Müslimesi ahali-i Nasraniyesinden hem çok hem daha ziyade müterakki idi. (...) Bakınız ki binaya en ziyade ziynet veren şu taş direkler, Mısır'ın granit madenlerindedir. Normandlar için Mısır'dan bu taşları celbe imkân tasavvur olunabilir mi? Bunlar Sicilya Ceziresi Müluk-ı Fatimiye'ye tabi oldukları zamanlar ümera-yı Arap tarafından buraya getirilip eski Elkasr'ın binasında istimal olunmuş buldukları gibi bilâhare icra olunan tebeddülât ve tahavvülât esnasında yine Arap bir üstadlarının eyadi-i maharetleriyle buraya konulmuşlardır (Ahmet Midhat Efendi, 2002, s. 490).

Ahmet Mithat, anlatıcı yazar vasıtasıyla bu noktada romana dâhil olup Elkasr Sarayı'nın yapısal özellikleri ve boyutları hakkında okuru bilgilendirmektedir. Anlatıcı yazardan öğrenilenlere göre, eser Arap mimarîsine uygun bir tarzda inşa edilmiştir. Kubbenin etrafında kufî yazıyla oluşturulan oymalar, aslında birer Arap şiiridir. Duvarlarda altın yaldızlı mozaikler ve Arap tarzı nakışlar mevcuttur. Anlatılanlara göre, İslam milletlerinin bilim ve sanayi alanındaki hizmetleri, Avrupa için ilk ders olmuştur. Bunun neticesinde de Avrupa uygarlıkları bu bilim ve sanatların üzerine kendi medeniyetlerini inşa etmişlerdir.

Elkasr'ın kulesinde yer alan rasathanenin geçmişini, roman kişilerinden Neofari'ye anlatan Ahmet Metin'den dinleriz:

Düşününüz ki Avrupa henüz tayin-i evkat için saat usulünden bile bihaber iken Müslümanlar burada irtifaat-ı şemsiyeyi bi'l-hesap güneş saatleri yapıyorlar ve takvimler tanzim eyliyorlar idi. Bu mamulat-ı fenniyeleri sayesinde idi ki gemiciliği fevkâlhad ileriye götürüyorlar idi (Ahmet Midhat Efendi, 2002, s. 491).

Ahmet Metin, ilk saat sistemini de Endülüs Emevileri'nin bulduğunu dile getirmektedir. Bu sayede Endülüs Emeviler, denizlere hükmederek gemiciliğin ve deniz ticaretinin gelişmesine ön ayak olmuşlardır. Anlaşıldığı kadarıyla Ahmet Mithat, bu romanda Avrupa şehirlerinde İslam tarihinin izlerini sürmektedir.

İncelediğimiz romanlarda Avrupa kentlerinin yanı sıra Amerika'ya da değinen eserler vardır. Ahmet Mithat'ın *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları* adlı bilimsel romanı bunlardandır. Bu eserde kentteki bilimsel ilerlemeler yönüyle Amerika konu edilmektedir. Ahmet Mithat'a göre, Amerika'da yeni bir kent kurmak, bir kenti yıkmak

veya başka bir yere taşımak oldukça kolaydır. Üstelik bunlar kısa sürede ve çok da zorluk çekilmeden gerçekleştirilebilmektedir:

Bugün şimendüfer ile seyahat ederken mamur bir şehre varırsınız ki onbin hane ve yüzelli bin nüfusu hâvi birinci derecedeki şehirlerden birisidir. Altı ay sonra oradan mürûrunuzda mezkûr şehrin yerinde yeller estiğini görerek şaşarsınız. Bir de iki saat sonra şimendüfer sizi başka bir şehre îsâl eder. Altı ay evvelki seyahatinizde bu şehri görmemiş olduğunuzdan tahkîke başlarsınız. Öğrenirsiniz ki işte evvelce yerinde iken şimdi o yerde yeller esen şehir buraya naklolunmuştur (Ahmet Midhat Efendi, 2002, s. 9).

Yukarıda alıntıladığımız kısımdan anlaşılacağı üzere yaklaşık dört ay gibi bir zamanda koca bir kenti vücuda getirecek teknolojiye sahip olan Amerika, anlatıcı tarafından, gelişmişlik yönüyle Avrupa'dan çok üstün tutulmaktadır. Üstelik bu gelişmişlik yalnızca yapısal ve teknolojik anlamda değil tarım alanında da kendini gösterir. Amerika'nın binlerce mil ötedeki Fransa'ya zahire gibi gıda ürünleri göndermesi bununla beraber bu ürünlerin bu yol masrafı ve vergilere rağmen Fransa'nın zahirelerinden ucuz olması, Ahmet Mithat'a göre göre göz önünde tutulması gereken hususlardandır.

Amerika'da dikkati çeken önemli özelliklerden biri kentte bulunan düzendir. İlk başta karmaşık ve anlamsız gibi görünen bazı öğeler aslında son derece basit ve anlamlı bir düzen dâhilinde oluşturulmuştur. Cadde ve sokaklar numaralandırma düzeneğiyle belirlenmiştir ve kentin işlek bir posta servisi vardır. *Hayret* romanında yeniden bu noktaya değinen yazar, *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları* adlı eserinde bu durumun gerekçesini açıklamaktadır. Roman kişilerinden Azmi Bey vasıtasıyla posta işlemlerinin bile sistemli bir düzen dâhilinde olduğunu dile getiren Ahmet Mithat, "İntizamın bu derecesi Amerika'ya mahsustur" (Ahmet Midhat Efendi, 2002, s. 344.) diyerek oranın kendilerine özgü düzenini okuyucuya vurgular. *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları* romanındaki izlenimlere göre, Avrupa kentlerinde olduğu gibi Amerikan kentlerinde de belirli bir düzen mevcuttur. Kentin modern görünmesi için çeşitli yenilikler yapılmış ve bilimsel tüm gelişmeler kentin hizmetine sunulmuştur.

İncelediğimiz romanlardan Ahmet Mithat'ın eserlerinde anlattıklarından yola çıkarak Avrupa kentlerinin medenilikle barbarlık, ihtişamla sefalet gibi zıt kutupların birleşmesinden oluşan bir yapıya sahip olduğunu söyleyebiliriz. Avrupa'daki bu ikilik tıpkı Beyoğlu ve Fatih semtlerinde olduğu gibi tüm çıplaklığıyla gözler önüne serilmektedir. Özellikle eserlerinde geniş coğrafyaları tanıtmaya özen gösteren Ahmet

Mithat, gördüğü, konu edindiği Avrupa şehirlerini; tarihsel dokusu, sosyokültürel yapısı, çalışma prensipleri, eğlence yaşamı ve şehircilik anlayışı gibi çeşitli perspektiflerden okuruna sunmayı amaç edinmiştir.

5.3. ARAP KENTLERİ

On dokuzuncu yüzyıl Türk romanında eserin bir bölümünün ya da tamamının geçtiği yerler içinde Doğu kentleri de önemli bir konuma sahiptir. Osmanlı Devleti'nin imparatorluk sınırları dâhilinde olan Şam, Bağdat, Halep, Mısır, Cezayir gibi kentler bu bölümde romanlardan hareketle ele alınacaklardır.

Doğu kentlerini eserlerinde mekân olarak kullanan yazarlardan biri Fatma Aliye Hanım'dır. Onun *Udî* adlı romanının büyük bir bölümü Şam'da geçmektedir. Romanın başkişisi Bedia, Şam'da geçimini ud çalarak kazanan bir müzisyendir. Ud çalma konusunda çok kabiliyetli olan Bedia, yaptığı mutsuz evlilikten sonra tüm hayatını müziğine adanmıştır. Roman, Şam'da bir konak tasviriyle başlar:

Mehtabın aksiyle bir ayine-yi mücella sureti alan havuza mermerden, somakiden masnu ve menkuş şadırvandan dökülen suları, kamerin on dördüncü geceki envar ve eşiası, elektrikle ziyalandırılan fiskiyelerden daha latif bir halde tezhip ve tenvir eylemişti. Şam'ın en güzel binalarından biri olan bu konağın vasi mermer havlısı gündüze karip bir surette yahut şafaktan parlak bir haldeydi. O vasi mermer zeminin ötesinde berisinde, bahçe çimenleri arasında çiçek mahalleri gibi bırakılan yerlerdeki gül ve ful ağaçları bazı yerlere gölgeler yahut beyaz zemin... (Fatma Aliye, 2019, s. 14).

Osmanlı'nın payitahtındaki klasik konaklardan farklı olarak Şam'ın bu güzide konağında yukarıda alıntıladığımız bölümden de anlaşılacağı üzere büyük bir havuz vardır. Çok sıcak olan Şam coğrafyasında bu havuzun fiskiyesinden fişkırان sular, görüntüsü bakımından konak sakinlerini serinlettiği gibi içme suyu olarak da kullanılabilir temizliktedir. Anlatıcı, havuzdan sonra evin bahçesini anlatmaya koyulur:

(...) üzerine bulut gibi lekeler vermekte, arz semayı, sema zemini andırmakta, ağaçların diplerindeki bahçeciklerde bulunan çiçeklerin rayihaları, gül ve ful kokularına karışarak gökten nurlar yağmakta, yerden revayih-i tabiiye intişar etmekteydi. Havuzun başında sandalye üzerine yaslanmış birkaç genç kadın hem şu letafete hayran hem de bezm-i sohbette güyandılar (Fatma Aliye, 2019, s. 15).

Mis kokulu çiçeklerle dolu bu bahçede, havuzun başındaki sandalyede bir kadın oturmaktadır ki bu eserimizin başkişisi Bedia'dır. Anlatıcı yazar daha sonra konağın iç kısımlarına değinir: "Kâanın, cesim konakların salonu makamında olan kâanın havlıya

nazır olan pencerelerinden içeride yanan birçok mumların ziyaları dışarıya vuruyor, içeride pek çok kalabalık bulunduğu görülüyordu. (...) allı yeşilli avizeleri, fanusları, pembeli... (Fatma Aliye, 2019, s. 16).

Burada sözü edilen “Kâa” o bölgenin konak mimarisinde karşımıza çıkan yazlık sofadır. Çoğu kâanın ortasında bir havuz vardır ve oturulan kısım zeminden biraz yüksektir (Fatma Aliye, 2019, s. 16). Anlatıcı yazar eserin ilerleyen kısımlarında Bedia'nın evindeki kâa ile ilgili ayrıntılı bir tasvir yapar:

Kâanın ortası geniş mermerlik, iki tarafı vasi setler, mermerliğin ortasındaki havuza şadırvandan layenkati sular dökülüyordu. Havuzun öbür cihetinde havlıdan girilen kapıya karşı olan diğer bir kapıyla bir odaya giriliyor, kapının mai kadife üzerine sarı sırmayla işlenmiş perdeleri iki yana sırma püsküllü bağlarla kaldırılmış, içerideki zî-kıymet mefruşat görünüyordu. Kâa setleri yine sırma işleme mai kadifeyle döşenmiş iki yanlarda da rengârenk kutni ve kumaş şiltecikler dizilmiş, duvarlar yıldızlarla süslenmiş; yıldızlı raflar tavanlara kadar kıymettar tabaklarla donanmıştı. Bedia'nın kâaya duhulünde setin üzerine oturmuş yerleşmiş olan kalabalığın ortasındaki (...) kâa denilen mermer döşeli ve ortası havuzlu salonlarında bir yandan fiskiyeler akmakta, sular havuzdan etraftaki mermerlere taşıp gitmekteyken...” (Fatma Aliye, 2019, s. 17- 27).

Udi romanının en ayrıntılı mimari tasviri bu konağın anlatıldığı satırlarda karşımıza çıkar. Buranın haricinde Fatma Aliye Hanım'ın Şam'ın bir kent olarak mimari özelliklerine değinmediğini vurgulayabiliriz.

Fatma Aliye Hanım'ın *Muhâdarat* isimli eserinin bir bölümünde roman kişileri Beyrut, Lübnan seyahati gerçekleştirirler. Bu seyahet sürecinde kente dair gözlemleri şöyledir:

Bahr-ı sefide göğüs vermiş olan Beyrut şehrinin kârgir binaları, asrımızın sanayi-i mimariyesinin derece-i âliyesini ibrâz eyler. Mukkaddemâ Beyrut şehrinin ibaret olduğu mahal, sonra çarşı ve pazarla, dekâkin ve hanelere münhasır kalıp oradan yukarılara doğru ayrılan geniş şoselerle teşkil olunan mahallâtın hane ve konakları, bir cihati Lübnan Dağları'na, diğer tarafı engin deryaya nâzır olarak bina olunmuştur. Ekserisinin denize olan yüzünde geniş bir mermer balkon bulunur ki o mermerlerin oymaları kimi somaki, kimi yine işlenmiş mermerden bulunan balkonun, çatıya kadar olan sütunları, enzar-ı tahsini celbetmemek mümkün olmaz. Öyle balkona malik olmayanların hanesinin önünde ise hiç olmazsa üzeri donma ile döşenmiş bir taraçaları bulunur ki o oda onlara balkonluk hizmetini ifâ eyler. Ekseri geceler orada geçirildiğinden, sükûnet-i leyli, koca bir engin denizin, kıyıya çarpmakta olan cesîm dalgalarının mütemediyen husule getirdikleri bir hışırtı ihlâl eyler ki sahile uzak olan hanelere, uzaktan gelen bir hışırtı, lâtif bir surette vâsıl olur (Fatma Aliye Hanım, 1996, s. 217).

Kente ve kentteki konut mimarisine dair verilen bu genel bilgiden sonra yazar, Beyrut'taki bir konaktan söz eder:

(...)Re's-i Beyrut denilen semtin üst tarafında kâin bir konaktan bahsedeceğiz. Beyrut'un ekser hanelerinin olduğu gibi bu hane de bahçe içinde ve her tarafa nezaret-i kâmile olan bir haneydi. Altı arşın kadar genişlikte bulunan mermer ve somakiden inşa olunmuş olan balkonu, hanenin yalnız deniz cihetini değil, her tarafını ihâta eylemişti. Bu balkonun köşesine oturmuş olan bir kimse önünde koca engin deniz gördüğü gibi başını sola çevirip de arka tarafa baksa, hanenin yanından doğru dönen balkondan koca kum deryasını görürdü ki bunun dalgaları deniz dalgaları gibi sönmeyip ve geri dönmeyip birbiri üzerine yığılarak tepeler teşkil etmekte ve ma'mureden sene-be-sene birer miktar yer bel'eylemektedir. Bizim bahsetmek istediğimiz zamanda da o balkon hâlî olmayıp tam dediğimiz köşede mermer döşeme üzerine serilmiş bir hind hasırı üzerinde on beş on altı yaşında kadar, beyaz tenli, sarışın bir kız oturuyordu (...) Bahçedeki gül veya semen ve sâir çiçeklerin riyaha-i lâtifesi balkona münteşir olduğu gibi etrâf ve civardaki hanelerin güzel çiçekleri ve başka yerlerde odalarda ve limonluklarda saksı içinde hıfzedilen zarîf yaprakların orada duvarlara sarmaşması lâtif bir manzara teşkil eylemişti (Fatma Aliye Hanım, 1996, s. 217-218).

Reis-i Beyrut'ta 'Beytü'l-....'Senin odan ne tarafta ve hangisi? Bahçe yüzünde sağ köşedeki oda. Küçük hanımlarla beraber yatıyorum... Bundan sonra senin odanın kandili, benim necm-i zührem olacak (Fatma Aliye Hanım, 1996, s. 278).

Konağın bu ayrıntılı betimlemesinden bahçenin içinde, denize nazır bu yapının mermer ve somakiden inşa edilmiş olduğu ve geniş balkonlarının bulunduğu anlaşılmaktadır. İklimin sıcaklığından ötürü hane halkı zamanının büyük bir bölümünü bu balkona attıkları hasırlar üzerinde geçirmektedir. Romanın ilerleyen kısımlarında Beyrut'taki Fıstıklık merire yerinden söz edilir:

Beyrut'taki âdet üzere açık lândo ile çıkmışlardı. (...) Beyrut'un Fıstıklık denilen mahalli bir mesire olup iki taraflı fıstık ağaçlarıyla teşkil olunmuş olan orman arasından geçen geniş şose, tâ Lübnan Dağları eteğine kadar varıp ondan sonra da oraları da aşarak Dimişk-ı Şam'a kadar gider. Fıstıklık'ın bir tarafı sed olup cüz'i meyille arabalar o sedde çıkıp durdukları gibi şosenin diğer tarafında dahi limon, portakal bahçeleri bulunur. İsteyen buralara girip biraz istirahatle ağaçlardan taze kopardıkları tatlı limon ve portakaldan tenâvül ederler. Yevm-i mahsusta akşamüzeri şosede birçok arabaların kimisi piyasa ederler, kimisi de şosenin bir tarafına çekilip dururlar (Fatma Aliye Hanım, 1996, s. 231).

Üstü açık arabalarla gidilen bir nevi sosyalleşme mekânı olan bu mesire yerinde fıstığın dışında limon ve portakal ağaçları da bulunmakta, isteyenler bu bahçelerde oturup bu meyvelerden yiyebilmektedirler. Yazarın sözünü ettiği ve İstanbul'daki Millet Bahçesi'ne benzettiği bir diğer mesire alanı ise Muhâta'dır: "(...) millet bahçesi tarzında birçok iskemle ve masalar dizilmiş olan 'Muhâta' dedikleri mahalle girdi. Uzun bir yer yol olan o bahçeyi bir boydan öbür boya kadar dolaştı. (...) o civarda mesire ittihaz edilmiş olan her bahçe ve bostana girdi" (Fatma Aliye Hanım, 1996, s. 239). Çok sıcak olan Beyrut'ta yaz mevsiminde yazlığa gitme âdeti vardır:

Kıştaki çiçekler kurumuş, yapraklar sararmış, ortalıkta yeşillik yerine bir sarılık bulunuyordu. Beyrut dahi bilâd-ı hârradan olduğu halde yazın en sıcak vaktinde, oradan iki iki buçuk saat tebâüdle cebele çıkıldığı halde buz gibi serin mahaller bulunur. Arasında iki, iki buçuk saatten ibaret mesâfe bulunan Beyrut şehrinde harâret, şiddetle hükmünü icrâ etmekte olduğu halde cebel köylerinde pek ziyâde serinlik icrây-yı nüfuz eyler. Bu köy dediğimiz yerlerde en mükemmel şatocuklar, konaklar, oteller, mekteplerle müzeyyen olan köylerdir. Beyrut'taki agniyânın hep cebelde sayfiyesi bulunur. Yazın sıcak zamanını orada geçirirler. Sayfiyesi bulunmayan da isticâr eyler. İşte herkesin sayfiyeye gitmek vakti geldiğinde, Muhterem Efendi de cebele nakl-i hâne etmek üzere bulunuyordu (Fatma Aliye Hanım, 1996, s. 305).

Burada söz konusu edilen yazlıklar, şehirden yaklaşık iki buçuk saat uzaklıkta ve dağdadır, buralarda konaklamak için isteğe göre küçük şatolar, konak ve oteller bulunur. Beyrut'un zenginlerinin buralarda sayfiyesi bulunmaktadır, sayfiyesi olmayanlar ise konutları sezonluk kiralamayı tercih ederler. Roman kişilerinden Fazıla'nın çalıştığı konağın sahibinin de bu sayfiyede bir yazlık konutu bulunmaktadır:

(...) deniz ve Beyrut aşağıda kalmış, onlar onu bir mevki-i âlîden temâşâ ediyorlardı. Beyrut'tan çıktıktan iki buçuk saat sonra âliyeye vardılar. Sayfiyelerinin bahçivânı kapıyı açıp onları istikbal eyledi. (...) Şebib'in sandık odasının bir kapısı yatak odasına ve diğer kapısı da sofayaydı. Fâzıla, Şebib'i odasında rahatsız etmemek üzere sofadaki kapıdan işlerdi. Elbiseleri sandık odasına bıraktıktan sonra yerine yatmağa gitmeyip sandık odasında kaldı. Şebib'in yatak odasına açılan kapının anahtar deliğinden bakmağa başladı. (...) Fecr tulûa başladığında, Şebib pencereyi açtı. Bir müddet önünde oturup dışarıya doğru baktıktan sonra ayağa kalktı. Odanın ortasında durdu (Fatma Aliye Hanım, 1996, s. 325).

Fatma Aliye Hanım bu eserinde Beyrut'a, oradaki zengin bir ailenin yazlık ve kışlık konutuna ve çeşitli mesire yerlerine değinmiştir. Yer yer İstanbul'la benzerlikler kurularak anlatılan bu mekânlar, dönemin Beyrut'unu hem mimari özellikleri hem de yaşam tarzıyla gözler önüne sermektedir.

Ali Kemal'in *Bir Safha-i Şebâb* adlı eseri iki bölümden oluşmaktadır. Her iki bölümde de olaylar Suriye'de geçmektedir. Eserin ilk bölümü olan 'İki Hemşire'de Halep sokakları şöyle ifade edilmiştir:

Haleb'i bir baştan bir başa dolaştık. Tenha تنها sokaklardan geçtik. Rast geldiğimiz bildiklere refikim müstahzarındaki yalanlardan bir sürüsünü söyledim. Nihayet bir kahvenin yanından saptık. Epeyce yürüdük. Yol gayet fenâ idi. Bozuk kaldırımlar, çukurlar, çıkıntılar o zulmet içinde âdetâ birer hâil oluyordu. Döne, dolaşa diğer bir dar sokağa geldik. Sokağın başında birkaç kişi oturmuşlar nargile içiyorlardı. Bize dikkatli dikkatli baktılar.(...) Yine yürüdük. Ah! O dar sokak! Ne müthiş geçit idi. Ön karanlık, arka karanlık! Sağ taraf duvar, sol taraf duvar! Sokağın dibine doğru yaklaştık. Meydana yine taş yığınları, lağım bozuntuları

çıktı. Bin türlü tehlike ile oradan da geçtik. Sağ kolda daha târ bir sokak vardı. Oraya saptık. Arkadaşım ilerledi. İkinci kapıyı sarstı. Kapı açıldı. Biz girdik (Ali Kemal, 2015, s. 46).

İki arkadaş, bu sokaktaki bir eve girerler. Fakat içlerinden biri buranın bir çeşit genel ev olduğunu bilmemektedir:

Bir ev altı ki mâzallâh girdâbtan beter... Daha sonra bir havlu! Bir herif, bir ihtiyâr kadın havlunun ortasında bizi karşıladılar. Sağ cihette bir odaya aldılar. Oda epeyce döşeli. Duvarlarda müteaddid küçük küçük lambalar muâllak... Minder ortasında üç dört kitap var. Bir taraftan bir zil, bir darbuka atılmış, cepheye de bir torba içinde bir ûd asılmış duruyor. Hücrelerde bir sürü kahve fincanları, tepsiler var. Kapının yanında bir yığın yatak! Girdik, mindere oturduk. Bu hâl beni düşündürüyordu. Zaten o acib sokaklar, o evler, o yerler zihnime hayret vermişti (Ali Kemal, 2015, s. 47).

‘İki Hemşire’ nin ilerleyen bölümlerinde konsoloslardan birinin evinde, yazın haftada bir kere öğleden sonra düzenlenen küçük bir toplantıdan (Ali Kemal, 2015, s. 55.) söz edilir ve bu toplantıya katılan roman kişisi vasıtasıyla bu ev tasvir edilir:

Güzel bir meşcereye nâzır müferrih bir salon, sakftan zemîne kadar pencereler, ağaçların büyük büyük dallarıyla kuşanmış geniş geniş balkonlar, sağda, solda latîf latîf giyinmiş güzel güzel kadınlar. (...) Bazen gurûb yaklaşırken... Perdeler kaldırılır, pencereler büsbütün fora edilir, akşamın sükûn ve sükûtuyla ağaçların sedâ-yı ihtizâzı sâmiaya daha güzel intibâk eder” (Ali Kemal, 2015, s. 55-56).

Eserin ikinci bölümü ‘Çölde Bir Sergüzeşt’ tir. Bu bölümde Suriye’deki Tedmür Harabeleri’nden söz edilmektedir. Bu harabeler: “Palmira, Tedmur veya Tadmor: (İngilizce: Palmyra), Orta Suriye’de antik zamanların önemli dini ve ticari merkezi olan harabe halindeki antik kent, UNESCO tarafından 1980 yılında Dünya Miras Listesi’ne alınmıştır” (Ali Kemal, 2015, s. 85). Eserde Suriye’ye ailesiyle beraber yeni taşınan Seher’in gözünde harabeler şöyledir:

Filhakîka vaktiyle (Tedmür) gibi harâbelere dair bazı makaleler okuyunca Seher, bir fikr-i teessür, bir hiss-i igbirâr ile bu âleme doğru kalbinden bir meyelân (...) Harâbeler ise bence bir muamma! Üst üste taşlar, taş direkler... Tasavvur et, yahût vası bir vâdî baştanbaşa düz, baştanbaşa toprak, yalnız bir köşede bir tepe, o tepe de harab ve turab olmuş, yerle yeksan olmuş binalar, taş yığınları tahâyüül ile işte bundan ibaret! Ben bir şey anlayamadım (Ali Kemal, 2015, s. 85-87).

‘Çölde Bir Sergüzeşt’in Hâtîme kısmında yazar, söze karışır ve Halep’le ilgili kendi tecrübe ve izlenimlerini dile getirir: “Gençliğimin beş altı senesini Haleb’de geçirdimdi, (Fırat) vâdisinden (Asi) kenârına kadar çölleriyle, mamûreleriyle, saraylarıyla, cenîneleriyle (küçük bahçe) bütün o garib yerleri karış karış gezdimdi,

(Seher)'in mektûbları mutalâaları işte o hâtıraları muhayyilemde uyandırdı” (Ali Kemal, 2015, s. 132). Yazar aynı zamanda bu bölümde Suriye'nin Rakka kentine de değinir: “Rakka ya da Ar-Rakkah, Suriye'nin kuzeyinde Fırat Nehri üzerinde yer alan bir şehirdir. Rakka İli ve Rakka İlçesi'nin başkenti ve en büyük kentidir. Batısında bulunan Halep'ten 160 km uzaklıktadır” (Ali Kemal, 2015, s. 133).

Bir Safha-i Şebâb, Suriye'nin farklı şehirlerinin coğrafyası, sokakları, evleri, antik kentlerinden söz eden bir eserdir. Eserde mimari unsurların özelliklerinden detaylı bir şekilde bahsedilmez fakat yine de okurun dikkatini çekmeye çalıştığı mimari yapılar, özellikle de antik kent açısından eser bizlere önemli bir örnek sunmaktadır.

İncelediğimiz romanlar içerisinde bu kentleri mekân olarak seçen yazarların başında Ahmet Mithat gelmektedir. Yazarın romanlarında Avrupa kadar yer etmese de özellikle deniz yolculuklarına dayalı kimi eserlerinde Doğu şehirlerine de yer verdiği görülmektedir. Bu noktada yazarın Doğu kentleriyle ilgili kanaatine değinmek yerinde olacaktır. Ahmet Mithat'a göre, Doğu kentlerinin gelişmemesindeki önemli etkenlerden biri, şehirde ve ülkede her daim var olan iç karışıklıklardır. 19. yüzyılda Avrupa, Fransız Devrimi sonrası siyasî ve toplumsal birliğini sağlamış; sanayileşmenin etkisiyle bilimsel açıdan ilerlemeler kaydetmiştir. Oysa aynı dönemde Doğu ülkelerinin önemli bir bölümünde iç çekişmeler, anlaşmazlıklar ve toprak bölünmeleri yaşanmaktadır. Doğu ülkelerinde ekonomik refah olmadığı gibi, siyasi istikrar da bulunmamakta ve bu topraklar düzensizliğin yarattığı bir kargaşanın içinde çırpınıp durmaktadır. Bu ülkelerden biri, Doğu'nun gözdelelerinden olan, Mısır'dır. Ahmet Mithat, *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar* romanında Mısır'ın siyasî durumu aktarır.

Zorbalığın karar organı olduğu ve yönetimde birliğin olmadığı yerlerden bir diğeri de Cezayir'dir. Ahmet Mithat Efendi'nin *Zeyl-i Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar* romanı, Cezayir'de dayılık sisteminin hüküm sürdüğü dönemi anlatmaktadır. Denize kıyısı bulunan ülkelere olan Cezayir'de romanın geçtiği zamanlarda korsanlık yaygınlaşmıştır ve bu durum ülkede ciddi problemlere neden olmaktadır. Elbette Cezayir, sadece olumsuzluklarla dolu bir bölge değildir, özellikle sahil kıyısının genişliği ve güzelliği yönüyle görülmeye değer kentleri vardır. *Ahmet Metin ve Şirzat* romanın başkışisi olan Ahmet Metin, sahil gezintisi için bulabilecekleri en temiz ve en

uzun sahillerden birinin Cezayir’de olduğunu vurgular. Böylece Cezayir sahillerini İstanbul sahillerine de benzeterek şöyle bir karşılaştırmada bulunur:

Cezayir-i mezkûrenin her birine bin türlü mebahis ve menakıb-ı tarihiyenin taalluku olduğu gibi boylu boyuna Anadolu sevahilinin her noktası dahi böyledir. Buralarda geşt ü gûzar eden bir adam Fenike ve Mısır ve Yunan ve Roma mil-i kadimesiyle Arap ve ehl-i salib ve Türklerin her köşesi bin letafet-i şairane ve kahramanane ile memlu bulunan tarihleri içinde geşt ü gûzar etmiş olur. Ternezzühat- ı bahriyenin birinci icabı yelkenli sefain ile gezmek olduğuna göre bu denizlerde yelkenler hiçbir vakitte rüzgârsız kalmazlar. Hangi adaya takarrüp edilse deniz yahud kara meltemlerine tesadüf edilerek bunların herbiri sahillere takarrüp için birer bad-ı muvafık hükmünü alırlar (Ahmet Midhat Efendi, 2013, s. 730).

Elbette Doğu kentleri, her zaman zorbalık ya da mücadeleyle anılan yerler değildir. Buralarda bilim, sanat ve tabiata dair önemli hususlar da vardır. *Zeyl-i Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar* romanında doğanın en saf, en lekesiz hallerinden birinin Suriye’de görülebileceği dile getirilir ancak kentin genel görünümü ve mimarisıyla ilgili ayrıntılı bilgileri verilmeyiz.

Ahmet Mithat romanlarında, Doğu ülkelerini, siyasi otoritelerin dönem dönem artan baskısı ve sanayileşme sürecini henüz tamamlamamış olmaları nedeniyle genellikle, geri kalmış şehirlerden oluşan yapılar olarak ifade eder. Ancak Ahmet Mithat’ın genel anlamda Doğu şehirlerini manevi iklimleri yönüyle Batı şehirlerinden üstün bir konumda gördüğünü belirtmek gerekir. Bu nedenle Hasan Mellah, Nasuh Efendi, Ahmet Metin gibi roman kişileri Paris’i ve Batı uygarlıklarını tanıdıktan bir süre sonra tekrar Doğu’ya döner ve yaşamlarını orada devam ettirme yolunu seçerler.

Annesinin Kafkas göçmeni olması ve çocukluk yıllarında ona Kafkasya’nın her yerini anlatması, Ahmet Mithat’ın bilinçaltında Kafkasya’ya karşı bir sempati uyandırmıştır. Büyüyüp bu bölgenin tabiatını, latifliğini de gördükten sonra ise *Kafkas* romanını yazma ihtiyacı hissetmiştir. O, Kafkas şehirlerinin coğrafyasını, her tarafının ormanlık alanlarla kaplı olmasını eserinde dile getirir. Romanın ele aldığı olayların 1877-1878 Osmanlı-Rus Harbi ile ilişkili olması ve Rusya’nın Kafkasya üzerindeki politikaları nedeniyle Ahmet Mithat bu coğrafyaya özellikle dikkat çekmek istemiştir. *Kafkas* romanında bölgenin mimari alandaki geri kalmışlığından söz edilmektedir. Kentlerin bol yağış alması ve buna bağlı olarak şehirlerde ormanlık alanların fazlalığı dolayısıyla binalar çoğunlukla ağaç ve topraklardan oluşturulmuştur. Estetik açıdan güzel görünen bu konutların asıl sorunu bir bütünlük gösteren yapılar şeklinde değil, ayrı ayrı

parçalardan oluşan dağınık bir özelliğe sahip olmasıdır. Osmanlı şehir dokusu ile Avrupa şehir anlayışının dışında olan bu yapılaşma anlayışı, anlatıcı yazar vasıtasıyla şu şekilde dile getirilmektedir:

Bu ülkede en ziyade geri kalmış bir şey var ise oda mimarlıktır. Sanayi-i mimariyye sair taraflarda olduğu gibi kendi mamulâtının anasır-ı müterekkibesi olmak üzere mermer ve demir ve pirinç misillü şeyleri yine sair mahallerdeki mamulât ve masnuatına ecza ittihaz eylemiş olup buralarda ise ağaç ve toprak ile iktifa derecesinde kalmıştır. Binaenaleyh ekser ebniyesi çit ve çubuk ve sıvadan ibaret olup bunlarla dahi on beş yirmi oda bir yerde cem ile yekpare bir şey vücuda getiremez.

Bir dam altında iki üç oda pek nadir olarak görülür. Bir hanenin veya konak ve hatta saray itibar edilmek lâzım gelen bir mahallin kaç odası olacak ise, bunlar her biri ayrı ayrı kulübeler gibi bir şey olmak üzere müteferriken inşa edilir (Ahmet Midhat Efendi, 2018, s. 91-92).

Doğu kentlerine yön veren önemli manevi olgulardan biri ise inanç sistemiyle bu sistemin öğeleridir. Ahmet Mithat romanlarında, bu sistemin toplumsal yaşayışı şekillendirdiği önemli mekânlardan biri Singapur'dur. Yazarın *Hayret* romanında olayların ana mekânını İstanbul, Napoli, Amerika ve Singapur gibi büyük kentler oluşturmaktadır. Ahmet Mithat bu eserinde bilhassa Batı şehirlerinden Napoli'yi, Doğu şehirlerinden ise Singapur'u öne çıkan yönleriyle ele alır. Romanın Singapur'un mekân olarak ifade edildiği bölümlerinde özellikle kentlerin inanç yönü ön plana çıkarılmıştır. Ülkenin yaygın inanışlarından Hinduizm inancı gereği kentteki ibadethanelerde çile çıkarma anlayışı ve ardından kurulan panayırlar eserde konu edilmiştir:

Singapur'da Cader ibadethanesi denilir bir meşhur ibadethane vardır ki senede bir kere orada azim bir panayır kurulur. Bu panayır tamam üç ay devam eder. Hem de panayırları Cader ibadethanesinde çile çıkarmış olan zahitlerin şerefine icra eylediklerinden, bu çileciler ne kadar muteber olursa veyahut miktarları ne kadar bulunursa panayır dahi o kadar şerefli olur. Çünkü panayıra gelenler, o ziyaretçilerin hısımları, akrabaları, dostları filân olup Cader'de bir sene meselâ yüz zahit olup çile çıkarmışsa her birinin onar hısım ve akraba ve yaranı gelseler bin kişi toplanmış olur (Ahmet Midhat Efendi, 2000, s. 381).

Ahmet Mithat'ın romanlarında geçen Doğu eyaletlerinden biri ise Boğdan'dır. Günümüzde Romanya sınırları içerisinde kalan Moldovya'ya Osmanlı döneminde Boğdan adı verilmektedir. Boğdan eyaleti; ilk olarak bire, on beş yirmi mahsul veren verimli toprakları ve deniz ticaretine yön veren iskeleleriyle *Ahmet Metin ve Şirzat* adlı romanda tanıtılır. Ahmet Mithat, bu romanında Boğdan'ın yaklaşık yarım asır önceki halini şöyle ifade eder:

Bundan elli altmış sene evveline gelinceye kadar bu memleketin Avrupa medeniyetine iştiraki hemen yok idi denilecek kadar az idi. Yalnız merkez-i idaresi olan Yaş şehrinde modalar, filanlar biraz uyanmış olup mahaza belde-i mezkûre bir Avrupa şehrine benzemekten ziyade bir Şark beldesine benzer idi. Birahaneler, filanlar görünmeyip onlara bedel bozahaneler bulunur ve yaz-kış ahali boza içer idi. Pazar yerleri, kahvehaneleri, hanları, filanları hep Kırım şehrine benzer idi. Şurada burada kebabçılar, muhallebiciler filanlar hep Şark usulünde olup hatta bundan yirmi beş, yirmi sene mukaddem ahval-i mezkûrenin bakiyesini muharrir-i âciz kendi gözleriyle dahi görmüştür (Ahmet Midhat Efendi, 2013, 165-166).

Boğdan, Avrupa'nın kıyısında yeşil ve güzel bir eyalettir. Avrupa medeniyetini taklit etmeye başlayınca eyaletin tüm bu güzellikleri yavaş yavaş değişmeye başlar. Öyle ki modern yeni nesil, geleneksel olarak sazlarla veya mısır saplarıyla yapılan ev içi dekorunu artık beğenmeyip betonarmeye dönüştürmeye başlar. Sazlıkların yerini, kiremitler ve onların üstlerine atılan sıvalar alır. Kamusal alana ait sosyalleşme mekânlarından olan bozahanelerin yerini ise birahanelerin almaya başladığı aktarılır.

Doğu kentlerine romanlarında yer veren önemli yazarlardan Ahmet Mithat, eserlerinde anlattığı kentlerin doğal güzelliklerini yansıtmamanın peşindedir. Ayrıca betonlaşmanın yok etmediği, aksine insan eliyle yapılan ve doğayı bütünleyen unsurlarla zenginleştirilmiş bir tabiat arayışı içinde bulunduğunu ifade etmek de yanlış olmayacaktır. Bunları bulduğu her kentte, İstanbul'la yaptığı kıyaslamalar yoluyla bu öğelerin artı ve eksi yönlerini ortaya koymaya çalışmaktadır. O bir yandan kentin biçimlendirdiği insan modelini aktarmaya çalışırken diğer yandan insanın şekillendirdiği kent dokusunu da çözümlmek için çaba sarf eder. Ahmet Mithat, romanlarında anlattığı kenti önce panoramik bir bakış açısıyla ele alır. Ardından bazen yüzeysel temaslarla yetinirken bazen ise kenti tüm bileşenleriyle detaylı bir şekilde inceleme yoluna gider. Bu yolu seçtiği eserlerde ele aldığı kentin genel mimari özelliklerine de mutlaka değinir.

Çalışmanın bu bölümü, üç alt başlıkla değerlendirilmiştir. İncelediğimiz eserlerden de gördüğümüz üzere mimari öğelerin ayrıntılı olarak ele alındığı merkez İstanbul'dur. Çünkü Osmanlı'da değişimin ama merkezi bu kenttir. Ancak yine de dönem romanlarında İstanbul haricindeki kentler de işlenmiştir ve bu şehirler, İstanbul'dan farklı bir mimari yapı ve kentsel dokuya sahiptir. Yüzyılın sonuna kadar Osmanlı toprağı sayılan Arap şehirleri de incelediğimiz romanlarda ele alınan yerlerdir. Bu kentler genel olarak tabii yapısı ve güzellikleriyle eserlerde karşımıza çıkar. Son olarak

Batı uygarlığının önemli kentleri de dönem romanlarında yer verilen mekânlardır. Bu eserlerde özellikle başkent İstanbul ile bu şehirlerin dokusunun olumlu ve olumsuz özellikleriyle kıyaslandığı görülmektedir.

SONUÇ

Osmanlı Devleti'nde gerileme ve akabinde yıkılmaya doğru gidilen süreçte devletin kurtarılması amacıyla siyasi, askeri ve sosyal alanda pek çok yenilik yapılmaya başlanmıştır. Osmanlı, çökme sürecinin baş göstermesiyle beraber, bu gidişatı durdurmak adına Avrupa ile yakın temaslarda bulunma teşebbüsüne girişir. Özellikle siyasal ve askeri alanlardaki bu temaslara, beraberlerinde bazı değişimlere de kapı aralar. Devlet adamlarının sıklıkla yaptıkları ya da yaptırdıkları Avrupa ziyaretleri önce kamu kurumlarında sonra da bu kesimin yaşantısında bazı moda ve değişimlerin kabulüne zemin hazırlar. Bu ziyaretlerin en önemli sonuçlarından birini özellikle Lale Devri'yle beraber değişmeye başlayan ve XIX. yüzyılda daha da gelişme gösteren mekân algısında gözlemledik. Lale Devri'yle birlikte mekânın önemi, mekân bilinci ve mekâna bakış yavaş yavaş oluşmaya başlar. Buradaki mekân algısı Avrupalı unsurlar ve özellikler taşımaktadır. Tanzimat'ın ilanı ile beraber hızlanan bu değişim süreci on dokuzuncu yüzyılın ortasından itibaren elit yani seçkin zümreden toplumun her tabakasına yayılır. Siyasi, eğitim, askeri ve sağlık alanlarındaki reformlar toplum hayatının tüm alanlarını etkisi altına alır. Böylece toplumun gündelik pratikleri arasında yer alan yaşam alanlarının değişimi ile düzenlenişine romanlar vasıtasıyla bizler de şahit oluruz. 1851-1900 arası incelediğimiz romanlarda karşımıza çıkan konut mimarisi; konak, köşk, yalı, hane, apartman ve kulübedir.

İncelediğimiz eserlerde en fazla işlenen konut mimarisi örneği konaktır. Ahşaptan inşa edilen, yirmi, kırk odalı geleneksel Osmanlı konağı içinde iki üç nesli barındıran bir yapı arz etmektedir. Harem ve selamlık olarak cinsiyete göre şekillenmiş iki büyük bölümden oluşan bu konaklarda geleneksel döşeme malzemelerine yer verilir ki bu da içinde yaşayanların yaşam stilleriyle bir uyum göstermektedir. Evin sokakla bağlantısının yüksek duvarlarla kesildiği, kadınların harem bölümünde cumbalar ve kafesler arkasından dışarıyı izleyebildiği bu mimari yapılarda dış dünyaya kapalı bir toplum yapısının izleri görülmektedir. Bu "dış dünyaya kapalı toplum yapısı" esasında sadece mimari yansımalarla karşımıza çıkmaz, bu durum bir bakıma Osmanlı'nın geri kalmış olduğu asırlardaki felsefe ve düşünce yapısının da tezahürüdür. Zira yalnızca toplum değil devlet de -her ne kadar görünürde başka ülkelerle temasta, diplomatik ve ticari ilişkilerde olsa da- zihniyet olarak dış dünyaya kapalıdır. Bu durum ve anlayış yani mutlak kapalı bir toplum yapısı yeniliğe direnişi de beraberinde getirmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu, III. Selim'den itibaren çehresini bütünüyle Batı'ya çevirmiştir. Bu durum hayatın pek çok alanında değişimlerin olmasına neden olmuştur. Mimarî, bu değişimden nasibini ilk alan unsurlardan biridir. Geleneksel Osmanlı mimarîsinin, Batı kültürüyle karşı karşıya geldikten sonra Avrupaî üslûbun lehine, geleneksel ve yerli üslûbun ise aleyhine bir sürecin içine girdiği söylenebilir. Batılılaşmanın etkisi, yurt dışından gelen mimarların Avrupai mimari özelliklerini Osmanlı başkentine taşıması gibi genel mimarî etkiler, kendini hem sivil mimarîde hem he kamusal alanda gösterir. Bunun neticesinde konaklar gittikçe Batılı bir görünüme bürünmeye başlar. Sade üslûbun yerini, süslü ve gösterişli üslûp; ahşabın yerini ise kâgir ve taş alır. Bu değişim aslında bir sonun da habercisi gibidir. Nitekim konak, yavaş yavaş dönüşerek yerini önce daha küçük taş ve kâgir yapılara ve en sonunda apartmana bırakacaktır. Çıkan büyük çaplı yangınların mahalleleri yıkıp yok etmesi de ahşabın yerine kâgir yani betonarme konakların yapılmasını gerekli kılan unsurlardan biri olmuştur. Geleneksel Osmanlı konaklarından farklı olarak yirmiden daha az odanın bulunduğu ve hizmet eden kişilerin ev içi sayılarının azaldığı bu konaklar, alafranga hayatın birer nişanesi konumundadır. Romanlarda özellikle Batıyı taklit yoluyla uygulamaya çalışan kişiler ile gerçek manada özümseyip yaşam stilini Batı tarzında devam ettirme yolunu seçenleri bu tarz konaklarda görürüz. Mimaride olduğu kadar dekorasyonda da yeniliğe giden bu konak sakinlerinin evlerinde çalışma odaları, büyük kütüphaneleri, yemek odaları, sandalye ve koltukları çeşitli tablo ve heykeller ve bir de piyano vardır. Her ne kadar bu tarz konaklarda yaşayan ailelerin toplumsal görünürlüğü ve sosyallikleri geleneksel konaklarda yaşayanlara nazaran fazla olsa da yine de bu mimari türünde harem ve selamlık olarak evin iki büyük bölümünde ciddi bir değişim olmadığını da ifade edebiliriz.

Neticede konak, Türk edebiyatında özellikle de Türk romanında hem sahip olduğu yaşantılarla ve mimari özellikleriyle hem de yıkılış serüveniyle özel bir mekân olarak oldukça mühim bir yer edinmiştir. Özellikle konağın ve konak yaşantısının hâlâ hüküm sürdüğü zamanlarda yaşayan veya konağın yıkılış sürecine tanık olmuş Ahmet Mithat Efendi, Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mizancı Mehmet Murat gibi yazarlar, konağı romanlarında en ince ayrıntısına kadar betimleyip adeta bir roman kişisi gibi çarpıcı bir unsur olarak kullanmışlardır. İncelediğimiz romanlarda konaktan söz edenlerden bazıları şunlardır: *Turfanda mı yoksa Turfa mı?*, *Felâton Bey*

ile Râkım Efendi, *Nemide*, *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, *Sergüzeşt*, *Ferdi ve Şürekâsı*, *Eylül*, *Karnaval*, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*, *Taaffüf*, *Araba Sevdası*, *Uhuvvat-Kardeşlik*, *Yeryüzünde Bir Melek*, *Harabe*, *Müzeyyen*, *Muhâderât*, *Teahhül Âleminde*, *Akabi Hikâyesi*, *Bikes ve Hissi Rekâbet*, *Bir Gece*, *Bir Kadının Hayatı*, *Bir Muadele-i Sevda*, *Çingeve*, *Haver*, *Hamamcı Ülfet*'tir.

Romanlar vasıtasıyla karşımıza çıkan bir diğer konut tipi ise köşklerdir. Genelde küçük bir bahçe içinde inşa edilen, konaklara nazaran çok daha küçük olan ve yılın belli zamanları hava değişikliği amacıyla ikamet edilen bu yapılarda konaklara kıyasla çok daha az aile bireyi ile çalışan kalmaktadır. Dönemin Çamlıca, Kâğıthane gibi mesire yerlerine yakın olduklarını söyleyebileceğimiz köşkların yapı malzemesi hakkında romanlarda çok detaylı bilgilere yer verilmemiştir. Bir dekorasyon sanat ve eğlence unsuru olarak piyano, köşkların de tıpkı batılı konaklar gibi vazgeçilmez eşyası konumundadır. Bilhassa Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf gibi Servet-i Fünun dönemi yazarların eserlerindeki kişilerin mal varlıkları içerisinde bulunan köşklar, olayların akışını etkileyebilecek mahiyetlerle karşımıza çıkabilirler. İncelediğimiz romanlardan tamamı ya da en azından bir kısmı köşkte geçenler: *Turfanda mı yoksa Turfa mı?*, *İntibah*, *Araba Sevdası*, *Zehra*, *Bir Ölüünün Defteri*, *Mai ve Siyah*, *Sefile ve Eylül*'dür.

İncelemesini yaptığımız romanlarda karşımıza ağırlıklı olarak çıkan bir diğer konut mimarisi yalıdır. Boğaza nazır inşa edilen ve önü denize, arka tarafı koruluk ya da ormanlığa bakan bu ev tipi de eski tip ahşap Osmanlı konakları gibi çok odalıdır. Romanların bir kısmında dört mevsim yaşanan bu konut türü, bazı romanlarda da sadece yazın yaşanan bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk edebiyatında yalının adeta ete kemiğe bürünüp bir roman kişisi gibi karşımıza çıktığı eser şüphesiz ki *Aşk-ı Memnû*'dur. Zira olayların alevlenmesi Avrupaî tarda inşa edilip döşenmiş büyük ve gösterişli Adnan Bey yalısına sahip olma düşüncesiyle gerçekleşmiştir. Genel itibarıyla hem Avrupaî hem de klasik anlamda döşendiğini gördüğümüz bu yalılarda da piyano, Batılı olmanın bir göstergesi mahiyetinde salonun başköşesindedir. İncelediğimiz eserlerde yalıdan söz edenler: *İntibah*, *Hayret*, *Müşâhedât*, *Nemide*, *Müzeyyen*, *Dürdane Hanım*, *Zehra*, *Mürebbiye*, *Metres*, *Bir Ölüünün Defteri*, *Aşk-ı Memnû*, *Eylül*'dür.

Hane, yani evler, ekonomik düzeyi orta ya da ortanın altında olan insanların yaşadığı en fazla beş altı odalı yerlerdir. Tek, iki ya da üç katlı olabilen bu konutlar Osmanlı konut mimarisine uygun olarak küçük de olsa bir bahçeye sahiptirler. İçinde oturanların maddi durumlarını ifade eder tarzda genellikle çok az eşyayla döşenen bu evlerin de yapı malzemesi ahşaptır. Evler, yalı ve köşklere nazaran komşuların iletişim hâlinde olduğu mahalle kültürünün önemli bir bileşeni olarak karşımıza çıkarlar. İncelediğimiz romanlar içerisinde hane/evden söz edenler: *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, *Akabi Hikâyesi*, *Araba Sevdası*, *Bir Gece*, *Çingene*, *Diyana*, *Ferdi ve Şürekâsı*, *Mâi ve Siyah*, *Henüz 17 Yaşında*, *İffet*, *İki Güzel Günahkâr*, *Flora*, *Refet*, *Sefalet*, *Sefile*, *Turfanda mı yoksa Turfa mı?*, *Ülfet*, *Yeryüzünde Bir Melek*, *Zehra*'dır.

Apartmanlar özellikle on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra ilk olarak Galata ve Pera taraflarında ortaya çıkmaya başlayan yeni bir konut tipidir. Bu konut tipinin ortaya çıkmasındaki etkenler; teknolojinin çok katlı yapılar dikmeye elverişli hâle gelmesi, konforun ön plana çıkması ve bu ev tipinin yapıldığı yerlerde genellikle yabancı, Batılı insanların yaşaması ile alt yapı çalışmaları neticesinde bu muhitlerde arsa değerinin artması olarak ifade edilebilir. Ayrıca konaktan apartmana geçiş bir Osmanlı modernleşmesinin ve şehirleşme sürecinin de göstergesidir. Bu değişim, yaşam biçiminin ve toplumun yavaş yavaş dönüşümünü de gözler önüne sermektedir. Romanlarda genel olarak metres diye adlandırılan gayrimeşru ilişkilerin yaşandığı kadınların bu konut tipinde aşığı ya da âşıklarıyla ikamet ediyor olması dönemin apartmanlara dolayısıyla da modernleşmeye menfi bakış açısının bir özeti gibidir. İncelediğimiz romanlarda apartmanlardan söz edenler: *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, *Müşâhedât*, *Metres*, *Feryad*, *Çingene*, *Diyana*, *Şık ve Zehra*'dır.

Konut mimarisinde en son karşımıza çıkan yapı ise kulübelerdir. Toplumun en alt kesiminden, murdar olarak görülen insanların yaşamaya itildiği bu mimari yapı türü eşya bakımından oldukça yoksundur. Genellikle bir ya da iki odadan müteşekkildir. Buralarda yaşayanların mahalleyle ve komşularıyla bağlantıları kopuktur. Zira kimse onları içlerine alıp onlarla komşuluk etmeyi tercih etmez. Bilhassa *Bir Kadının Hayatı* isimli romanda, böyle bir hanede yaşamaya itilmiş bireylerin sergüzeşti konu edilmiştir. Bu eser dışında kulübelere söz eden diğer romanlar: *Bikes ve Hissi Rekâbet*, *Ferdi ve Şürekâsı*, *Henüz 17 Yaşında*, *İffet*, *Harabe*, *Feryad*'dir.

Tanzimat Fermanı ve sonrasındaki süreçte kamusal bir dizi yeniliğin hayata geçirildiği XIX. yüzyılda romanlardan yansıyan görüntülerde kamu binaları olarak eğitim yapıları, devlet daireleri, ibadet yerleri, matbaa ve yazıhaneler, hastane, askeri yapılar, konaklama yerleri, hamam, çarşı ve mağaza, tiyatro ve eğlence yerleri sayılabilir. Fakat burada ifade ettiğimiz yapı türleri romanlarda mimari özellikleriyle betimlenmemiştir. Eğitim yapıları ile devlet dairelerinin sadece isimleri zikredilmiş yapısal özellikleri göz ardı edilmiştir. İncelediğimiz eserlerde eğitim yapıları ile devlet dairelerinin adından söz edenler: *Turfanda mı yoksa Turfa mı?*, *Mâi ve Siyah*, *Eski Mektuplar*, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, *Müsameretnâme*, *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*, *Bahtiyarlık*, *Karnaval*'dir

İbadet yerlerinden cami ve türbenin sadece adı veya semti vurgulanmış, iç ve dış yapı özelliklerine değinilmemiştir. Eserlerde İstanbul'daki kiliseler detaylı olarak anlatılmazken Ahmet Mithat'ın *Acayib-i Âlem* adlı eserinde Rusya'daki kiliselerin okuru bilgilendirmek adına oldukça detaylı işlendiğini söyleyebiliriz. İçinde ibadet yerlerinden söz eden romanlar: *Süleyman Muslî*, *Araba Sevdası*, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, *Karnaval*, *Akabi Hikâyesi*, *Tesâdüf*, *Müşâhedât ve Diyana*'dir.

Matbaa ve yazıhane tasvirlerinde Hatil Ziya Uşaklıgil'in *Maî ve Siyah*, *Ferdi ve Şürekâsı* adlı romanları dikkate değerdir. Zira *Ferdi ve Şürekâsı*'nda roman başkişisi büyük bir yazıhanede çalışmaktadır ve olayların düğüm noktasını bir kısmı konut bir kısmı ise iş yeri olan bu mekân şekillendirmiş, nihayetinde de eserin sonlarına doğru yanıp kül olmuştur. *Maî ve Siyah* adlı eserde, roman başkişisi Ahmet Cemil'in çalıştığı matbaa hem hayelleri parlatan hem de sonlara doğru söndüren bir mahiyet göstermektedir.

Hastane ve askeri yapılar romanlarda yalnızca isimleri söylenip detaylandırılmayan bir başka figüratif yapı türleridir. Bu bağlamda hastaneden söz eden romanlar: *Refet*, *Mâi ve Siyah*, *Şanlı Asker*, *Vah*, *Akabi Hikâyesi*, *Bir Ölü'nün Defteri*, *Esrâr-ı Cinâyât*, *Tesâdüf*, *İsyân*, *İlk Sevgi*'dir. Askeri yapılardan bahsedenler ise: *Akabi Hikâyesi*, *Bu muydu?*, *İsyân*, *Şanlı Asker*, *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*'dir.

Oteller ve hanlar evsiz – yurtsuzların olduğu kadar daimi ikametlerinden farklı bir yere geçici olarak giden kişilerin tercih ettiği mekânlardır. Hanlar genellikle Osmanlı

modernleşmesi öncesi tercih edilen konaklama mekânlarıdır. Bu nedenle konaklama yerleri olarak bir iki eserde han karşımıza çıkar. Bu yapıtlarda da hanların eski usül konaklama mekânları olduğuna dair vurgu da söz konusudur. Bunun yanı sıra bu kategoride otellerin özel bir yeri vardır. Oteller özellikle barındırdıkları pek çok imkânla on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren romanlarda çokça karşımıza çıkar. Konaklamanın yanı sıra restoranları, lobileriyle birer referans mekânı olarak karşımıza çıkan ve görünürlüğü arttırıp statüyü tescilleyen bu mekân tipi yine Beyoğlu ve civarında yani Levantenlerin ve azınlıkların yaşadığı Batılı anlamdaki ilk yeniliklere sahne olan muhitte inşa edilmişlerdir. Avrupai tarzda inşa edilip döşenmişlerdir. Ayrıca içeride verilen hizmet de Avrupa standartlarına yakındır. Dolayısıyla *Felâtn Bey'le Rakım Efendi*'den *Aşk-ı Memnu*'ya kadar oteller, gerek konaklama gerekse içerisindeki restoran ve eğlence yerleriyle adeta dönemin prestij sembolü mekânlarıdır. Otelden söz eden diğer bir eser ise *Hayret*'tir.

Hamamlar ise çok ayrıntıya girilmeden belirtilen yapı örnekleridir. *Hamamcı Ülfet* ile *Hayal-i Celal* adlı romanlarda değinilen hamamlar, mimari özellikleri ile değil de sosyal işlevleri bakımında romanlarda yer almıştır. Çarşı, mağaza, tiyatro ve eğlence yerleri eserlerde kamusal alan üst başlığı altında en fazla karşımıza çıkan yapı türleridir. Tanzimat'la beraber Osmanlı kültür hayatına giriş yapan tiyatro, padişahların da özel ilgileri neticesinde ilk başlarda devlet tarafından da desteklenen bir eğlence türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Başlangıçta yabancı kumpanyaların gelip gösteri yaptıkları tiyatrolar, zamanla yerli oyuncu ve seyircilere de ev sahipliği yapmaya başlar. İlk tiyatro binasının kurulmasından sonra geleneksel seyirlik oyunların yerini yavaş yavaş tiyatro ve operaya bıraktığını görmeye başlarız. Mimari yapılarıyla da dikkat çeken tiyatro sahneleri, kadın erkeğin bir arada bulunup sosyalleşebildiği önemli yerler olarak dile getirilebilir. Burada mağaza ve dükkânların Avrupa'dan getirilen çeşitli malların satıldığı yerler olmaları dolayısıyla belli bir alım gücüne vurgu yapan mekânlar olduğunu söyleyebiliriz. Zira buralar da hamamlar gibi mimari özelliklerinden ziyade sosyal fonksiyonları ve ticari faaliyetleriyle adından söz ettirmektedir. İncelediğimiz romanlardan "*Vah, Şık, Mâi ve Siyah, Aşk-ı Memnû, Metres, Esrâr-ı Cinâyat, Henüz 17 Yaşında, Müşâhedât, Zehra, Neyyir*" bu yapı türlerinin geçtiği eserlerdir.

Kamusal alanlarda mimari görünümde mahalle, meydan, cadde ve sokak, kahvehane, lokanta ve birahane, bahçe, mesire ve gezinti yerleri, köprü, romanlarda karşımıza çıkan unsurlardır. Geleneksel Osmanlı hayatının bir yansıması olarak görebileceğimiz mahalleler, Batı etkisiyle beraber yerini Beyoğlu, Galata, Pera gibi daha kozmopolit mekânlara bırakmaya başlar. Klasik bir Osmanlı mahallesinde zengin - fakir, konak - kulübe aynı sınırlar içinde bulunabilirken alt yapı hizmetlerinin olduğu ve belediyeçilik anlayışıyla bölümlere ayrılan Batılı muhitlerde benzer sosyo-kültürel yapılardaki insanların yaşadığı belli başlı konut tipleri bir aradadır. Geleneksel Osmanlı mahalle ve sokaklarını eserlerinde işleyen yazar Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Ahmet Mthaf Efendi gelir. Özellikle Hüseyin Rahmi, mahalleyi, sokağı bütün kültürel yansımalarıyla beraber eserlerine dâhil eder. Onun romanlarında çizdiği mahalle ve sokak adeta bir tablo gibi gözümüzün önüne gelebilecek kadar canlıdır. Bu mimari yapılardan söz eden romanlar: *Çengi, Bahtiyarlık, Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr, Taaşuk-ı Talât ve Fitnât, Felâton Bey ile Râkım Efendi, Müşâhedât, Refet, İffet, Sergüzeşt, Yeryüzünde Bir Melek, Çengi, Dürdâne Hanım ve Metres* 'tir.

Dönem romanlarında hem eski Osmanlı kültüründeki, genellikle mahalle ortasında bulunan ve işsiz erkeklerin gittiği, kahvehanelere hem de Batılı usûlde inşa edilip yine Avrupaî tarzda yaşam alışkanlıklarına ev sahipliği yapan kafelere rastlamak mümkündür. Bu bağlamda söz konusu kafelerin genel itibariyle Levantenler ya da azınlıklar tarafından açıldığını ve isimlerinin de yabancı olduğunu zikretmekte fayda vardır. Romanlarda karşımıza çıkan birahanelerde ise özel olarak Alman kültürünün izlerine rastlanmaktadır. Lokantalar, bir statü mekânları olarak karşımıza çıkmakla beraber, Avrupaî sofranın anlayışı ve masa düzenini de yansıtmaları açısından dikkate değerdir. İncelediğimiz eserlerde bu mimari yapılardan söz edenler: *İffet, Vah, Mâi ve Siyah, Aşk-ı Memnû, Şık ve Müzeyyen* 'dir.

On dokuzuncu yüzyılın en önemli sosyalleşme mekânı ise mesirelerdir şüphesiz. Burada on altıncı yüzyıldan itibaren popüler olan Kâğıthane gibi mesirelerin yanı sıra Çamlıca, Göksu, Tepebaşı Bahçesi gibi yerler de yine dönemin romanları vasıtasıyla karşımıza çıkar. Özellikle *Müsameretname, İntibah, Araba Sevdası, Aşk-ı Memnu* gibi eserlerde mesire yerleri aşkın başlangıç mekanları olarak çok önemli bir misyon da üstlenirler. Mesire yerleri betimlenirken genel anlamda tabiatın ön plana çıktığı pastoral bir tablo

yansıtılır. Bahçe, mesire ve gezinti yeri ile sayfıyelerin söz edildiği diğer eserler: *Çengi, Felâtnun Beyle Râkım Efendi, Bir Çiçek Demeti, Mehcûre, Zehra, Bir Muadele-i Sevda, Şık, Mâi ve Siyah* 'tır.

Etrafı denizlerle çevrili olan İstanbul'da on dokuzuncu yüzyılda iki köprü karşımıza çıkar. Bunlar, vapurlara biniş ve inişlerde yaşanan izdihamda kadın ve erkeklerin birbirini görmesi açısından romanlarda yer edinmişlerdir. Ayrıca köprülerin etrafında kahvehaneler de bulunmaktadır. Bunlar da fonksiyonel olarak vapura binen kadınların gözlenebileceği mekânlar olarak esere dâhil edilmişlerdir. Köprülerden söz eden romanlar: *Vah, Dürdane Hanım, Harabe, Bir Çiçek Demeti, Bir Kadının Hayatı, Bir Ölünnün Defteri, Henüz 17 Yaşında, Ferdi ve Şürekâsı* 'dır.

Avrupa şehirlerinin devlet erkânı tarafından gidilip görülmesi neticesinde Osmanlı mimari oluşumundan Avrupa mimarisine dönüşümlerin yaşanması elbette kaçınılmazdır. Bu bağlamda gelişen teknoloji, devlet eliyle çıkarılan kanunlar, yabancı mimar ve mühendislerin görevlendirilmesi ve belediyeçilik anlayışı bu değişim ve dönüşümü hızlandıran aktörler olarak vurgulanabilir.

Ahşabın yüzyıllardır çeşitli sebeplerle temel malzeme olarak kullanılması, evlerin ısıtma sistemlerinde mangalların tercih edilmesi, Osmanlı mahallelerinde sokakların dar, evlerinse birbirine yakın, neredeyse omuz omuza inşa edilmesi sık sık büyük yangınların çıkmasına hatta birçok mahalleyi de içine alarak kent çapında yayılmasına neden olmuştur. Bu nedenden ötürü binalar kül olmuş yerlerine ya kâgir yenilerinin yapılması ya da alanlarının boş bırakılması söz konusu olmuştur. "*Ferdi ve Şürekâsı, Turfanda mı yoksa Turfa mı?, Eylül*" yangın sonucunda yok olan konut mimarisinden söz eden romanlardır. Fakat buradaki yangınlar, İstanbul'da önü alınmaya çalışılan gerçek yangınlardan ziyade yasak aşk ilişkisini cezalandırma unsuru olarak kullanan metaforik bir yapıdadır. Ayrıca İstanbul'un deprem kuşağında yer alan bir kent olması dönem dönem yıkıcı depremlerin yaşanmasına sebep olmuş bunlar da kentin yeniden şekillenmesine zemin hazırlamıştır. Fakat incelediğimiz romanlarda depremlerle ilgili herhangi bir kurgusal gönderme yoktur. Bunun nedeni yazarların depremi tanrısal bir olay gibi düşünüp romanlarda metaforlaştırmamaları olabilir.

Yaklaşık elli yıllık bir süreçte (1851 – 1900) 113 romanın okunmasıyla vücuda getirilen bu çalışmada gördüğümüz üzere romanların merkezi ve mimari unsurların detaylı olarak ele alındığı yer, İstanbul'dur. Zira bunun en önemli nedenlerinden biri Osmanlı Devleti'nde değişimin merkezinin İstanbul olmasıdır. Fakat yine de dönem romanları sadece İstanbul'dan söz etmez. İstanbul ağırlıklı olmakla beraber Bingöl, Çankırı, Antalya, Antakya gibi diğer Osmanlı kentleri de romanlara ev sahipliği yapar. Başkentten farklı bir mimari yapıya sahip olan bu şehirlerdeki kentsel doku belli başlı romanlarda söz konusu edilmiştir. Bu eserler: *Karabibik*, *Türkmen Kızı*, *Şanlı Asker* ve *Küçük Gelin*'dir.

On dokuzuncu yüzyılın sonu hatta yirminci yüzyılın başına kadar Osmanlı toprağı sayılan Halep, Şam, Bağdat gibi Arap kentleri de dönem romanlarında kendilerine yer edinmişlerdir. Bu kentlerde geçen roman örneklerine genel olarak Ahmet Mithat Efendi ile Fatma Aliye Hanım'da rastlamak mümkündür. Bu eserler: *Udi*, *Muhâderât*, *Bir Safha-i Şebâb*, *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrâr*, *Zeyl-i Hasan Mellâh*, *Ahmet Metin* ve *Şirzât*'tir.

Son olarak ise Batı medeniyetinin referans şehirleri olan Paris ve Londra, Napoli, Sicilya'nın da ayrıntılarıyla özellikle Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında işlendiğini ve bu vesileyle Osmanlı'nın başşehri olan İstanbul'un kent dokusunun bu şehirlerle mukayese edildiğini belirtebiliriz. Okurunu bilgilendirme amacıyla anlattığı kent, o kentin panoramik görüntüsü ve önemli mimari yapıtları hakkında yer yer sayfalar dolusu bilgiler veren Ahmet Mithat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, *Cellat*, *Acayib-i Âlem*, *Ahmet Metin* ve *Şirzat*, *Süleyman Müslî*, *Demir Bey Yahud İnkişaf-ı Esrâr*, *Müşâhedât*, *Altın Âşıkları*, *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrâr*, *Zeyl-i Hasan Mellâh*, *Hayret*, *Haydut Montari*, *Şeytankaya Tılsımı*, *Fenni Bir Roman yahut Amerika Doktorları* gibi romanlarının ana mekânını Avrupa kentleri ya da Amerika olarak tercih etmiş ve olayı, seçtiği kentin belli başlı mimari özelliklerine göre kurgulamaya özen göstermiştir.

1851 ile 1900 arasında yazılmış ve kitap hâlinde basılmış romanlarda mimarî unsurların özellikle de konut mimarisinin geniş bir yer tuttuğunu görmekteyiz. Özellikle realist romanlar, mimariyle ilgili ana malzemeyi veren eserlerdir. Konut mimarisinin eserlerde bu denli ön planda olmasının en önemli nedeni kadın ve erkeğin bir arada olabildiği bu yapı türünde eserlerin önemli bir bölümünün cereyan ettiği olayların geçiyor oluşudur.

Bu durum, iç yaşamın yani konut yaşamının çok anlatılıp dış yaşamın daha geri planda kalmasıyla eserlere yansımıştır. Bu bağlamda yüzyılın ortasında yazılan ve roman türünün ilk örnekleri olan eserlerde mekânın bir fon özelliği taşıdığı görülmekle birlikte yüzyılın son çeyreğine doğru yazılan eserlerde mekânın daha bilinçli kullanıldığı hatta *Eylül*, *Aşk-ı Memnu*, *Ferdi ve Şürekâsı*, *Mâi ve Siyah* gibi eserlerde vurgulanan konak, yalı, köşk gibi mimari türlerin adeta bir roman kahramanı gibi olayları şekillendiren itici güç olduğu ifade edilebilir. Yüzyılın sonlarına doğru yazılan romanlarda mekâna ait mimari eserlerin kullanımı daha bilinçli bir hâl almaktadır. Diğer bir ifadeyle roman türü geliştikçe mimari daha çok görünür olmaktadır. Bunda Batılı örneklerinin çeviriler yoluyla okunabildiği roman türünde yavaş yavaş yerli örneklerin de verilmeye başlanması ve türün edebiyatımız içinde benimsenmesinin payı büyüktür. Ayrıca Batı resmi ve perspektif anlayışının yüz yılın son çeyreğine doğru kabul görmeye başlanması, güzel sanatlar okulunun açılıp sanat türlerine giderek artan bir önem atfedilmesi, yabancı ressamın Osmanlı'ya çeşitli nedenlerle davet edilmesi, başta diplomatların sonra da çeşitli yazarların Avrupa'ya yaptıkları seyahetlerde Avrupa'nın farklı şehirlerine gidip oraları bizzat görmeleri ya da yabancı seyyahların eserlerinden başta İstanbul olmak üzere genel itibarıyla Osmanlı'ya yaklaşımlarını okumaları mimarinin romanlarda aktif bir şekilde kullanımına yardımcı olan önemli gelişmelerdir.

Romanlarda mimari unsurlara ilişkin betimlemelere en çok yer veren yazarların başında Ahmet Mithat Efendi, Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf gelmektedir. Bunun en önemli sebebi Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerini yazarken âdeta bir araştırmacı gibi ansiklopedilerden ve farklı yayınlardan yararlanması, çok yönlü kişiliği ve yazarın Avrupa'da gezip gördüğü yerleri, katıldığı etkinlikleri dikkatle inceleyip notlar tutması olarak ifade edilebilir. Halit Ziya'nın ise saray bilgisi ve görgüsünün yanı sıra Batı medeniyeti ve sanatına olan hâkimiyetinin eserlerine yansıdığı söylenebilir. Öyle ki yazar henüz roman yazmaya başlamadan önce Fransızcadan tercümler yapmış ve bunları *Servet-i Fünûn* dergisinde yayınlamıştır. Bu tercümelerin hemen hepsi mekâna dairdir. Bunların içerisinde “Tuvalet Masası” başlıklı yazısında Halit Ziya, “bir tuvalet masasının üzerinde bulunabilecek şeylerin mahiyeti hakkında fennî malumatlar verir: sünger, fırça, sabun, ıtriyat, tarak vesaire...” (Kerman, 2008, s. 25). Buradan yola çıkarak *Servet-i Fünûncuların* ayrıntılara, küçük şeylere dikkat ettiklerini ve bu durumun onların mekâna bakışını derinleştirdiğini ifade etmek mümkündür. Böylece

yazarlarda mekân hakkında bir bilinç oluşmakta bunu da romanlarında kullanmaktadırlar. Mehmet Rauf ise psikolojiye ilgi duymuş ve eserlerini mekânın insana olan etkisi bağlamında kaleme almıştır. Bu yönüyle de mekâna ait mimari usurlar, yazar tarafından roman kişilerinin düşünce ve davranışlarını şekillendiren yapılar olarak görülmekte ve detaylı bir şekilde belirtilmektedir.

Kamu binalarına dair mimari unsurlara ise romanlarda çok yer verilmediği, bu yapıların bir fon olarak eserlere yansıdığı görülmüştür. Bunun en önemli nedenlerinden biri eğitim yapıları, devlet daireleri, ibadet yerleri, askeri yapılar, hamamlar gibi mekânlarda genel olarak kadın ve erkeğin beraber bulunamayaş ve bu mekânların romanın olay örgüsüne doğrudan bir etkisinin olmamasıdır. Bu açıdan ele alındığında konaklama ve eğlence yerleri, tiyatrolar, çarşılar, dükkânlar ve mağazalar birer kamu binası olarak kadın ile erkeğin bir arada bulunabildiği, sosyalleşmelerin sağlandığı yerlerdir. Alışveriş için tercih edilen çarşılar, dükkân ve mağazalar Batılılaşmanın yoğun bir biçimde görüldüğü Taksim ve Beyoğlu gibi semtlerdedir. Konaklama için Avrupalı tarzda açılan oteller tercih edilmektedir, yeni bir edebi tür olarak hayatımıza giren tiyatroların temaşa özelliği ise kadın ve erkeği buluşturan mekânların açılmasını sağlamıştır. Bu açıdan burada ifade ettiğimiz yapılar, diğer kamu binalarına nazaran mimari özellikleriyle eserlerde daha çok işlenmişlerdir.

Kamusal alanlardaki mimari görünüme baktığımızda romanlarda mimari özellikleriyle en çok yer edinen yapıların on dokuzuncu yüzyılda popülerlik kazanan, adeta imza mekânlar olarak ifade edilen mesire ve gezinti yerleri, lokantalar, birahaneler olduğunu görmekteyiz. Özellikle mesire yerleri eserlerde aşkın ya da ilişkinin başladığı yahut ayrılığa neden olacak ihanetin gerçekleştiği mekânlar olarak ön plana çıkarlar. Çünkü kamusal alanda kadının gerçek manada görülmeye başlanması mesire yerlerine gitmesiyle gerçekleşir. Bu bağlamda Kâğıthane, Çamlıca, Göksu yüzyılın öne çıkan mesire yerlerindedir. Lokantalar hem sosyalleşmenin ve görünürlüğün sağlanabildiği mekânlar olmaları hem de kadın ile erkek bir arada oturabilen yerler olmaları dolayısıyla tomanlarda yer edinmişlerdir. Birahaneler ise Batı kültüründen geçen müzikli eğlence mekânları olarak geçmişte var olmayan ve on dokuzuncu yüzyıla ait türedi mekânlardandır. Ayrıca köprüler de vapurlara binmek için kadın ve erkeğin aynı anda geçebildiği, karşılaşmaları, tesadüfleri ortaya çıkaran mekânlar olmaları

dolayısıyla eserlerde söz konusu edilmektedir. Fakat yine de kamusal alanlardaki mimari unsurların eserlerde geniş yer tutmadığını görmekteyiz. Bunun önemli bir nedeni, romanlarda şehir kültürünün detaylı bir şekilde anlatılmamasıdır. Çoğu zaman figüratif bir unsur olarak adından söz edilen kentlerin detaylı bir şekilde betimlenmediği görülmektedir.

Romanlardan da gördüğümüz üzere modern mimaride estetik görünüme çok önem verilmiştir. Avrupa ve Amerika'daki şehir düzenlemelerinde estetik görünümün öne çıktığı gibi özellikle Ahmet Mithat'ın romanlarında da bunun belirtilmesine dikkat edilmiştir. Estetik, şüphesiz yalnızca modern mimarının ilgi alanına giren bir konu değildir. Zira bütün eski kültürlerde estetik algı ön plandadır. Çünkü insanoğlu varolduğu günden itibaren estetiğe önem vermiştir, özellikle yaşadığı mekânlardaki estetik unsurlar insan hayatında önemli bir role sahiptir. Hangi devirde, hangi çağda yapılmış olursa olsun herhangi bir tarihi yapıya baktığımızda bunu görmekteyiz. Osmanlı ve Selçuklu mimarisinde de bu estetik algı ve estetik bilincin yüksek ve ileri seviyede olduğu görülmektedir. XIX. yüzyılda teknolojinin yavaş yavaş gelişmesiyle birlikte özellikle mimaride dönemin hayat anlatışına uygun binalar yapılmaya başlanmıştır.

Romanların kurgusal dünyasındaki mekânların ve yaşamların gerçekliğe uygunluğu ifade edilmesi gereken bir durumdur. Konak, yalı, köşk, apartman gibi konuk mimarisine dair özellikler, konaklama ve eğlence yerleri gibi kamu binaları, köprüler, mesire yerleri, lokantalar gibi kamusal alana ait mekânlar yansıttıkları mimari yapı özelliklerine dair pek çok ayrıntıyı olanca gerçekliği ve yalınlığıyla romanlarda ifade etmiştir. Romanlardaki kişiler kurgu olsa da yaşadıkları hayatlar ve mekânlar on dokuzuncu yüzyılın Osmanlısının yaşam tarzının bir izdüşümüdür. On dokuzuncu yüzyılda Osmanlı topraklarında esen Batılılaşma rüzgârıyla değişmeye başlayan toplumsal yaşama dair etkiler romanlarda yeni bir yaşamın tezahürleri olarak yansıtılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abdullah Zühtü (1899/1316). *Bir Gece*. İstanbul: Mihran Matbaası.
- Abdullah Zühtü (1967). *Şanlı Asker*. İstanbul: Ülkü Basımevi.
- Ahmet Mithat Efendi (2017). *Acâyib-i Âlem*. (Haz. Kâzım Yetiş). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2013). *Ahmet Metin ve Şirzat*. (Haz. Fazıl Gökçek, Özlem Nemutlu). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2003). *Altın Âşıkları*. (Haz. M. Fatih Andı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2002). *Arnavutlar Solyotlar*. (Haz. Nuri Sağlam). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2000). *Bahtiyarlık*. (Haz. Nuri Sağlam). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.
- Ahmet Mithat Efendi (2017). *Cellat*. (Haz. Semih Doğan). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2018). *Cinli Han*. (Haz. Necat Birinci). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2018). *Çengi*. (Haz. Erol Ülgen). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2017). *Çingene*. (Haz. S. Emrah Arlıhan). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ahmet Mithat Efendi (2002). *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*. (Haz. M. Fatih Andı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2017). *Dürdane Hanım*. (Haz. M. Fatih Andı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Ahmet Mithat Efendi (2000). *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*. (Haz. Kâzım Yetiş). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2018). *Esrar-ı Cinayat*. (Haz. Osman Sevim). İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2017). *Felâtnun Bey ile Rakım Efendi*. (Haz. Ahmet Aydemir). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2002). *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları*. (Haz. M. Fatih Andı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2018). *Gönüllü*. (Haz. Erol Ülgen). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2018). *Gürcü Kızı yahut İntikam*. (Haz. Kâzım Yetiş). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2000). *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar*. (Haz. Ali Şükrü Çoruk). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat ve Fatma Aliye (2017). *Hayal ve Hakikat*. (Haz. Semih Doğan). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2018). *Haydut Montari*. (Haz. Erol Ülgen). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat. (2000). *Hayret*. (Haz. Nuri Sağlam). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2017). *Henüz 17 Yaşında*. (Haz. Nuri Sağlam). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2000). *Hüseyin Fellah*. (Haz. M. Fatih Andı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Ahmet Mithat Efendi (2018). *Kafkas*. (Haz. Erol Ülgen). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2000). *Karnaval*. (Haz. Kâzım Yetiş). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2003). *Mesâil-i Muğlâka*. (Haz. Kâzım Yetiş). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2017). *Müşahadat*. (Haz. Fazıl Gökçek). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2017). *Paris'te Bir Türk*. (Haz. Erol Ülgen). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2017). *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*. (Haz. Ummahan Nerkiz). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2018). *Süleyman Muslî*. (Haz. M. Fatih Andı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2013). *Şeytankaya Tilsımı*. (Haz. İsmail Kayapınar). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2018). *Taaffüf*. (Haz. Ali Şükrü Çoruk). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2000). *Vah*. (Haz. Kâzım Yetiş). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2021). *Yeryüzünde Bir Melek*. (Haz. Nuri Sağlam). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2000). *Zeyl-i Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar*. (Haz. Ali Şükrü Çoruk). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2015). *Avrupa'da Bir Cevelan*. (Haz. Arzu Pala). İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Ahmet Rasim (1996). *Asker Oğlu*. (Haz. Erol Őlgen). İstanbul: Arba Araştırma Basım Yayın Tic. Ltd. şti.
- Ahmet Rasim (1988). İki Gőzel Gőnahkâr: *Bedia-Gőzel Eleni*. (Haz. Rıdvan A. Yakın). İstanbul: Arba Araştırma Basım Yayın Tic. Ltd. şti.
- Ahmet Rasim (2021). *Hamamcı Őlfet*. (Haz. Abdullah Ezik). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Ahmet Rasim (2009). *Leyâl-i İztırâb*. (Haz. Mehmet Yaman). İstanbul: Kitapzamanı Yayıncılık.
- Ahmet Rasim (2017). *Meşakk-ı Hayat*. (Haz. Mehmet Yanar). İstanbul: Anonim Yayıncılık.
- Ahmet Rasim (2020). *İlk Sevgi*. İstanbul: VakıfBank Kőltőr Yayınları.
- Ahmed Rifat (2022). *Tesadőf-i Acibe ve Hikâye-i Garibe yahut Őç Sergőzeřt*. (Haz. Hilal Akça). Kayseri: Kimlik Yayınları.
- Akarsu, Hikmet Temel-Erdoğan, Nevnihal (2016). *Edebiyatta Mimarlık*. İstanbul: Yem Yayın.
- Akdeniz, Safiye (2019). *Tanzimat Dönemi Tőrk Romanında Mekân*. İstanbul: Kriter Yayınları.
- Akgől, Alphan (2016). “Osmanlı Tőrk Romanında İstanbul Tasvirleri ve Perspektif Kullanımı”, *Osmanlı İstanbulu IV*. (Editőrler: Emecen, Feridun M.- Akyıldız, Ali- Gőrkan, Emrah Safa) İstanbul: 29 Mayıs Őniversitesi Yayınları.
- Akkurt, İbrahim (2018). *İstanbul'un 100 Sultan II. Abdőlhamid Eseri*. İstanbul: İstanbul Bőyőkřehir Belediyesi Kőltőr A.ř. Yayınları.
- Aktaş, şerif (2013). *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili*, Ankara: Kurgan Edebiyat, 1. Baskı.
- Aktaş, Uğur (2011). *İstanbul'un 100 Bahçesi*. İstanbul: İstanbul Bőyőkřehir Belediyesi Kőltőr A. ř. Yayınları.

- Akyüz, Kenan (2018). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. (36. Baskı). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Ali Kemal (2015). *Bir Safha-i Şebâb*. (Haz. Seyit Battal Uğurlu). Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Alptekin, M. Yavuz (2012). *Şehir ve Toplum*. (2. Baskı). İstanbul: Beta Yayınları.
- Alver, Köksal (2013). *Mahalle Mahallenin Toplumsal ve Mekânsal Portresi* (1. Basım). Ankara: Hece Yayınları.
- Altaş, Şebnem (2019). *Salah Bey Tarihini Kültürel Bir Okuma*. Balıkesir Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- (Altınay), Ahmet Refik (1998). *Eski İstanbul*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- (Altınay), Ahmet Refik (1998). *Kafes ve Ferace Devrinde İstanbul*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Altundaş, Cennet (2023). *19. Yüzyıl Türk Romanında Kadının Gündelik Yaşamı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Anar, Turgay (2012). *Mekândan Taşan Edebiyat “Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri”* (1. Baskı). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Argunşah, Hülya (2015). “Servet-i Fünun Edebiyatı Hikâye ve Romanı”, (Ed. M. Kayahan Özgül). *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları, 177-236.
- Arık, Şahmurat (2005). “Türk Romanında İlginç Bir Mekân unsuru: Deniz Hamamları”, *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 13(2), 633-638.
- Aslanoğlu, Rana (2000). *Kent, Kimlik ve Küreselleşme*, Bursa: Ezgi Kitabevi.
- Ataman, Sadi Yaver (1997). *Türk İstanbul*. (1. Baskı). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Ayvazoğlu, Beşir (1995). “Nerede O Eski Bahçeler, O Eski İstanbul”, *Sanat Dünyamız*, Kış, S. 58, s. 90-98.
- Bachelard, Gaston (2017). *Mekânın Poetikası*. (Çev. Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları.

- Bakır, Betül (2003). *Mimaride Rönesans ve Barok: Osmanlı Başkenti İstanbul'da Etkileri*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Bakırcıoğlu, N. Ziya (2017). *Başlangıcından Günümüze Türk Romanı*. (12. Basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bal, Hüseyin (2018). *Kent Sosyolojisi*. (3. Baskı). Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Balikhane Nazırı Ali Rıza Bey (2017). *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı*. (5. Baskı). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Banoğlu, Niyazi Ahmet (2008). *İstanbul Cehennemi-Tarihte Büyük Yangınlar*. (1. Baskı). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Barthes, Roland (2016). *Göstergeler İmparatorluğu* (Çev. Tahsin Yücel), İstanbul: İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, Roland (2016). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baydar, Evren Kutlay (2011). 19. Yüzyıl Osmanlısında Avrupai Tarzdaki İcra ve Temsil Mekânlarına Dair. *İstanbul Teknik Üniversitesi Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 1 (2), 149-159.
- Bayramoğlu Alada, Adalet (2008). *Osmanlı Şehrinde Mahalle*. (1. Baskı). İstanbul: Sümer Kitabevi.
- Behar, Cem (2006). *İstanbul'un Bir Mahallesinin Portresi: 16-19. Yüzyıllar*. Ankara: Tüba Yayınları.
- Bergen, Lütfi (2016). *Kenti Durduran Şehir*. Ankara: MGV Yayınları.
- Berger, John (2003). *Görme Biçimleri*. Çeviren: Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- (Beyatlı), Yahya Kemal. (2018). *Aziz İstanbul* (18. Baskı). İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Beydilli, Kemal (2003). "Matbaa". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 111-113. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

- Bilgili, Ahmet Emre (2011). *Şehir ve Kültür: İstanbul*, İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Bilgin, Candan-Yarış, İbrahim (2010). *İstanbul'un 100 Köyü*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Bingül, İlyas (2013). *Osmanlı'da Kahvehane ve Toplumsal Hayat Mekânları*. Ankara: Gram Yayınları.
- Birsel, Salah (2016). *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*. (4. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Birsel, Salah (2003). *Kahveler Kitabı*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Birsel, Salah (2019). *Boğaziçi Şingir Mingir*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bozkurt, Orhan (1962). *Bir Mekân Anlayışı*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi.
- Budan, Cem Yılmaz (2014). *Türk Romanında Şehirleşme Olgusu*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Büyükşehir Belediyesi (2008). *Ahmet Midhat Efendi'nin İstanbul'u*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A. Ş. Yayınları.
- Calvino, Italo (2017). *Görünmez Kentler*. (Çev. Işıl Saatçioğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Can, Ahmet (2024). *XIX. Yüzyıl Türk Romanında Mizah*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Canatan, Kadir (2015). Bir Tanımlama Çerçevesi: İslam Kültüründe Şehir Kavramı. *Hece-Şehirlerin Dili Özel Sayısı*, 2015, 150/151/152, 65-72.
- Cansever, Turgut (2013). *İslâm'da Şehir ve Mimari* (8. Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Cansever, Turgut (2010). *Osmanlı Şehri* (2. Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Cansever, Turgut (1998). *İstanbul'u Anlamak*. İstanbul: İz Yayınları.

- Ceco, Sinan (2010). *İstanbul'un 100 Hanı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Cengiz, Özge (2023). *Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Romanlarında Gündelik Hayatın Yeniden İnşası*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Cerasi, Maurice M. (2001). *Osmanlı Kenti: Osmanlı İmparatorluğunda 18 ve 19. Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi*. (Çev. Aslı Atöv), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çağın, Şerife (2022). *Edebiyat ve Diğer Güzel Sanatlar Ahmet Mithat'tan Tanpınar'a*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Çelik, Zeynep (1998). *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- Choay, Françoise (1982). Şehircilik ve Göstergebilim. (Çev. Kenan Şahin). *Mimarlık Dergisi*, 11(12), 9-14.
- Cordanoğlu, Hasan B. (2019). Babil Kulesinden Gökdelenlere Şehrin Dili. *Şehir ve Düşünce*, 14, 93-98.
- Crawford, Francis Marion (2019). *1890'larda İstanbul*. (Çev. Şeniz Türkömer). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çolak, Melek (2003). XX. Yüzyıl Başlarında İstanbul'da Trafik ve Tramvay. *Osmanlı Araştırmaları*, XXII, 177-189.
- Çonoğlu, Salim (2012). *Ahmet Mithat Efendi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Çonoğlu, Salim (2015). *Bir Hayat Hikâyesinin Kâğıttan Tanıkları Hikâye ve Romanlarında Ahmet Mithat Efendi*. Ankara: Ötüken Neşriyat.
- Davutoğlu, Ahmet (2016). *Medeniyetler ve Şehirler* (1. Baskı). İstanbul: Küre Yayınları.

- De Amicis, Edmondo (2009). *İstanbul*. (Çev. Sevinç Tezcan Yanar). İstanbul: Pegasus Yayınları.
- De Tchihatchef, Pierre (2000). *İstanbul ve Boğaziçi*. (Çev. Ali Berkday) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Demir, Ayşe (2011). *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 Dönemi)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Demirci, Mustafa (2003). "İslam'da Şehir ve Şehrin Sosyal Dinamikleri", *İstem*, 2, 129-146.
- Denel, Serim (1982). *Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekânlarda Değişim Nedenleri*. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Dere, Mustafa (2015). *İhtişamdan Sefalet Yeni Türk Edebiyatında Konak ve Yalı* (1. Baskı). Konya: Palet Yayınları.
- Dethier, Philipp Anton (1993). *Boğaziçi ve İstanbul. (19. Yüzyıl Sonu)*. (Çev. Ümit Öztürk), İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Doğan, Âbide (2018). *Tarih ve Mekân Odağında Türk Romanı İncelemeleri*. Ankara: Hece Yayınları.
- Doğan, Âbide (2010), "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Romanı (1860-1923)", Dünya Türkolojileri İçin Türk Edebiyatı Tarihi Sempozyumu, Polonya: Varşova Üniversitesi.
- Doğan, Abide - Üstün, Koray (2013). "Türk Hikâye ve Romanında Beykoz Köşkleri ve Yalıları", Bengü Bitig Dursun Yıldırım Armağanı, Ankara: Öncü Kitap.
- Doğanay, Mehmet (2012). Ahmet Midhat Efendi'nin Romanlarında Beykoz ve İstanbul. (Haz. Mustafa Miyasoğlu). *Vefatının 100. Yılında Ahmet Midhat Efendi Armağanı*. İstanbul: Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları.
- Duben, Alan- Behar, Cem (1998) *İstanbul Haneleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Düzgün, Şaban (2009). “Dinlerin Şehirleşme Kabiliyeti”, *İslâmî İlimler Dergisi*, 1/2, 13-22.
- Eco, Umberto (2016). *Mimarlık Göstergelimi*. İstanbul: Daimon.
- Elçi, Handan İnci (2003). *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev*, İstanbul: Arma Yayınları, 1. Baskı.
- Engin, Vahdettin (2011). *İstanbul'da İlk Atlı ve Elektrikli Tramvaylar*, İstanbul: İTO Yayınları.
- Emin Nihat (2003). *Müsameretname*. (Haz. Sabahattin Çağın ve Fazıl Gökçek). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Emine Semiyye Hanım (2019). *Bikes ve Hissi Rekabet*. (Haz. Ayşe Hümeysra Eken). İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Emine Semiye Hanım (2020). *Sefalet*. (Haz. Tuğba Sivri). İstanbul: VakıfBank Kültür Yay.
- Emine Semiye Hanım (2020). *Mükâfat-ı İlahiye*. İstanbul: Turkuvaz Haberleşme ve Yay.
- Emine Semiye Hanım (2020). *Terbiye-i Etfale Ait Üç Hikâye*. İstanbul: Turkuvaz Haberleşme ve Yay.
- Enginün, İnci (2016). *Yeni Türk Edebiyatı-Tanzimat'tan Cumhuriyet'e* (11. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Eraslan, Sefer Aşır (2016). *Şehir ve Medeniyet* (2. Baskı). Ankara: Semih Matbaacılık.
- Ercilasun, Bilge (1997). *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler 1*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ercilasun, Bilge (1997). *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler 2*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Ercilasun, Bilge (2013). *Türk Roman ve Hikâyesi Üzerine* (1. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Eren, Hasan (1999). *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü* Ankara: Aydın Kitabevi.
- Ersoy, Ahmet (2007). “XIX. Yüzyılda Osmanlı Mimarlık Tarihi ve Kuramsal Söylemin İnşası”, *Journal of Turkish Studies (In Memoriam Şinasi Tekin)*, 31/1.
- Ersoy, Osman (1959). *Türkiye'ye Matbaanın Girişi ve Basılan İlk Eserler*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Esen, Nüket (2020). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* (Gözden Geçirilmiş 3. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Evin, Ahmet Ö. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Evren, Burçak (1996). *Eski İstanbul'da Kahvehaneler*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Fahri, Asım (2018). *İstanbul'un 100 Cadde ve Sokağı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Faroqhi, Suraiya (2000). *Osmanlıda Kentler ve Kentliler*. (Çev. Neyyir Kalaycıoğlu), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Fatma Aliye Hanım (2019). *Levayih-i Hayat*. İstanbul: Turkuvaz Haberleşme ve Yay.
- Fatma Aliye Hanım (1996). *Muhâdarât*. (Haz. Dr. H. Emel Aşa). İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Fatma Aliye Hanım (2019). *Refet*. İstanbul: Turkuvaz Haberleşme ve Yay.
- Fatma Aliye Hanım (2019). *Udi*. İstanbul: Turkuvaz Haberleşme ve Yay.
- Fikripaşazade Mehmet Münci (1892/1309). *Diyana*. İstanbul: Kasbar Matbaası.
- Findley, Carter W. (1999). *Ahmet Mithat Efendi Avrupa'da*. (Çev. Ayşen Anadol), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları 74.

- Finn, Robert P. (2013). *Türk Romanı* (3. Basım). (Çev. Tomris Uyar), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Forster, Edward Morgan (2016). *Roman Sanatı*. (Çev. Ünal Aytür), İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Gökalp Alpaslan, G. Gonca (1999). *Tanzimat Edebiyatı'nda Gelenekten Gelen Unsurlar (Sözlü Kültür Etkileri Doğrultusunda XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Yapı: Konu, Kurgu, Öykü, Kişi)*. Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Gökalp Alpaslan, G. Gonca (2007). "*Coğrafyanın ve Arkeolojinin Işığında Nabizade Nazım'ın Karabibik Romanı*", *Türkbilig: Türkoloji Araştırmaları*, 13, s. 18-50.
- Goytisolo, Juan (2000). *Osmanlı'nın İstanbul'u*. (Çev. Neyyire Gül Işık), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güldal, Fatih (2014). *İstanbul'un 100 Kaybolan Eseri*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Günay, Reha (2014). *İstanbul'un Kaybolan Ahşap Konutları*. İstanbul: Dekar Yayınları.
- Güneş, Mehmet (2018). *Şehre Yansıyan Medeniyet Edebiyata Yansıyan Şehir* (1. Baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Güneş Gökduman, Şafak (2008). *Abdülhak Şinasi Hisar'ın İstanbul'u*. İstanbul: İBB Kültür AŞ. Yayınları.
- (Gürpınar), Hüseyin Rahmi (2018). *Bir Muadele-i Sevda*. (Haz. Zuhâl Kültüral). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- (Gürpınar), Hüseyin Rahmi (2015). *İffet*. (Haz. Nuri Sağlam). İstanbul: Papersense Yayınları.
- (Gürpınar), Hüseyin Rahmi (2017). *Metres*. (Haz. Tülay Gençtürk Demircioğlu). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (Gürpınar), Hüseyin Rahmi (2014). *Mürebbiye*. (Haz. Kemal Bek). İstanbul: Özgür Yayınları.

- (Gürpınar), Hüseyin Rahmi (2015). *Mutallaka*. (Haz. Nuri Sağlam). İstanbul: Papersense Yayınları.
- (Gürpınar), Hüseyin Rahmi (2019). *Sevda Peşinde*. (Haz. Mustafa Çevikdoğan). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- (Gürpınar), Hüseyin Rahmi (2015). *Şık*. (Haz. Kemal Bek). İstanbul: Özgür Yayınları.
- (Gürpınar), Hüseyin Rahmi (2015). *Tesadüf*. (Haz. Nuri Sağlam). İstanbul: Papersense Yayınları.
- Harvey, David (2015). *Asi Şehirler*. (Çev. Ayşe Deniz Temiz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, David (2019). *Sosyal Adalet ve Şehir*. (Çev. Mehmet Moralı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, David (2015). *Umut Mekânları*. (Çev. Zeynep Gambetti). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hasol, Doğan (2008). 'Mimarlığı Tanımlamak', *Yapı Dergisi*, S.316, Mart.
- Hasol, Doğan (2017). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. 15. Baskı, İstanbul: YEM Yayın.
- Hatt, Paul. K.- Reiss, Abert. J. (2002). *Kentsel Yerleşimlerin Tarihi*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Heidegger, Martin (2004). İnşa etmek, Oturmak, Düşünmek. *Kutadgubilig*, 6, 45-55.
- Hisar, Abdülhak Şinasi (2012). *Geçmiş Zaman Köşkleri* (2. Baskı). İstanbul: YKY.
- Huyugüzel, Ömer Faruk (2014). Halit Ziya Uşaklıgil. (Koord. İsmail Parlatır). *Servet-i Fünûn Edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 311-391.
- Hut, Davut (2010). *İstanbul'un 100 Su Yapısı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Işık, S. Yetkin (2018). *Kent, Sınıf, Kimlik* (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayıncılık. İstanbul.

- Jacobs, Jane (2017). *Büyük Amerikan Şehirlerinin Yaşamı ve Ölümü*. (Çev. Bülent Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.
- İleri, Selim (2004). *İstanbul'un Sandık Odası*, İstanbul: Doğan Kitap.
- İnciciyan, Gugas V. (2000). *Boğaziçi Sayfıyeleri*. (Düzeltilmiş, Önsöz ve Notlar: Orhan Duru), İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Kabacalı, Alpay (2000). *Başlangıcından Türkiye'de Matbaa Basın ve Yayın*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kaplan, Mehmet (2017). *Nesillerin Ruhunu*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 14. Baskı.
- Karabulut, Mustafa (2010). "Tanzimat Dönemi Türk Romanlarında İstanbul ve Paris'e Bakış", *Erdem Dergisi*, Sayı: 56, Ankara.
- Kavcar, Cavit (1995). *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Kaya, Erol (2017). *Kentleşme ve Kentlileşme* (1. Baskı). İstanbul: İşaret Yayınları.
- Kaygalak, Sevilay (2005). "Osmanlı'da Kentsellik ve Kentler: Kent Tarihi Yazımında Kültürelciliklerin Ötesine Geçebilmek", *Mülkiye Dergisi*, Cilt: XXIX, Sayı: 246, İstanbul.
- Kerman, Zeynep (1995). *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Keyvanoğlu, Merve Cemile (Bahar 2017). *1870 Büyük Beyoğlu Yangını*. OTAM, 169-190.
- Kılıçbay, Mehmet Ali (1985). *Osmanlı Batılılaşması. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (s. 151). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kılıçbay, Mehmet Ali (1993). *Şehirler ve Kentler* (1. Baskı). Ankara: Gece Yayınları.
- Kıray, Mübeccel (2007). *Kentleşme Yazıları* (3. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları.

- Koç, Murat (2005). *Yeni Türk Edebiyatında Boğaziçi ve Boğaziçi Medeniyeti* (1. Baskı). İstanbul: Eren Yayınları.
- Koç, Murat (2010). *Yeni Türk Edebiyatı'nda "İstanbul Adaları"* (1. Baskı). İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Korkmaz, Ramazan (2017). "Romanda Mekânın Poetiği" (Ed. Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin). *Romanda Mekân*. Ankara: Akçağ Yayınları, 9-26.
- Kos, Karoly (1995). *İstanbul Şehir Tarihi ve Mimarisi*, (Çev. Naciye Güngörmüş), Ankara: KB Yayınları.
- Kömeçoğlu, Uğur (2012). *Kimlik Mekân ve Gündelik Hayat*. İstanbul: Uğur Kitapları.
- Kuban, Doğan (1982). *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Kuban, Doğan (1996). "Ev Üzerine Felsefe Kırıntıları", *Tarihten Günümüze ve Anadolu'da Konut ve Yerleşme*, Habitat II Konferansı, İstanbul.
- Kuban, Doğan (2007). *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: Yem Yayın.
- Kudret, Cevdet (2009). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I* (1. Baskı). İstanbul: İnkılâp Kitabevi Yayınları.
- Kumbaracılar, İzzet (2008). *İstanbul Sebilleri*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kundera, Milan (2016). *Roman Sanatı*. (Çev. Aysel Bora), İstanbul: Can Yayınları.
- Kurdakul, Şükran (2002). *Çağdaş Türk Edebiyatı 1* (5. Basım). Ankara: Evrensel Basım Yayın.
- Kurdakul, Şükran (2002). *Çağdaş Türk Edebiyatı 2* (5. Basım). Ankara: Evrensel Basım Yayın.
- Kutlu, Mustafa (2017). *Bir Demet İstanbul* (3. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Lefebvre, Henri (2014). *Mekânın Üretimi*. (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Lefebvre, Henri (2017). *Şehir Hakkı*. (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lynch, Kevin (2018). *Kent İmgesi*. (Çev. M. İrem Başaran), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mayol, Pierre (2009). “*Konut*” *Gündelik Hayatın Keşfi-II: Konut, Mutfak İşleri*. (Çev. Çağrı Eroğlu ve Erkan Ataçay), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Mazak, Mehmet (2008). *Eski İstanbul’da Deniz Ulaşımı Kayıklar*, İstanbul: İDO Yayınları.
- Mazhar, (Mimar). (2016). “İstanbul’un İmarı ve Eski Eserleri Muhafaza”, (Haz. Sabahattin Çağın-Fazıl Gökçek), *Dergâh*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Mehmed Celâl (1995). *Küçük Gelin*. (Haz. M. FâtiH Andı), İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Mehmed Celâl (2001). *Bir Kadının Hayatı*. (Haz. N. Ahmet Özalp), İstanbul: Anka Yayınları.
- Mehmet Celâl (2021). *İsyân*. (Haz. Dr. Murat Tan), İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Mehmet Vecihi 1315 (1899). *Feryâd*. Dersaadet: İkdâm Matbaası.
- Mehmet Vecihi (2020). *Harâbe*. (Haz. Ayşegül Ergişi), İstanbul: Artshop.
- Mehmet Vecihi (2003). *Mehcure*. (Haz. HümeYra Zerdecî), İstanbul: Selis Kitaplar.
- Mehmet Vecihi (1316). *Müzeyyen*. İstanbul: Tahir Bey Matbaası.
- Mehmet Rauf (2003). *Eylül*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Mizancı Mehmet Murat (2005). *Turfanda mı yoksa Turfa mı?* (Haz. Tacettin Şimşek), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Mülayim, Selçuk (2005). “Mimari”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 30, İstanbul.
- Moran, Berna (2005). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Mumford, Lewis (1970). *The Culture of Cities*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich Publishers.
- Mumford, Lewis (2013). *Tarih Boyunca Kent*. (Çev. Tamer Tosun), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mustafa Reşit (1885). *Bir Çiçek Demeti*. İstanbul: Şirket-i Mürettibiyye Matbaası.
- Mustafa Reşit (1886/1303). *Flora*. İstanbul: Şirket-i Mürettibiyye Matbaası.
- Mustafa Reşit (1890). *Neyyir*. İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.
- Mustafa Reşit (1885/1304). *Hayf*. İstanbul: Şirket-i Mürettibiyye Matbaası.
- Nabizade Nazım (2017). *Karabibik*. (Haz. Abuzer Kalyon), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Nabizade Nazım (2018). *Zehra*. (Haz. Hüseyin Alacatlı), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Namık Kemal (2015). *Cezmi*. (Haz. Yakup Çelik), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Namık Kemal (2018). *İntibah*. (Haz. Yakup Çelik), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Narlı, Mehmet (2014). *Şiir ve Mekân*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Naskali Gürsoy, Emine – Aytun, H. (Ed.). (2010). *Hapishane Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Naskali Gürsoy, Emine – Aytun, H.(Ed.). (2006). *Zindanlar ve Mahkûmlar*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Nerval, Gerard de (2017). *Doğu'da Seyahat*. (Çev. Selahattin Hilav), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nora, Pierre (2006). *Hafıza Mekânları*. (Çev. Mehmet Emin Özcan), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Odacı, Serdar (1998). "Osmanlı Arşiv Belgelerinde II. Mahmut Dönemi Sonrası Bektaşî Dergâhları", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 7, Güz 1998, s. 15-36.

- Okay, Orhan (2008). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi* (4. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Okay, Orhan (2016). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı* (7. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Oktay, Ahmet (2017). Kentin Dönüşümü, İmgenin Dönüşümü. (Ed. Nazan Aksoy, Bülent Aksoy), *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: İletişim Yayınları, 111-166.
- Oktay, Ahmet (2002). *Metropol ve İmgelem* (1. Basım). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Onuk, Taciser (1998). *Osmanlı Çadır Sanatı (XVII – XIX. Yüzyıl)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ortaylı, İlber (2001). *Tarihte İstanbul*. İstanbul: Promete Yayınları.
- Ortaylı, İlber (2005). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ökten, Celile Eren (2019). Şehrin Dili. *Şehir ve Düşünce*, 14, 5-17.
- Öncel, Ayşe Derin (2010). *Apartman*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2010.
- Öner, Haluk (2019). *Bir Dünya Cenneti-Kadıköy ve Edebiyatımız* (1. Baskı). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Özcan, Recai (2014). *Türk Romanında Aşk*, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2. Baskı.
- Özcan, Nezahat (2015). “Eylül Romanında Can Sıkıntısı”, *Türkoloji Dergisi*, C. 20, S.1, s. 135 – 144.
- Özcan, Görgün (2017). *Osmanlı Şehirciliği ve Vakıflar* (1. Baskı). İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Özdenören, Rasim (2018). *Kent İlişkileri* (5. Baskı). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Özer, İnan (2004). *Kentleşme, Kentlileşme ve Kentsel Değişme*. Bursa: Ekin Kitabevi.

- Özkuk, Gökan (2014). *Türk Romanında Mahalle Algısı (Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Halide Edip Adıvar)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztekin, Özge (2006). *Divanlardan Yansıyan Görüntüler, XVIII. Yüzyıl Divan Şiirinde Toplumsal Hayatın İzleri*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Öztekin, Özge (2016). *XIX. Yüzyılda İstanbul, Kent Mimarisini Şiir Üzerinden Okumak*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Öztürk, Ali (2019). “Şehir İmajoloji Bağlamında Doğu-İslam Şehirleri ve Batı Şehirlerinin Mukayesesi”, *TYB Akademi*. 26, 113-129.
- Öztürk, Kemal (2010). *Pera Palas & Beyoğlu'nun Batılılaşma Hikâyesi (1. Baskı)*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Paşabeyzade Ömer Âli Bey (2012). *Türkmen Kızı*. (Haz. M. Kayahan Özgül), Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Recaizade Mahmut Ekrem (2015). *Araba Sevdası*. (Haz. Fatih Altuğ), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Recaizade Mehmet Celâl (2018). *Hayal-i Celâl*. (Haz. Engin Kılıç), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Reader, John (2007). *Şehirler*. (Çev. Fatine Bahar Karlıdağ), İstanbul: YKY.
- Ruskin, John (2016). *Belleğin Lambası*. (Çev. Ali N. Tezel), İstanbul: Corpus Yayınları.
- Ruskin, John (2015). *Sanat ve Hayat Üzerine*. (Çev. Eser Bakdur), İstanbul: Kafka Yayınları.
- Safvet Nezihî (2011). *Zavallı Necdet*. (Haz. Hasan Selim Hacıoğlu), İstanbul: İskele Yayıncılık.
- Safvet Nezihî (2021). *Teahhül Âleminde*. (Haz. Mustafa Uğurlu), İstanbul: Fidan Kitap.
- Samanoğlu, Rose Mary (2010). *İstanbul'un 100 Binası*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.

- Samipaşazade Sezai (2019). *Sergüzeşt*. (Haz. Fatih Altuğ), İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Selma Rıza (1999). *Uhuuvet “Kardeşlik”*. (Haz. Nebil Fazıl Alsan), Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Serdaroğlu Aaksoy, Özge (2024). *19. Yüzyıl Türk Romanında Okuma Kültürü*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Sharr, Adam (2013). *Mimarlar İçin Heidegger*. (Çev. Volkan Atmaca), İstanbul: Yem Yayınları.
- Sökmen, Cem (2011). *Eski İstanbul Kahvehaneleri* (4. Basım). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Stavrides, Stavros (2018). *Müşterek Mekân*. (Çev. Cenk Saraçoğlu), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Stewig, Reinhard (1966). *İstanbul’da Çıkmaz Sokaklar ve Gecekondu Meselesi*. (Çev. Ruhi Turfan, M. Şevki Yazman), İstanbul: Baha Matbaası.
- Stewig, Reinhard (1970). *Batı Anadolu Bölgesinde Kültür Gelişmesinin Ana Hatları*. İstanbul: İTÜ Yayınları.
- Şahin, Hafize ve Yalçın Çelik, Sıddıka Dilek (2010). “Gündelik Yaşam ve Toplumsal Hayat Perspektifinden Bir Mikro Tarih Denemesi: Şinasi’nin Kaleminden XIX. Yüzyılda İstanbul Sokakları”, Erdem, S. 58, s. 291- 312.
- Şarlak, Eva (2010). *İstanbul’un 100 Kilisesi*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Şemsettin Sami (2005). *Taaşşuk-ı Tâl’at ve Fitnat*. (Haz. Yakup Çelik), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şimşek, Mahmut Sami (2010). *İstanbul’un 100 Köşkü ve Konağı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A. Ş. Yayınları.

- Şimşek, Mahmut Sami (2017). *İstanbul'un 100 Yalısı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A. Ş. Yayınları.
- Tağızade Karaca, Nesrin (1998). *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Eserlerinde Geçmiş Zaman ve İstanbul*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tally, Robert T. (2020). *Mekânsallık* (Çev. Emel Aras), Ankara: Hece Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1997). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2018). *Beş Şehir* (43. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2020). *Yaşadığım Gibi* (10. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanyeli, Uğur (1996). "Başlangıcından Modernleşmeye Osmanlı Çağı", *Tarihten Günümüze Anadolu'da Kent ve Yerleşme* (Der. Yıldız Sey), İstanbul: Tepe Mimarlık ve Kültür Merkezi.
- Tanyeli, Uğur (2015). *Osmanlı Mekânının Peşinde Sınıraşımı Metinleri 15-19. Yüzyıllar*. İstanbul: Akın Nalça Kitapları.
- Taşçı, Hasan (2014). *Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir, Mekân, Meydan* (1. Basım). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Taştan, Zeki ve Duran Oto, Elif (2014). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarından Mahalle Hayatı* (1. Baskı). İstanbul: Kitabevi Yayıncılık.
- Tekin, Mehmet (2012). *Roman Sanatı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 11. Basım.
- Tercüman, Çilem (2008) *Ahmet Rasim'in İstanbul'u*, İstanbul: İBB Kültür AŞ. Yayınları.
- Thorns, David C. (2004). *Kentlerin Dönüşümü, Kent Teorisi ve Kentsel Yaşam*, (Çev. Esra Nal, Hasan Nal), İstanbul: Global Yayınları.
- Tiken, Servet (2011). *Türk Romanında Kentleşme ve Kentlileşme*. Yayımlanmış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

- (Tokgöz), Ahmet İhsan (2018). *Ülfet*. (Haz. Şener Şükrü Yiğitler), Ankara: Gece Kitaplığı.
- (Tokgöz), Ahmet İhsan (2018). *Haver*. (Haz. Tuba Durmuş, Saadet Çetin). İstanbul: Turkuvaz Kitap.
- Topdaş Çelik, Fatma (2017). Kiralık Konak'ta Gelenek ve Modernizm Bağlamında Mekânsal Karşıtlık. (Ed. Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin). *Romanda Mekân*. Ankara: Akçağ Yayınları, 61-74.
- Tuğluk, Abdulkakim (2012). *Servet-i Fünûn Romanında Mekân*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Tümer, Gürhan (1982). *Mimarlık Edebiyat İlişkileri Üzerine Bir Deneme*. İzmir: Matbaa Kavram.
- Türkmenoğlu, Sevgül (2016). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın İstanbul'u* (1. Baskı). Ankara: Cedit Neşriyat.
- Tüzer, İbrahim (2007). Kimliklerin Çatıştığı Mekân: "Kiralık Konak" ve Evini/Evrenini Arayan Nesiller. *Bilig*, 41, 225-239.
- Urry, John (2018). *Mekânları Tüketmek*. (Çev. Rahmi G. Ögdül), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- (Uşaklıgil), Halit Ziya (2018). *Aşk-ı Memnu*. (Haz. Şerife Çağın), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (Uşaklıgil), Halit Ziya (2019). *Bir Ölü'nün Defteri*. (Haz. Mine Şirin), İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- (Uşaklıgil), Halit Ziya (2016). *Bu Muydu?*(Haz. Mustafa Çevikdoğan). İstanbul: Can Yayınları.
- (Uşaklıgil), Halit Ziya (2017). *Ferdi ve Şürekâsı*. (Haz. Özge Soylu Bozdağ, Özlem Kazan, Müge Küçük), İstanbul: Can Yayınları.

- (Uşaklıgil), Halit Ziya (2017). *Kırık Hayatlar*. (Haz. Fazıl Gökçek), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (Uşaklıgil), Halit Ziya (2017). *Mai ve Siyah*. (Haz. Ece Serrican), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (Uşaklıgil), Halit Ziya (2018). *Nemide*. (Haz. Merve Özdemir), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (Uşaklıgil), Halit Ziya (2016). *Sefile*. (Haz. Ö: Faruk Huyugüzel), İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uysal, Zeynep (2014). *Metruk Ev* (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uzuntepe, Gülçin (2010). *Osmanlı İmparatorluğu'nda İlk Demiryolu İzmir Aydın Kasaba (Turgutlu)(1856-1897)*. Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Ünver, İsmail (1993). “Çeviriyazıda Yazım Birliği Üzerine Öneriler”, *Türkoloji Dergisi*. XI-I.
- Üstün, Koray (2016). “Ahmet Mithat Efendi'nin Kaleminden Kültür, Kimlik ve Algı Ekseninde Solyotlar”, *HÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*, XXXIII/2: 215-229.
- Weber, Max (2012). *Şehir: Modern Kentin Oluşumu*. (Çev. Musa Ceylan), İstanbul: Yarı Yayınları.
- Wellek, Rene-Warren, Austin (2011). “Edebiyat ve Diğer Sanatlar”, *Edebiyat Teorisi*. (Çev. Ömer Faruk Huyugüzel), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Vartan Paşa (Hovsep Vartan) (1991). *Akabi Hikâyesi*. (Haz. Andreas Tietze), İstanbul: Eren Yayıncılık ve Kitapçılık Ltd. Şti.
- Yalçın Çelik, Sıddıka Dilek (2009). “Salâh Bey Tarihi'nden İstanbul Manzaraları”, *Türk ve Dünya Kültüründe İstanbul Konulu 7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi*, 5-10 Ekim 2009, Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

- Yalçın Çelik, Sıddıka Dilek (2012). “*Mehmet Rauf’un Eylül Adlı Romanında Gündelik Yaşam Biçimlerinde Değişim ve Modernist Algı Sürecinin İzleri*”, Osmanlı Dünyasında Kültürel Karşılaşmalar ve Sanatsal Yansımaları Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu Onuruna Sempozyum, 14-16 Kasım 2012, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.
- Yalçın Çelik, Sıddıka Dilek (2012). “*Ahmet Mithat Efendi’nin Tercüme Ettiği Popüler Romanlar Üzerine Bir Değerlendirme*”, Ölümünün 100.Yılında Ahmet Mithat Efendi, 20 Aralık 2012, Manisa: Celal Bayar Üniversitesi.
- Yalçın, Murat (2008). *İstanbul Sokları 101 Yazardan 100 Sokak*. İstanbul: YKY.
- Yenişehirlioğlu, Filiz (2014). “Sanat Tarihi Araştırmaları: Kültürel Kimlikte Gelenek, Çeşitlilik ve Değişim”, *Turkish Studies*. 9/10.
- Yeşilova Oğuzhan, Esra (2015). *Tanzimat Basınında İstanbul’un Ulaşım Meseleleri*. Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Yıldıran, Neşe (2004). *İstanbul’da II. Abdülhamid Dönemi (1876–1908) Mimarisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Yılmaz, Havva (2017). *Everyday Life, Status Grups and Sayfiye Culturs in Kadıköy in Second Constitutional Period*. Yüksek lisans tezi, İstanbul: İstanbul Şehir Üniversitesi.
- Yılmaz, Ebru Burcu (2019). *Edebiyat, Şehir, Hafıza* (1. Baskı). İstanbul: Kesit Yayınları.

EK 1. ORIJİNALLIK RAPORU

**EK 2. ETİK KURUL / KOMİSYON İZİNİ YA DA MUAFİYET
FORMU**

EK 3. TEZDE İNCELENEN ROMANLAR (KRONOLOJİK LİSTE)

•1851

Vartan Paşa - *Akabi Hikâyesi*

•1868

Hasan Tevfik - *Hayâlât-ı Dil*

•1870

Ahmet Mithat - *Esaret*

•1871

Evangelinos Misailidis - *Temaşa-yı Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş*

•1872

Şemsettin Sami - *Taaşşuk-ı Tal'ât ve Fitnat*

•1873

T. Abdi – *Seyr-i Servinaz, Sergüzeşt-i Kalyopi*

•1874

Ahmet Mithat - *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş, Hasan Mellah*

T. Abdi - *Zavallı Kızcağz*

Recaizade Mehmet Celal - *Hayal-i Celal*

•1875

Ahmet Mithat - *Felatun Beyle Râkım Efendi, Hüseyin Fellah*

Ahmet Rıfat - *Tesadüf-i Acibe ve Hikâye-i Garibe yahut Üç Sergüzeşt*

Ali Rıza - *Öksüz Kaptan*

Emin Nihat - *Müsameretname*

•1876

Namık Kemal – *İntibah*

Ahmet Mithat – *Paris’te Bir Türk*

•1877

Ahmet Mithat – *Çengi, Kafkas, Süleyman Muslî*

Zafer Hanım - *Aşk-ı Vatan*

•1879

Ahmet Mithat - *Yeryüzünde Bir Melek*

Şemsettin Sami - *Esatir*

•1881

Ahmet Mithat - *Henüz On Yedi Yaşında, Karnaval*

Namık Kemal, *Cezmi*

•1882

Ahmet Mithat - *Dürdane Hanım, Vah, Acaib-i Âlem*

•1884

Ahmet Mithat - *Esrâr-ı Cinayât, Cellat*

Mehmet Tevfik - *İki Gelin Odası*

•1885

Halit Ziya (Uşaklıgil) - *Sefile*

•1886

Ahmet Mithat Efendi – *Hayret, Cinli Han, Bahtiyarlık*

•1887

Mustafa Reşid - *Bir Çiçek Demeti, Flora*

Mustafa Tevfik - *Zalim Valide Yahut Mazlûm Kerime*

•1888

Ahmet Mithat - *Arnavutlar - Solyotlar, Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrar, Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*

Samipaşazâde Sezai – *Sergüzeşt*

Mustafa Reşid - *Hayf*

•1889

Ahmet Mithat - *Gürcü Kızı yahut İntikam*

Hüseyin Rahmi (Gürpınar)- *Şık*

•1890

Mehmet Münci Fikri Paşazade - *Diyana*

Ahmet Rasim - *İlk Sevgi*

Mustafa Reşid - *Neyyir*

•1891

Ahmet Mithat – *Müşahedât, Şeytankaya Tulsımı*

Ömer Ali - *Türkmen Kızı*

Halit Ziya (Uşaklıgil) - *Bir Ölü'nün Defteri, Nemide*

Nabizade Nazım – *Karabibik*

Ahmet Rasim – *Meyl-i Dil, Güzel Eleni*

•1892

Ahmet Midhat - *Ahmed Metîn ve Şirzâd yahûd Roman İçinde Roman*

Mehmet Celal - *Bir Kadının Hayatı, Küçük Gelin*

Ahmet İhsan (Tokgöz) - *Hâver*

Mizancı Mehmet Murat - *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*

Fatma Aliye – *Muhâdarât*

Fatma Aliye ve Ahmet Mithat - *Hayal ve Hakikat*

•1893

Ahmet İhsan (Tokgöz) – *Ülfet*

Vecihi - *Mihr-i Dil*

Mehmet Celal – *Zehra*

Mustafa Reşit - *Lorans*

•1895

Halit Ziya (Uşaklıgil) - *Ferdi ve Şürekâsı*

Vecihî – *Mehcure*

•1896

Ahmet Mithat - *Taaffüf, Gönüllü*

Nabizade Nazım – *Zehra*

Hüseyin Rahmi (Gürpınar) – *İffet*

Halit Ziya (Uşaklıgil) - *Bu muydu?*

Emine Semiye – *Terbiye-i Etfale Ait Üç Hikâye*

•1897

Ahmet Mithat - *Eski Mektuplar*

Vecihi – *Harabe, Hikmet yahud Mehçûre'nin Kısım-ı Sânisî*

Selma Rıza – *Uhuvvet*

Emine Semiye – *Bikes ve Hiss-i Rekâbet, Mükâfat-ı İlahiye*

•1898

Mehmed Celal – *Müzeyyen*

Fatma Aliye – *Refet*

Hüseyin Rahmi (Gürpınar) – *Mutallaka*

Recaizade Mahmut Ekrem - *Araba Sevdası*

Ahmet Mithat - *Hikmet-i Peder*

Halit Ziya (Uşaklıgil) - *Mai ve Siyah*

Ahmet Rasim – *(Hamamcı) Ülfet*

Emine Semiye – *Sefâlet*

•1899

Vecihi - *Feryad, Hasta*

Ali Kemal - *İki Hemşire*

Abdullah Zühdü - *Şanlı Asker*

Mehmed Celal - *Damen-Alûde, Leman, İsyân*

Fatma Aliye - *Udi, Levayih-i Hayat*

Hüseyin Rahmi (Gürpınar) - *Metres, Bir Muadele-i Sevda, Mürebbiye*

Safvet Nezihi - *Tezhül Âleminde*

•1900

Ali Kemal - *Çölde Bir Sergüzeşt*

Hüseyin Rahmi (Gürpınar) – *Tesadüf*

Safvet Nezihi - *Zavallı Necdet*

Abdullah Zühdü – *Bir Gece*

Halit Ziya (Uşaklıgil) - *Aşk-ı Memnu*

EK 4. TEZDE İNCELENEN ROMANLAR (YAZAR ADINA GÖRE ALFABETİK LİSTE)

Abdullah Zühdü - *Şanlı Asker, Bir Gece*

Ahmet İhsan (Tokgöz) – *Ülfet, Hâver*

Ahmet Mithat – *Esâret, Arnavutlar - Solyotlar, Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrar, Çengi, Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş, Hasan Mellah, Dürdane Hanım, Vah, Eski Mektuplar, Esrâr-ı Cinayât, Felatun Beyle Râkım Efendi, Hüseyin Fellah, Yeryüzünde Bir Melek, Gürcü Kızı yahut İntikam, Henüz On Yedi Yaşında, Karnaval, Hikmet-i Peder, Mesail-i Muğlaka, Müşahedât, Taaffüf, Gönüllü, Yeryüzünde Bir Melek, Paris'te Bir Türk, Kafkas, Süleyman Müslî, Acaib-i Âlem, Cellat, Hayret, Cinli Han, Bahtiyarlık, Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları, Gürcü Kızı Yahut İntikam, Şeytankaya Tılsımı, Ahmed Metin ve Şirzâd yahûd Roman İçinde Roman,*

Ahmet Rasim - *İlk Sevgi, Meyl-i Dil, Güzel Eleni, Hamamcı Ülfet,*

Ahmet Rıfat - *Tesadüf-i Acibe ve Hikâye-i Garibe yahut Üç Sergüzeşt*

Ali Kemal - *Çölde Bir Sergüzeşt, İki Hemşire*

Ali Rıza – *Öksüz Kaptan*

Emin Nihat – *Müsameretnâme*

Emine Semiyye - *Terbiye-i Etfale Ait Üç Hikâye, Bîkes ve Hiss-i Rekâbet, Mükâfat-ı İlahiye, Sefâlet.*

Evangelinos Misailidis - *Temaşa-yı Dünya ve Cefakâr u Cefakeş*

Fatma Aliye - *Muhâdarât, Hayal ve Hakikat, Refet, Udî, Levayih-i Hayat*

Halit Ziya (Uşaklıgil) - *Aşk-ı Memnu, Bir Ölüünün Defteri, Sefile, Nemide, Bu muydu?,*

Ferdi ve Şürekâsı, Mai ve Siyah

Hasan Tevfik - *Hayâlât-ı Dil*

Hüseyin Rahmi (Gürpınar) – *Şık, İffet, Metres, Bir Muadele-i Sevda, Mürebbiye, Mutallaka, Tesadüf*

Mehmed Celal - *Damen-Alûde, Lemân, İsyân, Müzeyyen, Bir Kadının Hayatı, Küçük Gelin, Zehra*

Mehmet Münci Fikri Paşazade – *Diyana*

Mehmet Tevfik – *İki Gelin Odası*

Mizancı Mehmet Murat - *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*

Mustafa Reşid – *Bir Çiçek Demeti, Flora, Hayf, Neyyir, Lorans*

Mustafa Tevfik – *Zâlim Valifde yahut Mazlûm Kerime*

Nabizade Nazım – *Karabibik, Zehra*

Namık Kemal – *İntibah, Cezmi*

Ömer Ali - *Türkmen Kızı*

Recaizade Mahmut Ekrem - *Araba Sevdası*

Recaizade Mehmet Celal - *Hayal-i Celal*

Safvet Nezihi - *Teehhül Âleminde, Zavallı Necdet*

Samipaşazâde Sezai – *Sergüzeşt*

Selma Rıza – *Uhuvvet*

Şemsettin Sami - *Taaşşuk-ı Tal'ât ve Fitnat, Esâtir*

T. Abdi - *Zavallı Kızcağız, Seyr-i Servinaz, Sergüzeşt-i Kalyopi*

Vartan Paşa - *Akabi Hikâyesi*

Vecihi - *Feryad, Hasta, Harabe, Mehcure, Mihr-i Dil, Hikmet yahûd Mehcûre'nin Kısım-ı Sânisî*

Zafer Hanım - *Aşk-ı Vatan*