

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SERVET-İ FÜNÛN ROMANCILARININ ROMANLARINDA
MEKÂN EŞYA KIYAFET**

DOKTORA TEZİ

Nergiz GAHRAMANLI

**Enstitü Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı : Yeni Türk Edebiyatı**

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Hasan AKAY

ŞUBAT – 2013

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

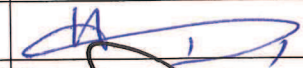

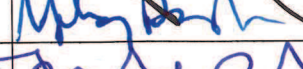


SERVET-İ FÜNÛN ROMANCIKLARININ ROMANLARINDA
MEKÂN EŞYA KIYAFET

DOKTORA TEZİ

Nergiz GAHRAMANLI

Enstitü Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı : Yeni Türk Edebiyatı

“Bu tez 22 / 02 /2013 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Prof. Dr. Kasan AKAY	Kabul	
Prof. Dr. Fatih ANDI	Kabul	
Doç. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU	Kabul	
Doç. Dr. İsmail KİRA	Kabul	
Doç. Dr. Bayramali KAYA	Kabul	

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlâk kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin her hangi bir kısmının bu üniversite veya başka üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Nergiz GAHRAMANLI

22.02.2013

ÖNSÖZ

Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Mekân Eşya Kıyafet adlı çalışmamızda ilk önce Osmanlı Devleti'nde değişimin nasıl etkin bir şekilde ortaya çıktığını ve yayıldığını göstermek için *Siyasî, Sosyal ve Kültürel Meselelere* yer verilmiş, *Roman, Tanzimat Romanı, Servet-i Fünûn Romanı* konuları, çeşitli araştırmacıların çalışmaları, bilgi ve yorumları kullanılarak anlatılmıştır.

Değişimin önemli göstergelerinden olan batılılaşma ve yenileşme meselesinin sosyal yaşama etkileri, tüm açıklığıyla *Servet-i Fünûn* romancılarının romanlarında yerini almıştır. Çalışmanın bütününde *Servet-i Fünûn* romancılarının romanlarından yola çıkarak bu romanlarda yer alan mekân, eşya ve kıyafetin işleniş biçimi, özellikleri, romanlara yansıma şekli tespit edilmiş, örneklerle incelenerek ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Konumun seçiminden, çalışmamın bitimine kadar ilgi ve teşviklerini esirgemeyen, çok yoğun çalışmasına rağmen tez danışmanım olarak yardımlarını gördüğüm hocam Prof. Dr. Hasan AKAY'a şükran borçluyum. Yardımlarıyla üzerimde emeği bulunan Doç. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU'na, yeterlilik jürimde bulunan Prof. Dr. Fatih ANDI'ya, kıymetli jüri üyesi Doç. Dr. İsmail HİRA'ya, Yard. Doç. Dr. Gülsemin HAZER'e teşekkür etmeyi gerekli bir borç bilirim. Bu çalışmamda desteğini gördüğüm hocam merhum Prof. Dr. Alaeddin MEHMETOĞLU'na Allah'tan rahmet dilerim. Osmanlı Türkçesi metinlerinin okunmasında ve çözülmesinde, Fransızca kelimelerin belirlenmesinde yardımını gördüğüm Prof. Dr. Mehmet KANAR'a, özel kütüphanesindeki kitaplarını kullandığım Doç. Dr. Ali BUDAK'a, çalışmam esnasında her hususta bana yardım eden Doç. Dr. A. Melda ÜNER'e minnettarım. Ayrıca bu uzun süreçte sabırla ve özveriyle yanımda olan sevgili eşime, kızıma ve anneme çok teşekkür ederim.

Nergiz GAHRAMANLI

22.02.2013

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	iv
RESİM LİSTESİ	v
ÖZET	vi
SUMMARY	vii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: OSMANLI DEVLETİ'NİN BATI'YLA İLİŞKİSİ	11
1.1. Siyasî ve Sosyal Meseleler	11
1.2. Kılık Kıyafet ve Yaşama Tarzı	22
1.3. Eğitim Sistemi	27
1.4. Tercümeleler	31
1.5. Gazete ve Edebî Türler	35
1.5.1. Tiyatro	36
1.5.2. Şiir	39
1.6. Roman Meselesi	43
1.6.1. Bizde Roman	48
1.6.2. Tanzimat Romanı	52
1.6.3. Servet-i Fünûn Topluluğunun Oluşumu	60
1.6.4. Servet-i Fünûn Romanı	65
BÖLÜM 2: SERVET-İ FÜNÛN ROMANCILARININ ROMANLARINDA	
MEKÂN	79
2.1. Evler, Yalılar, Köşkler, Konaklar	83
2.2. Apartmanlar ve Kârgîr Evler	113
2.3. Oteller ve Otel Lokantaları	121
2.4. Meyhaneler ve Eğlence Mekânı Gazinolar	130
2.5. Kahvehaneler, Kırathaneler, Cafeler ve Pastaneler	141
2.6. Yabancı ve Yerli Mağazalar	153
2.7. Mesireler	160
2.8. Türkiye Dışı ve Avrupa	179

BÖLÜM 3: SERVET-İ FÜNÛN ROMANCILARININ ROMANLARINDA

EŞYA	184
3.1. Mobilya	185
3.1.1. İskemle	186
3.1.2. Sandalye	189
3.1.3. Uzun Sandalye veya Şezlong	192
3.1.4. Sedir	193
3.1.5. Koltuk ve Kanepe	195
3.1.6. Masa	202
3.1.7. Geridon	204
3.1.8. Komodin ve Konsol	205
3.1.9. Karyola	206
3.1.10. Tuvalet Takımı	207
3.1.11. Piyano	209
3.1.12. Kütüphane ve Kitap	216
3.1.13. Tablo	221

BÖLÜM 4: SERVET-İ FÜNÛN ROMANCILARININ ROMANLARINDA

KIYAFET	226
4.1. Moda	230
4.2. Kadın Kıyafeti	233
4.2.1. Yaşmak ve Ferace	240
4.2.2. Yeldirme	243
4.2.3. Çarşaf ve Peçe	246
4.2.4. Pelerin ve Harmani.....	250
4.2.5. Maşlah	253
4.2.6. Kürk	254
4.2.7. Manto	256
4.2.8. Elbise	258
4.2.9. Korse ve Korsage	268
4.2.10. Etek, Bluz ve Gömlek	270
4.2.11. Dekolte	272
4.2.12. Robdöşambr	275

4.2.13. Şapka	276
4.2.14. Eldiven	278
4.2.15. El Çantası	280
4.2.16. Şemsiye	281
4.2.17. Kundura, Bot ve İskarpın	285
4.2.18. Potin	287
4.2.19. Matın	288
4.3. Erkek Kıyafeti	289
4.3.1.Fes	294
4.3.2. Tek Gözlük	297
4.3.3. Gömlek (Frenk Gömleği).....	298
4.3.4. Boyunbağı, Kravat ve Yakalık	299
4.3.5. Pantolon	301
4.3.6. Setre ve Ceket	303
4.3.7. Frak	304
4.3.8. Redingot	305
4.3.9. Palto	307
4.3.10. Pardesü	309
4.3.11. Maşlah	310
4.3.12. Şapka	310
4.3.13. Eldiven	311
4.3.14. Şemsiye	312
4.3.15. Baston	313
4.3.16. Yelek	317
4.3.17. İskarpın ve Potin	318
4.3.18. Robdöşambr	320
4.3.19. Fanila	320
4.3.20. Pijama	320
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	326
KAYNAKÇA	335
EKLER	348
ÖZGEÇMİŞ	360

KISALTMALAR

C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Haz.	: Hazırlayan
İst.	: İstanbul
KBY.	: Kültür Bakanlığı Yayınları
KTB.	: Kültür ve Turizm Bakanlığı
MEB.	: Millî Eğitim Bakanlığı
M.S.	: Milattan Sonra
M.Y.	: Matbaa Yok
No.	: Numara
nr.	: Numara
s.	: Sayfa
TDK .	: Türk Dil Kurumu
TTK.	: Türk Tarih Kurum
t.y.	: Baskı tarihi yok
vb.	: Ve benzeri/ve bunun gibi
vs.	: Ve saire
Yay.	: Yayımlı/Yayınları
YKY.	: Yapı Kredi Yayınları
yy.	: Yüzyıl

RESİM LİSTESİ

Resim 1 : İzmir Kordonboyu	137
Resim 2 : Kordon, Trieste, Kordon Dahili	138
Resim 3 : Abdullah Biraderlerin fotoğrafından Viyana’da Yapılmıştır. Göksu Kasrı Hümâyunu	163
Resim 4 : Abdullah Biraderlerin fotoğrafından Viyana’da Yapılmıştır. Heybeliada.	178
Resim 5 : Piyanograf Makinası	212
Resim 6 : Son Moda	239
Resim 7 : Son Moda	240
Resim 8 : Son Moda	252
Resim 9 : Son Moda Manto	257
Resim 10 : Son Moda Çocuk Esvabı	260
Resim 11 : Son Moda Kız Çocuğu Elbisesi	261
Resim 12 : Son Moda Ev Elbisesi	266
Resim 13 : Paris’te Son Moda Yazlık Elbise	267
Resim 14 : Son Moda Kışlık Ziyafet Elbisesi	273
Resim 15 : Paris’in Meşhur Moda Mağazasında Yapılmış Yazlık Elbise	274
Resim 16 : Son Modalar	276
Resim 17 : Son Moda Elbise	278
Resim 18 : Paris’in Meşhur Moda Mağazasında Yapılmış En Son Moda Elbise	284

Tezin Başlığı: Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Mekân Eşya Kıyafet	
Tezin Yazarı: Nergiz GAHRAMANLI	Danışman: Prof. Dr. Hasan AKAY
Kabul Tarihi: 22.02.2013	Sayfa Sayısı: vii (ön kısım) + 348 (tez) + 12 (ek)
Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı	Bilimsel Dalı: Yeni Türk Edebiyatı
<p><i>Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Mekân Eşya Kıyafet</i> adlı çalışmamızda ilk önce Lâle Devri'nden beri Osmanlı Devleti'nde yapılan yenilikler anlatıldı. Tanzimat Fermanı toplumu nasıl etkiledi? Siyasî ve sosyal alanda neler yaşandı? Eğitim sisteminde ne gibi değişiklikler görüldü? Hangi tercüme yapıldı, batıdan ülkeye hangi edebî türler girdi? gibi sorularla ülkede görülen değişim süreci çeşitli araştırmacıların çalışmaları, bilgi ve yorumları kullanılarak anlatıldı. Roman türünde yapılan örnekler, Tanzimat romanı, Servet-i Fünûn romanı üzerinde duruldu.</p> <p>Batılılaşma ve yenileşme meselesinin ortaya çıkardığı değişim, Servet-i Fünûn romancılarının romanlarından yola çıkarak tespit edilmeye çalışıldı. Sosyal hayattaki değişimin önemli göstergelerinden olan mekân eşya kıyafet unsurlarının romanlarda karşımıza nasıl çıktığı, örneklerle ve tüm ayrıntılarıyla gösterildi.</p> <p>Çalışmanın <i>Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Mekân</i> bölümünde mekân unsurunun işlevi üzerinde duruldu. Ev, yalı, köşk, konak ve apartman vb. mekânların önemli özellikleri, İstanbul'un alafrağa hayatının yaşandığı birçok eğlence, gezinti ve alışveriş yerleri tespit edildi ve örneklerle incelendi.</p> <p><i>Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Eşya</i> bölümünde mobilya alanlarındaki değişiklik, tuvalet ve süs unsurları, modernleşme çabaları üzerinde duruldu. Yalı ve konakların vazgeçilmez unsuru olan piyanoya, zengin evlerinde ayrı bir odada yer alan kütüphane ve kitaba yer verildi.</p> <p><i>Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Kıyafet</i> bölümünde moda, kadın ve erkek kıyafetlerinde ortaya çıkan yenilikler, Osmanlı kadınlarının ve erkeklerinin Avrupa modellerini tercih etmesi, birçok kıyafet çeşidinin bu değişiklikten etkilenmesi, Avrupa tarzında ayakkabıların giymeye başlanması anlatıldı.</p> <p>Yaptığımız bu çalışmanın sonucunda, Servet-i Fünûn romancılarının toplumdaki yenilikleri romanlarına aktardıkları, romanlarında yer alan mekân eşya kıyafet unsurlarının değişen toplumun bir parçası olduğu ve sosyal hayattaki değişikliklerin bu unsurlar vasıtasıyla nasıl etkin bir şekilde meydana çıktığı ve yayıldığı ortaya konuldu.</p>	
Anahtar Kelimeler: Servet-i Fünûn, roman, mekân, eşya, kıyafet.	

Title of the Thesis: Space, Article, Cloth in Servet-i Fünûn (Wealth of Sciences) Novels	
Author: Nergiz GAHRAMANLI	Supervisor: Prof. Dr. Hasan AKAY
Date: 22.02.2013	Nu.of pages: vii (pre text) + 348 (main body) + 12 (appendices)
Department: Turkish Language and Literature	Subfield: New Turkish Literature
<p>In our study of <i>Space, Article, Cloth in Servet-i Fünûn (Wealth of Sciences) Novels</i>, the innovations performed have been represented since Tulip Period and after Tanzimat Reform Era. The replies to the questions How did Imperial Edict of Tanzimat affect the society? What happened in political and social arena? What kind of changes performed in the education system? Which translations being made, which literate types transferred from west to the country? Have been explained accompanied by the studies, knowledge and comments of the various researchers. Tanzimat Era Novels, Servet-i Fünûn Novels have been emphasized as the examples of novels.</p> <p>The alteration which has been resulting from the westernization and improvement issues have been determined regarding the novels of the novelists of Servet-i Fünûn Era. How space article cloth issues as the most important indicators of the changes in social life came into view in the novels have been represented by examples and with all details.</p> <p>In the <i>Space in Servet-i Fünûn Novels</i> section of the study, the function of the space issue has been emphasized. The important aspects of the spaces such as house, seaside residence, mansion and apartment, etc, and a number of entertainment, promenade and shopping areas where the European life style of Istanbul was being continued have been determined and examined by examples.</p> <p>In <i>Article in Servet-i Fünûn Novels</i> section changes in furniture, toilet and ornament issues, modernization endeavours have been emphasized. Piano as the inevitable issue of seaside residences and mansions, a library which was located in a separate room in rich houses have been mentioned.</p> <p>In the <i>Cloth in Servet-i Fünûn Novels</i> section, the improvements in women and men's clothes, the preference of Ottoman women and men for European models and their effect to various cloth types and the dressing of European style shoes have been emphasized.</p> <p>As a result of this study performed, it has been set forth that Servet-i Fünûn novelists have transferred the reforms in the society into their novels and the space article cloth issues in their novels have been the part of the changing society and how the changes in social life have appeared and distributes by these issues.</p>	
Keywords: Servet-i Fünûn, novel, space, article, cloth	

GİRİŞ

XVI. yüzyıldan itibaren gelişmeye başlayan Avrupa'da Rönesans'tan sonra burjuva sınıfı güçlenir. Birçok alanda değişimler başlar. XVII. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'nın en güçlü devleti Fransa'dır. XVI. yüzyılın sonlarına kadar Batı'dan üstün konumda olan Osmanlı Devleti XVII. yüzyılın ikinci yarısında Batı'ya karşı geri olduğunu anlar. "Bu tarihten sonra düzeni reforme etmenin atıfları, önce mütereddit, sonra açık bir şekilde Batı'ya yapılmaya başlanmıştır." Osmanlı ıslahatlarının "atıflarının" Batı'ya yönelmeye başladığı tarih, 18.yüzyılın son çeyreğidir. "Yüzyılın hemen başındaki savaşıardan sonra imzalanan iki antlaşma ile (1699 Karlofça ve 1718 Pasarofça) Osmanlı Devletinin Avrupa'daki askeri üstünlüğü kesin olarak sona ermiştir." (Kılıçbay, 1985:147-148) Bu tarihten itibaren Osmanlı İmparatorluğu gerilediğini, Avrupa'nın askerî bakımdan üstünlüğünü kabul eder. Avrupa devletleri örnek alınarak ülkede bir takım yenileşme hareketleri yapılmaya başlanır. Lale Devri olarak bilinen devirde ilk defa Avrupa'yla Osmanlı İmparatorluğu arasında yakın ilişkiler kurulur. Yirmi Sekiz Mehmed Çelebi Fransa'ya sefir olarak gönderilir ve orada gördüklerini yazması istenir. Bu devirde ticaret gelişmeye, Avrupaî ürünler Osmanlı Devleti'ne girmeye başlar.

Devrin en önemli yeniliği İbrahim Müteferrika'nın Sait Efendi ile birlikte açtığı matbaadır. Burada birçok eserler basılır. Bir süre sonra kâğıt ihtiyacını karşılamak için kâğıt fabrikası kurulmaya başlar. Batı etkisi de bir yandan ülkeye girmekte devam eder. I. Mahmud zamanında Müslümanlığı kabul eden Fransız subayı (Conte de Bonneval) Humbaracı Ahmet Paşa, orduda bir takım düzenlemeler yapar. III. Mustafa devrinde Osmanlı Devleti hizmetine giren Macar asıllı Baron de Tott Tophaneyi düzene koyar, Avrupa topları gibi toplar, Avrupa usulü talimler yaptırır. I. Abdülhamid devrinde Deniz Mühendishanesi, Kara Mühendishanesi'ne bağlı "istihkâm" okulu kurulur. Avrupa'dan subaylar, mühendisler, iyi ustalar getirilir. III. Selim devrinde yenileşme hareketleri genişletilerek devam ettirilir. Avrupa usulünde "Nizam-ı Cedât" adlı yeni bir ordu kurulur. Ordu için Avrupa'dan subaylar getirilir. Yeni kanunnameler hazırlanır. Tophane, tersane, mühendishane düzenlenmeye başlanır. II. Mahmud döneminde Yeniçeri Ocağı kaldırılır. Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye" adlı yeni bir ordu kurulur. Askerlerin ve halkın kıyafetlerinde büyük değişiklikler yapılır. Ordunun,

memurun, sivillerin, ulemanın giyeceği kıyafetler ayrıntılı olarak belirlenir. Postaneler kurulur, Harp (1834) ve Tıp (1838) okulları açılır. Avrupa'ya öğrenciler gönderilir. Takvim-i Vakayi adlı ilk resmi Türk gazetesi yayınlanır.

Abdülmeccid tahta çıktıktan sonra Mustafa Reşit Paşa'nın ilan ettiği Tanzimat Fermanı ile yeni bir devre başlar. Tanzimat'tan sonra yenileşme çalışmaları genişletilir. "Tanzimat'ın ilânı (1839) Türk siyasî ve sosyal hayatında batılı bir zihniyetin oluşumuna zemin hazırlamış; bu yeni zihniyet oluşumu, giderek edebiyata kadar uzanmıştı." (Parlatır, 2006:11)

Tanzimat'la Osmanlı Devleti artık Batı'nın üstünlüğünü tümüyle kabullenir ve her alanda Batı'ya açık olduğunu ilan eder. Tanzimat'ın devamı olan Islahat Fermanı (1856), Kırım Savaşı'nın sonlarına doğru Osmanlı Devleti'nin bir takım ıslahatlara girmesini zorlayan bir fermanıdır. Bu fermanla hak ve özgürlükler genişletilir, gayrimüslimlerin durumu iyi hale gelir.

"Osmanlı'(nın) Batılılaşmasında en keskin dönemeç Tanzimat Fermanı'nın ilanıdır. Artık, askerî ve teknik (alandaki) aktarmaların çok ötesine geçil(erek), resmen Batı'nın idarî usulleri ve kanunları da alınmaya başlan(ır)." Avrupa etkisi günlük hayattan, kılık kıyâfete ve eğlence biçimine kadar artık her alanda "belirgin(leşir)". (Budak, 2008:572)

Taner Timur'a göre, Tanzimat'la başlayan Batılılaşma dönemi Batı'dakinden çok farklı bir biçimde gerçekleşmiştir. "Bu süreç reform hareketleri, modernleşme, laikleşme" gibi kavramlarla ifade edilmiştir. "Farklı bir toplum yapısında ve farklı koşullarda gerçekleşen bir sürecin ürünü olan bir 'toplum modeli' benimsenmiş ve bizde de gerçekleştirilmeye çalışılmıştır." (Timur, 1985:139)

İlber Ortaylı'ya göre, "İmparatorluğun yönetiminde belediye ve zabıta kanununa kadar Avrupa taklit edilmiştir, ama parlamento söz konusu olunca böyle bir eğilimin yavaşladığı açıktır. Osmanlı Batılılaşması, Batı'yı hayranlıkla değil, zorunluluk nedeniyle tercih edilmiştir." (Ortaylı, 2001:24)

Zafer Tarık Tunaya göre, “Batılılaşmak, çağdaş bir toplum ve hürriyetçi esaslara dayanan bir devlet kurmak üzere girişilmiş teşebbüsler ve gerçekleştirmelerdir.” Batılılaşmak neden gereklidir? “Çünkü, Batı Osmanlı İmparatorluğuna ve Doğu’ya nazaran sırf ‘teknik değil’, aynı zamanda ‘medeni’ bir üstünlük arz ediyordu. Batılılaşmak doğulu kitlelerin içinde buldukları geri ve aşağı hayat şartlarından kurtulmak demektir.” Osmanlı Devleti duraklama devrine kadar, Batı’ya “nazaran” birlik, hürriyet ve refaha sahip idi. Medeni seviyesi yüksekti. Batı’ya muhtaç değildi. Hatta onlara örnek olabilecek özelliklere sahipti. “XIII. Yüzyılda ise Avrupa (veya Batı) kuvvetli, Osmanlı zayıftır. Batı durmadan Osmanlı İmparatorluğuna karşı zaferler kazanmakta, Osmanlı ülkesi içinde yayılmaktaydı.” İmparatorluk eski yüceliğine kavuşmak, daha doğrusu ölmek için tek çarenin Batılılaşmak olduğunu kabul etmişti. “Batılılaşmak bir nefis müdafaası, bir yaşama prensibi olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu ya modern bir devlet olacak, yahud da yok olacaktı.” (Tunaya, 1996:18)

Mehmet Ali Kılıçbay’a göre, Batılılaşma, “Batılı olmayan bir toplumun Batı normlarına göre yeniden yapılanması anlamına gelmektedir.” (Kılıçbay, 1985:147)

Hilmi Yavuz da bu hususta şunları söylemektedir: “Yüzünü Batı’ya çevirmiş olan Osmanlı Bürokrasisinin (entelijansiyasının) zihnen temellük etmek istediği Batı, Aydınlanma olmuştur. Batılılaşmak demek, Avrupalılaşmak demek, Aydınlanmacı olmak demektir.” (Yavuz, 2000:40-41)

1839-1860 yıllarında, yani Tanzimat’ın ilk döneminde daha önceleri devlet kurumlarında başlayan yenilikler, toplumsal kurumlarda da görülür. Özellikle hukuk ve eğitim alanında bir sürü değişiklikler yapılır. Ülkeyi kalkındırmak için yeni kanunlar konulur. Kültür ve edebiyat alanında da birçok yenilikler görülür. Avrupa usulünde öğretim yapan ilköğretim okulları, orta öğretim okulları, Fransızca öğretim yapan Mekteb-i Sultanî, yükseköğretim okulları, kız ve erkek öğretmen okulları açılır. Avrupa’ya öğrenci gönderilir. Gazete ve dergilerin sayısı çoğalır. Yarı resmi İngiliz gazetesi Ceride-i Havadis yayımlanır. İlk özel gazete Ağah Efendi ile Şinasi tarafından çıkarılır.

Bu değişikliklerin etkisi 1860'tan sonra edebiyata da yansır. Yazarlar, roman, tiyatro, hikâye vb. edebî türlerle tanışır.

Batılılaşma döneminde Batı ve özellikle Fransız kültürünü tanıyan yazarlar, 19. yüzyılın ikinci yarısında Batı romanını tanımaya çalışır. Aynı dönemde tercüme yapılmaya başlanır. Tanzimat'tan önce başlayan tercüme sonra da devam eder. Bu devirde tercüme faaliyetlerinin büyük önemi vardır. Tanzimat'tan önce Batı'dan yapılan tercümelemlerle beraber Şark'tan da tercümelemler yapılmıştır.

Nazım türünün yoğun olarak kullanıldığı dönemde Türk yazarları Batı'daki romanları örnek alarak eserler yazmayı denediler. Kaleme alınan hikâye ve romanlarda halkı eğitmeye çalışan yazarlar, olayın akışını keserek bilgiler vermeye başladılar. Bu dönemde Tanzimat romanının ana temaları esaret, alafrangalık ve kadın haklarıdır. Esaret, en çok işlenen bir konudur. Yazarlarımız eserlerinde esir olarak yaşayan kişilerin durumlarını sergilerler. Bir diğer tema alafrangalıktır. Konuşurken Fransızca kelimeler kullanan, Avrupalı'ya benzemeye çalışan, Batı tarzı mekânlarda boy gösteren, Batılılaşmayı taklitçilik olarak anlayan alafranga tipler eleştirilir. Kadın hakları temasında ise görücü usulüyle evlenmenin getirdiği sorunlar gösterilir.

Servet-i Fünûn devrinde ise romanın başarılı örnekleriyle karşılaşmaktayız. "Servet-i Fünûn edebiyatı, XIX. yüzyılın sonlarına doğru, Türk edebiyatının yenileşme çizgisinde, Tanzimat'ın ikinci kuşağının devamı niteliğinde ortaya çıkan ve adını aldığı Servet-i Fünûn dergisi etrafında oluşan bir edebî hareketin yarattığı zihniyetin ürünüdür." (Parlatır, 2006:9)

Servet-i Fünûncular Fransız edebiyatını taklit etmekle beraber edebiyatımızı şekil, ruh ve konu bakımından yenileştirmiş ve genişletmişlerdir. Bu edebiyatçılar dilde sadelik düşünmez, Arap ve Acem kelimeleri çok kullanırlar. Şiirde Aruz vezni kullanır, fakat nazım şeklinde ve "mevzuda" genişlik, zenginlik, büyük yenilik vardır. Hikâyecilik mükemmel bir hâle getirilir. Ruh durumları genel olarak hareketsiz ve kötümserdir. Ölüm, keder, büyük yer tutmaktadır. Bu hususlarda Fransız romantiklerinin büyük etkisi

vardır. Sosyal konulara değinmeyen Servet-i Fünûncular, daha çok “kibar çevrelerden” ve özellikle İstanbul hayatından bahsetmişlerdir. (Kocatürk, 1970:725)

Bu neslin roman türünde başarılı olmalarının sebebi, batılı eğitim veren okullarda okumaları, bu kültürü daha yakından tanımaları ve kendilerinden önce bu türde yazılan örneklerin olmasıdır. Batı’yı örnek alan Servet-i Fünûncular Fransız edebiyatından etkilenmişlerdir. “Batı Servet-i Fünûn kuşağı için yeni ve renkli bir kaynaktı.” Onlar Batı edebiyatını örnek alıyor ve oradan besleniyorlardı. (Parlatır, 2006:42)

1896 yılında toplanıp 1901 yılında dağılan bu topluluk, baskıcı yönetim ve sansür yüzünden toplumsal sorunlardan uzaklaşırlar. Yönetimin baskısıyla rahatça yazamayan, içe kapanan Servet-i Fünûncular bu değişimleri romanlarında bütün açıklıklarıyla anlatırlar. Bu devrin en önemli temsilcileri Hâlid Ziyâ, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahid ve Safvetî Ziyâ’dır.

Hâlid Ziyâ hem Servet-i Fünûn edebiyatının hem de roman dalının en önemli temsilcilerindendir. Tekniği birinci plana alan Hâlid Ziyâ, romanı, Tanzimat döneminde görülen teknik kusurlardan temizler.

Mehmet Rauf, Servet-i Fünûn’un ikinci önemli yazarlarından. Fransız realistlerini örnek olan yazar, daha çok psikolojik romanın temsilcisi Paul Bourget’in etkisindedir. En tanınmış romanı *Eylül*’dür.

Hüseyin Cahid, Servet-i Fünûn yazarları arasında roman ve hikâyeleriyle olduğu kadar siyâsî ve gazete yazılarıyla tanınmaktadır. Romanlarında daha sade bir dil kullanır.

Servet-i Fünûn devrinin yazarlarından biri de Safvetî Ziyâ’dır. Safvetî Ziyâ hikâye ve roman yazarı olarak tanınmaktadır. Salon hayatını çok iyi bilen yazarın, *Salon Köşelerinde* adlı bir romanı vardır.

Tanzimat’tan sonra kendini gösteren modernleşme çabaları toplumda bir takım değişikliklere sebep olur. Bu değişim toplumun her kesiminde kendini göstermeye

başlar. İlk önce mekânlarda başlayan değişme, daha sonra kişilerin kullandıkları Avrupaî ürünlerde ve kıyafette kendini gösterir. Avrupa ile yapılan ticarî ilişkiler sonunda 19. yüzyılın ortalarına doğru Avrupa eşyası satan mağazalar çoğalmaya başlar. Ülkede yapılan bir takım değişiklikler eğlence hayatında da kendini gösterir. Servet-i Fünûn yazarlarının romanlarında eğlence mekânları da yoğun bir şekilde işlenmektedir. Bu eğlencelerin yaşandığı yerler Beyoğlu'nda açılan alafranga mekânlardır. Daha önce var olan meyhanelerin yerine, müzikli, eğlenceli gazinolar açılmaya başlar. Bu devirde kahvehanelerin yanında “cafe”lerin de yer aldığını görmekteyiz. Kahvehaneler sadece erkeklerin girebildiği bir yerdi. Bunun aksine kadın erkek ve ailelerin de girip oturabileceği mekânlar olan “cafe”ler açılır.

Batılılaşmanın etkisi kılık kıyafette de görülmeye başlanır. Kumaşın deseninden rengine ve biçim değişikliğine kadar bir takım yenilikler görülür. Moda dergilerinde görülüp beğenilen kıyafetler terziyelerde diktirilir. Avrupaî modeller tercih edilmeye başlanır. Ayakkabılar da değişikliklerden etkilenir. Avrupa tarzında iskarpinler ve botlar giyilmeye başlanır.

Edebiyatımızda olgun eserler veren Hâlid Ziyâ, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahid ve Safvetî Ziyâ romanlarında bu değişen mekânı, eşyayı, kıyafeti realist bakış açısıyla işlerler.

Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Mekân Eşya Kıyafet adlı doktora çalışmamız Önsöz, Giriş, Osmanlı Devleti'nin Batı'yla İlişkisi, Servet-i Fünûn Romanlarında Mekân, Servet-i Fünûn Romanlarında Eşya, Servet-i Fünûn Romanlarında Kıyafet, Sonuç ve Değerlendirme, Kaynakça ve Ek'ten ibarettir.

Birinci bölümde Lale Devri'nden beri ülkede yapılan değişiklikler, batılılaşma düşüncesi ve bu yönde gerçekleştirilen eğitim faaliyetleri, siyasî ve sosyal hayattaki değişme çabaları, yaşama şekli, edebî alandaki yenilikler ele alındı. Bu devirde yapılan tercüme faaliyetleri, gazete ve tiyatro gibi türlerin ülkeye girişi, şiirde yapılan yenilikler anlatıldı. Roman konusu farklı başlık altında incelendi. Burada roman türünün doğuşu ve bizim edebiyatımızdaki yeri gösterildi. Batı kültürünün Tanzimat aydınlarına

etkilerinden, Batı'daki roman yazarlarının tekniğini kullanarak yazılan yerli roman denemelerinden bahsedildi. Batılılaşma meselesinin yarattığı alafranga züppe tiplerinin edebiyatımıza nasıl konu edildiği anlatıldı. Bu meselenin Tanzimat devri romanlarının da önemli konularından biri olduğu, başka temalarla birlikte romanlarda batılı unsurların da ağırlıklı olarak işlendiği gösterildi.

Servet-i Fünûn Topluğunun Oluşumu adlı başlıkta bu devrin önemli özellikleri belirtildi. Edebiyatımızın önemli isimlerinin bu topluluk hakkındaki görüşlerine yer verildi. Servet-i Fünûn yazarlarının edebiyatımıza getirdikleri yeniliklere değinildi. *Servet-i Fünûn Romanı*'nda ise bu devrin roman temsilcileri ve yazdıkları eserler üzerinde duruldu.

İkinci bölümün başında çeşitli kaynaklardan yararlanarak mekân hakkında bilgi verildi. Başta verilen genel mekân incelemesinden sonra romanlarda olayların geçtiği yerler; evler, yalılar, köşkler, konaklar, apartmanlar, oteller, kahvehaneler, pastaneler, yabancı mağazalar, mesireler gibi farklı başlıklara ayrıldı. Bu mekânların önemli özelliklerine yer verildi. Avrupa malı düşkünü kişilerin yabancı mağazalarda yaptıkları alışverişlerden bahsedildi. Onların romanlarda geçen yerleri tespit edildi ve örneklendirilerek incelendi.

Üçüncü bölümde romanlarda tespit edilen ev eşyaları üzerinde duruldu. Servet-i Fünûn romancıları, roman kahramanlarının da hayatını etkileyen bu eşyaları romanlarında gösterirler. Yaşam alanımızda yer alan bu nesnelere toplumdaki değişimi göstermeleri bakımından önemli örneklerdir. Çalışmada sandalye, geridon, piyano, tuvalet takımı, koltuk, kanepeler vb. nesnelere her birine ayrı alt başlıkta yer verildi ve incelendi.

Dördüncü bölümde kıyafet unsuru ele alındı. Bu bölüm en ağırlıklı incelenen bölümdür. Bu bölümde romanlarda yer alan kıyafetler kadın kıyafetleri ve erkek kıyafetleri olarak iki başlıkta incelendi. Bölümün başında kıyafet hakkında uzun bilgi verildi. Osmanlı Devleti'nde ortaya çıkan değişimle birlikte moda kavramı üzerinde duruldu. Kadın ve erkek kıyafetlerinin yüzyıllara göre değişimi sıralandı. Bunu yapmamızın nedeni, kıyafetin geçirdiği değişimleri göstermektir. Batılılaşmanın getirdiği yenilikler, Servet-i

Funûn romancılarının romanlarında yer alan kıyafet ve aksesuarlar tek tek tespit edildi ve incelendi.

Çalışmamızın sonuç bölümünde araştırmada ortaya çıkan sonuçlara yer verildi ve değerlendirme yapıldı. Bibliyografyada, çalışmada yer alan romanlar, yararlandığımız tüm kaynaklar yazar soyadına göre sıralandı. Ek'te *Servet-i Fünûn* dergisinde taranarak elde edilen, konumuzla ilgili mekân ve kıyafet resimlerine yer verildi.

Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Mekân Eşya Kıyafet başlıklı doktora çalışması *Servet-i Fünûn* romancılarının romanlarını kapsamaktadır. Yeni Türk Edebiyatı alanında bu konuda daha önce yapılmış çalışmalar bulunmaktadır. Prof. Dr. Zeynep Kerman'ın *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı ile İlgili Unsurlar*, Prof. Dr. Cahit Kavcar'ın *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı*, Doç. Dr. Handan İnci'nin *Roman ve Mekan. Türk Romanında Ev*, Selçuk Çıkla'nın *Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişmeleri ve Servet-i Fünûn Romanı*, tespit ettiğimiz ve tezimizi hazırlarken faydalandığımız akademik çalışmalardır.

Bu doktora çalışmamızda mekân eşya kıyafet üzerinde yoğunlaşmış her romanda geçen unsurlar titizlikle tespit edilip örnekler verilerek incelenmiştir.

Türk romanında mekân eşya kıyafet üzerine kapsamlı bir tahlil çalışmasının bulunmaması bizi doktora tezimizi bu konuda hazırlamaya teşvik etmiştir. Konunun geniş olması bir sınırlama zorunluluğunu beraberinde getirmiş ve batılılaşma meselesiyle de bağlantılı olarak Yeni Türk Edebiyatı'nın önemli devirlerinden olan *Servet-i Fünûn* romancılarının romanları üzerinde çalışmayı tercih etmemize sebep olmuştur.

Çalışmanın Amacı:

Çökme sürecinde değişime ihtiyaç duyan Osmanlı İmparatorluğu, Batı'nın idari, askeri, eğitim sistemini alarak bu çöküşü durdurmak istemektedir. Tanzimat'tan sonra sosyal ve siyasî alanda yenileşme çabaları başlar. Bu tarihten itibaren Batı kültürü yavaş yavaş ülkeye girer. Ülkedeki diğer unsurlar gibi mekân, eşya kıyafet de bu yenilikten etkilenir

ve değişime uğrar. Sosyal alanlardaki yenilikler Servet-i Fünûn romancılarının romanlarında da görölmeye başlar. Toplumun Batılılaşma dönemlerini göstermek isteyen Servet-i Fünûn romancıları mekânın, eşyanın, kıyafetin uğradığı değişiklikleri romanlarında yansıtmaya çalışırlar. Amacımız, Servet-i Fünûn romancılarının toplumdaki değişiklikleri romanlarında mekân, eşya kıyafet üzerinden nasıl yansıttıklarını araştırmak, mekân eşya kıyafetin bu romanlarda nasıl bir yer tuttuğunu göstermektir.

Kullandığımız Yöntem:

Tez çalışmasında incelediğimiz romanlar, Servet-i Fünûn romancılarının romanlarıdır. Çalışmanın ilk aşamasında romanlar tespit edildi. Bunun için önce Atatürk Kitaplığı, Beyazıt Devlet Kütüphanesi, Milli Kütüphane katalogları tarandı. Bu kitapların çoğuna kütüphanelerde ulaşıldı. Bulamadığımız bazı romanlar kitapçılardan satın alındı. Kütüphanelerde ulaştığımız romanlar CD'ye yükletildi ve printer çıktısı alınarak çoğaltıldı. Elde ettiğimiz tüm romanlar okundu ve mekân, eşya, kıyafete dair yerler fişlendi. Servet-i Fünûn romancılarının romanlarındaki mekân, eşya ve kıyafet unsurları ayrı ayrı sınıflandırıldı. Bu okumalarda kronolojik sıra takip edildi. Romanların birinci baskıları esas alındı. Hâlid Ziyâ'nın *Sefile*, *Nesl-i Ahîr*, *Ferdi ve Şürekası* adlı romanların ilk baskıları tüm aramalara rağmen bulunamadı. Bu üç romanın orjinaline bağlı kalınarak Latin harflerine çevrilen baskısı kullanıldı. Servet-i Fünûn devri romancılarından Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun *Gönül Hanım* romanında mekân eşya ve kıyafete yer verilmediği tespit edildi ve bu yazarın romanı tez çalışmamıza dâhil edilmedi.

Konumuzla ilgili kitaplardan sonra çalışmanın konusuna her şekilde katkı sağlayabilecek akademik çalışmalar, araştırma ve inceleme eserleri, makale, vb. yazılar tespit edildi. İSAM'da ve diğer kütüphane çalışmalarında sözlükler, ansiklopediler taranarak bu kaynaklara ulaşıldı. Daha sonra çalışmanın konusu doğrultusunda elde edilen kaynak eserler fişlendi, notlar çıkarıldı. *Servet-i Fünûn* dergisinin üç yüz sayısı taranarak konumuzla ilgili elde edilen resimler CD'ye çekildi. Bu resimlerin bir kısmı çalışmanın içinde, bir kısmı da Ek'te gösterildi. Çalışmanın içinde ve Ek'te yer alan resimler, devrin modasını göstermesi bakımından önemli örneklerdir.

Çalışmanın Önemi:

Tanzimat Fermanı'ndan sonra ülkede görülen yenilikler, özellikle yaşayış tarzında meydana gelen değişiklikler mekân, eşya ve kıyafette de kendini gösterir. Sosyal alanda görülen yenilikler, Servet-i Fünûn devri romanlarında da ortaya çıkmaktadır. Bu çalışma, Servet-i Fünûn romanlarında mekân, eşya ve kıyafet unsurlarının nasıl anlatıldığını, nasıl etkili bir şekilde ortaya çıktığını, nasıl yaygınlaştığını ve nasıl yansıtıldığını gösteren bir araştırmadır. Bu unsurlar o devirdeki toplumsal, kültürel ve sosyal değişimleri göstermesi bakımından önemlidir.

BÖLÜM 1: OSMANLI DEVLETİ'NİN BATI'YLA İLİŞKİSİ

1.1. Siyasî ve Sosyal Meseleler

“Yakın çağların başında, Osmanlı İmparatorluğu, toprak bakımından, dünyanın en büyük imparatorluklarından idi. Bugün Anadolu, Trakya, Bulgaristan, Yunanistan, Sırbistan, Romanya (Eflâk ve Buğdan), Arnavutluk, Karadağ, Yunanistan, Kafkasya, Irak, Suriye, Filistin, Hicaz, Mısır, Trablusgarp, Tunus, Cezayir isimleri altında tanınan yerlerden başka Akdeniz’in doğusundaki Girit ve Kıbrıs büyük adaları ile Ege denizinin bütün adaları bu imparatorluğun sınırları içinde idi.” (...) “Toprak ve suların yer kaplamı aşağı yukarı 4 milyon km.kare, nüfusu 25 milyondur.” İmparatorlukta yaşayan halklar çeşitli köklerden gelmekteydi. “Her ırkın kendi dili, dini ve gelenekleri” vardı. (Karal, 1999:1)

Karal’ın ifadesine göre “şekil bakımından monarşi olan Osmanlı hükümetinin yönetimi demokrat temellere dayanmakta idi. Osmanlı İmparatorluğunda, Avrupa’da olduğu gibi, imtiyazlara dayanan aristokrat bir sınıf yoktu. Tek imtiyazlı aile Osmanlı hanedanıydı. İslâm olmak şartıyla tüm vatandaşlar devlet hizmetine” girebilirdi. “Onur ve yetki” kişinin yaptığı “hizmetle kazanılırdı.” “Bu hizmetten ayrılan” kişi “hizmetten önceki seviyeye inerdi.” (Karal, 1999:2)

1683 yılından Lâle Devri’ne kadar olan süre, Osmanlı İmparatorluğu’nun “en kanlı, en buhranlı ve tehlikeli devri”dir. “Bu tarih onun çok uzun süreceği olan can çekişmesinin, tamamiyle çöküşünün de başlangıcıdır.” İmparatorluk kısa sürede iki yüz senede kazandığı yerleri kaybeder, geri kalan kısmı da “müdafaa” edemeyecek hale gelir. Bir sıra yenilgiler ve Budin’in düşman tarafından işgalinden sonra bu muharebeler Karlofça Antlaşması (1699) ile sona erer. (Turhan, 1951:172) Bunu takip eden Pasarofça Antlaşması (1718) ile İmparatorluk Belgrad dâhil olmak üzere Sırbistan’ın büyük bir bölümünü, Ulah’ı, Bosna’yı kaybeder. (Turhan, 1951:172-173) Daha önce Avrupa’da yenilmeyen, yüzyıllarca rakipsiz olan imparatorluk, bu başarısızlığının nedenini anlayamamış, onu eski bir “müttefikin ihaneti”, ya da kendi kumandanının beceriksizliği olarak düşünmüştü. Mümtaz Turhan’a göre bütün bunlar birer yenilgi

sebebi idi. Ancak asıl sebep, imparatorluğun farkına bile varmadan düşmanlarının maddî ve manevî olarak güçlenmesi, gelişmesi, özellikle de medeniyet bakımından ilerlemesi idi. (Turhan, 1951:173) “Uzun muharebelere yorgun ve bitkin bir halde Lâle Devri’ne giren Osmanlı devlet adamları, artık belli sahalarda Batı’nın üstünlüğünü kabul ediyorlardı.” (Turhan, 1951:174)

“Lâle Devri yeni bir hayat anlayışının, yeni bir zihniyetin sembolü idi.” Bu devirde Batı etkisinin farklı yollardan ülkeye girdiğini görmekteyiz. (Karal, 1999:55)

“XVIII inci yüzyıla kadar komşu olmalarına rağmen birbirine düşman gibi bakan Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa, bu yüzyılın ilk yarısından itibaren birbirlerini tanıma gereği duyarlar. Damat İbrahim Paşa, Yirmisekiz Çelebi Mehmed’i Paris’e” sefir olarak gönderir. Elçiye verdiği talimatta Fransa’nın “vesait’-i umran ve maarifine dahi lââyıkıyla kesb-i ittila ederek kabil-i tatbik olanlarının takririni” ifadesi vardır. Yirmisekiz Çelebi bu elçilikten bugün bile zevkle okunacak olan bir sefaretnâme ile döner. Enver Ziya Karal’a göre bu sefaretnâme “Osmanlılar için Batı’ya açılan ilk penceredir.” (Karal, 1999:56)

Bu devirde başta Fransa olmak üzere garp devletleri ile daha sıkı bir ilişki kurulur, ülkeye çok sayıda Avrupa ürünleri ve sanat eserleri getirilir. Bunun dışında Avrupa’ya, özellikle Fransa’ya, Avusturya’ya ve İngiltere’ye elçiler gönderilir. Bu ülkelerdeki “terakki sebeplerini” öğrenmeleri istenir. (Turhan,1951:159)

Ahmet Refik Altınay, *Lale Devri* adlı kitabında memleketimize gelen batılı devlet temsilcileriyle yapılan sıkı teması şöyle anlatır:

Lâle devri hengâmında Türklerle garplılar ve bilhassa Fransızlar beyninde fevkalâde bir samimiyet hasıl oldu. İbrahim Paşa’nın keskin görüşü, siyasî tedbirleri tesirile Parise, Viyanaya gönderilen elçiler, vatanlarına döndükleri zaman Avrupa medeniyetinin eserlerini de umumîleştirmeğe çalıştılar, elçilerle düşüp kalktılar. Bu sebepten Lâle devri Türkler için parlak bir uyanma devri oldu. Avrupa medeniyetinin esaslı bir surette Şarkta intişarı için ilk safhayı teşkil eyledi. Ezcümle Saadabad kasırlarının inşasında Fransız zevkinin büyük tesiri görüldü.

İstanbul'un siyasî mehafilinde hep Fransızlık taklit edildi. Fransa elçisi, Üçüncü Ahmed'e kırk kadar zarif portakal ağacı takdim etti. (Altınay, (t.y):58-59)

Nitekim “Diğer vesikalardan da anlaşıldığına göre garba, onun yaşayış, tezyin, tefriş tarzına karşı bilhassa saray ve yüksek tabaka mensupları arasında büyük alâka ve şiddetli bir taklid temayülü başlamıştı. Garp sanayine ait mamüllerin bilhassa ziynet ve giyim eşyasının yanında sanat eserlerinin de, mimarlık ve resim yoluyla memlekete girdiğine şahit oluyoruz.” (Turhan, 1951:159-160) Ahmet Hamdi Tanpınar da çeşitli “hediye, ticaret ve sanat eşyasıyla iki âlemin birbirini” tanıdığını söylemektedir. (Tanpınar, 1988:44)

Bu devrin en önemli yeniliği İbrahim Müteferrika'nın Sait Efendi ile birlikte açtığı matbaadır. Karal'ın verdiği bilgiye göre matbaa, “Batı'dan alınan ilk teknik araçtır.” (Karal, 1999:56)

“İlk Türk matbaasının açılması, memlekete yeni bilgi ve fikirlerin girmesine sebep olur.” Matbaayı kuranlardan biri olan İbrahim Müteferrika 1674'de Kolojvar şehrinde doğmuş fakir bir Macar ailesinin çocuğudur; papaz yetiştirilmek üzere Kollej'de okutulur. 1692'de esir düşer ve iki sene sonra İstanbul'a getirilir. Bir müddet sonra “ihtida” eder, çeşitli devlet hizmetlerinde bulunur, bu arada Damat İbrahim Paşa'nın “teveccühünü kazan(ır)”. Geniş düşünceli, hür fikirli münevver bir insandır. İbrahim Müteferrika'nın iş ortağı olan Sait Çelebi de matbaanın önemine ve “faydalarına aynı suretle inanmış bir fikir adamıdır.” (Turhan, 1951:161-162)

Uzunçarşılı'nın *Osmanlı Tarihi* adlı kitabında verdiği bilgiye göre:

XV. asrın ortalarında Mayans'lı Gutenberg tarafından icad edilmiş olan matbaacılık, bu asrın ikinci yarısıyla XVI. asrın ilk yarısından itibaren umumileşmiş ise de, Türkçe neşriyet için bizde ancak icadından ikiyüz seksen sene sonra, yani 1727 Temmuzda ve Nevşehirli Damad İbrahim paşa'nın sadareti zamanında şeyh-ul islâm Yenişehirli Abdullah efendi'nin fetvası ve III. Ahmed'in fermanı ile ve dinî eserlerin basılmaması şartıyla kabul ve tesisine müsaade edilmiştir. Bu gecikme dolayısıyla memleket uzun müddet maarifin yayılmasından mahrum kalmış ve tabîî olarak her nevi bilgi ve bilhassa müspet ilimler itibarıyla

Avrupa bizden çok ileri gitmiş ve yeni yeni buluşlarla garp kültürü süratle yayılmıştır. (Uzunçarşılı, 1995:327)

Bu devirde *Türkçe olarak kitap basılması hakkında ilk teşebbüs sadaret mektubû kâtiplerinden Yirmisekiz Çelebi-zade Mehmed Efendi'nin oğlu Said Mehmed Efendi, tarafından ele alınmıştır. Said Efendi'nin babası elçilik ile 1132H./1720 M. De Fransaya gittiği zaman o da beraber gitmiş ve Paris'teki matbaaları gezerek az zamanda binlerce kitap basıldığını görüp ulum ve fînunun süratle intişarı için bunun Türkiye'de de tesisini arzu etmişti. (Uzunçarşılı, 1988:158)*

İlk Osmanlı matbaası 1727 yılının Temmuz ayında alınan izinle İstanbul'da Müteferrika İbrahim Efendi'nin evinde kurulmuştur. Yeni kurulan matbaada basılan ilk kitap iki cilt üzerine Arapça'dan Türkçe'ye *Van Kulu* lûgatıdır. Bunu dört ay sonra Kâtip Çelebi'nin *Tuhfetü'l-kibar fî esfari'lbihar* adlı eseri izler. Sonra *Tarih-i Seyyah* Tercümesi, yine aynı senede *Tarih-i Hind-i Garbî* (Hadis-i Nev) adıyla Emir Muhammed Suudi'nin *Kitab-ı İklîm-i Cedid* adlı eseri İbrahim Müteferrika tarafından bazı ilavelerle basılır. Daha sonra Nazmîzâde'nin Arapça'dan Türkçe'ye çevirmiş olduğu *Tarih-i Timur Gürkan* eseri, sonra Süheylî'nin *Eski ve Yeni Mısır Tarihi* ve Nazmîzâde'nin *Gülşen-i Hülefâsı*, İbrahim Müteferrika'nın *Usul-ül-hukem fî nizâm-il-âlem*, *Füyuzât-ı Mıknatiyyesi*, Kâtip Çellebi'nin *Cihânnüma* ve *Takvim-üt-Tevarih'i* ve *Naima* tarihi basılmıştır. (Uzunçarşılı, 1988:162)

Türkiye'de kurulan matbaa kâğıt ihtiyacını artırır; İbrahim Müteferrika'dan sonra ikinci defa açılan matbaada basılacak eserler için kâğıt fabrikasının yapımı düşünülür ve bunun *Yalova*'da açılmasına karar verilir. (Uzunçarşılı, 1988:328-329)

Batı tesirleri bir taraftan ülkeye taşınırken Avrupa devletlerini ülkede temsil eden sefirler de diğer taraftan bu tesirleri derinleştirmeye çalışırlar. Ancak "Patrona Halil isyanı ile (1730) batılılaşmak yolunda ilk kupür hasil oluyor. Bununla beraber Patrona'nın ancak bir yıl kadar süren zorbalığından sonra başlayan ve Selim III.'e kadar devam eden devirde Batı tesirleri başka kanaldan ve başka şekilde Osmanlı İmparatorluğuna sızmaya devam eder." (Karal, 1999:56)

Bu devirde I. Mahmud zamanında yapılan yenilikler hakkında geniş bilgi sahibiyiz. Aslı Fransız olan, Avrupa’da askerlik alanında şöhret kazanan De Bonneval, İslâmlığı kabul ederek Osmanlı hükûmetinin hizmetine girer. Komutanlığa atandığı Humbaracı erlerini yetiştirmek için düzenli talimler, harp oyunları yaptırır. Türk askerlerinin kabiliyetlerini çok beğenen De Bonneval, “mahir bir general bu askerle dünyayı bir kutuptan diğer kutba kadar aşar”, diyerek yetiştirdiği ordunun Avrupalılara üstün gelmesi için onların yöntemlerinin ve silâhlarının alınması gereğini öne sürer, bu konuda raporlar yazar. Sonraları Humbaracı Ahmet Paşa ismiyle anılan De Bonneval’in, devamlı olarak plânları ve raporları ile ordunun yönetimine etki ettiği görülür. (Karal, 1999:57) Ahmet Hamdi Tanpınar da “Ata tarihinin 1734’te Üsküdar’da açıl(an) Hendesehane”nin Ahmet Paşa’nın “ısrarıyla” meydana getirilmiş olduğu bilgisini vermektedir. “Bu mektebin açılması garp teknik ve bilgilerinin memlekete girmesini zarurî kılar. Aynı seneler içinde bazı garp menbalarından istifade edilerek yazılmış bir ‘İlm-i kıyas-ı müsellesât’ ile Montecuccoli’nin askerlik ve kumanda bilgisine ait olan meşhur eserinin Türkçeye tercümesi vardır.” (Tanpınar, 1988:48)

Aradaki kısa “fâsıladan” sonra Mustafa III zamanında aslen Macar olan Baron dö Tott, devlet hizmetine girer. Karal’ın verdiği bilgiye göre, “Fransa hükümeti tarafından Doğu seyahetine gönderilen Tott, bir aralık Kırım’da Tatarlar yanında kaldıktan sonra İstanbul’a gelir. ‘Süratçı’ ismini alan erlerin talimlerinde bulunur, topçular yetiştirir. Tophaneyi ıslah eder ve toplar döktürür. Padişah’ın isteği üzerine, Mühendishâne-i Bahri-i Hümayun kurulur ve Tott burada öğretime başlar.” (Karal, 1999:58)

III. Mustafa zamanında yapılan yenilikler ülkeyi sürüklediği bu güç durumdan koruyacak mahiyette değildi. Bu sırada başlayan Rus-Türk harbi (1768-1774) çökmekte olan imparatorluğun bütün zayıf yanlarını ortaya koymakta idi. Ancak bu yenilgi de yenileşme bakımından bundan öncekilerden farklı bir sonuç vermez. (Turhan, 1951:169) Sadece askerlik alanlarında yenilik yapmakla kalmayan III. Mustafa “tıb ile astronomiye” olan ilgisinden dolayı, bu alanlarda da Batı tesirlerinin ülkeye girmesi için çaba harcamıştır. (Karal, 1999:58)

III. Mustafa öldükten sonra I. Abdülhamid tahta, Selim de veliahtlığa geçer. “İyi niyetli olmasına rağmen ihtiyar bir adam olan I. Abdülhamid’ten köklü bir yenilik beklenemezdi. Selim, devletin gelişmesini babasının ıslahat çalışmaları yönünde göremediği için: “*Devlet-i aliyye’ye bu rehavet neden iktiza ediyor, ben şimdi saltanatta olsam işler başka türlü olurdu* demekten kendini alamıyordu.” (Karal, 1999:60)

I. Abdülhamid’in ölümü üzerine tahta çıkan III. Selim hemen devrine isim olarak verilecek olan *Nizam-ı Cedit* ıslahatına girişir. Karal’ın verdiği bilgire göre, “*Nizam-ı Cedit* terim olarak ilk defa Fazıl Mustafa Paşa tarafından İmparatorluğa verilen iç düzenleme için kullanılmıştır.” (Karal, 1999:61)

“Bu devir meydana getirdiği yenilikler uğurunda hayatını feda eden III üncü Selim’in tahta çıkmasıyla başlar.” (Turhan, 1951:178) Devletin iç yüzünü, eski, bozuk düzenini III. Selim bütün çıplaklığıyla harpta görür. Bundan sonra esaslı bir değişiklik yapılmadıkça imparatorluğun ayakta duramayacağı kanaatine varır. Bu maksatla sadrazam Koca Yusuf Paşa’ya gönderilen bir emirle “nizamı devlete dair herkesin mütalaâtını” bir “layiha” halinde kaleme alması istenir. Devlet adamları arasında açılan bu ankette verilen cevapların hepsi ordunun ıslah edilmesidir. Ancak teklifler birbirinden tamamıyla ayrı, iki görüş üzerinde toplanmakta idi. “Bunlardan bir kısmı ıslahattan maziye dönmeyi” teklif eder; ikinci kısım ise ıslahatın Avrupa tarzında yeni bir ordunun kurulmasını, “Prusya ve Fransa’dan mütehassıslar getirilmesini, ayrıca 400 kişilik bir zabıt kadrosuna ihtiyaç olduğunu, Avrupa’ya adam gönderip nasıl yetiştirildiklerini yerinde tetkik edilmesini, modern bir ordunun ihtiyaçlarına, harp tekniğine ait kitapların tercüme ettirilmesini tavsiye ediyordu.” (Turhan, 1951:180-181)

“III. Selim, kendi fikirlerine de uygun geldiği için ikinci grubun tavsiyelerine göre hareket eder.” İlk önce askerlik alanında bir takım yenilikler yapmaya girişir. Talimli asker işleriyle uğraşmak için talimli asker nezareti kurulur. Bir taraftan Avrupa usulünde bir ordu hazırlarken, diğer taraftan da mevcut ocaklarda düzenlenme yapılır. Yeniçeri ocağı için haftada birkaç gün eğitim öğretim zorunluluğu konur. Kumbaracı, lağımçı, arabacı ve topçu ocakları için yeni “kanunnameler” hazırlanır. Tophane, tersane ve mühendishanenin de düzenlenmesine başlanılır. İsveç, İngiltere ve

Fransa'dan dökümcüler ve iyi ustalar getirilir. “Top dökümünde Fransız topların çapları kabul edilir. Tophane düzene sokulduktan sonra baruthanelere de yeni aletler getirilir. Barut istihsalinde hayvan kuvveti yerine su kuvvetinden yararlanılır. Kısa bir süre sonra kaliteli barut istihsal edilir.” (Karal, 1999:64-65-66) Tanpınar'ın ifadesiyle, “Diğer taraftan da ecnebî devletlerden (Fransa, İngiltere, İsveç ve Prusya'dan), kara ve deniz orduları için, mütehasıs isteniyordu.” (Tanpınar, 1988:54)

Bu devirde donanmanın durumu da iyi değildi. Tersanelerin çoğu çalışmamakta, gemi yapımının sayıca azaldığı görülmekteydi. III. Selim donanmayı düzene koyma görevini “baş çuhadarı Küçük Hüseyin Paşa'ya verir. Hüseyin Paşa denizcilik işlerini kanunnameye bağlar.” Ehliyeti olmayanlar işten atılır. Kaptanlar sınav sistemiyle alınmaya başlar. Fransa ve İsveç'ten mühendisler getirilir. Bu devirde “15 tersane faaliyete geçirilir ve 45 tane gemi yapılır. Bu gemilerin subay ve er sayısı, 20.495 idi. III. Selim devrinin sonlarına doğru Türk donanması, 27 büyük savaş gemisiyle 27 fregattan kurulmaktaydı. General Sebastiyani'ye göre bu filo, Avrupa filolarının en güzellerindendi.” (Karal, 1999:66-67)

Bu faaliyetlere paralel olarak garp devletlerinin idare tarzını öğrenmeleri, askerî teşkilâtını ve özellikle donanmalarını yakından tetkik edebilmeleri için üç sene müddetle Viyana, Berlin, Paris ve Londra'ya sefirler gönderilir. Siyaset ve diplomasî alanında yapılan bu yenilikler, Osmanlı İmparatorluğu'na Batı tesirlerinin girmesini kolaylaştırır. (Karal, 1999:73) Tanpınar'a göre, “Avrupa ile doğrudan doğruya temasımız demek olan bu teşebbüs, aynı zamanda garbî görmüş adamları yetiştirmenin, o devir için en iyi çaresiydi.” (Tanpınar, 1988:54)

III. Selim devrinin sonlarına doğru, “Avrupa teşkilâtına dair lâyiha veya sefâretnâmelerden, yabancı devlet sefirlerinden” ve “aramızda yaşayan” yabancılardan “öğrenilen şeyler yavaş yavaş tatbik” edilmeye başlanır. (Tanpınar, 1988: 68)

Yönetici kadro ile uyum sağlayan yeniçeriler, 1807'de III. Selim'i tahttan indirirler ve III. Selim öldürülür. Tahta çıkan II. Mahmud, geniş ölçülü bir düzen çalışmasına başlar. (Karal, 1999:142-143)

“II. Mahmud zamanı, bütün garplılaşıma tarihinde tamamiyle ayrı ve yeni bir devrin başlangıcıdır.” (...) “Bu devir zamanımıza kadar devam edip gelen mecburî veya güdümlü dediğimiz değişmelerin de başlangıcı olmuştur.” (Turhan, 1951:189) Aslında II. Mahmud’un hayata geçirmek istediği çalışmalar yeni değildi. Çünkü Lâle Devri’nden başlayarak bir takım yenilik hareketleri yapılmıştı. 18.yüzyılın sonu ile 19.yüzyılın evvellerinde III. Selim’in *Nizam-ı Cedit* adıyla yapmak istediği yenilikler, Karal’ın da belirttiği gibi pek önemliydi. Yani, II. Mahmud devrine gelinceye kadar Osmanlı İmparatorluğu, Batı’ya kapılarını açmıştı. (Karal, 1999:143)

II. Mahmud da tahta çıkınca ilk olarak orduyu düzene koymaya çalışır. Bunun için III. Selim’in *Nizam-ı Cedit*’ine benzeyen bir *Sekban-ı Cedit* ocağı kurulur. Bu ocak genç asker adaylarının Avrupa usulü ile eğitim görmesiyle gelişmeye başlar. *Sekban-ı Cedit* erlerine aynı renkte ve aynı biçimde aba dizlik, tozluk ve kalpak giydirilir. (Karal, 1999:144-145) Bunun dışında yeniçeri ocağının da düzenlenmesine girişilir. Temel olarak da Sultan Kanunî Süleyman kanunnâmeleri kabul edilir. “Bayraktar Mustafa Paşa’nın askerlik alanındaki düzeni, yeniçerilerin ayaklanması ve Bayraktar’ın öldürülmesi ile sona erer.” Bundan sonra yeniçeriler herkese çeşitli zulüm ve işkenceler yapmaya başlarlar. II. Mahmud bir “hatt-ı humâyun” yayınlarak yeniçerilerin devlet ve millete yaptıkları kötülükleri sıraladıktan sonra ocağın kaldırıldığını belirtir. (Karal, 1999:145-149) Ortadan kaldırılan yeniçerilerin yerine ilk olarak “Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye adıyla yeni talimli bir ordu kurulur.” (Turhan, 1951:191) Bu ordu

Avrupa usulünde düzenlendi. Tümen, tabur ve bölük bölümlerine ayrıldı. Bir tümen üç veya dört taburdu. Pâdişah için özel bir tümen kuruldu. Erlerle erbaşlara, Avrupa’da olduğu gibi, tüfenk be kılıç verildi. Elbise olarak vücuda sıkı yapılan bir caket, topuklara kadar inen geniş pantolon ve potin kabul edildi. Serpuş olarak da fes alındı. (Karal, 1999:151)

Askeri yeni tarzda yetiştirmek isteyen II. Mahmud, Avrupa’dan subaylar getirtmeye karar verir. Kendisinden önceki padişahlar da Fransa’dan subay ve mühendisler getirtmişlerdi. II. Mahmud, “Fransa’nın Osmanlı İmparatorluğuna karşı yürüttüğü siyaseti devletin çıkarlarını uygun görmediği için Prusya’dan piyade, süvari ve topçu subayları getirtir. Fakat getirtilen subaylar küçük rütbeli oldukları için Osmanlı

ordusunun düzenlenmesinde” iyi sonuç görülmez. (Karal, 1999:151) Ancak askerlik alanındaki yeni düzeni sağlam temellere dayandırmak isteyen II. Mahmud, yüksek bir harp okulu ile bir tıp okulu kurar. Ayrıca Avrupa’ya harp sanatını öğrenmek için öğrenciler gönderir. (Karal, 1999:151)

II. Mahmud Osmanlı hükûmetine de yeni bir şekil vermeye çalışır. Pâdişah, sadrazam ve şeyhülislâmda toplanan yetkiler, batı ülkelerinde olduğu gibi dağıtılır ve “iş bölümü” yapılır. “Meclis ve komisyonlar kurulur. Eskiden divan-ı humâyunda görülen devlet işleri özelliklerine göre meclislerde görüşülmeye başlanır. İlk kurulan meclis ‘*Dâr-ı Şûray-ı Askerî*’dir.” Bunun dışında “Gülhane’de ‘*Meclis-i Vâlây-ı Ahkâm-ı Adliye*’ ve Bâbîâlî’de ‘*Dâr-ı Şûray-ı Bâbîâlî*’ meclisleri” kurulur. Bunların görevi, “memurların gerektiği vakit muhakemesini yapmak, hükümet ile kişi arasında çıkacak anlaşmazlıklarla davaları görmektir. Bundan başka, İstanbul’da ve diğer vilâyetlerde halkın hükümetle münasebetlerinde aracılık yapmak üzere muhtarlıklar kurulur.” (Karal, 1999:152-153,155) “Hükümet kurumlarında ortaya konan bu düzen, yüzyıllardan beri aynı kalan İmparatorluk yapısında önemli bir değişikliktir. II. Mahmud’dan önce düzen çalışmaları daha çok orduda ve cemiyetin bütün müesseselerinde yapılmış, ancak hükümet kurumlarının yapısına ve şekline dokunulmamıştı. Kurumlarda yapılan bu düzen çalışmaları Batılılaşma yolunda yapılan çalışmaların” en önemlileriydi. (Karal, 1999:154) Bu devirde nüfus sayımına da büyük önem verildiği görülür. “Rumeli ve Anadolu’da modern anlamda ilk nüfus sayımı II. Mahmud devrinde” yapılmıştır. II. Mahmud zamanına kadar Osmanlı İmparatorluğu’nda düzenli bir posta sistemi yoktu. Posta usulü kabul edildikten sonra posta yolları yapılmaya başlanır ve postaneler açılır. “Bundan sonra memleket içinde yapılan geziler için kişilerin mürur tezkeresi taşımaları, memleket dışına gidecekleri zaman her devlette olduğu gibi hariciye nezaretinden pasaport almaları şart koşulur.” (Karal, 1999:155-156-157) II. Mahmud, “Devrinin geriliğine rağmen yılmadan ve korkmadan savaşmakla, benimsediği modern duygu ve düşüncenin büyük ilerlemeler kaydetmesini sağladı ve gelecek için yol açtı.” (Karal, 1999:164)

“Mahmud II.’nin 1839 tarihinde ölümü üzerine, yerine çıkan Abdülmecid Han’ın zamanında ilân edilen Gülhane Hattı ile (3 Teşrinisani 1839, Pazar günü) cemiyet

hayatında yeni bir devir başlar.” Bu fermanla “İmparatorluk, asırlarca içinde yaşadığı bir medeniyet dâiresinden çıkarak, mücadele halinde bulunduğu başka bir medeniyetin dairesine girdiğini ilân ediyor, onun değerlerini açıkça kabul ediyordu.” (Tanpınar, 1988:129)

III. Selim ve II. Mahmud devirlerinde ülkedeki yönetim düzenlenmeye çalışıldı. Ancak “temel yapıya” dokunulmadı. “Gülhane hattının ilânıyla başlayan Tanzimat devrinde ise ülke yönetimi problemi daha temelli ele alındı.” Tanzimat’tan önce yapılan “düzen” çalışmalarında “kişi ve devlet haklarında hiç bir değişiklik” görülmez. Tanzimat’ın en önemli özelliği “haklar alanındaki yeni değerlerdi.” (Karal, 1999:191-193) Karal’ın verdiği bilgiye göre, “Tanzimat ile Tanzimat öncesi düzenler arasındaki en belirgin fark düşünce sisteminde” (...) “bir diğer fark da siyaset alanında kendini göstermektedir.” (Karal, 1999:194-195)

Turhan’ın yorumuna göre, “bu devirde Osmanlı İmparatorluğu, ortaçağa ait bir devlet sisteminden hukukî mânada yeni, muasır bir devlet teşkilâtına doğru ilk adımı atmağa teşebbüs eder. Islahat teşebbüslerinin başlangıcından Tanzimat’a kadar, bütün gayretler askerî sahada toplanmış, yeniçerilerin ıslahı veya lâğvı ile uğraşmıştır. Ordu meselesi bir dereceye kadar halledildikten sonra reform temayülleri başka sahalara” kaymıştır. (Turhan, 1951:200)

Karal’a göre, “devletin bütün müesseseleri batı usullerine göre düzenlenmeye karar verildiği için 1839’da Gülhane Hattı ilân” edilir. “Bu Hatta din ve mezhep farkı gözetilmeksizin haklar yönünden eşit bir tebaa meydana getirmek ve çağdaş mânada bir kanun devleti yaratmak hususunda düşünülen prensipler belirtiliyordu.” (Karal, 1998:200)

Orhan Okay’ın ifadesine göre “Tanzimat, Batı medeniyetine resmen ve bir devlet politikası olarak yönelmemizin gerektiği ve bunun için gerekli şartların tamamlandığı farzedilen ve belki daha da önemlisi bunların yabancı elçiler huzurunda bir çeşit taahhüt gibi ilân edildiği bir tarihtir.” (Okay, 2005:15) “Ferman, bu tarihten on altı yıl sonra, yine Abdülmecid’in tuğrasını taşıyan Islahat Fermanı’yla bir bütünlük teşkil eder ve

yönetimden başlayarak askerlik, maliye, eğitim, adliye... gibi değişik alanlarda arka arkaya bir takım reform hareketlerinin adı olur.” (Okay, 2005:48) Orhan Okay, buradaki “Tanzimat ve Islahat’ kavramlarının bile bir yenileşmenin, modernleşmenin habercisi olduğuna” dikkat çeker. (Okay, 2005:48)

1856’da yayınlanan Islahat Fermanı’yla yeni bir devre başlar. Bu fermanın ana konusu “Osmanlı İmparatorluğu’ndaki müslüman olmayan tebaaya devletce müslüman tebaaya tanınmış olan hakların tanınmasıdır.” (Karal, 1998:27) Kırım Savaşı’nın son yıllarında hazırlanan bu ferman, Paris anlaşmasından önce okunarak ilân edilir ve Paris anlaşmasını hazırlamakta olan devletlere bildirilir. (Karal, 1999:248) Kenan Akyüz’e göre, Islahat Fermanı, Avrupa devletlerinin baskısı neticesinde çıkarılır ve bir takım esasların Gülhane Hattı’na nazaran genişletildiği görülür. “28 Şubat 1856 tarihli Islâhât Fermanı, (...) hıristiyanlara devlet memuru olmak, kendi dillerinde öğrenim görmek, isteyen kişinin çocuğunu devlet okuluna gönderme” hakkını tanırdı. İmparatorluk’ta yaşayan halklar “medeni ve siyasî haklar bakımından din ve millet ayrımı gösterilme(den) (...) demokratik düzene ait esasların bir kısmına sahip oluyordu.” (Akyüz, 1995:15)

“Tanzimat’ın çeşitli cepheleri arasında en önemlisi, haklar cephesiydi.” (...) “Osmanlı devleti Tanrı hakları üzerine kurulmuştu. Bu sistemde din ve devlet birdi. Devletin haklar kaynağı şeriattı.” Ancak “Gülhane Hatt-ı Tanrı haklarına son vermedi. Batı devletlerince kabul edilen bazı hak prensiplerini de ele aldı.” Böylece Osmanlı Devleti “Tanrı hakları yanında Batı’nın lâik sistemini de uygulamaya başladı.” (Karal, 1999:172-173)

Tanzimat hareketinde “hiçbir zaman kökten bir düzenleme” yapılamamıştır. Var olan eski “müesseselerin” yerine batılı örnekleri kurularak, halkın zamanla buna alışması sağlanmış, çıkabilecek “tehlikelere karşı eldeki imkânları” sağlamak için “ortalama bir yoldan” gidilmeye çalışılmıştır. Buna göre Tanzimat, “eski ile yeninin yan yana bulundu(ğu) bir ikilik devridir.” (Akyüz, 1995:14)

1.2. Kılık Kıyafet ve Yaşama Tarzı

“Devrin karakter ve temayüllerini göstermesi bakımından değişmelerin en mühimi, şüphesiz içtimaî, bilhassa devlet ve saray teşkilâtında, yaşayış tarzında, kılık ve kıyafette meydana getirilen yeniliklerdir.” (Turhan, 1951:193)

Kılık kıyafette ve yaşama tarzında bir takım yenilikler yapan II. Mahmud “Osmanlı padişahlarının İstanbul’da kapanmaları âdetini bırakır.” Avrupa hükümdarlarının ülkelerini tanımak için ara sıra yaptıkları seyahat fikrini benimser. “İlk seyahetini Rumeli’ye yapar. İlk kalyonu ile Varna’ya gider. Oradan Rusçuk ve Tırnova yolu ile Edirne’ye kadar uzanır.” (Karal, 1999:158)

Mümtaz Turhan’ın verdiği bilgiye göre, bu devirde saray mensuplarının vekillerin, “askerlerin ve halkın kıyafetlerinde değişiklikler yapılır. Padişah Mısır zabitlerinin elbiselerini andıran yarı şarklı yarı garplı bazen tamamıyla eski kıyafetinde görülür. Ordu, belli memur ve halk tabakaları için ayrı ayrı serpuş ve elbiseler tayin edilir.” (Turhan, 1951:193)

II. Mahmud döneminde askerî birlikler şubara, talim elbisesi, kısa tunik ve bir çuha yelek, sıkı şayak dizlikler ve potin ile donatılır. (Lewis,1998:100) “Sarık kaldırılır, yerine fes konur.” (...) “Padişah resmî ziyafetlerde şarap içilmesine müsaade eder. Resmini ilk defa büyük merâsimlerde resmî dairelere astırır. Avrupa’nın başlıca devlet merkezlerinde sefir bulundurulmasına devam edilir.” (Turhan, 1951:193-194)

II. Mahmud’un yaptığı kıyafet reformu resmi görevlilerin yanında sivilleri de kapsar. Memurun giyeceği kıyafet ayrıntılı bir şekilde belirlenir. Cüppe ve sarık ulemaya mahsus bir kıyafetti. Siviller için fes zorunlu olmuş ve diğer başlıkların yerini almıştı. (Lewis, 1998:102)

Fatih Andı, *Roman ve Hayat* adlı kitabında bu konuyla ilgili şu bilgileri vermektedir:

Türk insanının kılık-kıyafeti ile ‘sorunlu’ oluşu XIX. asrın ilk yarımı içerisinde başlar. Sultan II. Mahmud, Yeniçeriler’in ilgasından sonra kurduğu yeni ordusu Asâkir-i Mansûre’ye, Batılı ülke üniformalarına özenerek, yeni tip bir üniforma giydirir ve hemen arkasından 3 Mart 1829 tarihinde bir kıyafet nizamnâmesi

yayımlayarak, kavuğu kaldırıp, sarık ve cüppeyi yalnızca ilmiye sınıfına hasreder; devlet memurları ve halk için fes, setre, pantolon, kaput veya redingotla sınırlı bir kıyafet mükellefiyeti getirir. Halkın fes ihtiyacını karşılamak maksadıyla bir de Feshâne açtırır. (Andı, 2004:127)

Saray ve çevresinde yapılan yenilikler hakkında Tanpınar şunları söylemektedir: “Saray Avrupa saraylarına göre” düzenlenir; “Vezir ikametgâhlarında Avrupalı mobilya ve Avrupa eşyası” yer almaya başlar. “Asırlarca (...) tekâmül etmiş bir zevkle döşenmiş sofalar ve odalar yerine orta halli bir Avrupa burjuvasının ikametgâhını andıran belirsiz zevkli bir mobilya ve dekor ortasında (...) hükümdar, Avrupa saraylarını taklit eden birtakım yeni merâsim ve hakikatte mâzi ile mukayese edilirse, çok fakir bir debdebe içinde yaşamağa başlar.” (Tanpınar, 1988:69)

“Devletin garba kendini açışı ile İstanbul’da hayat birden bire değişir.” Önce “Mahmud II devrinde Avrupalılaşımağa başlayan saray, genç hükümdar ve Mustafa Reşid Paşa olmak üzere Tanzimat ricâlinin muhitlerinde başlayan yenilikler yavaş yavaş halkın arasına sokulur. Yazın Tarabya’da, Büyükdere’de görülen ecnebi kıyafet ve âdetlerini Müslüman halk, kışın sık sık gitmeye başladığı Beyoğlu’nda daha yakından görür.” Batı yaşayışının çeşitli “unsurları taklit ve moda yoluyla” günlük hayatımıza girmeye başlar. “Beyoğlu’nda açılan Avrupakârî müesseseler, terziler, manifaturacılar, tuvalet eşyası, mobilya satan dükkânlar”, özellikle “Kırım harbinden sonra halkın sık sık uğradığı yerler olur. Devrin gazetelerindeki ilânlar her gün Avrupa’dan yeni bir modanın girdiğini gösterir.” Bu ilânlarda “Büyükdere’deki kotra yarışlarından”, satılık “İngiliz usulü mobilyalardan, ecnebî bir kadının ‘piyano denen ve bizim kanuna benzeyen bir çalgıyı’ istenirse ‘haremlerde’ öğreteceğinden bahsedilir.” (Tanpınar, 1988:131)

“Az çok Fransızca okuyup söyleyen, piyano çalan, tiyatroyu ve Garp musikîsini seven, Fransızca resimli gazetelerden hoşlanan Abdülmecid, her gün bir yeniliğin peşinde(dir).” Özel hayatında Batılı yaşayış tarzını benimser; “Dolmabahçe Sarayı’nın yanı başında küçük bir tiyatro yaptırır, saray orkestrası kurdurtur, saray kadınlarına, alaturka teganni ve sazın yanı başında garp müzikisi öğretilir, küçük balo ve dans grupları kurdurtur.” (...) “Devlet ricâlinin resmî elbisesi olarak ‘İstanbulîn’ îcât edilir ve saltanat arabası moda olur.” (Tanpınar, 1988:132-133)

Tanpınar ayrıca *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı kitabında, 19. yüzyılın başlarından itibaren “Beyoğlu’nda garp usulü lokanta, kahvehane, otel ve eğlence yerlerinin” açılmağa başladığı bilgisini de vermektedir. (Tanpınar, 1988:69)

Rauf Mutluay da bu konuda şunları söylemektedir:

İstanbul fethinde bazı koşullarla yönetime giren Galata aman verilmişleri (müste’men), imparatorluk ticaretine el atan Batı devletleri temsilcileriyle birlikte Beyoğlu yakasında ayrı bir azınlık olarak yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Sarayın Topkapı’dan Dolmabahçe’ye taşınması, yüksek memur tabakasını da Nişantaşı, Beşiktaş, Teşvikiye ve Boğaz’ın Rumeli yakasına çeker. Yeni mahalleler daha alafranga kurulmakta, Cihangir moda olmakta; İstanbul yakası ile Beyoğlu iki ayrı dünya gibi ayrı ayrı çizgilerde yaşamaktadır. İslam şehriden ayrı bir kişilikte yarı yerli, yarı batılı bir koloninin Tanzimat sonrasında çok artan Avrupalı ziyaretçilerle zenginleşen manzarası, özlenen ve imrenilen bir hayatın merak ve istek merkezi haline gelir. Avrupa ticaretine aracılık yapan azınlık temsilcileriyle gittikçe güçlenen Galata bankerleri ve Beyoğlu sarrafları, dış ticaretin açık pazara döktüğü ithal mallarıyla gözünü kamaştırır yüksek memur tabakasının. Yeni eğlence biçimleri ve yaşama özenleri başlar. (Mutluay, 1970:57)

“Yabancı tiyatro trupları, konserler, çeşitli ulusal bayram yıldönümlerinde elçiliklerde hazırlanan balolardan başka Beyoğlu hayatını canlandıran gazinolar, müzikli içki yerleri, erkeklerle kadınların nisbî bir özgürlük ve açıklık içinde yaşadıkları yeni bir eğlence hayatı gelişir.” Hatta “İstanbul erkeklerinin bu ayrı dünyaya kaçamakları, roman ve tiyatro eserine konu olur, Türk erkekleriyle yabancı ve azınlık kadınlarının yaşadıkları aşklar ve eğlenceler aile dramları olarak sunulur. Alafrangalık modası kılık kıyafetten başlayarak günlük hayat alışkanlıklarına geçmeye başlar. Batılılaşmayı bir züppelik gösterişi biçiminde anlayan kişiler, edebî eserlere konu edinir.” (Mutluay, 1970:58)

Tanzimat’tan sonraki yıllarda yaygınlık kazanan merkezlerden biri de Boğaziçi olur. “Selim III, Mahmud II devirleri, Boğaz’ın muhtelif semtlerini zaten yeni bir zevkle

benimsemişti. Bu sefer her sınıf halk, hattâ orta halli memurlar ve tüccarlar sayfiyeye çıkarlar.” (Tanpınar, 1988:133)

Abdülmeçid devrinde, “devlet adamlarının telâkkilerinde ve hayat şartlarında bazı Avrupalı telâkkilerle âdetler yer almaya başla(r). İstanbul’da ötedenberi delikanlılar için maruf ve mutad olan aşk ve alâka hali tabiisi üzere kızlara müntakil oldu. Ahmet III. zamanında mutad olan Kâğıthane seyri ziyade rağbet buldu. Gerek orada gerek Bayezit meydanında arabalara işaretle muaşaka usulü haylı meydan aldı.” (Karal, 1998:278)

Kıyafetlerin ve âdetlerin değişimi hakkında Karal, şunları söylemektedir:

Üzerlerine teksif edilmeye başlanan bu hissî alâkadan faydalanan kadınlar; kıyafet ve âdetlerin gelişmesinde müessir oldular. Avrupa modasını ve âdetlerini kabul etmeye başladılar. Avrupa kadınları gibi iç çamaşırı, korse ve eldiven kullandılar. Bu hal ilkin, saraydan başladı ve paşaların ailelerine sirayet etti. Yavaş yavaş evlerin iç eşyaları da değişmeye başladı. (Karal, 1998:278-279)

“Büyük devlet adamlarının, hali vakti yerinde olan gayri müslimlerin, devrin icaplarına, sarayın gidişine uyarak Avrupalıları” bazı yönlerden; mobilya seçiminde, “evlerin tefrişinde” özellikle “yaşayış tarzında taklit ettikleri” görülür. (Turhan, 1951:194)

“Minderler, divanlar terkedilir.” Onların yerine “konsollar, kanepeler ve sandalyeler kullanılmaya başlanır. Avrupakâri sofra takımları revaç bulur.” Önce “askerlikte ve sonra hukuk nizamında, eğitimde ve edebiyatta garphlaşma hareketleri neticesinde kurulmuş olan ikilik cemiyet âdet ve şekillerinde de görülmeye başlar. Alaturka ve alafranga tâbirleri bundan sonra bu ikiliği ifade etmeye başla(r).” (Karal, 1998:279)

Hayatın her sahasında yapılan değişmeler, İstanbul’u görmek için gelen Batılı seyyahların da dikkatini çeker. Onlar, eserlerinde ülkede gördükleri değişmeleri kaleme alırlar. İstanbul’a 1835 yılında II. Mahmud zamanında gelen İngiliz yazar Julia Pardoe, *Yabancı Gözü ile 125 Yıl Önce İstanbul* adlı eserinde, İstanbul’da şahit olduğu değişen hayatla ilgili izlenimlerini anlatır.

Ünlü İtalyan edibi ve seyyahı Edmondo de Amicis de *İstanbul* (1874) adlı eserinde o yılların İstanbul'una, gelenekçi yaşayışa ait gözlemlerini şöyle dile getirir:

Her şey tam manasıyla Şarklı'dır. Çeyrek dakikalık bir yol yürünür ama ne kimseye rastlanır ne de bir ses duyulur. Orada burada rengârenk boyanmış, birinci katı zeminden, ikinci katı birinci kattan taşmış küçük ahşap evler vardır; (...) Bütün kapılar kapalıdır, zemindeki bütün pencerelerde demir parmaklıklar vardır. (Amicis, 1981:40)

Yazar, İstanbul'da Batılı yaşayışın örneklerine de rastlar ve bu konuda şunları söyler:

Pera deniz seviyesinden yüz metre yüksektedir: hem sakindir, hem eğlenceli, hem Haliç'e bakar, hem Boğaz'a. Avrupa kolonisinin West-End'idir, zarafet ve safa şehridir. Yürüdüğümüz yolun iki tarafına İngiliz ve Fransız konakları, şık kahveler, kulüpler, sefaret konakları sıralanmış, bunların arasından bir kale gibi Beyoğlu'na Galata'ya ve Boğaz sahilindeki Fındıklı'ya hâkim olan Rus sefaretinin kargir sarayı yükseliyor. Burada Galata'dakinden çok farklı bir kalabalık var. Aşağı yukarı, soba borusu gibi erkek şapkalarıyla, tüylerle, çiçeklerle süslenmiş kadın şapkalarından, başka bir şey görülüyor. Rum, İtalyan ve Fransız kibarları, zengin tüccarlar, sefaret memurları, yabancı gemi zabitleri, sefir arabaları ve her milletten ne olduğu bilinmeyen, karışık suratlı insanlar görülüyor. (Amicis, 1981:68)

Amicis kitabında müslüman kadınların giydikleri kıyafetlerden ve Şark usulü döşenen Türk evinden de bahsetmektedir:

Bu güzel ve zengin Müslüman kadınlarının yaşadıkları evler cazip ve acaip elbiselerine oldukça uygundur. Kadınlara tahsis edilmiş odalar ekseriya iyi yerlerdedir, buralarda fevkalâde kır ve deniz manzaraları ve İstanbul'un büyük bir kısmı görülür. Aşağıda sarmaşıklarla, yaseminlerle örtülü yüksek duvarlarla çevrilmiş küçük bir bahçe, yukarıda bir taraça, sokak tarafında, İspanyol evlerinin miradoser'i gibi şahnişinler vardır. Evin içi pek güzeldir. Salonların hemen hepsi küçüktür; yerler Çin hasırları ve halılarla kaplanmıştır, duvar kaplamaları meyve ve çiçek resimleriyle boyanmıştır; duvarlar boyunca geniş sedirler, ortada mermer bir çeşme, pencerelerde saksılar ve şark evine mahsus hafif, tatlı bir ışık... (Amicis, 1981:268)

Yazar eserinde hayatın her alanında geleneksel olanla batılı olanın çatıştığı noktaları da göstermektedir.

(Ev) Avrupalı bir hanımın evine benzer. Evde bir piyano bulunur ve Hristiyan bir kadın hoca hanıma piyano çalmayı öğretir; dikiş kutuları, küçük hasır iskemleler, bir şezlong, bir yazıhane görülür; efendinin Peralı İtalyan bir ressam tarafından kara kalemle yapılmış güzel bir resmi duvara asılmıştır; bir köşede aşağı yukarı yirmi cilt kitabı olan kütüphane vardır, kitapların arasında küçük bir Türkçe-Fransızca lûgat ile hanımın ikinci elden, İspanya konsolosunun karısından aldığı Resimli Moda mecmuasının son sayısı bulunur. Evin hanımının suluboya resim yapmak için ne lâzımsa herşeyi vardır ve büyük bir şevkle çiçek ve meyve resimleri yapar. Kadın arkadaşlarına canının hiç sıkılmadığını söyler. İki işin arasında hatıralarını kaleme alır. Günün belli bir saatinde, (tabii kambur ve nefes darlığı çeken bir ihtiyar olan) Fransızca hocasını kabul ederek onunla konuşmaya çalışır. Bazen Galatalı bir Alman kadın fotoğrafçı resmini çekmek için gelir. Hastalandığı zaman, Avrupalı bir hekim muayene eder. (...) Arada bir Fransız terzi kadın gelip son moda mecmuasına göre biçilmiş bir elbisenin provasını yapar. (Amicis, 1981:189-190)

Batılılaşmanın insan hayatındaki etkileri, batılı tarzda yaşanan Türk evi, tüm ayrıntısıyla Edmondo de Amicis'in *İstanbul* adlı eserinde yer almaktadır.

1.3. Eğitim Sistemi

“Osmanlı İmparatorluğu’nda eğitim ve öğretimin önderi medrese” idi. Bu devirde III. Selim askerlik alanında yapmış olduğu yenilikleri eğitim alanında da uygulamaya başlar. Medrese kendi haline bırakılır, ordu gereçlerini karşılamak için bir teknik okul kurulma yolunda adım atılır. Bu alandaki çalışmalar 18. yüzyılda başlar. I. Mahmud devrinde Üsküdar’da bir “Mühendishane” okulu açılır. Aynı yüzyılın ikinci yarısında donanmanın subay ve teknik adamları için “Mühendishane-i Bahrî-i Hümayun” (Deniz Okulu 1773) kurulur. (Karal, 1999:67) III. Selim Deniz Okulu yanında “Kumbarahane” (1792) ile “Mühendishane-i Berrî-i Hümayun” (Topçu Okulunu 1794) açar. (Karal, 1999:67) Bu okulların kurulmasında Fransa, İsveç, İngiltere ve başka Avrupa ülkelerinden getirilen uzmanlardan yararlanılır. Ülkeye getirilen uzmanların çoğunun Fransız olması, hem III. Selim’in Fransa’ya karşı olan sempatisinden hem de o devirde Fransa’nın askerlik alanında ileri bir devlet olmasından kaynaklanmaktadır. Kurulan okullar için özel “kanunnameler” hazırlatılır. Topçu okulunda Fransızca, zorunlu bir

ders olarak Fransızca öğretmeni tarafından verilir. “Aynı okul için 400 ciltlik bir kütüphane” kurulur. Karal, bu kütüphanede harp sanatı, fizik, topçuluk, matematik ve “tahkimat” konularıyla ilgili Fransızca kitapların ve Fransızca ansiklopedilerin bulunduğu bilgisini vermektedir. (Karal, 1999:68)

Eğitim konusunda ıslahat yapılmasının gereği 18. yüzyılın ikinci yarısında anlaşılmaya başlar. “O andan itibaren de ordunun ihtiyaçları için medresenin dışında olmak üzere, teknik ve meslek okulları kurulmaya” başlanır. Batılı usullere göre kurulan, Batılı uzmanlardan yararlanan bu okullarda yabancı dilin bile öğretildiği görülür. (Karal, 1998:168)

II. Mahmud devrinde eğitime önem verildiğini görmekteyiz. Eğitimin yükselmesine yardım etmeyen medreseler, Batılı düşüncelere de karşıydı. Halbûki ülkenin kaderi eğitim meselesinin çözümüne bağlıydı. 18. yüzyılda Batı’nın eğitim alanındaki prensipleri kabul edilir. Batı’daki ilköğretim okullarının zorunlu olması fikrini beğenen II. Mahmud, kendi döneminde ilköğretimi zorunlu yapar. Buna paralel olarak, yüksek okullara öğrenci yetiştirmek için rüştiye okulları kurulur. *Mekteb-i Ulûm-i Edebiye* adında “sıbyan okulları” açılır. “Devlet memurlarının yetiştirilmesi için *Mekteb-i Maarif-i Adli* kurulur. Bundan başka yüksek öğretim de ele alınır. Bu konuda Batı’nın düşünce ve usulleri benimsenir. (Karal, 1999:158-159)

II. Mahmud devrinde Avrupa’ya öğrenci de gönderilir. Bu zamana kadar Avrupa’ya öğrenci gönderilmemişti. III. Selim Avrupa’nın büyük şehirlerine gönderdiği elçilik memurlarına “bilim ve yabancı dil öğrenmelerini emretmiş(ti)”. Harbiye ve Tıbbiye kurulduktan sonra öğretmen ve memur yetiştirmek için Avrupa’nın farklı şehirlerine yüz elli kişi gönderilir. (Karal, 1999:162)

1832’de Bâbali’de *Tercüme Odası* kurulur. Dil konusu bu devirde önem kazanır. “Bu odanın ilk Türk memurları olan Hâlis, Âli, Saffet ve Fuat Efendiler’in hepsi yabancı dil bilirlerdi. Oda’nın yeni yetişenlere Fransızca öğretmeğe memur hocaları vardı.” Bu ilk dönemde herhangi bir yabancı dil “Türkçeyi gramer ve sentaks bakımından” etkilemez.

Ancak devrin sonunda Türkçe, teknik kelimeler dışında, “garp siyaset âleminin tâbir ve kelimelerini almağa başlar.” (Tanpınar, 1988:111)

“Tercüme Odası’ndan geleceğin ilk yabancı dilini öğrenen aydınlar yetişir. Divan edebiyatından Tanzimat edebiyatına geçiş de bu Tercüme Odası yoluyla olmuştur.” (Berkes, 1978:187)

1826 ile 1839 yılları içinde “yapılan işlere bakılacak olursa vâzih bir program görülemez;” ancak hiç değilse “devlet müessesesini Avrupalılaştırmağa” çalışıldığı görülür. (Tanpınar, 1988:68)

Dönemin “en büyük tarihi eserini kazandıran girişim” bir akademi kurma çabası olmuştur. Eğitim alanında Tanzimat döneminde yerleşen ikiliğe karşı, bütün “maarif ya da irfan alanını bütünleştirerek 1851’de Encümen’i Daniş adı altında alt bir kurum” kurulur. (Berkes, 1978:231)

Tanpınar’ın verdiği bilgiye göre, “1839’dan Reşid Paşa’nın ikinci sadareti tarihine (1848) kadar olan zaman içinde” kurulan “müesseselerin”, bu devirdeki fikir hayatının gelişmesinde önemli rolü vardır. “Encümen-i Dâniş”in kurulması “maarif ve kültür işlerini hızlandırır.” (...) “Darülfünun’da okutulacak derslerin kitaplarını” hazırlamak gibi çok ciddi bir görevi üstlenen “Encümen-i Dâniş”, aynı zamanda, “milletlerarası ilim ve fikir hayatıyla teması sağlayacak bir akademi (idi)”. (Tanpınar, 1988:143-144)

“Tanzimat Fermanı’nda eğitimle ilgili hükümler bulunmamasına karşın Islahat Fermanı’nda, Osmanlı toplumunda tüm milletlere okul açma hakkı tanınmakta ve Devlet-i Aliyye’nin mekâtib-i askeriye ve mülkiyesi tüm Osmanlı tebaasına açılmaktadır. Buna karşılık imparatorluk içindeki eğitimin ‘zât-ı şâhâne’ tarafından seçilecek bir karma ‘Meclis-i Maarif’in denetimi altında olması koşulu getiriliyordu.” (Tekeli, 1985:467) “Eğitim işlerine nezaret etmek için 1846’da ‘Meclis-i Maarif-i Umumiye’ meclisi”, 1847’de ilk ve orta öğretime “nezaret” etmek için “Mekâtib-i Umumiye Nezareti” kurulur. “1838’de Sibyan okullarının üstünde Rüştîyeler’in kurulması” planlaştırılır. İlk kız rüştiyesi İstanbul’da (1858) açılır. (...) “Osmanlı eğitim

sisteminde medrese ile askerî ihtisas okullardan” başka yüksek öğretim yoktu. 1845’te İstanbul’da bir “Darülfünun” açılması uygun görülür. 1845’ten sonra “Askerî İdadî”lerin sayıca arttığı görülür. 1849’da İstanbul’da ilk defa lise öğretimine benzeyen bir okul (Darülmaarif) kurulur. 1847’de İstanbul’da “Öğretmen Okulu” (Darülmualimin) kurulur. 1859’da “Mekteb-i Mülkiye”, 1847’de ilk Ziraat okulu, 1859’da bir Orman okulu, 1860’ta Telgraf okulu kurulur. (Karal, 1998:170, 172-173-174-175-176)

“Bu dönemde kurulan iki okul dikkat çekmektedir.” *Daruşşafaka* (1865) ve *Galatasaray* (1867). “1866’da Girit isyanı Avrupa ülkelerinin yeniden Osmanlı Devleti’nde reform sorununu gündeme getirmelerine neden olur. Değişik Avrupa ülkeleri Osmanlı İmparatorluğu’na reform projeleri sunarlar. 1867 yılında hükümet bu projeler arasında Fransız projesini kabul eder. Bu tarihten sonra Türk eğitim sisteminde Fransız etkisi” çoğalmaya başlar. “Aynı yıl Abdülaziz’in Fransa’yı ziyaretinden sonra Fransızca öğretim yapan Fransız liseleri düzeyinde bir okulun açılmasına izin verilir ve bu izne dayanılarak ‘Galatasaray Sultanîsi’ açılır. Okulun yönetimi Fransız hocaların elinde” olacaktı. “Fransızlar, Galatasaray’ı tek bir okul olarak düşünmüyorlar. Osmanlı İmparatorluğu’ndaki Fransız liseleri sisteminin kurulmasının başlangıcı sayıyorlardı. Galatasaray Batı’ya, özellikle Fransız etkisine açık olduğu için tipik bir Tanzimat kurumuydu.” (Tekeli,1985:468)

Daruşşafaka ise “devletin en üst kademe bürokratlarının kurduğu ‘Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye’ce gerçekleştirilmiştir.” Bu okulun Osmanlı Devleti’nde “tegrafçılığın gelişmesinde” büyük rolü vardır. “Telgraf, Türkiye’de ordu dışında, sivil kesim eliyle giren ilk önemli teknolojidir. İngiltere’de 1841’de, Fransa’da 1844’de kullanılmaya başlanmıştır. Kırım Savaşı’nın da etkisiyle, Osmanlı İmparatorluğu’na 1854’te girmiş ve hızla yayılmıştır. Bu haberleşmeler Fransızca yapılmaktaydı.” Okul 1882’de Telgraf Fen Mektebi oldu. Okuldaki “matematik ve fizik eğitimi güçlendi. Salih Zeki Bey gibi ünlü matematikçiler Darüşşafaka’dan yetiştiler.” (Tekeli,1985:468-469)

Bütün bu girişimler Tanzimat’ın eğitim alanında yaptığı başlangıçlardı. Bu okullarda öğrenim gören kişiler ileride batı kültürüne yönelirler.

1.4. Tercümeler

Hilmi Ziya Ülken *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü* adlı kitabında tercüme ile ilgili şu tespiti yapmaktadır: “Garpla temas ve Garptan nakiller yapmak hadisesinin Tanzimat ile alâkası yoktur.” Buna göre, Batıdan yapılan tercümeler Tanzimat’tan çok önce başlamıştır. İlk olarak sadece coğrafya, tıp, eczacılık alanında, Tanzimat devrinde daha çok “askerlik, riyaziya etrafında devlet için zarurî eserler tercüme ettirilmiştir. Fakat felsefe, mücerret ilim, edebiyat sahasında hiçbir tercüme teşebbüsü olmamıştır. Bu noktai nazardan da Tanzimatı bir geçit sayamayız. Çünkü ondan evvel ve sonra yapılan tercümeler yalnız teknik mahiyette olduğu halde felsefe ve edebiyatta yani esasa ait bütün tercümeler yine Şarktan yapılıyordu. Hatta dahası var. Bu devirde garp tekniğine karşı gösterilen mecburî alâkanın aksülâmeli olmak üzere, esasa ait mevzularda Şarka daha fazla dönülmüş ve daha çok tercümeler yapılmaya başlanmıştır.” (Ülken, 1997:320)

Tanzimat’tan önce başlayan tercüme faaliyeti, Ülken’e göre, “(M)ahiyet itibariyle büyük bir fark göstermeksizin Tanzimattan sonra da devam etmiştir. Ancak Garp ve Şark zihniyetleri arasındaki karşılaşma mücadele şeklini aldığı zamandır ki, ikilik yavaş yavaş kaybolmuş ve iki âlem arasında kaynaşma başlamıştır.” Bu devirde Batı’dan “yalnız tekniğe ait eserler” tercüme etmekle yetinilmemiş, “zihniyet değişmesini temsil eden san’at, felsefe ve ilim” konusunda da tercümeler yapılmıştır. (Ülken, 1997:325)

Tanzimat’tan sonra şöyle bir düşünce hâkimdi: “İtikat ve iman yani kıymetler âlemi itibariyle Şarka bağlı kalmak, fakat teknik ve hayat vasıtalarını Garptan almak.” Bu durum ilk zamanlarda mümkündü. Fakat Batılı eserlerle temas çoğaldıkça “hayat şekilleri değiştikçe” bunun ne kadar zor olduğu görülmeye başlandı. (Ülken, 1997:326)

Tercüme faaliyetinin başlangıcı, Karal’ın verdiği bilgiye göre de, Tanzimat’tan çok öncedir. III. Selim devrinde ordu ve donanma için faydalı olacak kitaplar Türkçeye çevrilir ve basılır. Bunun için İbrahim Müteferrika matbaası düzenlenir. Burada “Buğdan voyvodası Aleksandr İpsilanti’nin oğlu Kostantin İpsilanti tarafından Türkçeye çevrilen *Fenn-i harp*, *Fenn-i Lâğım* ve *Fenn-i Muhasara* kitapları bastırılır.” (Karal, 1999:68) Yapılan bu yenilikler devir içinde önemli adımlardır.

II. Mahmud devrinde de yabancı dile duyulan ihtiyaç, Batı ülkelerinin askeri teşkilat ve eğitimi ile ilgili bilgilerin Türkçeye çevrilmesi için “Tercüme Odası” kurulmuştur. Bu devirde açılan Askerî Tıp Okulu’nda öğretim Fransızca yapılmaya başlanır. “Harp Okulu’na da Fransızca ders konur. Yabancı dil öğrenmek maksadıyla Avrupa(ya)” öğrenciler gönderilir. “Devlet memurluklarında yükselmek için” yabancı dil aranmaya başlanır. Dolayısıyla yabancı dile verilen önem artar. “1885’te Paris’te ‘Mekteb-i Osmani’ adıyla, Fransa’ya gönderilen öğrencilerin dil bilgilerini geliştirebilecekleri bir okul açıl(ır).” (Karal, 1998:181-182)

Başka araştırmacılar da bu hususta yapılan gayretler üzerinde durmuş ve önemli bilgiler aktarmışlardır. Bunlardan biri olan Orhan Okay, tercümenin önemi hususunda şunları söylemektedir:

Türk edebiyatının kendine yeni bir yön aradığı Tanzimat yıllarında da tercümenin önemli yeri olduğu görülmektedir. Bu dönem edebiyatında fikrin ağırlığını dikkate alarak edebiyatı geniş manasında düşünürsek, Batı’dan yapılan ilk edebî tercümenin, Münif Paşa’nın Fransızca’dan çevirdiği Muhaverât-ı Hikemiyeye (Felsefî diyaloglar, 1859) olduğunu söyleyebiliriz. (Okay, 2005:87)

Mustafa Nihat Özön de, bu hususta dikkat çekici tespitlerde bulunmakta, *Türkçede Roman* adlı kitabında özetle şu bilgilere yer vermektedir: Tanzimat’tan sonra hikâye türünde yapılan ilk değişiklikler çevirilerle başlar. Bu devirde ilk tercüme Yusuf Kamil Paşa’nın Fenelon’dan çevirdiği *Telemague* eseridir. Kitap 1859 yılında tercüme edilmiştir. (Aynı eseri 1890’da Ahmet Vefik Paşa da çevirmiştir.) Victor Hugo’nun *Sefiller*’i 1862 yılında *Mağdurîn Hikâyesi* adıyla *Ceride-i Havadis*’te tefrika edilir. Vakanüvis Ahmet Lûtfi Daniel Defoe’nun *Robenson Cruzoe* eserini 1864’te Arapça çevirisinden Türkçeye çevirmiştir. 1885’te Şemseddin Sami de aynı eserin küçükler için düzenlenmiş Fransızca baskısını Türkçe’ye kazandırır. *Terakki* gazetesinin 1869’da çıkan sayılarında Recâzâde Ekrem, Silviyo Polliko’dan *Mes Prisons*’u çevirmeye başlar. Hakayikü’l –Vekayi’de de Chateaubriand’dan *Atala*’yı tefrika ettirir, ancak tamamlayamaz. 1870’te *Mümeyyiz* gazetesinde Bernardin de Saint-Pierre’in *Paul et Virginie* hikâyesi çevrilmeye başlanır. *Paul ile Virginie*’nin bu ilk çevirisinden başka Ebüzziya Tevfik tarafından kurulmuş “Roman Kütüphanesi” sırasında Osman Senai

tarafından yapılmış bir çevirisi ve 1930'da yapılmış başka bir çevirisi olmak üzere üç çevirisi vardır. (Özön, 1936:144-180)

Bu yıllar içinde yabancı dilden başlıca nakledilen eserler arasında Özön'a göre, şunlar da vardır: Küçük ve litografya ile basılmış *Hikâyei Mansur* adlı bir kitap, Fransızca'dan tercüme edilmiş *Elfünnehar Vennehar*, Amedî kalemi hülefasından Memduh (sonra paşa ve dâhiliye nazırı olmuştur) tarafından yapılmış bir *Tercüme-i Hikâyeyi Jenelief. Diyojen* adlı ilk mizah gazetesinde Voltaire'den *Mikromega Hikâyesi* tercüme ve tefrika edilir. Aynı eser İbnülkâmil tarafından 1890'da *Küremizde Seyahat* adıyla, 1908'den sonra da *Yıldızdan Yıldıza Seyahet* adıyla tercüme edilir ve yayınlanır. Yine *Diyojen*'de bu tefrikanın biteceğine yakın *Monte Kristo*'nun tefrika edilmeye başlanacağı bildirilir ve 1871'de buna başlanır. (Özön, 1936:144-180) Yukarıda özetleyerek aktardığım bilgilerden de anlaşıldığı üzere, bu devirde çok ciddi tercüme faaliyeti yapılmıştır.

Yapılan tercümelerle ilgili olarak tamamlayıcı bazı bilgilere de rastlıyoruz: Münif Paşa Volter, Fenelon ve Fontenel'den “seçilmiş felsefi diyalogları içeren *Muhaverât-ı Hikemiyye*'yi (1859)”, Teodor Kasap *Monte Cristo*'yu (1871, 1873), Lesage'dan *Topal Şeytan*'ı (1872) çevirir. “Ziya Paşa'nın Jean Jack Rousseau'nun eğitime yönelik birikimlerini bir anlatıya dönüştürdüğü *Emil* (1770) ve Moliere'den *Rüyanın Encamı* (1881) adlı çevirilerini ilk çeviriler arasında sayabiliriz.” (Korkmaz, 2007a:27-28)

Bu eserleri bir seri tercüme eser daha izler: “Ahmet Vefik Paşa *Tartüffe*, *İnfial-i Aşk*, *Don Juan*, *Adamcıl* gibi meşhur Moliere çevirileri ve *Zor Nikah*, *Zoraki Tabip*, *Tabibi Aşk*, *Dekbazlık* gibi yine Moliere uyarlamaları edebiyatımıza önemli katkılar sağlamıştır.” (Korkmaz, 2007a:28)

Bu devirde tiyatro çevirilerinin de yoğun olduğunu görmekteyiz. “Birçok Batılı oyun Türkçeye” çevrilir. “Bunların arasında Moliere, Chateaubriand, Victor Hugo, Schiller, Shakespeare gibi edebi nitelik taşıyanların yanı sıra birçok sıradan yapıtlara da yer” verilmiştir. “Şiirde uzun süre eski ile yeni bir arada yaşar ve mücadele eder. Bu alanda tercümenin de yoğun biçimde” olduğu görülür. Fakat şiir çevirilerinin daha çok “dergi sayfalarında kaldığını” söyleyebiliriz. (Akbar, 1985:449)

Tanzimat'tan sonra şiir çevirisi hareketini başlatan Şinasi'nin *Tercüme-i Manzume*'sidir. Şinasi'nin çevirisinden on iki yıl sonra, 1870'te iki şiir çevirisi yayımlanır. Önce Şûrayı Devlet muavinlerinden Suphi Paşazade Ayetullah Bey, Fransa-Prusya savaşının güncellik kazandığı dönemde, *Marseillaise*'i Türkçeye çevirir. İkinci şiir çevirisi olan, “*Marseillaise*, içinde geçen ‘Hürriyetin sesi, hürriyetin korunması, zulüm erbabı’ gibi tahtı ürkütecek biçimde yorumlamaya yatkın, ‘bireyi kışkırtıcı’ sözleriyle siyasal ağırlıklı bir manzumedir.” (Akünal, 1985:452)

Ahmet Hamdi Tanpınar yapılan ilk tercüme hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır:

Bu ilk tercüme arasında, roman nev'inin bugün hakikaten büyük tanıdığımız nümunelerinin pek az bulunması da (...) tesadüflüğün en iyi delilidir. Filhakika, ne Cervantes, ne Balzac, ne Stendhal, ne Dickens bu devirde Türkçeye nakledilmemişlerdir. Yalnız Hugo'nun roman nev'inin dönüş noktalarından biri olan “Sefiller”i hülâsa suretiyle verilir. Voltaire'den “Micromegas”ın tercümesine mukabil, Candide ihmal edilir. Bu keyfiyet (...), garpla fikir ve edebiyat münasebetlerimizi tanzim edecek öğretim ve kültür kurallarının yokluğunun tabîî neticesidir. Böylece yazı hayatına giren gençler Fransızca öğrenmelerine yardım eden kitabı-çünkü çoğu tercüme yoluyla öğreniyor, yahut ilerletiyordu – neşretmekle işe başlıyor ve ondan sonra da halkın en çok okuyacağı eseri naklediyordu. Daha sonra muayyen bir okuyucu seviyesi teşekkül edince, günün veya yakın zamanın garptaki şöhretlerine geçiliyordu. (...) Bu dikkatlerimiz bizi şu noktaya götürür: O zamanki fikir hayatımız garptan ciddî ve ferdî bir tesir almamıza müsait değildi. (Tanpınar, 1988:287-288)

İlk tercümelerden bahsederken Tanpınar, önemli yazarların eserlerinin henüz tercüme edilmediğini vurgulamaktadır.

Hilmi Ziya Ülken de Tanzimat'tan sonra yapılan tercüme faaliyetlerinin “çok eksik ve zayıf”, hatta “tesadüfî” olduğunu vurgular:

Tanzimat'tan sonra yapılan tercümelerin büyük bir kısmı dağınık ve tesadüfîdir. Onların ne için, hangi fikirlere bağlanarak intihap edildiklerini tayin etmek kabil değildir. Ekseriya mütercimlerin heveslerinden veya tâbilerin ileriye sürdükleri

mahdut bazı ihtiyaçlardan doğmuşlardır. Bu yüzden onlar bir silsile teşkil edememişler ve teker teker, tesirsiz kalmışlardır. (Ülken, 1997:347)

Edebiyatımızda kendisine yabancı olan roman, hikâye, tiyatro, deneme, eleştiri gibi türlerin bu tercüme faaliyetleriyle tanınmaya başladığını söyleyebiliriz. Bu noktada tercüme faaliyeti, asıl edebî eser faaliyeti kadar önem kazanmıştır.

1.5. Gazete ve Edebî Türler

II. Mahmud zamanına kadar devletin yaptığı işlerden, ilgilendiği olaylardan halk “haberdar” değildi. Bu devirde gazete yayımına önem verildiği görülmektedir. Ancak Batı ülkelerinde gazete yayımı çok daha önceden başlamıştır ve uzun süreden beri yapılmaktadır. Bu devre kadar resmî bir gazetemiz yoktur. II. Mahmud “Şer’-i şerîfe ve nizama asla dokunur yeri olamadığından maada mülküne pek çok menafii olacaktır” düşüncesiyle, *Takvim-i Vekayi* adlı resmî bir gazetenin Türkçe ve Fransızca olarak yayınlanmasına izin verir. *Takvim-i Vekayi* gazetesi haftalık olarak çıkmaya başlar. (Karal, 1999:161-162) Genellikle resmî haberler yayınlanan gazetede bazen dikkat çeken, dünyada gelişen olaylara da yer verilmektedir. Ancak Tanpınar’a göre, “her resmi gazete gibi, bazı meselelerde bugün mühim bir vesika kıymetini haiz olan bu gazetenin ufku” dardır. (Tanpınar, 1988:146)

Takvim-i Vekayi’den sonra William Churchill *Ceride-i Havadis* (1840) adlı bir gazete çıkarır. Bir diğer gazete 1860’ta çıkan *Tercüman-ı Ahval*’dır. Bu gazeteyi Ağâh Efendi ile Şinasi birlikte çıkarırlar. Bu ilk özel gazete sayılır. Bir süre sonra Şinasi *Tasvir-i Efkâr* (1862) gazetesini yayımlar. Aynı gazeteyi 1865 yılında Namık Kemal devam ettirir. Bunu 1867’de Ali Suavi’nin İstanbul’da çıkardığı sonra Londra’ya taşıdığı *Muhbir*, Namık Kemal ve Ziya Paşa’nın Londra’da çıkardığı *Hürriyet* (1868), 1871’de Namık Kemal’in çıkardığı *İbret*, Ahmet Mithat’ın 1872’de çıkardığı *Devir*, *Bedir* ve 1878’de çıkardığı *Tercüman-ı Hakikat* gazeteleri takip eder. (Korkmaz, 2007a:29-30)

Abdülaziz devrinde İstanbul’da çıkmakta olan gazetelerin çoğalması üzerine “1865’te ilk basın kanunu yayımlanır. Bu kanuna göre hangi dilde olursa olsun, günlük, haftalık, aylık çıkarılacak gazete için hükümetin izni gerekirdi. Gazete çıkarmak için, otuz yaşını doldurmuş olmak, bir mahkûmiyeti bulunmama(k) şartı vardı. Padişah, nazırlar ve

hükümet aleyhinde yazmak suç sayılırdı. İki yılda üç defa mahkemece mâhkum edilecek gazete ve mecmuanın kapatılacağı belirtilmişti.” (Karal, 2003:217)

Tanzimatçılar, gazeteyi “halkın kültür seviyelerini yükseltmek için” önemli bir vasıta olarak görürlerdi. Prof. Dr. Mehmet Kaplan onların ortak özelliklerini şöyle anlatmaktadır:

1860-1876 yılları arasında faaliyette bulunan Namık Kemal – Ziya Paşa nesline mensup olanlar, devlet kaleminde yetişmişlerdir. Bundan dolayı çok hayatî ve siyasî bir karakter taşırlar. Terbiyeleri yarıdan çok şarklı ve muhafazakârdır. Yabancı dillerini ve kitaplarını ömürlerinin yarısından sonra öğrenirler. Bundan dolayı ruhlarında kuvvetli bir Şark-Garp mücadelesi vardır. Garba kendilerini fazla kaptırmaz ve ezilmezler. Müteakip nesillerde bir hastalık halini alan aşağılık kompleksi bunlarda hemen hemen yoktur. Büyük ideallere sahiptirler ve kahramandırlar. Müşterek birkaç ana fikir etrafında birleşirler. Bunların içinde en mühimi meşrutiyetin îlanı, yani saraya ve Bâbîâli’ye karşı parlamentonun kurulmasıdır. (Kaplan, 1970:14)

Karal’ın verdiği bilgilere göre, Abdülaziz devri sonlarına doğru İstanbul’da tahminen on üç gazete çıkmaktaydı: “Takvim-i Vekayi, Ceride-i Havadis, Basiret, Vakit, İstikbal, Sadakat, Atmaca, Şems, Sabah, Hayat, Ceride-i Askeriye, Ceride-i Tıbbiye-i Askeriye, Cihan.” Bunların büyük kısmı günlük gazete idi. Bunun dışında, Arapça, Rumca, Ermenice, Yahudice, Fransızca, Farsça, İngilizce, Almanca gazeteler de yayınlanmakta idi. (Karal, 2003:218)

Batı ile doğrudan doğruya temaslar sonucunda, on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren yeni bir edebi faaliyet görülmeye başlanır.

1.5.1. Tiyatro: Tanzimat’tan sonra Batı’dan gelen tür tiyatrodur. Bizde eskiden beri “orta oyunu, meddah hikâyeleri, karagöz, kukla gibi oyunlar” vardır. Bunlar “anonim sahne oyunları”dır. (Okay, 2005:71) Tanzimat’tan sonra ülkeye gelen “yabancı tiyatro trupları”, “İtalyan tiyatro kumpanyaları”, İstanbul’da büyük rağbet görünce daha sık sık gelmeye başlar. Halkın tanıdığı ve çok sevdiği bu tür için “hızla İstanbul’da tiyatro binaları” yapılır. 1840 yılında imparatorluk merkezi bir tiyatro binasına sahip

bulunmaktadır (Bosko Tiyatrosu). 1854'te "yerli bir teşebbüs olarak, Hacı Naum Tiyatrosu" yapılır. Bu tiyatro binalarında "İtalyan ve Fransız tiyatro trupları" sık sık oyunlar oynar. Eğlenmeye ve yeni tiyatro izlemeye giden Türkler, eğlence ile beraber birçok değişik tesirlerin etkisinde kalırlar. Sahnede izledikleri oyunla beraber, Batı'nın giyim kuşamı, döşemesi, yaşam şekli, batılıların davranış tarzları, olaylar karşısında verdikleri tepkiler, müzikal oyunlarda da Batı musikisinin etkisi altında kalmışlardır. (Akyüz, 1995:18)

Orhan Okay'ın ifadesine göre, "(M)etne dayalı ilk tiyatro eseri Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* komedisidir." Şinasi'den önce yazılan tiyatro eserleri sonradan ortaya çıktığı için Şinasi bu türün ilk batılı örneği sayılır. 1859 yılında yazılan ve 1860 yılında tefrika edilen bu tek perdeli "örf komedisi" görmeden evlenmenin getirdiği acı sonuçlarını gösterir. Sinasi'nin bu eserini Ali Haydar Bey'in yazdığı, "Türk tiyatrosunun da ilk trajedileri olan *Sergüzeşt-i Pervîz* (1866), *İkinci Ersaş* (1866), *Rüya Oyunu* (1876) adlı manzum tiyatro eserleri" izler. (Okay, 2005:71-72)

Tiyatroyla en çok ilgilenen yazar, Tanzimat'ın ilk neslinden olan Namık Kemal'dir. Yazarın vatan sevgisini ve kahramanlığı işleyen *Vatan yahut Silistre* (1873) halk tarafından büyük coşkuyla karşılanır. (Okay, 2005:72) Eser üç yılda İstanbul'da, İzmir'de, Selânik'te "altı yüz defaya yakın oynan(ır)." Bu piyes yazarın Magosa'ya sürülmesine sebep olur. İlk piyes oynandığı sıralarda *Gülnihal*'i (1875) yazan yazar, sürgünde kaldığı sürede "dört piyes daha yaz(ar): *Zavallı Çocuk* (1873), *Âkif Bey* (1874), *Kara Belâ* (1910), *Celâleddin Harzemşah* (1875)." Namık Kemal'in piyesleri "gerek vakalarını kuruşta ve gerekse karakterlerini yaratışta romantik dramın tesirinde(dir)." *Vatan yahut Siliste* ve *Celâleddin Harzemşah* oyunlarının konuları tarihi olaylardır. *Celâleddin Harzemşah*'ın Mukaddimesinde yazarın tiyatro ile ilgili düşüncelerini görebiliriz. Namık Kemal'in tiyatro eserleri bazı genç yazarların eserlerini etkilemiştir. (Akyüz, 1995:62)

Recâizâde Mahmud Ekrem'in de tiyatro ile ilgili çalışmaları vardır. Onun *Afife Anjelik* (1870) ve *Vuslat* (1874) adlı piyesleri basit birer aşk dramıdır. *Çok Bilen Çok Yanılır* (1875) konusu halk hikâyelerinden alınan bir örf komedisidir. Recâizâde, Fransız yazarı

Chateauriand'dan Türkçeye çevirdiği *Atala* romanını piyes haline getirmiştir. (Okay, 2005:73)

Ahmet Mithat Efendi, diğer eserlerinde olduğu gibi, yazmış olduğu tiyatro eserleriyle de halka “faydalı olmak”, onları “eğitmek” yolunu izler. 1872’de basılan *Eyyvah* adlı dramında “çok evliliğin tenkit” edildiği görülür. *Açık Baş* (1874) yaşlı bir adamın “alafranga yaşama” olan “özentisi” ve “genç bir kızla evlenmesini” eleştirir. “*Ahz-i Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti* (1874), Batı aristokrasisinin” eksik yönlerini konu eden bir dramdır. 1884 yılında *Çerkez Özdenler* (1884) yayımlanır. *Fürs-i Kadim'de Bir Facia* (1884) konusu eski İran tarihinden alınan bir dramdır. *Çengi yahut Daniş Çelebi* (1884) piyesinde “batıl inançların zararları” gösterilir. (Okay, 2005:73)

Okay'ın verdiği bilgiye göre, “(D)önemin eser sayısı bakımından en verimli yazarı Abdülhak Hâmid'dir. Basılmayan iki tiyatrosuyla beraber 25 oyunu vardır. Hamid'in eserlerinin hepsi trajedi”dir. Yazarın piyeslerinin bir kısmı manzum, bir kısmı mensur, bazıları da “nazım-nesir karışık” olarak yazılmıştır. Yazarın yazdığı ilk tiyatro eseri *Macera-yı Aşk* (1873)'tir. Bunu *Sabr ü Sebat* (1875) ve *İçli Kız* (1874) takip eder. (Okay, 2005:73)

İnci Enginün, Hâmid'in, konusunu yabancı ülkelerden alan bazı oyunlarının masala benzediğini söylemektedir. *Duhter-i Hindu* (1876), *Fitnen* (1916), *Cünûn-ı Aşk* (1925) bu tür oyunlardandır. *Nesteren* (1878) ve *Zeynep* (1908) de masal tarzında yazılan oyunlardır. *Eşber* (1880) ve *Sardanapal* (1908) oyunlarında “vatanperver, cihangir, ihtilâlcî ve despot hükümdar(lar)” konu edinir. Konusu “Endülüs'te geçen oyunları” şunlardır: *Nazife* (1876), *Tezer* (1880), *Tarık* (1880), *İbn-i Musa* (1917), *Abdullahissagîr* (1917). Hâmid 1908'den sonra konusunu İlhanlılar tarihinden aldığı *İlhan* (1913) ve *Turhan* (1916) adlı eserleri kaleme alır. Bunları *Tayflar Geçidi* (1917), *Ruhlar* (1922), *Arzîler* (1925) takip eder. Yazarın son eseri konusunu eski Türk tarihinden aldığı *Hakan* (1935)'dir. Konusunu Osmanlı tarihinden alan fakat tam olarak yayınlanmayan bir diğer eseri *Kanuni'nin Vicdan Azabı*'dir. Bunlardan başka Hâmid alegorik bir eser olan *Liberte* (1913)'yi yazmıştır. (Enginün, 1991:45-46)

Tanzimat devri tiyatro yazarları arasında “Direktör Âli Bey (1844-1899)in *Misafiri İstiskal* (1870), *Geveze Berber* (1872), *Letafet* (1897), Ebuzziya Tevfik (1849-1913)in *Ecel-i Kaza* (1872);” Şemseddin Sami’nin (1850-1904) konusu Endülüs tarihinden alınan *Seyidi Yahya* (1875), *Besa yahut Ahde Vefa* (1876), konusu İran mitolojisinden alınan *Gave* (1877); Sami Paşazâde Sezai (1859-1936)nin *Şîr* (1879) adlı eserini sıralamak gerekir. (Okay, 2005:75)

Tanzimat devrinde piyes yazmak, İsmail H. Sevük’ün tespit ettiği gibi, sadece Tanzimat edebiyatı yazarlarına “münhasır” kalmadı. Özellikle ikisi asker olan Hasan Bedreddin Paşa ile Manastırlı Rıfat Bey telif ve tercüme olarak hem birlikte, hem ayrı ayrı tiyatro eserleri verirler. Manastırlı Rıfat’ın piyesleri: *Osman Gazi* (1873), *Görenek* (1873), *Pâk-dâmen* (1874), *Ya Gazi Ol Ya Şehid* (1874); Hasan Bedreddin Paşa’nın eserleri ise *İskaat-ı Cenin* (1873) ve *İkbal* (1873)dir. (Sevük, 1942:144)

1.5.2. Şiir: Divan edebiyatında köklü bir geleneği olan “şiiri yenileştirmek zor bir işti. Fransız edebiyatından yapılan birkaç manzum çeviri, yeni yolda girişilen ilk denemeler, verilen ilk örneklerdi. Bunlar, Divan şiirinde görülen belli başlı nazım biçimleri dışında yeni biçimler getiriyordu. İlk örnek, Şinasi’nin Lamartine’den çevirdiği *Souvenir* (Anı) adlı şiirdir.” (Cevdet Kudret, 1985:393) “Fransız etkisi, Tanzimat edebiyatına Şinasi’yle girer. Bu etki, önce manzum çeviriler biçiminde olmuş, sonra kendi şiirlerinde de varlığını göstermeye başlamıştır.” (Dizdaroğlu, 1970:14)

Hasan Akay 19. asırdan 20. asra geçişin şiirini yazan Şinasi’nin şu temel prensipleri ortaya koyduğunu söylemektedir:

İnsan aklına, akılcılığa; aklın ürünleri olan kanuna, milliyetçiliğe; akıl ışığının aydınlattığı her türlü bilime, terakkiye ve Batılı üstün medeniyete iman; kitaba ve peygambere karşı ilgisizlik; düşünmeye dayalı bir ibadet anlayışına sahip olmak; hayr ve şerrin insandan geldiğine inanmak. İnsanın aklının (ve insan iradesinin) gücüne îmân; akıl ve tecrübenin (yani mantığın yerine geçen bilimsel deneylerin) doğurduğu ilim ve medeniyete, bunların yeni bir devir açtığına; terakkiye îmân; sosyal sahada eşitlik (adalet) ve hürriyet fikrine îmândır. (Akay, 1998:259-260)

Sinasi'nin düşünce sistemi "akıl ve mantığa" dayanmaktaydı. Çünkü yazar batı uygarlığının akla dayandığını, bilim ve tekniğin akıl sayesinde ilerlediğini kabul etmekteydi. "(Y)üzünü Batı'ya çeviren, nazım ve nesirde yeni bir hava yaratan, tiyatroyu, eleştiriyi, makaleyi edebiyatımıza sokan, Fransızca'dan ilk manzum çeviriler yapan, hep Şinasi'dir." (Dizdaroğlu, 1970:13-14)

Şinasi (1826-1871) 1858 yılında Fransızca'dan yaptığı bazı şiir tercümelerini *Terceme-i Manzûme* adı altında bastırır. 1862 yılında şiirlerini "*Müntahabât-ı Eş'ârım* adlı bir kitapta toplar." (...) "Şinasi'nin Türk şiiri üzerindeki yenileştirme çabası, Fransa'dan ilk dönüşü ile başlar. Gerçekten Fransa'ya gitmeden önce Reşid Paşa'ya yazdığı bir kaside (1849) ile dönüşünden sonra aynı kişi için yazdığı diğer üç kaside (1856, 1857, 1858) arasında gerek dil, gerek üslûb ve gerekse tema bakımından" farklılıklar görülmektedir. Yazar "şiire yeni şekiller de getirmeye çalış(ır)." Onun, divan edebiyatında olduğu gibi "genel adlar (gazel, kaside,...) değil, batılı şiirler gibi, kendi konularını belirten ayrı ayrı adlar alan bu şiirleri" üslûp olarak da Divan şiirinden ayrılmaktadır. (Akyüz, 1995:42-43-44) Aruzu Türkçe sözcükler üzerinde deneyen, "sâfi Türkçe" manzumeler yazan, sokakta ve evde konuşulan Türkçeyi nazma sokan Şinasi'nin yaptığı yeniliklerden biri de "şiiri soyuttan somuta doğru yöneltmesidir." (Dizdaroğlu, 1970:18)

"(B)atılı Türk edebiyatının yaratılmasında şiirlerinden çok düşünceleri ile hizmet eden" Ziya Paşa, ilk şöhretini, 1859 yılında yazdığı *Tercî-i Bend*'le sağlamıştır. Teknik bakımdan tamamıyla Divan nazmına bağlı olan Ziya Paşa'nın hayalleri ve duyuş tarzıyla eskiden ayrıldığını söyleyemeyiz. Onun şiirlerinde Divan şiirinin hayal unsurlarına, mazmunlarına çok bol olarak rastlanır. (Akyüz, 1995:44-45)

"*Şiir ve İnşa* (1868) makalesinde Klâsik Edebiyatımızı bizim edebiyatımız olarak kabul etmez. Ona göre bizim hakikî edebiyatımız halk edebiyatıdır." (...) "Ziya Paşa, *Şiir ve İnşa*'daki çıkışından pişman olmalı ki hazırladığı antoloji ile Klâsik Edebiyatı ve onun kaynakları olan Arap ve Fars edebiyatını -devrinde takip edecek insan azımsanamayacak ölçüde azalmasına rağmen- ihya etmek ister ve *Harabat*'ını hazırlar." (Yetiş, 2007:52-53)

Ziya Paşa, Batı medeniyetinin kabulünde “kapıların (...) kayıtsız şartsız açılmasına değil”, batıdan yalnız “iyi yönlerinin” alınması gerektiğinden yanadır. “Divan edebiyatı kültürü ile yetişen ve gençliğinde bu şiiri sürdürmeğe çalışanlarla yakın dostluklar kurmuş olan Ziya Paşa’nın şiirlerinde, XVIII. yüzyıl şiirinin dil ve üslûp özellikleri de göze çarpar.” (Akyüz, 1995:46)

Namık Kemal’in Şinasi ile tanışmasına kadar yazdığı şiirler, Akyüz’e göre, aldığı klasik edebiyat kültürünün tesiri ile Divân nazmı yönündedir. Şinasi’nin tesirinde kalmaya başlayınca, Divan nazmının özelliklerinden sıyrılarak Batı dünyasına yönelir. Bu dönemde düşünce bakımından “tamamıyla batılıdır.” Yazdığı şiirlerinin “muhtevası sosyal konularda(dır).” İşlediği temalar, “hürriyet, vatan, kanun, hak, adalet, ahlâk” kavramlarıdır. Bu şiirlerinde şekil bazen yeni, bazen eskidir. Şiirlerinde kullandığı vezin Aruz’dur. Heceyi pek az kullandığı görülür. “Gazellerinde kelime sanatlarına sık sık başvuran yazarın oldukça kuvvetli bir lirizme eriştiği, Fransız şiirinden yeni hayaller, yeni duygular getirdiği” görülmektedir. (Akyüz, 1995:48)

Recâizâde Mahmud Ekrem ile “Tanzimat şiirinin ikinci nesli başlar.” (Akyüz, 1995:48) Yazar, “şiir hakkında düşüncelerini Mekteb-i Mülkiye’deki derslerinin notlarından oluşan Talîm-i Edebiyat, III. Zemzeme’nin önsözünde, Takdîr-i Elhan’da” açık bir şekilde anlatır. (Akyüz, 1995:49) Kazım Yetiş bu konuda şu bilgileri vermektedir:

(Ö)zellikle Talîm-i Edebiyat, III. Zemzeme Mukaddimesi ve Takdîr-i Elhan’ında bir taraftan Namık Kemal’in anlayışını devam ettirirken diğer taraftan -burada Zemzemelerini de hatırlayalım- şiiri sosyal meselelerin ötesinde ferdî duyguların, hatta aşırı bir santimentalizmin ifade vasıtası hâline getirir. O, Namık Kemal gibi büyük davaların adamı değildir. Hele ‘Bu da Bir Şi’r-i Muhzin-i Diğer’ manzumesiyle tabiattaki her güzel şeyin şiir konusu olabileceğini söyler. Aruz vezninin her kalıbının her duyguyu ifade edemeyeceğini düşünür. Her vezinli, kafiyeli sözün şiir kabul edilemeyeceğini belirtir. ‘Nesr-i muhayyel’ üzerinde durur. Ayrıca şiirlerinde yeni şekiller dener. (Yetiş, 2007:205-206)

Kazım Yetiş, ayrıca Türkiye’de “Avrupaî retorik ve edebiyat nazariyatının yerleşmesinde Recâzâde Mahmud Ekrem’in Talîm’i Edebiyat adlı eserinin çok büyük bir yeri” olduğunu söylemektedir. (...) *Talim-i Edebiyat Türk edebiyatının batıya yönelme*

safhasında, onun nazariyatta sözcülüğü vazifesini görmüş veya başka bir söyleyişle, Tanzimat’tan sonra batı tesirinde gelişen edebiyatımızın kaide ve prensipleri ile nazariyatını tespit etmiş, bu yolda yeni yetişecek nesillere rehberlik yapmış olan bir eserdir. (...) Recâzâde bu eseri, sadece yeninin kaidelerini vaz etmekle kalmıyor; eskinin aksayan taraflarını göstererek yeninin yerleşmesini süratlendiriyordu. (Yetiş, 1995:IX)

Tanzimat sonrasında garp tesiriyle yeni bir edebiyat gelişmektedir. *Şinâsî ve bilhassa Nâmık Kemal’de ifadesini bulan bu edebiyat, bazı yeni edebî ölçüleri de beraberinde getiriyordu. Bu yolda Nâmık Kemal’in vazettiği birtakım prensipler, Türk münevverlerinin, Türk edip ve şâirlerinin zihinlerinde yerleşme istibdâdı gösteriyordu. Fakat Recâzâde’nin daha ilk derslerinde ifade ettiği gibi ‘edebiyat-ı cedîde’ veya ‘edebiyat-ı sahîha’ denilen bu edebiyatın bazı hususiyetleri ve güzel tarafları anlatılmış, fakat nazariyatı tespit edilmiş değildi. İşte Recâzâde Talîm-i Edebiyat’ı ile bunu yaptı. Ve bunun için de daha devrinde çığır açıcı, yeni edebî nesiller yetiştirici ve yeni edebiyatın kâidelerini vazedici bir eser olarak değerlendirildi. (Yetiş, 1995:642-643)*

Edebiyat tarihçilerine göre, “Tanzimat şiirindeki batılılaşma hareketinin asıl büyük ihtilâlcisi Abdülhak Hâmid Tarhan’dır.” “Batı şiirinde görüp beğendiği ve Türk şiirinde olmayan her özelliği tereddütsüz olarak” uygulamaya koymuştur. “Hamid, Türk şiirini batılılaştırma bahsinde, ‘düşünen’den çok, ‘yapan’ adamdır.” (...) “Batılı Türk şiirinde tabiat tasvirlerinin ilk örnekleri” *Sahra*’yla başlar. “Fransız şiirinin ‘serbest nazım’ şekli de” bu eserle gelmektedir. “Nazım şekilleri arasında hem Doğu’ya ve hem de Fransız şiirine ait olanlar bulunduğu gibi, hiçbir tarafa bağlı bulunmayanlar tamamıyla kendi icadı olanlar da var. Bazı şiirlerinin daha çok Türkçe bir dil ve üslûpla yazılmalarına karşılık, bazı şiirlerinde arapça ve farsçanın tamamıyla hâkim bulunduğu bir dil ve çok yüklü bir üslup görülür. Aynı şekilde çok ince duygu ve düşüncelerinin yanı başında basit duygu ve düşüncelere rastlamak da mümkündür. Bu düzensizlik, karışıklık, onun mizacının ve şiirlerinin en belli özelliğidir.” (Akyüz, 1995:51-52,54)

Tanzimat devrinde, daha çok eski şiirin temsilcisi olarak ün salmasına rağmen batılı tarzda da örnekler vermiş olan tek şahsiyet, Akyüz'ün de belittiği gibi, Muallim Naci'dir. "Eski nazımın tekniğini iyi bilen ve ona kuvvetle hâkim olan Naci'nin bu teknikle yazdığı şiirlerinin sayısı Batı'nın tesirinde yazdığı şiirlerin sayısından çoktur. (...) Fransız edebiyatından tercümelemler yaptığı ve bir de piyes yazdığı halde, tam bir dönüş yapmanın artık imkânsızlığı karşısında, ortalama bir yol tutturarak, Türk edebiyatının kökten değil, kısmî bir şekilde modernleştirilmesine taraftar olabildi. Bu davranışı onu batılı tarzda da şiir denemelerine götürdü ve başarılı örnekler verdi." (Akyüz, 1995:54-55)

1.6. Roman Meselesi

Edebiyat alanında aynı "ortak ifadeler" taşıyan eserlerin oluştuğu daireye "edebî tür" denir. Edebî tür, Bourneur ve Quellet tarafından şöyle tanımlanmıştır: "Eser ile hedeflenen amaç, eserin verdiği heyecanın şekli, eserde yaratılmak istenilen güzellik anlayışı, eserde kullanılan ifade yolları, bu ortak ifadelerden birkaçıdır. Yazar, kendisini, bu özelliklerin oluşturduğu kurallara göre yönlendirir." (Bourneur, Quellet, 1989:V)

"Roman (ise) tasvir ve anlatıma dayalı türler grubuna dâhil edilen bir anlatma tarzıdır; edebî türler arasında, en bağımsız olanı, en karmaşık olanı ve değişmelere en yatkın olan bir türdür. Zaman zaman hayalî, zaman zaman gerçek tarzda ve gerçek hayat izlenimini vermekle ilgi çeken olayların uzun düzyazı şeklindeki anlatımına roman" denir. (Bourneur, Quellet, 1989:VI)

Mustafa Nihat Özön, dünyada meydana gelen ilk edebî türün "nazım şeklinde destan" olduğunu belirtmektedir. "İlk destanda, tarih gibi, tiyatro gibi, romanın da –vaka hikâyesi şeklinde- ilk izlerine" rastlandığını söylemektedir. Daha sonraları birbirlerine etkisi bulunan sözlü hikâyeye vardır. Çünkü insanlar ilkçağlardan itibaren "masal" denilen hikâyeler dinlemeye alışkınlardı. Bu hikâyeler daha iyi akılda tutulması için manzum olarak yapılır. (Özön, 1936:1)

Yusuf Şerif, *Muhtasar Avrupa Edebiyatı* adlı kitabında bu konuyla ilgili şu bilgileri vermektedir: “Destan, insanın aedlerin (aede), bard (barde) veya truverlerin (trouvere) ezber okudukları manzumelerden” çıkmıştır. “Mensur hikâyenin menşei de, gece sohbetlerinde söylenen alelâde masallardır. Fransada, ötedenberi, bu masallar, manzum fabliyolarda (fabliau) edebî bir şekil almıştı. İtalya’da, nouvelle denilen mensur hikâye, masallardan çıktı: menşei İtalyada, olan bu şekli, bütün edebiyatlar almağa mecbur oldu.” “Nouvel”i o dönemde bütün ülkelerin hikâyecilerinin veya “nouvellecilerin” eserlerinde görmek mümkündür. Bu konuda en meşhur eser Boccacio’nun *Dekameron*’udur. (Şerif, 1935:74) İnci Enginün de bu türün başlangınının *Binbir Gece Masalları*’na kadar uzandığını söylemektedir. (Enginün, 2006:163)

Birçok araştırmacı, romanın eski çağ düzyazısına, doğu masallarına, Rönesans hikâyesine ve destanına bağlı olduğu bilgisini vermektedir. Bourneur ve Quellet’in bu konudaki tespiti şöyledir:

Yazılı anlatıma dayalı edebiyat teşekkül etmeden önce, her ülkenin mutlak surette pay aldığı sözlü anlatıma dayalı edebiyat hazineleri teşekkül etmiştir: Hayvanların, insanların, kahramanların, tabiatüstü güçlerin ve tanrıların birbirileriyle karışıp haşır neşir olduğu efsaneler, savaşlarla ilgili önemli olayları veya köylülerin kahramanlıklarını anlatan hikâyeler, ‘kaba güldürüler ve kibar sözler’, şarkı olarak söylenmek üzere derlenen Alman, Fransız, Yugoslav ya da Rus kahramanlık destanlarının tümü ve benzerleri... Daha eskilere gidildiğinde, Hindistan’da kutsal sayılan kitaplar, İncil, bilge kişilerin ya da azizlerin hayatları, Binbir Gece Masalları’ndaki Araplarla ilgili masallar, hikâye olarak değerlendirildikleri ölçüde roman türünün ataları olarak kabul edilebilirler. (Bourneur ve Quellet, 1989:10)

Bu konuda Forster da şunları söylemektedir: “Roman tarihsel gelişme süreci içinde kendinden önce var olan destan, romans, pikaresk, tarih, özyaşam öyküsü, sahne komedisi gibi yazı türlerinden yararlanarak gelişmiş, son derece geniş sınırlı, esnek bir yazın dalı” dır. (Forster, 1985:10) “İngiltere’de roman eleştiri ve kuramının yavaş gelişmesinin sebebi, bu yeni anlatı türünün üzerinde durulmaya değer, ciddi yazın dalı sayılmamasıdır.” Gerçekten de eskiden roman, “daha çok genç kızların, ev kadınlarının ve bilgisiz kimselerin okuduğu önemsiz bir yazı türü sayılarak küçümsenmiştir.” (...)

“Richardson’la Fielding’den önceki yüzyılı aşan süre boyunca tüm Avrupa’da en yaygın biçimde okunan iki anlatı türü görülür. Bunlar pikaresk romanla romanştır.” (Forster, 1985:11)

Forster’e göre, *aslında bugünkü anlamda romanın romans türüne tepki olarak ortaya çıktığı bile söylenebilir. Joseph Andrews’da Fielding yeni bir roman türü yarattığını ileri sürerken, kendi kitabının romanslardan hangi bakımlardan ayrıldığını belirtir; romansları, doğanın gerçeklerinden uzak, yaşanmamış ve yaşanmasına olanak bulunmayan olayları anlatan kitaplar olarak niteler. Gerçekten de romans yazarlarının hayal ürünü olay ve kişilerden, Fielding’in günlük yaşamdan alınma olay ve insanlarına geçiş, İngiltere’de romanın doğuşunu belirten bir geçiştir.* (Forster, 1985:13)

On altıncı yüzyılın ortalarına doğru “Amadis’lerin” tam zıddı bir tür olan pikaresk roman başlar. Picaro, kırdaki, şehirde bazı ufak tefek “cürümlerle” hayatını kazanan biridir. (Şerif, 1935:82)

Forster belli özellikleri olan bu roman türünden şöyle bahsetmektedir:

Adı İspanyolca picaro sözcüğünden gelir. Picaro haylaz, serseri demektir ve romanın kahramanını tanımlar. Pikaresk roman, picaro’nun değişik toplum kesimlerinde geçen serüvenlerinin, aralarında fazla bir bağlantı kurulmaksızın art arda sıralanmasından oluşur; başlıca amaç, toplumsal bozuklukları, kötülükleri gözler önüne sermektir. Geniş bir okuyucu kitlesince çok tutulduğu halde, pikaresk roman halk kesiminin dışında ciddi okurların ve eleştircilerin önemseydiği bir yazı türü değildi. Çünkü yazında üstün nitelikli, örnek kişiler görmek isteyen; şiir, destan, trajedi gibi sanat yönleri gelişmiş saygın türlerin koşullandırıldığı bu kimselere göre, pikaresk roman işsiz güçsüz bir serserinin gelişigüzel anlatılmış serüvenlerinden başka bir şey değildi. Aynı çevreler bu tutumlarının uzun süre, Fielding ve özellikle Defoe ile Smolett’in pikaresk gelenekten çok etkilenerek yazdıkları romanlarına karşı da sürdürmüşlerdir. (Forster, 1985:11-12)

On altıncı yüzyılda rağbet gören roman türlerinden biri de çoban romanıdır. İtalya’da başlayan, Portekiz, İngiltere ve Fransada benzerlerini veren bu roman biçimi eski Yunan’ın Arkadya hayatına bir hasret şeklinde baş gösterir. Kederlerini unutmak

isteyen bahtsız âşıkların çoban hayatı yaşamak istemeleri bu eserlerin mekanizmasını teşkil eder. (Özön, 1936:6)

İnci Enginün'ün verdiği bilgiye göre, *Modern romanın atası olarak görülen Don*

Kişot (1605) şövalye romanslarının ideallerine son veren, yarı yarıya pikaresk hicivdir. Bunlardan başka pastoral romans (çoban aşkları), on yedinci yüzyılın belirli bir tip veya davranışı anlatan karakter yazıları (Rabelais'in Pastagruel ve Gargantua, 1532-4) da romanın başlangıcı sayılır. Romanın ilk örneği olarak Mme de Lafayette'in La Princess de Cleves (1678) adlı eseri kabul edilmektedir. İngiltere'de roman, ilk defa on sekizinci yüzyılda Daniel Defoe'nun eserleriyle başlamıştır. Robinson Crusoe (1719) ve Moll Flanders (1722) bir kişinin başından geçen olaylar dizisi olmaları dolayısıyla pikaresk roman sayılırlar. Onu Richardson'un karakter romanı olan, bir hizmetçi kızın iffetini koruyarak bir centilmenin eşi olmasını anlatan Pamela (1740) takip eder. Gerek bu roman, gerek Clarissa Harlowe'da (1747-48), anlatım mektuplaşmayla devam ettiği için mektup roman sayılır. Olay romanı ile karakter romanını kesin olarak birbirinden ayırmak zordur, çünkü ikisi birbirine yakından bağlıdır. Olay karakteri meydana çıkardığı gibi, karakter olaylara yol açar.

On dokuzuncu yüzyılda roman, bütün Avrupa'da yaygınlaştı. Fransa'da asrın başlarındaki romantik yazarları (Chateaubrinad, Benjamin Constant, Stendhal, Balzac, Dumas Pere), asrın ikinci yarısında Hugo ile Zola, Maupassant takip etti. 19. yüzyıl Fransa'sında realizm ve naturalizm kuramlarını birleştiren Zola önemlidir. Le Rougon-Macquart adlı yirmi cilt içinde Zola, İkinci İmparatorluk devrinde bir ailenin sosyal ve tabii tarihini anlatmıştır. On dokuzuncu yüzyılda güçlü bir Rus romanı da doğmuştur. (Enginün, 2006:163-164)

Fethi Naci, *Yüzyılın 100 Türk Romanı* adlı kitabında roman hakkında şunları söylemektedir: “Gerçek roman, yani 18. ve 19. yüzyılın romanı, ancak, bir burjuva” toplumunun gelişmesiyle başlamıştır. “Gelişmekte olan Fransız burjuvazisi, feodaliteye karşı savaş açmış, toprağa bağlı serfleri (toprak kölelerini) derebeyliğin egemenliğinden kurtaracak ‘özgür bireyler’ durumuna getirmiş(tir)...” (Naci, 2007:IX)

Fethi Naci'nin verdiği bilgiye göre, "Batı romanı, daha doğrusu roman, "birey"i anlatır; burjuva toplumunun insan örneği olan bireyi. Bu romanlarda bireyin" sonsuz "zenginliklerle dolu iç dünyası betimlenir." (...) (B)ireyin günlük yaşamının en küçük olayları, kafasından geçenler son derece önemli, değerli olaylar, durumlar olarak gösterilir; çünkü roman kahramanı artık başlı başına bir dünyadır, toplumun dünyasına eşit bir dünya. Sözelimi Stendhal'in Parma Manastırı'nda roman kişisi Fabrice'in duyguları ile Waterloo Savaşı, roman yapısı içinde, aynı önemdedir. (Naci, 2007:IX)

Don Kişot'tan Bugüne Roman adlı kitabında Jale Parla, "Cervantes'in okurunu Don Quijote'nin dokuzuncu bölümüne kadar (I.9), yalnızca romans türünün parodisiyle karşı karşıya bıraktığını ve anlatısını abartılmış bir romans diliyle sürdürdüğünü" söyler. "Sekizinci bölümdeki kesintiden sonra dokuzuncu bölümde kayıp metin bulunur." (Parla, 2002:63)

Kayıp metin, okurla yazarın özdeşleştiği yerdir, çünkü anlatılan öykünün alternatif, yazılmamış, yazılabilecek olanıdır. Okuma kontratının da kesintiye uğradığı, hatta bir süre yoklandığı ve yeni maddelere açıldığı andır. Kayıp metinler, birer anlatı metonimisi olarak, yazar ve okur arasındaki kontratın her an değişebileceğini haber veren noktalar, hayale dayalı kontratların bağlayıcı olmayacağını teslim edildiği boşluklardır. Okura şunu hatırlatırlar: Elindeki yalnız bir anlatıdır; bu yazarın yazmış olduğu anlatı. Ama bundan başka yazılmış ve yazılacak sayısız anlatı vardır. (Parla, 2002:62)

Taner Timur, "Osmanlı devletinde roman(ın) uluslar arası kapitalistleşme sürecinin başat olduğu, fakat kendine özgü kültürel çizgiler taşıyan bir ortamda ilk örneklerini vermeye başladığını" söylemektedir. "Bu yüzden roman tarihimizi incelerken, önce Osmanlı toplumunun XIX. yüzyılda geçirdiği sosyo ekonomik evrimi ve bunun yarattığı örf ve âdetlerdeki değişimi sağlıklı bir biçimde saptamamız gerek(mektedir)." (Timur 2002:20) Murat Turna, hazırladığı 1980 *Türk Romanında Değerlerin Çözülmesi* başlıklı doktora tezinde sosyal, siyasî, dini vb. çözümler üzerinde durmuş, dikkat çekici tespitlerde bulunmuştur. Ona göre her türlü değer çözülmesi şehirlerde çoğalmakta ve "iç içe geçmiş" karışık bir durumda görülmektedir. Küçük yerlerdeki (belde köy), değer çözülmesi daha az olarak yaşanmaktadır. (Turna, 2011: 527)

1.6.1. Bizde Roman

Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* adlı kitabın “Romana ve Romancıya Dair Notlar” yazısında, roman hakkında şu bilgileri vermektedir: *İnsanı ferdî ve*

içtimâî hususiyetleriyle, ruh hâletleriyle, ferdiyetini besleyen bin türlü şartlarla verebilmek için muasır garp hikâyeciliği, başlangıç noktası olan Don Kişot’tan Goriot Baba’ya ve Chartreuse de Parme’a varıncaya kadar muazzam bir inkişaf devresi geçirmişti. Arada klâsik on yedinci asırla aydınlanma asrının bütün kazançları, bütün hayal sukutları, müsbet ilmin tekâmülü, yeni bir felsefenin doğuşu, bir yığın içtimâî mücadele ve ihtilâl ve tenkit fikrinin bütün hayat ve fikrin üstündeki saltanatı vardı.

İnsanoğlunun iç hayatı ve kıymetler dünyası kaç defa yıkılıp sonra yeniden kurulmuştu. Hâlbuki Don Kişot’un kendisi de bu cinsten merhalelerin biriydi. Ortaçağ romanı ona, kendi an’anesi içinde birçok içtimâî gelişme ve değişmelerden sonra erişebilmişti. Bu roman Ortaçağ romanının tenkidi idi ve yeni bir zihniyetin doğuşunu müjdeliyordu. (Tanpınar, 1992:57)

Berna Moran, *Türk Romanında Eleştirel Bir Bakış I* adlı kitabında romandan şöyle bahsetmektedir:

Biliyoruz ki bizde roman, Batıda olduğu gibi feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasında tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir anlatı türü olarak çıkmadı ortaya. Batı romanından çeviriler ve taklitlerle başladı; yani Batılılaşmanın bir parçası olarak, Semseddin Sami, Namık Kemal, Ahmet Mithat gibi romanı ilk deneyen yazarlarımızın edebiyat ve roman ile ilgili yazılarını okuyacak olursak görürüz ki Avrupa edebiyatını ve romanını ileri bir uygarlığın işareti, kendi dünyamızı ve özellikle anlatı türündeki yapıtlarımızı da geriliğin bir işareti sayarlar. (Moran, 2004:9)

İnci Enginün de roman hakkında şu tespitlerde bulunmuştur: “Roman kelimesi nesirle anlatılan kurmaca anlamındadır.” Çoğunlukla olaylarda kurmaca olduğu için, olayları esas alan tarihten ayrıldığı gibi, “çoğunlukla olaylardan ve kişilerden söz eden denemelerinden de farklıdır. Küçük hikâyeden farkı birçok kişiyi ve onların tecrübelerini anlatmasıdır.” (Enginün, 2006:163)

Berna Moran'ın verdiği bilgiye göre, “Batılılaşma hareketi sonucu bazı Türk aydınları” Batı'yla temasa geçerek 19.yüzyılın ikinci yarısında Batı romanını tanımaya başladılar. “Türkiye’de o zamana kadar anlatı türünde Leylâ ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha, Hüsn ü Aşk gibi manzum hikâyeler, Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre gibi âşık hikâyeleri, Köroğlu, Battal Gazi gibi kahramanlık hikâyeleri, masallar, meddah hikâyeleri, velâyetnameler vardı. Avrupa romanı bizdeki anlatı türüne çok üstün görülüyordu.” (Moran, 1985:409)

Yine Berna Moran'a göre, Türk yazarları geleneksel hikâyeyi çocukça bulur, hor görürlerdi. Ancak roman denemesine başladıklarında çocukluklarından beri dinleyip okudukları bu hikâyelerin etkisinde kalırlar. Olay örgüsü kurma, bazen de anlatım üslubu bakımından onlardan faydalanırlar. Eski âşık hikâyelerinin olay örgüsünün bu hikâyelerde tekrarlandığı görülür. Bu formül dört ana bölümden oluşur. 1)Genç kız ile erkek arasında bir aşkın başlaması; 2)Sevgililerin ayrı düşürülmesi; 3)Sevgililerin bir birine kavuşmak için verdikleri savaş (erkek, kendisinden kaçırılan kızın peşinden gider; 4)Evlilik ya da ölümle bitiş. İdealize edilen bu aşk, hikâyelerdeki en büyük değerdir. Sevgiliye sadık kalmak, onun yolunda ölmek en büyük erdemdir. Berna Moran, ilk romancılarımızın bu formülü kendi romanlarının olay örgüsünü kurarken kullandıklarını söylemektedir. “Ahmet Mithat'ın ilk romanı *Hasan Mellah* (1874) bunun en açık örneğidir.” (...) “İlk romancılarımız yalnız âşık hikâyelerinden değil, meddah hikâyelerinden de yararlanmışlardır. Konuları masallardan alınmış olanlar bir yana bırakılırsa, meddah hikâyeleri geleneksel anlatı türünde romana en yakın(dır). Bunlar gerçekçi sayılabilecek halk hikâyeleriydi. Doğaüstü varlıklara, olaylara yer vermezler, konularını şehir yaşamından alırlardı.” (Moran, 1985:409-410)

Ahmet Cüneyt İssı'ya göre, Türk romanı “*modern* bir görünüme” (...) “ilkel diyebileceğimiz ilk örneklerle ‘emekleme ve çocukluk devresi’ geçirdikten sonra olgun ürünler vermeye başlamıştır.” Modern Türk romanı esas olarak Batı'dan yapılan roman çevirilerini örnek alan bir türdür. Türk edebiyatının romanla tanışması Batı'dan yapılan çevirilerle başlar. Batı'dan yapılan çevirilerden etkilenen ilk romancılarımızın karşısında divan edebiyatı geleneğine alışan bir halk vardır. Ahmet Mithat Efendi, Batılı roman

teknîğiyle geleneksel Türk halk hikâyelerini “uzlaştır(ır)”. Namık Kemal ise batılı roman tekniğini doğrudan uygulamaya çalışır. (Issı, 2002:16-17)

Nurullah Çetin’in verdiği bilgiye göre, Ahmet Mithat Efendi ve Namık Kemal “romanın amacının eğlendirerek öğretmek, hoşça vakit geçirirken sosyal, medenî ve ahlakî birtakım dersler vermek, okuyucuları bilgilendirip bilinçlendirmek” konusunda birleşirler. İki yazar da romantizm akımına bağlıdırlar. Kendi dönemlerinde güncel konumda olan realizm yerine romantizmi tercih ederler. “Mithat Efendi popüler romanın, Namık Kemal de edebî romanın öncü(lüğünü)” yapar. Onlar romanın kurgusunda, tekniğinde, dil ve üslûbunda ayrılarak iki ayrı çizgi oluştururlar. Ahmet Mithat kendisine halk kitlelerini seçer. Kolay okunabilen, “basit kurguya sahip, açık ve yalın bir dil ve üslûbu olan, sürükleyici, eğlendirici, sıkmayan bir teknikle roman yazar.” Fransız edebiyatından özellikle Aleksandr Düma Per’in etkisi altındadır. Namık Kemal ise belli bir eğitim ve kültür seviyesine sahip olan kitleleri hedef seçer. Estetik kaygıları, dil ve üslûbu sanatlı roman kaleme alır. Onda Fransız edebiyatından özellikle Victor Hugo’nun etkisi görülür. (Çetin, 2002:21)

Batı’da roman türü ortaya çıktığı zaman Osmanlı toplumunda hangi eserlerin bulunduğunu Güzin Dino *Türk Romanının Doğuşu* adlı eserinde şöyle sıralamaktadır:

Romandan önce klasik Osmanlı yazınında anlatım türü Farsça’dan kaynaklanan mesnevilerle kendini gösterir; bunlardan en çok bilinenler Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha, Hüsnü ile Şirin, vb.dir. Bunlar Aruz vezniyle yazılmış, efsaneleşmiş sevda temalarını işleyen, çoğu kez tasavvufî nitelik taşıyan ve özellikle şiirsel hikâyelerdir. İncelmiş, bilgince, Arap-fars sözcükleri ve deyimleriyle yazılmış olan bu hikâyeler sadece seçkinler içindir. Gene yazına bağlanan, Hint kaynaklı, Türkçeye Arapça’dan çevrilen Kelile ve Dinme ya da tarihsel ve efsaneleşmiş olayları düzyazıda bir araya getiren (Farac Bad’es Sidde gibi) Farsça ve Arapça’dan daha sade ve açık bir dille yazılmış kitaplara rastlandığı gibi, Aziz Efendi’nin düzyazı olarak kaleme alınmış töresel ve gizemli Muhayyelât’ı da anlatım yazınının başka bir yönünü ortaya koyar.

Yazın türünün yanı sıra sözlü halk hikâyeleri, kimi zaman doğrudan doğruya mesnevilerden, destanlardan, dinsel, tarihsel konulardan ya da efsanelerden esinlenir; (...)

Dede Korkut gibi ulusal destana bağlı olanlardan ya da folklor niteliği taşıyan Koroğlu, köy çevrelerinde daha yaygın olan Karaca Oğlan, Kerem ile Aslı, vb. hikâyelerden başka Battal Gazi, Hazret'i Ali'nin yaşantısı, Firuzşah'ın serüvenleri, Binbir Gece Masalları, âşıkların romanlaştırılmış yaşantıları, Tıflı'nın usdışı serüvenleri Tutiname hikâyeleri, özellikle hikâye türünü özümleyen Hançerli Hanım, Tayyarzade ve Cevri Çelebi'nin hikâyeleri, romanın doğuşundan önceki anlatım yazını oluşturmuştur. Sözlü anlatım geleneğine bağlı olan bu yazarlar ilkin taşbasması olarak, sonra da aşağı yukarı Batı etkisindeki ilk Türk romanlarının çıktığı sıralarda genel basım tekniğiyle yayınlanmıştır. (...)

Kimisi yazın geleneklerine, kimisi halk ve folklor kaynaklarına bağlanan bu anlatı çeşitlerinin özellikleri, birinciler için dinsel ya da alegorik (orunlamalı), diğerleri içinse doğa dışı, büyü ve tılsım başvuran, olağanüstü, serüven dolu olmalarıdır. (Dino, 2008:6-7-8)

Güzin Dino'ya göre, "Türk romanı hem geç doğmuştur, hem de aceleye gelmiştir. Roman türüne ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında yaklaşılmıştır. Batı romanının çeşitli tarihsel süreçler içindeki yavaş oluşumu ile Türk romanının doğuş ortamı arasında hiçbir benzerlik yoktur." (Dino, 2008:6)

Jale Parla da bu konuda şunları söylemektedir:

Roman Osmanlı kültürüne 19. yüzyılın son otuz yılında, 1870-1890 yılları arasında girdi. Roman kuramcılarına göre, romanın Batı'da burjuvalaşmasıyla eş zamanlıdır ve yeni bir ideolojinin (liberalizmin) ve yeni bir epistemolojinin (ampirik pozitivizmin) temel ilkelerini yansıtır. Ayrıca, roman türünün, belki de bütün diğer türlerden daha fazla, döneminin ikonoklastik gerilimlerini taşıdığı kabul edilir. (Parla, 1993:9)

Servet-i Fünûn yazarlarından Hâlid Ziyâ da *Hikâye* adlı çalışmasında hikâye ve romanı değerlendirir. Roman türünün Batı'daki gelişmesini ele alan yazar, romanın tarihi gelişimini anlatmıştır. Bunun dışında Romantizm ve Realizme değinmiş, bu akımların roman anlayışının "mukayeseli" bir şekilde belirtmiştir.

Bilge Ercilasun'un verdiği bilgiye göre, "yazarın tek eksiği, masalcılar dediği folklor malzemelerini edebiyatın dışında tutması ve bunları edebiyat dışı malzemeler olarak değerlendirmesidir. Bunun bir sebebi, folklor hakkındaki o zamanki bilgilerin eksikliği ve yanlışlığıdır. Hâlid Ziyâ Batı'daki roman hakkında bütün bilgileri sıraladıktan sonra kendi tercihini de belirtir." (Ercilasun, 1997:288)

Mehmet Rauf da *Bizde Roman* yazısında romanın ne olması gerektiği konusunu ele almıştır. Romanı belli bir tarife sığdıramayan Mehmet Rauf, Taine'den hareketle romanı tabiatın ve hayatın bütün çehrelerini gösteren bir ayna olarak tanımlamıştır. (Şen, 2006:568)

1.6.2. Tanzimat Romanı

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, *19.uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde verdiği bilgiye göre, ilk hikâyelerimiz, özellikle yazarların "imkânları yüzünden iptidâî"dir.

Çünkü bir sanatın hayata tasarrufunun da kendine mahsus bir yığın şartı vardır. Sanat kendi mâlikanesini hangi devirde olursa olsun adım adım fethetmiştir. Avrupa resmine denizin hakkıyla girişi Rönesans'tan sonradır. Şiirde ve edebiyatta o zamana kadar mücerret bir hayal unsuru gibi kullanılan denizin rengi, kokusu, manzarası, saatleri ancak Chateaubriand'la tadılır. Vâkıa Rönesans'tan beri inkişaf eden garp nesri ve hikâye neveleri bizim için hazır örnek sıfatıyla bu yolları çok kısaltmıştı. Fakat ne de olsa bu tecrübeyi kendi dilimize ve hayatımıza mal etmek için uzun bir alışkanlık devresi geçirmemiz lâzımdı. Meğer ki, işe koyulduğumuz zaman her şeyi kendisinde hazır bulan o mesut yaratılışlardan biri gelsin ve birdenbire cemiyetimizin düğüm noktalarını bulsun, sokağı ve insanlarını keşfetsin, bin senelik bir sükût içinde bekleyen bir kalabalığı birdenbire konuşursun. Böyle bir şey olmadığına göre, küçük ve iyi niyetli çalışmalarla, yavaş yavaş garbın insan tecrübesini bize nakledecek veya ona intibak etmeğe, çok acemîce ve tesadüfe bağlı denemelerle hayatı yakalamağa çalışacaktık. Hâlid Ziyâ'ya kadar, romancı muhayyilesiyle doğmuş tek muharririmiz yoktur. Hepsî roman veya hikâye yazmağa hevesli insanlardır. (Tanpınar, 1988:288-289)

İsmail Parlatır da Tanzimat'la ilgili şu tespitlerde bulunmaktadır:

Tanzimat, XVIII. yüzyılın başlarından beri Batıya yönelik yaklaşımları adım adım ileri safhaya götürerek imparatorluğu askerî, siyasî ve sosyal alanlarda

güçlendirmek, gençleştirmek ve yenileştirmek gayretlerinin bir sonucu saymak gerekir. Tanzimat'ı tahlil eden pek çok bilim adamının ortak görüşü şu olmuştur: Tanzimat, doğu medeniyetinden batı medeniyetine geçiş devresidir. Gene bu yolda bir başka hüküm, Tanzimat'ın sadece ilân edilen bir ferman ile sınırlı kalmadığı, onun geçmişe doğru uzun yıllara dayalı reform hareketlerinin sonucu olduğudur. Tanzimat düşüncesini yaratan bu reform hareketlerinin kaynağını batı olarak görüyoruz. Bir millet yeni bir medeniyete, yeni bir kültüre yönelirken önce oranın bilim hayatını, dolayısıyla düşünce dünyasını tanıma eğilimine girer. Daha sonra bu eğilim edebiyat hayatını etkiler. Bundan dolayı edebiyat dünyamızın batı düşünce ve kültür hayatından etkilenmesi biraz geç olmuştur. Daha doğrusu bir tanıma dönemi geçirmiştir. Tanzimat'ın ilanından yaklaşık yirmi yıl sonra da ilk örneklerini veya ürünlerini vermeye başlamıştır. (Parlatır, 1994:553)

Bu dönemde cemiyet hayatında yapılan bir takım değişiklikler bir süre sonra edebiyata da yansımıştır. Tanzimat sonrası ortaya çıkan gelişmeler “Tanzimat Edebiyatı” kavramını tartışmaya açmıştır. Bu kavram ne zaman oluştu? Tanzimat romanı ile ilgili yapılan çalışmalarda şu hususlara değinilmiştir. Mehmet Kaplan’a göre,

Tanzimat edebiyatı, Divan edebiyatına karşı bir tepki olarak doğar. Daha doğrusu bu edebiyat, Osmanlı İmparatorluğunun, geçmiş ile üstünlük ve geçici uzlaştırma teşebbüslerine rağmen, hayatın her sahasında, eskiye zıt bir şekilde gelişen yenileşme hareketine paralel bir sanat faaliyetidir.” (Kaplan, 1997:17) “(B)u edebiyat, sosyal kaynaşma ve hareketlerin akisleriyle dolu ve günlük hayatın basit kayıtlarından ibaret olan gazete ile başlamış, zihniyet ve üslûbu, uzun müddet onun tesiri altında kalmıştır. Divan edebiyatı, sosyal hareketleri ve ferdin hususî yaşayış ve mizacını içine kabul etmeyen bir duvarla çevrili olduğu halde, Tanzimat edebiyatı, hayatın her nevi tezahürüne kapılarını açar. (Kaplan, 1997:17)

Mehmet Kaplan’ın bu tespitleri, bazı edebiyat tarihçileri tarafından tartışılmış, özellikle yeni bir hayat anlayışı olduğu tespiti kabul görmüştür.

Hasan Akay da, *Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Yeni Fikirler* adlı kitabında Tanzimat’ın zihniyetle ilişkisine dair paralel tespitlerde bulunmakta yeni edebiyatın bu bağlamdaki temellerine işaret etmektedir. Ona göre, *Osmanlı Devleti’nin ardı ardına*

yenilişlerine bir son vermek maksadıyla yaptığı teşebbüslerin sonuncusu olan Tanzimat, edebî, sosyal, fikrî, askerî ve siyasî açıdan büyük ve zorunlu bir değişimin başlangıcı olmuştur. Tanzimat'ın getirdiği fikirlerin ve gerçekleştirdiği değişmelerin temelinde hiç kuşkusuz bütün bir medeniyet anlayışı ve yeni bir zihniyet yatmaktadır. Sorumluluğu üstlenen yeni zihniyet sahibi aydınlar vasıtasıyla Tanzimat ruhu, devletten halka doğru Batılılaşma hareketi yönünde yayılmış ve devlet zihniyetinden aile ilişkilerine varıncaya kadar toplumun bütün geleneksel kurumlarında değişmeye sebep olmuştur. Fakat asıl çaplı değişme, edebî ve siyasî düşünce alanında kendini göstermiş ve yeni edebiyatın temelleri atılmıştır. (Akay, 1998:257)

Bu değişme sürecini değerlendiren İsmail Habib Sevük, *Tanzimat'tan Beri Edebiyat Tarihi* isimli kitabında Divan edebiyatının hemen hemen nazımdan ibaret olduğunu, “Avrupa edebiyatını almak” için onun nesrini almak gerektiğini ifade etmektedir. Çünkü nesir, çeşitli türlerle bütün bir âlemdi. Daha doğrusu, “Nesir sadece edebî mensurecilikten ibaret değil, gazete, hitabet, hâtırat, mektup nevi, tiyatro, roman, hikâye tarih, felsefe diye insan fikrinin bütün tezahürlerini ihtiva etmekte”dir. (Sevük, 1942:107-108)

Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı* adlı eserinde roman ve hikâyenin birbirine karıştığını ifade etmekte, aradaki farkı da şu cümlelerle teşhis etmektedir:

Edebî terim olarak bir birinden ayrı ve farklı iki tür olan hikâye ve roman, bütün Tanzimat Edebiyatı boyunca birbirine karışır. Hikâyenin geleneğimizden gelen bir isim olmasına mukabil roman, Batı kaynaklı yeni bir kavramdır. Fakat küçük hikâye türüne henüz âşina olmayan Osmanlı aydını için sadece büyük hikâye yahut roman vardır ve bu dönemde her ikisinin de adı uzun süre hikâye olarak kalmıştır. (Okay, 2005:67)

Bilindiği gibi, edebiyatımızda batılı tarza uygun roman önce küçük hikâye ile başlamıştır. Bu alanda ilk örnekler Ahmet Mithat Efendi'nin yazdıklarıdır. Tanpınar'a göre, Ahmet Mithat Efendi, küçük hikâyelerini 1870'de *Kıssadan Hisse* adıyla yayımlar. Bunu *Letâyif-i Rivâyat* (1871) takip eder. “1873'te başlayıp 1875'te biten, Emin Nihad Bey'in ‘Müsâmeretnâme’si ikinci teşebbüstür.” (...) “*Letâyif-i Rivâyat*, mânasıyla, işitilen birçok hikâyelerin içinde en güzellerinin seçildiği hissini bırakır.

Müsâmeretnâme'nin mânâsı ise, gece sohbetleridir. Böylece her iki muharrir, bu adlarla eski meddah hikâyesini devam ettirmek istiyor gibidirler.” (Tanpınar, 1988:286-289)

Türk edebiyatının ilk romanı Şemseddin Sami'nin 1872 yılında yayımladığı *Taaşşuk-i Talat ve Fıtnat*'tır. (Enginün, 2006:188) Bu eser sonu ölümle biten bir aşk romanıdır. Bu romanı Ahmet Mithat Efendi'nin *Hasan Mellah* (1874) romanı takip eder.

Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* adlı incelemesinde, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında insan psikolojisi ve sosyal meseleler üzerinde durduğunu söylemektedir:

Hasan Mellah'ın önsözünde, roman yazmaktan maksadın sadece 'vakanın anlatılması' değil, aynı zamanda, 'insanın psikolojik muhtevasını araştırmak' olduğunu da söyleyen yazar, psikolojik tahlillere de yer verirse de, bunların pek başarılı oldukları söylenemez. *Tanzimât* romanında sosyal meselelere ilk defa ve en çok yer veren, Ahmet Mithat'tır. Bu meseleler arasında, ahlâk ve sosyal adalet önde gelirler. (Akyüz, 1995:73)

Ahmet Mithat Efendi, 1874 yılında *Hasan Mellah*'ı yayımladıktan birkaç yıl sonra Namık Kemal'in *İntibah*'ı (1876) yayımlanır. “İntibah'ta, hayat tecrübesi olmayan bir delikanlının mâcerası anlatılır ve bu macera entirikası bol bir aşk vakasının etrafında döner.” (Akyüz, 1995:75-76)

“Bundan üç dört yıl sonra Namık Kemal *Cezmi*'yi yayımlar. Tanpınar'ın ifadesiyle bu roman, “tarihî kadro içinde bir ideoloji romanıdır. Nâmık Kemal burada İslâm ittihadı fikrini vatan sevgisini, insan hakları üzerindeki fikirleriyle 'Celal'den sonra bir kere daha bir araya toplar. Yazık ki kitap bitmemiştir.” (Tanpınar, 1988:407)

İnci Enginün'ün verdiği bilgiye göre, Rezaizade Mahmut Ekrem'in 1870'lerde yazıldığı halde çok geç yayımlanan *Araba Sevdası yahut Bihruz Bey'in Âşıklığı* (1896) olgun bir eserdir. Enginün'e göre, bu roman realist akımın etkisiyle yazıldığı söylenmekle birlikte, “romantizmin en önemli özelliği tabiatın aynen, resmini yaparcasına taklit etme prensibine uygundur. *Araba Sevdası*, onun önceki hikâyelerinin hastalıklı duygularından (melankoli) sıyrılmış, ama romantik tarzdan ayrılmamış eseri olarak

yorumlanmalıdır.” (Enginün, 2006:253) Sami Paşazâde Sezaî'nin *Sergüzeşt* (1888) romanı ise romantizmden realizme doğru yönelimi olan, “sanatlı bir nesir örneği”dir. (Enginün, 2006:263)

Tanzimat romanı Batılılaşma meselesini merkeze alan bir dönem romanıdır. Ahmet Mithat Efendi Batılılaşma meselesinin yarattığı problemleri ve Batı tesirindeki tipleri romanında ayrıntılı bir şekilde anlatır. Onun eserlerinde Batı tesirindeki kişilerin bir kısmı Batı taklitçisi, kendi örf, âdet ve geleneklerinden kopmuş, gülünç tiplerdir. Bu tipler kendi milli ve manevî değerlerini reddederek, giyim kuşam, düşünce tarzı, yaşayış biçimleriyle Batılılara benzemek isteyen kişilerdir. Batı taklitçisi olarak ortaya çıkan bu tipler, “züppe”, “alafranga” adlarıyla anılırlar.

M. Fatih Andı *Roman ve Hayat*'ta alafrangalığı şu satırlarla anlatır: *Alafrangalık (Frenk usulü giyinme), özellik ve görünümüleriyle bir zihniyet ve tarz olarak XIX. Yüzyıl Osmanlı toplumunda hem erkekler, hem de kadınlar arasında gözlenen bir olgudur. 'Alafranga'lar, kıyafette Batı modasını titizlikle ve ifratla taklit edişleri, davranışlarındaki ve konuşmalarındaki yapmacıklık ve özentisi ile içinde yaşadıkları topluma antipatik ve gülünç gelmiş, bu yüzden de devirlerinde şık, züppe, didon, cicibey vs. gibi küçültücü sıfatlarla anılmışlardır.* (Andı, 2004:128)

Rauf Mutluay'ın verdiği bilgiye göre, *Felâton Bey ve Rakım Efendi* romanı, Ahmet Mithat'ın eserleri arasında özel bir yere sahiptir. “Tanzimat'la ortaya çıkan gösteriş alafrangalığının, konak mirasının, rahat hayatlar içinde yetişmiş sınıvdan geçmemiş yüksek zümre beyzadelerinin bir örneği olan Felâton Bey, (...) bütün yanlarından didiklenir.” (Mutluay, 1970:98)

Tanzimat dönemi romanları içinde alafrangalığı işleyen önemli yazarlardan biri de Recâzâde Mahmud Ekrem'dir. Yazar, *Araba Sevdası*'nda Batılılaşma'nın yanlış algılanmasından bahseder. Eserin kahramanı Bihruz Bey, alafranga giyinen, alafranga görgü kurallarını uygulayan, başkalarıyla Fransızca konuşan ve araba kullanan bir tiptir.

İsmail Parlatur'ın verdiği bilgiye göre, “Bihruz Bey'in sosyal hayatı, konak içi ve konak dışı yaşayış tarzı olarak yansıtılıyor. Ev hayatı, bütünüyle batılı tarzdadır. Belli

saatlerde *salle a manger* (yemek odası)'de yemek yenilir, ardından *cabinet de travail* (çalışma odası)'na geçilir, Fransız hoca Pierre ile romanlar okunur, zaman zaman oyun oynanır." (...) "Ev dışındaki hayatı gene batılı tarzdadır. Bu hayat da üçlü bir zevk çerçevesinde sergilenmektedir. Birincisi Çamlıca'da araba sefası, ikincisi sevgilinin yollarının gözlenmesi, üçüncüsü Beyoğlu'nda gezintiler ve Fransızca konuşma özentisi. Yazar, her üç zevkte de bir alay unsurunu esas almaktadır; Bihruz'u bu hayat tarzı içinde gülünç durumlara düşürmektedir." (Parlatır, 2004:83)

Recâizâde Mahmud Ekrem romanda "züppe aydın tipinin Batı karşısındaki tavrını mizahî bir şekilde işlemiştir. Eserin kahramanı olan ve bilgisini artırmak için değil de gösteriş olsun diye Fransızca öğrenen Bihruz Bey, bütün komik özellikleriyle takdim edilir; bu suretle Batılılaşma anlayışındaki çarpıklık ve bozukluk gösterilir." (Ercilasun, 1997:286)

"Recaizade'nin gerek mekân, gerek Bihruz Bey'in kılık kıyafetiyle ilgili olarak yaptığı tasvirler, dönemin modalarını ayrıntılı bir şekilde vermektedir." (Enginün, 2006:257)

İnci Enginün'e göre, "Bihruz Bey dönemin yanlış yetiştirilmiş, modalarına kurban olmuş gençlerden biridir. Recaizade, batılı yaşayış tarzını benimsemiş olmakla birlikte kültür ve moda uymayı tek amaç haline getiren gençlere karşı hayli müsamahasız olduğunu bu eserinde göstermektedir." (Enginün, 2006:258)

Tanzimat devrinde alafrangalığı gösteren eserlerden biri de Sami Paşazâde Sezâi'nin *Sergüzeşt* adlı romanıdır. Zeynep Kerman'ın verdiği bilgiye göre, "Türk Edebiyatında esaret temini ilk planda, en geniş, güzel ve sanatkârane bir şekilde ele alanların başında Sami Paşazâde Sezai gelir." Yazar, "bütün roman boyunca, ezilen, satılan, oradan araya fırlatılan, bir insan olarak duygu ve düşüncelerine değer verilmeyen Dilber'in zayıflığı ile içinde yaşadığı çevrelerin zalimliğini çarpıcı bir şekilde ortaya koyar." (Kerman, 1998:39-40)

Mizancı Murad Bey'in *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* adlı otobiyografik romanında ise modern tipler yer almaktadır. Roman kahramanı Mansur, Batı'nın sadece ilmini alan,

geleneğe bağlı müspet bir tip olarak dikkatimizi çeker. Diğer kahraman Zehra iyi derecede Fransızca bilen, piyano çalan “örnek kadın” tipidir. Romanda evlendikten sonra daha da mükemmelleşen kadınlığı ile hem bir anne, hem sadık bir eş, hem de Mansur Bey’in dava ve ideallerine ortak bir “refika-i hayat” olmuştur. Bir diğer “turfanda” tipi Mehmet Efendi’dir. “Mekteb-i Mülkiye’den birincilikle çıkmış, mükâfat olarak devlet tarafından iki yıl Paris’e ne tarzda, ne kıyafette gittiye”, aynı şekilde geri döner. Mizancı Murad’ın bu eserinde yer alan kişilerin Batı’dan müspet bir şekilde etkilendikleri görülür. (Emil, 1979:486,490,493,496-497)

Bilge Ercilasun’un da dile getirdiğı gibi, *(h)ayattın değişmesi edebî eserlerde ele alınır. Eserlerde hep yanlış batılılaşan, Batı’yı yanlış anlayan ve değerlendiren tipler işlenir ve karikatürize edilir. Bu tipler gerek eserlerde gerekse hayatımızda günümüze kadar getirilebilir. Felâton Bey ile Râkım Efendi’deki Felâton Bey, Araba Sevdası’ndaki Bihruz Bey ilk örneklerdir. Yazarlar, tipler vasıtasıyla hem manevî insandaki çarpıklığı göstermişler, hem de sosyal hayatın değişmesini teferrüatlı bir şekilde anlatmışlardır. Bu eserlerde giyiniş ve davranıştan kullanılan eşyaya kadar her şey ele alınır.* (Ercilasun, 1997:275)

Tanzimat romanı başka sorunları da ilk defa dikkat çekici bir şekilde öne çıkarmıştır. Mekân meselesi bunlardan biridir. Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarının birçoğunda olaylar Orhan Okay’ın da işaret ettiğı gibi “ya tamamiyle veya kısmen Beyoğlu’nda geçer. Çünkü (...) romancının hayatının mühim bir kısmı bu semtte geçmiştir.” (...) “Ahmet Mithat, Beyoğlu’nun ne tarafına bakmışsa bir roman görmüş, böylece *Felâton Bey ile Râkım Efendi*” romanı “bu semtte bizzat yaşadığı vak’a dayanmıştır.” (Okay, 1975:101-102)

Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi* isimli kitabında Beyoğlu hakkında şu bilgileri vermektedir: *On altıncı asırdan itibaren sefârethanelerin yerleştiğı, bu yüzden de Avrupalı seyyahların ikâmeti tercih ettiğı, buna bağlı olarak da zamanla Avrupaî otel ve eğlence yerlerinin kurulduğı, Beyoğlu, batı âdet, moda ve eğlencelerinin İstanbul’a nüfuz ettiğı bir kapı olmuştur. Bir yönden Tunel ve Taksim arasındaki Cadde-i Kebir’in iki tarafında sıralanan ve 19. asrın sonuna doğru Taksim’in öte tarafından Tatavla*

ve Şişli semtleri istikametine ilerleyen, diğer yönden Galatasaray ve Cihangir'den denize doğru Tophâne, Karaköy ve civârını içine alan bu semt Ahmet Mithat Efendi'nin yaşadığı yıllarda Avrupa malları satan mağazaları, sarrafları, yabancı dilde gazete basan matbaaları, tiyatro ve çalgılı gazinodan sefih eğlence yerlerine kadar İstanbul'un çok renkli bir tarafını gösterir. Bu sebepten Tanzimat'tan günümüze kadar Türk romanının da ihmâl edemediği bir çevre olmuştur. (Okay, 1975:101)

Bu konuda müstakil çalışma hazırlayan, Ali Şükrü Çoruk da *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu* adlı kitabında 1870'lerden sonra edebiyatımızda Beyoğlu'nun romanlarda yer aldığını söylemektedir. “İlk romancılarımızdan Ahmet Mithat Efendi eserlerinde batılı bir muhit olarak gördüğü Beyoğlu'na geniş yer verir. Onun Beyoğlu'nu merkez alan romanları, Tanzimat sonrasında değişen sosyal hayatımızın, yanlış batılılaşma veya kısaca alafrangalık adı verilen tarafını göstermesi bakımından önemlidir.” (Çoruk, 1995:30) *Felatun Bey ve Rakım Efendi* romanında mirasyedi Felatun Bey'in Beyoğlu maceraları anlatılır. Batılı hayatın gezme ve eğlenmeden ibaret olduğunu düşünen Felatun Bey, zamanının çoğunu Beyoğlu'nda geçirir. Bir kalemde memur olarak çalışmakta ve Tophane'de oturmaktadır. “Muhitine uymak için evinde Fransızca bile konuşmaya çalışır.” (...) Romanın bir diğer kişisi Rakım Efendi'dir. Vaktinin çoğunu çalışarak geçirmekte ve Salıpazarı'nda oturmaktadır. Beyoğlu'nu da bir “kültür muhiti” olarak görür. (Çoruk, 1995:30-31)

İnci Enginün'ün verdiği bilgiye göre, *Araba Sevdası* romanının kahramanı Bihruz Bey, tek çocuk olduğu için şımarık büyütülmüştür. Kaleme ara sıra gitmektedir. Günlerini berbere, terziye siparişler vermek bahanesiyle Beyoğlu'nda ve diğer seyir yerlerinde geçirir. “Kışları Süleymaniye'deki konaklarında, yazları Küçük Çamlıca'daki köşkerinde” kalmaktadır. (Enginün, 2006:255) İsmail Parlatır da Bihruz Bey'in hayatının üç kısır döngü etrafında döndüğünü söylemektedir. “Konak hayatı, batılı yaşayış tarzının sergilendiği seyir yerleri (araba modasının yaygın olduğu Çamlıca sefalari ve Beyoğlu) ve aşk hayatı.” (Parlatır, 2004:78)

Tanzimat devrinde alafrangalığı gösteren eserlerden biri de Sami Paşazâde Sezaî'nin *Sergüzeşt* adlı romanıdır. Eserde kölelik hayatı yaşayan küçük bir kızın başından

geçenler anlatılır. Romanda Hacı Ömer adlı esirci Dilber'i, sabık mal müdürü Mustafa Efendi'nin karısına satar. Getirildiği ilk evde Dilber'e ağır işler yaptırılır. Buradan kaçar, ancak kurtulamaz. Uzun süre bu evde hizmetçilik eder. Memuriyete atanan ev sahibi onu, yol masraflarını karşılamak için bir esirciye satar. İkinci esircinin evinde çok kalmaz ve yeniden yüksek fiyata Asaf Paşa konağına satılır. Burası Avrupa mobilyalarıyla döşemiş zengin bir konaktır. Evin kızı Tesliye piyano çalmakta, Paris'te resim eğitimi alan Celâl Bey ise resim yapmaktadır. Romanda Âsaf Paşa'nın Moda'daki alafranga tarzda döşenmiş konağı, Celâl'in yetişme tarzı ve eğitimi, Tesliye'nin çok güzel piyano çalışı canlı tasvirlerle anlatılmıştır.

Görüldüğü gibi, Batılılaşma meselesi Tanzimat dönemi romanlarının da önemli konularından biridir. Buna bağlı olarak bu dönemde batılı unsurlar başka temalarla birlikte ağırlıklı olarak işlenmektedir.

1.6.3. Servet-i Fünûn Topluluğunun Oluşumu

İsmail Parlatır'ın verdiği bilgiye göre, *Servet-i Fünûn* dergisi, Ahmet İhsan (Tokgöz) tarafından 1891 yılından itibaren yayımlanmaya başlamıştır. Daha sonra *Edebiyat-ı Cedide* topluluğu olmak üzere, Fecr-i Âtî ve Milli edebiyat grupları ile Yedi meşalecilerin yayın organı olarak 25 Mayıs 1944'e kadar faaliyetini sürdürmüştür. Bu dergi, baskı tekniği ve muhtevası ile Türk basın tarihinde farklı bir yere sahiptir. Bunun dışında edebiyat tarihine birçok yeni isim kazandırmıştır. *Servet-i Fünûn*, başlangıçta günlük olarak çıkarılır. Okuyuculara fennî bilgiler ve Avrupa'daki teknolojik gelişmeler anlatılır. Zamanla haftalık olarak yayımlanmaya ve edebî çalışmalarına yer verilmeye başlanır. 1895 yılına kadar fennî-yarı edebî bir çizgide sürdürülen dergi basın hayatındaki gerçek yerini ve şöhretini kendi adıyla anılan edebî hareketin başlaması ile kazanır. (Parlatır, 2009:573-574) Çevresinde toplanan yeni anlayışa sahip şair ve yazarların oluşturduğu bu edebiyat topluluğu, Orhan Okay'ın da belirttiği gibi, edebiyat tarihlerine hem *Edebiyat-ı Cedide*, hem de derginin adıyla Servet-i Fünûn edebiyatı olarak geçmektedir. (Okay, 2005:137)

Bu dergi, "(s)anat edebiyat açısından herhangi bir ağırlığı olmamakla birlikte, fikir dergiciliği alanında – Ahmet Şuayb, Mehmet Cavid, Hüseyin Cahid gibi isimler

sayesinde- önemli yer edinmeye, Batı'daki basın ve yayın tekniğini tatbik ettiğinden, diğer dergilerden oldukça farklı ve kaliteli bir dergi kimliği göstermeye başlamıştı.” İki yıl sonra yayımlanan *Malûmât* dergisi *Servet-i Fünûn* dergisi ile rekabet etmeye başlar. “Mecmua bu dönemde, görsel yönden cezbediciliği öne çıkarmak açısından bir nevi öncü durumundadır.” *Servet-i Fünûn* dergisi de “her yönden olduğu gibi, basın ve yayın yönünden de, Batı standardını hedef olarak tespit etmiş, bu hususta öncekilerden çok daha başarılı olmuştur.” (...) “Şahsiyetlerin oluşması ve hareketin edebî kimlik kazanmasında, Recâizâde Ekrem'in önemli rolü vardır; (Akay, 2006:460-461) 1880 sonrasında yeni edebiyat eski edebiyat tartışması başlamıştır. Bunun başlangıcında Recâizâde Mahmud Ekrem'in *Tâlim-i Edebiyat*'ın yayınlanması yatmaktadır. Bu tenkit hareketi 1885'te III. Zemzeme'nin mukaddimesi, 1886'da Takdir-i Elhan'ın yayımlanmasıyla yeniden alevlenir; bu iki eserde tenkit edilen Muallim Naci, 1886'da Demdeme ile Recâizâde Ekrem'e karşı ağır bir tenkide girişir. (Parlatır,1990: 530) “1895'te abes-muktebes tartışması, kafiye için değil kulak için olduğunu savunan Recaizade'nin *Servet-i Fünûn* dergisi etrafında gençleri toplamasına yol açmıştır.” (Enginün, 2006:533)

Hasan Âsaf isimli bir gencin *Malûmat*'ta yayımladığı şiiri eleştiren Mehmet Tahir, “Türk şiirinde kafiye için köklü bir geçmişi ve yapısı olduğunu, kulağa göre kafiye için bu anlayışa ters düştüğünü” belirtir. Hasan Asaf şiirindeki bir beyitte geçen,

“Zerre-i nûrundan iken muktebes,
Mîhr ü mehe etmek işâret abes”

kafiyesinin, yani, “muktebes” ile “abes”in kafiye olabileceğini, bunun kulağa göre bir kafiye anlayışı ile kafiyelendiğini ve bu anlayışı Recaî-zade Mahmud Ekrem'den duyduğunu ve öğrendiğini yazar. Böylelikle bu tartışmaya Ekrem'in de adı karışmış olur.” (Parlatır, 2004:97) Bu hadiseden sonra Recâizâde Ekrem “gerçekleştirmeyi plânladığı yeni edebiyat için, yeni bir edebiyata talip olanları *Servet-i Fünûn* mecmuasında bir araya getirmek ister. Ve genç yetenekler, *Servet-i Fünûn* etrafında birleşirler. (Akay, 2006, 461) Recâizâde Ekrem, Tefvik Fikret'i sanat ve edebiyat yöneticisi olarak derginin başına getirir. “Bu tarih, itibarî olarak Edebiyat-ı Cedide'nin de kuruluş tarihi olarak kabul edilmektedir.” Tanzimat'tan bu yana edebiyattaki yenileşme hareketleri için kullanılan *Edebiyat-ı Cedide* adı bir müddet sonra onların

ortak adı haline gelir. (Okay, 2005:137) Recâizâde Ekrem ve Tevfik Fikret'ten sonra dergiye Hâlid Ziyâ, Cenab Şahabeddin, Mehmet Rauf, A.Nadir, Ali Ekrem (Bolayır), İsmâil Safâ, Hüseyin Sîret, Hüseyin Cahit (Yalçın), Hüseyin Suad, Ahmet Şuayb, Menemenlizâde Mehmet Tahir, H. Nazım, Ahmet Reşit (Rey), Süleyman Nesip (Süleyman Paşazâde Sâmi), Faik Âli (Ozansoy), Celâl Sahir, Süleyman Nazif ve Ahmet Hikmet Müftüoğlu gibi yazarların katılmasıyla Edebiyat-ı Cedide topluluğu kısa zamanda oluşmuş olur. (Parlatır, 2009:574)

Mehmet Kaplan bu nesil hakkında şunları söylemektedir:

Tanzimat nesline mensup şahsiyetlerin çoğu sosyal mevki bakımından ekseriyetle yüksek tabakadan çıkmış ve yüksek memur tabakasıyla yakından münasebette bulunmuş olmalarına karşılık, bu neslin en ileri gelenleri orta tabakadan çıkarlar ve onların yaşadıkları çevreye uzak kalırlar. Hâlid Ziya, ticaretle meşgul bir ailedendir; Tevfik Fikret'in dedesi Anadolu bir köylü, babası bir ihtisap ağasının yanında kâtiptir. Mehmet Rauf orta halli bir ailenin çocuğudur. Cenab harpte şehid düşmüş bir binbaşının oğludur. Böyle, saray ve devlet kapısından uzak, halka, halkın sefaletine daha yakın bir çevreden olmaları, onların karakter ve mesleklerine tesir etmiş, hayata bakış tarzlarını, ideallerini ve zevklerini tayin etmiştir. (Kaplan, 1997:35)

Orhan Okay da, bu hususta şunları söylemektedir: Onları “bir araya getiren sebepler arasında, bunların orta sınıf ve memur çocukları olmaları, disiplinli, programlı ve yabancı dil öğreten okullarda eğitim görmeleri gibi benzer sosyal ve kültürel çevrelerde yetişmiş” (Okay, 1994:398) olmaları gösterilebilir.

Mehmet Kaplan'a göre, “Servet-i Fünûn neslinde ortak bir vasıf da, almış oldukları zihni terbiyenin bir bakıma aynı olmasıdır. Tanzimat nesli ekseriyetle kalemlere devam etmiş ve kendi kendini yetiştirmiş insanlardan oluştuğu halde, bu nesil, muntazam mektep tahsili görmüş, bilhassa küçük yaştan itibaren batı dilini öğrenmiş kimselerdir.” (Kaplan, 1997:35)

“Tanzimat'tan sonra yetişen neslin kendilerine has bir dünya görüşüne, hayata bakış tarzına ve şahsiyetlerinin mührünü taşıyan bir üslûba sahip olmaları, en önemli özelliği

olarak görülmüştür.” Bu durum (...) “Servet-i Fünûn nesli için de geçerlidir. Onlar da öncekilerden farklı olmakla birlikte kendilerine has renkler taşıyan bir dünya görüşüne, hayata bakış tarzına ve üslûba sahiptirler. (...) Tanzimat nesli çoğunlukla yeni kurulmuş “kalem”lere devam etmiş ve kendi kendini yetiştirmiş insanlardan oluştuğu halde, Servet-i Fünûn nesli düzenli biçimde eğitim ve öğretim görmüş, özellikle küçük yaştan itibaren bir Batı dilini öğrenmiş kimselerdir, yani Servet-i Fünûn neslinde zihnî terbiye de hemen hemen aynıdır.” (Akay, 2006:454)

Servet-i Fünûn edebiyatının kısa sürede edebî çevrede tutunması ve takdir edilmesi onları gayrete getirdi ve her biri meşgul oldukları edebî türde yeni eserler ortaya koydu. Bu sayede dergi basın hayatında ön plana çıktı. Ancak toplulukta kendi içine kapanma eğilimi baş gösterdi. (Parlatır,1990: 531) “1900 (1316) yılı ortalarında A. Nadir (Ali Ekrem), yenilik yolunda ifrata kaçan gençleri tenkit ederek ‘Şiirimiz’ başlıklı bir yazıyı ‘*Servet-i Fünûn*’ dergisine yayınlanmak üzere yoll(ar). Ayrıca, Tevfik Fikret’e yazdığı bir mektupta yazıyı ya aynen yayınlaması veya geri yollanmasını, asla değiştirmemesini söyl(er). Tevfik Fikret de yazıda Cenab Şahabettin’i kırarak yerleri çıkar(tır), yazıyı üçte birine indir(ir), tenkid yazısını sonunda bir takdir yazısı haline getir(ir). Bunun üzerine A. Nadir yazısını geri ist(er).” Yazının “tamamını Servet-i Fünûn dergisinin yayın alanında eski rakibi” (...) olan “*Mâlûmat* dergisinde yayınl(a)tır.” (Tahir Alangu, 1958:7) “Ali Ekrem’in ayrılışını onun topluluktaki en yakın dostu olan Ahmed Reşid’in ayrılışı takip eder ve böylece Servet-i Fünûn’da ilk anlaşmazlık ve dağılma baş göstermiş olur.” (Akyüz, 1995:92) Bunun arkasından Menemenlizâde Tahir, Ali Kâmîl ve Samipaşazade Sezâi ayrılır. Aynı yıl Fikret ile Ali İhsan’ın araları bozulur. Fikret dergiden ayrılır. Dergiyi bir süre Hüseyin Cahid çıkarır. Onun 1901’de yazdığı “Edebiyat ve Hukuk” adlı makalesi yüzünden dergi kapatılır. Böylece, “Fikret’in öncülüğünde edebî kimlik kazanan *Servet-i Fünûn*, 16 Ekim 1901’de” (Akay, 2006:470) fiili olarak sona erer. Genel kabul bu şekildedir.

Servet-i Fünûncular edebiyatımızda şu özellikleriyle dikkat çekmiş ve edebiyat tarihinde yerlerini almışlardır: Abdülhak Hamid’in *nazım şeklinde* yaptığı yeniliği genişleten ve ilerleten Servet-i Fünûncular, Batıdan yeni nazım şekilleri getirdiler. En çok ikişer ikişer kafiyeli bir nazım şekli ile eskilerin müstezâdına benzer bir başka

nazım şeklini, manzum hikâyeyi, konuşmalı manzumeleri, “sonnet’yi” kullandılar. Bu edebî topluluğun nazım alanında yaptığı en kesin yenilik *kafiye* alanındadır. Eski edebiyatın, imla, ses, gramer şekillerine kadar uygunluk arayan fazla şekilci kafiyesinden yalnız ses uygunluğu ile yetinen daha yumuşak bir kafiye anlayışına geçtiler. (M)ânanın beyitte tamamlanması geleneğini kırdılar. Şiirde konu birliğine önem verdiler. (A)ruz veznini geniş ölçüde ve başarılı bir şekilde kullandılar. Başta Tevfik Fikret olmak üzere Türk dilinin ve İstanbul şivesinin aruz veznine intibakını sağladılar. Şiirin konularını genişlettiler. Batı hayat sahneleri, hikâyeler, tabiat tasvirleri, aşk, kadın şiirleri, Avrupalı yaşayışa ait bazı sahneler, siyasî hiciv Türk şiirine onlarla birlikte bu devirde yer edindi. (Tahir Alangu, 1958:11-12)

Servet-i Fünûn devrinde başta roman olmak üzere nesrin bütün türlerinde büyük bir hareket ve ilerleme görülür.

Vak’adan çok ruh tahlillerine, edebî bir dil kullanmaya önem verme, şuurlu olarak roman tekniğine yönelme Hâlid Ziyâ ve Mehmed Rauf’un romanlarıyla başlamıştır. Psikolojik yapı olarak hissî, bu sebeple de romantik olması gereken Edebiyât-ı Cedîdeciler, Fransız edebiyatından realist ve naturalist romancıları takip etmişlerdir. Bu durumda roman tekniği, dil ve tasvirlerde realist olan Servet-i Fünûn yazarları kahramanlarını çok defa romantik, gerçek hayatı tanımayan, hislerine mağlûp insanlardan seçmişlerdir. Bu tezat, hayatın gerçekleri karşısında hayal kırıklığına uğrayan iradesiz insanların romanlarını doğurmuştur. Bu romanlarda realist-naturalist mektebin gereği olarak çevre insan ilişkileri, biyolojik veraset problemleri başarıyla işlenmiştir. Devrin diğer bir yeniliği de roman ve hikâyeye türlerinin birbirinden kesin olarak ayrılması ve küçük hikâyeye türünün yaygınlık kazanmasıdır. Edebiyât-ı Cedîdeciler’in gerçeklerden kaçıp hayale sığınmaları hayatlarında olduğu kadar eserlerinde de ortaya çıkar. (...) Duygu bakımından böyle içe kapanık, marazî ve melankolik tavırlarına karşılık şiirde parnasyen, romanda realist mektebe bağlı olmaları tasvir ve tahlillerde onları gerçekçi olmaya sevk etmiştir. (Okay, 1994:399)

Servet-i Fünûn edebî hareketi beş yıl gibi kısa bir süre içinde hem oluşma, hem yaşama, hem de kendilerini kabul ettirme doğrultusunda büyük başarı kazandı. Edebiyatımızın yenileştirilmesinde cesur adımlar atıldı. Mehmet Kaplan’ın deyişiyle, Servet-i Fünûn

edebiyatı “II. Abdülhamid idaresi altında doğmuş, büyümüş ve ölmüş bir edebiyattır.” (Kaplan, 1997:32)

1.6.4. Servet-i Fünûn Romanı

Servet-i Fünûn yazarlarının yoğunlaştığı bir başka tür romandır. Önceleri çevirilerle başlayan, yazarların yazdığı örneklerle tanınan bu tür anlatım teknikleri ile dikkatleri üzerinde toplamıştır. İnci Enginün’ün verdiği bilgiye göre, “Türk edebiyatında gerçek roman Servet-i Fünûn ile başlar.” (Enginün, 2006:327) “Türkiye’ye Tanzimat Edebiyatı’yla giren hikâye ve roman çeşidi, Edebiyat-ı Cedide devrinde (1896-1901) olgunlaşmış ve ilk usta romancılar bu devirde yetişmiştir.” (Cevdet Kudret, 1998:161) Servet-i Fünûn devrinde yetişen romancılar şunlardır: Hâlid Ziyâ (Uşaklıgil), Mehmet Rauf, Hüseyin Cahid, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Safvetî Ziyâ.

Devrin siyasî ve sosyal şartların etkisiyle içine kapanan bu edebiyatın ortak özellikleri hikâye ve romanda daha fazla görülür. Tanzimat hareketiyle başlayan edebiyatta batılılaşma, Servet-i Fünûn’da en üst seviyeye çıkar. Bu devirde hikâye ve roman dalında özellikle Hâlid Ziyâ ve Mehmet Rauf dikkat çekmektedir. Türk romanı Hâlid Ziyâ ile olgunluk dönemine girer.

1868’de İstanbul’da doğan Hâlid Ziyâ mahalle mektebinde okur, Fatih Askerî Rüştiyesi’ne devam eder, babasının işlerinin bozulması üzerine ailece taşındıkları İzmir’de İzmir Rüşdiyesine kaydedilir. Orada Fransızca özel dersler almaya başlar. Daha sonra İzmir’in çok önemli bir okulu olan “Mechitariste” verilir. Yazı hayatına burada atılır. Roman ve hikâye merakı Fransızca’yı öğrendikten sonra artar ve o dönemin yazarlarının eserlerini “aslından okuma”ya başlar. (Huyugüzel, 2006:312-314)

Hâlid Ziyâ’nın basılan ilk yazısı bazı araştırmacılara göre, 3 Mart 1883’te *Hazine-i Evrak*’ta çıkan “Denizanası ve Morslar”dır. İlk yazı olarak o zamanın vilayet gazetesinde basılan “Uyku Nedir” adlı makalesini gösterenler de vardır. (Akalin, 1962:6) Hâlid Ziyâ *Kırk Yıl* adlı eserinde bu konuyla ilgili olarak şu bilgiyi vermektedir:

İşte muharrirlik hayatımın mebadisini bunlar teşkil eder:

En evvel “Hazine-i Evrak” ile neşrolunmuş muhtelif şeyler oldu ki ekserini fenni mevzular teşkil ederdi. Bunların elimde bitmez tükenmez bir menba olan Louis

Figuier'nin 'Elvâh-ı Tabiat' serlevhalı on büyük ciltlik eserinden kısaltarak, toplayarak alırdım. Yine onun diğer bir kitabından iktibas ederek vilâyetin resmi ceridesine "Uyku Nedir?" diye bir makale gönderdim. (Hâlid Ziyâ, 2008:190)

Hâlid Ziyâ 1884'te Ubeydullah adında birisinin yardımlarıyla, arkadaşları Tevfik Nevzat ve Hakkı Efendi ile *Nevruz* gazetesini çıkarır. Bu, İzmir'de çıkan ilk özel, günlük gazetedir. Burada ilk sayısından itibaren George Ohnet'nin *Demirhane Müdürü* adlı romanını tercüme ederek ilavelerle yayımlar. (Akalın, 1962:6) Yazar *Kırk Yıl*'da bu durumu şöyle anlatmaktadır:

Bu tercüme pek dedikoduya sebep olmadı. Fakat ilk nüshadan itibaren 'Tuvalet Masası' unvanı altında Louis Figuer'nin bir kitabından alarak neşretmeye başladığım makalet silsilesi İzmir'in içinde müthiş bir istihza kahkahası patlattı. Bu makalet silsilesi bir tuvalet masasının üzerinde bulunabilecek şeylerin mahiyeti, suret-i îmâli hakkında fenni mâlumattan ibaretti. Sünger, fırça, sabun, utriyat, tarak, fildişinden yahut bağadan mamul mevad ve saire... (Hâlid Ziyâ, 2008:222)

Babasının ticarethanesinde çalışan Hâlid Ziyâ buradan kazandığı paranın bir kısmıyla, Goncourt Kardeşler, Daudet, Stendhal, Balzac gibi batı edebiyatının önde gelen yazarlarının eserlerini satın alır. Okuduğu kitapları gören bir yabancı, babasına onun "ticarethanedeki işlerden daha iyi şeyler yapabileceğini" söyler; bunun üzerine Hâlid Ziyâ İstanbul'a gönderilir. Burada, meşhur Babîâli'yi, matbaaları ve kütüphaneleri görür, Muallim Naci ve Ebüzziya Tevfik Bey'le tanışır. (Akalın, 1962:7) Annesinin rahatsızlanması üzerine İzmir'e dönen romancı, İzmir Rüştüyesi'nde öğretmenlik yapar ve kısa bir süre sonra Fransızca bilen bir Türk genci arayan Osmanlı Bankası'nda çalışmaya başlar. Bu sırada arkadaşı Tevfik Nevzat'la beraber *Hizmet* ve *Âhenk* gazetelerini kurarlar. (Akalın, 1962:7-8) Yazarın *Hizmet* gazetesinde tefrika ettiği "Sefile (1886), Nemide (1887), Bir Ölüünün Defteri (1892), Bir Muhtıra'nın Son Yaprakları (1888), Bir İzdivacın Tarihi Muaşakası (1888), Ferdî ve Şürekâsı (1892) adlı romanları ve hikâyeleri sanatının başlangıcını teşkil eder. İzmir'de yayımladığı son romanı Ferdî ve Şürekâsı'dır." (Enginün, 2006:329)

Hâlid Ziyâ'nın ilk romanı olan *Sefile* 1886-1887 yılları arasında *Hizmet* gazetesinde tefrika edilmiştir. *Kırk Yıl*'da bu romanın doğuşu hakkında şu ifadelerle yer vermektedir:

Bir büyük roman! Ne zamandan beri zihnimde bu arzu bir fikr-i sabit gibiydi. Bir genç kız düşünüyordum ki iffeti, iğfâl eden bir aşkın kurbanı olsun ve bu yolda kurban olan iffetlerin hemen umûmî denilebilecek badbaht mukadderâtı arasından, bir uçuruma yuvarlana yuvarlana en son derekesine düşerek, artık bir halâs demek olan ölümle bitsin. İlk nüshadan itibaren “Sefîle” başladı. Genç neslin elinde günden güne inkişaf eden Türk romanı o zaman hâl-i rüşeymide idi. (Hâlid Ziyâ, 2008:306)

Sefîle “şêâir-i islâmiyyeye mugâyir olduğu” gerekçesiyle kitap halinde basılamamıştır.

Yazarın bu ilk romanı, Ahmet Mithat Efendi’nin 1881’de yazdığı *Henüz On Yedi Yaşında* romanına konu bakımından benzemektedir. İkisinde de aşkı yüzünden kötü yola düşen mâsum kızların hikâyesinden söz edilir. Ahmet Mithat Efendi’nin eserinde Kalyopi adlı genç bir kızın başından geçenler anlatılır. Müslüman bir Türk erkeği Rum kızını bataklıktan kurtarır ve roman mutlu sonla biter. Hâlid Ziyâ’nın romanında ise Müslüman bir Türk kızının başından geçenler anlatılır ve roman “trajik bir sonla” biter. (Huyugüzel, 1995:33-34)

Hâlid Ziyâ’nın ikinci romanı *Nemide* 1887-1888 yılları arasında *Hizmet* gazetesinde tefrika edilmiş, 1892 yılında kitap olarak basılmıştır. Yazar *Kırk Yıl*’da *Nemide*’nin ortaya çıkışı ile ilgili şunları söylemektedir:

Her genç gibi bende de bir hayal, emellerimin, heyecanlarımın arasında irtisama başlayarak hassasiyetimin daimi bir zâiri olan bir genç kız hayâli vardı ki, okunan hikâyelerden, tekrar edilen şiirlerden, dinlenilmiş bestelerden teressüp etmiş, üzerine muhtelif zeminlerde tesadüf olunan veya temas edilen simalardan renkler inikâs eylemiş, silik, donuk, müphemiyet ve müşevveşiyeti içinde daha câzibedâr bir şekil vardı. (...) Onunla bir alâka-i cinsiyehissi tanımazdım, o sadece mütebellir bir hülya, bir genç kız şeklini almış bir mefkûre idi; (...)

İşte Nemide bu hayalden doğdu, karanlıkta çekilmiş bir klişe gölgesiyle... (Hâlid Ziyâ, 2008:323-324)

Nemide okuyucular tarafından beğeniyle karşılanır. Ancak *Mektep* dergisi başyazarı Reşat Bey bu fikirde değildir. *Kırk Yıl*’a göre durum şöyledir:

(S)erlevhası uydurma bir kelime ile garabet-i mündericâtını ilân eden bir eser ibaresini andırır sözlerle tariz ediyordu. (...) ‘Acaba?..’ korkusu ile fırladım, kütüphanede ‘Ferhenk’ meseleyi hallededecekti, benden önce davranan bir refik küçük cep lügatini mütelaşiyane ile karıştırdı ve derhal buldu.

‘Nemide’ ü (harfi) ile na-ümit ve ‘Nemide’ e (harfi) ile nev-ümit demektir. Şu halde Nemide küçük cep lügatinin şهادetiyle bile muharriri tarafından tam manası ile kullanılmıştı. (Hâlid Ziyâ, 2008:325)

Hâlid Ziyâ’nın uzun bir aradan sonra kaleme aldığı *Bir Ölüünün Defteri* romanı 1890-1891 yılları arasında İzmir’de çıkan *Hizmet* gazetesinde tefrika edilmiş, 1892 yılında İzmir’de kitap olarak basılmıştır. Bu romana verdiği önemi yazar, anılarında şöyle anlatır:

‘Hizmet’te zemin katı boşalmıştı, buraya bir büyük roman tefrika etmek için zaten fırsata müterakkiptim. Bu roman ne zamandır zihnimde canlanmış, artık doğmak için acûlâne kıpırdanıyordu. Kısmen son zamanlarda teneffüs ettiğim ölümün soğuk havasından, Rusya harbinin çocukluğumdan kalma acı intibalarından tohumunu alan bu büyük roman ‘Bir Ölüünün Defteri’ idi. (Hâlid Ziyâ, 2008:386)

Bir Ölüünün Defteri konusu itibariyle *Nemide*’ye benzemektedir. Romanda aynı kızı seven iki gencin aşkından söz edilir. Bu aşk üçgeninde kahramanlardan biri öteki ikisinin mutlu olabilmesi için kendisini fedâ eder.

Ferdi ve Şürekâsı adlı roman 1892 yılında *Hizmet* gazetesinde tefrika edilmiş; 1895 yılında kitap olarak basılmıştır. Yazar bu roman hakkında *Kırk Yıl*’da şunları yazar:

En başta, İzmir’de yazılmış büyük romanlarının sonuncusunu teşkil eden “Ferdi ve Şürekâsı” vardı. Bu eser belki kendisine takaddüm edenler kadar cazip değildi, fakat öyle zannediyorum ki hayat-ı hakikiyede pek yakın sayfalarla, hususıyla dedemin ve babamın ticarethanesinden, banka âleminden kalmış intibalarla dolu idi. Eşhas arasında timsaller vardı ki muayyen şahsiyetlerden münakis olmamakla beraber birer müteayyin ve bariz şahsiyet teşkil ederdi. Bunu bana söyleyenler pek çoktu, belki bu eser hakkında hasıl olan fikirlerime ona dair işitilmiş takdirler müessir olmuştur. (Hâlid Ziyâ, 2008:457)

Ferdi ve Şürekâsı romanında zengin bir genç kızla iyi niyetli genç bir erkeğin ve fakir kimsesiz bir kızın macerası anlatılmaktadır.

Servet-i Fünûn edebiyatının en kuvvetli romanı olarak kabul edilen *Mâî ve Siyah* romanı 1896-1897 yılları arasında *Servet-i Fünûn*'da tefrika edilmiş 1898 yılında kitap olarak basılmıştır. “Mâî ve Siyah, düşlü bir başlangıçla kırgın bir sonucun adıdır. Bu iki renkle roman kahramanı, Servet-i Fünûn ortamına tam uygun düşen hayal-hakikat karşıtlığını ifade eder.” (Mutluay, 1970:186)

Mâî ve Siyah'ta basın hayatı ve toplumsal çevre çok geniş bir şekilde yer alır. Romancı *Kırk Yıl*'da diyor ki:

Bunu başka türlü tasavvur ederdim. O zamanın hayatından, idaresinden, memlekette teneffüs edilen zehirle dolu havadan muztarip, mariz bir genç, hulâsa devrin bütün hayalperest yeni nesli gibi bir bedbaht tasvir etmek isterdim ki ruhunun bütün acılarını haykırsın, coşkun bir delilikle çırpınsın ve bütün emelleri parmaklarının arasından kaçan gölgeler gibi silinip uçunca, o da gidip kendisini, ölmek için saklanan bir kuş gibi, karanlık köşeye atsın. Bu gençte bir aşk yıldızı, bir de sanat hülyası olacaktı ve bunların arasında bir sarhoş gibi yıkıla yıkıla, o duvardan bu duvara çarpa çarpa geçip gidecek, nihâyet bir kovukta sinip can verecekti, mavi hülyalar içinde yaşamak için yaratılmışken siyâh bir uçuşuma yuvarlanacaktı.

Bu esasın ilk büyük kısmından tabiatıyla vazgeçilince ortada ancak sanat ve aşk hülyaları kalıyordu, onun içindir ki birçok münsif münekkitlerin dedikleri gibi Ahmet Cemil itmam edilmemiş bir müsvedde halinde müphemiyetle muhat kalmıştır, fakat gene o münekkitler onun etrafını teşkil eden şahısları pek zî-hayat buldular. (Hâlid Ziyâ, 2008:700-701)

Hâlid Ziyâ'nın 1899-1900 yılları arasında *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika edilen ve 1901 yılında kitap olarak basılan diğer romanı *Aşk-ı Memnû*'dur. Bu roman eleştirmenler tarafından “en iyi yapıt” olarak kabul edilmektedir. Ömer F. Huyugüzel'in de belirttiği gibi, “Romanda Boğaziçi'nde alafranga hayat yaşayan ailelerle bu ailelerin fertleri arasındaki aşk ve kıskançlık duygularına dayanan çatışmalar anlatılır.” (Huyugüzel, 2006:342)

Mehmet Kaplan'ın *Aşk-ı Memnû* romanı ve romancısı hakkındaki tespiti dikkat çekicidir:

Kahramanlarının ihtiras ve duygularını tahlil etmeği, onları muhitleri içinde göstermeği esas gaye bilerek, sanatkârâne bir üslup ile Türk dilinde hakiki batılı romanı o yarattı. Duyguların inkişaflarını, bütün inceliklerine dikkat ederek tahlil, ressam gözüyle görülerek yapılmış dekor, eşya ve tabiat tasvirleri, bugün için bize hayli sun'i gelen sanatkârâne bir üslup ve malzemesini büyük bir ustalıklı kullanmanın neticesi olan sağlam bir teknik Hâlid Ziyâ'nın romanlarının başlıca hususiyetini teşkil eder. (Kaplan, 1997:172)

Aşk-ı Memnû'da roman kahramanı “zengin Adnan Bey'in evinde Fransız mürebbiye, batı müziği hayranlığı, piyano, Fransız moda dergileri, Fransız mobilyası ve yaşayış tarzı” vardır. Bu aile, o devrin batılı hayat tarzına en çok uyum gösteren ailelerden biridir. “Burada Adnan Bey'in ailesinin hayatı ile birlikte, zengin olmamakla beraber batılı hayata özenen bir başka ailenin, romanın esas kahramanı Bihter'in ailesinin hayatı ve kendisinin yetişme tarzı da bütün özellikleriyle verilir.” (Akyüz, 1995:116)

Cevdet Kudret'e göre, “Yazarın en olgun eseri sayılan (*Aşk-ı Memnû*) roman(ın)da, aşktan başka bir düşünce ve dertleri olmayan, çalışmadan yaşayan, hazıryiyici ve alafrangalık düşkünü bir takım kimselerin ve onlar aracılığıyla bu toplum katının yaşayışı anlatılmıştır.” (Cevdet Kudret, 1998:178)

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Aşk-ı Memnû* romanını satranç oyununa benzetir. Ona göre, “*Aşk-ı Memnû* adlı roman sadece realist teknik ve psikoloji itibarıyla bakılırsa, her zaman için mükemmel sayılabilecek bir eserdir.” (Tanpınar, 1992:119, 280)

Robert P. Finn de, “Türkçede yazılmış tekniği en kusursuz romandır belki de” der. (Finn, 1984:176)

Berna Moran ise “Bihter'in sonunu nedenleri değişik de olsa Madam Bovary ve Anna Karenina'nın sonuna benzetir. Ancak Nihal'in öyküsü tek başına ele alınırsa, romanın yalnızlaşma temasını da içeren bir bildungsroman olduğunu” (Moran, 2004:102-104)

ileri sürer. Berna Moran'a göre, "romanda kişiler arasındaki duygusal yakınlaşma ve uzaklaşmalar bir baleyi andır(maktadır)." (Moran, 2004:109)

Fethi Naci'nin bu roman hakkındaki tespiti şöyledir:

Hâlid Ziya Uşaklıgil, Aşk-ı Memnû'da XIX. yüzyılın sonunda yaşayan zengin ve aylak bir toplum katının yaşam biçimini; varlıklı, geleneksel Türk ailesinin 'batılı' yaşama biçiminin etkisi altında çözülüp alt üst oluşunu, yozlaşmasını; bu toplum katının yaşadığı yerleri (Konaklar, yalılar, Boğaziçi, Büyükkada, Göksu, Concordia, vb) birey olarak bütün somutluklarıyla bu toplum katının insanlarını, bu insanların sorunlarını, dünyaya ve insanlara bakış açılarını, bu insanlar arasındaki ilişkileri anlatıyor. (Naci, 1981:61)

Hâlid Ziyâ'nın *Kırık Hayatlar* romanı 1901-1902 yılları arasında *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika edilmiş, ancak yarım kalmıştır. Roman 1924 yılında kitap olarak basılmıştır. Yazar anılarında bu roman hakkında şunları söylemektedir:

Aşk-ı Memnû'da yazdıktan sonra bende bir inkılâp fikri uyanmıştı. Edebiyat-ı Cedide'nin lüzumundan fazla ziynete, tasvir iptilasına, lafızda ve fikirde tasannua kapıldığma, bu ifratlardan geri dönmek lazım geldiğine hüküm veren bir kanaat peyda oluverdi; ve bu kanaatin şevkiyle 'Kırık Hayatlar' hikayesini düşünüyor, başka bir tarza dökülmek arzularına kapılıyordum. (Hâlid Ziyâ, 2008:805-806)

Kırık Hayatlar romanında hayatları kırıklar içinde olan kişilerin üzüntüleri, felâketleri, aile ve toplum hayatındaki sorunlar işlenmektedir.

Hâlid Ziyâ'nın son romanı *Nesl-i Ahîr*, 1908-1909 yılları arasında *Sabah* gazetesinde tefrika edilmiş, ancak kitap olarak basılmamıştır. Roman 1990 yılında Şemseddin Kutlu tarafından sadeleştirilerek kitap hâlinde yayımlanmıştır. 2009 yılında ise Alev Sınar Uğurlu tarafından orijinaline uygun bir şekilde kitap olarak yayımlanmıştır. Romanda II. Meşrutiyet dönemi öncesinin İstanbul'daki sosyal ve siyasî olaylar anlatılmaktadır. Hâlid Ziyâ'nın Türk romanındaki yerini ve değerini belirten Tanpınar, şunları söylemektedir:

Bizde asıl romancılık Hâlid Ziya ile başlar. (...) Hâlid Ziyâ Uşaklıgil'in eseri bütün Edebiyat-ı Cedide romanı ve hikâyesi gibi, gerçek mânâsı Namık Kemal mektebinden ve üslûbundan ayrılmak olan bu hareketin olgunluk merhalesini verir.

(...) Hâlid Ziyâ, yaratılıştan romancı idi. Vak'a icadı, şahsî yaratma gibi bu sanatın ilk planlarına sahipti. Onu anlamak için Türk romanını sıra ile okumalıdır. Kendinden önce derli toplu bir konuşmanın bile bulunmadığı denemelerden sonra, birdenbire onun sağlam yapılu romanlarına gelince, onun edebiyatımızda nasıl konak olduğu görülür. Kafası cemiyetin büyük davalarıyla uğuldamıyordu. Belli başlı 'tema'sı olan ferdî saadet meselesinde bile, cemiyet hayatını derinleştiremediği için yerli yerine koyamamıştı. Fakat üslûbu etrafını yakalamak için çırpınıyordu. Hâlid Ziya ile biz birçok şey gördük, bazı nüansların farkına vardık. (Tanpınar, 1992:275, 278)

Servet-i Fünûn devrinin ikinci önemli romancısı Mehmet Rauf'tur. 1875 yılında İstanbul'da doğan yazar, Kütahyalı Ahmet Şükrü Efendi'nin oğludur. İlköğretime Balat Mektebi'nde başlayan Mehmet Rauf, daha sonra Eyüp ve Soğukçeşme Rüştüyesi'ne devam eder. 1888'de Bahriye mektebine gider. Aynı yıl edebiyatla meşgul olmaya başlar ve *Gaskonya Korsanları* adlı romanını yazar. "Gündelik duygularını *Ruzname-i Hayatım* adlı hatıra türünde" kaleme alır. Bu sırada Hâlid Ziyâ'nın *Nemide* romanını okur. Bunun etkisiyle *Düşmüş* adlı hikâyesini yazarak Hâlid Ziyâ'ya gönderir. Mehmet Rauf'un bu hikâyesi *Hizmet*'te yayımlanır. 1894'te Bahriye Mektebi'nden mezun olduktan sonra staj için gittiği Girit'in Suda limanında güverte mühendisi olarak çalışmaya başlar. 1895 yılında Kiel kanalının açılış töreninde bulunmak için Almanya'ya gönderilir. İstanbul'a döndükten bir süre sonra Tarabya'da bulunan karakol gemisi Süreyya vapuruna ikinci kaptan olarak tayin edilir. (Törenek, 1999:19-39) Hâlid Ziyâ İzmir'de *Hizmet* gazetesini çıkardığı sırada ona bazı küçük hikâyelerini göndererek *Hizmet*'te basılmasını sağlar. Hüseyin Suad, Hüseyin Cahid ve Hâlid Ziyâ'nın da yazdıkları *Mekteb* dergisine yazılar göndermeye başlar. 1896'dan sonra *Servet-i Fünûn* hareketine katılır. Burada önce küçük hikâyeler, mensur şiirler ve makalelerle başlayan yazı hayatı, 1900'de *Eylül*'ün tefrika edilmesinden sonra onu geniş bir şöhrete ulaştırır. (Akyüz, 1995:118) *Servet-i Fünûn*'un ilk yılları Mehmet Rauf'un en verimli yıllarıdır. Yazar, *Servet-i Fünûn* topluluğunun dağılmasından sonra 1908 yılına kadar yazı hayatına ara verir. (Törenek, 1999:44-45)

Mehmet Rauf'un ilk roman denemesi olan *Garâm-ı Şebâb*, 1896 yılında *İkdam* gazetesinde tefrika edildikten sonra 1909 tarihinde *Âşikane* adlı hikâye kitabının içinde

yayımlanmıştır. Mehmet Törenek, “beş bölüm” halinde yazılan bu eserin “uzun hikâye özelliği” (Törenek, 1999:71) taşıdığını söylemektedir. Eser, Memduh Bey adlı kahramanın sahilde yerleşen bir köye gelişi, burada bir kadına âşık oluşu ve hayal kırıklığı ile köyden ayrılmasıyla son bulur. *Garâm-ı Şebâb*’da tabiat tasvirlerinin yoğun bir şekilde anlatılışı dikkat çekmektedir.

Yazarın ikinci eseri *Ferdâ-yı Garâm*, 1897 yılında *Servet-i Fünûn*’da tefrika edildikten sonra 1913 senesinde kitap olarak basılmıştır. Bu roman da hacim olarak küçük olduğundan “uzun hikâye” özelliği göstermektedir. Eserde, Macit ve amcasının kızı Sermet arasındaki aşk anlatılır. Birbirlerine karşı hissettikleri bu aşk onları ölüme götürür.

1900-1901 yılları arasında *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika edilen *Eylül*, 1901 yılında kitap olarak basılmıştır. Mehmet Rauf’un en mükemmel romanıdır. Romanda Suat ve Necip arasında yaşanan yasak aşk anlatılmaktadır. *Eylül*, aynı zamanda “psikolojik roman” tarzının bizdeki ilk başarılı örneği olarak kabul edilmektedir. (Özbalcı, 2006:409)

Hacmi itibariyle kısa olan *Serap*, bir roman denemesidir. 1909 yılında *Resimli Roman*’da tefrika edildikten sonra 1909 tarihinde *Âşikane* adlı kitabın içinde yayımlanmıştır. Romanda kahramanın yaşlanma korkusu anlatılmaktadır.

Bir Zambağın Hikâyesi 1910 yılında imzasız olarak yayımlanan “pornografik bir eserdir.” (Törenek, 1999:84) “Ahlâka son derece aykırı bir roman” olarak görülmektedir. (Üner, 2011:265) Daha ziyade “Zambak’ ismiyle” bilinir. Yazıldığı dönemde romanın iki ayrı baskısı yapılmıştır. (Törenek, 1999:84) Romanda erkek kahramanın Zambak adlı öksüz ve yetim bir kız vasıtasıyla Naciye’yle kurduğu ilişki anlatılır. Bu roman dolayısıyla Mehmet Rauf’un askerlikle ilişkisi kesilmiş ve romancı bundan sonra hayatını yazı yazarak kazanmak zorunda kalmıştır. (Törenek, 1999:23)

Genç Kız Kalbi Mehmet Rauf’un Meşrutiyet yıllarında yazdığı, *Pervin’in Ruznamesi* adlı ikinci bir başlık taşıyan önemli bir romanıdır. Günlük tarzında düzenlenen eser,

1912 yılında *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika edildikten sonra 1914 yılında kitap olarak basılmıştır. Roman ailesi tarafından iyi bir eğitimle yetiştirilen İzmirli genç kız Pervin'in büyük ümitlerle İstanbul'a gelişini ve İstanbul'da gördükleri üzerine yaşadığı hayal kırıklığı konu edilmektedir.

Bir Aşkın Tarihi 1912 yılında *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika edildikten sonra 1915 yılında kitap olarak basılmıştır. Romanda Macit'in Ada'da tanıştığı ve çok sevdiği Güzin'in kendisini aldatması işlenmektedir.

Menekşe 1913 yılında *Servet-i Fünûn*'da tefrika edildikten sonra 1915 yılında kitap olarak basılmıştır. II. Meşrutiyet yıllarında yazılan *Menekşe*, romandan çok "uzun hikâye" özelliği taşımaktadır. Eserde evli ve bir çocuğu olan Hüseyin Bülent'in yazdığı romandan dolayı meşhur olması ve aşkı başka kadınlarda araması anlatılmaktadır.

Mehmet Rauf'un *Karanfil ve Yasemin* adlı romanı 1923 yılında önce *Tanin*'de tefrika edilmiş, 1924 yılında kitap olarak basılmıştır. Romanda Samim'in Avrupa'dan döndükten sonra arkadaşı Pertev sayesinde Kadri Paşa'nın sosyetesine girmesi ve bu ailede önce Nevhiz'le ilişki kurması sonra Kadri Paşa'nın kızı Pervin'le yaklaşması, sonunda Nevhiz'in Avrupa'ya kaçması, Nevhiz'le Samim'i birlikte gören Pervin'in hastalanıp ölmesi işlenmektedir.

Böğürtlen romanı 1925 yılında *Cumuriyet* gazetesinde tefrika edildikten sonra 1926 yılında kitap olarak basılmıştır. Eserde Pertev adlı bir gencin Müjgan'a duyduğu aşkının birkaç defa reddedilmesi üzerine kırılarak uzaklaşması ve daha sonra tekrar Müjgan'a dönerek onunla evlenmesi anlatılmaktadır.

Son Yıldız romanı 1927 yılında kitap olarak basılmıştır. İç kapakta *Büyük aşk romanı* olarak tanımlanan eser, *Yalnız hayatımın değil, ruhumun da en ezeli refikasına* ifadesiyle son eşi Muazzez Hanım'a ithaf edilmiştir. Romanda Beyoğlu ve Nişantaşı çevresinde verilen çay davetleri, salon hayatı, alafranga yaşam ve üçüzlü aşk macerası işlenmektedir.

Define romanı 1925-1926 yıllarında *Resimli Ay* ve *Sevimli Ay*'da tefrika edilmiş, 1927 yılında kitap olarak basılmıştır. Roman birinci bölümün başında verilen *Erzurum Hastanesi Sertabibi Şakir Feyzi'nin Ruznamesi* ifadesiyle başlar. Eserde bir doktorun gizli bir hazineyi bulmak için başından geçenler anlatılır.

Kan Damlası 1926-1927 yıllarında *Sevimli Ay* ve *Resimli Ay*'da tefrika edildikten sonra 1928 yılında kitap olarak basılmıştır. *Meraklı, müheyyic millî roman* olarak sunulan *Kan Damlası* romanının üçüncü sayfasında başlığın üst kısmında *Define'nin Zeyli* ifadesi yazılıdır. Eser, işlenen iki cinayetin katillerini bulma hikâyesi etrafında gelişir ve tamamlanır.

Halâs romanı 1929 yılında yayımlanmıştır. *Halâs, Büyüklerin en büyüğü Gazi Mustafa Kemal'e* ifadesiyle Atatürk'e ithaf edilmiştir. Roman, "Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu'nca beğenilerek maddî mükâfata layık görülmüş, okul ve gençlik kütüphanelerine tavsiye edilmiştir." (Kerman, 1998:152) Romanda Mütareke ve Milli Mücadele dönemi anlatılmaktadır.

Mehmet Rauf'un romanları genel olarak değerlendirildiğinde daha çok "aşk temasına, yasak aşklara, gayri ahlâkî ilişkilere yer ver(diği), Tanzimatçıların başlattığı sosyal meselelere yer verme anlayışına pek iltifat etmediği gibi şahıslarını da toplumdan soyutla(dığı)" (Törenek, 1999:180) görülmektedir.

Bu devrin üçüncü önemli ismi Hüseyin Cahid'dir. 1908'ten sonra yalnız politika ve gazetecilik alanlarında kalmış olan Hüseyin Cahid, Servet-i Fünûn Topluluğu'nun devam ettiği devirde (1896), tenkit ve polemikte olduğu kadar, hikâyede ve roman dalında da ürünler veren yazarlardandır. (Akyüz, 1995:120)

1874 yılında Balıkesir'de doğan Hüseyin Cahid ilköğrenimini Serez'de, orta öğrenimi İstanbul İdadisi'nde yapmıştır. İdadi'nin ikinci sınıfındayken "yazı yazmaya özenir ve Serez'de dinlediği bir olayı roman şekline sokarak yayımlar." Roman, Ahmet Mithat'ın eserlerinin etkisiyle yazılmıştır. İdadi'nin üçüncü sınıfında iken, bir takım fen dergilerinden çevirdiği yazıları *Maarif* ve *Resimli Gazete* adlı dergilerde basılır. İdadi'yi

bitirince *Mekteb-i Mülkiye*'ye girer, burada okurken, kitapçı Karapet hesabına, bir arkadaşıyla birlikte, sayfası bir kuruştan cinayet romanları çevirir. Mülkiye'nin son sınıfında 1895 yılının sonlarında birkaç arkadaşıyla beraber, Karapet'in çıkarmış olduğu *Mektep* adlı derginin yönetimini üstlenir. Dergide Cenab ve Mehmet Rauf'la tanışır. Böylece basın hayatına kesin olarak girmiş olur. Kendi kendine Fransızca öğrenen yazar, 1896'da *Mekteb-i Mülkiye*'yi bitirince *Maarif Nezareti* mektubî kalemine memur olur. Bu sırada *Servet-i Fünûn* dergisine “*Röneka* adlı hikâyesini vererek *Servet-i Fünûn* topluluğuna katıl(ır).” (Hizarcı, 1969:3-4)

Hüseyin Cahid'in *Servet-i Fünûn*'da çalıştığı 1897-1901 yılları arasında çeşitli vesîlelerle yazılar yayımladığı bir dergi ile üç gazete vardır ki bunlar, onun basında büyük gürültülere sebep olan kalem kavgalarının ve edebî tenkitlerinin yer aldığı yayın organlarıdır. Dergi *Mütâlaa* dergisidir. Gazetelerden ilki *Tarık*'tır. İkincisi *Sabah*'tır, üçüncüsü ise *Saadet*'tir. Devrin hemen bütün tartışmalarına katılan yazarın gazetelerde çok sayıda makalesi çıkmıştır. (Huyugüzel, 1982:14-16)

Hüseyin Cahid'in *Servet-i Fünûn*'daki faaliyetleri arasında bir “*Edebiyat-ı Cedîde Kütüphanesi* kurma düşüncesi” vardır. Bu düşüncesini Tefik Fikret ve Mehmet Rauf da destekler. “Bu fikrin uygulama alanın(daki) ilk eseri, Cahid'in *Hayat-ı Muhayyel* (1899) adıyla yayınlanan hikâyeleri olur. Yazarın ikinci romanı olan *Hayal İçinde* ise 1901 yılının Mart ayında serinin beşinci kitabı olarak çıkar.” (Huyugüzel, 1982:17)

Tefik Fikret'in *Servet-i Fünûn*'dan ayrılmasından sonra derginin başına geçen Hüseyin Cahid, yayını bir süre sürdürür, ancak çevirip yayımladığı *Edebiyat ve Hukuk* adlı makalesi yüzünden dergi kapatılır. (Huyugüzel, 1982:18)

Meşrutiyet'in ilânından sonra Tefik Fikret ve Hüseyin Kazım'la birlikte *Tanin* (1908) gazetesini kurar. Mütareke devrinde İngilizler tarafından tevkif edilerek Malta'ya sürülür (1919). Malta'da İngilizce ve İtalyanca öğrenir ve *Oğlumun Kütüphanesi* adını verdiği çeviri dizisine başlar. Sürgünden dönünce *Tanin*'i yeniden çıkarır ve siyasî yazılar yazmaya devam eder (1922-1925). (Hizarcı, 1969:4-5)

Tenkrit yazılarından dolayı *Tanin* kapatılınca 1925 yılında Çorum'a sürülür. Uzun bir süre politikadan ayrı kalır. Daha sonra *Fikir Hareketleri* (1933-1940) adlı bir dergi çıkarır. Bu sıralarda *Edebî Hatıralar*'ını hazırlayıp bastırır (1935). Atatürk'ün ölümünden sonra tekrar siyasete atılır ve yeniden İstanbul "mebûsu" olur. 1950'den sonra bir süre muhalefetin *Ulus* gazetesini çıkarır. Burada hükümet aleyhindeki yazılarından dolayı, 1956'da mahkûm edilir, ancak yaşının büyüklüğünden dolayı serbest bırakılır. 1957'de ölür. (Akyüz, 1995:120)

Hüseyin Cahid'in *Nâdide* romanı 1891 yılında yayımlanmıştır. "(O)n altı yaşında ve idadînin ikinci sınıfındayken yazdığı *Nâdide*, Ahmet Mithat tarzı romanın her bakımından tam bir taklididir." (Huyugüzel, 1982:10) "*Nadide* onun edebî mahiyetteki ilk eseridir." Roman, yazarın "Serez'deyken dinlediği" hikâyeye dayanarak yazdığı bir romandır. (Huyugüzel, 1982:108) *Nadide*'de Nadide adlı güzel bir kızın ihtirasları uğruna işlediği cinayetler anlatılmaktadır.

Hüseyin Cahid'in ikinci romanı *Hayal İçinde* 1901 yılında kitap olarak basılmıştır. "Nadide'den yedi yıl sonra yazılan *Hayal İçinde* romanı çok farklı özelliklere sahiptir. Aradan geçen yıllar zarfında yazarın hem fizikî ve kültürel yapısı hem de roman anlayışı ve etkilendiği örnekler değişmiştir. Bu bakımdan bu iki roman vaka, vakanın yapısı, dil ve üslup yönlerinden sanki iki ayrı yazarın eseri gibidirler." (Huyugüzel, 1982:119) Romanda on yedi yaşındaki Nezih adlı bir öğrencinin serüvenleri anlatılmaktadır.

Servet-i Fünûn'da roman ve hikâyeye yazan isimlerden biri de Saffetî Ziya'dır. 1875'te İstanbul'da doğan Ziya, Galatasaray lisesini bitirir. Fransızca, Almanca ve İngilizce öğrenir. (Akyüz, 1995:123) "Hariciye kalemlerinden yetişmiş, şuray-ı devlet üyeliğinde, Anadolu şimendiferleri yayın müdürlüğünde bulun(ur). Cumhuriyetin ilânından sonra hariciyede protokol şefi, teşrifat genel müdürü ol(ur)." Prag elçiliğine tayin edildikten kısa bir süre sonra Büyükkada'da verilen bir baloda 1929 yılında vefat eder. (Alangu, 1958:73)

Saffetî Ziya'nın *Servet-i Fünûn* dergisinde yayınlanan ilk hikâyesi “Onların Ruhu”dur. Bunun dışında *Hanım Mektupları* başlığı altında bir seri hikâyesi vardır. Arkadaşlarının teşvikleri ile romana yönelen yazar, salon hayatını en iyi bildiği için *Salon Köşelerinde* adlı romanını kaleme alır. *Resimli Kitap* dergisinde tefrika edilen, *Yıldız Böcekleri* yarım kalmış, tamamlanamamıştır. Hikâyelerini *Bir Safha-i Kalp*, *Hanım Mektupları*, *Kadın Ruhu* adı altında üç ciltte toplanmıştır. Hayatının son yıllarında yazdığı hikâyeleri 1924 yılında *Silinmiş Çehreler*, *Beliren Simalar* adı altında bir araya getirilmiştir. (Alangu, 1958:73-74)

Saffetî Ziya'nın *Salon Köşelerinde* adlı eseri 1897-1899 yılları arasında *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika edilmiş, 1912 yılında kitap olarak basılmıştır. Romanda batılı tarzda eğitim gören genç Şekip'in İngiliz kızı Lidya ile yaşadığı aşk anlatılmaktadır.

BÖLÜM 2: SERVET-İ FÜNÛN ROMANLARINDA MEKÂN

Mekân, romanlarda olayların geçtiği, roman kişilerinin buldukları yerdir. Arapça bir kelime olan mekân, “kevn” kökünden olup yer, ev, uzay anlamlarına gelmektedir. (Kantar, 2003:866) Eserlerdeki mekânlar olaylardan, zamandan, roman kişilerinden bağımsız olarak düşünülemez. Romandaki kişilerin varlığı, onların mekânları algılanması, bu mekânları anlamlı hale getirir. Bu mânâda mekân çok şeyler anlatan, sembolize eden, birçok işlevleri yerine getiren bir yer demektir. Romanı meydana getiren diğer öğeler gibi mekân da, roman da bir kurgudur. Umberto Eco’ya göre, “kurmaca dünyalar gerçek dünyanın asalaklarıdır.” (Eco, 2009:99) Eserlerde gösterilen hayat ile gerçek hayat arasında birebir bir benzerlik aramak doğru değildir. Yazarın eserinde tasvir ettiği mekân hem gerçek, hem de kurmaca olabilir. Romanın olay örgüsü ve yazarın bakış açısı mekânı anlatmada büyük öneme sahiptir.

Romanlarda mekânı tanımasını sağlayan unsur “tasvir”dir. Bourneur ve Quillet’e göre, tasvir, “mekânda yan yana bulunan ve aynı zaman içinde varolan simultane objelerin gösterilmesi”dir. (Bourneur ve Quillet, 1989:99) Tasvir aynı zamanda “yazardan okuyucuya, dolayısıyla hikâyenin içinde, bir konuda bilgisi olan bir kişiden, bilgisi olmayan bir kişiye haber verme görevini yüklemektedir.” (Bourneur ve Quillet, 1989:110) Tasvirin yapılma sebebi hikâyeye ritim vermektir. Bourneur bu durumu şöyle ifade eder: “Bakışı dış çevreye yöneltmek suretiyle tasvir, aksiyonun arkasından gevşeme veya kritik bir anda hikâyeyi kestiğinde okuyucuya sabırsızlık getirir; müzikal anlamda, zaman zaman esere ton ve hareket veren bir üvertür durumundadır.” (Bourneur ve Quillet, 1989:108) Tasvir, romandaki olayları gözlerimiz önüne sermek iddiasında bulunduğu için gerçek ile ilgilenmemizi sağlamaktadır. (Bourneur ve Quillet, 1989:114) Şerif Aktaş, “mekânın panorama, peyzaj, dekor oluşu, yine hem bakış açısı, hem de nakledilen vak’a zincirinin mahiyeti ile ilgili bir problem” (Aktaş, 2000:132) olduğunu söylemektedir. “Tasviri yapılacak objenin, hangi özelliklerinin gösterileceği, özelliklerin hangi etkiyi doğuracağı, bu bakış açısına bağlıdır.” (Narlı, 2002:102) Narlı ise tasviri, “anlatıcının, okuyucunun veya romandaki bir şahsın bilmediği bir şeyi, anlatma gösterme gayreti olarak” tanımlamaktadır. Eserlerde mekân, genel olarak iki şekilde tasvir edilmektedir. Bunlardan biri kaynağı Eflatun’a dayanan

“*mimesis*” kuramının getirdiği tasvir anlayışıdır. İkinci anlayış “*tecrid*”tir. Bu esasa bağlı kaleme alınan tasvirin aslı masal ve hikâyelerde görülür. (Narlı, 2002:103-104)

Şerif Aktaş’a göre, “*mimesis*”e bağlı tasvirin de “*tecrid*”e bağlı tasvirin de belli bir tarzı vardır. “İtibarî mekân, haricî âlemi aksettirme endişesiyle tanıtılıyor ve tasvir ediliyorsa ‘*mimesis*’e bağlı yapma ve yaratma tarzına uygun bir esere vücut veriliyor demektir. ‘*Tecrid*’ esasî çevresinde kaleme alınan metinlerde ise, mekâna ait husûsiyetler, bir intibayı sezdirecek tarzda dikkatlere sunulur.” Aktaş, “birincisinin resmini yapma(nın)” mümkün olduğunu, “ikincisinde ise, resmin yerini minyatüre bırak(tığını)” belirtmektedir. (Aktaş, 2000:127)

Mehmet Tekin’e göre, romanlarda yer alan “mekân, romanın ayağını yere basmasını sağlar.” Metinlerde olayların geçtiği yerlerin tasvir edilmesi, “sadece anlatı sisteminin ‘inşa’ edilmesi bakımından değil, okuyucu açısından da gereklidir. Okuyucu bu imkânla olayların mahiyetini anlatmakta” güçlük çekmez. “Anlatılacak hikâye bir köyde, şehirde, çölde; evde, apartman dairesinde, odada; kahvede, parkta, caddede... geçecekse, okuyucu, ona göre bir tutum takınır; hayal gücünü o yönde harekete geçirir.” (Tekin, 2001:129-130) “Mekân unsuru kahramanların çiziminde” de önemlidir. Bazı eserlerde kişiler, “kişisel özelliklerinden çok, yaşadıkları çevreyle” özdeşleştirilmektedir. (Tekin, 2001:130) Tekin’in ifadesine göre,

mekân uygarlığın ve uygarlaşmanın vitrinidir. İnsanlığın uygarlaşma serüveninin ilk ayak izlerini mekânda gözleriz. Dolayısıyla mekân, genel ve geniş anlamda maddi ve manevi değerler manzumesini içinde barındırmaktadır. Romancı, bu değerleri ‘tasvir’ ve ‘tanım’ prizmasından geçirerek eserine taşır. Eserin bünyesinde yer alan mekân tablosunda, bir dönemin gelenekleri, eşyâ zenginliği, mobilya ve mefruşat tarzı, giyime ve eğlenceye dönük alışkanlıklar, modalar, argo ve günlük konuşmalar... yer alır ve bunlar, kuşkusuz, toplumu toplum yapan temel dinamiklerdir. Yazar, bunları ağırlık ve önem sırasına göre işleyerek romanını, o günkü toplumun aynası yapar. (Tekin, 2001:131)

Mekânın önemini vurgulayan Stendhal, romanı yol boyunca gezdirilen bir aynaya benzetmektedir. Yani mekân, yaşanan dönemin bir göstergesidir; yaşam tarzı, sanatı, mimarisi, estetiği hakkında fikir edinmemizi sağlamaktadır. Stevick, romanda ele alınan

mekânın “olaylar dizisini ve karakteri etkilediği ölçüde bütünü bir parçası” olduğunu söylemektedir. (Stevick, 2004:264) Gerçek hayatta görülen mekânların etkisini eserlerde de görmekteyiz. Bazı romanlarda geniş olarak ele alınan mekân, bazı romanlarda daralır. Korkmaz’a göre, “Açık ve geniş mekânlar içtenlik mekânlarıdır. İçtenlik, mekânı içten dışa doğru çeviren ve açan bir niteliktir. Bu mekanlarda karakter kendisiyle, çevresi ve bütün evrenle uyum içindedir.” (Korkmaz, 2007b:411) Dar mekânlar kişiler üzerinde kötü etkiler bırakır. “Bu mekanlarda kişi zaman, mekan ve onun tüm elemanları ile çatışma durumundadır. Mekan, kum saati gibi dıştan içe doğru tüketici bir nitelikte akmaktadır.” (Korkmaz, 2007b:410) Bu tür mekânlarda yer alan kişiler üzerinde çevrenin etkisi kaçınılmazdır. Çetin’in verdiği bilgiye göre, “Türk romanında özellikle yalı, köşk, konak, apartman, yazlık gibi kapalı mekânlar, genellikle sosyal değişimlerin, kültür farklılıklarının, ekonomik durumların simgesi olarak kullanılmış ve işlevsel unsurlar olarak işlenmiştir.” (Çetin, 2006:137) Bazı romanlarda mekân, roman kişinin kişiliğinin oluşmasında etkili olur ve mekân simgesel bir anlam taşır. Örneğin, Peyami Safa’nın *Fatih Harbiye* romanında Fatih semti geleneksel hayat biçimini ve muhafazakar bir kimliği, Harbiye ise batılı ve modern bir hayat tarzını temsil etmektedir.

Kâzım Yetiş, *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu* adlı kitabın “Takdim” kısmında şunları söylemektedir: “Edebî türler içinde imkânları dolayısıyla mekâna en fazla yer veren romandır. Şehir monografileri ile şehrengizler tabiatıyla bu çerçeveden ayrıdır. Hele insanla mekânın kaynaşması, kişinin şahsiyeti ile mekânın bir birini etkilemesi en fazla romanda görülür.” (Çoruk, 1995:8)

Bilindiği gibi, Türk edebiyatı 19.yy’ın ikinci yarısından sonra batıda yazılan hikâye ve roman ile tanışır. Tanzimat Dönemi yazarları bu dönemde romanın ilk örneklerini verirler. Halka seslenen, romanların akışını keserek bilgi veren ve amaç olarak öğretmeyi hedef alan yazarların kahramanlar üzerinde önemli etkisi vardır. Fransız edebiyatından etkilenen yazarlar, Divan edebiyatı geleneğini devam ettirirler. Romantizmin etkisi fazla hissedilir. Onların eserlerinde gerçekçi yaşam sahnelerini göremeyiz. Daha çok toplumsal fayda sağlayan sosyal konular kaleme alırlar. Bu dönemde edebiyatımıza giren roman ve hikâye türleri farklı bir mekân anlayışını da

beraberinde getirir. Ancak sergiledikleri mekânların tam olarak işlevsel olduğunu söyleyemeyiz. Edebiyatımızda roman niteliği taşıyan ilk eser, Şemseddin Sâmî'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*'tır. Bu romanda tasvirler ayrıntılı olarak yapılmamakta, eserde yer alan mekânlardan okuyucu sadece haberdar edilmektedir. Romanın kahramanı Fitnat'ın babası Ali Bey Topçular'da büyük ve gösterişli bir konakta oturmaktadır. Namık Kemal'in *İntibah* romanında mekân olarak Çamlıca vardır. Yazar, romana bahar tasviriyle başlar. Bu tasvirin romanla ve konuyla hiçbir ilgisi bulunmamaktadır. Recâizâde Mahmut Ekrem de *Araba Sevdası* romanının birinci kısmında Çamlıca'yı anlatır. Sami Paşazâde'nin *Sergüzeşt* romanında romantik bakış açısıyla ağırlıklı olarak tabiat tasvirlerinin işlendiği görülür. Eserde çizilen Asaf Paşa'nın Moda'daki köşkü de zenginliğin bir simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında ise İstanbul'un birçok semtine yer verilmektedir. Yapılan mekân tasvirleri fazla dinamik değildir.

Tanzimat Dönemi'nde ilk örnekleri verilen romanın, Servet-i Fünûn devrinde gelişimi devam ettirilir. Gerçek Türk romanı bu devirde yazılır. Roman ve hikâyede Fransız edebiyatının örnek alındığı, realizm ve naturalizmden etkilenildiği görülür. Servet-i Fünûncular parnasyenlerin etkisiyle tabiat tasvirlerine, sembolistlerin etkisiyle söyleyişe önem verirler. Bu önem ve ilgi estetik anlayışlarına da yansır. Bu devirde roman, üslûp ve teknik bakımından büyük gelişme gösterir. Tanzimat döneminde görülen hatalar, eksiklikler, Servet-i Fünûn devrinde kaybolur. Roman tekniği sağlam, olay örgüsü başarılı bir şekilde verilir. Realizmin getirdiği imkânlardan yararlanır. Realist yazarların eserlerinde olaylar, kişiler, mekânlar gerçekçi bir şekilde anlatılır. Artık romancıların gerçeğe uygun çevre betimlemeleri yaptıkları görülür. Başta Hâlid Ziyâ olmak üzere gerçekçi tahliller yapan yazarlar, batılı tarzda eserler kaleme alırlar.

Servet-i Fünûn romancılarının romanlarında mekân çok önemlidir. Romanda yer alan kişilerin karakterlerini ve psikolojik durumlarını belirlemede mekânın önemli işlevi vardır. Romanlarda mekân olarak ev, köşk, yalı, konak ve apartman gibi yapılar yer almaktadır. Romanlardaki mekânla roman kişileri arasında bir ilişki olduğu görülür. Olaylarla mekân arasında bir bütünlük dikkatimizi çeker. Her eser yazıldığı dönemin sosyal ve kültürel durumlarını yansıtır. Servet-i Fünûn romancılarının romanlarında

mekân, romandaki kişilerin yaşam düzeyi, yaşam şekli ve biçiminin bir göstergesidir. Romanlarda mekân olarak İstanbul, Beyoğlu, burada yaşanan yaşamlar, eğlence merkezleri, cafeler, pastaneler, kahvehaneler, mesireler, yabancı mağazalar vb. yerler yer almaktadır. Servet-i Fünûn romancıları, bu mekânların özelliklerini başarılı bir şekilde göstermektedirler.

2.1. Evler, Yahılar, Köşkler, Konaklar

Kâzım Yetiş, *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu* adlı kitabın “Takdim” kısmında, “mekân bazen dar anlamda barınılan yer, ev, oda; bazen geniş anlamda mahalle, şehir, ülke veya vatandır.” (Çoruk, 1995:7) der. Gerçekten de şehir, insanlar arasındaki ilişkilere biçim veren, sosyal mesafelerin azaldığı, ilişkilerin yoğunluk kazandığı bir yerdir. İnsanın, hayatını düzenlemek için oluşturduğu en önemli, en büyük fizikî üründür. “Bu yapıya biçim veren tercihleri ise insanlar ve toplumlar, inançlarından, dinden hareket ederek belirlerler.” (Cansever, 2010:17)

Roma-Hristiyan Katolik Kilisesi’nin merkeziyetçi yapısı, insanı yönetilecek bir varlık olarak görür; Batı kültürlerinde insan-devlet-hükümdar tarafından yönetilen sanat da insanı etkileyerek sürükler, pasifleştirerek seyirci konumuna iter. “Türk-İslam kültüründe ise seyretmek yerine yapma etkin ol(muş), çevre bilinci ve sorumluluğu, ferdiyetin yüceliği, (...) sanatın, mimarinin, kültürün temelini oluşturmuş, (...) ev (...) kolektif ortamın tezyini düzeninin oluşmasını sağlamıştır.” Her ev kendi yerel gerçeklerine göre oluşturulmuştur. Cansever’e göre “merkezi(yetçiliğin) kısıtlayıcı, bireyi yok eden belirtileri, Batı şehirlerinde” açık olarak görülmektedir. (Cansever, 1992:92)

Bachelard’a göre “evimiz, bizim dünya köşemizdir. (...) Bizim ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir kozmostur.” (Bachelard, 1996:32) “İçinde gerçek anlamda oturan her mekân, ev kavramının özünü içinde barındırır.” (Bachelard, 1996:32-33) Evin en çok değer verilen iyi yanı dinginlik içinde düş kurmamızı sağlamasıdır. “Ev, düşü barındırır, düş kuranı korur, ev dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar.” (Bachelard, 1996:34) “Ev bu anlamda sadece sığınma, korunma, barınma mekânı değil, içinde yaşayanların dünyalarını da veren kimi zaman hatıralara açılan kimi zaman da düş yolculuğuna

çıkılan bir yerdir.” (Daşcıoğlu ve Koç, 2009:872) Yaşadığımız yer, yani ev bizi barındırmanın dışında düşlerimizi, hayallerimizi de barındırır. Böylece bu mekân insanlar için “soyut düşsel” (Bachelard, 1996:44) bir değer kazanır. Bir mekânın ev, yuva olabilmesi için orada oturulması lazım. Her evde birçok hayat gizlidir. Oturduğumuz evler “yaşam öykümüzü çağrıştıran katı ve değişmez belgelerdir.” (Bachelard, 1996:74)

Rene Wellek’e göre ev, bir insanın parçasıdır ve evini tasvir etmekle o insanı tasvir etmiş oluruz. “Evler sahiplerini ifade ederler, buralarda yaşamak zorunda olan diğer kişileri de atmosfer olarak etkilerler.” (Wellek, 1993:196) Walter Benjamin’e göre, “(b)ir mekânda yaşamak orada izler bırakmaktır.” Kişi, mekâna, yaşadığı çevreden etkilendiği kadar değer ekler. (Benjamin, 2002:98) Şerif Aktaş’a göre, bir odanın döşeme tarzı ve eşyalarının durumu, orada yaşayan kişiler hakkında “bilgiler verir.” “Mekân tasvirleri, eserdeki kahramanların bazı hususiyetlerini dikkatlere sunmaya yardım eder. Bir odanın tefriş tarzı, orada günlerini geçiren insan hakkında bilgi verir.” (Aktaş, 2000:131)

Handan İnci Elçi’ye göre ev, “insanın iç dünyasını ve yetiştiği kültürü birebir yansıtan önemli bir yaşama alanı”dır. (İnci-Elçi, 2003:17) “Bu açıdan ev, psikolojik ve sosyolojik çözümler için verimli bir laboratuvar işlevi görür. Romancı ele aldığı kişiyi ev ortamında göstererek onun kimliğini oluşturan unsurları da açığa çıkarmış olur.” (İnci-Elçi, 2003:17) Bachelard’a göre “ev olmasaydı insan dağılıp giderdi”, çünkü “ev, insan yaşamında, kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar.” (...) “Ev hem beden, hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir.” (Bachelard, 1996:34-35) Bu bakımdan ev, insanın yaşamındaki bir takım işlevleri yerine getirir.

Evin en önemli özelliği, “aile yaşantısını dış dünyadan soyutlayan, ona dinsel anlamda bir ‘mahremiyet’ kazandıran koruyucu karakteridir. Evin sokağa açılan kapısı dış dünya ile iç dünya arasındaki sınırı sembolize eder. Dışarının tehlikelerinden, (...) mahremiyeti bozabilecek etkilerinden korunabilmek için ya bahçe duvarı ya da pencere kafesleri ile

kapalı bir mekân oluşturur.” (Işın, 1985:548) Ev, gündelik hayatın aile yaşantısı için düşünülen, bu yaşantı biçiminin gereklerine uygun olarak inşa edilen bir yapıdır. “Yaşanılan çevrenin farkına varıldıkça yeni bir mekân anlayışı ortaya çıkmaya başlar. Her bir mekân beraberinde kendine uygun anlayışı da ortaya çıkarmaya başlar, yeni hayat tarzı kendine uygun mekânlarda gelişir. Ev bunların en önde gelenidir.” (Daşcıoğlu, Koç, 2009:872)

Cansever, şehrin ilk yapı taşının ev olduğunu söylemektedir. Ona göre ev, insanın barınmasını sağlayan, insan ve aile ilişkilerinin oluşması yolundaki gelişmenin de ilk aşamasıdır. “Türk evi mimari ölçekte alt kattan üst kata, yerelden evrensele geçişin dinamizmi, hareketi ile özel değere ulaşır.” (Cansever, 1992:94) Türk evlerinde odalar birçok maksat için kullanılmaktadır. Eşyalar da değişebilecek niteliktedir. Ancak Batı etkisinde gerçekleştirilen apartman ve evlerde, Türk evinin bu özellikleri terk edilir, evin her odası sadece tek bir maksada hizmet edilecek şekilde düzenlenir. “Türk-Osmanlı evi genellikle zemin katı toprağa bağlı kalıcı, taş, kâgir bir yapı iken, üst katları zemin katın yönelişlerinden, ölçülerinden bağımsız yukarıdan aşağıya doğru düşünülmüş ve çözümlenmiş atektonik hafif bir strüktürdür.” (Cansever, 1992:93)

Cansever’e göre, “(h)er şey mekân içinde, mekân ile birlikte vardır.” Yüzyıllarca farklı inanç sistemlerinde mekânı algılama şekli değişik biçimlerde olmuştur. “Ancak hareketli kültürlerde ve özellikle İslam’da mekânın sonsuzluğu, varolan her şeyin sonsuz mekân içinde var olduğu şekilde kozmik telakki, sanatın üslup özelliğini ve sanat eseri ile insan arasındaki ilişkiyi belirleyen önemli bir etken olmuştur.” (Cansever, 1992:97)

Geçmişte belli bir zevkin ürünü olan, içinde yaşayanlar için manevi değeri bulunan evler vardı. A. Şinasi Hisar’ın verdiği bilgiye göre, o zamanlarda İstanbul evleri üçe ayrılırdı. “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 evlerin en güzeli yalılarıdır. Boğaziçi de yalıların en doğal “muhitini” teşkil ederdi. (Hisar, 2010:7)

Reşad Ekrem Koçu'nun verdiği bilgiye göre, "Yalının ilk hüviyeti bir ahşap yapı oluşudur, çoğu denizle iki türlü sarmaş dolaş olmuştur, bina ya alt katından başlayarak, kısmen denize çakılmış kazıklar üstünde yükselmiş veyâ cephe temeli hemen rıhtımın kenarından yükselerek, birinci katı eli böğründeler üstünde denize doğru bir çıkıntı, şahnişin yapmıştır; ve çoğunun altında kayıkhâneleri vardır, deniz de bu kayıkhânelerde, binânın içine girmiştir." (Koçu, 1963:2903)

Doğan Kuban'a göre, yalı, İstanbul'a Türkler'in getirdiği bir yaşamın, aynı zamanda denizle iç içe yaşamının konuta yansıyan simgesidir. Yalılar, İstanbul'da bir sultan konutu, kıyı kasrı ve bir sahilsaray olarak ortaya çıkmıştır. Yalının içerdiği bir başka nitelik, geçici konut olmasıdır. Ahşap olarak yapılan bu sayfiye konutu, imparatorluğun son dönemlerine kadar geçici (yazlık) olarak kullanılmıştır. Kıyılarda yalılardan önce "hasbahçeler" kurulmuştur. Daha sonra sultanlar kıyılara kasırlar yaptırmışlardır. Buralarda yapılan ilk kasırlar kâgir yapılardır. Sultan ve devlet adamları yazlık konutları ağırlıklı olarak deniz kenarına inşa etmişlerdir. Özellikle "Damat İbrahim paşa, birçok yalı kasrının kurucusudur." (Kuban, 1995:418-419)

Ruşen Eşref Üneydın'a göre, yalılar, "Her mevsimi başka bir semtte geçirmeye alışkın eski İstanbul zenginlerinin, vükelasının birkaç ay deniz ve kuru sefası sürmek için kurdurmuş oldukları su kenarı konakları"dır. Yalılar, aynı zamanda Boğaziçi'nin kendine has güzelliklerinden biridir. "Kimi taşdan, kimi tahtadan; kimi taze renkli, kimi yorgun yüzlü, bin bir biçimli yalılar!.. Bunlar iki kıyı boyunca kâh denizin tâ üstündeler; kâh kendi rıhtımlarının kenarındalar ve kâh dar bir caddenin berisindeler..." (Üneydın, 1938:39)

İstanbul halkı kışın konaklarda, yazın köşk ya da yalılarda otururdu. A. Şinasi Hisar, eski yalılar hakkında şu bilgileri vermektedir:

Her yalının bir mizacı, şiiri, iklimi, coğrafyası, bir nevi hayat sahası vardı. Her eski zaman yalısı, etrafıyla birlikte, kuvvetli bir şahsiyet halinde görünürdü. Bogaziçi'nde bir yalı olunca, tabii, çiçekleri de olur ve masrafları arasında bahçıvan masraflarının da yer alması tabii sayılırdı. Böylece her yalı bütün bir tabiat manzarasıyla hemâhenk olarak bir şiir iklimine dalarlardı. (Hisar, 2010:16)

Sedat Hakkı Eldem'e göre, *Boğaziçi yalılarında yapı çoğu zaman asma kat üstünde cumbalı bir esas kattan oluşurdu. Çıkmalar ahşap konsollarla destekleniyordu. Zemin kattaki odalar servislere ayrılmıştı. Döşeme Karadeniz'den gelen kalaslarla (bazan 80 cm eninde, 20 m boyunda) yapılır, üzerlerine kaplanan ince mısır hasırları kafeslerden süzülerek giren ışığı yansıtarak tatlı bir ışık verirlerdi. Hasırların üstüne yer yer ince halılar veya nihaliler serilirdi. Pencereci üç duvar boyunca uzanan sedirler, işlemeli yastıklar süslerdi. Odalar daima aydınlık ve ferahtı.* (Eldem, 1979:XVII)

Yalıların görünüşleri gibi boyutları da bir birinden farklıydı. “Yalıların, tabiata aykırı büyümüş, devleri hatırlatan pek büyükleri, gözleri bir intizam hissiyle tatmin eden ortancaları ve oyuncaklarla çocukları hatırlatan küçükleri vardı.” (Hisar, 2010:12)

Yalıların bahçelerinde yalı sahiplerinin güzel bulduğu, çok sevdiği çiçekler bulunurdu. Bu çiçekler ayrı renkleri, biçimleri ve kokularıyla “bir güzellik” yarışmasına katılan “güzellere benzerdi.” Yalı bahçelerini, laleler, küçük mor menekşeler, “beyaz vücutlarıyla yaseminler”, “hafif mor salkımlarıyla hanımelleri”, “eflatun renkli leylâklar”, “beyaz zambaklar”, “renk renk sümbüller”, “kamelyalar”, “krizantemler, gösteriş meraklısı orkideler” renklendirirdi. (Hisar, 2010:16-17) Doğan Kuban da yalı bahçelerinin kendilerine özgü ağaçlarından bahsetmektedir. Onun verdiği bilgiye göre, bu ağaçların bir bölümü yereldir. Örneğin defne, şimşir ve erguvan, çınar, servi, ceviz, incir ve ıhlamur Boğaz ikliminin ağaçlarıdır. Yalı ve köşklere sonradan getirilen ağaçlar ise manolya ve fıstıkçamıdır. Bütün bahçelerde dut, ayva, incir bulunurdu. Yalıya yakın olan bahçeye mor salkım ve asma dikilirdi. (Kuban, 1995:421)

Yalılar, 19. yüzyıla kadar mobilya ile yüklenmemişti. Birkaç raf ve yazıdan ibaret süslemenin dışında çıplaktı. Avrupa'daki gibi tablolar, yığınla eski objeler yoktu. Yüzyılın yarısından itibaren alafranga adı verilen akımla birlikte büfeler, dolaplar, yüklüklerin yerini aldı. Koltuklar kanepeler evleri doldurdu. Zevk değişmişti. Bu durum Birinci Dünya Savaşı'na kadar daha da kötüleşerek devam etti. Birinci Dünya Savaşı'nın sonu, eski yalı yaşamını da sonu oldu. Toplumsal yıkım ve değişimler mülk sahibi aileleri konutlarını terketmeye zorluyordu. Çünkü artık bu konutları elde tutmak güçtü. Yalılar depo olarak kiralandılar.

Sonunda yıkıcıların ellerine düştüler. Böylece eski yalıların bir kısmı 1930'la İkinci Dünya Savaşı arasında kayboldu. En önemli ve tarihi olanlarından bugün ancak on-on iki kadarı duruyor. Diğerlerinin de sayısı kaza ile ya da kasten çıkarılan yangınlarla azalmaktadır. (Eldem, 1979:XVII)

Konak ise büyük ve gösterişli ev anlamındadır. “Konaklar, geleneksel Osmanlı aile yapısının ortaya çıkardığı mesken tiplerindedir.” Konağın evden farkı, çok odalı büyük ve süslü olmasıdır. Konağın harem ve selamlık denilen iki bölümü vardır. Bu bölümler duvarla ayrılmakta ve bir kapıyla birbirlerine bağlanmaktadır. Bazılarında kapı yerine “dönme dolap”, yani döner kapı bulunmaktadır. Bazı konaklarda harem ve selamlık arasında duvarlarda dolapların bulunduğu mermer holler vardır. Harem ve selamlığın da dışarıya açılan kapıları ayrıdır. Konaklar genellikle, şehir içi binalar olduğu için taş veya toprak döşeli avlularla çevrilidir. Konaklarda büyük ve kalabalık ailelerin yanında çalışan çok sayıda uşak ve hizmetçi de kendilerine ayrılan odalarda veya onlar için ayrıca yapılan binalarda otururlardı. Konaklar genellikle iki, üç katlı binalardı. Bu yapılar genellikle ahşap olurdu ve bazen de alt katları kâgir olarak yapılırdı. Ahşap konakların büyük bir kısmı çeşitli yangınlarda yandı. (Candaş, 1972:429-431)

Köşk, bir sayfiye konağıdır, yani yazlık konuttur. Konaktan farkı ise bahçe içinde olmasıdır. Bahçesiz köşk yoktur. Kent içindeki büyük konuta köşk denmez. Mesela, Aksaray ya da Sultanahmet'te konak, Çamlıca, Erenköy ya da Boğaz koruları içinde köşk olur. (Kuban, 1995:52-53)

Konak, yalnız kışın oturlan bir konuttur. Varlıklı insanlar ya bahçe içindeki köşkte, ya da deniz kıyısındaki yalıda otururlardı. Köşk-konak hayatı ağırlığını 19.yüzyılda duyurmaya başlar. Zengin aileler geleneksel yaşantının tekdüzeliğinden sıyrılarak zamanı farklı şekilde değerlendirmek isterler. “Üst tabaka aile yaşantısı, 19.yüzyılda sivil konut sembolüne bağımlı olmaktan çıkarak yeni mekânlara” yerleşmeye başlar. “Ailenin yaşadığı ana konutun dışında bir yazlık sahibi olmak düşüncesi bu dönemde ortaya çıkar. Yabancı elçiliklerin Tarabya'daki yazlık konutları bu yeni düşüncenin” ürünüdür. “Özellikle Boğaziçi sahilleri, Adalar ve sur dışında gelişmeye başlayan Yeşilköy, bu yeni düşüncenin uygulandığı mekânlar arasındadırlar.” (...) “Köşk, konak,

hayatının sayfiyeye kaymasıyla bu üslup çeşitlemesi giderek zenginleşir.” (Işın, 1985:554-555)

Osmanlı döneminde zengin kısım ve yüksek tabaka İstanbul’da otuz-kırk odalı büyük konaklarda otururdu. “Konaklarda oturan zengin ailelerin çoğunun Boğaziçi’nde renk renk yalıları vardı ve yaz aylarında bütün ev halkı yalılara taşınırdı. Esnaf ve küçük memurlar da ufak ve basit evlerde otururdu.” (Kavcar, 1995:177)

Servet-i Fünûn romancılarının romanlarında olaylar bilindiği gibi, genellikle İstanbul’da (köşk, konak, yalı, ev) geçmektedir. Bu devrin romancıları romanlarında İstanbul’un birçok semtine yer verirler. Romanlarında da bu semtlerdeki köşk, konak, yalı ve evlerde yaşanan hayatları ele alırlar.

Hâlid Ziyâ’nın *Sefile* romanında Mihriban Hanım ve kızı İkbâl, Direklerarası Şehzadebaşı’nda üç katlı evde yaşamaktadırlar. Hayatlarını fuhuşla kazanan bu kadınların yaşadıkları ev, fazla odası olmayan uzun bir evdir. Yazar, evi şöyle anlatmaktadır: Alt katta pencereleri avluya bakan ve mutfığa bitişik olan küçük oda Mihriban Hanım’a aitti. Avlunun bahçeye açılan kapının yanındaki merdivenden çıkıldığında büyük ve düzenli bir sofa görülürdü. Sofanın iki tarafında birer oda vardı. Bu odalardan biri misafir için ayrılan süslü bir odaydı. Diğer taraftaki oda ise İkbâl’in odasıydı. İkbâl’e ayrılan oda “*pek küçük, fakat muntazamdı.*” (Hâlid Ziyâ, 2006:33) Bu oda evin en güzel odalarından biri sayılmaktaydı. Üçüncü kat ise döşenmemişti. Mihriban Hanım ve kızı İkbâl böyle bir evde oturuyorlardı.

Romanda İkbâl’in sevgilisi İhsan Bey ise bir konakta ailesiyle yaşamaktadır. İkbâl’e âşık olan İhsan Bey İkbâl ile evlenmek istemekte, ancak annesi oğlunun düşmüş bir kadınla evlenmesini istememektedir. Buna rağmen İhsan, İkbâl’in evine gidip gelmektedir. İkbâl, bu ümitsiz aşkından dolayı hastalanır ve hastalığının artması üzerine İhsan, Çamlıca’da bir köşk tutar. Köşk, Çamlıca’nın en iç açıcı yerinde idi. İhsan’ın seçtiği bu mekân hayal ettiği, insanlardan uzakta yaşanacak aşklara tamamen uygun bir yerdi. Köşkün kenarını sık ağaçlarla dolu bir bahçe kuşatırdı. Bu, binaya dallar arasında yapılan bir “kuş yuvası” şeklini verirdi. Köşkten bakınca görülen manzara şöyle ifade

edilir: “Çamlıca'nın menâzır-ı sahrâviyesi Boğaz'ın elvâh-ı lâtifesi köşkün pîş-i nazarında idi.” (Hâlid Ziyâ, 2006:104) Eserde sadece köşkün güzel bir bahçe içinde bulunduğu bilgisi vardır. Köşkün içi ile ilgili bilgi bulunmamaktadır.

İkbal'in hastalığı İhsan'ı Mazlume'ye yaklaştırır. (Mazlume, Mihriban Hanım'ın Beyazıt Camii'nde görüp evine getirdiği kimsesiz bir kızdır.) İkbal'in yanına gelip giderken İhsan'dan hoşlanan Mazlume, bu yakınlaşmaya olumlu bakar. İkbal'in ölümünden sonra İhsan, Emirgan'da bir yalı tutar ve Mazlume'yle köşkten ayrılıp Emirgan'a taşınırlar. Ancak romanda yalının tasviri yapılmamıştır.

Hâlid Ziyâ, bu romanda üç yapıyı, konak, köşk ve yalıyı, buralarda yaşanan yaşamları tanıtmaya çalışmıştır.

Yazarın *Nemide* romanında Şevket Bey, biricik kızıyla birlikte Sultanahmet'teki konakta yaşamaktadır. Zengin bir babanın ikinci oğlu olan Şevket Bey, büyük kardeşinden sonra babasını da kaybedince Sultanahmet caddesinde bir konak, Kanlıca'da bir yalı, iki çiftlik, bir zeytinlik, beş altı dükkân sahibi olur.

Romandaki olaylar Sultanahmet'teki konakta ve Kanlıca'daki yalıda geçmektedir. Şevket Bey'in Sultanahmet'teki konağının tasviri ayrıntılı olarak anlatılır:

Şevket Bey'in Sultanahmet caddesindeki konağı selamlık olmak üzere on iki oda ve bir büyük bahçeyi havi muntazam bir bina idi. Sokak kapısından girildiği zaman sağ taraftan mermerle mefruş vâsi bir avluya nazır iki oda, karşı cihetinde bahçeye açılır büyük bir kapı, sol tarafta iki cebahlı bir merdiven görülürdü. Bahçe ve sokak kapılarının iki tarafındaki büyük pencereler avluya tenvir etmekte ve karşı tarafta bahçenin nim bir surette müşâhede olunan ağaçları eve girilince hoş bir manzara teşkil etmekteydi.

Merdivenden çıkıldığı zaman ikinci katın sağ cihetinde üç ve merdiven tarafında iki oda mevcuttu ki, bunlardan bahçeye nazır olan iki odanın biri Şevket Bey'in kütüphanesi, diğeri yatak odasıydı. İkinci katın diğer üç odasının merdivene muttasıl olanı Şevket Bey'in sadık hizmetkârı Ömer Ağa'ya mahsustu.

İkinci katın taksiminden farksız olan üçüncü kat ise heyet-i umumiyesiyle Nemide ve bir dadı ile sütineden ibaret olan ev halkına tahsis edilmişti. Aşağıdaki iki selamlık odası aşçılık vazifesini îfâ eden azatlı bir cariye ile ihtiyar zevci ve mahsul-izdivaçları olan kız çocuğuna mahsustu. (Hâlid Ziyâ, 1890a:34-35)

Baba ile kız böyle muhteşem bir konakta otururlardı.

Şevket Bey'in kızı Nemide zayıf bünyeli birisidir. Bir gün babası onu uzun zamandır kendisinin de gitmediği Kanlıca'daki yalıya götürür. Kanlıca'nın Çubuklu tarafında bulunan yalı hem büyük, hem güzeldi. Köşkten bakınca Emirgan'ın, İstinye ve Yeniköy'ün bir kısmı görülürdü. Yalayı ilk defa gören Nemide büyülenir:

İlk defa olarak kapıdan girdiği zaman senelerce kendi haline bırakılmış ağaçlardan müteşekkil vahşi sık bir koru gördü. (...) Köşk korunun ilerisinde, denize yakın bir mahalde kâin idi, sokak kapısından girildiği zaman köşkün beyaz duvarları ağaçlar arasından müşevveş bir surette görünüyordu.

(...)

Kapıdan köşke kadar götüren dar, ağaçlarla muhat yolu takibe başladı. (...) Ağaçlarla tahdid edilen yol birden kapanıyor ve iki cihete imtidad ederek köşkü yeşil bir zemin üzerinde beyaz bir kuşakla çevrilmiş bırakıyordu.

Mesrur bir tehalük ile köşkün kapısına götüren merdivenleri çıktı, kendisini mermerle mefruş vâsi bir avluda buldu, burada biraz tevakkuf ederek ve etrafına göz gezdirerek "Ah ne güzel!.." dedi.

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 sofrta takımları ile dolu olan dolaba, pencerenin önüne konmuş yeşil kumaşlarla kaplı alçak sedirlere, odanın ortasında uzun sofraya ehemmiyetsiz bir nazar gezdirdikten sonra odanın kapısını çekerek karşıdaki odaya girdi. Burası Ömer Ağa'ya 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 göz gezdirdi. Bunların her ikisi de muntazam bir şekilde tefriş edilmişti. Bunlardan biri Şevket Bey'in kütüphanesiydi, diğeri de misafir kabul etmeye mahsus idi. Bu odalardan memnun

bir tavır ile ayrılarak sofanın deniz tarafındaki kapısını açtı. (Hâlid Ziyâ, 1890a:76-77-78)

Nemide'nin iyileşmesi için buraya taşınmayı düşünen baba, gelmeden önce köşkü döşettirmeye başlar. Köşkü döşettirdiği sırada en çok kızının odasına dikkat eden Şevket Bey, burayı bir “*mücevher kutusu*” gibi süslettirir. (Hâlid Ziyâ, 1890a:79)

Romanda Nemide'nin kardeş gibi beraber büyüdükları Nail'in yaşadığı mekân, Beşiktaş civarında, iki katlı ahşap binadır. Nail ve annesi burada oturmaktadırlar. Ancak yaşadıkları ev hakkında daha fazla bilgi verilmemiştir.

“*Bir Ölüünün Defteri*”nde olaylar Beylerbeyi'ndeki bir yalıda yağmurlu bir günde başlar. Hüsam ve Nigar çocuklarıyla mutlu bir yaşam sürmektedirler. Gece Çamlıca'dan gelen bir haberle arkadaşı Vecdi'nin yanına giden Hüsam, vasiyeti üzerine günlüğünü okur. Bu güne kadar yaşanmış olan tüm olayları bu günlük sayesinde öğreniriz. Romanda mekân pek yer tutmamaktadır. Mekân olarak sadece Nigar'ın annesinin Beylerbeyi'ndeki yalısı ve Vecdi'nin yaşadığı Çamlıca'daki köşkün adı geçmektedir. Yalının ve köşkün tasviri verilmemiştir. Ancak Vecdi'nin yaşadığı köşkdeki odalar hakkında şunlar belirtilmiştir: “...(K)öşkün 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.” (Hâlid Ziyâ, 1890b:15)

Etrafına bakındı; perdeleri kapanmış, koyu renkli kumaşlarla döşenmiş, zulmetine zulmetler katılmış sakin bir 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. (Hâlid Ziyâ, 1890b:15)

Hâlid Ziyâ'nın *Kırık Hayatlar* romanında olaylar, Şişli ve çevresinde geçer. Ömer Behiç ve karısı sekiz sene kendi evlerinin hayalini kurmuşlardı.

Ve sekiz sene, gittikçe teeyyüd eden iştiharının kazançlarını, vârislerine hasreden cimri bir baba tasarrufuyla, hep o emelin husulün vakfederek, hayatta kendisine nasip olacak o bir avuç toprağı aramış orada kurulacak yuvanın zihninde

resimlerini çizmişti. Daha o vücut bulmadan onun hayalinde bir vücuda, bir şekil ve heyete mâlikti. Gözlerini kapayınca zarif, hoş, kâğıttan oyulmuş gibi ince şehnişini ile beyaz taştan cephesiyle, parmaklıktan geçildikten sonra binanın önünde münakkaş bir halı parçası şeklinde duran mini mini bahçecikten kıvrılarak tırmanmış mermer merdivenle kendi evini görürdü. (Hâlid Ziyâ, 1924:25-26)

Şişli’de arsa alan Ömer Behiç, burada bir ev yaptırmak ister. Yapılacak evin mimarisine örnek olabilecek evleri görmek için İstanbul’un birçok semtini gezer. Bu semtler arasında Tarabya da vardır. Şişli’de toprak edindikten sonra yapacağı evi hayalinde canlandırır. Çalışma odası, tıbbâ ait kitaplar, temiz, parlak, zarif, ancak insanı korkutan aletler ilk katta bulunacaklardı. Yemek odası evin arkasında olacak, camlı bir kapıyla kameriyeden sonra bahçeye inilecekti. Burada evin ön cephesinde misafir “kabalüne” ayrılmış bir oda yapılacaktı.

Bu katın arkasında biri küçük diğeri büyük aralarında bir ara kapısı olan iki oda bulunacaktı. Yukarı katın ön ve arka taraflarında yine böyle ikişer oda olacaktı. Yatak odalarının düzenlenmesi konusunda fikir ayrılığı yaşanır. Ömer Behiç:

“Çocuklar Andelip Bacı’yla yukarıda yatarlar; diyordu. Vedide buna muvafakat etmiyordu:

-Kabil değil derdi, yanımızdaki küçük odada onlar yatarlar, aralık kapıyı kaldırırız. Bacının çocuk bakacak hali var mı! O da bir çocuk olmuş artık.” (Hâlid Ziyâ, 1924:28)

Bu problemin çözümü ev yapılıp bittikten sonraya ertelenir.

Bir gün çok az sermayeyle evin yapımına başlanır. Ömer Behiç mimarlara koşuyor, saatlerce ev resimlerinin önünde dalıyor, güzel cephelere tesadüf etmek için Moda’ya, Tarabya’ya, Büyükkada’ya gidiyor, bina yaptırmış dostlarına sorular soruyordu.

Evin yapımında Vedide de kocasına yardım ederdi. Karı koca sermayeleri hesaplar, yapılacak şeyleri düşünürlerdi. Paraları yetmezse Vedide “üzüm salkımı” küpelerini bozduracaktı. Kendi çabalarıyla yaptırdıkları ev tamamlanır. Mayıs ayında Vedide’nin babası ve annesi Erenköy’e gittikleri zaman, onlar da yeni evlerine geçeceklerdi.

Vedide'nin ailesinin Beşiktaş'ta babadan kalma bir evle üç dükkân ve Erenköyü'nde geniş bir bağ içinde dar bir köşkleri vardı. Baba Mansur Bey “mayısın güneşli günlerini görür görmez” Beşiktaş'tan ayrılıp, Erenköyü'ne geçmek istemişti. Şişli'de ev yaptıran Ömer Behiçler de aynı gün Beşiktaş'tan ayrılmışlardı. (Hâlid Ziyâ, 1924:37)

Romanda Gülizar Hanım'ın da köşkte yaşadığı görülür. Gülizar Hanım oğlu Talat Bey'i kendi istediği bir kadınla evlendirmek istemektedir. Onun için oğlunu karısı Müzzan'dan ayırır. Annesinin isteği üzerine Nebile'yle evlenen Talat Bey, Gülizar Hanım'ın köşküne taşınır.

Mâî ve Siyah'ta roman kahramanı Ahmet Cemil ailesiyle birlikte Süleymaniye'de orta halli insanların yaşadığı bir evde oturmaktadır. Babasının yıllarca biriktirdiği parayla aldığı bu ev hayatının “mâî döneminde” ona huzur verir. Bu mekânı ruhunun bir sığınağı olarak görür: “Süleymaniye'deki şu beş odalı evciği, Ahmet Cemil'in bâzen gülerek ‘bizim konak’ dediği mesken alınmıştı.” (Hâlid Ziyâ, 1896:17)

Ahmet Cemil evin alınışını çok iyi hatırlar. Ev alındığında on dört yaşındaydı. Mektebe yatılı olarak gittiği zamandı. Kira evinden kurtulup kendi evlerine geldikleri gün, telaş içindelerdi. Bütün eşyaları aşağıda mermer avluya, mutfığa, sokağa bakan odaya toplanmış, her şey birbirine karışmıştı. Babası, annesi, bu karışıklıkta neyi almak, neyi nereye koymak gerektiğini bilememişlerdi. Kendi evlerine gelmiş olmaları onları sevindirmişti. En küçük şeylerle alay edilir, gereğinden fazla gülünürdü. (Hâlid Ziyâ, 1896:18)

Yeni eve yerleştikleri zaman herkes çok mutlu görünür. Ancak babanın ölümü evlerinde bir boşluk yaratır. Evin geçimi Ahmet Cemil'in sırtına biner. Artık para kazanıp ailesine bakmak zorundadır. Ama nasıl? Bu konuda Mülkiye'den arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin düşüncelerini öğrenmek için onun Erenköyü'ndeki köşküne gider. Hüseyin Nazmi Erenköyü'nde bir köşkte oturmaktadır. Onunla Mekteb-i Mülkiye'de tanışmışlardı. İkisi de aynı sınıftalardı, ikisi de yatılı okumuşlardı. Bazı geceler Hüseyin Nazmi'nin Erenköyü'ndeki köşkünde kalırdı. Köşkteki ferahlık onun her zaman hoşuna giderdi. Köşke gittiği zamanlarda kendini mutlu ve huzurlu hissederdi.

Romanda Ahmet Cemil'in ruh haline göre mekâna bakışının da değiştiği görülür. Ailesini geçindirmek için tercüme yapan, odasında ilk tercümesine başlayıp, çıkardığı işi beğenmeyince umutsuzluğa kapılan, çocukluğunu düşündüğünde kendini mutlu eden bu ev, bir anda gözünde değerini yitirir:

Odasının penceresini açmak, hava almak istedi: Evlerinin bahçesine -mini mini bir bahçe ki İkbâl kendine göre onun bir bahçivânı idi- nazır bir pencere... Ah! Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesinin penceresi, o güneşle dolu bahçe, o ziyâ telâtumu, o sahra kokusu, orada duyulan fikir hazrı... Bu, kafesinin boyası solmuş pencere, şu güneşin kifâyetsizliğinden toprağı yosunlaşmış bahçe...

Şu dakika bütün geçmiş saadetinin güzel yuvası olan bu evceğiz sanki bir işkence zindanı gibi Ahmet Cemil'i eziyordu. Burada yaşamaya mecbur olmak; burada, şu basma perdeli, pek pencereli dar odacıkta yazın şu bunaltan sıcaklarda çalışmak... Ah! Ahmet Cemil zengin olaydı, evet zengin olaydı. Onun da Erenköyü'nde bir köşkü, köşkte müzeyyen bir kütüphanesi, kütüphanenin önünde lâtif bahçe olaydı; Lamartine'i, Musset'yi orada okuyaydı, fakat on altı sahifesini kırk kuruşa tercüme etmek için değil, yalnız kendi zevki, kendi saadeti için... (Hâlid Ziyâ, 1896:34)

Başarılı bir gazeteci olma hayalleri kurarken, para kazanmak için istemediği işi yapmak zorunda kalmasından dolayı yaşadığı eve isyanla bakan Ahmet Cemil, geçim derdi olmayan Hüseyin Nazmi'nin köşkü gibi bir eve sahip olmak ister. Eski evini beğenmeyen Ahmet Cemil, arkadaşının yaşadığı ev gibi bir yerin hayalini kurar.

Bir başka zaman kızkardeşi İkbâl'e görücü geldiği günün gecesinde onun evlenecek olması ve ailelerine yeni birinin katılacak olmasından dolayı duyduğu hüznle evini daha başka gözle görür. Ahmet Cemil'in Süleymaniye'deki küçük odası şöyle anlatılır:

Aşağıda küçük odada inmiş muşamba perdelerin arkasında açık pencereden süzülen gecenin râtıp havasını duymak için başını duvara dayadı. Ne lakırdı, ne lâtife istiyordu; yalnız küçük odanın -şu bir saf kalp kadar ruhaniyet ile dolu aile odacığının ruhunu doya doya istişmam etmek istiyordu.

Kar gibi beyaz kenarı gerile gerile iğnelenmiş hatta 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 zarîf, hoş kalpağı altında lamba, duvarlarda babasından yadigar olarak kalmış biri kûfî, tâlik iki güzel levha, pencerelerde muşamba perdelerin üzerinde yaza mahsus beyaz, ince sarı kornişlere küçük küçük kıvrıklarla iliştilmiş perdeler, o kadar... Burada kadife kanepeler, koltuklar, atlas perdeler, ne de mutantan hücrelerde nefis evânî vardı; hiçbir şey yok, fakat buna mukabil derin bir muhabbet, her türlü mihnetlerin, meşakkatlerin zedeleyemeyeceği kadar kâvî bir saadet, üç kalbin irtibatından mütehassıl lâtif, ruhu ısındırır bir hararet vardı. (Hâlid Ziyâ, 1896:102)

Ahmet Cemil ve arkadaşları hastaneye Raci'yi görmeye giderken Ahmet Cemil'in geçtiği yerler geçmişi ile ilgili hatırladıkları ayrıntılı olarak verilir:

Ali Şekip, "Yenibahçe'ye!" emrini verdi. Ahmet Cemil pencereden sokağa bakmayı tercih etti; Çemberlitaş'tan, Beyazıt'tan geçtiler, Aksaray yokuşunun başına gelince Ahmet Cemil de çoktan görülmemiş yerleri tekrar temâşâsından hâsıl olan bir tahattur lezzeti uyandı. Şimdi hemen on beş sene oluyordu ki Aksaray'ı görmemişti. Hele daha ötesini hiç bilemezdi, Yenibahçe'nin namını işittikçe burasını İstanbul'un hemen haricinde, sahraların yeşilliklerine sığınmış bir sayfiye gibi tevehhüm ederdi. On beş sene evvel?. Kendi kendisine o zamana rüic'at ediyordu. O vakitler Aksaray Caddesi henüz Şehzadebaşı ile Direklerarası'na mağlup olmamıştı. Şimdi Vezneciler'i dolduran ramazan eğlencelerinden bir kısmı o zaman bu sokakta halkı han içlerine toplardı. Zavallı babası!.. Zihninde müphem hatıra levhaları uyanıyor, kendisini bir ramazan gecesi babasının yanında tiyatroya gitmek için bu sokağa inerken görüyordu. O zaman ne kadar mesut idi! On yaşında çocuklara mahsus daima taşmaya müheyya neşe ile o vakit her sözlerini tuhaf bulduğu o oyunculara, hele uzun fesli İbiş'e ne kadar gülmüştü! Şimdi bunların hepsinden uzak! Hele babasından... Ya onu takip eden ikinci mâtem darbesi! Demek hayat dedikleri şey böyle sonuna kadar müthiş darbeler toplamakla geçecek. Bir aralık annesi hatırına geldi; bir gün onu da, hayatının şu biricik servetini, münferit tesliyetini de kaybediverecek olursa ne yapacak?.. Şimdi manav, kasap, bakkal, aşçı, helvacı dükkânlarının teselsülü gözlerinin önünden geçerken o, bu korkunç ihtimali düşünüyor, o mâtemin vukuu imkânına titriyordu.

Bir aralık Ahmet Şevki Efendi:

-Hele yokuş bitti; dedi, Ahmet Şevki Efendi araba ile yokuş inmeyi yayan yokuş çıkmak kadar zor bulurdu. Artık kalabalık azalıyor, Aksaray Caddesi'ne hayat veren hareket burada kesilmiş oluveriyordu.

O zaman araba bir ıssızlık içinde yuvarlanmaya başladı. Ahmet Cemil'in gözleri tek tük dükkânlarla su taşıyan bir uşaktan, bir tarafta ceviz oynayan dört çocuk zümresinden, beride şemsiyesine dayanarak yavaş yavaş yürüyen bir efendiden mürekkep nadir hayat eserleriyle sükûti bir hüznün havasıyla dolu bu sokağın perdeleri inmiş kafesli pencerelerini temaşa ediyor; bu tahta evlerin renk renk cephelerinde okunan tefekkür sükûnuna dalıyordu.

(...)

Bütün o sakin mahalleleri, şehir hayatının o sükûn muhitini dimağının içinde görüyordu.

O buralarda duyulan istirahat kokusundan ne kadar uzaktı! Süleymaniye'nin mini mini evi, o da burası gibi saadet sükûnu içinde değil miydi. Halbuki o bütün emellerinin şematet ve tarrakasını getirmiş, sükûnun içine atarak bu saadet yuvasını bir fırtınanın velvelesine boğmuştu.

Ne olurdu, o da bir dairede mukayit olsaydı, iştihar emeli arkasında koşmasaydı da kendisine o evin sükûtu ile uygun olacak bir hayat vücuda getirseydi? (...)

(Hâlid Ziyâ, 1896: 200-201)

Romandaki tasvirler, İstanbul halkının büyük bir kısmının yaşadığı yerlerdir. Bu semtler, alafranga hayatın yaşandığı ve Hüseyin Nazmi'nin oturduğu Erenköyü'ne hiç benzememektedir.

Hâlid Ziyâ'nın *Aşk-ı Memnû* romanı Boğaz'da bir sandal gezintisiyle başlar. Sandal gezisinde gördüğü Bihter'e âşık olan Adnan Bey, onunla evlenmek ister. Boğaziçi'nde "Melih Bey Takımı" adıyla tanınan bir ailenin kızı olan Bihter yirmi iki yaşında güzel bir kızdır. Firdevs Hanım ve kızları (Peyker, Bihter) serbest yaşayışı, eğlenceye ve giyime düşkünlüğü ile tanınmaktadırlar.

“Melih Bey Takımı” adıyla tanınan Firdevs Hanım ve kızları Boğaziçi’nde sarı boyalı, eski, rütubetli bir yalıda oturmaktadırlar. Hayatlarını günlük zevkler pesinde koşarak mesirelerde, musiki ve mehtap âlemlerinde boy göstererek geçirmektedirler. Bir gün Firdevs Hanım ve kızı Bihter, boğaz gezisinden dönerken Boğaziçi’nin en güzel yalılarında birinde oturan Adnan Bey’in Bihter’e talip olduğunu öğrenirler. Adnan Bey, Boğaz manzaralı, büyük ve çok pahalı eşyalarla döşenmiş bir yalıda kızı Nihal ve oğlu Bülent’le yaşamaktadır. Bu iki aile sosyal statü ve yaşam biçimi bakımından birbirinden çok farklıdır. Adnan Bey’in kendisiyle ilgilendiğini düşünen Firdevs Hanım bu durumdan pek hoşlanmasa da Adnan Bey’in zenginliğini düşünerek, kızının kendisinden yaşça büyük biriyle evlenmesine göz yumar. Bihter’in de bu evlilikteki amacı Adnan Bey’in güzel yalısının hanımefendisi olmak ve isteyip de alamadığı her şeyi almaktır.

Adnan Bey’le izdivaç demek Boğaziçi’nin en büyük yalılarında biri; o önünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma Lous XV ceviz sandalyeleri, iri kalpaklı lambaları, yaldızlı iskemleleriyle masaları, kayıkhanesinde üzerlerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle maun sandalı fark olunan yalı demektir. Sonra Bihter’in gözlerinin önünde bu yalı bütün hayalinin tantanasıyla yükselirken üzerine kumaşlar, dantelalar, renkler, mücevherler, inciler serpiliyor; bütün o çılgıncasına sevilip de alnamayarak mütehassir kalınmış şeylerden mürekkep bir yağmur yağıyor, gözlerini dolduruyordu. (Hâlid Ziyâ, 1316:29-30)

Böyle düşünmesine sebep çevresiydi. Çünkü o giyim kuşama önem veren Firdevs Hanım’ın kızıydı. Bu düşünceler zenginliğe düşkün Bihter’i ileride mutsuz edecekti.

Güzel yalıda oturan Adnan Bey’in çocuklarına mürebbiyesi Matmazel de Courton bakmaktadır. Bu mürebbiye fakir, fakat asil bir Fransız kızıdır. İstanbul’a Beyoğlu’nda yaşayan bir Rum ailesine mürebbiyelik yapmak için gelmiş, burada Şişli, Büyükdere sokaklarından ve denizlerinden başka bir yeri görmeyerek yıllarca kalmıştır. Adnan Bey’in yalısı onun mürebbiyelik hayatının ikinci yeridir.

Matmazel de Courton'un bir merakı vardı. Bir Türk evine girmek ve Türk hayatıyla yaşamak. Adnan Bey'in yalısına girerken heyecanlanır, girdikten sonra bu heyecanı hayrete dönüştür. Çünkü Adnan Bey'in yalısı "Avrupaî tarz"dadır.

O, mermer mefruş azîm bir sofa; taştan sütunlar üzerine kondurulmuş bir kubbe; cabeca, sedef işlenmiş, şark halılarıyla döşenmiş sedirler; bunların üzerinde elleriyle çıplak ayakları kınalı, gözleri sürmeli, başları daima yaşmaklı, sabahtan akşama kadar zencilerin darbukalarıyla uyuyan yahut bir kenarda küçük gümüş mangaldan amber kokuları etrafa dağılırken elmastraş nargilelerinin yakutlara zümrütlere müstağrak marpuçlarını ellerinden bırakmayan çifte çifte kadınlar tahayyül etmiş, bütûn o garp muharrirlerinin ressamlarının şarka dair hurafe ve efsanelerinden hatırasında kalan uzak yadıgârlarla bir Türk evinin başka bir şey olabileceğine ihtimal vermemişti. Kendisini yalının şık küçük misafir odasında görünce istifsar eden gözlerle delicesine bakmış idi: 'Sahih! Beni bir Türk evine getirdiğinizden emin misiniz? (Hâlid Ziyâ, 1316: 74-75)

Adnan Bey'in yalısının en üst katında bahçeye bakan tarafta yatak odaları bulunurdu. Büyük sofadan buraya geniş bir koridordan girilirdi. Birinci odada Adnan Bey, üçüncüde Matmazel de Courton, ikisinin arasındaki odada çocuklar yatardı. Burada hem yalnız idiler, hem bir taraftan babalarıyla, diğer taraftan mürebbiye ile beraberlerdi. Odaların arasında birer ara kapı vardı. Bu kapı geceleri perde ile kapatılırdı. Koridorun dördüncü ve sonuncu odasında çocuklar için bir dersane odası hazırlanmıştı. Bu oda Bülent'in derslerinden başka oyun odasıydı. Dünyada belki bu oda kadar karışık bir oda yoktu. Evin içinde her şeyin düzenli olmasından hoşlanan Adnan Bey bu odaya hiç girmezdi. "Ne zaman girse sinirlerinde bir hastalık hissettiğini iddia ederdi." (Hâlid Ziyâ, 1316:85-86)

Nihal ve Bülent'in Ada'da olduğu zaman Bihter, odaların yerini değiştirtir ve çok güzel dekore ettirir. Mavi ve beyaz tonlarında hazırlanan oda, şöyle tasvir edilir:

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 ziyâ 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... (Hâlid Ziyâ, 1316:124-125)

Nesl-i Ahîr romanında Süleyman Nüzhet'in yaz kış oturdukları Emirgan'da ve haftada iki üç defa babasıyla beraber tiyatroya gidebilmek için Beşiktaş'ta dayalı döşeli kısmen de boş bırakılan evde kaldıkları belirtilir. Paris'teki görevinden ayrılıp İstanbul'a dönen Süleyman Nüzhet, çocukluğunu geçirdiği Emirgan'daki yalıda oturmayacağını düşünür. Emirgan onun baba ocağıydı. Hatta yalı kısmen onundu. Bütün eşyası, kütüphanesi, “*hayat-ı izdivacının*” yadigârları yalının bir bölümünü işgal ediyordu. (Hâlid Ziyâ, 2009:177)

Yalıda kız kardeşi Samiye ailesiyle otururdu. Eniştesinin yeğenleri (Server ve Suzan) de bu yalıda yaşıyorlardı. Bunun için Süleyman Nüzhet, kızı Azra ile birlikte Büyükkada'da bir ev tutar.

Kızı Azra ile beraber yaşayacağı bu “yuva” (Hâlid Ziyâ, 2009:240) Ada'da Hristos yokuşunun tepeden ziyade köye yakın noktasında beyaz rengiyle, temiz manzarasıyla “göz okşayan” bir evdi. Süleyman Nüzhet kızıyla bu eve taşınır. Azra, bu “küçük evin küçük hanımı” olur. Baba kız burada küçük bir “teşkilatla” bir “ocak” kuruyorlar. (Hâlid Ziyâ, 2009:447) “En büyük eğlenceleri evlerinde misafir kabul etmekte. Azra sokak kapısından girince bir küçük camekândan sonra başlayan sofayı, kendi tabirince holü, bir salon haline ifrâğ etmekle misafirleri için iki yatak odası ihzarına imkân bulmuştu.” (Hâlid Ziyâ, 2009:448)

Romanda Ada'daki Hâdi Efendi köşkünden de sözedilir. Bu adam eski bir hâkimdir. Eniştesinin yeğeni Server'e ilgi duyan Süleyman Nüzhet, Server'in Ada'ya gelip gelmediğini öğrenmek için Hâdi Efendi'nin köşkünün önünden geçer.

Hâdi Efendi'nin köşkünden geçerken dikkat etti. Evvela bahçe kapısının önünde bir tahta sedir vardı; sonra sık ağaçlarla, iri çamlarla başlayan bahçe kesif bir koru teşkil ederek bir bayır takip ede ede, ta dipte köşke müntehi oluyordu. Bahçe kapısından köşkün ancak çatı arası görünüyordu. Bu tafsilata dikkat ederken geniş bir nefes-i tesliyetle ciğerleri şişti. Sonra parmaklık kapı hemen daima, Ada'nun ekser evlerindeki gibi, kıynaşık duruyordu. (Hâlid Ziyâ, 2009:407)

Süleyman Nüzhet'in yolculukta tanıştığı Şakir de Bebek'te bir yalıda oturmaktadır. Şakir onun âşık olduğu kadının, yani Suat Hanım'ın kardeşidir. Bir gün Süleyman Nüzhet Şakir'i görmek için Cenap Molla yalısına gider. Bu eski yalının “pencereleri eğil(miş)”, “döşeme(si) kamburlaş(mıştı).” (Hâlid Ziyâ, 2009:328) Süleyman Nüzhet bu eski yalının selamlığında oturarak Şakir'i beklemeye başlar. Bir süre sonra gelen Şakir, yalının terk edilmiş halinden, “küçük selamlık odasının sefaletinden utan(ır).” Koca yalı boştu. (Hâlid Ziyâ, 2009:329)

Şakir Gıyas'ın kız kardeşi ile evlidir. Ablası Suat da Şeyda Bey'le evlendikten sonra Şakir yalını Mısır “ekâbirinden” birine kiralar ve küçük bir ev döşeyecek kadar eşya alarak Refia ile beraber Bebek'ten ayrılır. Haydarpaşa'da küçük bir ev bulup oraya yerleşirler.

Şakir'in ablasının kocası Şeyda Bey'in Taksim'de çok güzel döşenmiş bir evi vardır.

Beyoğlu'nun en ileri gelen kokotlarını bir hafta, on beş gün tutmak başlıca meraklarından biridir; sefaret murakasaları istisna edilirse Beyoğlu'nun kış müsameratından hepsinde görülür, yazın Summer Palace, Moda, Büyükkada âmâc-gâhıdır; Şişli'de at, Moda'da sandal merakı vardır; Büyükdere'de courslara çevganlara iştirak eder, spor âleminde bir şöhrat-i mahsusası vardır; hatta buraya gelmekten maksadı Apollo ile müştereken bir kotra mübayaasıdır. Galiba karar verilmek üzere imiş. (Hâlid Ziyâ, 2009:412)

Romanda Şeyda Bey'in yalısından da söz edilmektedir. “Yalısı bütün maden, orman, demiryolu, köprü imtiyazat ve inşaatı peşinde dolaşan” yabancılara, komisyoncuların “müracaatgâhı idi.” Bu yalıya dört defa giden Şakir, buranın nasıl bir emel ve ihtirasların sergilendiği yer olduğunu çok iyi bilirdi. (Hâlid Ziyâ, 2009:396)

Server'le evlenmek isteyen Gıyas Bey'in Şehzade başında bir konağı, Bebek'te yalısı vardır.

Süleyman Nüzhet'in yolculukta tanıştığı bir diğer kişi İrfan'dır. Babası intihar ettikten sonra İrfan, annesini İstanbul'a getirir ve Eyüp'te Balçılar yokuşunda harap bir eve yerleşirler. Daha sonra Süleyman Nüzhet'in arkadaşı Muzaffer Bey, Ada'daki evin eşyalarını iki odaya doldurarak anahtarını Süleyman Nüzhet'e teslim eder. O da bu evi kalmaları için İrfan ve annesine verir. İrfan annesini bu eve gelmeye ikna eder ve artık Ada'da yaşamaya başlarlar.

Romandaki bir başka aile Kâşif'in ailesidir. Onlar, Azra'nın büyükannesi Nefise Hanım'a pederden kalma bir “emanetti.” Yoksul ve küçük bir memur ailesi olan Kâşifler her zaman onların himayesi altında yaşayabilmişti. Babaları vefat edince ufak bir emekli maaşıyla Saraçhane civarında küçük bir evde anne, oğul ve kız yalnız kalmışlardı.

Azra'nın büyükannesi ise Çamlıca'da bir köşkte yaşamaktadır. Bir gün Süleyman Nüzhet kızını Çamlıca'da köşkte oturan anneannesine götürür. Köşk romanda şöyle anlatılır:

Köşkün büyük ağaçlarla ihmal edilmiş bir bahçesi vardı. Arabadan indikten sonra Azra bahçenin açılmaya müheyya duran eski tahta kapısının zenberek ipini çekti, kapı gıcırdayarak ve ağır ağır dönerek arkasına dayandı; köşk, bu biraz viranca, boyaları kabarak yer yer dökülmüş büyük bina, Azra'nın valide ailesinin eski ocağı, ta ileride ulu sâldide çamların, dişbudakların, ıhlamurların arkasında idi. Kapıdan başlayan, artık hudutu kaybolarak kuruyup kesildikçe yerlerine başkaları konmayan eksik ağaçlarla evvelce düz bir yol olarak tersim edildiği fark edilmeyen açıklıktan ellerinde çantalarıyla, paketleriyle, yürüyorlardı, arkadan arabacı Nüzhet'in büyük çantasını getiriyordu. O zaman köşkün yukarı katından şehnişin

kapısı açıldı ve Azra başında örtüsüyle büyükannesini gördü. (Hâlid Ziyâ, 2009:232)

Süleyman Nüzhet ve Behiç köşkün mermer döşeli alt sofasını geçip sönük fenerle “gıcırdayan” merdivenden üst kata çıkıyorlar. Nüzhet etrafına bakınır. Yazın oturmak için seçilen yukarı kattaki sofa hep o eski halinde idi. O, burayı “(b)eyaz hassa perdeleriyle, üzerlerine keten örtüleri çekilmiş sedirleriyle, ortasında iri yeni dünyası, sürahisi, kapaklı billur kadehleri, müdevver masasıyla, eskidikçe değişen hasırıyla, duvarlarında (...)” hadis-i şerif “levhalarıyla” huzur veren haliyle tekrar bulmaktan büyük mutluluk duydu. (Hâlid Ziyâ, 2009:249)

Baba kız Çamlıca’ya giderken araba, yokuşu türlü sarsıntılarla çıkar; bazen derin bir çukura batar, bazen iri bir taşın üzerinden sekerek geçer, bazen de bir eğilme çizerek ilerlerdi. Bu seyahat sırasında Azra, rahatsızlık veren bu etkileri hissetmemek için gözlerini kapatmıştı. Uzun ve yorucu yolda Süleyman Nüzhet Avrupa’daki yolları düşündü:

Süleyman Nüzhet ona İsviçre’nin makaralı, çengelli demiryollarını anlattı; sonra müteharrik-i bizzat arabalardan, bütün nukat-ı cihan-ı medeniyeti birbirine bağlayan, en küçük köyleri bile yekdiğerine rabt ve ilsak yollardan bahsetti.

Şimdi düşün, bir kere... diye başlıyor ve İstanbul’da da, Boğaziçi’nde de, Üsküdar’da da, böyle yollar açarak, bu yolları türlü vesait-i nakliye ile doldurarak geniş bir hülya içinde hayat-ı memleketin şu sükûn-ı gunudesine galeyan ve hareket vermeye çalışıyordu.

Azra başını sallayarak:

Ne yazık ki bunlardan hiçbiri yok, dedi; ve bu çocuk lisanında bütün memleketin, ve o memleketle beraber bütün evlâd-ı mahmuresinin yalnız böyle hikâyesini dinledikleri bir hayatın âdem-i imkân-ı istihsali hüsrânını tefsir eden öyle bir acılık vardı ki Süleyman Nüzhet onu zehirlemekten tevakki ederek sustu ve birden:

Oh, Azra, bak ne güzel dedi!... dedi. (Hâlid Ziyâ, 2009:227-228)

Arabayı durdurup aşağı indiler. Bütün şehir önlerine serilmişti. Baba kız hiçbir şey söylemeyerek akşam güneşinin insanı “cezbeden” manzarasını izlemeye başladılar. Buradaki en güzel manzara deniz idi. Süleyman Nüzhet Kız Kulesi’ni, Saray Burnu’nu, vapurları, Haliç’i, tepeleri, büyük camileri göstererek kızını hayalen bir gezintiye çıkarır:

“Sultan Selim, Fatih, Bayezit, işte şurada, bak Kule’nin yanında, daha ötede Süleymaniye, onun muhteşem kubbesine dikkat et, görüyor musun şehre nasıl fazla bir azamet veriyor? Bu tarafta Ayasofya, biraz ötede Sultanahmet...” (Hâlid Ziyâ, 2009:231) Bu camileri gösteren Süleyman Nüzhet, kızına hayallerinden bahsetti. Baba kız uzun süre hiçbir şey söylemeden bakındılar.

Romanda Büyükkada’daki iç açıcı olmayan görüntüler dikkat çekmektedir. Arkadaşlarıyla Hristos’a çıkan Şakir, gördüğü kirlilik karşısında şaşırır:

“Kırlice bir köy! Diyordu; buraya kadar şayan-ı dikkat bir şey yok. Ada hakkında biraz daha yüksek fikirlerim vardı.” (Hâlid Ziyâ, 2009:75-76) Burada gözleri rahatsız edecek çirkinliklerden başka bir şey olmadığını söylemektedir. Şakir, tabiatın bu “ihtişamı” içinde güzel köşkerin, bahçelerin, temiz yolların olmasını arzu etmektedir. “Servetin yanında inleyen bu sefalet, işte beni zehirlemek, bütün bir günümü berbat etmek için kafidir.” (Hâlid Ziyâ, 2009:76) Süleyman Nüzhet, gülerek itiraz eder:

Fakat bu nerede böyle değildir? Sefalet, her yerde sefalet! Beşeriyette sefaletten başka ne var? Yalnız bir fark ile: Garpta sefalet saklanır, bizde bilâkis. Nice’de, Cannes’da, sonra şu şehirlerinde, Contrexeville’de, Eviyan’da, Karlsbad’da, Vichy’de sefaleti bulmak için aramak lâzımdır. Büyük şehirlerde yine böyledir; sefalet bir ayıp kabîlinden süpürülmüş, gözlerin önünden kaldırılmış, uzaklara, köşelere atılmış, ortada yalnız şairleri memnun edecek, seyyahları sıkmayacak güzellikler bırakılmıştır. (...) Bizde sefalet bir meziyettir, bir meziyet ki sokaklara dökülür, enzâr-ı âleme teşhir edilir, köprüde iki tarafa dizilir, Kâğıthane üzerinde bir memleket kadar büyük Dârülaceze varken yine burada sefalet-i beşeriyenin en müstekreh numunelerini, en dilhırâş manzaralarını sereriz. (Hâlid Ziyâ, 2009:76)

Süleyman Nüzhet “işaret ettiği sefalet konusunu da beşerî bir şekilde ele alır. Ona göre sefalet doğuda ve batıda farklıdır. (...) (S)uçtu belediye reislerinde bulur.” (Kerman, 2008:195)

Bir gün Süleyman Nüzhet'in kızı Azra'ya görücü gelir, hatta istenir. Bu konuda Süleyman Nüzhet'e de bilgi verilir. Damat Bey'in ailesinin yazın Çubuklu'da, kışın Yüksekaldırım'da konakta oturdukları belirtilir.

Mehmet Rauf'un *Garam-ı Şebab* romanının kahramanı Memduh Bey'dir. Romanda Memduh Bey sahilde yerleşen bir köye gelmektedir. Onun bu köye gelmesinin sebebi yazmak istediği eseridir. Burada ailesinden kalan köşkte oturmaktadır. Onun köyde görüp tanıdığı kadın da bir köşkte ikamet etmektedir.

Ferdâ-yı Garâm'da mekân Yeniköy'dür. Macit'in babası görevi nedeniyle İstanbul dışına gider. Okuldan kalmasın diye amcasının yanına bırakılan Macit, amcasının kızı Sermet'le Yeniköy'deki köşkte büyür. Anne babası göndüğü zaman Beykoz'daki evlerine gider.

Eylül romanında Süreyya ailesi ile birlikte yazları “taş ocağında”ki köşkte oturmaktadır. Evin üç tarafı balkonla çevrilidir. “Bu köşk onları her sene başka yere gitmekten men ediyordu. O bütün kışın Boğaziçi'ni kurarken yine koşup geldikleri şu çöplük, çocukluğundan beri yaşaya yaşaya usandığı bu kenar-ı vahdet onu artık çıkıp gezmekten men edecek kadar bıktırmıştı...” (Mehmet Rauf, 1899:2) Köşkte sıkılan Süreyya, Boğaziçi'nde bir yalı tutup, yazı orada geçirmeyi düşünür. “Yarın nereye gidip nasıl yapacaklarını müzakere ettiler, Suat Emirgan'dan aşağıda olmamasını istiyordu, ‘Beykoz olsa fena mı?’ diyordu, Necip karşı sahili tercih ederek Yeniköy'de yahut Tarabya'da küçük bir şey bulacaklarını söylüyor, ‘Oralarda içerideki evler bile yalı gibidir’ diye teşvik ediyordu; Suat'ın asıl istediği tenhalık idi.” (Mehmet Rauf, 1899:36)

Süreyya, Suat'ın babasından aldığı parayla Boğaziçi'nde bir yalı tutar. Bu mekân şöyle anlatılır: “Evet hep sahihti, bu fildişinden yuva Boğaz'ın üstünde Kavaklar'ın yanında, Yeni Mahalle'nin bir köşesinde, heyet-i mecmuası fildişinden yapılmış kadar temiz, parlak Pazarbaşı'nda idi. Otuz yedi liraya tutmuşlardı. İçerisi nim yarı döşeli idi.” (Mehmet Rauf, 1899:44) Necip, yalıya ilk gittiğinde sıkıntılarından uzaklaşan iki mutlu insan görür. Süreyya sevinçle yalıyı arkadaşı Necip'e göstererek: “Hele şimdi gel de

kafesimizi gezdirelim, servetimizi gör... Bir kere balkon odasına gidelim de bak manzaraya...” dedi. Necip’i salona götürerek evlerinden görülen güzel deniz manzarasını gösterirler:

Bir merdiven çıkararak deniz üzerindeki salona girdiler; burası evin arzı kadar geniş bir oda idi. Pancurları açınca evvela bir mebzuliyet-i teşa’su içinde gözleri kamaştı. Suat ilerleyerek balkona çıkan orta kapıyı da açtı. Üçü birden balkona geçtiler. Saçakları, kendi giremeyen güneş beyaz, coşan bir ziyâ ile burayı içeriye doğru ve gittikçe gölgelenen bir şaşaya boğuyor(du). (Mehmet Rauf, 1899:54)

“Süreyya ‘Asıl buraya bak’ diyor, karşısında Anadolu’nun Kavaklar’dan başlayıp Beykoz’dan geçerek Paşabahçesi’nden ta Çubuklu’ya, sonra Yeniköy’den başlayıp bütün Tarabya’yı Büyükdere koyunu takip ile Mesar Burnu’na kadar gelen sevahil arasındaki cesim, geniş gölü gösteriyor, eliyle işaret ederek: ‘Nasıl, tıpkı bir göl gibi değil mi?’ diye soruyordu. (Mehmet Rauf, 1899:55)

Kendilerini ziyarete gelen Necip’i bırakmak istemeyen Süreyya, yalıdaki hayatlarını ona anlatmaya başlar. “O asıl sabahları seviyordu. Oturdıkları odanın üstünde yatıyorlardı.” Önce güneş odalarını aydınlatır, sabaha kadar deniz onlara “ninni” söyler, bazen “öfkelenerek gür(ler), köpürür”, fakat çoğu zaman sakin olurdu. Her sabah güneşle uyanan Süreyya yerinden kalkıp camları açar, odalarına sabah güneşi, denizin sesi dolardı. “İşte Süreyya buna doyamazdı.” (Mehmet Rauf, 1899:60) Necip’in sık sık Yenimahalle’deki yalıya gittiği, bazen yemeğe kaldığı, bazen Süreyya ve Suat’la gezmeye çıktığı, sonra yalnız döndüğü görülür.

Serap’ta mekân ve kişiler fazla yer tutmamaktadır. Eserin kahramanı otuz beş yaşındadır ve Boğaz’da bir yalıda yaşamaktadır. Kahraman bir gün vapurda genç ve güzel bir Rum kadını görür. Bu karşılaşmada gençliğinde ilk görüştüğü kızla gençliğini yaşayamadan evlenmesinin hata olduğunu düşünür.

Bir Zambağın Hikâyesi eserinin kahramanı Moda’nın bir köşesinde, medeniyet sahibi bir adam tarafından banyolarına varıncaya kadar, her türlü konforla donatılan bir evcikte yaşamaktadır. (Mehmet Rauf, 1912:26)

Genç Kız Kalbi'nde Pervin İzmir'de büyüyen, ailesi tarafından iyi yetiştirilen, eğitilmiş, kültürlü, güzel bir kızdır. Onun en büyük arzusu İstanbul'u görmektir. Sonunda babası onu İstinye'de oturan amcasının yanına gönderir. Amcası cahil bir adamdır. Üçüncü karısı Hediye, çocukları Abdi ve Nigâr'la birlikte İstinye'de bir köşkte oturmaktadır.

Romanda amca beyin karısı Hediye Hanım'ın Ada'da amcasından miras kalan bir köşkünün bulunduğu belirtilir. Bu sene kiraya verilmeyip boş kalan yarı döşeli bu köşke amca bey tüm aileyi götürür.

Bir Aşkın Tarihi'nde Macit babasından kalan servetini idareli bir şekilde kullanır. Evindeki Rum hizmetçi hem onun yemeğini hazırlar hem de evin idaresine bakardı.

Karanfil ve Yasemin romanında Kadri Paşazade Pertev, Galata'da rastladığı arkadaşı Samim'i babasının Nişantaşı'ndaki konağında verilecek olan çaya davet eder. Pertev'in babasının Nişantaşı'ndaki konağı eserde şöyle anlatılır:

Holden geniş bir methal ile salona geçiliyordu. Birbirine amud, vasi iki kanattan mürekkep olan salonun iç kısmı bir tarafı bir sanat harikası denilecek pek mutena bir kış bahçesi ile diğer bir tarafı geniş bir teras ile mahdut bulunuyor, sonra binanın cephesini dolaşıp bol hol hizasına gelen terastan zarif bir pergola ile tekrar hole avdet olunuyordu. Hususi bir tertiple konulmuş iki büyük ayna vasıtasıyla salonlar, bahçe ve teras, tek bir nazarla heyet-i mecmua halinde deraguş olunabiliyordu. (Mehmet Rauf, 1924:3-4)

Cahit Kavcar *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı* adlı kitabında Nişantaşı köşkleri hakkında şunları söylemektedir:

Nişantaşı köşkleri, yeni binaları, apartmanları ve Beyoğlu'ndan çevreye yayılan alafranga yaşayış düzeni ile dikkati çeken yerler arasındadır. Karanfil ve Yasemin'de Kadri Paşa, Nişantaşı'ndaki köşkünde sık sık çay partileri ve ziyafetleri düzenler. Ana kahraman Samim de, bu sayede çevresini genişletir. Aynı romandaki Cevdet Kerim Bey, zengin ailelerin doktorluğunu yapması sayesinde Nişantaşı'nın yüksek aileleri ve sosyete arasında özel bir değer kazanır, kendine ayrı bir yer sağlar. (Kavcar, 1995:208)

Kavcar bu ifadesinde, Mehmet Rauf'un romanında seçtiği mekânın önemine değinir. Romanda bu özellik şöyle dile getirilir: “Gelirsen pişman olmazsın... Bizim çaylar pek mutena, pek mükelleftir. Bütün İstanbul'un en mümtaz erkeklerini, en müstesna hanımlarını görür tanırsın...” (Mehmet Rauf, 1924:4)

Samim ülkesine geldiği ilk günlerde çarşıda dolaşırken dikkatini çektiği Nevhiz'le bu köşkte verilen çay davetinde tesadüfen tanışılır. Ondan çok etkilenir. Güzel bir kadın olan Nevhiz'in mutsuz bir evliliği vardır.

Kadri Paşalar'ın Beykoz-Akbaba'da da bir köşkleri bulunmaktadır. Yazın bu köşkte oturulur. Bir gün Kadri Paşa Beykoz-Akbaba köşkünde davet verir. Bu davete Samim de çağırılır. Bütün davetliler Beykoz'daki Yuşa Tepesi'ne gidip piknik yaparlar. Samim bu piknik esnasında Nevhiz'in dikkatini çekmeye çalışır.

Akbaba'daki köşkün çevresi ve doğa romanda şöyle anlatılır: “Hepsi birden köşkün önüne, asırlık dişbudak ağaçlarının gölgesine oturdular.” (Mehmet Rauf, 1924:65) Daha sonra köşkün arka tarafındaki büyük terasa çıkılır. Buradan bakıldığında “set set ağaç kümelerinden ibaret” bir vadi görülürdü. Bu kümelerin çizdiği dalgaların arkasında “güneşin gurub” ettiği görünüyordu. “Bütün gurub, indifa etmiş bir bürkan halinde, cehennem bir yangın içinde yanıyordu. Ateşin inikası semayı, bütün hudut-ı afakı, hunin dumanlara boğmuş, bilhassa, göz önünde her biri muhtelif bir yeşillikle harelenen ağaç kümelerini eflatun sislerle yaldızlamıştı.” (Mehmet Rauf, 1924:69)

Beykoz'daki köşke sık sık uğrayan Samim, Nevhiz'in dikkatini çekmeyi başarır. Bu tanışılmanın ardından ilerleyen günlerde Nevhiz'le Samim'in arasında gizli bir ilişki başlar. İki sevgili Boğaz'da gezmeye çıkarlar. Tarabya, Büyükdere ve Çengelköy gezdikleri yerler arasındadır. Samim, Saraylı Hanımefendi'den Nevhiz'in validesi ve hemşiresinin Çengelköy'de büyük bir köşkte oturduklarını, babasının uzun süre önce öldüğünü öğrenir.

Bir gün Samim'le buluşmak isteyen Nevhiz, ona mektup yazarak ailesinin yaşadığı Çengelköy'deki köşke çağırır. Bu köşk yüksek duvarların içinde “mahfuz” bir köşktü.

Binayı uzaktan görmek mümkün değildi. İkinci kez yine Çengelköy'deki köşkte buluştuktan sonra Samim, bir ev tutmayı düşünür. Önce evi Nevhiz'in rahatça gelip gidebilmesi için Boğaz'ın Rumeli kıyısında tutma kararı alır. Burada uygun ev bulamayınca Moda'da küçük bir ev tutar.

Samim'in tuttuğu evi merak eden Nevhiz Kadıköy'e gelir. Buradan kapalı bir faytona binerek evin yolunu tutarlar. Eve geldiklerinde Samim anahtarı çıkarıp kapıyı açar. Sofada yüksek geniş dallı çiçekler dikkat çekmektedir. Aşağıya bir merdivenle inilmekte, kilitledikten sonra aşağı ile bağlantı kesilmektedir. Kendilerine ait kattaki orta salonu gören Nevhiz burayı çok beğenir. Samim koşarak balkon kapısını açar, balkona çıkılır, biraz etraf seyredilir. Oradan yatak odasına geçilir. Nevhiz hayranlıkla seyretilmektedir. Sonra yemek odasına geçilir. Burada bir "sofranın" olduğu, "sofradaki" her şeyin özenle hazırlandığı görülür. Nevhiz evi çok beğenir. Çengelköy'deki köşke gideceği için burada saat dokuza kadar kalabilecekti. Samim onu arabayla Üsküdar'a bırakacak, son vapura bindirip evine gönderecekti.

Samim'in Kadıköy Moda'da tuttuğu ev romanda şöyle anlatılmaktadır. Bu ev yarım bir bodrum katı üzerine biri büyük ikisi ufak üç odalı sofalı bir yerdi. Kapıdan girince küçük bir sofada yan yana üç kapı görünüyordu. Ortadaki kapı salona, sağındaki oda yatak odasına, solundaki oda yemek odasına açılırdı. Bu odalardan deminki kapılarla tekrar sofaya çıkılırdı. Ortadaki salon odaların en büyüğüydü. Bu salonun sağındaki ve solundaki büyük camlı kapılar bir terasa açılırdı. Terasın ortasından üçayak bir merdivenle bir bahçeye inilirdi. Bahçe sık ağaçlarla yeşil gölgeye boğulmuş ferah ve latif bir bahçeydi. Salona girer girmez gözler hemen bu bahçe manzarasına daldardı. Bu "manzara bir peri masalını andırırdı. Sofadan başka bir küçük merdivenle mutfığa inilirdi." (Mehmet Rauf, 1924:270) Artık Samim ve Nevhiz bu evde buluşacaklardı.

Romanda yer alan bir başka mekân, Pervin'le kocası Şeref'in oturdukları köşktür. Kadri Paşa'nın kızı Pervin'le evlenen Şeref, balayı için gittikleri Avrupa'dan döndükten sonra Feneryolu'nda Şakir Paşa Köşkü'nde otururlar. Bir gün Samim Kadıköy iskelesinden Çarşıboyu'na doğru döndükten sonra yolda Şeref'i görür. Ondan, Pervin Avrupa'da sıkıldığı için İstanbul'a döndüklerini öğrenir. Feneryolu'nda Şakir Köşkü'nde

oturduklarını söyleyen Şeref, Samim’i evine davet eder. Samim ertesi gün köşke gider. Bu köşk romanda şöyle anlatılır:

Köşk, yarı tuğla yarı parmaklık bir duvarla muhattı. Sık çam ağaçlarıyla mestur olan bahçede ilerlerken, tarhlara ve ağaçlara büyük bir itina sarf edilmiş olduğunu görüyordu. Yüksek ağaçlar arasında ilerleyen yol, biraz sonra sağa kıvrılarak bir meydana sevk ediyor ve köşk bu meydana nazır bulunuyordu. Burası güneşe müstağrak olup, köşkün iki tarafından çardak tertibi çubuklara sarılmış Japon sarmaşıklarıyla gölgeli oyuk yollar bahçenin arka tarafına sevk ediyordu. (Mehmet Rauf, 1924:311)

Köşkün arka tarafında pek zengin çam korusunun olduğu görülür. Köşke giderken Pervin’i üzgün gören Samim, onunla beraber köşkün arka tarafına doğru yürümeye başlar. Büyük ağaçların altında bir süre Samim ile yürürler.

Kadri Paşa’nın yeğenleri Yezdan ile Fahire de Feneryolu’nda köşkte oturmaktadırlar.

Böğürtlen romanında olaylar Büyükkada’da cereyan etmektedir. İstanbul’da Nişantaşı’nda oturan Şekûre, Mahmûre ve Nigar adlı üç kız kardeş yaz aylarını Büyükkada’da bir köşkte geçirmektedir. Bu kızlar İstanbul sosyetesinin, zevk ve eğlence hayatının önde gelenlerindedir. Hayatları içki, kumar ve eğlenceden ibarettir. Nihad ve arkadaşı Pertev bir gün Ada’da bu üç kız kardeşe rastlar. Kızlar Nihad ile Pertev’i akşam köşke davet ederler. Gece yemekten sonra iki arkadaş köşke gider. Köşk bir bahçe içindedir. Köşkün kapısından girdikleri zaman alt katın sağındaki ve solundaki büyük salonlarla antreholün misafirlerle dolu olduğu görülür. Şekûreler’in yaşadığı bu köşkte poker partileri de yapılmaktadır.

Son Yıldız’da Perran’ın sevdiği Fuat İlhami Büyükkada’da Hristos yolunda yokuşun kenarında çamların “ağuşuna” gömülmüş bir köşkte oturmaktadır. (Mehmet Rauf, 1927a:183) Perranlar’ın kaldığı köşk de Hristos tepesine yakındır. Komşu köşkte bir miralay ailesi otururdu. Bu köşk kendi bahçelerine “nazır” olup yolu da duvarın yanından geçtiğinden miralay beye gelip gidenlerin hepsi Perranlar’dan görünür ve Perranlar’ın hayatı da komşu köşküden hiç gizli kalmazdı. Bir gün miralay beyin oğlu Çanakale’de yaralanır, İstanbul’a getirilir, hastanede tedavi edildikten sonra “nekahet”

ve “istirâhat” için bu köşke getirilir. Perran, Fuat İlhami’yi ilk defa kendi köşklerinin balkonunda kitap okurken görür. Her sabah köşklerinin balkonuna çıkan Fuat ve Perran bütün günlerini orada geçirirlerdi. (Mehmet Rauf, 1927a:185) Romanda Fuat’ın çocukken de Rumelihisarı’nda bir köşkte oturduğu belirtilir. (Mehmet Rauf, 1927a:573)

Define’de Abdulhamit’in paşalarından birinin kızı olan Hadiye Hanım konakta yaşamaktadır. Hanımı ölünce Paşa, bütün sevgisini kızı Hadiye Hanım’a verir. Konağa özel mürebbiyeler, öğretmenler getirir. Bu öğretmenlerden Raci Bey adında biri Hadiye Hanım’ı kandırır. Babasının onayı olmadan Raci ile Paris’e kaçan Hadiye Hanım, kısa sürede gerçeği anlar ve ondan ayrılır. Bir süre sonra kızıyla İstanbul’a gelen Hadiye Hanım maddî sıkıntı çekmeye başlar. Eski kocası Raci de Hadiye Hanım’ın babasının mirasının peşindedir. Onu bulabilmek için tüm kötülükleri yapar. Paşa servetinin Raci’nin eline geçmemesi için bir köşeye saklamıştır. Paranın saklı olduğu yer bir kitabın içinde yazılıdır. Hazinenin saklı olduğu “konak Aksarayda Ağa Yokuşu’ndaydı. Etrafında yüksek duvarlar vardı. Bu eski tertip, geniş, üç katlı büyük bir konaktı. Vâsi bir bahçe ortasında bulunuyordu. Alt katın kapısından girilince, geniş bir mermer avlu, sağda solda kapılar ve odalar vardı. Karşıda geniş bir merdivenle birinci kata çıkılıyordu. Her kat nısfı selamlık-harem olmak üzere ikiye ayrılmıştı. Hamam, harem tarafında; yemek odası, selamlık tarafındaydı.” (Mehmet Rauf, 1927b:38) Babasının eski konakta sakladığı miras Şakir Feyzi tarafından bulununca aile rahat bir şekilde yaşamaya başladı.

Kan Damlası’nda Doktor Feyzi İstanbul yolunda çilek tarlalarının üstünde tepedeki İngiliz köşkünde oturmaktadır. Köşk eserde şöyle anlatılır: “Köşk, Tarabya tepelerinin birinde vaktiyle konsoloslukla İstanbul’a gelmişken bilâhare hizmetten çekildiği vakit şehri terk etmeyerek burada kalmış zengin bir İngiliz tarafından yaptırılmış pek mû’tena, pek musanna bir bina” idi. Dört tarafı büyük gövdeli ağaçlarla kuşatılan ve yüksek duvarlarla çevrilen bu köşk, yalnız girişte denizden görülebilirdi. (Mehmet Rauf, 1928:4)

Hüseyin Cahid’in *Nadide* romanında Nadide, annesiyle bir konakta yaşamaktadır. İş için şehre gelen Fuat, bir konağın penceresinde gördüğü kıza âşık olur. Artık oradan

ayrılmaz. Nadide Fuat'a bir mektup yazarak onu konağın bahçesine çağırır. Fuat bahçede bir çetenin adamları tarafından yaralanır. Kanber onu tedavi eder ve Nadide'yi görmesine engel olur. Bir süre sonra Fuat'ı evlat edinen Ali Bey de şehre bir iş için geldiğinde Nadide'yi görür, o da ona âşık olur. Nadide ve Ali Bey evlenirler. Ancak Nadide Fuat'ı unutamaz. Ali Bey'i de Fuat'la evlenmesine engel olarak görür. Onu öldürmek için yaşadıkları köşkü ateşe verir. Ali Bey onu kurtarmak isterken ölümcül yaralanır. Sonunda ikisini de Kanber kurtarır.

Hayal İçinde romanında Nezih adlı bir öğrencinin bir Rum kızına olan aşkı, heyecanları, hayalleri ve çektiği acılar anlatılır. Roman Nezih'in akrabası Ziya, Şükrü ve iki arkadaşıyla Beyoğlu'ndaki Taksim Bahçesi'ne gitmesiyle başlar. Burada Ziya'nın daha önce sözünü ettiği Diyaşulo adlı üç kız kardeşi görür; özellikle İzmaro adlı ortanca kardeşe hayran kalır. Sarışın mavi gözlü İzmaro hiç aklından çıkmaz. Onları görmek için artık her akşam Tepebaşı'na gitmektedir. Kızlar bir ara bahçeye gelmezler. Tepebaşı Bahçesi'nde kızları bekleyen Nezih ve Vedad onların gelmediğini görünce çeşitli ihtimaller düşünürler. Kızların Maltepe'deki köşklarine gideceklerini öğrenirler. Sınavlar biter bitmez ilk Cuma günü Maltepe'ye gitmeyi planlarlar.

Romanın kahramanı Nezih, Saraçhane başında bulunan bir evde oturmaktadır. Diyaşulolar'ın peşinden Ada'ya giden Nezih, Ada dönüşü Saraçhane başındaki o beğenmediği evi gözüne cennet gibi görünür. "Hele odasına girince kendisini muhibbane bir teklifsizlikle selamlayan darmadağınık kitapları gazeteleri içinde oh, derin bir saadet hissetti." (Hüseyin Cahid, 1901:102)

Görüldüğü gibi, *Servet-i Fünûn* romancılarının romanlarında evler, yalılar, köşklar ve konaklar geniş yer almaktadır. Hâlid Ziyâ'nın *Sefile* romanında İkbâl'in sevgilisi İhsan ailesiyle zengin bir konakta oturur. Maddî durumu iyi olan İhsan, İkbâl'e Çamlıca'da bir köşk, Mazlume'ye ise Emirgan'da bir yalı tutar. *Mâî ve Siyah*'ta Hüseyin Nazmi ve ailesi Erenköy'deki köşkte rahat bir yaşam sürmektedirler. Evlerinin dekorasyonu Batılı tarzdadır. *Aşk-ı Memnû* romanında Adnan Bey, oğlu, kızı ve yardımcısıyla Boğaz'da güzel bir yalıda yaşamaktadırlar. Yalı romanda ayrıntılı olarak tasvir edilmiştir. Firdevs Hanım ve kızları Bihter'le Peyker, sarı boyalı eski bir yalıda oturmaktadırlar. *Nesli*

Ahîr'de Süleyman Nüzhet'in kız kardeşi Samiye Hanım Emirgan'da bir yalıda ailesiyle yaşam sürmektedir. Nüzhet ve Azra Büyükada'da tuttıkları evi batılı tarzda döşerler. Azra'nın anneanesi Nefise Hanım, Çamlıca'da bir köşkte yaşamaktadır. Romanda Cenab Molla diye tanınan saygın ve varlıklı bir ailenin çocuğu olan Şakir'in de Bebek'te bir yalısı vardır. Hâlid Ziyâ'nın romanlarında yer alan yalı, köşk ve konaklarda yaşayan kişiler varlıklı kişilerdir. Roman kişilerinin yaşadıkları bu mekânlar ayrıntılı bir şekilde anlatılmış, romanlarda yer alan mekânların tasvirleri canlı bir şekilde çizilmiştir.

Birçok romanda sosyal farklar bulunmaktadır. Bu farklar açık bir şekilde görülmektedir. Romanlarda orta halli insanların yaşadıkları mekânlar da yer almaktadır. *Mâî ve Siyah* romanında Ahmet Cemil ailesiyle halkın çoğunluğunun yaşadığı bir evde oturmaktadır. Bu ev Süleymaniye semtindedir. Hâlid Ziyâ, *Mâî ve Siyah* romanında Ahmet Cemil'in yaşadığı Süleymaniye'yi gerçekçi bir bakış açısıyla anlatır.

Mehmet Rauf'un romanlarındaki roman kahramanlarının oturdukları mekânlar İstanbul'un en iyi semtlerinde bulunmaktadır. *Ferdâ-yı Garâm* romanında Sermet'le Macit, Yeniköy'deki köşkte büyürler. *Karanfil ve Yasemin* romanında Kadri Paşa'nın Nişantaşı'nda bir konağı, Beykoz Akbaba'da bir köşkü vardır. Özellikle Nişantaşı'ndaki konağının dekoru Avrupaî tarzdadır. Bu kişilerinin çoğu maddî durumu iyi olan kişilerdir. Oturdukları köşk, konak ve yalılarda sıkıntı çekmeden yaşamaktadırlar.

2.2. Apartmanlar ve Kâgir Evler.

İstanbul'da 18.yüzyıla kadar “Sivil Osmanlı mimarisi” hâkimdi. Batı etkisi 1730'dan sonra görülmeye başlanır. Osmanlı mimarisinde “batı süsleme dekorasyonu” çok yaygındı. Dışta balkon, pencere, kapı süslemeleri, içeride tavan, duvar kalem işi süslemeleri, “dolap-yüklük kapılarında stilize çiçek motifleri” çok revaçtaydı. Yaşanılan yıllara göre binalarda “Neo Klasik”, “Neo Barok”, “Gotik”, “Art Nouveau” stili kullanılırdı. Adalar, Yeşilköy, Bakırköy, Arnavutköy, Erenköy semtlerinde “batı etkili” binalara çok rastlanırdı. Buna karşılık Fatih, Aksaray, Zeyrek, Süleymaniye, Sultanahmet, Üsküdar gibi muhafazakâr semtlerde genellikle “Sivil Osmanlı mimarisine” bağlı kalındığı görülür. (Balcı, 1981:7) Tanzimat'la birlikte değişen birçok “usûller” arasında Türk ev mimârisinin mahiyetini teşkil eden ahşap inşaat yavaş yavaş

terk edilmeye başlanır. “Her biri İstanbul’un büyük bir kısmını silip süpüren yangınlardan sonra umumiyetle kârgir inşaat da yavaş yavaş terk edilmeye başlamıştı. Böylece İstanbul evlerinin mimârî özelliğinde nisbî bir değişme başlamıştı.” (Okay, 1975:93)

Handan İnci Elçi, Batılılaşma modasının semtler gibi ev tiplerini de değiştirdiğini söylemektedir: “Avrupaî yaşamak isteyenler işe evlerinin malzemesinden başlar. Ahşap ev gelenekselin, taş konak ise batılılığın göstergesi olur. Ancak mimaride ahşaptan kâgire geçişi sadece Avrupaî olmak hevesiyle açıklamak yetersiz kalır. Bu değişim özellikle İstanbul’u sık sık tehdit eden ve şehri ‘nice yazmanın, elişinin, sanat eserinin eridiği bir fırın’a çeviren yangın tehlikesini önlemek için gerekli görülür.” (Ortaylı, 1987:29-35; aktaran İnci-Elçi, 2003:80-81)

1874’de İstanbul’a gelen ünlü İtalyan yazarı Edmondo de Amicis *İstanbul* adlı eserinde İstanbul’un eski ahşap evlerinin dış görünüşünü şöyle ifade etmektedir:

Her şey tam manasıyla şarklıdır. Çeyrek dakikalık bir yol yürünür ama ne kimseye rastlanır, ne de bir ses duyulur. Orada burada, rengârenk boyanmış, birinci katı zeminden, ikinci katı birinci kattan taşmış küçük ahşap evler vardır; büyük evlere bağlı küçük evler görünüşündeki her tarafı camlı ve kafesli şahnişinler sokaklara hüznün ve esrar dolu, kendine mahsus bir hava verir. Bazı yerlerde yollar o kadar dardır ki, karşılıklı iki evin çıkma katları neredeyse birbirine değeri ve bu insan kafeslerinin gölgesinde, günün büyük bir kısmını oturdukları yerden gökyüzünü azıcık görerek geçiren Türk kadınlarının ayaklarının tam altından yürünür. Bütün kapılar kapalıdır, zemindeki bütün pencerelerde demir parmaklıklar vardır; herşeyde bir itimatsızlık ve kıskançlık kokusu duyulur, insan bir manastır şehrinde geçiyormuş gibi olur. (Amicis, 1981:40-41)

19.yüzyılda Galata’da ve Beyoğlu’nda gayrimüslimlerin oturdukları yerlerde apartmanlar yapılmaya başlanır. “İstanbul’da ilk apartmanlar ‘Yahudihâne’ ve ‘Müteehhilîn Odaları’ denilen” binalardır. “XIX yüzyıl sonunda İkinci Abdülhamid devrinde İstanbul tarafında yapılan ilk apartman Şehzadebaşı’nda yarı kâgir bir binâ olan ‘Letâfet Apartmanı’dır.” (Koçu, 1971:5405) Yeni yerleşim tarzı olan apartman

dairelerinde bir süre sonra gayrimüslimler dışında İstanbullu ailelerin de oturmaya başladığı görülür. Zamanla *apartman yapısı büyük şehrin etrafına da yayılmış, İstanbul'un kadimden beri yazlık huzur, dinlenme semtlerini öylesine istilâ etmiştir ki çamlıklar, büyük büyük bağçeler içinde eski ahşap evler ve köşklere hemen eser kalmamış, apartman yapısı salgını hem o binâları, hem de bağçe ve korucuklarını kalmış yeşilliğin kucakladığı o huzur semtleri, dazlak mahallere inkılâb etmiştir. Zamanımızda yazlığa gitmek, bir apartman katından çıkıp, muvakkaten başka bir apartman katına gitmek olmuştur.* (Koçu, 1971:5404)

Nihat Sami Banarlı apartmanlardan, “yan yana, üst üste, duvar duvara, kapı kapıya vererek, içindekilerin yalnız vücutlarını değil, ruhlarını da en dar, en sıkıcı, en rahatsız edici bir beton kalıplığı ve bir cemiyet yığılması içinde hapseden yeni, medeni binalar” (Banarlı, 1986:84) diye bahseder. *Eski İstanbul Evleri* adlı yazısında beton yapılarını eleştiren Perihan Balcı apartman binaları için şu yorumu yapmaktadır:

Şimdi evler yerini beton yığınlarına bırakmış, arnavut kaldırımı asfalt olmuş, netice sokak özelliğini kaybetmiş. Artık onu gözleyene hiç bir şey vermiyor. Buna mukabil Boğaziçi yalılarında bir yenilenme başladı son yıllarda. Apartman yalılardan ahşap yalılara bir kayış var, gözönünde bariz, apaçık. Rütubetli iklime sahip İstanbul'da beton yalılar ve apartmanlar içinde oturanların sıhhatini tehdit edenler oldu. Ahşap yapı her şeyiyle sağlıklı idi. Ne yazık ki bunları yakarak yerine beton binalar yaptık. (Balcı, 1981:4)

“Apartmanlaşma süreci İstanbul'un Beyoğlu gibi semtlerinde aile yaşantısındaki modernleşmenin de başladığı yerdir.” (Daşcıoğlu ve Koç, 2009:874) Bu devirde İstanbul'da özellikle de Şişli ve Nişantaşı'nda yeni yapılan binalarda sadece bir ailenin oturabileceği ve tüm binanın ısıtıldığı daireler insanlara daha çekici gelmeye başlar. Cansever'in de ifade ettiği gibi, “mahalle-toplum ilişkilerinin en yoğun şekilde yaşandığı” mahremiyeti olan Türk evi, yerini insanı yaşadığı çevreden uzaklaştıran, yabancılaştıran, apartman binalarına bırakır. (Cansever, 1992:43) Toplumdaki “etkili aydın ve yönetici(lerin) geliştirdiği modalar özellikle şehirlerde apartman modası, ev ve yaşama kültürünün sona ermesine yol açtı. İstanbul, İzmir, Ankara, vs. büyük şehirlerde, insanlar ailelerinin nesillerce oturdukları semt ve mahalleleri terk edip

ışıksız, bahçesiz, zevksiz, çirkin apartmanların oluşturduğu mahallelere g ettiler.”
(Cansever, 1992:44)

Mehmet Rauf’un Meşrutiyet’ten sonra yazdığı romanlarında apartman dairelerinin ağırlıklı olarak işlendiği görülür. Hâlid Ziyâ’nın romanlarında ise apartman daireleri değil, kâgir evler yer almaktadır.

Hâlid Ziyâ’nın *Ferdi ve şürekâsı* eserinde Ferdi Efendi, “ katlı kâgir, cesim, ceviz kafesli demir cumbalı” bir konakta oturmaktadır. (Hâlid Ziyâ, 1945:111) Ferdi Efendi, babası öldükten sonra Unkapanı civarındaki fakir evi bırakarak ticaret merkezine yakın bir ev yaptırma kararı alır. Yenicami civarındaki bu ev yapıldığı sırada sağlığı bozulan Ferdi Efendi, depolara kadar gitmeye mecbur kalmamak ve işlere “nezaret” için orada birkaç memur bırakarak yazıhaneyi yeni eve naklettirir. Ferdi Efendi evinin birinci katının sofasını, bir büyük ve bir kk odasını dört memurla bir uşağa “tahsis eder.” Kendisi de evinden çıkmaksızın tüm işlerini yürütmeye başlar. (Hâlid Ziyâ, 1945:18)

Nesl-i Ahır romanında Azra’nın teyzesi ve ailesi ağaloğlu’nda temiz kâgir bir evde yaşamaktadır. Onların en büyük meşguliyeti çocukların terbiyesi idi. Cüneyd dört yaşına girer girmez eve bir mrebbe, Türkçe için de bir hoca gelir.

Süleyman Nüzhet’in tanıdığı şevket Bey de büyük, karanlık, kâgir bir evde oturmaktadır. Nüzhet Paris’teyken, şevket Bey’in yazdığı mektuplardan, kocasından kalan evinin odalarını kiralaayan dul bir ermeni kadının evinde yaşadığını renmişti.

İtalyan ocuk Apollo ve İrfan’ın görmek için yanına gittikleri Paşa, Beşiktaş’ta Yenimahalle’ye tırmanan sokaklardan birinde, yüksek ahşap binada yaşamaktadır. Onlar binanın önüne gelince Apollo’yu tanıyan uşaklar yanına koşar ve sarılırlar. “Apollo kendi evinde gibiydi. İrfan’a bir oda açtı. Uşaklara onun için kahve, sigara emretti.” (Hâlid Ziyâ, 2009:123)

Romanda Nüzhet’in yeğeni şefik’in evleneceği kız İstinye’de oturmaktadır. Beyoğlu’nda hanlarının, Mısır arşısı’nda mağazalarının olduğundan bahsedilir.

Mehmet Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* romanında Macit'in babası Beykoz'daki çiftliği onarıp yeni binalar yaptırır. Macit'in babasının düşüncesi artık bundan sonraki günlerini sakın bir biçimde geçirmektir. Babası geldikten sonra Macit'in de kesinlikle karşıya, Beykoz'a geçmesi gerekecekti. Bu durum onun alışkanlıklarında bir değişiklik olacağı anlamına geliyordu. Dolayısıyla bu onu biraz rahatsız ediyordu. Macit "zengin doğanın ortasındaki" Beykoz'a geçtikten sonra çok sıkılır. Yeniköy'deki sohbetlerin sıcaklığını, burada bulamıyordu.

Eylül romanında Süreyya'nın arkadaşı Necip, Beyoğlu'nda bir apartman dairesinde oturmaktadır. Necip aynı zamanda Süreyya'nın halazâdesidir. Yazın, Beyoğlu'nda sıcaktan bunalinca Süreyyalar'ın yanına gelir ve birkaç gün kalırdı.

Gece Beyoğlu'nda ne kadar bunaldığını, bugün Ada'ya gitmek istediği halde oraya gidip bir takım renksiz çehreler, lakayt dostlar, bîgâne kalpler göreceğine gelip fildişi yuvalarındaki dostlarının misafiri olmayı tercih ettiğini anlattı:

Ah görseniz artık, diyordu görseniz, Beyoğlu ne kadar tahammül edilemeyecek hale geldi... Sabahları yine biraz serince oluyor, rutubet biraz işe yarıyor; fakat sabahları da Beyoğlu'nun o baş ağrıtan satıcı gürültülerinin evlerin içinde nasıl çınladığını bilerseniz... Sonra, öğle oldu mu, durmak, oturmak kabil değil. Toz, güneş, ter... İnsan boğuluyor... Onun için buraları adama bir köy gibi geliyor. Hele bu Yeni Mahalle... Sahihen fildişinden yuva... Uzak, uzak... Sanki kaçmış, kaybolmuş... Ah buraya gelip dünyayı unuttuğunuza ne iyi ettiniz. (Mehmet Rauf, 1899:53-54)

Menekşe'de Madam Saryan apartmanda oturmaktadır. Eserin kahramanı Hüseyin Bülent Bey, Şişli'de bir apartman dairesinde oturan Madam Saryan'ın evine ziyarete gider.

(B)irinci katın camunda, ailenin büyük kerimesi Madam Saryan kendisini görmüş, memnuyetle bir yüz bezi kaldırarak eliyle işaret ediyordu. (...) 'Bonjur bonjur Madam... İnşallah afiyettesiniz...' sözlerini söyleyerek onun delâletiyle içeri odaya girdi. Burası büyükçe bir kabul odası idi; evvela caddeye nazar geniş pencerenin önünde oturmakta olan ak saçlı ihtiyar Madam'ın, aile validesinin önüne gidip onun uzattığı eli terkim ile sıkarak, iltifatına cevap verdi. (Mehmet Rauf,1915b:15)

Karanfil ve Yasemin romanında Saraylı Hanımefendi vasıtasıyla tanıdığımız Fahri Bey'in Beyoğlu'nda bir apartmanı vardır. Samim de Şişli'de küçük bir apartmanda hizmetçi bir kadınla bekar hayatı yaşamaktadır. Samim, kendi apartmanında Nevhiz'in hoşuna gidebilecek kıymetli ne varsa Kadıköy Moda'daki evine getirir.

Mehmet Rauf'un *Böğürtlen* adlı romanında Şekûre, Mahmûre ve Nigar adlı üç kız kardeş, Nişantaşı'nda büyük bir apartmanda oturmaktadırlar.

Son Yıldız'da Ayasofya'nın bir köşesinde karanlık basık bir evde kocasıyla oturan Perran'ı, Fahri Cemal Şişli'ye geçirir. Nişantaşı'nda bir apartman dairesine yerleşen Perran'ın ve dairenin tüm masraflarını sevgilisi Fahri Cemal karşılamaktadır. Perran'ın sevgilisi Fahri Cemal'in evi de Taksim Sıra Selviler'dedir. "Sarı boyalı", kâgir bir evde oturmaktadır. (Mehmet Rauf, 1927a:476) Bir gün Fahri Cemal ve Perran, vapurdan indikten sonra bir otomobile binerler. Yolda Fahri Cemal veda edip Taksim Meydanı'ndan Sıra Selviler'deki evine doğru yürümeye başlar. (Mehmet Rauf, 1927a:397)

Romanda Fikret Bey'in kız kardeşi Fehamet Hanım ailesiyle Perran Hanım'a yakın bir yerde Osmanbey'in arkasındaki Çavuş apartmanının ikinci katında yaşamaktadır. Almanya'da beş sene, Amerika'da üç sene yaşayan Fikret Bey bir elektrik şirketinde mühendis olarak çalışmaktadır. Fehamet Hanım ise eşi sayesinde simendifer işinde çalışmıştır. Zengin bir aileye mensup olan Hidayet Hanımlar Perran'ın oturduğu apartmanın 4. katında oturmaktadırlar. Hidayet Hanım, Nişantaşı ve çevresinde "Ayçiçeği" olarak bilinmektedir. Perran'ın genç sevgilisi Fuat İlhami de Osmanbey Bomonti sokakta Şerbetçiler apartmanının 4. katında oturmaktadır.

Define'de Hadiye Hanım, Birinci Dünya Savaşı'nın ilânında Fransa'dan kızıyla İstanbul'a döner. İki sene sonra burada evlenir, üç sene sonra kocası ölünce ilk kocasından olan kızıyla Taksim Sıraselviler'de Cambazyan apartmanının 4 numaralı dairesinde yaşamaya başlar.

Halâs romanında Mütareke ve Milli mücadele dönemi anlatılır. Romanda mekân İzmir ve İstanbul'dur. Eserin kahramanı Nihat bir subaydır. İzmir'e babasından kalan İzmir Kapalıçarşı'daki iki dükkânını, Karantina'daki evini satmak için gelir. Bunların satışından üç bin sekiz yüz lira para alır. Paraları da taşımaktan kurtulmak için İstanbul'dan alınmak üzere bir bankaya verir. Bu sırada Nihat burada Miralay Emin Bey'le tanışır. Nihat'a, İstanbul'da yaşayan kızı İclâl'e ve Binbaşı Ekrem Behiç'e vermek üzere iki mektup bırakır. Nihat, İzmir'den ayrılmadan Miralay Emin Bey kalp krizi geçirir ve ölür. Nihat bu mektup sayesinde İclâl Hanım'la tanışır. İclâl Hanım İstanbul'da Maçka Caddesi'nde Halit Bey apartmanında 2 numarada dayısı Saim Remzi Beyefendi ile yaşamaktadır. Ona babasından İzmir Karşıyaka'da bir kule, bir bağ, Manisa'da bir bağ, İzmir içinde üç dükkân ve üstlerinde ikişer katlı bir ev kalır. Romanda Ekrem Behiç Bey'in de Taksim Sıra Selviler'de Topçu apartmanında oturduğu belirtilir. Nihat'ın hemşiresi Seniha da Çağaloğlu'nda bir evde yaşamaktadır.

İzmir'de "Frenk" mahallesinde kaldığı vakitler Nihat, Beatrice adlı bir İngiliz kızıyla tanışır. Nihat İzmir'den ayrılmadan önce Beatrice ona duygularını açar ve evlenme teklifinde bulunur. Ancak Nihat, Beatrice'yi reddeder. Daha sonra Beatrice İstanbul'a gelir ve Beşiktaş'a inen yokuşun ağzındaki bir evde yaşamaya başlar. Bu ev eserde şöyle anlatılır: Nihat'ı getiren araba evin önünde durunca evin kapısı açılır ve "sahanlığa" bir kadın çıkar. Nihat temiz mermerli dört basamak merdiven çıktıktan sonra "sahanlık"ta bekleyen Beatrice'yle beraber evin holüne girer. Burası ılık bir holdü. "Ötede beride yüksek palmyeler, zarif yeşillikler kollarını tavana uzatmışlar, renk renk ve şekil şekil lâmbalar masaları ve tavanı tezyin ediyor, tavanda ve duvarda kartonpiyer süslerinin arasında bu palmyelerin gölgeleri hayalamız resimler yapıyordu." (Mehmet Rauf, 1929:330-331)

Görüldüğü gibi, Hâlid Ziyâ'nın romanlarında ağırlıklı olarak kâgir evler işlenir. Onun romanlarında apartman dairelerine rastlayamayız. *Ferdi ve Şürekâsı* ile *Nesli Ahîr* romanlarında kâgir evler yer almaktadır. *Ferdi ve Şürekâsı*'nda Ferdi Efendi üç katlı kâgir bir evde ikamet etmektedir. *Nesli Ahîr* romanında Azra'nın teyzesi Çağaloğlu'nda kâgir bir evde yaşamaktadır. Süleyman Nüzhet'in tanıdığı Sevket Bey de kâgir bir evde oturmaktadır.

Mehmet Rauf'un romanlarında apartman daireleri yer almaktadır. Apartmanlar ilk olarak 19. yüzyılın sonlarında İstanbul'un Galata-Beyoğlu semtinde gayrimüslimlerin yaşadıkları yerlerde yapılmıştır. Daha sonra Nişantaşı ve Şişli'de apartman sayılarının sayıca arttığı görülür. Maddî durumu iyi olan kişiler modern hayatı simgeleyen apartman dairelerine taşınırlar.

Yazarın *Eylül* romanında Süreyya'nın arkadaşı Necip, Beyoğlu'nda bir apartman dairesinde oturmaktadır. *Menekşe*'de Madam Saryan, Şişli'de bir apartman dairesinde yaşamaktadır. *Karanfil ve Yasemin*'de Samim, Şişli'de bir apartman dairesinde oturmaktadır. Fahri Bey'in Beyoğlu'nda bir apartmanı vardır. *Böğürtlen*'de Şekûre, Mahmure ve Nigar kardeşler, Nişantaşı'nda bir apartman dairesinde yaşamaktadırlar. *Son Yıldız* romanında Perran, Nişantaşı'nda, Fuat İlhami, Osmanbey'de bir apartman dairesinde oturmaktadır. *Define*'de Hadiye Hanım Taksim Sıraselviler'de apartman dairesinde yaşamaktadır. *Halâs*'ta Nihat'ın tanıdığı İclâl Hanım'ın ve Saim Remzi Bey'in Maçka Caddesi'nde Halit Bey apartmanında, Ekrem Behiç Bey'in Taksim Sıra Selviler'de Topçu apartmanında oturdukları görülür.

Cumhuriyet devrinin ilk yıllarına kadar büyük camiler, medreseler, hanlar hamamlar, fırınlar ve bazı okullar hariç, İstanbul büyük bir "ahşap şehirdi;" fetihten bu yana yüz yıllar boyunca yapıların çoğu yangınlarda yanmış ve sonra yeniden ahşap evler yapılarak "ihyâ" edilmişti. Ahşap yapıların yerini zamanla beton evler ve apartmanlar alır. (Koçu, 1971:5400) Burada dikkat çeken bir başka husus, "şehirleri vücuda getiren yapılar(da) kalıcı veya geçici malzeme(nin)" kullanılmasıdır. "(Y)apıların bir kısmının (...) sürekli değişen aile yapısına uyum sağlamak için geçici malzemeyle" yapıldığı görülür. "(İ)darî, dinî" ve sosyal hizmet veren "han, hamam, çarşı gibi yapılar kalıcı malzemeyle" yapılmıştır. (Cansever, 2010:19-20) Sağlam olarak inşa edilen bu yapılar o kültürün ve inancın simgesini göstermesi bakımında önemlidir.

2.3. Oteller ve Otel Lokantaları

19.yüzyılda gündelik hayatın yeni mekânları arasında oteller dikkat çekmektedir. “Geleneksel toplumun kervansaraylarına karşılık oteller, modern dünyanın yaşantı biçimine cevap verebilecek” bir şekildeydi. “İstanbul otellerinin prototipi yabancı elçilik misafirhaneleridir. Diplomatik görev nedeniyle İstanbul’a gelen yabancılar bu misafirhanelerde konaklardı.” (Işın, 1985:556) Osmanlı toplumunda geleneksel kervansaraylar yerini modern otellere bırakır. Otel ihtiyacı 1863’te gelen ilk yabancı turist kafilesinden sonra gündeme gelmiş ve “İstanbul Paris demiryolu 1870’de etkinlik kazanmaya başlamış, Orient Express seferleri 1883’te düzenlenmiştir. Yabancı turist akımını karşılamak amacıyla 1884’te Pera Palas, İstanbul’un turizm merkezi olarak hizmete girmiştir. Pera Palas’ın Tarabya’daki yazlık kısmı olan Summer Palas, yabancı elçiliklerin yazlıklarıyla birlikte aynı amaca hizmet etmiş ve geleneksel konaklama mekânlarının karşısında modernleşmenin somut bir sembolü olmuştur. 19.yy’da Beyoğlu’nun bir otel merkezi olarak geliştiğini görmekteyiz. Başta Londra oteli ve Büyük Kroesker Oteli olmak üzere pek çok otel, Levanten kültürün Beyoğlu ölçeğinde gündelik hayatı biçimlendirmesine aracılık yapmıştır.” (Işın, 1985:556-557)

Cezar’a göre, Beyoğlu’nun kendine has bir yanı vardır. İstanbul’un diğer semtlerinde fakirlik ve zenginlik açısından bir takım farklılıklar bulunmaktaydı. Buradaki farklılık ise bu değildi. Burası tamamen ayrı bir dünya idi. Ayrıca çok sayıda hıristiyan bulunurdu. Beyoğlu’nda yer alan iş hanı, pasaj, otel, dükkânlar, mağazalar ve eğlence yerlerinin bulunduğu binaların hepsi yabancıların ve Levantenler’in idi. (Cezar, 1991:162, 172)

XIX. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul’da otelciliğin önemli gelişme gösterdiği, otel sayılarının attığı görülür. Yüzyılın ikinci yarısında İstanbul’a çok sayıda turist ve “tüccarın” gelişi doğal olarak yeni otel binalarının yapılmasını gerektirir. 1870 yangınından sonra kâgir yapıların yapılmasına özen gösterilen Beyoğlu’nda, otel binaları da “kâgir olarak” yapılmaya başlanır. Bu tarihten sonra Beyoğlu’nda çok güzel otel binalarının yapıldığı görülür. Eski han ve kervansarayların yerini alan oteller, hem yapılarıyla hem müşterilere götürdükleri hizmetleriyle modernleşir. Bu devirde otellerin İstiklâl Caddesi ile Meşrutiyet Caddesi’nde ve bu Cadde’nin Tepebaşı bölümünde

yoğun şekilde toplandığı görülür. “Beyoğlu’nun eski ünlü otelleri arasında ilk akla gelen Pera Palas, Tokatlıyan ve Park Otel’(dir).” (Cezar, 1991:406)

Behzat Üsdiken’in verdiği bilgiye göre, Pera Palas oteli 1892 yılının Eylül ayında açılır. Açıldığı günden bugüne çalışmasını durdurmada hizmet vermeye devam etmektedir. Eylül ayında İstanbul’a gelen “Wagons-Lits’nin mimarı Henri Duray” oteli son defa gözden geçirir. Bu ünlü otelin giriş katının, sol köşesinde bir lokanta vardı. “Girişin tam karşısına gelen yerde de çok büyük bir yemek salonu bulunmaktaydı (büyük salonun arkasında). Hem restaurant hem de büyük yemek salonunun arkası doğrudan Tozkoparan’a bakıyordu (bugünkü Refik Saydam Caddesi).” Otel bittiği zaman “arka taraftaki mezarlıklar hâlâ dur(maktaydı). (K)arşıda hiçbir bina olmadığından” (...) “restaurant ve yemek salonundan” Haliç’in mezarlıklar üzerinden o güzel görüntüsü görülürdü. Restaurant Wagons-Lits’nin müşterilerini ve Orient-Expres yolcularını ağırladığından daha çok Fransız mutfağının etkisi altındaydı. “Burada en iyi Fransız şarapları ve şampanyaları bulunmaktaydı.” (Üsdiken, 1994:25-26) Pera Palas otelinin lokantası da bakımlı ve lükstü. Müşterileri genelde yabancılardan ve diplomatlardan oluşurdu. Yemekler de bu müşterileri memnun edecek türden şeylerdi. Yabancılara hitap etmesi nedeniyle bu lokanta Tokatlıyan’a nazaran “diplomatik” bir yer görünümü verirdi. (Cezar, 1991:419)

İlk asansör Behzat Üsdiken’in verdiği bilgiye göre, ilk defa Pera Palas’ta değil, Büyük Londra Oteli’nde çalışmaya başlamıştır. 1891 yılında açılan Büyük Londra Oteli hâlâ yaşamını sürdürmektedir. (Üsdiken, 1994:26)

Tokatlıyan Oteli, Pera Palas’a göre Beyoğlu’nun daha merkezi bir yerindeydi. (Cezar, 1991:407) Behzat Üsdiken, Tokatlıyan Oteli hakkında şu bilgileri vermektedir: Mıgırdıç Tokatlıyan tarafından açılan Tokatlıyan otelinin yerinde önceleri, yine Mıgırdıç Tokatlıyan’a ait, “Cafe de Restaurant de Paris” adlı çok güzel ve lüks bir lokanta bulunmaktaydı. “Daha sonra Dikran, Onnik ve Tavit adlı garsonların kendisine katılmasıyla” buranın adı “Cafe de Restaurant Splendide” olarak değiştirilir. Burayı “çalıştırırken kilise vakfi ile anlaşılan” Mıgırdıç Tokatlıyan, yanan Fransız Tiyatrosu’nun yerine ünlü Tokatlıyan Oteli’nin yapımına başlar. Otel ve lokantanın inşası 1897 yılının

Ekim ayında bittikten sonra Kasım ayında faaliyete geçer. Lokantada kullanılan tüm servis malzemeleri Avrupa'dan seçilmişti. Lokantanın mobilyaları da özel olarak hazırlanmış ve yurt dışından getirilmişti. Bu otelin ana kapısı Sağ Sokak tarafındaydı. İçeri girildiğinde sağda resepsiyon bulunurdu. Burayı geçtikten sonra sol tarafta yukarı çıkan merdiven, ortada asansör vardı. Merdivenin yanından ana salona girilen büyük bir kapı vardı. Bu kapıdan girildiğinde iki ayrı salonla karşılaşılır. “Sağ taraftaki salon balo, kokteyl, nişan ve ziyafet gibi toplantıların yapıldığı yerd. Caddeye bakan bölümse otel ve dışarıdan gelen müşterilerin, yemek ve kahve salonlarından oluş(maktaydı). Sağ taraftaki salonda genellikle salonun sağ nihayetine konan uzun ve düz masa ile açık büfe oluşturulur, katılanların boş olan orta alanda rahat hareket etmeleri sağlanırdı.” Sol taraftaki bölüm, yani camların önü tamamen seyirlik bir yerd. Uzun oturmak isteyen herkes burayı tercih ederdi. “Tokatlıyan’ın kahve ve lokantasının Pera Palace’dan” çok tercih edilmesinin sebebi, “hem aliveriş merkezine yakın olması”, hem de bu tür seyirlik bir yerinin bulunmasıydı. (Üsdiken, 1994:29-30) Tokatlıyan Oteli’nin pastane ve kahvehane kısmı ünlü kişilerin gelip çay kahve içtikleri yer olmuştur. 1940 ve 1950 yıllarında Tokatlıyan’ın kahvehane kısmı çok dikkat çeken bir yerd. Gelen müşteriler cam önüne oturarak caddeden geçenleri seyrederdilerdi. (Cezar, 1991:407)

Beyoğlu otellerinin büyük bir kısmı otel olarak yapılan binalar değildir. Bu devirde bir kısım eski konak ve büyük ikamet yapılarının otele çevrildiği görülür. Dr. Horasancı’nın evi Avrupa Oteli, Caro ailesinin evi Lozan Palas, Glavani ailesinin konağı Londra Oteli’ne çevrilir. “1877 Tersane Konferansı’na gelen İngiliz delegesi Lord Salisbury’nin kaldığı Hotel d’Angleterre de ev olarak yapılmış bir bina idi.” İngiliz Elçiliği yanındaki Royal Otel olarak tanınan bina, “çıkmalı Türk evi düzenindeki mimarisiyle öteki otel binalarından çok farklı(ydı).” (Cezar, 1991:406)

İstanbul’da çağdaş dünyadakilerin benzeri ilk lokantalar Tanzimat ve Batılılaşma ile açıldı. Bunların ilk açıldığı yer Galata olmuş: Galata’yı daha sonra, o dönemdeki adı ile Pera olan, Tünel ile Taksim arasındaki alan; bu alanı da, liman bölgesi olmasından kaynaklanan özellikleriyle, Sirkeci ve Bahçekapı izlemiştir. Daha önce, genellikle yere ya da hamur tahtası üzerine konulan bir tepside yenilen yemek artık bir masa çevresinde, sandalyeye oturularak yenilirdi. Masa, sandalye, çatal, bıçak gibi

lokantalarda kullanılan araçlar, Osmanlılar'a 19.yüzyılın ilk çeyreğinde girmeye başlamıştır. (Zat, 2005:118)

Servet-i Fünûn romanlarında oteller çok sık yer almakta, kalacak yeri olmayanlar otel ve pansiyonlarda kalmaktadırlar. Roman kahramanlarının büyük çoğunluğu yemeklerini otel lokantalarında yemekteler.

Hâlid Ziyâ'nın *Mâî ve Siyah* romanında, Ahmet Cemil ve Ahmet Şevki Efendi bir gün Beyoğlu'na çıkarlar. Ahmet Şevki Efendi'nin acıktığını söylemesi üzerine Ahmet Cemil onu ucuz olsun diye Glavani Sokağı'nda *La Bela Venezia Lokanta*'sına götürür: "Ev yemeğinden başka yemeklere alışmamış adamlara mahsus bir tiksinti ile yemek yediler, kahvelerini bir de nargile içmek üzere Tepebaşı Bahçesi'nin karşısındaki kahvelerden birine gittiler." (Hâlid Ziyâ, 1896:86)

Nesli Ahîr'de İzmir'den gelen İrfan'ı karşılayan Süleyman Nüzhet, haftanın büyük kısmını Büyükkada'da geçirdiğini, iki günden beri orada kaldığını, eğer yapılacak işleri yoksa onunla gelmesini teklif eder. Bir haftaydı, Büyükkada'da Otel Giacomo'da kalıyorlardı. Haziran'ın ilk haftası geçmesine rağmen daha Ada'nın kalabalık dönemi başlamamıştı. (Hâlid Ziyâ, 2009:70)

Romanda İrfan'ın tanıdığı Şevket Bey de bir gün ona, Tokatlıyan'a gideriz sana bir yemek ikram ederim, sonra matbaaya uğrar, seni arkadaşlara tanıtırım, der. Sonra da onu Tokatlıyan'a götürür. Şevket Bey kırk yaşlarında bir adamdı. Dünyada önem vermediği tek şey para, en çok önem verdiği şey de yemekti.

Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında Necip, bir gün vapurla Tarabya'ya gelir. Buradan Pazarbaşı pek yakın görünürdü. Kendini mesut eden kadının orada olduğunu düşünmek, daima oraya bakmak, Necip'i mutlu ediyordu. Tarabya'ya çıktıktan sonra bir arabaya binerek otele gider. Sanki orada buldukları, Suat'ın yanında yaşayacak, oraya bakarken Suat da otele bakacak ve "nazarları" buluşacaktı. Otel kalabalıktı. Akşam yemek vakti otel müşterileri camlı salona geçtiği zaman o yine hepsinden ayrı, kenardaki küçük bir masada yalnız oturur. "Başka zaman gibi bilhassa vapurlar ve

otellerde çıkan bin fırsatlarla mukarenete çalışacağına تنها ve Suat'la kalmayı tercih etti. Zira ondan ayrılamıyordu, daima onunla beraberdi.” (Mehmet Rauf, 1899:224)

Bir başka akşam Necip, Suat'ı görmek için konağa gider, ancak onu göremez. Suat'ı göremediği için üzülür, onu sormaktan çekinerek yemeği bekler, ancak Süreyya yemeğe yalnız iner. Onun rahatsız olduğunu yemeğe inemeyeceğini söyler. Yemekten sonra Necip bir bahaneyle oradan ayrılır ve bir arabaya binerek Tokatlıyan'a gider.

Tokatlıyan bu kış gecesinin saat üçünde tenhaydı, yalnız birkaç yemekte geç kalmış, masa başında yemekten sonranın rehavetiyle muhavereye dalmış takımlar vardı. Orada bir masaya oturdu. Garson'a 'Viski!' dedi. Garson viskiyle soda getirmişti ve büyük bardağa bu İngiliz rakısından iki parmak kadar koyuyordu. Necip 'Koy, koy' dedi, o hâlâ, 'Koy, koy' diyor ve garson hayretle bakarak dolduruyordu. (Mehmet Rauf, 1899:344-345)

Romanda Sammer Palace'ın da adı geçmektedir. Süreyya, “Öyle ya Sammer Palas bu... Doğrusu orası dururken, o beyaz salonda yemek varken burada kapanıp kalmak büyük fedâkarlık...” diyordu. (Mehmet Rauf, 1899:256-257)

Menekşe'de Hüseyin Bülent'in Tokatlıyan önünden arabaya binerek Taksim'e gittiği görülür.

Karanfil ve Yasemin romanında Samim, Şeref'i İsviçre'den tanıyordu. Onunla Montrö'de Grand Otel Eden'de iki ay beraber kalmışlardı. Maddî sıkıntı çekmeyen Şeref Bey, pek zengin ve rahat bir hayat yaşamaktaydı. Şeref'in kumar merakı ve günlerini kulüpte geçirmesi Samim'le Pervin'i yakınlaştırır. İkisi de birbirinden hoşlanmaktadırlar. Bir gün Pervin ve Samim, Kalamış yolunda konuşarak yürümeye başlarlar. Pervin, Fener'e gezmeye giderken Samim'in hoş sözlerini karşılıksız bırakır. Bulvar Oteli'ne kadar gelen ikili, sonra rıhtımda yürümeye başlarlar.

Romanda adı geçen bir başka otel Tokatlıyan'dır. Samim ile Nevhiz bir gün Tokatlıyan Oteli'ne yemek yemeğe giderler. Yemek salonunun kalabalığını görünce, özel bir salon isterler. Onları denize karşı başka bir salona alırlar. Birlikte sofraya otururlar. Otelin

yemek salonunun balkonundan bakınca Yuşa Tepesi görülürdü. Samim balıklı, etli, bir yemek ısmarlar.

Böğürtlen'de Nihad, Şekûre, Mahmure ve Nigar adlı üç kız kardeşle, Pera Palas'ta bir baloda tanışır. Üç kız kardeş yaz aylarını Büyükkada'da geçirmektedirler. Bir gün Nihad, Ada'da kızlarla karşılaşır. Kızlar, Nihad ve Pertev'i Büyükkada'da yaşadıkları köşke davet ederler. Romanda Pertev köşkte tanıdığı kız kardeşlerin akrabası olan Müjgan'a aşık olur. Ancak ondan yüz bulamaz. Pertev kızlara onları Beyoğlu'na götürüp istedikleri şeyleri alacağı sözünde bulunur. Kızlar bu geziye Müjgan'ın da gelmesini isterler. Ancak Müjgan bu teklifi reddeder. Pertev söz verdiği hediyeleri almak için kızlarla birlikte Ada'dan İstanbul'a gelir. On bir vapuruyla inip Tokatlıyan'a gider ve burada yemek yerler. Saat dörde yakın, lokantadan çıktıktan sonra Beyoğlu'nda dolaşır, alışveriş yaparlar.

Müjgan'a âşık olan ve ondan karşılık bulamayan Pertev, Tarabya'ya kaçar. Burada bir otele yerleşir ve Süheylâ adında bir kızla tanışır. Onunla birlikte gezintiye çıkar ve dolaşırlar.

Son Yıldız romanında Şefik Nuri Bey, Perran ve İstanbul gazetelerinin baş yazarı Fahri Cemal, danslı çay için Tokatlıyan'a gelirler. Tokatlıyan'ın dış camları kalın ve yüksek perdelerle örtülüdür. Otomobilden inen üçlü büyük salona girdikleri zaman kalabalık arasında kendileri için ayrılan masaya doğru ilerleyip otururlar.

Necdet Bahir de yemek için Tokatlıyan'a ve başka lokantalara gitmektedir. Ancak her defasında yediklerinin parasını başkasına ödetir. Bir gün Halil Nuri'yi Tokatlıyan'da gören Necdet Bahir, onu masasına çağırır ve yemeklerin kendi ikramı olduğunu söyler. Ancak garson hesabı getirince parası çıkmadığını söyleyerek Halil Nuri'den para ister. (Mehmet Rauf, 1927a:66) Giyimine çok önem veren ve insanları giydiği kıyafete göre değerlendiren Necdet Bahir'i Fahri Cemal pek sevmemektedir.

Romandaki bir başka mekân Avrupa Lokantası'dır. Bir gün Fahri Cemal, kimsenin kendisini tanımadığı rahat bir şekilde oturup düşünebileceği bir yer arar. Pera Palas'ta

bazı dostlarına, yabancı gazetecilere rastlayabileceği için oraya gitmek istemez. Arabayla tramvay yolundan İngiliz sefaretine doğru çıkıldığında sefaretin karşısında Avrupa Lokantası vardır. Fahri Cemal Avrupa Lokantası'nın önünde arabayı durdurur ve içeri girer. Avrupa Lokantası hem temiz hem kibar bir lokantaydı. Burada hem istediği yemeği bulabilecek, hem de başkalarının tacizine uğramandan düşünebilecekti. (Mehmet Rauf, 1927a:102) Fahri Cemal'in Avrupa Lokantası'nda çorba içtiği, biftek yediği, Fransız şarabı içtiği görülür.

Pera Palas'ta düzenlenen bir baloda Fahri Cemal, Perran, Fehamet ve Halim Şükrü'ye rastlarız. Halim Şükrü, büfeden iki şampanya kadehi alarak genç hanımlara (Perran ve Fehamet) verir. Onlar içerken bir tane Fahri Cemal'e, bir tane de kendisine alır. Perran burada eski sevgilisi Fuat İlhami'yi görür. Küllenen aşk yeniden alevlenir. Perran artık karışık duygular içerisindedir.

Bu sıralarda Fahri Cemal, Perran'ı Napoli'ye götürmek istemektedir. Hazırlıklar yapıldıktan sonra yola çıkılır. Napoli'de bir otele yerleşirler. Bu otel Napoli'nin en iyi, en güzel otellerinden biridir. Otelde Perran'la kalacak olan Fahri Cemal bir "saray dairesi" kiralar. "Dünyanın en mükellef siyah, servet ve zevk şehri olan güzel Napoli'nin en muhteşem bir otelinde gündeliği bin lire fiyatında bu saray dairesi en mutena mefruşat, en mezin tertibatla döşenmişti." (Mehmet Rauf, 1927a:278) Fahri Cemal ile Perran akşam yemeklerini Santalociya'nın deniz lokantasında yemektedirler. "Burası (...) Napoli'nin asıl hayatına melce bir yerdir." (Mehmet Rauf, 1927a:295)

İstanbul'a döndükten sonra Perran, eski sevgilisi Fuat İlhami'yle Maçka Palas'ın önünde buluşur. Perran bu görüşmeleri gizlice gerçekleştirmekte Fahri Cemal'e bahsetmemektedir.

Define'de Erzurum'dan İstanbul'a gelen Şakir Feyzi, Beyoğlu'nda bir otele yerleşir. Tokatlıyan'a giren doktor Şakir Feyzi, en âdi lokantalarda yaptığı gibi listeden fiyatına bakıp hesaplamadan nefis bir yemek yer.

Halâs'ta İzmir'e özel bir işini halletmek için gelen teğmen Nihat, işi uzayınca bir süre burada kalma kararı alır. "Firenk" mahallesindeki bir eve pansiyoner olarak yerleşir. Nihat uzun boylu, biraz "etli vücutlu", kırmızı yanaklı, gür ve kestane saçlı bir delikanlıdır. Yirmi dört, yirmi beş yaşlarındadır. İzmirli bir babadan, İstanbullu bir anneden Ayaspaşa'da doğmuş ve tahsilini Kabataş lisesinde yapmış, daha sonra Harbiye'ye geçmişti. "Nihat beş sene evvel Harbiye mektebinden zabıt çıkmış ve harp esnasında evvelâ iki sene İstanbul'da kaldıktan sonra son senelerde Suriye cephesine gönderilmişti. Beş ay kadar evvel orada mecruh olarak, tedavi ve tebdili hava için tekrar İstanbul'a gelmişti." (Mehmet Rauf, 1929:9-10) Önceleri Sporting adlı içkili lokantaya gidip vaktini burada geçiren, Buca'daki İngiliz kulübüne giden Nihat, İzmir'in işgalinden sonra bu mekânlara uğramaz. Üç ay evvel İzmir'e geldiği zaman beş on gün karma karışık otellerde vakit geçirir, sonra çabucak "kıymetli" dostlar edinir. Bunların "delâleti" ile "Firenk" mahallesinde bir pansiyona yerleşir. Sonra yeni bir eve taşınır. İlk pansiyondan şimdiki eve geçmesinin sebebi cazibesine kapıldığı karşı penceredeki genç kızdı. Romanda ailesi İstanbul'da oturan Sabahattin Bey de İzmir'de Bonmarşe'nin karşı sokağında bir pansiyonda kalmaktadır. Onun yegâne eğlencesi rakıydı. Her gün akşama kadar mağazada uğraşır, "gece burada bir iki saat acı çıkarırdı." (Mehmet Rauf, 1929:93)

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanının kahramanı Şekip, hikâyesine Beyoğlu Pera Palas Oteli'ndeki büyük bir balodan bahsederek başlar. "Pera Palace'ın iki büyük salonu serapa çiçekler, kıymetli halılarla tezyin edilmişti." (Safvetî Ziyâ, 1912:11) Ortada valsın güzel müziğiyle coşan gençler "çekici tüller, çiçekler, kokular arasında dönüp duruyordu." (Safvetî Ziyâ1912:11) Şekip baloda Madam Jackson vasıtasıyla Miss Lidya Sanşayn ile tanışır. Onun neden İstanbul'da bulunduğunu öğrenir. Balo bittikten sonra Şekip, arabayla evine dönerken Pera Palas'ta bıraktığı Lidya'yı düşünür.

Bir gün Şekip, Rostovlar'a yemeğe davet edilir. Lidya'ya olan güzel duygularının tesiriyle Rostovlar'ın yemeğine geç kalmamak için otelden ayrılır ve koşarak eve gelir. Rostovlar'a gittiğinde hâlâ aklı Lidya'daydı. Pera Palas'ı düşünür.

Pera Palas'ın sarı atlaslarla döşenmiş ufak salonu, parlak ziyaları, titrek palmyeleri, yumuşak halıları, antikalarla müzeyyen, mücella ve müsanna camekânları kaloriferlerle müsavi derecede teshin edilmiş havası ile gözümün

önüne geliyordu.” (...) “Bir müddet binanın geniş meşe kapısı önünde durdum. Tepebaşı Bahçesi’nden, karşıki dar sokaklardan gelen rüzgârlar orada iltihak ederek muciz bir cereyan teşkil etmekteydi. (...) Rüzgâr şiddetle esiyor, belediye bahçesinin çıplak ağaçları bir enin-i amiki ıstırap ile lerzedârı Bonmarşe’nin kapısında yanmakta olan gazın camları bir karış kar serpintisi altında sönük, perdedar-ı zulmet nazarları ile bu âlem-i raşân-ı hayvaniyete bir nim nazar-ı muhakkar imâle eyliyordu. Glavani Sokağı’nın methalinde beni istikbal eden bir sağanağa karşı gözlerimi kapayarak, başımı eğerek ilerledim. Şimdi sokağa sapıyordum Londra Oteli’nin kapıları kapanmış, panjurları indirilmiş, yalnız merdivenin yanındaki misafir salonunda ince bir keman sedası, müteâkiben sürekli bir el şakırtısı duyuluyordu. Bu kapalı panjurların arkasında teşekkül etmiş olan levha-i saadeti gözümün önüne getirdim. (...) Hem Glavani Sokağı’nu süratle geçiyor, hem bunları düşünüyordum. Artık doğru yola çıkmıştım. Konkordiya’nun önünde birkaç araba, fenerlerinin ziyâ-yı müphemî, puşide-i came-i berf olmuş hayvanlarının büyümüş, resim ve nisbet-i tabîyesini kaybetmiş heybetiyle uyur hâbîde-i atâlet bir halde tevakkuf etmiş arabacılar câbecâ beyazlamış uzun siyah muşambalarıyla bir aşağı, bir yukarı geziniyorlar. Nefeslerinin hâsıl ettiği buharı tetkik ederek derece-i burûdeti anlamaya çalışıyorlar, bir ikisi Kristal’in önünde, kapının içine sığınmış, bir sigara tellendirebilmek için çabalanıp duruyorlardı. (Safvetî Ziyâ, 1912:89, 91-92)

Bir haftadır evden eve, geceleri tiyatroya giden Şekip Bey Lidya’yı göremiyordu. Bir gün Tokatlıyan Hanı’nda onunla karşılaşır.

Daha erken olduğundan önce bir dondurma yemek üzere Tokatlıyan Hanı’nın önünde arabadan inerek yukarı kattaki büyük salona çıktım. Paltomu, bastonumu bunları almak üzere yanıma gelen garsona verdiğim sırada ufak masaların birinden çağırıldığımı hissederek döndüm. Tam salonun aşağı katında ortadaki büyük masada Sanşayn ailesi, Miss Lilian ve elçilik kâtiplerinden bir beyle yemek yiyorlardı. (Safvetî Ziyâ, 1912:114)

Görüldüğü gibi, Servet-i Fünûn romanlarında varlıklı kişiler gecelemek için oteli, yemek için otel lokantalarını tercih etmektedirler. Hâlid Ziyâ’nın *Nesl-i Ahîr* romanında Büyükkada’daki Otel Giacomo Süleyman Nüzhet’in kaldığı oteldir. Tarabya oteli Mehmet Rauf’un *Eylül* romanında yer alır. Roman kahramanı Necip, bir gün Suat’ı düşünmek için Tarabya’ya gelir. *Böğürtlen*’de Pertev, Müjgan’dan yüz bulamayınca

Ada'dan ayrılıp Tarabya'da otele yerleşir. *Define*'de doktor Şakir Feyzi İstanbul'a geldiğinde Beyoğlu'nda bir otelde kalmayı tercih eder.

Pera Palas oteli de Servet-i Fünûn romanlarında çok yer alan otellerden biridir. Bu otelde balo ve çay davetleri verilmektedir. Mehmet Rauf'un *Böğürtlen* romanında Nihat, Şekûre, Mahmure ve Nigar adlı üç kız kardeşle Pera Palas'ta tanışır. Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında olaylar Pera Palas'ta cereyan eder. Romanın kahramanı Şekip sık sık bu otelde düzenlenen balolara ve davetlere katılmaktadır. Pera Palas romanda geniş yer almaktadır.

Romanlarda otel lokantalarına da yer verilmektedir. En çok yer alan otel lokantaları, Tokatlıyan ve Pera Palas'tır. Hâlid Ziyâ'nın *Nesl-i Ahîr* romanında Şevket Bey İrfan'ı Tokatlıyan oteline yemeğe götürür. Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında Necip, akşam yemeğini Tarabya'da kaldığı otelde yalnız başına yer. Bir başka gün, konakta Suat'ı göremediği için üzülür, gece geç saatte Tokatlıyan'a gider ve içki içer. *Karanfil ve Yasemin* romanında Samim ve Nevhiz yemek yemek için Tokatlıyan oteline giderler. *Böğürtlen* romanında Pertev, Şekûre, Mahmure ve Nigar'ı İstanbul'da Tokatlıyan'a götürür. *Son Yıldız*'da Fahri Cemal ve sevgilisi Perran, Tokatlıyan oteline çok sık gitmektedirler. *Define* romanının kahramanı doktor Şakir Feyzi yemeğini Tokatlıyan'da yemektedir. Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* Şekip, Tokatlıyan'a dondurma yemek için gider. Romanlarda maddî durumu iyi olan kişiler yemeklerini otel lokantalarında yemektedirler.

2.4. Meyhaneler ve Eğlence Mekânı Gazinolar

“İstanbul'un akşamcılık âlemlerine sahne olan dillere destan meyhaneleri gedikli meyhanelerdir.” (Koçu, 2002:33) Çok sonraları Abdülaziz devrinde onlara “selatın meyhane” de denilmiştir. İstanbul meyhaneleri yüzyıllarca ya “gedikli” yahut “koltuk” olmuştur. Gedikli meyhaneler, devletten alınan ruhsatname ile işletilen büyük yerlerdi. “Gedik Ortaçağ'dan kal(an) ve iş hayatını, ticareti sınırlayan” bir kaide idi. “Mesela İstanbul'da 100 meyhane varsa, bu ne 101 olabilir, ne de 99'a” inerdi. “Tarih kaynaklarımıza adları geçen bütün meyhaneler gedikli meyhanelerdir.” Gedikli meyhanelerin müşterileri ikindi ile akşam arası esnaf kalfaları, çırakları ve o boydan

olan gençlerdi. “Akşam ile yatsı arası da yeniçeriler, kalyoncular, topçular, esnaf kâhyaları, ‘âşık’lar (halk saz şairleri), okur yazar takımının kalenderleriydi, yaşını başını almış adamlardı.” “Koltuklar” ise ruhsatnamesiz çalıştırılan kaçak meyhanelerdir. “Koltuklara, evine içki sokamayan yahut sokmak istemeyen kibar takımı uğrar”, rakısını, bir iki bardak şarabını içer ve giderdi. İstanbul’a mahsus bir de “ayaklı meyhaneler”, yani içki satan seyyar satıcılar vardı. Bunların hepsi “istinazsız Ermeni idi; dükkânı, tezgâhı, ustası, sâkisi hepsi kendisiydi. Bellerine ucu musluklu ve içi rakı yahut şarap doldurulmuş, uzun bir koyun barsağı sararlar, sırtlarına cüppeye benzer bir üstlük, iç cebinde bir kadeh, omuzlarına da alâmeti farika olarak bir peşkir atarlardı.” (Koçu, 2002:16)

Reşad Ekrem Koçu’nun verdiği bilgiye göre, meyhanelerin kapısından girince ya sağda ya da solda uzun mermer bir tezgâh bulunurdu. Bu tezgâhın üzerinde müşterilerin “ayakta birkaç tek içip” gitmek için hazırlanan rakı kadehleri, sarap bardakları, türlü mezeler olan tabaklar vardı. “Tezgâhın arkasın(daki) duvarda oymalı raflar bulunurdu. O raflara rakı ve şarap ibrikleri, güğümleri, benlikleri, testileri dizilirdi.” Öteki duvarda büyük ve içlerinde çeşitli şarap olan fiçılar bulunurdu. Baş tarafları bir buçuk metre çapında olan fiçilerin tahtadan yapılan büyük “lüleleri” vardı. Buraya bir el merdiveniyle çıkılır, lüle açıldığı zaman akmaya başlayan şaraba büyük tahta kovalar tutulurdu. (Koçu, 2002:33-34)

Refik Ahmet Sevengil de, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu* kitabında meyhane hakkında şu bilgileri vermektedir. Zaman zaman yasaklanan ya da açılmalarına göz yumulan meyhaneler, Tanzimat’tan sonra büyük serbestlik kazanır. Söz konusu meyhaneler, İstanbul’da çoğalmaya başlar. Galata, Beyoğlu, Galatasaray, Kadıköy, Topkapı, Balat vb. yerler meyhane bölgeleri olarak bilinirdi. “Bu meyhaneler başlı başına birer âlemdi. Çoğu eski zaman işi, tuğla kemerli yapılar idi. Sokak kapılarında birer hasırlı asılı bulunurdu. İçeride içki, yemek, meze verilen tezgâhlar ayrı ayrı idi. Arkada loş bir hava içinde büyük içki fiçileri küplere sıralanmış bulunur, bu küplere, fiçilere birer merdiven dayalı durur, meyhanecinin ‘miço’ denilen genç çırakları ellerinde kovalarla bu merdivenlere tırmanır, fiçilerden, küplerden içki alarak şişelere, kadehlere” doldururlardı. (Sevengil, 1985:170)

“Meyhanelerde içkiden başka çubuk ve nargile de bulundurulurdu. Bazı kişiler çubukları keseler içinde, bellerinde asılı durumda gelirlerdi.” (...) “Meyhaneler önceleri toprak şamdanlar içinde mumlar yakılarak aydınlatılırdı. Daha sonra büyük petrol lambaları kullanılmaya başlandı.” Bu dönemde meyhane bölgeleri sınırlandırılır. Müslümanların oturdukları mahallelerde özellikle cami ve mescide yakın yerlerde meyhane açılmasına izin verilmezdi. Daha sonraları Beyoğlu’nda gazinolar ve içinde içki de kullanılan çalgılı kahvehaneler açılmaya başlandı. “Buralarda sarhoş yabancı fahişeler, kötü bir orkestra eşliğinde şarkı söyleyip dans eder, yüzlerce kişi bunları tutkun gözlerle izleyip beğenir, avuçları patlayıncaya dek alkışlardı.” (Sevengil, 1985:170-171)

Beyoğlu’nun en meşhur birahanesi *Gambrinos Birahanesi* idi. Burası “meyhaneden çevrilme değil, doğrudan alafranga birahane olarak açılmış bir yerdi. Meyhanenin sahibi Dimitri Gambrinos yelkenli gemi kaptanıydı.” O, “bu birahaneyi küçük(lükten) beri gemisinde dolaştırdığı Sakız Adalı Andriya adlı zenanesi için açmıştı.” Andriya Avrupalı süslü bir genç kılık kıyafetinde gezerdi. Bu birahaneye, “Fransız limanlarında gördüğü birahanelerin şeklini vermişti. Beyoğlu’nda beyaz ceketli, beyaz Frenk gömleklili, siyah kelebek boyunbağlı, siyah pantolonlu, siyah çorap ve siyah ayakkabılı”, (...) “saçları mutlaka lavantalı garsonlar ilk defa Gambrinos Birahanesi’nde görülmüştür.” Âşık Razi’nin çırağı Hasköylü Âşık Sarkis bu birahane hakkında şu manzumeyi söylemiştir:

Giremem içeri üst baş külüstür

Zira Gambrinos gayet lüküstür

Gaco şıkırdımı Pera gülleri

Lavanta sürünmüş hoş kâkülleri

Şampanya patlatır bir şişe en az

Onlarda tamamdır türlü cilve naz... (Koçu, 2002:130)

İstanbul’da Tanzimat sonrasında açılan gazinolara, “meyhanenin alafrangası” denilirdi. Gazino sözcüğü Türkçeye, İtalyanca ‘kır evi’ anlamına gelen ‘casino’dan bozularak girmişti(r).” (Zat, 1995:379) Bu devirde eğlence hayatının merkezi İstanbul idi.

İstanbul'daki eğlence hayatı, çok renkli ve hareketliydi. Ancak Osmanlı döneminde saray çevresinin, devlet adamlarının, zenginlerin eğlencesiyle halkın eğlenme biçimi farklıydı. İstanbul'daki halkın saray çevresi eğlence yaşamından farkı, kadınla erkeğin birlikte eğlenceye katılmamaları idi. Kadınlar kendi aralarında eğlenceler düzenlerdi. Batı etkisinin başladığı İstanbul'daki eğlence hayatını; saray ve çevresinin, “çeşitli dinsel ve etnik kökenden olan halkın kendi özel eğlenceleri ve İstanbul'un bir liman (...) kenti olmasının getirdiği meyhane, batakhane türü eğlenceler olarak sınıflandırılabilir.” (Çavaş, 1995:140-141)

19. yüzyılın sonlarına doğru Boğaziçi ve Ada'daki gazino, restoran ve meyhanelerin eğlence hayatı içindeki ağırlığının arttığını görmekteyiz. “Geleneksel alaturka kahvehanelerin yanında özellikle Pera'da modern kafeler açıl(ır). (...) İçkili, müzikli gazinoların, şimdiki gece kulüplerinin ilk örnekleri sayılabilecek müzikli, revülü kafeler rağbet bulmaya başla(r).” Açılan bu müzikli eğlence yerleri, Levantenleri ve onların yaşamına özenen Osmanlı aydınlarını çekerek “yabancı kızlardan oluşan orkestraları”, güzel garsonları, pandomim gösterileriyle eğlence hayatına yepyeni bir hava getirir. Batılılaşma sürecinde İstanbul'un Batılı “hayat özlemi içindeki Müslüman kesimleriyle Levanten burjuvazi arasında(ki) ilişkilerin art(tığı)” görülür. Aile içinde yapılan eğlencelere bir takım yenilikler gelir. Evlerde erkekli kadınlı müzikli eğlenceler yapılır. “1920'lerden sonra Beyaz Ruslar, İstanbul'un eğlence hayatın(ı)”, özellikle “Pera'yı canlandırmışlardır.” (Çavaş, 1995:142-143)

Tanzimat'tan sonra ülkede görülen değişiklik eğlence hayatında da kendini gösterir. Eğlence mekânlarının ağırlıklı olarak yaşandığı Beyoğlu, Servet-i Fünûn romancılarının romanlarında çok sık olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hâlid Ziyâ'nın *Sefile* romanında iki yerde adları belirtilmeyen meyhâne tasvirleri vardır. Bir gün İhsan Bey, İkbâl'in evinden çıktıktan sonra Aksaray'a iner, Aksaray caddesini yavaş yavaş çıkararak Köprüye gelir, köprüyü geçtikten sonra hızla ilerler ve etrafına göz gezdirir. Bir meyhane görür:

Nazar-ı dikkatini kesif camlarından sokağa donuk ziyâlar neşreden bir meyhâne celbetti. İlerledi, kapıyı açıp içeri girdi. Sallanarak, etrafını iyice göremeyerek

masaların arasından, sarhoşların içinden geçti. Meyhânenin en derin bir köşesine atılmak nev'inden oturdu. (Hâlid Ziyâ, 2006:91)

Sabahleyin bir araba onu evine getirdiğinde içkinin ve “sıtma”nın etkisiyle “baygın” ve “bitkin” görünüyordu.

Bir başka gün İhsan, ölmekte olan validesinin odasından çıktıktan sonra evde durmak istemez. Bir yere gitmek ve orada hem validesini hem İkbal’i unutmak istemektedir. Sokaklarda aklını kaybetmiş bir adam olarak dolaşmaya başlar. Nerede olduğunu bile bilemez. Kendini karanlık bir sokakta bulur. Buraya neden geldiğini bile bilemez.

Önüdeki kapıyı iterek içeriye girdi. Burası âdi bir meyhâne idi. İhsan içeriye girdiği zaman etrafa göz gezdirdi. Nîm bir zulmete müstağrak bir takım bîçâreler ciğerlerini zehirliyordu. İhsan Bey içeriye girdiği zaman çehresine birkaç söniük nazar dikildi. Genç adam bunların arasından geçerek en derin bir köşeye oturdu. (Hâlid Ziyâ, 2006:119)

Kırık Hayatlar’da Sûzidil’in kocası Mehmetali de meyhaneye gitmektedir. Arabada gündelikçi olarak çalışan Mehmetali, akşam on birden başlayarak arabayı ahıra çekene kadar iki üç saat içinde yolunun üstündeki meyhaneye uğradı.

Hâlid Ziyâ’nın *Mât ve Siyah* romanında, batılı tarzda eğlence yerlerinden ayrıntılı bir şekilde bahsedilir. Raci’yi aramak için Beyoğlu’na çıkan Ahmet Şevki Efendi ve Ahmet Cemil bir kahvede otururlar. Bir süre sonra Ahmet Şevki Efendi sıkılır ve başka mekâna gitmek ister. Ahmet Cemil gülümseyerek şöyle der:

Nereye gitsen böyle değil mi? Burası Beyoğlu kahvelerinin en eğlencelisidir. Canınız daha kapanç yer istiyor ise Couronne var, Gambrinius 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 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 kırık kadın sesiyle bir çatlak keman âhengi fişkırان kahvelerden birine gidelim. İşte Beyoğlu, işte Beyoğlu’nun zevki!... (Hâlid Ziyâ, 1896:85)

Romanda burada çalışan çalgıcılardan, şarkıcılardan, onları dinlemeye gelen seyircilerden uzun uzun bahsedilir. Bu mekân Raci'nin sürekli geldiği yerlerden biridir. *Palais de Cristal*'in merdiveninden çıkarken Ahmet Cemil arkadaşına buranın İstanbul'un en yüksek eğlence yeri olduğunu söyler. Ahmet Cemil oraya *Kasr-ı Billur* adını verir. Hâlid Ziyâ'nın verdiği bilgiye göre, *Cristal*'in dar, pis, basamakları, aşınmış bir merdiveni vardır. En iyi içkisi limonatadır. Burada nohut unuyla pişmiş bir kahve, elli iki defa cezveye atılmış, çamurlaşmış bir çay içilebilir. Sekiz, on Lehli kızdan oluşan bir orkestra, “kısa boylu, omuzları kabarık, başı dik, bıyıklarının ucu kıvrılmış bir orkestra şefi vardır.” Kahvenin içi çok gürültülüdür. “Ayak vuranlar, bastonlarını iskemlelerine çarpanlar, bis... bis... diye bağırırlar”, bütün bunlar “boyalı kadın” içindi. Kahve çok kalabalık olurdu. Dükkânını kapatıp eğlenmeye çıkan berberler, tüccarlar, esnaf çırakları, yük gemilerinde çalışan gemiciler, tiyatroya izin alıp bakıcısıyla anlaşarak buraya gelen bir çocuk, her akşam mahalle kahvesinde oyun oynamaktan sıkılıp, “bir akşamı Beyoğlu'nda geçirmek isteyen bir bey”, herkes burada bulunmaktan memnun görünür, gördüklerinden, duyduklarından ziyade eğlenirmiş gibi gülüyorlardı. Şarkıcı kadınlardan biri Almanca söyler, bir Fransız “düdük gibi bir sesle İspanyol bestecisi İradiyer'in Paloma'sını” seslendirir, “Romanyalı bir kız Rumca, Yunanlı biri İngilizce” şarkılar söylerdi. “İskoçya dağlısı kadar iri bir Alman kadın sahnenin tahtalarını çatırdat(ırdı).” (Hâlid Ziyâ, 1896:86-87, 89-90)

Bu sırada Raci'yi gören iki arkadaş gözleriyle takibe başlarlar. Raci, Ahmet Cemil'in de tahmin ettiği gibi şarkıcıların dinlenme yerine yahut “saf insanların mekânı olan özel daireye” girer. Şarkıcı kadınların dinlenme yerine, “kırk paralık şeye kırk kuruş” vermeyi göze alan herkes girebilirdi. Ahmet Şevki Efendi arkadaşıyla beraber, yavaş yavaş utanarak, ilk defa girilen yerlerin verdiği “tereddütle” buraya girer. Burası iki odanın birleşmesinden meydana gelen büyükçe bir yerd. “Üzerleri keten örtülü kanepelerin, kadife iskemlelerin, mermer masaların, olanca kuvvetiyle açılmış çiğ ziyalı lambaların, soluk aynaların” olduğu bir mekândı. (Hâlid Ziyâ, 1896:91-92)

Palais de Cristal, dönemin en önemli eğlence merkezidir. *Mâî ve Siyah* romanında ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Salah Birsal, bu mekândan şu cümlelerle bahseder:

“Bugünkü Elhamra Sineması’nın yerinde bulunan *Cristal* ya da *Palais De Cristal* Abdülhamit çağının ünlü şarkılı kahvehanelerinden biridir. Salon 40-50 gazla aydınlatılır. Servet-i Fünûncular *Cristal*’e sık sık uğrar.” (Birsnel, 2002:17)

Aşk-ı Memnû romanında Behlül *Concordiya*’ya gitmektedir. Bir pazar *Concordiya*’daki kadın şarkıcılardan birini arabayla Maslak’a kadar götürürken görülür, bir Cuma günü Çır Çır Suyu’nda saz dinlerdi. Onun İstanbul’da zevk almadığı bir eğlence yeri yoktu. “Ramazan’da akşamları Direklerarası seyranına devam eder, kışın Odeon’un balolarında ortalığı neşvesinin velvelesine boğardı.” Okulda çok sayıda dost edinen Behlül’ün bu dostlukları okuldan çıktıktan sonra çoğalmış, “ona memleketin bütün muhitlerinde selamlanacak çehreler, sıkılacak eller vücuda getirmiş idi. Onun için lazım olan şey Beyoğlu’ndan yalnız geçmemek, Lüksemburg’a giderse kendisini dinleyecek bir muhatap bulmaktı.” (Hâlid Ziyâ, 1316:103)

Nesli Ahîr romanında Ada’da yaşayan Süleyman Nüzhet bir akşam yemekten sonra iskeleye iner, gazinoda kimsenin kalmadığını görünce rıhtıma döner. Burada deniz kenarında yemekten sonra kahvesiyle nargilesini içen bir efendi, dört Rum delikanlısı, daha ötede *Antuan*’ın uyuklayan kemancısıyla berberin kalfasını görür; İlerlemeye devam eden Süleyman Nüzhet, balık kokusuyla dolu havanın içinde köşeyi dönerek çarşıya çıkar. Burası Ada’nın en “nahış” yeri idi, sebze sergilerinin, bakkal dükkânlarının arasından, her zaman çamura batmış pis suyla yıkanmış kaldırımlardan geçerek *Bella Vista*’ya kadar gelir. (Hâlid Ziyâ, 2009:364)

Mehmet Rauf’un *Eylül* romanında Necip ve Suat’ın da bir zamanlar *Concordiya*’ya gittikleri belirtilir. “Necip birden piyanoya gelip notaları karıştırarak: “Hah işte bak, bir hava bulacağım ki beğeneceksin... Bir değil, beş, on... Çünkü onu dinlemişsin ve çünkü onun için daha o kadar ülfet lazım değildir. Bir zaman *Concordiya*’ya giderken bilmem hatırlar mısın, ince, hastalıklı, bir sarışın kız söylenir dururdu.” (Mehmet Rauf, 1899:106)

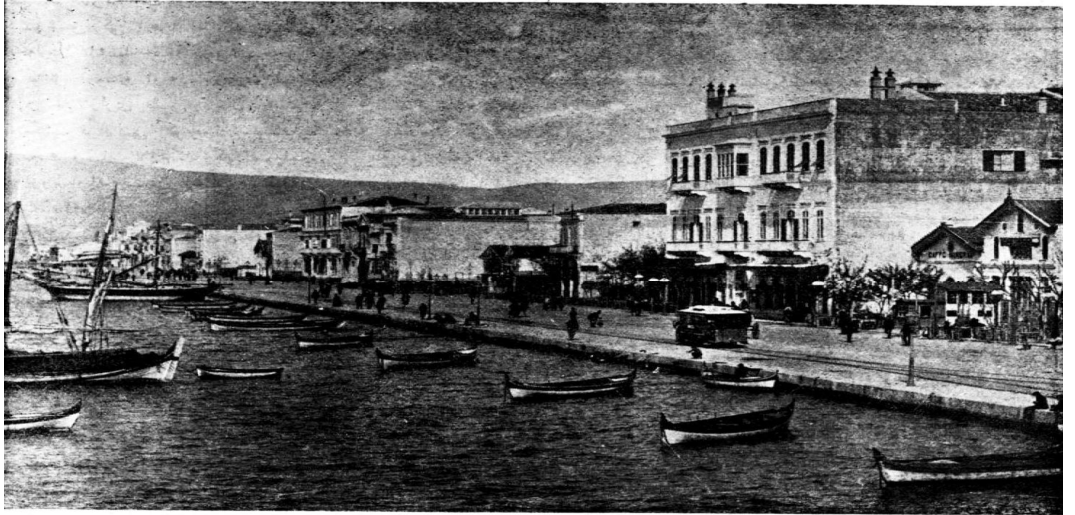
Menekşe’de Hüseyin Bülent, *Union Française*’de İstanbul Sosyete Müzikali tarafından verilen konserlerde bir iki defa bu senfonileri (Beethoven’in) dinlediğini dile getirir.

Karanfil ve Yasemin romanında Samim, bir gün Nüzhet'e vapur iskelesindeki Rus gazinosuna gitmeyi teklif eder. Orada Rus tarzı bir akşam yemeği yedikten sonra sandalla gezecek, sonra Fenerbahçe'ye gideceklerdi. Öyle yaptılar.

Bir başka gün, Samim yürürken yakından musiki sesi duyar. *Siran* gazinosunda vapurun şerefine, “şetaretili, allegro bir hava çalıyordu.” Merak eder ve çıkıp oturur. “Bazı masaları işgal etmiş olan müşterilerin arasında üç dört Rus dilberi kelebekler gibi rengin telatumlarla, raksaver bir yürüyüşle, teklifsiz tavırlarla dolaşıyorlar, gidip geliyorlardı. Bunların pudradan sararmış yüzlerinde dudakların sert kırmızısı bir sahtelik raşesi veriyordu.” (Mehmet Rauf, 1924:302)

Son Yıldız'da Maksim'de yemek yiyen Fahri Cemaller, Fransız tiyatrosunda Maretferar'ın operetine giderler. Fahri Cemal kendilerine tiyatrodaki eşlik eden Hidayet Hanım Efendi'yi, onun kızı ve gelinini oyundan sonra otomobiliyle apartmanlarına kadar götürüp kendi evine döner. (Mehmet Rauf, 1927a:41)

Halâs romanında *Kolonaridis*, biraz ötede *Paris* gazinosu, daha yukarıda *Sporting*'in bulunduğu belirtilir. *Kolonaridis* ve *Paris* gazinosu dolu olurdu, masalarda oturanlardan



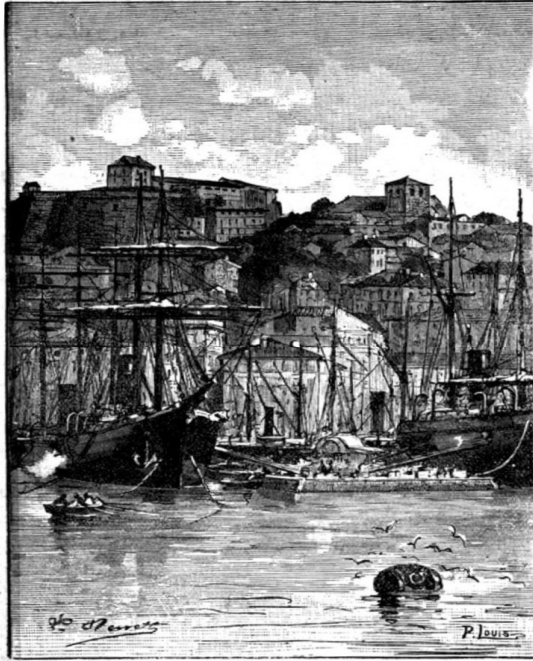
ازمیرقوردون بوی

Resim 1. İzmir Kordonboyu

Kaynak : Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 1, Sene 1308, s.3

başka sandalye bulamayıp ayakta içenler hep oynuyor ve haykırıyorlardı. *Sporting*'in bahçesi ve terası da kalabalık olurdu.

İzmir'de yemeğini içkili bir yer olan *Sporting*'de yiyen Nihat, vaktinin çoğunu da burada geçirirdi. Ayrıca Buca'daki İngiliz kulübüne de gitmekte idi. Beatrice'yi de bir gece Buca'daki İngiliz kulübünde verilen bir baloda görür. İzmir işgal edilince Türkler'in buradaki azınlıklarla arası bozulur. Nihat da Frenk mahallesindeki pansiyonu terk edip Beyler sokağındaki bir otele yerleşir. Türk mahallesine taşındıktan sonra artık ne yemeğini *Sporting*'de yiyor, ne de İngiliz kulübüne gidiyordu. Hatta *Kordon*'u bile terk edip hükûmet civarındaki kahveleri tercih ederdi.



قوردون داخلي



تریسته

قوردون

Resim 2. Kordon, Trieste, Kordon Dahili

Kaynak : Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 1, Sene 1308, s.6

Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında Rum kızlarının peşinden ayrılmayan Nezih, bir süre Ada'da kalır. Nezih ve arkadaşları Ada'daki *Bâd-î Hevâ* gazinosuna giderler. Romanda birçok gazinonun adı verilmemiştir. "Diyapulolar bu çengelden kurtularak gazinoda uzakça bir masaya oturdular." (Hüseyin Cahid, 1901:117)

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Şekip evine dönerken yolda *Concordiya*'nın önünde birkaç araba, fenerlerin belli belirsiz ışığı, üzerleri karla

örtülmüş hayvanların büyümüş, tabii ölçülerini kaybetmiş görünüşleriyle uyur bir halde hareketsiz durduklarını; arabacıların yer yer beyazlamış, uzun siyah muşambalarıyla bir aşağı bir yukarı gezindiklerini, nefeslerinin meydana getirdiği buhara bakarak soğuğun derecesini anlamaya çalıştıklarını, bir iki kişinin *Kristal*'in önünde, kapının içine sığınmış, bir sigara “tellendirebilmek” için çabaladıklarını görür. (Safvetî Ziyâ, 1912:92-93)

Romanda bir akşam yemekten sonra on buçuğa doğru *Union Française*'de verilen büyük baloya gidilecekti. Baloya birlikte gidilmesi kararlaştırıldığından Şekip, akşam Madam Daven'in evine gelir ve bir kenara çekilip etrafı izlemeye başlar. Daha sonra hep beraber Madam Daven'e ait bir arabaya binerek baloya giderler. *Union Française*'in girişinin çok güzel donatıldığı, bayraklarla, çiçeklerle süslediği görülür.

XIX. yüzyılın sonlarına doğru Beyoğlu'ndaki kahvelerin, meyhanelerin, içkili yerlerin daha da çoğaldığını söyleyen Salah Birsell, *Mâi ve Siyah*'ta adı geçen *Couronne*, *Gambrinius*, *Central*, *Cristal*, *Concordia* hakkında şu bilgileri verir: “*Couronne* dar ve pis kokuludur. Ama müşteriden içeriye girilemez. *Couronne*'un karşılıklı iki duvarı aynalarla kaplanmıştır. Böylece ayna ayna içinde görünür. Bunlar iki sıra boyunca yanmakta olan gazları da gözün uzanabildiği yere kadar çoğaltır.” *Central*'in garsonları müşterilerle hiç konuşmazlar. Buranın duvarları da “Beyoğlu'ndaki birçok kahve ve meyhanenin duvarları gibi apiklerle doludur. Masaların üstünde de mermer vardır.” (Birsell, 2002:16-17, 24)

Behzat Üsdiken de eski Beyoğlu'nda yaşayan ve günümüze kadar gelemeyen *Concordia*'yı şöyle tanıtır: “*Concordia* Gazinosu, şimdiki St. Antoine Kilisesi yapılmadan önce, orada bulunan Douzio Sokağının köşesindeydi. Douzio Sokağı ise, o dönemler Granda Rue de Pera'dan başlar ve tam bir 'L' harfi çizerek, yandaki Linardi (Bugünkü Eski Çiçekçi) Sokağına ulaşırdı. İşte bugün varolmayan sokağın, Grand Rue de Pera üzerindeki başlangıç yerinden Linardi Sokağına kadar uzanan bu kısmında”, *Concordia*'nın bir kışlık yeri vardı. Gazinonun arka tarafı (bugün St. Antoine Kilisesi'nin olduğu yer) ise yazlık bahçeydi. *Concordia* gazino ve balo salonu olarak çalıştığı zamanlarda girişte bir birahane bölümü vardı. “Birahaneye, yandan ışık alan

(burası Douzio Sokağının girişe göre sağ yanı olduğu için) uzunca bir koridorun nihayetindeki sağdaki bir kapıdan girilirdi.” Çok büyük olan birahanenin ortasına bir sahne kurulurdu. Burada değişik ve küçük orkestralar çalardı. Bu sahne etrafta masalarda oturan insanların iyice görebilmeleri için yüksekteydi. Sahnedeki masalar dört ve altı kişilikti. Genellikle bira içilen bu salonda peynirler ve hemen hazırlanabilen makarnalar vardı. Birahanenin giriş kapısının hemen ilerisindeki kapıdan ise *Concordia*'nın yazlık bahçesine çıkılırdı. *Concordia*'nın arkasında başka bina olmadığından buradan İstanbul Boğazı'nın muhteşem görüntüsü görülürdü. “Böyle güzel ve iyi bir yerde bulunan *Concordia*” 1864 yılında ilk defa kapısını gazino olarak açtı. O dönem gazinonun yönetimi Antone Rizzi olduğu zaman gazinonun adı *Concorde* idi. Antoine Rizzi, Louis Parmeggiani ile ortak olduktan ve gazinonun bir bölümünü tiyatro salonu haline getirdikten sonra *Concordia* olur. Daha önce Naum tiyatrosunun genel direktörü olan Louis Parmeggiani Douzio Sokağı'nın başındaki evde oturmaktaydı. İki ortak 1871 yılında *Concordia*'yı bir tiyatro salonu haline getirirler. 1886 yılında burası el değiştirir ve Andrea Xenato burayı *Cafe Concert* olarak çalıştırır. Daha sonra yönetmen Livadas buraya ortak olur. Belli bir zaman sonra 1906 yılının hemen başında *Concordia* ve arazisi Katolik cemaati tarafından satın alınır ve yerine St. Antoine Kilisesi yapılır. (Üsdiken, 1994:32-33)

Bu eğlence mekânının adı *Mât ve Siyah*'ta, *Aşk-ı Memnû*'da, *Eylül ve Salon Köşelerinde* romanlarında geçmektedir.

Bir başka eğlence mekânı Couronne şu cümlelerle anlatılır: *Mât ve Siyah*'ta adı geçen *Couronne* ilk defa 1867 yılında, Ange Castelanos yönetiminde Naum Tiyatrosu'nun bitişiğinde açılır. Cafe ve Restaurant olarak çalıştırılan yer, gündüzleri Cafe, geceleri de bir çalgılı meyhaneye dönüşürdü. *Couronne*'un ilk yeri çok büyüktü. Dönemi içinde pahalı olmasına rağmen iyi iş yapardı. 1870 yılında burayı Serkis Ağa Hüsniyan devralır ve *Couronne* buradan biraz ileriye taşınır. 1881 yılının sonuna kadar Hüsniyan yönetiminde kalan *Couronne*'u bu tarihten sonra Andrea Ksenatos kiralar ve yeniden dekore ettirir. 1882 yılının 8 Ekim günü kapılarını yeniden açar. İç dekoru değişen *Couronne*'un tüm duvarları aynalarla kaplıydı. İçeride yanan gaz lambaları ortalığı çok güzel aydınlatıyor ve salonu güzelleştiriyordu. Ancak meyhanenin girişi çok dardı ve

hava akımının olmaması nedeniyle içerisi kokuyordu. Buna rağmen burası eski yerindeki gibi çok kalabalıktı. Andrea Ksenatos 1892 yılına kadar burayı çok iyi çalıştırdı. 1892 yılının 26 Eylül’ünde mutfakta çıkan alevler kısa sürede her yanı sardı, yangın oradan tiyatronun sahnesine sıçradı. Yangında tiyatronun bir bölümü ve öndeki dükkânların tamamı yandı, *Couronne* de artık bir daha burada açılmamak üzere kapandı. (Üsdiken, 1994:28)

Bir diğer gazino *Union Française*’dir. Vefa Zat’ın verdiği bilgiye göre,

L’Union Française binası, Fransız kolonisini aynı çatı altında toplamak düşüncesiyle, Fransız Büyükelçiliği Ateşesi Binbaşı Leon Berger’in gayretiyle ve Mimar Alexandr Vallauri’nin (Valluri) projelerine göre inşa edilmişti. 26 Mart 1894’te, Leon Berger (ölümü 1909) tarafından, Constantinople’de yaşayan Fransızlar için hizmete açılmıştı. Çok güzel bir yapı olan Française, özellikle Fransız kolonisinin gerek bir kulübü olarak kullanılmış ve birinci katındaki büyük salonda her türlü yemek balo, nişan, düğün ve kokteyller yapılmıştı. (...) 1939 yılında Union Française tamamen yandı. L’Union Française, 1894 yılından 1939 yılına kadar gerçekten, Pera yaşayanlarına, her yönüyle katkıda bulunmuş olan çok güzel ve haşmetli bir lokal ve aynı zamanda salondur. (Zat, 2005:149,151)

Mehmet Rauf’un *Menekşe* romanında Hüseyin Bülent *Union Française*’de bir iki defa senfoni dinler. Safvetî Ziyâ’nın *Salon Köşelerinde* romanının kahramanı Şekip *Union Française*’de yapılacak baloya gider.

2.5. Kahvehaneler, Kıraathaneler, Cafeler ve Pastaneler

“Ortadoğu ve Akdeniz çevresinde 12.yüzyıldan beri tanınan kahve, ancak 14.yüzyılda keyif verici bir içecek olarak” yaygınlaşır. “Daha önceki dönemlerde, şairlerin ‘şarap’ anlamında kullandıkları kahvenin Habeşistan’da hamur şekline getirilerek ekmekle yenen bir yiyecek maddesi olduğu tarihi kaynaklarda kayıtlıdır.” (Işın, 1993:386) “Kahve” kelimesinin nereden geldiği konusunda çeşitli rivayetler var. Vatani Habeşistan olduğuna göre akla yatan en iyi düşünce oradaki kahve yetişen bir bölgenin eski adı Kaffa’dan alınmış olmasıdır. “Kahvenin bazı eski kitaplarda bâde yani içki, hatta şarap anlamına geldiği yazılıdır. Kahve, rayiha yani koku anlamını da taşımaktadır. Paris’e kahveyi tanıtan Türk elçisi Süleyman Ağa’ya göre kahve insana

kuvvet verdiği için bu adı almıştır.” (Toros, 1998:4) Almanya’nın en önemli kahve uzmanı Ulla Heise’ye göre, kahvenin vatanı Doğu Afrika, özellikle de Etiyopya’dır. Bölgenin yerli halkı olgunlaşan kahve meyvelerinden yararlanmayı çok iyi bilirlerdi. Fakat kahve çekirdeğinin kavrulmasını ve ondan faydalanmasını ilk önce bilen Araplar’dır. 14. ve 15. yüzyılda Etiyopya’dan Yemen’e getirilen kahve bitkilerinin meyvelerini değil, çekirdeklerini toplamak amacıyla yetiştirilmesini, Ulla Heise Araplar’a borçlu olduğumuzu söylemektedir. (Heise, 2001:13)

16.yüzyılda yapılan Yemen-Mısır bağlantılı kahve ticaretinin son durağı İstanbul’du. Müslüman tüccarların Yemen’den Cidde’ye getirdikleri kahve, buradan Kahire ve İskenderiye’ye gönderilir, daha sonra gemilerle İstanbul’a getirilirdi. İstanbul’da kahve içmek çeşitli dönemlerde farklı gerekçelerle yasaklanmıştır. İstanbul’da 16. ve 17. yüzyıllarda kahve tüketicileri çok sert bir tepki görürler. “Uykunun ve aşkın kara düşmanı” diye adlandırılan bu içecek, Müslümanlığın yasak içkisi şarapla bir tutularak, suça yönelten birçok davranışın nedeni olarak görülür. Kahve tüketimine karşı ilk baskıyı 1609-1657 yılları arasında yaşayan Kâtip Çelebi’nin eserinde görürüz. “Kâtip Çelebi’ye göre, ulemanın ilk tepkisi 950/1543 yılında kahvenin İstanbul limanında ortaya çıkışıyla” başladı. Kahveye karşı bir fetva çıkarılır. “Ebussud Efendi’nin kahve taşıyan gemileri batırttığı ve yükün denizin dibine boşaldığı söylenir.” Kanuni döneminde, “kahvenin İstanbul’a rahatlıkla girdiğini gösteren birçok veri var. Kahve ve keyif verici içeceklerin kullanımına karşı baskının artması bu dönemden sonraya 17.yüzyıla rastlamaktadır.” Sultan IV. Murad (1623-1640) “bu baskıyı kahve içenleri ölüm cezasına çarptırmaya dek götürmüştür.” (Saraçgil, 1999:27-28) Ne yasaklamalar, ne fetvalar İstanbul’un dört bir yanında yer yer genel kahvehaneler açılmasına engel olmadı. Bu kahvehaneler eski meyhanelere benzer geniş, kâgir yapılarıydı. Ancak bunların çiçeklerle süslü bahçeleri, içinde fiskiyeler savrulan havuzları vardı. “İstanbul halkı bu kahvehanelerde kat kat fiskiyeli havuzun, havanın içinde döne döne serpilen suları karşısında çevrede güvercinler kanat çırpıp hu hu’larla sırdaş olurken, toprak kâselerle kahveler içerler, sohbet ederler, bazen içlerinden biri bir kitap okur, diğerleri dinlerlerdi.” (Sevengil, 1985:22-23)

“İstanbul’daki ilk kahvehanelerin 1555 yılında” açıldığı bilinmektedir. (Saraçgil, 1999:33) “Bu dindışı kültür mekânları 16.yüzyıl İstanbul’unda gündelik hayatın geleneksel kültür dokusunu şekillendir(ir), insanın kendi çevresiyle olan ilişkilerini düzenle(yerek) toplumsal kurumların temellerini at(ar). Kahvehaneler bu toplumsal kurumların şehir ölçeğindeki en yaygın örnekleri olup geleneksel şehir hayatının cemaat tipi örgütlenmesi içinde aynı kültürü paylaşan, fakat değişik sosyal tabakalara mensup insanların ortak faaliyetlerini organize ettikleri mekânlar olmuşlardır.” (Işın, 1993:387)

“Kahvehanelerin temel özelliği sosyalleştirici olmaları, toplumsal ve kültürel engelleri ortadan kaldırmaları ve insanları bir araya getirmeleri”dir. Kahvehanelerin bu sosyalleştirici özelliği, “tüketiciler arasındaki toplumsal ayrımları (da) geçici olarak ortadan” kaldırırdı. “Bir kahvehanede istediğiniz insanla konuşabilir, her hangi bir sohbe, kendi aralarında konuşanları tanısanız da tanımasanız da” katılabilirsiniz. (Saraçgil, 1999:35) Kahvehanede toplumsal farklar ortadan kalkardı. “Kahvehaneye gitmek erkekler için öncelikli bir eğlenceydi. Sohbet edilen, satranç, tavla, dama ve kâğıt oynadıkları, kışın ısınmak için geldikleri bir yerdi; çünkü kahvehanenin ortasında soba, ya da mangal” olurdu. “Mahalleler için kahvehane buluşma yeri ve haberleşme merkeziydi. Olup bitenler ağızdan ağza yayılır” insanlar bilgilenirdi. Ayrıca her türlü dedikodu yapılırdı. (Georgeon, 1999:48-49)

Yüzyıl sonunda İstanbul’u ziyaret eden Amicis şöyle yazmaktadır: “Galata ve Serasker kulesinin tepesinde, bütün vapurlarda, mezarlıklarda, berber dükkânlarında, hamamlarda, çarşılarda içilir. İstanbul’un neresinde olursanız olun, etrafınıza bakmadan ‘Kahveci!’ diye seslenmeniz kâfidir. Üç dakika sonra önünüzde bir fincanın dumanı tüter.” (Amicis, 1981:82)

“Basının gelişmesiyle birlikte, kahvehanelerde gazete okunmaya başlan(ır).” Kahvehane sahibi müşterilerine okumaları için gazete alırdı. Bu gazete elden ele dolaşılır, ya da aralarından biri okur, okuma yazma bilmeyenler dinlerdi. “Kahvehanelerdeki bu okuma tarzı basının kamu üzerindeki etkisini yaygınlaştır(ır).” Bunun sonucunda her kahvehanede aynı konu tartışılmaya başlanır. “Gazetelerle birlikte haberleşme de kapalıktan kurtul(ur).” Artık gazete okumak için kahvehaneye gidilmeye başlanır. Bu

dönemde İstanbul'da kahvehanelere benzer yeni yerler, “okuma salonları” ya da “odaları” ortaya çıkar. Söz konusu yeni tür kahvehaneydi; buralarda esas olarak okuma yapılırdı, yani “kıraat”. Böylece “Kıraathaneler” açılmaya başlanır. (Georgeon, 1999:71)

İstanbul Suriçi'nde altı kıraathane vardı. “Arif Bey, Sami Bekir, Sarafim Efendi; Divanyolu üzerinde bulunan şöhretli üç kıraathane ise Hacı Şemsi, Mustafa Ahmed ve Salih Ahmed kıraathaneleridir.” 1900 yılında en tanınmış kahvehane “Fevziye Kıraathanesi'ydi.” Özellikle Ramazan ayında Şehzadebaşı'nda kurulmuştu. Burada musiki yapılıyor, kukla ve tiyatro gösterileri sergilenirdi. “Fevziye Kıraathanesi'nin siyasî bir işlevi de olmuştur: Jön Türk rejimince ordudan atılan subaylar, 13 Nisan 1909'da darbe girişimini takip eden günlerde Fevziye Kıraathanesi'ne toplan(ırlar).” 19.yüzyıl'ın sonunda ilk sinema gösterisi İstanbul'da Fevziye Kıraathanesi'nde yapılır. İlk Milli sinema da Fevziye Kıraathanesi'nin bulunduğu yerde açılır. (Georgeon, 1999:72-73)

“Avrupa'ya açılma yolunda yeni toplumsal, mesleki alanlar oluşmaktaydı.” Toplumun bu büyüyen farklılaşması yeni sosyal mekânların yavaş yavaş çoğalmasıyla belirginleşir. Şehirde tiyatrolar, sinemalar, dans salonları çeşitli kulüpler açılır, ancak bunlar geleneksel buluşma ve sohbet mekânlarına zarar vermiyordu. Kahvehaneler de “bu genel çeşitlenme eğiliminden payını alır. Aynı dönemde ‘cafe’ terimi çok geniş anlam kazan(ır).” Fransız kültüründen fazla etkilenen yerel burjuvazi, Türkçe'deki kahvehane sözcüğüyle karşılanan (Yunancası kafeneio) “cafe” denen yerler açılır. “Cafe”ler denen yeni mekânlarla kahvehanenin arasında bir ayrım yapılır. “Gelenek ve toplum kurallarına göre kahvehaneye, yanlarında eşleri de olsa girilmesi yasaktı; buna karşılık ‘cafe’ müşterisi olabildiğince karmaydı. Burada yalnız çiftlere değil aileye de rastlanı(rdı). Bir Türk kahvehanesinde Musevî ve Yunanlı'ya” rastlanmazdı. Yunanlı ve Musavîler de kendi işletmelerine başka mezhepten olanları ender olarak kabul ediyorlardı. “Bu etnik dinsel engeller ‘cafe’de ortadan kalkıyordu: Modernleşmeye ve Batılılaşmaya çabalayan bir toplum söz konusuydu.” Cafelerde “yaldızlı çerçeveli Venedik aynaları, deri kanapeler, sandalyeler, mermer masalar” bulunurdu. “(M)üşterilere hâlâ Türk kahvesi nargile sunuluyordu, ama bunların yanında bitki

çayları, meyve suları lokumlar, reçeller, iskambil kâğıtları, gazeteler ve dergiler de veriliyordu.” (Anastassiadou, 1999:90)

17.yüzyılın sonlarında Avrupalı gezginler kahvehane türü yerlerden bahsetmek için özel seçilmiş “cafe” sözcüğünü kullanmaya başlarlar. Bu da Avrupa’nın büyük şehirlerinde ilk cafelerin açılmaya başlamasından ileri gelirdi. (Tuchscherer, 1999:114) İstanbul’da, özellikle Pera ve Galata’da yeni tür, yani “alafranga kahvehaneler” açılmaya başlanır. Böylece Avrupa’ya Osmanlı İmparatorluğu’ndan gelen kahvehane “biçim değiştirerek anavatanına” geri dönüyordu. Bu yeni alafranga kahvehaneler, Kırım Savaşı sırasında müttefik askerleri İstanbul’a gelince ortaya çıkmıştı. Bu “cafe”ler, dekoru, aydınlatması ve müşterisiyle diğerlerinden ayrılırdı. Çünkü burada servis yapmak için kadınlar çalışırdı. Bu kahvehanelerde “Fransız usulü hazırlanmış kahve ve sütlü kahve dışında, likör ve rakı içilir ve Viyana pastalarının tadına bakılırdı.” Bunun dışında değişik eğlenceler düzenlenir, bilardo oynanırdı. “Bu mekânlar Türklerin Avrupalılarla karşılaşma ve Batılı âdet ve düşünceleri öğrenme şansının en fazla olduğu yerlerdi.” (Georgeon, 1999:65)

“Galata ve Pera’da açılan ‘alafranga’ kahvehaneler, geleneksel kahvehane modelini de etkiledi.” Bu “Avrupalı” ve “modern” cafe modeli, “İstanbul’daki eski geleneksel kahvelerin kıyıda köşede kalmasına yol açtı.” (Georgeon, 1999:66)

Servet-i Fünûn romancılarının romanlarında çok sayıda kahvehane, kıraathane, cafe ve pastane gibi mekânlar bulunmaktadır.

Hâlid Ziyâ’nın *Bir Ölüünün Defteri*’nde iki arkadaş Hüsam ve Vecdi’nin bir gün “Valide Kıraathanesi”nde buluştuğu görülür. Ancak kıraathanenin tasviri yapılmamıştır.

Mâî ve Siyah romanında Ahmet Cemil ve Ahmet Şevki Efendi bir süredir evine uğramayan Raci’yi aramak için matbaadan gece on buçuğa doğru dışarı çıkarlar:

Galata’ya geldikleri vakit buraya mahsus gece hayatının uyanmaya başladığını gördüler. Geçerken doğru yola baktılar; sokağın çamurlarında kahvehânelerin, meyhânelerin camlarından sızan ziyâlar sokaktan geçen arabaların, tramvayların tekerlekleri, yolcuların ayakları altında kaçıyarak oynaşıyordu. Ahmet Cemil o

hayatı bir iki kere yakından görmüş, o maîşetin sefâletinden titremiştir. (Hâlid Ziyâ, 1896:82)

Biraz dolaştıktan sonra Tunel'i geçip Beyoğlu'na gelirler. *Luxembourg*'da otururlar: Burası Ahmet Cemil'in en çok sevdiği yerlerden biriydi. Burada ön tarafta oturur, aşağı yukarı geçen halkı seyrederdi. Onun,

Beyoğlu'nda en ziyâde hazzettiği yer burası idi; orada ön tarafta bir yere oturur, önünden aşağıya yukarıya geçen halkı seyreder, bu binlerce yolculardan intihap ettiği bazı çehreleri oturduğu yerin mahdut nezâreti dairesinin müsâade ettiği kadar takip eder; o çehrelerin kimisinin paltosundan, kimisinin eski elbisesinden, birisinin elindeki paketten, bir kadının yanındaki çocuktan manalar anlar; zihnen birer dakikalık zaman içinde bu çehreler için birer mufassal hikâye yazardı. (Hâlid Ziyâ, 1896:83)

Salah Birsal, bu mekânın o zamanki durumunu şöyle anlatmaktadır:

Şimdiki Saray sinemasının yerinde de, XIX. yüzyılın ikinci yarısında Luxembourg Kahvesi görünür. Bossy adında birinin işlettiği kahvenin arka tarafı bilardo ve oyun salonudur. Luxembourg'ta resimli gazeteler de bulunur. Sandalyeler kadifedendir. Kahvenin ön yüzündeki masalarda oturanlar dışardan geçenleri seyreder.

Luxembourg Halit Ziya'nın da sevdiği bir kahvedir. Orada çocukluk cam önündeki bir masaya oturur. Kahvenin önünden geçenleri gözden yitinceye değin izler. Kiminin paltosundan, kiminin eski elbisesinden, kiminin de elindeki paketten anlamlar çıkarır. Kafasında birer dakikalık zaman içinde bu insanların her biri için ayrıntılı bir öykü durur.

Ebüzziya Tevfik, Luxembourg Kahvesi'nin 5 haziran 1870'deki Büyük Beyoğlu Yangınından önce, Tokathyan'ın karşısında, Kanzuk Eczanesi'nin yerinde olduğunu söyler. Eni, boyu çok geniştir. Duvarları baştan başa aynalarla kaplanmıştı. Perdeleri kadifedendir. Tavanı altın nakışlarla süslenmiştir. İstanbul'un hiçbir semtinde eşi yoktur. (Birsal, 2002:20-21)

Romanın başlangıcında da Ahmet Cemil, matbaa çalışanlarıyla birlikte gazetenin onuncu kuruluş yılını kutlamak için *Tepebaşı Bahçesi*'nde ziyâfette görülür. Salah Birsnel'in verdiği bilgiye göre, “*Tepebaşı Bahçesi* bütün Servet-i Fünûncuların bahçesidir. Mehmet Rauf orada sık sık boy gösterir. (...) En gediklileri Halit Ziya, Ahmet Hikmet ve Saffet'i Ziya'dır. (...) Halit Ziya buradan Üsküdar'ın deniz kıyısını seyretmeyi çok sever.” (Birsnel, 2002:49,56)

Bu tür mekânlar daha çok 'edebiyat kahvesi' diye anılır. İstanbul'da XX. yüzyılla birlikte bu tür kahveler de çoğalmaya başlamıştır. Sarafim Efendi Kırathanesi, Lebon, *Tepebaşı Bahçesi*, İkbâl Kahvesi, Nisuz, Viyana Kahvesi, Elit, Baylan, Ankara Pastanesi, Cennet Bahçesi bunların başlıcalarıdır. (Birsnel, 2001:25)

Salah Birsnel *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu* adlı kitabında *Tepebaşı* hakkında şu bilgileri verir:

Tepebaşı Bahçesi'nin yerinde, geçen yüzyılda büyük bir mezarlık vardır. (...) Frenklerin Petit Champ adını verdikleri bu yerde 1854-1855 yıllarında Fransızların askeri bandosu çağışaklı marşlar çalmıştır. Çünkü Kırım Savaşı'nda Türklerin yanında yer alan Fransız ordusu İstanbul'da da konak tutmayı unutmaz.

O yıllar burası Beyoğlu'nun başlıca seyir yerlerinden biridir burası. Buranın bahçe olarak düzenlenmesi 1870 yıllarına rastlar. (...) Bahçenin dört bir yanı parmaklıklarla çevrilmiştir. Cumhuriyet Caddesi'ne bakan yüzünde tek bir kapı vardır. İki yanında birer gişe. Bahçenin arka tarafları çukurlar, tümsekler, otlar, dikenler, molozlar, süprüntülerle doludur.

Ortalık yerinde sivri çatılı, güvercinlik biçiminde bir kameriye, bir orkestra yeri -sonradan bunun yerine havuz yapılmıştır- vardır. Bahçe ikindiden sonra dolmaya başlar, sular kararmaya başladığı vakit de tam yükünü almış olur. Masalar, iskemleler çokluk kameriyenin çevresindedir. Bahçenin ortasında bir de yol vardır. (...)

Burası özel bir bahçedir. Kırk para ödenerek girilir. Kahve, gazoz, çay, Bomonti birasının dublesi kırk paradır. Avrupa birası içmek isterseniz o vakit beş kuruş

ödemeniz gerekir. Ama pasta, dondurma, sütlü kakao için de sizden beş kuruş alınır.

(...)

Buranın garsonları giyimlerine son derece dikkat ederler. İş görürken ağızlarında sigara olmaz. Elleri pırıl pırıldır. Tırnakları da hep dibinden kesilidir. (...)

(B)urada hızlı konuşulmaz. Bir şey içer, ya da yerken ağız pek açılmaz. Dirsekler masaya dayanmaz. Işık çalınmaz. Şunun bunun yüzüne dalarcasına bakılmaz.

Burada rakı ile meze de verilir. Ama mezeler pastırmalı, sucuklu, sarmısaklı olmaz.

(Birsal, 2002:47-48)

Aşk-ı Memnû'da Adnan Bey'in çocukları Nihal ve Bülent'i Beyoğlu'na alışverişe çıkaran Matmazel de Courton onları *Lebon*'a da götürür:

Ara sıra Mlle de Courton çocukları Beyoğlu'na indirir; onları, öteden beriden bin türlü şeyler almak heveslerine serbest bir cevelan vermek için, mağazadan mağazaya dolaştırırdı. Bu seferler esnasında Bülent'i en ziyade çıldırtan araba seyranıydı. Yaz kış mahkûm oldukları yalı hayatından böyle nadir vesilelerle kurtularak arabada gezmek onun için bir bayramdı.

Şimdi Beşir'le beraber Beyoğlu'nda böyle bir araba seyranı yapıyorlar, koltukların önünde tevakkuf ederek mağazalara uğruyorlar, ufak tefek alıyorlardı

Arabacı, diyordu; şimdi Bon Marche'ye!.. Ah! Geldik mi? Evet, geldik! İşte camlığın içinde bir kılıç!.. baksanıza, bu kılıç kaç lira! Beş lira mı?.. Hayır, pahalı! On beş kuruş.. Amma iyi sarınız? Hazır mı?.. Ne kadar uzun! Arabaya sığmayacak..

Şimdi şekerlemeciye, *Lebon*'a!.. Biliyorsun ya, arabacı, şekerlemeci *Lebon*'a!..

(Hâlid Ziyâ, 1316:66-67)

Salah Birsal, bu mekânı şöyle anlatır:

“Kurtuluş Savaşı'ndan önce Doğruyol diye anılan İstiklâl Caddesi'nin Asmalımescit ve Kumbaracı Sokakları ile birleştiği yere uzun zaman 'Dörttyol' denmiştir. Şimdilerde yerini teknik eşya satan bir mağazaya bırakan *Lebon Pastanesi* Dörttyol'da İstiklâl Caddesi'yle Kumbaracı yokuşunun birleştiği köşede 459 numaradadır.” (Birsal, 2002:33)

Yine Salah Birsnel'in verdiği bilgiye göre, XIX. yüzyılın ikinci yarısında açılan *Lebon* (O) vakitler Markiz'in yerindedir. Pastanenin sahibi Bay Lebon burayı açmadan önce Galatasaray'da Sahne Sokağı'nın sol köşesindeki Valaury Pastanesi'nde ıtrak olarak çalışır. Valaury'nin kızıyla evlendikten sonra şark Pasajı'nda Tremas bakkal dükkânını alır, orada Cafe-Restaurant de Saint Petersbourg yemek de yenen bir kahve a(ar). Bay Lebon işlerini ilerlettikten sonra şark Pasajı'nın bitişiğinde, cadde üzerindeki dükkâna yerleş(ir) ve bu yeni yere kendi adını ver(ir).

Ama bunu yapmadan önce Paris'teki Lemeunierin ustaya ısmarladığı pasta fırınını İstanbul'a getirtir. Bu fırının bir eşi İstanbul'da yoktur. "Ancak 1888 yılında Alman Kayseri II. Wilhelm İstanbul'a geleceği vakit Abdülhamit de aynı ustaya bunun bir ikincisini ısmarlat(ır) ve Dolmabahçe Sarayı'na yerleştir(ir)." (Birsnel, 2002:35)

Nesl-i Ahîr romanında *Tepebaşı*'na gelen İrfan ve şevket bahçenin girişini karşılarına alacak şekilde otururlar. Buradan bütün bahçe görünürdü. İçerisi oldukça kalabalıktı. İrfan'ın buraya ilk gelişiydi. ocukluğuna ait hâtiralarında *Tepebaşı* pek az yer almaktaydı. *Tepebaşı Bahçesi*'nde garson boş şişeleri kaldırıp masayı yeni gelecek şişeler için silip temizlerdi. (Hâlid Ziyâ, 2009:160)

Romanda Süleyman Nüzhet ve kızı Azra Beyoğlu'nda biraz dolaştıktan sonra gidilecek evin çocuklarını düşünerek *Lebon*'a uğrar bir takım şeker ve okolatalar alırlar. Bu sırada kendileri de "camekânın" nnde dolaşan zabıtalardan ekinip oturmaya cesaret edemezler. Baba kız ayakta ikişer dilim pasta yerler.

Bir gün Süleyman Nüzhet Azra'yı okuluna bıraktıktan sonra *Mulatiye*'ye uğrayıp pasta yer. "Ayakta, yanında biraz fazla iekli şapkasıyla mürebbiyesi duran genç kız, peçesini kaldırmış, güzel bir Fransızca ile bir kutuya fondan konduruyordu. Nüzhet yine aynı zamanda sokakta genç bir zabitin camekânda gya bir şey muayene ederek lüzumundan fazla geciktiğini görüyordu." Bir süre sonra Nüzhet Jeannette'i hatırladı. Onun yanına boş gitmek istemedi. O da bir kutu şekerleme yaptırdı. *Kayl*'a uğradı. Orada "muhaberati" meselesini kararlaştırdı, oradan Bonmarşe'ye geçti. Jeannette'in bu

saatte Tepebaşı'nda provada olacağını düşündü. Bonmarşe'den geçerken parfümerinin yanında demin *Mulatiye*'de rastladığı genç kızla zabiti gördü. (Hâlid Ziyâ, 2009:279)

Bir başka gün Süleyman Nüzhet'i, *Splendid Cafe*'nin köşesinde İrfan'ı beklerken görürüz. Bebek'te Şakir'i ziyaret ettikten ve İstanbul'da görülecek işleri yoluna koyduktan sonra İrfan'la görüşecekleri saatten önce buraya gelerek dinlenmek istemişti. Burada Gıyas hakkında düşünürken birden *Cafe Royal Palas*'a kadar yürüdüğünü fark etti. Saatini çıkarıp baktı. İrfan gelmiş olacaktı. Hızlı adımlarla Galatasaray'na kadar geldi. *Splendid Cafe*'ye girerken başında kırmızı fesıyla Pişon'a rastladı. Burada beş dakika görüştü. Pişon genç musikişinâsla Jeannette'nin içeride olduğunu söyledi. (Hâlid Ziyâ, 2009:353-354)

Bir diğer gün Süleyman Nüzhet Büyükada'da *Ayanikola*'ya gitmek için arabaya biner. Arabada gideceği yere yaklaştıkça, Server yalnız mı olacak? Yalnız değilse ne yapacaktı? gibi soruların cevabını bulmaya çalışır. *Bela Vista*'nın önünden geçerken camın yanında yalnız oturan biriyle ta diğer uçta oturan küçük bir zümre görür. Yaklaşınca tanır. Sâhir olduğunu anlar. Arabayı durdurup yürür sonra köşeyi döner, birazdan Hâdi Efendi'nin bahçe kapısının önünde bulunacaktı. Kapıda iki gölge görünür. Biri Server'di, fakat yalnız değildi. Server'le görüşür, diğerinin Nevvare olduğunu öğrenir. Nevvare, Hâdi Efendi'nin "hemşirezadesi", Server'in küçüklükten beri arkadaşıydı. (Hâlid Ziyâ, 2009:423-427) Server'le arabaya binen Nüzhet, *Ayanikola*'ya gider.

Son Yıldız romanında Perranlar'la *Tokatlıyan*'da oturan Hidayet Hanım *Lebon* ve *Dimitrakopulo*'ya uğrayacaklarını söyleyerek salondan kalkmak ister. Fahri Cemal hep beraber çıkmayı teklif eder. Perran Hanım da ufak tefek şeyler (havyar, bal) almak istemektedir. (Mehmet Rauf, 1927a:27) Otomobile binerek neşeler ve kahkahalar içinde *Lebon*'a sonra *Dimitrakopulo*'ya giderler. Fahri Cemal onların istediklerini ve istemediklerini alır. Hepsi elinde şık ve renkli paketlerle tekrar otomobile doluşup kahkahalar ve neşeler arasında dönerler. (Mehmet Rauf, 1927a:38)

Bir başka gün tiyatrodan çıkan Perran ve Fahri Cemal yağmurlu ve rüzgârlı havada yürüyerek Ağa camisini geçtikten sonra küçük karanlık bir pastacıya girerler. Garsondan çay ve pasta isterler.

Hüseyin Cahid'in *Nadide* romanında Kanber, Fuat'ın hana indiğini öğrendikten sonra hanın karşısındaki kahvede oturur. Fuat hana gelince peşine düşeceklerdi.

Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında Nezih'in kıraathanede oyun oynadığını, bezik masasından ayrılmadığı görülür. Bu mekân hakkında fazla bilgi verilmemiştir.

Romanda Nezih, Şükrü ve Ziya Bey sık sık *Tepebaşı Bahçesi*'ne gitmektedirler. Nezih, Diyapulular'la ilk defa *Tepebaşı Bahçesi*'nde karşılaşmıştır. (Hüseyin Cahid, 1901:129) *Tepebaşı Bahçesi*'nde gördüğü mavi gözlü güzel kızdan etkilenen Nezih, bunu Vedad'a anlatır. İki arkadaş, üç kız kardeşten ortancasını mavi gözlü sarışın olan güzel Fransız tiyatro oyuncusunu görmek için *Tepebaşı Bahçesi*'ne gelirler. (Hüseyin Cahid, 1901:29)

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* adlı romanında Rostavlar, *Tepebaşı* taraflarında oturmaktadırlar. Rostavlar'ın yemeğinden sonra sokağa çıkan Şekip, Pera Palas'ın önünden geçtiği sırada Lidya'yı görmeyi arzusu etmektedir. Arabanın camından sokağa baktığında "Tepebaşı Tiyatrosu'ndan birçok maskelerin gülüşerek, bağırarak, latifeleşerek" çıktıklarını görür. (Safvetî Ziyâ,1912:50)

Beyoğlu'nu diğer semtlerden farklı kılan tarafı buradaki kahvehane ve pastanelerdir. "Peykelere, arkalıksız alçak iskemlelere oturlan, nargile ve uzun çubukla tütün içilen eski Türk kahveleri Galata, Tophane, Kasımpaşa, Beşiktaş gibi yerlerde eskiden beri mevcuttu. XIX. yüzyılın başlarından itibaren Beyoğlu farklı" bir şekilde gelişme gösterince, "eski tip kahveler de ara sokaklara sokularak (...) varlığını sürdür(ürler)." Beyoğlu'nda modern kahve ve pastaneler, modern lokantalardan önce görülmeye başlanır. Kırım Savaşı'ndan sonra Beyoğlu'nda kahvehaneler ve müzikli yerler artmaya başlar. (Cezar, 1991:408-409-410)

Hâlid Ziyâ'nın *Aşk-ı Memnû* ve *Nesli Ahîr* romanlarında Beyoğlu'na gezmeye çıkan roman kişilerinin *Lebon*'a uğrayarak şekerleme aldıkları görülür. Matmazel Courton Beyoğlu'na gittiklerinde Adnan Bey'in çocuklarını *Lebon*'a götürür. Süleyman Nüzhet ve Azra, Beyoğlu Mulatiye'de pasta yerler. Süleyman Nüzhet buradan Janette için bir kutu şekerleme alır. Mehmet Rauf'un *Son Yıldız* romanında Fahri Cemal, Perran ve Hidayet Hanım'ı *Lebon*'a ve Dimitrakopulo'ya götürür.

Behzat Üsdiken'in verdiği bilgiye göre, bir zamanlar "M. Lebon'un, Grand Rue de Pera üzerinde ve Alcazar ve Byzance tiyatrosunun olduğu yerde, *Confiserie et Patisserie Lebon* adlı bir dükkânı vardı." 1862 yılında Charles Bourdon Mr. Lebon ve Mme. Lebon'la ortak olur. Bu tarihten itibaren pastanenin adı değişir. Yeni adı *Confiserie et Patisserie de Saint Petersbourg c. Lebonet Bourdon* olur. Charles Bourdon Fransa'da Bourlon'da doğmuş, genç yaşta İstanbul'a gelmiştir. Burada Fransız kolonisinin yardımıyla ilk defa Grand Rue de Pera üzerinde tek başına *Cafe de Saint Petersbourg*'u açar. Bu kadar uzun süre İstanbul'da çalışan bu pastanenin kurucusuna II. Abdülhamid bir meci diye nişanı verir. Bourdon 1903 yılının 23 Eylül'ünde vefat eder. Onun ölümünden sonra Lebon da ortaklıktan ayrılır. 1937 yılına kadar da faaliyetini sürdürür. (Üsdiken, 1994:34-35)

Nesli Ahîr'de Süleyman Nüzhet, İrfan'la *Splendid Cafe*'de buluşmaktadır. Mustafa Cezar'ın verdiği bilgiye göre, 1890'lı yıllarda çalışmaya başlayan Tokatlıyan lokantası en eski en tanınmış mekânlardandır. Burası ilk başta lüks bir gazino restoran durumunda idi. Adı da *Splendid Cafe*'ydi. Bir tarafı lokanta idi. Burada kullanılan bütün ürünler markalıydı. Örtü ve peçeteler kolalıydı. Tokatlıyan lokantasının üstü otel idi. (Cezar, 1991:419)

Hâlid Ziyâ'nın *Mâî ve Siyah* romanında Ahmet Cemil ve arkadaşları gazetenin onuncu yılını *Tepebaşı Bahçesi*'nde kutlarlar. *Nesli Ahîr*'de İrfan ve Şevket *Tepebaşı Bahçesi*'ne gitmektedirler. Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında Nezih ve arkadaşları sık sık *Tepebaşı Bahçesi*'nde görülürler.

Tepebaşı Bahçesi hakkında Behzat Üsdiken şunları söylemektedir:

“Pera Palace’ın bitiminden eski Şehir tiyatrosu Dram kısmının bitimine kadarki (Kulis dahil) bölüm,” 1870 yılından sonra bahçe ve park olarak yaşamını sürdürür. Daha önce burası tamamen mezarlıktı. XIX. yüzyılın ortalarına gidecek olursak, yabancıların “Petits-Champs des Morts” denilen bu yerde gezer ve burayı seyirlik bir yer olarak kabul ederler. 1854 yılındaki Kırım Savaşı’ndan sonra burada yabancı orkestra ve bandoların konser verdikleri görülür. 1880’den sonra bahçenin düzenlenmesine başlanır. 1890 yılında salaş bir sahnesi olan tiyatronun yerine yeni bir tiyatro yapımına başlanır. Bu durum mezarlıkların yavaş yavaş kalkmasından sonradır. Tiyatro binası yapılanmasından sonra bu kapalı kışlık tiyatroya ek olarak binanın cepheye göre sol yan duvarına bir de yazlık sahne eklenir. “Pera Palace’ın bitimindeki yere de kapalı bir yer yapılmış ve bahçenin, Meşrutiyet Cadde’sine bakan yönü tamamen demir parmaklıklarla çevrelenmiş, ana giriş kapısı ise, tam Casa d’Italia’nın karşısına ve köşe yapan yere oturtulmuştu.” Kışlık Tiyatro’nun girişi binanın ön tarafındaydı. (Üsdiken, 1994:35)

2.6. Yabancı ve Yerli Mağazalar

Dönemin alafranga ürünlerinin satıldığı ve Avrupaî mağazalarının açıldığı yer Beyoğlu’dur. Yabancı elçiliklerin bulunduğu, Osmanlı modernleşmesinin başlatıldığı Beyoğlu’nun, 19.yüzyıl boyunca geliştiği görülür. Burada 19.yüzyılda “Bonmarche denilen ve her çeşit yiyecek, giyecek ve kullanılacak eşya satılan mağazalar açılmıştır.” (Okay, 1975:80)

Bonmarşelerde satılan yabancı ürünler yalnızca Osmanlı üst tabakasının değil, toplumun daha alt tabakalarının da ilgisini çekmiştir. Bu çekim gücünü körükleyen önemli bir olgu da malın pazarlama yönetimine getirilen yenilikti. Yeniliğin en önemli yönü bonmarşelerin başlattığı vitrin düzenlemeleriydi. Bunu basın organlarındaki çarpıcı reklamlar izledi. Özellikle Beyoğlu bonmarşelerinin vitrinlerinde sergilenen ithal mallar caddelerin kalabalıklaşmasına yol açtı. (Işın, 1985:552)

Fatih Andı bu konuda şu bilgiyi vermektedir:

1838’de İngilizler’le imzalanan ticaret anlaşması neticesinde, bu ülkelerin malları Osmanlı piyasalarını istilâ eder. Özellikle Beyoğlu bir açık Pazar durumuna gelir. Burada Oroz Dibak, Stein v.s. gibi, azınlıkların veyahut yabancıların işlettiği

büyük mağazalar, bonmarşeler açılır. Giyim-kuşam ve mefrûşatta Batılı zevk ve hayat tarzı açılan bu kapıdan topluma bulaşır. (Andı, 1995:160-161)

Ali Şükrü Çoruk da Beyoğlu'nda yerleşen alışveriş mağazaları hakkında şunları söylemektedir: “Beyoğlu alış-veriş mağazaları İstiklâl Caddesi üzerindedir. Bu mağazalar Avrupaî tarzda düzenlenmiştir. Zaten sattıkları malların çoğu Avrupa'dan gelmiştir. (...) Kısaca Beyoğlu Avrupaî bir alış-veriş merkezidir. Fiyatlar el yakmaktadır.” (Çoruk, 1995:338-339)

Mehmet Törenek'e göre, Beyoğlu, İstanbul'un en kozmopolit semtlerinden biridir. Semt bu yapısını fetihten sonraki yıllardan başlayarak her zaman devam ettirmiştir. Galata ve Beyoğlu'nda, yaşayan nüfusun büyük kısmı Rum'dur. Burası her zaman ayrı bir semt olma özelliğini korumuştur.

Kırım Savaşı'ndan sonra ticarete başlayan gelişmeler sonucu daha imtiyazlı bir konum kazanmıştır. Farklı kültürel yapısı ve batıya açık oluşu yönüyle değişik kültürlerin temsiline müsait olmuş, Tanzimat'tan sonra da kendini bütünüyle Avrupa hayatına açmıştır. (Törenek, 1999:276)

Hâlid Ziyâ'nın *Mâî ve Siyah* romanında Ahmet Cemil bir gün matbaada otururken birden bire defterini Taksim Bahçesi'nde okul arkadaşı Hüseyin Nazmi'yle oturdukları yerde okumak ister. Matbaadaki işini acele bitirerek Beyoğlu'na gelir. Beyoğlu'ndan geçerken bir Bonmarşe'ye girer. Çok zevkli biri olan Ahmet Cemil Beyoğlu'na her gittiğinde mutlaka mağaza vitrinlerine bakar, Bonmarşe'ye girip çıkardı:

Tünelden çıktıktan sonra Beyoğlu'nda biraz serseri, dolaşmak; mağazaların camekânları önünde geçikerek şurada yeni çıkmış kitapları; ötede kravatlardan, yakalıklardan, mendillerden teşkil edilmiş zarif numunegâhları; bir moda mağazasının kumaşlarını, bütün o gönülleri taltif eden hiçleri seyretmek istedi. Bon Marche'nin önüne gelerek içeriye girdi. (Hâlid Ziyâ, 1896:112)

Aşk-ı Memnû'da giyim kuşama düşkün olan Firdevs Hanım ve kızları da zaman zaman Beyoğlu'na yeni gelen kumaşları Tünel'den Taksim'e kadar yeni elbiseleri görmek için çıkarlardı. Beyoğlu'ndaki yabancı ürünler satılan mağazalardan Lion'dan,

Pygmalion'dan, Patriona'dan alışveriş ederlerdi. Matmazel de Courton da Adnan Bey'in çocukları Nihal ve Bülent'i ara sıra Beyoğlu'na alışverişe götürürdü:

Ara sıra Mlle de Courton çocukları Beyoğlu'na indirir; onları, öteden beriden bin türlü şeyler almak heveslerine serbest bir cevelan vermek için, mağazadan mağazaya dolaştırırdı. Bu seferler esnasında Bülent'i en ziyade çıldırtan araba seyranıydı. Yaz kış mahkûm oldukları yalı hayatından böyle nadir vesilelerle kurtularak arabada gezmek onun için bir bayramdı.

Şimdi Beşir'le beraber Beyoğlu'nda böyle bir araba seyranı yapıyorlar, koltukların önünde tevakkuf ederek mağazalara uğruyorlar, ufak tefek alıyorlardı Arabacı, diyordu; şimdi Bonmarşe'ye!.. Ah! Geldik mi? Evet, geldik! İşte camlığın içinde bir kılıç!.. baksanıza, bu kılıç kaç lira! Beş lira mı?.. Hayır, pahalı! On beş kuruş.. Amma iyi sarınız? Hazır mı?.. Ne kadar uzun! Arabaya sığmayacak.. (Hâlid Ziyâ, 1316:66-67)

Nesl-i Ahîr romanında Süleyman Nüzhet'le Azra Büyükkada'da tuttıkları evi “Avrupaî tarz”da döşemişlerdi. Azra ve babası ilk günler, Yüksekaldırım'dan başlayarak, Pisaltı'ye, Patriano'ya vb. yerlere uğrayarak, Ada'daki evlerinin yatak odaları ve salonları için gereken malzemeleri almışlardı. Emirgan'daki odaları bozmak istemeyen Süleyman Nüzhet, buraya yalnız bazı kitaplarını getirmişti.

Ada'daki “beyaz eve” misafir gelince, Azra “Decugis'ten alınan tabak takımlarını, Christofle'den getirilen gümüşlerini, Baker'den intihab edilen ketenlerini bu vesile ile çıkarıp yaymaktan kendi eliyle sofrayı kurup, yatak odalarının beyazlarını değiştirmekten mesut ve sâtır, odadan odaya koşarak ev hanımlığı yapar;” (Hâlid Ziyâ, 2009:448) Ada'da “Azra'nın kileri bütün ihtimalata karşı müheyya idi. Her ay babasıyla beraber Ekonomik'e inerler, oradan türlü et, av, meyve, sebze, balık mahfuzeleriyle memlû kutular, şişeler alırlardı. Ve bunların her tecrübe edilmişinde baba kız arasında mübahaseler cereyan ederdi. Süleyman Nüzhet'in bunları hoş bulmamakta musır bir inadı, Azra'nın bilâkis kilerini süsleyen bu kutularla şişeleri müdafaa için yorulmaz bir talâkatı vardı.” (Hâlid Ziyâ, 2009:553-554)

Süleyman Nüzhet ve Azra, İstanbul'a indiklerinde Beyoğlu'nda Lebon'a uğrar, buradan paketlerle bisküviler, çikolatalar, fondanlar alırlardı. Baba kız burada Lebon'dan, Şaob'a, Burgany'den, Commandinker'e, Gandipiti'den Au Lion'a, Pari'den Luvr'a uğrayarak bir süre gezerlerdi.

Romanda İrfan'la buluşmak için sözleşen Süleyman Nüzhet, kahvenin önünden siyah çarşafıyla geçen iki hanım görür. Onların Server ve Suzan olabileceğini düşünür. Sonra dikkati, oradan geçen birine Gıyas Bey'e takılır. Kızların Gıyas tarafından takip edilmesi kalbini burkar. İrfan'ın gelmesine çok zaman vardı. Gıyas'la hanımların ne kadar mesafe kazanmış olacaklarını hesaplayarak, etrafında sokağı dolduran halkı aşarak, hızlı bir şekilde ilerlemeye başlar. Onlara ya *Hacopulo Çarşısı*'nın önlerinde yahut *Pygmalion*'a yakın bir noktada yetişeceğini tahmin ediyordu. Nihayet Bonmarşe'ye girmiş olabilirdi. Birden *Karlman*'ın önünde camekâna bakan Gıyas Bey'i görür. Yolunu hemen değiştirerek karşıda *Marguerite*'e doğru yürür ve dönüp ona bakar. (Hâlid Ziyâ, 2009:350) İyi bir maaşa sahip olan Gıyas Bey zengin biridir. Amedî-i Divan-ı Hümayun'da memurdur. Affan Bey'in yeğeni Server'le evlenmek istemektedir.

Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında yalıya taşındıktan sonra Beyoğlu'na giden Süreyya, Beykır'ın önünde Necip'e rastlar. "Necip Beyoğlu'na doğru yürürken arkasından birinin kolundan tuttuğunu hissetti, dönünce Süreyya'yı gördü:" (Mehmet Rauf, 1899:48) *Necip itizar için söz bulamıyordu, dükkâna girmişlerdi, Süreyya bir çırağa bir şey sordu, sonra öne düştü, içeri yürüyorlarken:*

-Görüyorsun a, dedi, masraf, masraf... Otuz beş, kırk lira derken yalı bize altmış liraya oturuyor. İçeride ipekli kumaşlara bakmaya başladı; bir taraftan da anlatıyordu. (Mehmet Rauf, 1899:48) Beyoğlu'da yaşayan Necip'in de Suat için notaları buradan aldığı görülür.

Menekşe'de Hüseyin Bilent Bey'in Beyoğlu'ndaki mağazaların birinden çocuğu için patik ve çorap aldığı görülür. "Beyoğlu'ndan patik ve çorap alıp da evine avdet ettiği zaman zevcesi her vakitteki gibi, kucağında yavrusuyla kendisini yine kapının önünde karşıladı. Yukarı çıktılar, ilk bir hareket olmak üzere kâğıtları çözüp patik ve çorapları

çıkarak mesut ve münevver bir nazarla bakan anneye teslim etti;” (Mehmet Rauf, 1915b:42-43)

Karanfil ve Yasemin romanında Samim, Nevhiz için Moda Burnu’ndaki evi tuttuktan sonra orayı döşetmek için uygun eşyaları alabileceği mekânları düşünür. Bunun için Beyoğlu’na gider. Beyoğlu’na çıkar çıkmaz eşyalara bakıp fikir almak için *Pisalti* mağazasına uğrar. Sonra *Luvr*’a ve *Franko*’ya giderek kumaşlara ve duvar kâğıtlarına bakar. Ancak Samim, Nevhiz’den habersiz tuttuğu bu evi güzel döşemek için alacağı eşyaları evinde Alman ve İngiliz dergilerine bakarak belirlemek istiyordu. Nevhiz’in buraya geleceği gün her şey hazır olmalıydı. O gün gece geç saate kadar uyumadı. Kitapları, dergileri, katalogları karıştırdı, resimler çizdi. Ertesi gün yemek odası, yatak odası, salon için gece çizip ayırdığı resimleri vererek sipariş etti. Tekrar *Franko*’ya ve *Luvr*’a gitti. Yatak odasına kestane ağacının sarısına uygun olsun diye o renkte daha koyu şekillerle, düz yeşil bir duvar kâğıdı seçti; pencerelerin perdesi ile şezlong için ise krem zemin üzerine yeşil yapraklar arasında menekşe ile süslenmiş bir ipekli kumaş bulunca çok sevindi. Ertesi gün İstanbul’a *Kapalıçarşı*’ya gitti, odalara koyacağı halıları seçti. Dördüncü gün *Guji*’ye giderek yemek takımını, “billur evanîni”, lambaları, kadın tuvaletine, “levazımına” dair ufak tefeği aldı. (Mehmet Rauf, 1924:220)

Romanda Kadri Paşa’nın yeğeni Yezdan’ın da Beyoğlu’na her gelişinde en az yüz lira harcadığı belirtilir. “Bu adamın en büyük zevki yeğenlerini methetmek, onları bütün dostlarına tanıtmaktır... Yel yaparak yelken kürek, kızlara koca arıyorlar ama... Onların kocası olmak için insan milyoner olmalı...” (Mehmet Rauf, 1924:41)

Böğürtlen romanında Pertev, Şekûre ve kardeşlerini Beyoğlu’na götürüp kadın eşyası satan bütün şık mağazalarda dolaştırır. Kız kardeşlere Beyoğlu mağazalarının birinden Müjgan için bir hediye seçmelerini ister. Aslında Müjgan’ın kendisi için alınan hediyeyi kabul etmeyeceğini bildiği halde böyle bir istekte bulunur. Ona kalsaydı Beyoğlu mağazalarındaki bütün güzel şeyleri onun ayakları altına sererdi. Müjgan’ın kalbini nasıl etkilemenin yollarını arıyordu. Mağazadan Müjgan için bir çanta alınır.

Mehmet Rauf'un *Son Yıldız* romanında, Fahri Cemal sevgilisi Perran için Tarabya'daki *Mauro Kardato* çiçek bahçesinden çiçek getirir.

Define'de Hadiye Hanım'ın kızının Beyoğlu'na bir şeyler almak için çıktığı ve kaçırıldığı görülür. "Suzan, öteberi almak için Beyoğlu'na gitmiş, fakat öğleye kadar gelmemiş... Meraktan çıldırmış olan hanımefendi arkasından hizmetçiyi göndererek yine beklemiş; saat biri geçtiği halde hiçbir haber alamayınca sokağa fırlamış. Genç kızın gitmesi mümkün olan dükkânlara, yerlere koşup sormuş. Bunların bazısında böyle bir hanımın geldiğini, bazısında öyle bir hanımın görülmediğini öğrenmiş... Artık aklını tümünden kaybeden kadıncağz Galatasaray'a, zabıtaya koşmuş." (Mehmet Rauf, 1927b:99)

Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında Ferit'in Bonmarşe'den bir deste fal kâğıtları aldığı belirtilir. (Hüseyin Cahid, 1901:215)

16. yüzyıldan itibaren sefârethânelerin yerleştiği, bu yüzden de Avrupalı seyyahların ikâmeti tercih ettiği, buna bağlı olarak da zamanla Avrupaî otel ve eğlence yerlerinin kurulduğu, Beyoğlu, batı âdet, moda ve eğlencelerinin İstanbul'a nüfuz ettiği bir kapı olmuştur. Bir yönden Tünel ve Taksim arasındaki Cadde-i Kebir'in iki tarafında sıralanan ve 19. asrın sonuna doğru Taksim'in öte tarafından Tatavla ve Şişli semtleri istikametine ilerleyen, diğer yönden Galatasaray ve Cihangir'den denize doğru Tophâne, Karaköy ve civârını içine alan bu semt Ahmet Mithat Efendi'nin yaşadığı yıllarda Avrupa malları satan mağazaları, sarrafları, yabancı dilde gazete basan matbaaları, tiyatro ve çalgılı gazinodan sefih eğlence yerlerine kadar İstanbul'un çok renkli bir tarafını gösterir. Bu sebepten Tanzimat'tan günümüze kadar Türk romanının da ihmal edemediği bir çevre olmuştur. (Okay, 1975:101)

Görüldüğü gibi, Servet-i Fünûn romanlarında Avrupalılar'a özenen ve onlar gibi yaşamak isteyen kişiler, Avrupa ürünleri kullanır, Avrupa ürünlerinin satıldığı mağazalardan alışveriş yaparlar. Bu mağazaların bulunduğu yer Beyoğlu'dur. Burada bulunan mağazaların büyük çoğunluğunun adları yabancıdır. Hâlid Ziyâ'nın ve Mehmet

Rauf'un romanlarında Avrupa ürünlerinin satıldığı yabancı mağazalar çok geniş yer almaktadır.

Hâlid Ziyâ'nın *Mâî ve Siyah* romanında Ahmet Cemil Beyoğlu'na gittiğinde orada bulunan yabancı mağazalara girer, vitrinlerine bakar. *Aşk-ı Memnû*'da Firdevs Hanım ve kızları alışveriş için Beyoğlu'nda bulunan mağazaları tercih ederler. Adnan Bey'in çocuklarının bakıcısı Courton, çocukları Beyoğlu'na götürdüğü zaman mağaza mağaza dolaştırır. Nihal'e çarşaflık kumaş alınması gerektiğinde yine Beyoğlu'na gidilmektedir. *Nesl-i Ahîr*'de Süleyman Nüzhet ve kızı Azra'nın Beyoğlu'na gittiklerinde bir sürü mağazaya uğradıkları görülür. Hatta Azra Ada'daki evleri için gereken malzemeleri Beyoğlu'nda bulunan yabancı mağazalardan alır.

Bu romanda adı geçen Baker mağazası Behzat Üsdiken'in verdiği bilgiye göre, Kırım Savaşı'ndan sonra İstanbul'a yerleşen, İngiliz asıllı Bakerler tarafından kurulmuştur. Bu mağazalarla ilgili İngiliz kökenli Binns ve Edwards adlı iki ailenin adı geçmektedir. İki İngiliz asıllı aile İstanbul'a yerleştiklerinde çeşitli iş dallarında çalışmışlar. Zamanla firmalarını Barker'e ya devretmişler, ya da ortak olmuşlardır. Baker mağazalarının kurucusu George Baker'in Londra'da büyük bir iş yeri olduğu bilinmektedir. "George Barker İstanbul'a ilk geldiğinde Hayden'le ortak ol(ur) ve birlikte biri Grand Rue de Pera'da (Şimdiki İstiklâl Caddesi) Anadolu Hanı'nın bulunduğu yerde, diğeri Kulekapısı'nda şimdiki Serdarı Ekrem Sokağı'nın karşısında Galata Kulesi'ne bakan köşede (...) mağaza açmışlar." 1860'tan 1870 yıllarına kadar ortaklığın devam ettiği görülür. Bu yıllarda Baker ve Hayden ayrılırlar. Hayden eski mağazalarında kalır. George Barker ise yeni mağazalar açar. Bu mağazalardan biri Kuledibi'nde Şahdeğirmeni Sokağı'ndan önce idi, ötekisi eski Kanzuch Eczanesi'nin bitişiğinde idi. "George Barker, Grand Rue de Pera'daki ilk mağazasından sonra şimdiki Sümerbank'ın bulunduğu yerde ikincisini de açmıştı. Şahdeğirmeni Sokağı'nın yanındaki ile birlikte, Pera yönünde üç mağazası olan Baker firmalarında, her türlü konfeksiyon, yatak takımları, çarşafklar, mobilya aksesuarı ile mobilya satılı(rdı)." (Üsdiken, 1995:551)

Mehmet Rauf'un *Menekşe* romanında Hüseyin Bülent Beyoğlu'ndan çocuğu için patik ve çorap satın alır. *Karanfil ve Yasemin*'de Samim, Moda'da tuttuğu evin eşyalarını

Beyoğlu'ndaki mağazalardan temin eder. *Böğürtlen* romanında Şekûre, Mahmure ve Nigar'ı Beyoğlu'nda gezdiren Pertev, onların arzu ettiği her şeyi satın alır.

Servet-i Fünûn romanlarında en çok adları geçen yabancı mağazalar; Pisalti, Luvr, Baker, Lebon, Guji, Franko, Patriano ve Bonmarşe'dir.

2.7. Mesireler

Sedat Hakkı Eldem'in verdiği bilgiye göre, Boğaziçi'nin iki yakasında birbirinden güzel mesireler vardı. "Bunlar çoğu zaman doğal durumdan yararlanılarak vadiler içinde uygulanmış, sağ ve solları yamaç ve tepeciklerle çevrili ve boğaz tarafına doğru açık olan farklı uzunluktaki yeşillik şeritleriydi. Bu yeşillik her zaman bir dere ile beslenirdi. Bu yeşil vadi ve çimenlikler daha çok şehir halkına gezinti ve eğlence yeri görevi yapıyordu." Tatil döneminde ve yılın belli günlerinde bu mesireler çok kalabalık olurdu. Halk, şehirden ve çevreden kayık, sandal, vapur ve araba ile gelirdi. Ağaçların altına ve gölgeliklere hasır halılar serilir ve bütün gün burada eğlenilirdi. (Eldem, 1979:X-XI)

Mesireler, eskiden halkın rağbet ettiği eğlence yerlerinin en önemlilerinden biriydi. Halk mesirelere ilkbahar gelince giderdi. Mesirelere rağbet Lale Devri'nde (1718-1730) başlamış, II. Mahmud (1808-1839) ve Abdülmecid döneminde (1839-1861) genişlemiş, II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) ise yaygınlık kazanmıştır. Şirket-i Hayriye faaliyete başlayınca Boğaziçi mesireleri, öteki mesirelere göre daha çok tercih edilmeye başlanır. (Göktaş, 1993:407)

16. yüzyıldan günümüze kadar halkın eğlencelerinden biri de her dönem mesirelere, kırlara gitmektir. Kâğıthane'den başlayarak Boğaziçi mesirelerine kadar dönem dönem ortaya çıkan mesire yerleri uzun zaman erkeklerin ve kadınların ayrı olarak gittiği yerlerdi. "Saz, raks, soytarılar, canbazlar vb. bu kır eğlencelerinin ayrılmaz parçalarıdır." İstanbul'da 18. yüzyıldan sonra mehtap ve sandal sefaları ortaya çıkmıştır. (Çavaş, 1995:142)

M. Fatih Andı bu konuda şu bilgileri vermektedir:

(...) Mesire yerlerinin İstanbul halkının günlük yaşantısına on dokuzuncu yüzyılda daha da yaygınlık kazanarak yerleştiğini görüyoruz. Bu tenezzüh ve mesîre (gezinti ve eğlence) mekânlarının başında Kâğıthane, Beykoz, Çamlıca, Kuşdili ve Kandilli, Göksu, İstinye ve Çubuklu gibi Boğaziçi semtleri geliyor. (Andı, 1995:135-136)

“Gezinti yerlerinde erkekler ağaç altlarında, su başlarında otururlar, kadınlar ise daha çok arabayla etrafı gezerlerdi. Gece geç saatlere kadar devam eden eğlenceler dolayısıyla kadınlarla erkekler, gizlice görüşürler, birbirlerine mektuplar, küçük armağanlar verirlerdi.” (Göktaş, 1993:407)

Yine M. Fatih Andı'nın verdiği bilgiye göre,

On sekizinci ve ondokuzuncu yüzyılın bu mesîreleri ve buralardaki eğlence hayatı etrafında zamanla dozu daha da artan bir toplumsal bozulma baş göstermiş, bu tenezzüh âlemleri toplumda, ahlâkî kurumlarda, aile yapısında, kadın-erkek ilişkilerinde bir deforme oluşa, bir 'tefessüh'e yol açmaya başlamıştır. Mesîreler, dönemin yüzeysel Batılı hayat taklitçisi, Batı hayranı alafranga züppelerinin, ahlâken düşmüş âşîftelerinin arz-ı endâm eylediği piyasa mahalleri olmuş; fakat işin ilginç yanı, bunların yanı sıra toplumun her kesiminden insan, mesela snob paşazâdeler, alafranga beyzâdeler, moda düşkünü, uçuk ekâbir hanım ve kızları, orta halli yahut fakir halktan gençler, durumlarına göre ya yanlarında uşakları gösterişli, süslü arabalarıyla yahut kira arabalarıyla veya yaya olarak hafta sonlarında buralara akmuşlar, bu mekânların serbest, gevşek ve curcunalı havasından istifade etmeye; kadınlı-erkekli kalabalık içerisinde göz süzmelerin, bıyık burmaların, mendil düşürmelerin, çiçek sunmaların, gözden irak bir köşede gizli kapaklı vaadleşmelerin, mektup teâtîsinin, mânâlı işaretleşmelerin çizdiği bir 'muâşaka' kültüründen istifade ile eğlenmeye (!), hayattan 'kâm alma'ya koşmuşlardır. (Andı, 1995:135-136)

Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, mesire yerlerindeki davranış tarzıyla ilgili olarak şunları söylemektedir: Hükûmet 1861 yılında İstanbul mesire yerleri hakkında bir “tembihname” yayınlar. Bu “tembihname”ye göre, hükûmet, buralara edebiyatla gidip gelenlere müsaade edecek, fakat edep ve “nizam” dışına çıkanlara ceza verecektir. Ayrıca kadınlar ve erkekler aynı yerde oturmayacaktır. Hatta bazı mesire yerlerine Cuma günleri sırf kadınlar gidebilecektir. Saat on birde mesire yerlerinde kadınlardan

kimse kalmayacaktır. Pazar günleri erkeklere “mahsus” olacaktır. Mesirelere gelecek satıcı, çalgıcı, arabacı takımı edepli hareket etmelidir. Rütbe sahibi ve itibarlı kişiler dahi bu yasaklara uymazlarsa onları rütbeleri de kurtarmayacaktır. Mesirelerde görevlendirilen “nizamiye askerleri ve zaptiye kollarına” görev sırasında hakaret edenler, içki içenler, rezalet çıkaranlar cezalandırılacaktır. (Ali Rıza, (t.y):218-219-220)

Fatih Andı, mesirelerdeki seviyesiz kadın erkek ilişkilerini devrin yazarlarından, özellikle romancıların dikkatini çektiğini söylemektedir. İlk romancılarımızdan Hâlid Ziyâ Uşaklıgil’e kadar dönemin bütün romancılarının mesirelerin “seviyesizliğini” “tenkit” ettiklerini belirtir:

Mesirelerin bu durumu Tanzîmat sonrası yazarlarının birçoğunun, özellikle de romancıların dikkatini çekmiş, ilk telif roman yazarlarımızdan Şemseddin Sâmî, Ahmed Mithat Efendi ve Namık Kemâl’den başlayarak Mîzancı Murat, Recâizâde M. Ekrem ve hatta dönemlerinde aşırı Batıcı olmakla suçlanan Servet-i Fünûn gençlerinden Hâlid Ziya’nın romanlarında devrin mesîrelerinin gayr-i ahlâkîliği, seviyesizliği tenkit edilmiştir.

(...)

Hâlid Ziyâ’nın Akş-ı Memnû’sunun kahramanları Firdevs Hanım ve kızları bu mekânların değişmez müdâvimlerin-dendir. Yazarın Kırık Hayatlar romanında da Ömer Behiç’in bir Kağıthâne eğlencesi dönüşünde gördüğü ‘Veli Bey’in Kızları’ndan Neyyir’e âşık olarak karısına ihânet edişi ve bu ihânetten duyduğu pişmanlık anlatılmıştır.

Bu örneklerden başka Hüseyin Cahit, Mehmet Celâl, Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi, Mustafa Reşid gibi dönemin romancılarının birçoğunda bu mesirelerinde filizlenen aşkları, yanlış ve memnû ilişkileri bahis konusu edinen romanlara tesadüf ederiz.(Andı, 1995:138-139)

Mustafa Kemal Şan’ın verdiği bilgiye göre, “Mehmet Rauf mesire yerlerini eğlenceye değer bulmamaktadır. Ancak Hâlid Ziyâ’nın romanlarında bu mekanlar alaturka eğlencelerin düzenlendiği yerler olmanın ötesinde bir anlam kaymasına uğrayarak toplumsal yapıdan kopuk insanların uğrak yeri olmuştur.” (Şan, 1998:283)

Balıkhane Nâzırı Ali Rıza Bey, İstanbul'un en ünlü mesiresinin Kâğıthane olduğunu söylemektedir. Çünkü diğer mesirelere göre şehre daha yakındır. İstenirse Beyoğlu tarafından bile yaya gidilip gelinir. Burada dere, deniz, çayır, orman hepsi bir aradadır. Bu nedenle tabiatı sevenlerin aradığı bir yerdir. Sahası çok geniştir. Herkesin işine ve kesesine uygun, elverişli bir mesiredir. (Ali Rıza, (t.y): 213)

Gönül Aslanoğlu Evyapan'ın verdiği bilgiye göre, Kâğıthane, eskiden çevresinde kâğıt yapıldığından bu ismi almıştır. Bu dere dağlardan gelen sularla beslenmektedir. 18. yüzyılda büyük önem kazanan Kâğıthane mesiresi diğer mesireleri geride bırakmıştır. Burası halkın en gözde yeridir. Tatil günleri halk buraya akın eder, kayıklar dereyi tamamen kaplar, arabalar kıyıda zor ilerlerdi. Buraya gelenler piknik yapar, eğlenir, dereye yüzer, müzik dinler, kayıklarla dolaşırlardı. (Aslanoğlu-Evyapan, 1972:50)

Göksu mesiresi, II. Abdülhamid dönemine kadar yüksek rütbe sahiplerinin, şehzadelerin ve aristokrat kesimin eğlence yeri idi. II. Abdülhamid döneminde ise bu mesireye halk da gitmeye başlar. Göksu'nun mevsimi, Kâğıthane'nin aksine yazın sıcak aylarında başlar, sonbahara kadar devam ederdi. Bu mesirenin mısırı, patlıcanı, testisi ve panayırı meşhur idi. Çayırın gerisindeki salaş tiyatrolarda cuma ve pazar günleri tuluat kumpanyaları oyunlar oynar, bazen de meydanda sergilenen ortaoyunu izleyicilere hoşça vakit geçirtirdi. Çayırın ilerisindeki *Dörtkardeşler* adındaki kahve, aslında bir iki kadeh içmek isteyenler için gizli bir meyhane görevini üstlenirdi. Göksu mesiresi, II. Abdülhamid döneminin sonundan itibaren bozulmaya başlar ve II. Meşrutiyet'in ilânıyla beraber eski canlılığını kaybeder. Bir diğer mesire Küçüküsu mesiresi idi. Burası Göksu'nun bir devamı olarak bilinirdi. Akşam olduğunda "Göksu'daki kalabalık Küçüküsu'ya geçerdi. Buralardaki âlemlere halkın yanı sıra edebiyatçılar ve sanatçılar da katılırdı. Samipaşazâde Sezai, narin kayığıyla Vaniköy'den; Nigar Hanım, Rumeli Hisarı'ndan; Recâizâde Mahmut Ekrem, lacivet sandalıyla İstinye'den gelip eğlencelere katılırlardı." (Göktaş, 1993:407)

"Beykoz mesiresinin kuruluşu II. Mehmed (Fatih) dönemine (1451-1481) kadar uzanır. IV Murad (hd 1623-1640) burada cirit oynamayı ve avlanmayı çok severdi." Bu

mesirede uzun yıllar Peştemal kuşanma törenleri yapılmıştır. Temmuz ve Ağustos aylarında, hem ziyaret hem gezmek için Yuşa Tepesi'ne ziyarete çıkılırdı. (Göktaş, 1993:407) Yûşa tepesinde Yûşa peygambere ait olduğu bilinen bir mezar bulunmaktadır. Burası ağaçlıklı ve su pınarları olan güzel bir yerdir. Bu Tepe'de geziler



عبدالله برادرک فطوغرافتدن ویا نهده یا پشدر

کوکسو قصر همایونی

Resim 3. Gökso Kasrı Hümayunu

Kaynak : Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 32, 10 Teşrin-i Evvel, Sene 1307, s.1

belirli günlerde yapıldığı için geziye gelenler toplanır, toplu bir şekilde çıkılırdı. (Aslanoğlu-Evyapan,1972:38)

Sedat H. Eldem'in verdiği bilgiye göre, Yalı köyü, Beykoz, Tokat çayırlarından başlayarak içeriye doğru kilometrelerce uzanan mesireler hem ormanlık alanları, hem de sularıyla tanınırdı. Akbaba Dereseki, Karakulak, Sırmakeş suları burada membalanırdı. (Eldem, 1988:368)

Reşad Ekrem Koçu, Büyükdere çayırının, Boğaziçi'nin en ünlü mesiresi olduğunu söylemektedir. (Koçu, 1963:3249) 17. yüzyılın ortalarında yaşayan Evliyâ Çelebi, Büyükdere'nin o yüzyıldaki manzarasını şöyle anlatır: "Bu kasaba dahi İkinci Sultan Selim'in teferrücgâhı idi. Bir dağlık dere içinde bina olunmuştu. Burada çınar, kavak, servi salkım söğüt ağaçları vardı. Güneş ışınları bu ulu ağaçlardan zemine ulaşmazdı. İşte böyle eşi bulunmaz mesire olduğu için yanında Büyükdere kasabası kurulmuştu.

Bin kadar hanesi vardı.” (Koçu, 1963:3241) II. Sultan Mahmud Tarabya’yı ve Büyükdere’yi çok severdi. Yaz aylarını Tarabya’da Kalender kasrında geçirirdi. Kurban Bayramı tebriğini de Büyükdere çayırında yapardı. (Koçu, 1963:3250)

Kalender mesiresi, ilk olarak sade bir biniş köşkünden oluşan bir Bahçe idi. Burası, 18.yüzyılın ortalarından itibaren halkın rağbet ettiği yerlerden biri olur. 19.yüzyılın sonlarında sahildeki ayazma ve çınarlığın yanından Küçük Kalender gazino ve mesiresi meydana gelir. Burada Çubuklu bahçesi ile beraber ilk muntazam saz faslının kurulduğu bilinmektedir. Her iki mesireye de eskiden deniz yolu ile gidilirdi. 19.yüzyılın sonlarında açılan araba yoluyla artık karadan da gidilirdi. Fakat halk denizden kayak ve sandalla gelirdi. Burası mehtaplı geceleriyle ünlüydü. (Eldem,1988:368)

Sarıyer ve Maden vadisi, çeşitli sularıyla meşhurdur. Bu büyük ve geniş vadi, Çırçır, Hünkâr, Fındık gibi sularla besli çeşitli membalardan beslenmektedir. Bunlar hep büyük çınar altları şeklinde sofa ve setli bahçeler halinde düzenlenmişti. (Eldem, 1988:368)

Hâlid Ziyâ’nın *Nemide* romanında Şevket Bey kızı ile Nail’i Kâğıthane’ye gezmeye götürecektir. Bunun için Nail’in yaşadığı eve gidilir. Nemide burada Nail’in teyzesini kızı Nahit’le tanışır ve onu Nail’den kıskanır. Kâğıthane gezisine Nahit’in de katılması Nemide’nin canını sıkır. Bunu farkedene Şevket Bey geziyi kısa keser.

Kırık Hayatlar’da Ömer Behiç’in evinin penceresinden Kâğıthane görülmektedir. Evlerine yerleştikleri gün, Kâğıthane seyranından dönenleri seyrederek. Vedide: “Ne iyi! dedi; evimizin penceresinden bütün Kâğıthane’yi seyredeceğiz, demek...” (Hâlid Ziyâ, 1924:72) Ömer Behiç evlerinden mesireye gelip giden insanları seyreden Vedide’ye onların hayat hikâyelerini anlatır. İlk olarak karısını aldatan Ferruh Bey’in hayatını öğreniriz. Refet’i seven Ferruh Bey Şekûre ile evlendirilir. Evlendikten sonra da Refet’le ilişkisini kesmez. Bir defa kocasıyla Kâğıthane’ye giden Şekûre orada pek eğlenmediğini ve bir daha gelmek istemediğini söyler. “(A)rtık bir daha gitmeyeceğini söylediği Kâğıthane’ye, işte üç haftadır, her cuma, her pazar gidiyor; uzaktan onları takip ediyordu.” (Hâlid Ziyâ, 1924:81) Kocasının kendisini aldattığını öğrenen Şekûre hastalanır ve daha sonra ölür. Sekûre öldükten sonra Ferruh ve Refet’in ağladığı görülür. Fakat böyle olmakla beraber, iki gün sonra Ferruh ve Refet bir sabah seyranı

yapmak üzere arabayla Kâğıthane'ye giderler. Karısını aldatan Feruh'un karşısında kocasını aldatan Kamer Hanım vardı. İhanetten kocası hariç herkes haberdardı. Kamer Hanım Kâğıthane'nin en tanınmış simalarındandı. Kocasının parasıyla her hafta bir sevgili değiştirerek mesirelerde boy gösterirdi. Mesireye gidenler arasında Mürüvvet Hanım da vardır. Uzun zamandır zulüm gördüğü kocasından boşanmaya çalışıyordu. Gelinini oğlundan ayıran Talat Bey'in annesi de oğluna gelin aramak için mesirelerde dolaşır. "Bak, bak, Talat Bey'in annesine bak! Acuze gelinini evden dışarı ettikten sonra şimdi Kâğıthane'de oğluna başka bir kadın arıyor galiba..." (Hâlid Ziyâ, 1924:83) Talat Bey karısı Müzzan'ı bırakıp, annesinin isteği üzerine Nebile'yle evlenir. Nebile'nin annesi de Gülizar Hanım gibi mesirelerde tanınan kadınlardan biridir. "Üstünde harem ağasıyla sarı tekerlekli arabayı görüyor musun? Tayyar Efendi'nin müstefreşesi! On beş yaşında ya var, ya yok." (Hâlid Ziyâ, 1924:83) Tayyar Efendi kızı yaşındaki İşveriz'le evlenir. O da aldatılan kocalardandır. Genç karısı onu Vedide'nin kardeşi Sadettin'le aldatmaktadır. Nebile, Neyyir ve anneleri Kâğıthane'nin en tanınmış yüzlerindedir. Bu iki kız, bir zamanlar İstanbul'un en tanınmış bir ailenin çocukları idi. Annelerinin elinde kalan ufak tefek paraları terzilerle arabacılarla veren bu iki kız Beyoğlu ahırlarından temin edilen arabalarda mesire mesire gezmekte meşhurlardı.

Havanın güzel olduğu bir gün Ömer Behiç, kızı Leyla'yı Bekir Servet'le bir araba seyranına çıkarır. Onu Taksim Bahçesi'ne götürürler. "Bahçede küme küme çocuk kalabalığı vardı, çılgınlık içinde koşanlar, sıçrayanlar, ipten atlayanlar, birbirini kovalayanlar burada velveleli bir hayat uyandırdı. Leyla bunlara uzaktan ve uzak kalmak isteyen bir nazarla bakıyor, babasına daha sokuluyordu." Babasından uzak kalmak istemeyen Leyla, "oturdukları yerde, ancak dört adımlık bir mesafeye tahammül eden bir yakın kalmak ihtiyacıyla, kendi kendine, çömelerek, kumlarla oynamaya başladı." (Hâlid Ziyâ, 1924:280)

Romanda Bekir Servet'in beş on gün bütün işlerini, hatta Nebile'yi bile bırakarak, Büyükkada'ya gittiği görülür. Bekir Servet, "(b)iraz çamların altında dinlenmek istiyorum. Bu müddet zarfında Nebile isterse Talat Bey'in zevcesi olabilir, olmazsa kabahat bana ait değil" derdi. (Hâlid Ziyâ, 1924:188)

Mât ve Siyah romanında gezinti yeri olarak Kâğıthane'nin adı geçmektedir. Sait'le Saip Ali Şekip'in koruyuculuğunda açık bir araba ile Kâğıthane turuna giderler. Matbaada idare memuruyla Ahmet Cemil yalnız kalır. Ahmet Şevki Efendi bu gezinti yeri hakkında şunları söylemektedir:

Beyler Kâğıthane'de sevda peşinde dolaşacaklar. Sahranın hiç bu türlüünü anlayamam. O güzel derenin sükûn zamanında oradan kaçıp da toz deryası içinde arabaların izdihamı arasında güneşten yanarak saatlerce dolaşmak elbette sahra hevesinden başka bir şeyden gelir. Hele saz dinlemek için sulara kadar gidip alçacak bir iskemlenin üstünde kahve tâbilerinin naraları altında Yahudi hokkabazının yaveleri arasına sıkışmış bir Hicaz faslını esneye esneye, gerine gerine okuyan takımın karşısında ağzı açık dinlemek için yarı günümü fedâ edemem. Beykoz Çayırı, Yuşa Tepesi, Bentler, Adalar, İstanbul'un gidilecek yerleri hemen bundan ibaret, fakat bir âdi günde gitmek, şafakta yola çıkıp mehtapta dönmek şartıyla... (Hâlid Ziyâ, 1896:97-98)

Aşk-ı Memnû'da olaylar Boğaziçi, Beyoğlu ve Büyükkada'da geçmektedir. Roman Boğaz'da bir sandal gezintisiyle başlar. Sandal gezisinde gördüğü Bihter'e âşık olan Adnan Bey onunla evlenmek ister. Bihter Firdevs Hanım'ın kızıdır. Firdevs Hanım'ı, kızları Bihter ve Peyker'i bütün Göksu, Kâğıthane, Kalender, Bendler "müdâvimleri" tanımaktadır. Boğaziçi'nin mehtap âlemlerinde en çok onların sandalı takip olunur, en çok onların yalısının önünde duraklanırdı. Büyükdere çayırında gözler, onların arabasının arkasına takılır, nerede görülse onlar hemen farkedilirdi. "Melih Bey takımı" fısıltısı mesirede dolaşır, herkeste bir merak uyanırdı. Fakat ne denilirse denilsin onlar mesirelerin "zarafet ruhu" idiler.

Mesire yeri olarak bilinen Göksu, Kalender, Kâğıthane roman kahramanlarının sıkça uğradıkları yerlerdir. Romanın başında Firdevs Hanım ve kızlarını Kalender'den dönerken görürüz.

Romanda adı geçen gezinti yerlerinden biri de Büyükkada'dır. Adalar da mesire yeri olarak bilinmektedir. Büyükkada'da Adnan Bey'in yaşlı halası oturmakta ve bu mekân romanda fazla yer almamaktadır. Romandaki kişiler toplam üç defa Büyükkada'ya giderler. Bunlardan biri çocukların annelerinin durumu ağırlaştığı zaman, diğeri Adnan

Bey evleneceği zaman, bir diğeri Nihal ile Behlül'lün evlenmesi sözkonusu olduğu zamandır.

Adnan Bey'in karısı Bülent'i doğurduktan sonra hastalanınca çocukların annesiz kalacağı anlaşılır ve çocuklar mürebbiye ile birlikte Adnan Bey'in Büyükada'da yaşayan halasına gönderilir. Odalar boşalacağı zaman da Matmazel de Courton çocukları alıp Ada'ya götürür. Ada'da on beş gün kaldıktan sonra geri dönülür. Behlül ile Nihal'in evlendirilmesi söz konusu olunca, Nihal Ada'ya gönderilir. Ada'da yaşayan hala Nihal'in geleceğini haber alınca ona her tarafı beyaz olan bir oda hazırlar:

Bu, içine mücevher kırpıntıları doldurulmuş azîm bir gümüş tabak iltimaâtıyla parıldaayan denize, Heybeli'nin yeşil sırtına nazır küçücük bir oda idi ki pencerelerinin üstünde uçuyor zannolunan beyaz tül perdeleriyle, köşede küçük karyolasının beyaz cibinlikleriyle, üzerlerine beyaz keten örtüleri çekilmiş koltuklarıyla Nihal'i ruha ferah veren bir temizlik tebessümleri içinde istikbal etti. Burası o kadar beyaz, önünde serilen denizden, ötede parlayan güneşten, vâsi ufuklara doğru medit iltimalarla ilerleyen semadan o kadar aydınlık idi ki yalının o ağır perdeleri, sık kafesleri altında bunalmış ciğerlerine çoktan beri beklenen bir baharın tâze havalarını doldurmuş oldu. (Hâlid Ziyâ, 1316:436)

Bu odadaki her şey beyazdı. Odada ne bir ziynet, ne de bir tablo vardı. Bihter'in yalıda Nihal için hazırladığı şaşalı dekora karşılık, Ada'da Nihal'e ayrılan oda çok sade idi.

Adnan Bey'in yalısında yeğeni Behlül de yaşamaktadır. Behlül, macera düşkünü, yakışıklı, çapkın bir gençtir. Galatasaray'dan mezundur. Güzel giyinmek ve zamanını hoş geçirmek gibi merakları, çok sayıda dostu vardır. Hayat onun için bir eğlencedir. Eğlencenin olduğu yerde Behlül de vardır: Çırçır Suyu'nda saz dinlediği, arabayla Kâğıthane'ye gittiği görülür.

Nesl-i Ahîr romanında Suat, Cenap Molla'nın torunudur. Dahiliye nazırlığına aday olan valilerden birinin oğluyla evlenir, ancak kısa süre sonra boşanır. Bir zamanlar Suat'tan etkilenen Süleyman Nüzhet onunla evlenmek istemiştir. Suat boşandıktan sonra tek başına dolaşmaya, sandalla açılmaya başlar. Kalender'de, Göksu'da, Bebek'te Tarabya yolunda gezmeye çıkar. Şeyda Bey'le bir gönül ilişkisi içerisinde. Kardeşi Şakir

ikisinin evliliğini pek onaylamamaktadır. Ancak buna rağmen Suat ile Şeyda Bey evlenirler.

Süleyman Nüzhet'in Emirgan'daki yalısına bir gün vapurda tanıştığı (İrfan, Şakir) iki misafiri gelir. Bir süre sohbet ettikten sonra gençler gitmek için ayağa kalkarlar. Nüzhet onları yemeğe alıkoymak ister, ancak başarılı olamaz. Şakir İrfan'ı Boğaziçi'nde gezdirecektir. "Bugün Cuma idi; belki Sarıyer'e kadar gidecekler; Çırçır Suyu'na; Hünkâr Suyu'na uğrayacaklar; sonra yukarıdan, Büyükdere tepesini dolaşarak Fıstık Suyu'na kadar geleceklerdi; gece için de... (...) Ya İrfan Şakir'de kalacaktı, (...) yahut beraber Beyoğlu'na ineceklerdi..." (Hâlid Ziyâ, 2009:204)

Süleyman Nüzhet de öğleden sonraya kadar yalıda vakit geçirecek, daha sonra kızı Azra ile sandalla Kalender'e kadar gidecek, bir seyran yapacaklardı. Kalender seyranında Azra, Hüsnuhal Kalfa ve küçük Selim'le bir sandalda, Suzan'la Server diğer bir sandalda idi.

Bir gün kızı Azra'yı büyükannesine bırakan Süleyman Nüzhet, Büyük Çamlıca'ya gezintiye çıkar, sonra da bir süre Kısıklı kahvesinde eski tanıdıklarla oturur. Köşke döndüğünde kimseyi bulamaz. Nefise Hanım'la Azra arabayla önce süt içmeye mandıraya, oradan Büyük Çamlıca'ya gitmişlerdi. Büyükanne Azra'ya Uzun Yol'da seyran teklif eder. Hep beraber Uzun Yol'a giderler. "Artık uzun Yol'da idiler. Etraf tamamıyla açık idi, câbecâ görünen tek tük evler, ilerlemekten, bu noktanın şu letâfet-i üryanîsini rencide etmekten müctenib hatavat-ı mütereddide ihtizazıyla uruyordu." (Hâlid Ziyâ, 2009:263)

Samiye Hanım, Süleyman Nüzhet'in kız kardeşi idi. Ailesiyle Emirgan'daki yalıda otururdu. Üstelik eniştesinin yeğenleri de burada yaşıyorlardı. Samiye'nin oğlu da evlenirse, çok kalabalık olacaktı. Nüzhet burada rahat edemeyeceğini anlayınca kendisi ve kızı için Ada'da bir ev tutma kararı alır. Bu düşüncesini Ada'da yaşayan arkadaşı Muzaffer ve Clara'ya anlatır. Burada ev tutup yaz kış kalmak isteğinden bahseder. Azra da Ada'yı hiç görmemişti. O zaman Clara Ada'nın kış hayatını anlatır. Ada'nın bütün kalabalığı çekildikten sonra "hay küy" de tamamıyla kaybolur; evlerin panjurları

kapanır, kapıların üstüne tahtalar kaplanır, her şey ertesi yaza kadar dinlenirdi. Ada'da yazın kazandıklarını kışın yiyenler, köylüler ve kışı burada geçiren birkaç aile kalırdı. Ada, kışın burada yaşayanlar için geniş bir "saha-i hayat" olurdu, biraz güneş çıkınca herkes kırlara, dağlara yayılır, büyük boşluklar doldurulmaya çalışılırdı. (Hâlid Ziyâ, 2009:369-370)

Muzaffer de Süleyman Nüzhet'e Ada'daki gününü anlatır. Sâhir'le beraber Heybeli'ye gezmeye gidip birçok resim almışlardı. Yarın da Burgaz'a gideceklerdi. Bu tembel hayatın içinde her gün bir başka "meşgale" "icat" ederlerdi. Muzaffer Bey, karısı Clara ve çocuklarla beraber, kışın belki yazdan ziyade gezerlerdi. Hemen hiç çamur olmayan Ada sokaklarında, Büyük Yol'da, özellikle Dil'de, Yorgolu'da "lâtif" seyrânlar yaparlardı. Bütün İstanbul karanlık sokaklarda loş evlerin içinde kapanıp uyurken onlar burada kış güneşlerinin altında kır eğlenceleri geçirirlerdi. (Hâlid Ziyâ, 2009:370)

Mehmet Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* eserinde Sermet, Macit ve Nevber bir akşam sandalla Boğaz gezisine çıkarlar. Dümene Sermet oturur. Küreklerden birini Macit, diğerini Nevber çekmeye başlar. Kalender'e yaklaştıklarında, Nevber yorulduğunu söyleyerek kürekleri bırakır. Bunun üzerine Macit tek başına kürekleri çekmeye başlar. Bir süre sonra Tarabya'ya girerler. Bir başka gün Macit, kotrayla Kavaklar'a kadar bir gezinti önerir. Son günlerde Sermet'le aralarında iyi bir yakınlaşma kurulmuştu. Bu nedenle yaptığı bu teklifin kabul edileceğinden emindi. Bu teklifi duyan Nevber çok sevinir. Ancak Sermet rahatsız olduğunu belirterek bu gezi teklifini reddeder.

Sermet'in Büyükkada'ya gidip orada üç gün kalacağını duyan Macit çok üzülür. Bir arabaya binerek Büyükdere'ye gider. Orada hiçbir şey düşünmemek için gürültülü yerlerde dolaşır. Ancak karşılaştığı her kadın ona Sermet'i hatırlatır. Kalender'de oturur. Orkestra çalmaktadır. Kadınlar erkekler toplanmaya başlar. Rıhtımdan arabalar, landolar, faytonlar, bisikletler geçmektedir. Yerinden kalkarak bütün bu müzik ve kahkahalar arasında Tarabya'ya doğru rıhtım kenarından yürümeye başlar. Sabaha kadar cekeceği "azapları" düşünür. Bu sırada yalının uşağı yaklaşıp Sermet'in gitmediğini, sadece Nevber Hanımefendi'nin gittiğini, yalıya gelmesini söyler. Bunu

duyan Macit bir faytona atlayıp yalıya gider. Yalının bahçesine inip harem tarafına geçtiği zaman Sermet'i görür.

Eylül romanında Süreyya her yaz ailesi ile birlikte gittikleri köşkte çok sıkılmaktadır. Denizi çok seven Süreyya Adalar ve Boğaziçi'ni hayal etmekte ve bu sıcak havalarda oralara gezmeye gitmek istemektedir. Süreyya'nın mutsuzluğunu gören Suat, babasından bir miktar para alır. Bu parayla Boğaz'da bir yalı tutulur. Yalıyı tuttuktan sonra mutlu olan Süreyya, arkadaşı Necip'e etrafta gezilecek ve görülecek çok fazla yer olduğunu anlatır. Ancak eve tam olarak yerleşemedikleri için istedikleri gibi gezememektelerdi. Buna rağmen, bağ evindeyken sıkılan karı kocanın sevincine artık diyecek yoktu: "Ah Necip biz bağda meğer cehennemde imişiz. Ne yer, ne yer! Ben ilk baktığımız gün bu kadar güzel bulamadımdı. Sabahları, ya akşamları... Hele öğleden sonraki letâfet... Akşamüstü Suat'la beraber çıkıyoruz; orada bir yol var, tepenin kenarında, Kavak'a kadar gidiyor. Ne manzara, ne manzara! Bir kere Büyükdere'ye kadar gittik... Daha istediğimiz gibi gezemiyoruz ki, iyice yerleşemedik. Ev tamam olsun da uzun seferlere çıkacağız... Sen de gelirsin. Etraf hep gezilecek, keşfolunacak... Beykoz var, Kavaklar var, Yuşa, Bentler..." (Mehmet Rauf, 1899:48-49)

Bir gün Suat, Necip ve Süreyya sandal ile Büyükdere'ye gidip bir arabaya binerler. "Yolda, çayırdan geçerken, Süreyya daha vapura vakit olduğundan bahsederek biraz arabayı Bentler yoluna sevk ettirdi; ve iki tarafı bütün ağaç, ot olan bu yoldan giderlerken onlara uzak bir saadetten bahseder gibi çiftlik hayatından bahsetmeye başladı." (Mehmet Rauf, 1899:71-72) Üçü birlikte Bentler'e, Kavaklar'a, Beykoz Çayırı'na, Selviburnuna giderlerdi.

Oradan tâ Hisar'a, Kanlıca'ya kadar görünüyor, ikisi arasında akan mavi suların dumanları içinden Boğaz'ın bükülerek, kıvranarak dolanan yolu fark ediliyordu. Güneş Tarabya'nın üstünde, bir aynada görülüymüş gibi kamaştırıcı ateş beyazıyla bir güneş değil, hudutsuz şekilsiz bir levha-i duzahî gibi ufku bekliyordu. (Mehmet Rauf, 1899:90-91)

Her akşam Kavakyolu'na çıkarlardı. “Orada karakolu geçince küçük bahçeye girdikleri de oluyordu. Her zaman Süreyya kapıdaki levhayı gülererek okur, ‘Güzellikleri sergileyen bahçe’ derdi.” (Mehmet Rauf, 1899:117) Necip’e göre burası boğazın en hoş yeriydi.

Kalabalıkları seven Necip böyle sakin hayattan pek hoşlanmazdı. O, Adalar’ı daha çok severdi.

Suat, ‘Buradan nereye gidiyorsunuz?’ diye sordu.

Ada’ya... Şimdi Ada gittikçe güzelleşir, İstanbul’un en güzel yeri baharda Adalar’dır. Daima gider kalırım hele Pazar günleri öyle kalabalık oluyor ki...

Süreyya daldığı sükûndan uyanarak:

Ben olsam Büyükkada’ya gitmem... Daha تنها bir yere... Ben gitsem mesela Heybeli’ye yahut Burgaz’a... (Mehmet Rauf, 1899:16)

Bir gün Beyoğlu’nda sıcaktan bunalan Necip, Ada’ya gitmek istemektedir. Süreyya onu evine davet eder. Ne de olsa Hacer ve Fatin de yoktu.

Süreyya gülererek: Mayıs Boğaziçi mevsimidir, azizim, Boğaziçi! Sade Mayıs değil, bütün sene... Zannederim ki oraları kışın bile lâtifdir. Bir rüzgârı var, aman yarabbi bir rüzgârı var, Necip! O temiz rüzgâr başka nerede bulunabilir? Sizin adanıza gelen rüzgâr bütün Boğaz’ın üstünden geçip kirlendikten sonra size gelir. Beni mübalâğa ediyor zannediyorsun ama geldiğin vakit göreceksin ki hakkım var. Oraya gittiğimizden beri ne kadar farkettiğimi ben bilirim. Suat bile bambaşka oldu. Bir neşe geldi, bir hayat geldi... Sabahları demir gibi kalkıyoruz. Sonra sana bir şey söyleyeyim mi, en sevdiğim hali rahatlığı... Ne Fatin var, ne Hacer var. Yapyalnız! (Mehmet Rauf, 1899:49-50)

*Serap’*ta kahramana mektup yazan İclâl, görüşmek için Kanlıca tepelerini seçer. Burada buluşulacak ve koruda görüşülecekti.

Bir Aşkın Tarihi romanında Macit Güzin’i Büyükkada’da tanır ve âşık olur. Güzin “Server Paşa’nın kızı imiş. Ailesiyle Beyrut’ta ikamet etmekte iken şüpheli bir hastalığa giriftar olduğu anlaşıldığı için tedavi olunmak ve tebdili hava etmek arzusuyla yaz için Büyükkada’ya gönderilmiş imiş...” (Mehmet Rauf, 1915a:27) Yazı Ada’da geçiren âşıklar, sık sık buluşup gezmeğe giderler. Geceleri arabalarla turlara çıkarlar. Beraber

Heybeli'ye gider, gezer, eğlenirler. Oradan geç vakitte dönmelerine rağmen gece yine buluşurlar. Yemek ve uyku vakitleri “müstesna” olmak üzere daima beraber gezerlerdi.

Genç Kız Kalbi'nde Hediye Hanım Göksu'yu “İstanbul'un en kibar, en zarif gezinti yeri” olarak tarif eder. Ancak Pervin bu düşüncede değildir. “Dün burasını da görmek saadetiyle mutlu oldum! Boğaz'ın en kibar halkına gezinti yeri olan, İstanbul'un en şık sandalları, en gösterişli kayıklarıyla ziyaret edilen bu özellik o pis, o çökmesi yakın o incelikten bütünüyle yoksun, köprüleriyle dere, iki tarafını işgal eden bostanlar, mısır tarlalarıyla, kokmuş, durgun sulu, doğal güzelliklerden pek az nasıbdar bir yerden başka bir şey değil... Boğaz'ın bu en kibar halkı, eğer burasını doğal güzelliğine vurgun oldukları için ziyaret ediyorlarsa onlara acırım.” (Mehmet Rauf, 1925:11)

Genç kız Pervin, sinemada eğlence hayatına dair gördükleriyle Göksu'yu karşılaştırır:

Geçen yaz, İzmir'de Femina sinemasında Avrupa eğlence hayatına dair gördüğüm filmler beni mutlu etmişti; o iki sahili temiz rıhtımlarla çevrili dere, o zarif sade hayatlarıyla bir İngiliz yarışı görmüştüm ki bundan taşan coşkulu ve gürültülü neşe ile insan nasıl şaşkın oluyordu. Halbuki bu pis kokulu Göksu deresindenki hayattan mutlu olmak, bu eğlenceden bir zevk duyabilmek için bir ruhun ne kadar adi, ne kadar güzellik ve şiirden nasipsiz olması gerekir! (Mehmet Rauf, 1925:11)

İstanbul'a gelen Pervin hayallerindeki şehirle gördüğü manzarayı karşılaştırınca “sükût-ı hayâle” ugrar. Ona göre, İstanbul ve Bogaziçi bir harabedir. Bu görüşte, Bogaziçi yalılarıyla birlikte Bogaziçi sosyal hayatının da yavaş yavaş çöküşünün yanı sıra İstanbul'a ideal eş bulmak için gelen Pervin'in uğradığı hayal kırıklığının da tesiri vardır. Pervin, Bebek Bahçesi'nde oynanan tiyatroya gitmek isteyince amca beyden izin alınır ve tiyatroyu izlemeye gidilir. İstanbul'un çeşitli semtlerini gezen Pervin, *Bebek Bahçesi*'nde yapılan eğlenceleri ve tiyatro binasında oynanan oyunları basit bulur. Pervin insanların bunları beğenmesini hayretle karşılar. Geçmiş dönemlerin en güzel mesirelerinden biri olan Göksu da Pervin için bir anlam ifade etmez. Pervin buranın İstanbul halkının çok rağbet ettiği bir mesire olduğuna inanmak istemez. İstanbul'a gelirken burada kendisine uygun bir eş bulacağı inancında olan Pervin, görücü usulü evliliğe olduğu kadar, basta Göksu olmak üzere mesirelerde tanışılan insanlarla evlenmeye de karşıdır. Bu konuda Behiç de Pervin'le aynı fikirdedir. Behiç kendisine

saygısı olan bir hanımın böyle mesirelere gitmemesi gerektiğini düşünür. Pervin'in ve Behiç'in Göksu'yu begenmemeleri Pervin'in amcasını ve yengesini çok sasırtır. Behiç'in yaptığı açıklamalar sonunda Pervin'in amcası da onları haklı bulur. Behiç'e göre ahlâkı bozduğu için Türk hanımlarına yasaklanmalıdır.

Romanda amca beyin karısının Büyükada'da miras kalan bir köşkü vardır. Amca bey yazın aileyi Büyükada'daki yarı döşeli köşke götürür.

Karanfil ve Yasemin romanında Kadri Paşa bir gün arkadaşlarına davet verir. Bütün davetliler Beykoz'daki Yuşa Tepesi'ne gidip piknik yaparlar, toplu halde öğle yemeği yerler. Eserde Yuşa Tepesi şöyle tasvir edilir:

Sema tepeyi bakır bir safvetle deraguş ediyor, berrak, hariri bir revnakla süzülüyordu; karşıda, Rumeli sahili, arkalarında Anadolu tepeleri, dûrâ-dur silsilelerle, yeşil yeşil, hep yeşil, uzuyor, tevali ediyor, beri tarafta Karadeniz, rengîn ve nihayetsiz bir ufuk içinde, mahmur ve lacivert, derinleşiyordu. Teneffüs ettikleri hava değil, esirî bir billur hayattı.

Yemek, pek neşeli oldu; gelinceye kadar teneffüs ettikleri taze kır havası, şimdi ciğerlerini yıkayan temiz esir, iştahalarını çok açmıştı. Herkes yemeklere büyük bir iltifat gösteriyordu. Pertev, saadetten galeyan içinde, her lakırdısı latif bir nükte, her sözü zarif bir umde ile mezysin, söylüyor, gülüyor, güldürüyor, şakıyordu.

(Mehmet Rauf, 1924:96-97)

Romanda yasak ilişki yaşayan Nevhiz'le Samim birbiriyle sıkça görüşmektedirler. Bu görüşmelerin birinde Nevhiz bir sonraki buluşmalarında nerelere gideceklerini belirler. “Buradan Tarabya'ya ineriz, orada bir otelde yemek yeriz... Sonra Büyükdere'ye Bentler'e doğru gideriz... Akşama aynı tarikle avdet ederiz... olmaz mı?...” (Mehmet Rauf, 1924:207) Bir başka gün Kâğıthane'ye giden Samim ve Nevhiz'in burada akşama kadar gezdikleri görülür.

Romandaki karakterlerden Sacide Hanımefendi, her kış başında Büyükada'ya sayfiyeye gitmeden önce büyük bir çay ziyafeti verir. Onun verdiği bilgiye göre, her yaz Beykoz Akbaba'ya giden Kadri Paşalar, iki günde bir Büyükada'ya onlara gelir, ya da onlar Akbaba'ya giderlerdi. Böylece iki aile, iki sayfiye yaşardı. “Zaten her yaz biz

böyleyizdir, iki günde bir ya onlar bize Büyükkada'ya gelir, ya biz Akbaba'ya gideriz, bu sayede iki aile de iki sayfiye yaşamış gibi oluruz..." derdi. (Mehmet Rauf, 1924:60)

Bir gün Pertev'le Şeref genç hanımları Tarabya'ya götürürler. Bir başka gün Samim'in Moda'daki evinde çay içildikten sonra otomobille Çamlıca'ya gidilir. Akşamüstü eve döndüğü zaman üçü de "gördükleri melûl eylül hüznüyle yaldızlı güzel manzaralarla sarhoş dimağları lerzan, vücutları iyice yorgundu." (Mehmet Rauf, 1924:329)

Böğürtlen romanında Nihad ve arkadaşı Pertev yaz aylarını Büyükkada'da geçiren üç kız kardeşle karşılaşılır. Kızlar, Nihat ile Pertev'i evlerine davet ederler. Davete giden iki arkadaş burada üç kız kardeşin akrabası olan Müjgan adlı genç bir kızla tanışır. Pertev Müjgan'dan çok etkilenir. Ancak Müjgan ona yakınlık vermez. Bu duruma kırılan Pertev Tarabya'ya gider ve bir otele yerleşir. Burada Süheyla adlı iyi eğitilmiş biriyle tanışır. Pertev'in Bentler'e gitme teklifini Süheyla kabul edince otomobille Bentler'e kadar gidilip dönülür. "Şimdi rıhtım üzerinde sıçrayıp kayarak uçan otda sendelemelerin tesiriyle birbirine tutunarak oturuyoruz. Önümüzde Kireçburnu'nun Karadeniz'e bakan geniş ve rengârenk sahil çerçevesi dahilinde berrak, uzak ufka kadar serpilmiş, uzayıp akmış mavi deniz var." (Mehmet Rauf, 1926:88) Pertev çoğu zaman rıhtıma gider, ya Yeniköy'e, ya da bu taraftan Büyükdere Çayırı'na kadar durmadan koşarcasına yürür, sonra bitmiş bir durumda geri dönerdi.

Nihad arkadaşı Pertev'i Büyükkada'da Dil'e götürür. Pertev burayı çok beğenir. Pertev bir gün Ada'da Hristos Tepesi'ne de tırmanır. Bir başka gün Nihad ve Pertev yirmibeş kişilik bir arkadaş grubuyla Burgaz'a pikniğe giderler.

Son Yıldız'da Perran, Fuat'ı bir yaz "tebdil-i hava" için gittikleri Büyükkada'da tanır. (Mehmet Rauf, 1927a:183) Yıllar sonra Fuat birden bire ortaya çıkınca Perran'la Bogaz'da buluşur, Bebek, Arnavutköy ve Kuruçesme'de gezinti yaparlar.

Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında Nezih'in ilgilendiği Diyaşulo kızlarının Ada'ya gittiği görülür. Ziya'nın biraderinin o sene Ada'da köşk tutması, kızlara deniz hamamına giderlerken rastlamaları, operet kumpanyasının Ada'da oyun vermesi, ertesi

sabah Ziya ile kızların evinin önünden geçerlerken perdenin rüzgârdan açılması, Nezih'in "muhabbetini alevlendiren" hallerdi. (Hüseyin Cahid, 1901:212)

Görüldüğü gibi, Servet-i Fünûn romanlarında mesire yerleri çok tercih edilen mekânlar arasındadır. Bu gezinti yerleri, İstanbul'daki insanların gittikleri eğlence yerlerinden biridir. Hâlid Ziyâ'nın *Nemide* romanında Şevket Bey kızı ile Nahit ve Nail'i Kağıthâne'de gezdirir. *Kırk Hayatlar*'da Ömer Behiç'in evinin penceresinden Kâğıthane görülmektedir. Mesireye gidip gelenlerin hayat hikâyesini Vedide ile beraber biz de öğreniyoruz. Yazarın *Mâî ve Siyah* romanında Sait ile Saip Ali Şekip'le Kâğıthane'de gezintiye çıkarlar. Ahmet Şevki Efendi bu mesireyi eleştirir. *Aşk-ı Memnû* romanında da Firdevs Hanım ve kızları mesirelerin gözdeleridir. Adnan Bey'in eğlenceyi seven yeğeni Behlül de eğlenmek için Çırçır Suyu'na ve Kâğıthane'ye gitmektedir. *Nesl-i Ahîr* romanında Şakir, İrfan'ı Boğaziçi'nde gezintiye çıkarır. Süleyman Nüzhet, kızı Azra, Hüznühal Kalfa, Selim, Suzan ve Server'i Kalender'e götürür.

Mehmet Rauf, romanlarında Boğaziçi'ni anlatır. *Ferdâ-yı Garâm* romanında Sermet, Macit ve Nevber sandalla Boğaz gezisine çıkarlar. *Eylül*'de Boğaziçi'nde bir yalı kiralayan Süreyya, Suat ve Necip'le Bentler'e, Kavaklar'a, Beykoz Çayırı'na, Selviburnu'na gider. *Karanfil ve Yasemin*'de Kadri Paşa ve arkadaşları Yuşa Tepesi'nde piknik yaparlar. Samim ve Nevhiz'in gezdiği yerler arasında Kâğıthane de vardır. Kadri Paşa'nın kızı Pervin, Şeref ve Samim'in bir gün Çamlıca'ya gittiği görülür.

Adalar da mesire yeri olarak bilinmektedir. Bu mekân Servet-i Fünûn romancılarının romanlarında fazla yer almaktadır. Romanlardaki olaylar en çok Büyükada'da geçer. Zengin aileler yazın İstanbul'dan Ada'ya gider ve orada otururlar. *Aşk-ı Memnû*'da yer alan mesirelerden biri Büyükada'dır. Burada Adnan Bey'in halası oturmaktadır. Aile fertleri birkaç defa Ada'ya gitmektedirler. *Nesl-i Ahîr*'de Süleyman Nüzhet ve kızı Azra Ada'da ev tutup orada yaşayanlardandır. Arkadaşları Muzaffer ve Clara da Ada'da oturmaktadır. Ada'da yaşayanlar, yazın Ada boşaldıktan sonra kırlara, bayırlara, dağlara gittiklerini söylerler. Muzaffer de bir gün oğlunu Heybeli'ye gezmeye götürür. Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında kalabalık mekânları seven Necip, yazın Ada'ları tercih

etmektedir. *Bir Aşkın Tarihi*'nde olaylar Büyükada'da geçer. *Genç Kız Kalbi*'nde hem Göksu'ya hem de ailece Büyükada'ya gidilir. *Böğürtlen* romanında Şekûre ve kardeşleri yaz aylarını Büyükada'da geçirirler. *Son Yıldız*'da Perran ve İlhami Büyükada'da tanışrlar. Yıllar sonra birbirleriyle karşılaşan Fuat ve Perran Boğaz'da gezinti yaparlar.

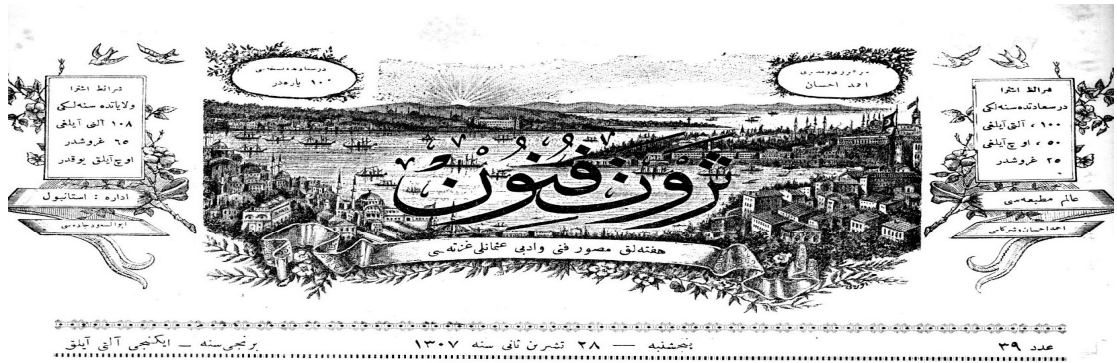
Reşad Ekrem Koçu'nun verdiği bilgiye göre, "İstanbul sularındaki takım adaların en büyüğü Büyükada'dır." (...) "İstanbul vilayetinin Adalar İlçesinin merkezi; Büyükşehrin içinde en meşhur sayfiyelerinden biri, hem tabiat güzelliklerine sâhib hem de son bir asır içinde çok îmar görmüş, kâşâne denmeğe sezâ yazlık köşklerle bezenmiş eski bir kibar ve yeni bir zengin yatağı; çam koruları, gazinoları, plâjları, otelleri ve pansiyonları ile dinlenme, zevkü safâ ve muhabbet yeri"dir. "Kuzey –Güney istikametinde uzanmış olan Büyükada bir boyun ile ayrılmış iki tepeden ibâettir; Kuzeyde İsa (Hristos) Tepesi 164 metre, güneyde Yüce Tepe (Ayios Yeorios) 202 metre yüksekliğindedir, ve bu ikinci tepe Büyükada'nın en yüksek noktasıdır." (...) "Batı kıyısında denize bir kılıç gibi uzanmış ve 'Dil' adı verilmiş bir burun vardır." (Koçu, 1963:3190)

Murat Belge'ye göre, "İstanbul'un gayrimüslim azınlıkları Adalar'da yaşamayı ya da yaz aylarını orada geçirmeyi tercih ediyorlar. Böylece, Kınalı'da Ermeniler, Burgaz'da Rumlar, Büyükada'da Yahudiler yoğunluk oluşturuyor. Sanatoryumu, Deniz Harp Okulu, Rum Papaz Okulu ile hepsinden değişik bir resmiyeti olan Heybeli'de Türkler çoğunlukta"(dır). *İlk buharlı vapur Adalar'a 1846'da gelir. Bu vapur, sabah*

Büyükada'dan İstanbul'a, akşam İstanbul'dan Büyükada'ya gelirdi. Ama onun varlığı, Adalar'ın izolasyonunu kırmaya yetti. Kadıköy tarafında Caddebostan-Erenköy eksenini olsun, Boğazın iki kıyısı olsun, daha önceki dönemlerde yazlıklarla dolmuştu. İstanbullular yeni yazlık yeri arıyorlardı. Böylece Adalar'da yeni konaklar yapılmaya başlandı. Yazar Ahmet Hamdi Tanpınar'ın dediği gibi bu bahçeli konaklar biraz 'sonradan görme'ydi. Batı ekseninde ve eklektik üsluptaydılar, o sıralarda (1875-1920 arası) Osmanlı'da her şeyin olduğu gibi. (Belge, 2000:331)

“Heybeliada oldukça büyük, oldukça yeşildir. İskelede inilince, solda Deniz Harp Okulu ve ona bağlı binalar uzanır. (...) İskelenin sağından çarşı, meyhane ve kahveler yer alır.” (Belge, 2000:332-333)

Servet-i Fünûn romancılarının romanlarında adları geçen mesireler; Erenköyü, Boğaziçi, Kâğıthane, Göksu, Çamlıca, Beykoz, Adalar vb.’dir. Mesirelerde, İstanbul’un sosyal hayat tabloları açık olarak görülmektedir. İstanbul halkının yaz aylarında rağbet ettiği pek çok mesire bulunmakla birlikte, bunların içinde Kâğıthane ve Göksu’nun ayrı bir yeri vardır. Bu mesirelerin her birinin ayrı husûsiyetleri ve âdetleri olduğunu söyleyen Sevensil, bunların kimisine suları, kimisine de mevki ve manzarası için gidildiğini kaydeder. (Sevensil, 1985:185)



عبدالله برادرترك فطوغرافىندن ويانه. ياپيراشدر

هكيدى آطه

Resim 4. Heybeliada

Kaynak : Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 39, 28 Teşrin-i Sâni, Sene 1307, s.1

2.8. Türkiye Dışı ve Avrupa

Servet-i Fünûn yazarlarının eserlerinde Türkiye dışı ve Avrupa da mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. En fazla tercih edilen yer Fransa'dır. Bunun sebebi ise Paris'e olan büyük ilgidir.

Hâlid Ziyâ'nın *Nemide* romanında Şevket Bey'in karısı doğum sırasında ölür. Geride kendisi gibi hasta bünyeli bir kız çocuğu bırakır. Karısının ölümüne dayanamayan Şevket Bey kızını aile doktoru Osman Bey'e bırakarak iki yıllığına Suriye'ye gider. Suriye seyahatından döndükten sonra kendini kızına adar. Baba kız yardımcılıyla beraber Sultanahmet köşkünde yaşamaya başlarlar.

Romanda Şevket Bey'in kızı Nemide Nail'le kardeş gibi beraber büyür. Nemide Nail'e çok bağlanır. Bir gün Şevket Bey Nemide'yi Nail'in yaşadığı eve götürür. Burada Nail'in teyzesinin kızı Nahit'le tanışır ve onu Nail'den kıskanır. Tıp eğitimi için Paris'e giden Nail dönüşte Nemide ile nişanlanır. Bu durumu kabul etmeyen Nahit bir gün Nail'e onu sevdiğini söyler. Nail'in de ona karşı bir takım duyguları vardır. Bir gece bahçede buluştuklarını gören Nemide, artık onların birbirilerini sevdiğini anlar ve parmağındaki yüzüğü çıkarıp Nahit'in parmağına geçirir.

Kırık Hayatlar'da Ömer Behiç bir memur çocuğudur. Çocukluğunda eğitimi düzensiz geçmiş, babası sürekli ev değiştirmiştir. Sarıyer'den, Paşabahçe'den, Haydarpaşa'dan, Kısıklı'dan, Fener'den, hatta Horhor'dan, Vefa'dan Samatya'dan Gülhane'ye senelerce taşınmıştır. Semt değiştikçe çocuğu da okul değiştirmiştir. Küçükken babasının her dediğini yapan Ömer Behiç, belli bir yaşa geldiğinde meslek seçimi konusunda kimseyi dinlemez. Babası onu bir devlet memurunun desteğiyle ya dâhiliyeye, ya da maliyeye girmesini sağlamak istiyordu. Bir gün Ömer Behiç mektebe girdim diyerek sevinçli bir şekilde gelir. Kimseye haber vermeden tıp fakültesine girebilmenin yolunu bulmuştu.

Elbisesinden, yiyeceğinden kısarık harçlığından arttırılan paralarla Beyoğlu'ndan tıbbı ait kitaplar edinerek geceleri bunların üzerinde uykusundan bile vazgeçmişti. Onun etrafında gündüzleri kıymetli saatlerini tavla, dama başında geçirenler, Galata'nın itiraf olunamayacak sokaklarında dolaşanlar vardı. O ne zaman teşviklere mağlup olarak bunlara refakat etse hatasının akabinde onu aylarca tekerrürden muhafaza eden bir nedamet duyardı. (Hâlid Ziyâ, 1924:48)

Ömer Behiç okulu birincilikle mezun olduktan sonra Avrupa'ya gönderilir. Yüksek tahsilini Fransa'da tamamlayan Ömer Behiç daha sonra İstanbul'a geri döner.

Mâî ve Siyah romanında Mekteb-i Mülkiye'de okuyan Cemil, babası ölünce hem öğrenimini sürdürmek, hem para kazanmak zorunda kalır. Okul arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin tavsiyesiyle Fransızca tercüme yapmaya başlar. Ancak aldığı para yetmediği için ek işler arar ve Mir'at-i Şuûn gazetesinde iş bulur. En büyük hayali ünlü bir yazar olmaktır. Şiirde yapılması gereken değişikliklerle ilgili bir eser yazmaya başlar. Kız kardeşi İkbâl'i matbaa sahibinin oğlu Vehbi Bey'le evlendirir. Matbaa sahibi hastalanınca bütün işleri Vehbi Bey idare etmeye başlar. Ahmet Cemil bu işten memnunluk duyar. Gazetenin başyazarı olur. Hatta gazeteye yeni makinalar alınmasını sağlamak için evini rehin bırakır. Bir süre sonra Vehbi Bey'in Ahmet Cemil'le arası bozulur. Onunla arasında olan husumetden dolayı hamile karısı İkbâl'i döverek ölümüne sebep olur. Ahmet Cemil'in sevdiği Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi de nişanlanır. Lâmia'nın nişanlanmasından sonra Ahmet Cemil son umudunu da yitirir ve hayal kırıklığı yaşar. İkbâl'in ölümü, sevdiği kız Lâmia'nın bir başkasıyla nişanlanması, baba evinin satılması onun için bir yıkım olur. Annesi hariç her şeyini kaybedince büyük acılar yaşadığı bu şehirde kalamayacağını anlar ve Osmanlı'nın uzak bir vilâyetine gitmek üzere annesiyle birlikte İstanbul'dan ayrılır. Aynı gün okul arkadaşı Hüseyin Nazmi de Avrupa'ya gitmek için İstanbul'dan uzaklaşır.

Nesl-i Ahîr'de iyi bir eğitim gören Süleyman Nüzhet Paris elçiliğinde çalışmaktadır.

Süleyman Nüzhet hakkında zaten az çok fikirleri vardı. İstanbul'un en güzide bir sınıfına, erkânından biri uzunca bir zaman Sadareti işgal ederek o vakitten beri hâlâ hâtıralarda pâyidar olan bir sît-i namus ü haysiyet bırakmış bir ailesine mensup idi. Küçük yaşından itibaren Fransa'dan suret-i mahsusada celb edilmiş bir mürebbiye ile başlayarak gençliğinin birkaç senesini Mekteb-i Sultanî'de geçirdikten sonra Lycee Condorcet'ye gönderilmiş ve avdetinde Hariciye Nezaretine intisab ettirildikten sonra bir netice-i fecia ile biten izdivacını müteakip muhtelif sefaret maîyetlerinde bazen Petersburg'da, bazen Madrid'de, bir müddet Viyana'da, bir müddet Berlin'de, uzun bir zaman Paris'te en küçük memuriyetlerden başlayarak müsteşarlığa kadar çıkmış, nihayet sefaretlerin

hükümet-i merkeziye ile revabıt ü münasebatı bir devre-i müşevveşeye girmek istidadlarını gösterirken İstanbul'a avdet ederek İstişâre Odası'nda kalmaya rıza göstermiş idi. (Hâlid Ziyâ, 2009:26)

Paris elçiliğinde çıkan bir sorundan dolayı görevinden ayrılan Süleyman Nüzhet yurda döner. İstanbul'a döndükten sonra kızı Azra ile Büyükkada'da bir ev tutar ve orada yaşamaya başlarlar. High School'dan mezun olan Azra'nın, batılı tarzda bir terbiye ile yetiştirildiği görülür.

Süleyman Nüzhet, Paris dönüşü vapurda İrfan ve Şakir'le tanışır. Babasının yardımı ile Paris'e kaçan İrfan, orada müzik eğitimi alır, eğitimini tamamlayınca da yurda döner. Şakir de onun gibi Paris'e eğitim almak için giden kişilerden biridir.

Şakir Ulûm-ı Siyasiye Mektebi'nden çıkıyor, şimdilik Hariciye memurluğuna namzet, gelecek sene Paris'e müsteşar olarak gelmek için İstanbul'a kız aramaya gidiyor. Ben sadece bir çalgıcı...

Şakir ilave etti:

Dârü't-talim-i musikinin en parlak şakirdi, Paris bulvarlarının en dalgın, daima ıslık çalarak yürür yahut en doğru tarifıyla, koşar bir otomobili... (Hâlid Ziyâ, 2009:24)

Romanda Müzella ve Seniye'nin de Paris'e gittikleri belirtilir. Yaptıkları yanlış evliliklerden sonra kızlar tekrar İstanbul'a dönerler.

Karanfil ve Yasemin romanında Samim, Galatasaray'ı bitirdikten sonra Avrupa'ya gönderilir. Orada uzunca bir süre kalır ve Fransa'yı, Almanya'yı, İsviçre'yi, İtalya'yı, İngiltere'yi gezer. Bu ülkelerin bütün şehirlerinde aylarca kalır. İsviçre'de yaşayan Samim bir gün İstanbul'a geri döner. Romanda Samim'in sevgilisi Nevhiz iki defa Avrupa'da bulunur. Eserde bu konuda şunlar yazılıdır:

Babam, daha mutasarrıfken Midilli'de doğmuşum. Sonra bir iki vilayete valiliğe gittik. Nihayet nazır olup İstanbul'a gelince, burada yerleştik. Bu süs bebeği gibi büyüdüm, çocukluğum, gençliğim musiki gibi, resim gibi bütün zîynet dersleri ile geçti. Yirmi yaşına geldiğim vakit Fransızca, İngilizce okumadığım kitap kalmamıştı diyebilirim... Bütün şairler, bütün romancılar... Hemşiremle boş saatlerimizi hep okuduğumuz romanları münakaşa ile geçirirdik. Evvela, on sene

evvel, on beş yaşında iken, amcam ve hemşiremle bir Avrupa seferi yaptık. Harb-i Umumi'ye kadar İngiltere'de, Fransa'da İsviçre'de oturduk. Harp ilan edilince tabii mecburen İstanbul'a avdet ettik. İki sene süren bu ilk seyahat bugün düşünüyorum da duman arasında geçmiş gibi görünüyor. Avrupa'yı asıl mütarekeden sonraki seyahatimizde gördüm, tanıdım. Çünkü bütün meleketime ancak o vakit sahiptim. Hayatı anlamış, dünyayı görmüştüm. (Mehmet Rauf, 1924:224)

Kadri Paşa'nın kızı Pervin Şeref'le, oğlu Pertev ise Yezdan'la evlenir. Çiftler nikâhları yapıldıktan sonra Avrupa'ya seyahata giderler. Eylül'e kadar Avrupa'da gezecek sonra döneceklerdi. Şeref ile Pervin balayı için gittikleri Avrupa'dan kısa süre içinde geri dönerler. Pertev ile Yezdan ise İngiltere'ye giderler.

Pertev gelmedi ki, dedi. Biz burası için hareket ettiğimiz vakit o, Yezdan ile İngiltere'ye geçti... Onlar zannediyorum kışın da gelmeyecekler! Biz Pervin'le yalnız geldik." Bir süre sonra Pervin Pertev'den mektup alır. "Onlar karı koca İskoçya'ya kadar uzamışlar, şimdi tekrar Paris'e gelmişlerdi. Kışı İsviçre'de geçirmek istiyorlardı. (Mehmet Rauf, 1924:320)

Romanda Samim'in sevgilisi Nevhiz verdiği buluşma sözünde durmayarak arkasında bıraktığı küçük bir notla İtalya'ya kaçar.

Son Yıldız romanında elektrik şirketinde çalışan Fikret Bey iyi bir mühendistir. Önce Almanya'da beş sene bulunmuş, sonra üç seneyi de Amerika'da geçirmiştir. Eğitim almak için Almanya'ya giden Fuat da orada üç seneye yakın kalır. Eserde Fahri Cemal ile Perran Avrupa'ya gezmeye giderler.

Görüldüğü gibi, Hâlid Ziyâ ve Mehmet Rauf'un romanlarında roman kişileri ya gezmek ya da eğitim için Avrupa'ya giderler. Bazı roman kişileri de Türkiye dışına çıkarlar. Hâlid Ziyâ'nın *Nemide* romanında, Nemide'nin babası Şevket Bey karısını kaybettikten sonra üzüntülü olduğu için Suriye'ye gider. Suriye bugünkü sınırlara göre yurt dışı sayılır. Ancak döneminde Osmanlı toprağı olduğu için Türkiye dışına çıktığını, yani İstanbul'dan ayrıldığını söyleyebiliriz.

Yazarın *Kırk Hayatlar* romanında Ömer Behiç, tıp eğitimini birincilikle bitirdikten sonra Avrupa'ya gönderilir. Eğitimi bittikten sonra yurda geri döner. *Mâî ve Siyah* romanında hayalleri yıkılan Ahmet Cemil, Osmanlı'nın uzak vilayetine gitmek için annesiyle İstanbul'dan ayrılır. Mekteb-i Mülkiye'de Ahmet Cemil'le okuyan Hüseyin Nazmi romanın sonunda Avrupa'ya gider. *Nesl-i Ahîr*'de birçok yabancı ülkelerde memuriyetlerde bulunan Süleyman Nüzhet, en son çalıştığı Paris elçiliğindeki görevinden ayrıldıktan sonra İstanbul'a döner. Romanda İrfan ve Şakir, Paris'e eğitim almak için giderler. Onlar da Avrupa'da eğitimlerini tamamladıktan sonra yurda dönerler.

Mehmet Rauf'un *Karanfil ve Yasemin* romanında Samim, Galatasaray Sultanisi'ni bitirdikten sonra Avrupa'ya gönderilir. Buradan birçok ülkeye giden Samim'in, o ülkelerde uzun süre yaşadığı bilinmektedir. İki defa Avrupa'ya seyahat eden Nevhiz, romanın sonunda İtalya'ya kaçar. Kadri Paşa'nın kızı Pervin ve oğlu Pertev, evlendikten sonra balayı için Avrupa'ya giderler. Pervin'le kocası Şeref bu seyahattan kısa süre sonra döner, ancak Pertev ve Yezdan seyahatlarına devam ederler. Onlar İngiltere'ye, Paris'e, İskoçya'ya, İsviçre'ye giderler. *Son Yıldız*'da Fikret Bey beş yıl, Perran'ın sevgilisi Fuat İlhami de üç yıla yakın Almanya'da kalır. Roman kişilerinden Fahri Cemal sevgilisi Perran'ı Napoli'ye seyahata götürür. Burada operaya, tiyatroya giderler.

BÖLÜM 3: SERVET-İ FÜNÛN ROMANLARINDA EŞYA

Materyalizm, düşünce tarihinde “sistemli bir düşünce olarak ilk defa eski Yunan’da görülmektedir. Bu düşünce Yunan filozoflarından Leukippos ve Demokritos tarafından felsefî bir sistem haline getirilmiştir.” (Akgün, 1988:7)

“Materyalizm, Batı düşüncesinin önemli bir ürünüdür. Bu düşünce, Batı ülkelerinde felsefî bir meslek, siyasî bir anlayış olmasının yanında önemli bir medeniyet, eğitim ve ilim meselesi olarak da değerlendirilmiştir. Bundan dolayı batılılaşmak, medenîleşmek, ilmî olmak hatta demokratlaşmak arzusunu gösteren her ülke ister istemez bu düşünceyle karşılaşmak durumunda kalmışlardır.” (...) “Birçok ülkede yayılma ve gelişme imkânı bulan materyalizm, 19. yüzyılın sonlarına doğru Türkiye’de de hissedilmeye başlanmıştır.” (Akgün, 1988:7-8)

“Pozitivizm ise 16. yüzyılda ortaya çıkan ve 18. yüzyıl aydınlanma hareketi içerisinde tam bir yaygınlık ve popülerite kazanan” bir felsefe akımıdır. “Esas kurucusu August Comte olmuştur. A. Comte felsefesini ve kendi verdiği adla ‘bilimsel dünya görüşü’nü (...) ‘pozitif felsefe’ olarak adlandırmıştır.” Doğan Özlem’e göre, “(d)oğal olmayan karşısında doğallığa yönelmek, onun bilgisiyile yetinmek; despotik, köleci, özgürlük karşıtı, irrasyonel durum ve uygulamalar karşısında rasyonel olanın yanında olmak ve onu yaşama geçirmek”, Fransız pozitivizminin “sloganı” olmuştur. (Özlem, 2002:453)

“XIX. yüzyılda deneysel bilimlerin gelişmesi, (...) Auguste Comte’nin Pozitivizm felsefesi, bu yüzyılın ikinci yarısında (1850’den sonra) edebiyatta Realizm akımının ortaya çıkmasına yol açmıştır.” (Cevdet Kudret, 1980:24)

Edebiyatta realist yöntemle yazılan şiir akımına *Parnas* adı verilmiştir. Romantizme tepki olarak doğan Parnasizm, Romantizmin öznelliğine karşı Pozitivizmin etkisiyle şiirde nesnel bir eğilim başlar. Parnasizm, toplumsal sorunlarla ilgilenmemiş, “sanat sanat içindir” anlayışını benimsemiştir. Şiirde şairin kişiliği gizlenmiş, şiir iç dünyadan dış dünyaya, öznellikten nesnellığe açılmıştır. (Cevdet Kudret, 1980:36)

Sembolizm ise Realizm'e (Parnas şiirine) tepki olarak doğan edebiyat akımıdır. Sembolistlere göre, gerçeği olduğu gibi anlatma olanağı yoktur. Dış dünyayı olduğu gibi değil, onun asıl hali değiştirilerek bize anlatılır. Bu anlatış şekli kişiden kişiye göre değişir. Onlara göre bir nesnenin adını söylemekle, ya da onu tasvir etmekle şiir yazılmış olmaz; şiir o nesnenin bizde uyandırdığı duyarlılığı telkin etmelidir. Nesnelere, dış dünya ile iç dünya arasındaki bağlantının kurulmasına yarayan birer semboldür. (Cevdet Kudret, 1980:58)

Mehmet Tekin de, "Realistlerin kişileri çizerken, onun kullandığı eşyayı tanıtır anlatmaya önem verdiklerini ve kişiyi sahip olduğu eşya zenginliğiyle birlikte çizmeye özen gösterdiklerini söylemektedir. (Tekin, 2001:137)

Daşcıoğlu'na göre, "Anlatıma dayalı türlerde eşya gelişmiş güzel yerleştirilmiş unsur olarak görülmektedir. Özellikle Batı hikâye ve romanda eşya olay, kişi, zaman ve mekân ile iç içedir. Kimi hikâye ve romanlarda yazar eşyayı kişilerin hayata bakışıyla birebir ilişkilendirir, onların dünya görüşünü eşyalar üzerinden hissettirmeyi seçer." (Daşcıoğlu, Koç, 2009:812)

Servet-i Fünûn romanlarında çok sayıda eşya unsuru tespit edilmiş ve sözlüklerdeki anlamları da yazılarak metinlerde ne şekilde yer aldıkları tek tek gösterilmiştir.

3.1. Mobilya

Şemseddin Sâmî'nin *Kâmûs-ı Türkî*'sinde mobilya, "Ev, büro vb. yerlerin döşenmesine yarayan masa, koltuk, sandalye gibi taşınabilir bir takım eşyâya verilen ad" anlamındadır. (Sâmî, 1985:888)

Türkçe Sözlük'te mobilya, "oturulan, yemek yenilen, çalışılan, yatılan yerlerin döşenmesine yarayan taşınabilir eşyalar verilen genel ad, möble" (TDK, 2005:1404) olarak tanımlanmıştır.

Hâlid Ziyâ'nın *Aşk-ı Memnû* romanında Adnan Bey'in yalısı batılı tarzda döşenmiştir. Doğu tarzda döşenen evlere hayranlık duyan Matmazel Courton, ilk defa Adnan Bey'in

evine geldiğinde çok şaşırır. Çünkü yalının dekorasyonu “Avrupalı” tarzdadır. Bir gün yalının içinde büyük bir telaş başlar. Rihtıma bir “mavna” yanaşır. “Mavna”dan gürültüyle bir şeyler çıkarılır. Nihal pencereden bakınca bunun bir yatak odası takımı olduğunu görür. “Bu isfendan ağacından güzel bir takımdı.” (Hâlid Ziyâ, 1316:113) Odalarda yapılan değişikliğin asıl sebebi anlaşılmıştı. Nihal bunu görmek istemeyerek bahçeye kaçar. Takım iki gündün beri yukarıda sofada duruyordu. Adnan Bey Nihal’in bir şeyler sormasını bekliyordu. Ancak Nihal sofayı dolduran bu yatak odası takımlarının yanından sanki onları görmeyerek geçirdi. (Hâlid Ziyâ, 1316:113)

3.1.1. İskemle

Kâmûs-ı Türkî’de iskemle, “Dört ayaklı, oturmağa yarayan küçük ve arkalıksız sandalye” olarak tanımlanmıştır. (Sâmi, 1985:579)

Türkçe Sözlük’te iskemle, “arkalıksız sandalye”, “üstüne sigara tablası, çiçek vazosu vb. konulan küçük masa” (TDK, 2005:983) anlamındadır.

Hâlid Ziyâ’nın *Nemide* romanında iskemle Şevket Bey’in Sultanahmet’teki konağında, Kanlıca’daki yalının bahçesinde ve odalarında kullanılmaktadır. *Bir Ölüniin Defteri*’nde Beylerbeyi’ndeki yalıda bulunmaktadır. *Ferdi ve Şürekâsı*’nda iskemle, Hacer’in odasında, Ferdi ve Şürekâsı yazıhanesinde görülür. Hacer piyanoda bir şeyler çalacağı zaman iskemleye oturur. Yazıhanede İsmail Tayfur yüksek iskemlede oturmaktadır. İsmail Tayfur’un yaşadığı evde ve odasında da iskemle bulunmaktadır.

Mâî ve Siyah romanında iskemle, Ahmet Cemil’n yaşadığı evde, çalıştığı matbaada, Hüseyin Nazmi’nin köşkünde, Palais de Cristal’de kullanılmaktadır. Lâmia piyanosunu çaldığı zaman yuvarlak iskemlede oturur.

Aşk-ı Memnû’da iskemle, hem Firdevs Hanım’ın evinde, hem de Adnan Bey’in yalısında görülür. Adnan Bey’in yalısının bahçesinde ve odalarda çok sayıda iskemle bulunmaktadır. Yalıdaki hizmetli kız Nesrin, avizenin mumlarını iskemlenin üstüne çıkararak yakar. Behlül de elindeki fotoğrafı duvardaki tablonun köşesine sıkıştırmak için iskemleyi kullanır. Nihal, piyano çalarken iskemleye oturmaktadır. Adnan Bey’in

yalısında ayrıca sigara iskemlesi de kullanılmaktadır. Çok titiz ve düzenli bir insan olan Adnan Bey sigara iskemlesinin yerinin değişmesini hiç istemez. Nihal ve Cemile kitapların birinde buldukları bir örgüden sigara iskemlesi için örtü yapmaya çalışırlar.

Adnan Bey'in yalısındaki Bihter'in yatak odasında alçak yer iskemlesi vardır. Yer iskemlesi Adnan Bey'in odasında da kullanılmaktadır. Şakire Hanım'la Süleyman Efendi'nin yalıdan gideceğini duyan Nihal, babasının odasındaki yer iskemlesinde oturarak onlar giderse yalnız kalacağını söyler.

Yer iskemlesi, açılır kapanır küçük iskemle ve uzun iskemle Firdevs Hanım'ın yalısında da kullanılmaktadır.

Kırık Hayatlar romanında Ömer Behiç ve ailesinin taşınma sırasında aşağıda kalacak eşyalar, merdivenin ayaklarına bırakılır. Bu eşyalar arasında iskemle de bulunmaktadır. Ömer Behiç'in iş odasında ve kapının yanındaki bekleme odasında da iskemle vardır. Evin bahçesinde bulunan alçak iskemlede İsmet'le Andelip Bacı'nın oturdukları görülür. İskemle Nebile'nin evinde de kullanılmaktadır. Ömer Behiç ve Bekir Servet'in Leyla'yı Tepebaşı Bahçesi'ne gezmeye götürdükleri gün, Leyla iskemleye tırmanıp pastaya uzanır ve iki parmağıyla onu alıp ağzına götürür.

Nesli Ahîr'de iskemle, Tepebaşı Bahçesi'nde bulunmaktadır. Şevket İrfan'a Nebil Paşa'yı gösterince İrfan bütün bahçeyi unutarak bu meşhur ismin sahibine bakar. Nebil Paşa, iskemlelerle masaların arasından doğru bir hatla, bahçenin kapısına yönelir. (Hâlid Ziyâ, 2009:162) İskemle, Nüzhet'in "hemşiresinin" yaşadığı yalıda da bulunmaktadır.

Romanda Şevket Bey'le beraber matbaaya gelen İrfan, yazı işleri odasında Behiç'i görür. Tercümesini bitiren Behiç, masanın başından iki hasır iskemle çekerek uzun odanın kenarında İrfan'la beraber oturur. Masanın başında Şevket'le beraber dört yazar vardı. Behiç yavaş sesle onları gözleriyle göstererek tanıtır. (Hâlid Ziyâ, 2009:144)

Azra'nın anneanesi Nefise Hanım'ın köşkünde sandalyelerle beraber iskemlelerin de kullandığı görülür. "Behiç iskemlesini biraz çekerek, bir an evvel bitirmek

istiyormuşcasına seri ve mütekatı cümlelerle ikmal etti.” (Hâlid Ziyâ, 2009:245) İskemle, Süleyman Nüzhet’in Ada’daki “mini mini” evinde de bulunur. (Hâlid Ziyâ, 2009:249) Şeyda Bey’in yalısında Kütahya çinilerinden yapılmış bir sigara iskemlesinin üzerinde Krakov’dan alınmış Viyana “mamulatından” toprak bir heykel vardır. Süleyman Nüzhet’le İrfan’ın buluştukları Sultanahmet Belediye Bahçesi’nde de iskemleler bulunmaktadır. İskemle, Bebek’te Şakir Bey’in yalısında da kullanılmaktadır. Süleyman Nüzhet’in Emirgan’daki yalısında, Server’in odasında iskemle ve hasır iskemlenin bulunduğu yazılıdır.

Mehmet Rauf’un *Ferdâ-yı Garâm* romanında Nevber piyano çalarken iskemleye oturur.

Hüseyin Cahid’in’in *Hayal İçinde* romanında “Diyapulo” olarak bilinen üç Rum kız kardeş her akşam Tepebaşı Bahçesi’ne gitmektedirler. Lise öğrencisi Nezih, Ziya ve Şükrü bu kızları görmek için Tepebaşı Bahçesi’ne gelir ve burada iskemlede otururlar. Bu üç kız kardeşten İzmaro’yu seven Necip, bir gün Büyükada’ya İzmaro’yu görmeye gider. Ada’da Ayayorgi’ye giden yolda bir kahveye giren Nezih, çardağın altında iyi bir gölge, birkaç hasır iskemle görünce kendisini tutamayarak üzerlerine atlar. (Hüseyin Cahid, 1901:81)

Safvetî Ziyâ’nın *Salon Köşelerinde* romanında davetler verilmekte, balolar düzenlenmektedir. Pera Palas’taki bir baloda Miss Lidya Şekip’e oturması için bir iskemle gösterir. Bir süre sonra baloda durmak istemeyen Şekip, geçeceği salonun kapısında Lidya’yı bir iskemleye oturup yelpazelendiğini görür. İskemle Madam Daven’in evinin salonda da bulunmaktadır. Madam Daven evinde davetler veren bir kadındır. Madam Daven’in evinde verdiği bir davete katılan Şekip, salonda Madam Dölans’ın yanına, arkasız, kısa bir iskemleye oturur. Siyah tahtadan yapılan eski bir evde de bir iskemlenin kullanıldığı görülür. Burada bir anne ve iki kız kardeş yaşamaktadır. Anne hasta olan kızının tedavi masraflarını ödemek için öbür kızına fuhuş yaptırmaktadır.

3.1.2. Sandalye

Kâmûs-ı Türki'de sandalye, “arkadan dayanacak yerleri olup kol koyacak yerleri olmayan hafif iskemle ve oturma eşyası: Hasır sandalye” (Sâmi, 1985:1145) anlamındadır.

Türkçe Sözlük'te sandalye, “arkalıklı, kol koyacak yerleri olmayan, bir kişilik oturma eşyası” (TDK, 2005:1697) olarak tanımlanmıştır.

Hâlid Ziyâ'nın *Nemide* romanında sandalye Sultanahmet'teki konağın kütüphane odasında, Kanlıca'daki yalıda, Şevket Bey'in ve Nemide'nin odalarında kullanılmaktadır.

Bir Ölüniün Defteri'nde ise Beylerbeyi'ndeki yalıda, Vecdi'nin yaşadığı Çamlıca köşkünde bulunur.

Ferdi ve Şürekâsı romanında Ferdi Efendi'nin konağında da sandalyeler mevcuttur. Salonda “unnabî” kadife sandalyeler görülür. Hacer'in odasında da sandalye kullanılmaktadır.

Mâî ve Siyah'ta sandalye Tepebaşı Bahçesi'nde, Hüseyin Nazmi'nin evinde, Raci'nin yattığı hastane odasında bulunur. Ahmet Şevki Efendi Luxenbourg'da kadife sandalyede oturur. Romanda yemek yenirken sandalyede oturulmaktadır.

Aşk-ı Memnû romanında Firdevs Hanım ve kızlarının bir vakitler zengin olduğu, şimdi ise maddî açıdan zorluk çektikleri bilinmektedir. Yaşadıkları “sarı boyalı” yalıdaki sandalyelerin üzerlerine eskilikleri saklamak için işlenmiş şeyler atıldığı görülür. Bihter'le evlenmek isteyen Adnan Bey ise çok zengin birisidir. Yalısını batılı tarzda eşya ile döşemiştir. Evinde “oyma Louis XV. ceviz sandalyeleri” bulunmaktadır.

Kırk Hayatlar'da Ömer Behiç'in çalışma odasında donuk cevizden iki büyük dolabı vardır. Bu dolaplar odanın yan duvarını tamamen doldurmuştu. Ömer Behiç, odada sadece küçük yazıhanesiyle “maun” sandalyesine yer bırakmıştı. Şekûre'yi ilk defa

yakından gören Vedide, bu bedbaht kadın için derin bir merhamet duymuş, onu öpmek için kendini zor tutmuştu. Şekûre gittikten sonra kendini tutamayan, gözlerinden yaşlar boşalan Vedide, hemen taşlıktaki sandalyeye oturur. Sandalye, Şekûre'nin yaşadığı konakta da bulunur. Şekûre rahatsızlanınca Ömer Behiç'in evine araba gönderilir. Ömer Behiç hastanın yatağının yanındaki sandalyeye oturur.

Nesl-i Ahîr romanında sandalye, Nüzhet'in Ada'daki evinde ve Emirgan'daki yalının salonunda ve diğer odalarda bulunmaktadır.

Azra'nın büyükanesinin Çamlıca'daki köşkünde de sandalyeler kullanılmaktadır. Nefise Hanım'ı ziyarete gelen Azra ve Nüzhet, Çamlıca'daki köşkte ağaçların altında fındık dallarından yapılmış sandalyelere otururlar. Büyükada'daki Giacomo otelinde de sandalyeler bulunmaktadır. Romanda Tepebaşı Bahçesi'nde de sandalye kullanılır. "Nebil Paşa pek memnun görünen mösyöye dört kelime söyledi, ikram edilen sandalyeyi kabul etmeyerek döndü." (Hâlid Ziyâ, 2009:190) Sandalye ayrıca, Bebek'te Şakir Bey'in yalısında bulunur. Süleyman Nüzhet, "sandalyesinin önüne biraz kayarak, Şakir'e daha yakın, fakat yüzüne bakmaktan ictinab ederek ilâve etti." (Hâlid Ziyâ, 2009:517) Ada'da Muzaffer Bey'in evinin sahanlığında iki sandalye vardır. Buraya bir başka sandalye çok zor yerleşirdi. Clara gelince Muzaffer koşarak içeriden bir küçük sandalye getirir, bu üç sandalyeyi biraz daha yaklaştırarak sıkışırlar.

Mehmet Rauf'un *Garâm-ı Şebâp* romanında Memduh Bey'in sevdiği kadın, biçim vakti, açılır kapanır sandalyesine oturarak köylülerin çalışmalarını ve buğday başaklarını seyredirdi. Memduh Bey de orada toplanıp duran yığınların gölgesinde, bostanda, üzüm bağında, bir kuyunun başında ona rastladığı zaman mutlu olurdu.

Ferdâ-yı Garâm romanında sandalye, Sermet'lerin yaşadığı yalıda bulunmaktadır. Nevber'e gücenen Macit, sözleriyle Sermet'i de kızdırdığını düşünür. Bir sandalyeye oturup her şeye rağmen Nevber'in çok iyi çaldığı "Strauss'un bir valsini" dinlemeden böylece susar. Romanda ayrıca sallanan sandalye de mevcuttur.

Eylül'de sandalye Süreyyalar'ın yaşadığı köşkte kullanılmaktadır. Köşk evinde alçak sandalye de bulunur. "Necip, bilakis pek mahzuz olarak, alçak sandalye ile köşede piyanonun yanına gelip oturmuştu." (Mehmet Rauf, 1899:25) Sandalye, Süreyya ve Suat'ın yeni tuttıkları Boğaz'daki yalıda da mevcuttur. "Süreyya meyusâne dürbünü sandalyeye bırak(ır)." (Mehmet Rauf, 1899:77)

Bir Zambağın Hikâyesi'nde kahramanın yaşadığı evde de sandalye olduğu görülür.

Bir Aşkın Tarihi'nde Macit'in kütüphane odasında salıncaklı sandalye bulunur. Macit evine misafir gelen arkadaşını salıncaklı sandalyeye oturtur.

Genç Kız Kalbi'inde genç kızın amcası eve gelip soyunduktan sonra hemen ezanda yemek yenir ve terasa çıkılırdı. Amca bey bir sandalyeye oturur, diğer bir sandalyeye ayaklarını uzatır, büyük enfiye mendilini bir dizine, enfiye kutusunu diğer dizine yerleştirirdi. Etrafındaki sandalyelere Pervin'i, kızı Nigar'ı, üçüncü karısı Hediye Hanım'la oğlu yirmi beş yaşlarında Abdi'yi oturturdu. Ada'daki köşkte de alçak sandalye bulunur. Behiç Bey'in alçak hasır sandalyeye oturduğu görülür.

Karanfil ve Yasemin romanında Samim, Moda Burnu'nda tuttuğu evine yemek odası için bir masa ve altı sandalye ayırır. Pertev'in babasının Nişantaşı'ndaki konağında da sandalyeler mevcuttur. Salonda dans edenler orkestra susunca kenara çekilip sandalyelere otururlar.

Böğürtlen'de Burgaz Adası'na pikniğe giden yirmi beş kişilik grubun seslerini duyan kahveci memnun bir şekilde kalkıp hasırlar, sandalyeler, masalar hazırlıyor.

Son Yıldız romanında sandalye, Perran'ın evinde bulunmaktadır. Perran ve Fahri Cemal yemeklerini yerken sandalyeye otururlar. Sandalye, Fahri Cemal'in kendi evinin odasında da kullanılmaktadır. "Fahri Cemal kızı hemen odasına çağırdı, karşısındaki bir sandalyeye onu oturtarak yine sigara dumanları arasında kaybolmuş bir halde dedi ki..." (Mehmet Rauf, 1927a:403) Tokatlıyan'daki salonda Perran, kürkünü Fahri Cemal'in yardımıyla çıkardıktan sonra sandalyeye oturur. Tokatlıyan'da Fahri Cemaller'in yanına

gelen Hidayet Hanımefendi'ye saygı gösteren Fahri Cemal sandalye takdim eder. (Mehmet Rauf, 1927a:18)

Halâs'ta Nihat'ın kaldığı otel odasında da sandalye mevcuttur. Ekrem Behiç'in evinde de sandalye kullanılmaktadır.

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Pera Palas'ın büyük salonuna girilen kapının yanında “fıstıklı meşinden” sandalyeler bulunur. Tokatlıyan'da Miss Lidya'nın babası Şekip'e büyük bir nezaketle kendi sandalyesini verir.

3.1.3. Uzun Sandalye veya Şezlong

Kâmûs-ı Türkî'de şezlong, “Uzanıp rahatça yatılabilecek şekilde yapılmış ve üzerine döşeme yerine bez gerilen bir cins açılıp kapanabilir koltuk” (Sâmi, 1985:1267) anlamındadır.

Türkçe Sözlük'te şezlong, “üzerine uzanılabilir biçimde ayarlanan, döşeme yerine bez gerilen bir tür taşınabilir koltuk” (TDK, 2005:1864) olarak tanımlanmıştır.

Hâlid Ziyâ'nın *Aşk-ı Memnû* romanında Firdevs Hanım “sıcak gecelerde”, yemekten sonra balkona çıkıp uzun sandalyesine uzanmaktadır. “Firdevs Hanım'ın âdetiydi; sıcak gecelerde yemekten sonra şehnişine çıkar ve burada uzun sandalyesine yatarak denizin bitmez tükenmez mırıltılarını dinlerdi.” (Hâlid Ziyâ, 1316:38) Açılır kapanır bu uzun sandalyeyi Firdevs Hanım kendisiyle her yere götürürdü. Göksu gezisine de götürülen bu uzun sandalyede Nihat uzanıp gazete okumaktadır.

Mehmet Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* romanında Sermet, yemekten sonra balkondaki sezlonga uzanmakta, bazen de bahçenin ıhlamur gölgelerinde uzun sandalyeye uzanıp kitap okumaktadır.

Eylül'de Süreyyalar'ın yalıdaki evlerinin balkonlarında uzun sandalye bulunmaktadır. Süreyya ve Necip, Suat gelmeden sigaralarını uzun sandalyelerden birine oturup içerler. “Tekrar balkona çıkıp köşelerdeki yeşilliklerin altında uzun sandalyelerden birine

oturlurken Süreyya ‘Aman Suat gelmeden hemen bir cigara tellendirelim...’ diye kutusunu verdi; henüz cigaralarını yakmışlardı ki Suat görüldü; balkona çıkarak kapıda: ‘Dehşet... Dehşet... Yine mi duman, yine mi?’ diyordu.” (Mehmet Rauf, 1899:67) Süreyya evinde sandalyesine uzanıp gözlerini kapatır ve dalardı. Bir gün uzun sandalyeye uzanan Süreyya’nın gözlerini bir yere dikip düşündüğü görülür.

Karanfil ve Yasemin romanında Beykoz Akbaba’daki köşkte uzun sandalye vardır. Geziye giden hanımlar ve beyler sofradan kalktıktan sonra açılır kapanır keten sandalyelere uzanırlar. Uzun sandalye Pervinler’in yaşadıkları köşkte de vardır. Pervinler’in yaşadıkları köşkte gelen Samim, Pervin’i açılır kapanır uzun bir sandalyeye uzandığını görür.

Kadri Paşa’nın Nişantaşı konağında hasır şezlong mevcuttur. Bir hasır şezlonga uzanan Feriha’nın dizlerine sokulan Fahri Bey güle güle bir şeyler fısıldıyor onu da güldürüyordu. Feriha genç bir kadındır. Güzel Fransızca konuşmaktadır. Bir çay partisinde tanıştığı zengin “ihtiyar” Fahri Bey’le gizlice evlenen Feriha Sörleri’i bitirmiştir. Romanda Samim de Moda’daki evin yatak odası için geniş bir şezlong hazırlatır. Salon için odanın tam merkezine, iki taraflı aralıklı, önde de arkada da oturulabilecek geniş bir şezlong lazımdı. Samim’in Moda’daki evinde bulunan şezlonga Nevhiz’in uzandığı görülür.

Son Yıldız’da Perran, tuvalet odasında süslendikten sonra şezlonga gelir ve Gülter’in küçük bir masayla önüne koyduğu tepsiye saldırır. “Hafif tertip yıkandı, pudralandı, saçlarını taradı, koku süründü, bu esnada Gülter de tepsiyle içeriye gelmiş olduğundan tekrar şezlonga geldi ve Gülter’in küçük bir masa ile önüne koyduğu tepsiye heris gagalı bir kuş yavrusu iştahasıyla hücum etti.” (Mehmet Rauf, 1927a:139)

3.1.4. Sedir

Türkçe Sözlük’te sedir, “kol koyacak yeri olmayan, arkalıksız, üstü minderli ve yastıklı olabilen kerevet, divan” (TDK, 2005:1720) anlamındadır.

Hâlid Ziyâ'nın *Sefile* romanında İkbâl Hanım'ın odasında masa ile yataklığın arasında bir sedir bulunmaktadır.

Nemide'de sedir kelimesi birçok yerde geçmektedir. Şevket Bey'in Sultanahmet'teki konağının bahçesinde ağaçtan bir sedir bulunur. Kanlıca'daki köşkün gül bahçesinde büyük çınar ağacının gölgesi altında tahta sedirler görülür. *Nemide*'nin odasında da "kadife kaplı bir sedir" mevcuttur. "Elbise dolabımın karşısındaki duvar cihetinde ünnabî kadife kaplı bir sedir ile iki koltuk vardı." (Hâlid Ziyâ, 1890a:81) *Nemide* Kanlıca'daki köşkte "merak ile odanın birini açtı. Burası yemek odası idi. Odanın bir duvarını işgal eden ve sofrta 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." (Hâlid Ziyâ, 1890a:77)

Bir Ölüünün Defteri'nde sedir, Beylerbeyi'ndeki yalıda bulunmaktadır. "Anneleri kitabı sedirin bir tarafına atarak mesut bir tebessümle babalarının dizlerine tırmanmış olan çocukları seyrediyordu." (Hâlid Ziyâ,1890b:3)

Ferdi ve Şürekâsı'nda sedir, Hacer'in odasında, Ferdi ve Şürekâsı yazıhanesinde kullanılmaktadır. Odanın kenarına konulan bu sedirde bazen Hasan Tahsin Efendi vakit bulursa uyuklamaktadır.

Mâî ve Siyah romanında sedir, Ahmet Cemil'in evinde ve matbaada görülür. Ahmet Cemil, "Matbaada kendi odasına kapandı, öğle vaktine kadar orada kapısını sürmeleyerek sedirin üzerine uzandı, düşündü." (Hâlid Ziyâ, 1896:176)

Aşk-ı Memnû'da Adnan Bey'in yalısında sedef işlemeli şark halılarıyla döşeli sedirler bulunmaktadır. Yalının bahçesindeki kameriyenin kenarında da sedir görülür. "Kameriyenin kenarında, sedirin üstünde Nihal, Cemile'ye yeni öğrenilmiş bir el işi göstermeye çalışıyordu." (Hâlid Ziyâ, 1316:110-111) Nihal'in odasında uzun bir sedir vardır. Sedir, Firdevs Hanım'ın evinde de kullanılmaktadır:

“Bihter penceresinin yanında, sedirin koluna oturarak, birden muhakemesinin önünde dikilen sualin hallini bu kelimenin ahenginden beklüyormuşçasına kendi kendine:

-Adnan! Adnan Bey, dedi. Bu haberin Bihter üzerinde sihirli bir tesiri olmuş idi.” (Hâlid Ziyâ, 1316:28)

Kırık Hayatlar romanında Suzidil’in kocası Mehmet Ali’nin gittiği meyhanede sedir kullanılmaktadır. Ömer Behiç’in evinde de bir sedir mevcuttur. Çok yorulan Selma, odanın cephe duvarına koyulan geniş sedirin üzerine uzanır. Sedir, Ömer Behiç’le Neyyir’in buluştukları terzi kadının evinde de bulunmaktadır.

Nesl-i Ahîr’de Nefise Hanım’ın Çamlıca’daki köşkünde üzerlerine keten örtüler çekilen sedirler görülür. Sedir, Süleyman Nüzhet’in gezinti yaptıktan sonra gittiği Kısıklı kahvesinde de mevcuttur. Samiye Hanım’ın yaşadığı Emirgan’daki yalıda da sedir kullanılmaktadır. Affan Bey (Süleyman Nüzhet’in eniştesi) “yine sedirin köşesinde, kürklerini dizlerinin altına alarak oturmuş, yanı başında küçük masasıyla, akşamcılığa başlamıştı.” (Hâlid Ziyâ, 2009:523) Ada’da Hadi Efendi köşkünün bahçe kapısı önünde de bir sedir bulunur.

Hüseyin Cahid’in *Hayal İçinde* romanında da sedir kullanılmaktadır. (Hüseyin Cahid, 1901:140)

Safvetî Ziyâ’nın *Salon Köşelerinde* romanında Madam Daven’in salonunda sedir ve sedirin üzerinde kuştüyü yastıklar görülür. Etrafına bakarak oturacak bir yer arayan Lidya’ya, Şekip Bey köşedeki halıyla örtülmüş ufak sediri gösterir.

3.1.5. Koltuk ve Kanepe

Kâmûs-ı Türki’de koltuk, “kol koyacak yerleri, yâni iki yandan kenarları olan büyük sandalye, koltuklu sandalye” anlamındadır. (Sâmi, 1985:735)

Türkçe Sözlük’te koltuk, “kol koyacak yerleri olan geniş ve rahat sandalye” (TDK, 2005:1202) olarak tanımlanmıştır.

Hâlid Ziyâ'nın *Nemide* romanında Şevket Bey'in Sultanahmet'teki konağının kütüphane odasında bir büyük koltuk, Nemide'nin Kanlıca'daki köşk odasında iki koltuk bulunmaktadır. Koltuk sandalyesi kelimesi, romanda bir kaç yerde geçmektedir. "Naime koltuk sandalyesinin içine gömülmüş, kolları bîtab aşağıya doğru sarkmış, (...) yatıyordu." (Hâlid Ziyâ, 1890a:33)

Bir Ölü'nün Defteri'nde Hüsam'ın çalıştığı matbaa odasında koltuk sandalyesi bulunmaktadır.

Kırk Hayatlar'da koltuk, Şekûre Hanım'ın ve Ömer Behiç'in evinde bulunur. Vedide kocasının okuma saatlerinde çocuklarını uyutup elinde ilikleri tamir edilecek bir gömlekle gelerek, koltuklardan birine gömülür, biri kitaplarıyla diğeri işiyle uğraşır.

Ferdi ve Şürekâsı'nda koltuk, Ferdi Efendi'nin kâgir konağının salonunda kullanılmaktadır. "Şimdi ikinci katta bulunuyorlardı. Saniha'nın ayakları, altında mücellâ tahtalar, seyyal bir zemin gibi akıyordu. Etrafına bakındı; duvarları örten seccadeler, pencerelerden akan uzun ipek perdeler, kapıların arasından görünen odalar; sofayı yer yer işgal eden sandalyeler, koltuklar, sedirler, lâtif bir dağınıklık içinde bu cesim yeri dolduran bütün bu eşya, Saniha geçtikçe gözlerinin önünden tayyar bir resim silsilesi gibi akıp geçiyordu." (Hâlid Ziyâ, 1945:113)

Aşk-ı Memnû romanında koltuk, hem Firdevs Hanım'ın, hem de Adnan Bey'in yalısında bulunmaktadır. "Nihat Bey iki gündün beri kuşakları çözülmemiş gazetelerini açıyor; Peyker bahsi arzu edilmeyen zeminlere sevk etmekten ihtiraz ile sükûtu tercih ederek, sarı kalpaklı lambanın altında bir koltuğa gömülmüş, gözleri yarı kapalı, düşünüyordu." (Hâlid Ziyâ, 1316:38) Adnan Bey'in hasta karısının odasında geniş bir koltuk vardır. Behlül'ün odasında da bir koltuk bulunur.

Nesl-i Ahîr'de Azra'nın büyükannesinin Çamlıca'daki köşkünde eski, sırtı sallanan, bir koltuk vardır. Süleyman Nüzhet gittiğinde bu koltuğun içine oturur. Nüzhet'in Giacomo'daki odasında da bir koltuk bulunmaktadır. Nüzhet'in yanına giden İrfan, odasındaki tek koltuğa oturur. İrfan "demin oturduğu koltuk sandalyesine kadar gitti,

oturdu.” (Hâlid Ziyâ, 2009:294) Süleyman Nüzhet’in kız kardeşinin oturduğu Emirgan’daki yalıda ve Nüzhet’in odasında bir koltuk vardır. “Nüzhet, koltuğun üstünü dolduran kalabalığı yatağın üzerine atarak hemşiresine yer hazırladı.” (Hâlid Ziyâ, 2009:208)

Mehmet Rauf’un *Ferdâ-yı Garâm* romanında Sermetler’in yaşadıkları köşk salonunda ikili bir koltuk vardır.

Eylül’de koltuk, Süreyya ve Suat’ın yaşadıkları yalıda bulunmaktadır. Süreyyalar’ın ailece yaşadığı köşkte de koltuk olduğu yazılıdır. Necip’in gidip gitmediğini öğrenmek isteyen Süreyya, “camlı kapıyı açarak köşkün üç tarafını muhit olan balkonda yürüyüp öbür cephede bir pencerenin önünde durdu; “Necip pencerenin yanındaki koltukta dalgın oturuyordu.” (Mehmet Rauf, 1899:21) Boğaziçi’ndeki yalıda “Öğleden sonra ara sıra rüzgâra bir atalet geldikçe, bu Temmuz sıcaklarında, üçü birden balkonun bambu koltuklarında yastıklara gömülerek uyuklardı.” (Mehmet Rauf, 1899:137) “Behice dadı bu tembel saatlerin bazen eğlencesi oluyordu. Kutusu, kibriti, tablası, elinde gezerek gelir, kendine ikram edilen koltuğu bırakarak yerde bir küçük mindere yerleşerek sigarasına daldı.” (Mehmet Rauf, 1899:138) Süreyyalar’ın yaşadığı köşkün balkonunda hasır koltuk bulunmaktadır. “Süreyya da balkona çıkmıştı, orada bir hasır koltuğa düşer gibi oturarak, ‘Yanında Necip mi var?’ diye sordu.” (Mehmet Rauf, 1899:10)

Serap’ta İclâl’in yaşadığı evde bir koltuk vardır. “(V)e bu okadar acı, o kadar acıydı ki hıçkırmaya müheyya, aynadan ayrılarak en hassas noktasından mecruh olmuş gibi inhizam-ı elîm içinde koltuğa düştü.

Demek yarabbim, bu kadar, bu kadar harap olmuştu?” (Mehmet Rauf, 1909b:103)

Bir Zambağın Hikâyesi’nde yatak odasında bir koltuk görülür. “Yatak odasında sobanın yanına bir koltuk ve beyaz kaşmirden bir robdöşambr hazırladım, koltuğun önüne iki terlik koydum.” (Mehmet Rauf, 1912:28)

Genç Kız Kalbi'nde Hediye Hanım'ın Ada'daki köşkünde, Pervin'in uyuduğu odada bir koltuk bulunur. Romanda genç kızın amcasının İstinye'deki köşkte koltukta uyukladığı, "şekerleme" yaptığı görülür. Amca sabahları erken kalkınca evdeki herkesi zorla uyandırır. "Sonra kendisi koltukta şöyle kendi tabirince şekerleme yaptığı zaman birisi kazara aksırca kıyamet kopararak saygısızlıkla itham eder." (Mehmet Rauf, 1925:22)

Karanfil ve Yasemin romanında Nevhiz'in Çengelköy'deki köşkünde masanın etrafında karşılıklı olmak üzere İngiliz malı iki koltuk vardır. Koltuk, Kadri Paşazâdeler'in terasında da bulunmaktadır. "Şimdi artık iyice gece inmiş, teras elektrik fanuslarının döktüğü beyaz ziya tabakaları altında, kavalileri ile dolaşan yahut hasır koltuklarda konuşan ekserisi beyazlar giyinmiş hanımlarla, bir peri âlemini tanzir ediyordu." (Mehmet Rauf, 1924:47) Samim Nevhiz için konağa gittiğinde terk edildiğini, Pervin'in hastalandığını, Saraylı'nın kendisini bir koltuğa oturtup söylemesi ile öğrenir. Pervin'in hasta olarak yattığı odada yatağın ayak ucunda bir koltuk vardır. Doktor ve Samim bu koltuğa otururlar. Kadri Paşalar'ın Beykoz Akbaba'daki köşkün salon kapısının önünde de hasır koltuk mevcuttur.

Böğürtlen'de üç kız kardeşin yaşadığı Büyükkada'daki köşkte de koltuklar kullanılmaktadır. Üç kız kardeşin Ada'daki köşkü gelen misafirlerle dolu idi. "Orada burada, koltuklarda, kanepelerde, kadınlar erkeklerle, ikişer üçerlik müteferrik takımlar teşkil etmişti." (Mehmet Rauf, 1926:8) "Bizi götürdü, hasır bir masanın etrafına dizilmiş koltuklara oturttu. Bir Japon kasesindeki sigaralardan ikram etti." (Mehmet Rauf, 1926:9)

Son Yıldız'da koltuk, Perran'ın evinin salonunda bulunmaktadır. Perran'ın salonunda bulunan koltuk ve kanepelere karışık oturan misafirlere Fikret Bey Amerika hayatını anlatmaktadır. "Fahri Cemal, gömüldüğü koltukta çenesi eline dayanmış Şefik Nuri'yi süzüyordu." (Mehmet Rauf, 1927a:81) Fahri Cemal'in kendi evinde de koltuk mevcuttur. "Kalkıp masa başındaki koltuğa oturdu." (Mehmet Rauf, 1927a:433) Perran'ın eski sevgilisi Fuat'ın yazıhanesinde de koltuk bulunmaktadır. "Perran bir koltuğa düşüp oturarak, ölü gibi sapsarı dudakları renksiz gözler sönük ve dermansız bir

sesle, İşte geldim... diye mırıldandı.” (Mehmet Rauf, 1927a:244) Fuat’ın evinde de koltuk mevcuttur. “Ve bu darbe altında ayakta duramıyormuş gibi orada bir koltuğa çöktü, oturdu.” (Mehmet Rauf, 1927a:477)

Kan Damlası’nda koltuk, Şakir Feyzi’nin köşkünde görülür. Memurları büyük hole alan Şakir Feyzi, orada ipek yastık ve kadife minderli hasır koltuklara oturarak olayı anlatmaya başlar. Şakir Feyzi Bey’in köşkünde, Hadiye Hanımefendi Suzan Hanım ve kocasının, köşkün önündeki havuza karşı yeşil koltuklara gömülüp, gazete okudukları, konuştukları ve gülüştükleri görülür. Hadiye Hanımefendi’nin odasında da koltuk vardır. Feyzi Bey köşke gelen zabıta memurunu İngiliz koltuğuna oturtur.

Halâs’ta Ekrem Behiç Bey’in ve Saim Remzi Bey’in evinde de koltuk kullanılmaktadır. Sabahattin ve Nihat’ın gittikleri Madam’ın ve Beatrice’nin evinde de koltuk mevcuttur. Sporting salonunun penceresinin önünde de koltuk bulunmaktadır.

Safvetî Ziyâ’nın *Salon Köşelerinde* romanında koltuk, Madam Daven’in evinde kullanılmaktadır. “Orada burada maî atlas kaplı ufak lâke sandalyelerle, koltuklar; paravanın arkasındaki köşede Madam’ın yazı masası” vardı. (Safvetî Ziyâ, 1912:71) Union Française’de verilen büyük baloya giden Şekip, salonda derin bir koltuk bulup “içine gömül(ür).” (Safvetî Ziyâ, 1912:103)

Kâmûs-ı Türkî’de kanepa, “arkalıklı ve iki yanlı bütün sedir, iki üç kişinin oturabileceği uzunlukta koltuk” (Sâmi, 1986:634) anlamındadır.

Türkçe Sözlük’te kanepa, “Birkaç kişinin oturabileceği genişlikte koltuk, çekyat” olarak verilmiştir. (TDK, 2005:1060)

Hâlid Ziyâ’nın *Kırık Hayatlar* romanında Ömer Behiç’in çocuklarının odasında bir divan bulunmaktadır. Divanın üstüne oturtulan Leyla’nın önüne dikişlerinin ve oyuncaklarının yığıldığı görülür.

Mâî ve Siyah'ta kanepeler, Mir'at-ı Şuûn matbaasının "müdüriyet" odasında ve Beyoğlu eğlence yerlerinde görülür.

İki arkadaş şu tenhalık içinde nereye oturacaklarını birden tayin edemediler,

Ahmet Cemil biraz tereddüitten sonra:

Şuraya! Dedi.

Sahnenin yanında bir kanepeye oturdular.

Daha pek erken, Raci gelmemiş, fakat şimdi müdavimler sökün ederler... (Hâlid Ziyâ, 1896:87)

Aşkî Memnû'da kanepeler, hem Firdevs Hanım'ın hem Adnan Bey'in yalısında bulunur. Behlül'ün ve Bihter'in odasında da kanepeler kullanılır. Bihter'in kanepeler üzerine bıraktığı al kadife kutuyu gören Nihal, babasının kendisini unutarak hep bu kadını düşünmesini çok kıskanır. Gidilen akraba düğün evinde kanepeler, gelinin odasında koltuk ve kanepeler birlikte kullanılır.

Nesl-i Ahîr'de Nüzhet'in Giacomo'daki odasında bir kanepeler bulunmaktadır. "Nüzhet, üzerini esvaplar, paketler, yığınlarla kitaplar, cerideler dolduran kanepenin kenarına ilişti; ayağını ayağının üzerine attı, iki elini dizine kilitleti." (Hâlid Ziyâ, 2009:290) Romanda Şeyda Bey'in yalısında İngiltere'den getirilen bir kanepeler takımına "Gordes" halısından yüz geçirildiği yazılıdır. (Hâlid Ziyâ, 2009:396) Nüzhet'in eniştesi kanepeler üzerinde entarisini dizlerinin üzerinden doladıktan sonra bağdaş kurarak oturur. Jeannette ve Süleyman Nüzhet'in Bahçe'de sanatçıların giriş kapısının yanındaki tahta kanepenin üzerine oturdukları görülür.

Mehmet Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* romanında köşkün salonundaki balkon kapısının yanında uzun kanepeler vardır. "Böylece sofranın son dakikaları hep Sermet'e hasredildi. Salona çıkıldığı zaman aynı ısrar hükümran oldu. Hanımefendi balkon kapısının yanı başındaki uzun kanepelere uzanmış, Nevber bir köşede ikilik bir koltuğa yaslanmıştı." (Mehmet Rauf, 1913:24)

Eylül'de, Süreyya'nın ailesinin yaşadığı konakta kanepeler olduğu bilgisi var. Yalının balkonunda ayrıca kamış koltuklar da mevcuttur. "Öğleden sonra buraya çıkıyorlar, kamış koltuklara uzanıyorlardı; hararet çoğalmış, fakat aşağıda deniz hâlâ serin..."

(Mehmet Rauf, 1899:61) “(İ)ki erkek yalnız kaldıkları zaman Süreyya karşısındaki koltuğa arka üstü yatıp şimdi nim mahzun: -İşte böyle kardeşim, dedi; sana yemin ederim ki onsuz kalsam ölürüm...” (Mehmet Rauf, 1899:59) Burada yazılan koltuk kelimesi kanepede anlamındadır.

Bir Zambağın Hikâyesi'nde kanepede, kahramanın evinde bulunmaktadır.

Bir Aşkın Tarihi'nde Macit'in kütüphanesinde bir kanepede vardır. Kütüphane odasında Macit bu kanepede oturmuştur.

Karanfil ve Yasemin romanında Nevhiz'in Çengelköy'deki köşkünde kalın “maroken” minderli ve arkaları istenildiği kadar yatırılıp kaldırılan Amerikan yapısı iki kanepede mevcuttu.

Böğürtlen'de üç genç kızın yaşadığı köşkte koltuklarla birlikte kanepeler de bulunmaktadır. Köşkün asıl bahçesi binanın arkasında denize doğru uzanan zengin bir çamlık halindeydi. Nihat ve Pertev'i kızlar oraya götürür. Orada sık bir çam gölgesinde açılır kapanır koltuklar, hasır kanepeler ve hatta hamaklar bulunmaktaydı.

Son Yıldız'da kanepede, Perran'ın yaşadığı apartman dairesinde görülür. Perran gazete ve kitapları bir kanepenin üzerine açıp okumaktadır. (Mehmet Rauf, 1927a:141) Fahri Cemal'in kendi evinde de kanepede kullanılmaktadır. Fuat'ın yazıhanesinde de kanepeler vardır. Onun yazıhanesine giden Perran küçük odadan geçerek daha büyük ve geniş kanepelerle döşeli güzel bir odaya girer. (Mehmet Rauf, 1927a:244)

Halâs'ta Ekrem Behiç Bey evinde kanepede kullanılmaktadır. Ekrem Behiç Bey evine misafir gelen Nihat'ı köşedeki kanepede oturttur. Saim Remzi Bey'in evinde de “müget döşeli” kanepede vardır. Sporting salonunun penceresinin önünde de kanepede bulunmaktadır.

Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında Nezih, yorgun olduğu zamanlar, dışarıdan evine geldiğinde odasındaki kanepenin üzerine uzanır. Evde on buçuktan sonra

kitaplarından bıkan Nezih'in, kanepesine uzandığı, karşısındaki pencereyi açarak hayallere daldığı görülür. (Hüseyin Cahid, 1901:49)

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Madam Daven'in evinin salonunda "cilalı akajudan düz fıstıklı atlas kaplı ince ve alçak bir İngiliz kanepesi" ve koltuk mevcuttur. (Safvetî Ziyâ, 1912:67-68) Laura'yla dans eden Şekip, dinlenmek için bu kanepeye oturur. Her gün alafranga saat iki buçukta Pera Palas'a giden Şekip, Lidya'yı büyük salonda beklerdi. Pera Palas'a girince sağ köşede bir "meşin" kanepesi vardı. (Safvetî Ziyâ, 1912:193) Romanda Union Française'in salonunda da kanepesi bulunmaktadır.

3.1.6. Masa

Kâmûs-ı Türkî'de masa, "üzerinde yemek yemeğe, iş görmeğe yarayan çeşitli biçimlerde ayaklı tabla" (Sâmi, 1986:830) anlamındadır.

Türkçe Sözlük'te masa, "Ayaklar veya destek üzerine oturtulmuş bir tabladan oluşan mobilya"dır. (TDK, 2005:1348)

Masa, Servet-i Fünûn yazarlarının romanlarında genellikle kullanılmaktadır. Romanlarda çatal, kaşık, bıçak kullanılmakta yemekler masada yenilmektedir. Hâlid Ziyâ'nın *Mâî ve Siyah* romanında Ahmet Şevki Efendi kullanmadığı bir dolabın alt katını küçük bir kiler haline getirerek buraya sofraya örtüleri, havlular, su kadehleri, tabakları, çatalları, bıçakları koyar; her gün öğle üzeri küçük bir yuvarlak masanın üzerine o beyaz örtülerden birini örterek sofrayı hazırlardı. Tepebaşı Bahçesi'nde verilen ziyafette ve Ahmet Şevki Efendi'nin matbaadaki odasında sofraya masada kurulmaktadır.

Nesli Ahîr'de masa, Azra'nın büyükannesinin köşkünde kullanılmaktadır. Azra, "Nefise Hanım'ın karşısına oturarak dirsekleri fındık dalından mamul masaya dayadıktan sonra ellerini kavuşturdu." (Hâlid Ziyâ, 2009:242) Ada'da Muzaffer Bey'in evinde de küçük bir masa bulunmaktadır.

Mehmet Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* romanında masa, Sermetler'in yaşadığı Yeniköy'deki köşkte kullanılmaktadır.

Genç Kız Kalbi'nde Pervin'in amcasının evindeki yemek odasında ve Pervin'in uyuduğu odada küçük masa mevcuttur. "Nihayet başka çare bulamadım, o öbür tarafa gittiği sırada küçük masadaki mumu yaktım, ben de guya kendisinin vücudundan bihaber olarak pencerenin önüne oturmuşum gibi onun kitabını mütalaya dalmış göründüm." (Mehmet Rauf, 1925:126)

Karanfil ve Yasemin'de Samim, Moda'daki evinin eşsiz olmasını ister ve bunun için araştırmasını iyice yaptıktan sonra evi şekillendirmeye başlar; öncelikle yemek odası için bir masa seçtiği görülür.

Böğürtlen'de üç kız kardeşin Ada'daki köşkünde hasır masa vardır. Şekûre, Nihad ve Pertev'i hasır masa etrafına dizilen koltuklara oturtur. Burgaz Adası'na pikniğe giden grup için kahveci masalar hazırlar.

Son Yıldız'da Fahri Cemal'in odasında bir masa bulunmaktadır. (Mehmet Rauf, 1927a:398) Masa, Perran'ın salonunda da kullanılmaktadır. Fahri Cemal'in Perran'a getirdiği krizantem, vazunun içine yerleştirilerek masaya konur. (Mehmet Rauf, 1927a:47) Perran çiçekliği salonun orta masasına koyar. (Mehmet Rauf, 1927a:49)

Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında Tepebaşı Bahçesi'nde birçok masa vardır. Bu Bahçe'nin her zaman kalabalık, masaların dolu olduğu görülür. Bir Pazar günü Nezih ile Vedad'ın Bahçe'ye gelmeyen kızların masasında oturdukları belirtilir. Romanda tiyatrodaki susayan kadına, oğlu, garsonu çağırıp su ister, garson su bardağını kadına uzatır ve beklemeden dolaştırıp su şişesini az ötedeki masanın üzerine bırakır. (Hüseyin Cahid, 1901:123)

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında masa Union Française'in salonunda görülür. Madam Daven evindeki davetinde misafirler, yavaş yavaş konuşuyor, Madam Daven Madam Sanşayn'a çay ikram ediyor, Miss Lilian, Lidya, Marakezalar çay

masasının yanına toplanarak, bir şeyler atıştırıyorlardı. (Safvetî Ziyâ 1912:76) Masa, Madam Daven'in evinde de bulunmaktadır. "Madam Daven matmazellerle konuşarak yerinden kalktı. Masa'ya yaklaştılar. Nikel'den ince ayaklar üzerine gayet kalın billurdan iki büyük hücre ile onların kenarına raptedilmiş yine billur iki ufak hücreden ibaret olan bu masanın üzerinde gümüş semaverle süt ve çay ibrikleri, gümüş çay fincanları" vardı. "Madam Floret semaverin altındaki ispiroto takımını ateşledi. Mâi bir alev çıtırdayarak derâğuş etti. Hep masanın etrafına toplanmıştık." (Safvetî Ziyâ, 1912:62) Pera Palas'ın salonunda yeşil çuhalı masaların bulunduğu görülür.

3.1.7. Geridon

Fransızca Sözlük'te geridon, "Fr. gueridon", "Tek ayaklı, yuvarlak masa" olarak tanımlanmıştır. (Saraç, 1976:642)

Gerideon kelimesine ilk defa Hâlid Ziyâ'nın *Aşk-ı Memnû* romanında rastlıyoruz. Geridon Bihter'in, Behlül'ün, Firdevs Hanım'ın yalısında kullanılmaktadır. Bihter'in odasında küçük bir geridon vardır. Matmazel Courton karanlıkta Behlül'ün odasına girip kitapları geridonun üzerine bırakır. Nihal'in odasında da geridon kullanılmaktadır. "(Y)anda 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 babsının kara kalemle yapılmış tabii cesamette bir resmi..." (Hâlid Ziyâ, 1316: 125)

Nesl-i Ahîr'de Nüzhet'in hemşiresinin yaşadığı yalıda geridon kullanıldığı görülür. Azra elindeki kahvaltı tepsisini küçük geridonun üstüne koymadan önce babasına bir yanağını uzatır. (Hâlid Ziyâ, 2009:198) Geridon, Süleyman Nüzhet'in Ada'daki evinde de kullanılmaktadır. "Nüzhet'le Muzaffer ona yakın, masa ile piyanonun arasında, üzerinde Azra'nın magazinleri serpiyen bir geridonun yanına oturdular." (Hâlid Ziyâ, 2009:502)

Mehmet Rauf'un *Karanfil ve Yasemin* romanında Samim'in Moda'daki evin salonu için bir iki geridon seçmek istediği görülür.

Son Yıldız'da Fahri Cemal'in hediye olarak aldığı krizantem ve güzel vazoyu Perran salonun ortasındaki masaya koyar. Fahri Cemal ise onları salonun ortasına değil köşesine koyulursa daha "artistik" olacağını söyler. "İşte meselâ, şu Japon geridonu şuraya şu kenar köşeye koyalım, bunu da onun üstüne... Köşe nasıl canlandı... Yalnız köşe değil bütün salon canlandı..." (Mehmet Rauf, 1927a:49) Perran'ın salonunda "şekil şekil" geridonlar bulunmaktadır. (Mehmet Rauf, 1927a:50)

Kan Damlası'nda Otağtepe'deki Zincirli köşkte de geridon mevcuttur. Polislerin girdikleri oda, orta büyüklükteydi ve bahçeye bakan üç pencere ile aydınlanırdı. Yere serilmiş bir frank keçesi, köşede bir minder, iki sandalye, üç ayaklı masadan başka cibinlikli küçük bir karyola ile döşenmişti.

3.1.8. Komodin ve Konsol

Kâmûs-ı Türkî'de konsol, "Üstüne ayna konulan çekmeceli dolap veyâ raflı masa, ayna altlığı" (Sâmi, 1985:739) olarak tanımlanmıştır.

Fransızca Sözlük'te komodin, "Fr. commode"; "konsol" olarak verilmiştir. (Saraç, 1976:253)

Hâlid Ziyâ'nın *Nesl-i Ahîr* romanında "İrfan karanlık salonda, duvarlarının soluk kâğıtlarıyla, yorgun eşyasıyla, bir siyah konsolun mermeri üzerinde muattal eski bir saatle ruha kasvet veren bu odada epeyce bekledi. Sonra Şevket, kendisine böyle bir saatte gelen gayr-ı memul misafirin kim olduğuna merak ile evvela kafasını sokarak kapıdan göründü." (Hâlid Ziyâ, 2009:134)

Mehmet Rauf'un *Karanfil ve Yasemin* romanında Samim Moda'da yeni tuttuğu yatak odası için iki komodin hazırlıyor.

Son Yıldız'da Fahri Cemal gözünü yatağında açar açmaz ilk hareket başucunda komodinün üstünde duran telefona uzanıp ilk nefesini sevgilisine "bonjur" demek için sarfederdi. (Mehmet Rauf, 1927a:39) Komodin, Perran'ın yatak odasında da

bulunmaktadır. Üzerinde de telefon vardır. “Perran komodinin üzerindeki telefonu alıp yatağa çekti.” (Mehmet Rauf, 1927a:129)

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Sakızağacı'nın aşağısındaki Rum mahallesine giden Şekip, burada siyah tahta bir eve girer. Burası üç odadan ibaret bir yerdi. İçeride ufak bir konsol mevcuttu.

3.1.9. Karyola

Şemseddin Sâmi karyolayı, üstüne yatak yayılıp yatılan metal veya tahta kerevet, yataklık olarak tanımlamıştır. (Sâmi, 1985:638)

Türkçe Sözlük'te karyola, “üzerine yatak konulup yatılan tahta veya metal ev eşyası” (TDK, 2005:1097) olarak verilmiştir.

Hâlid Ziyâ'nın *Mâî ve Siyah* romanında karyola sadece Ahmet Cemil'in mütevâzî evinde kullanılır.

Mehmet Rauf'un *Karanfil ve Yasemin* romanında Samim, yatak odasının şen, ferah olmasını istediği için oraya mat kestane ağacından bir karyola tertip eder. Nevhizler'in Çengelköy'deki köşkün küçük yatak odasında da bir kişilik karyola bulunmaktadır. (Mehmet Rauf, 1924:247)

Son Yıldız'da karyola, Fahri Cemal'in evinde bulunmaktadır. Fahri Cemal telefonla Perran'ın aradığı numaranın kime ait olduğunu öğrenmek ister. Bu esnada gözleri kararıyor ve düşmemek için karyolaya oturmaya mecbur olur. (Mehmet Rauf, 1927a:420) Perran da yatak odasında karyolada uyumaktadır. (Mehmet Rauf, 1927a:136)

Serap'ta İclâl kendini kötü hissedince karyolaya uzanır. “ ‘Bir şeyim yok diyorum sana... Vallahi canım... İnanmıyor musun hâlâ? Yemin ederim ki gözlerim karardı, karyolanın yanında idim, yatağın içinde uzandım... Kendimi kaybetmişim... İşte bu kadar...’ sözlerini hâlâ hasta bir sesle söylüyor idi.” (Mehmet Rauf, 1909b:68)

Kan Damlası'nda Feyzi Bey'in köşkünde Hadiye Hanımefendi'nin büyük, süslü bir karyolada yattığı görülür. "Burası Hadiye Hanımefendi'nin odası idi. Büyük mükellef bir karyolada hanımefendi bitap, cansız gibi uzanmış yatıyor"du. (Mehmet Rauf, 1928:53) Şakir Feyzi'nin eşinin süt ninesi de karyolada yatmaktadır.

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında tahta evdeki kızın kardeşinin dar, eski siyah bir demir karyolanın içinde ilaçtan, tedaviden mahrum bir halde yattığı görülür.

3.1.10. Tuvalet Takımı

Tuvalet Takımı, "Tuvalet veya makyaj malzemeleri bulunan çanta ve kutu" (TDK, 2005:2015) anlamındadır.

Tuvalet Masası ise "Kadınların süslenmek, taranmak, makyaj yapmak amacıyla kullandıkları aynalı bir tür masa"dır. (TDK, 2005:2015)

Hâlid Ziyâ'nın *Nemide* romanı, "Avrupaî hayat tarzını bütünüyle benimsemiş bir ailenin hayat hikâyesidir." (Kerman, 2008:66) Romanda Nemide'nin odasında tuvalet takımı bulunmaktadır.

Bahçeye nazır olan pencerelerin karşısındaki duvarın köşesinde pembe şeritlerle boğulmuş beyaz cibinlik yataklıkla düzen [tuvalet] takımı görülüyordu.

Düzen takımına çocukça bir sevinçle yaklaşarak diş 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 gözlerle baktı. (Hâlid Ziyâ, 1890a:80-81)

Aşk-ı Memnû'da Bihter'in odasında da bir tuvalet takımı görülür. "Bülent (...) tuvalet masasının üstüne, o bin türlü ufak tefeklere, biraz eğilerek, guya içinden birisinin başı çıkıverecekmiş gibi korkarak, aynalı dolaba bakıyor, her gördüğü şeye bir hayret kelimesi terdif ediyordu." (Hâlid Ziyâ, 1316:125)

Bihter'in annesi Firdevs Hanım bir vakitler çantasının içinde sakladığı küçük aynayı, ufak bir pudra kutusunu ve sürmeliğini Adnan Bey'in yalısına geçtikten sonra üzerlerine bir mendil atmaya bile lüzum görmeden kullanırdı. Hatta Adnan Bey'in varlığı bile bunları ara sıra alıp gözünün kenarında bozulan sürmeyi tâzelemesine mâni olmazdı. Firdevs Hanım'ın "Creme Simon" adında Fransız bir krem kullandığı görülür.

Ferdi ve Şürekâsı romanında Hacer'in odası şöyle anlatılır:

Sedirin iki tarafından düşen perdenin etekleri arasında kaybolmuş iki büyük Çin saksısı; odanın her tarafını işgal eden mütenevvi, muhtelif masalar, çekmeceler, iskemleler, koltuklar üzerine serpilmiş ufak tefek, Japon yelpazeleri, Sevr saksılar, eski işlemler, fağfur fincanlar, tunç heykeller, çinî kâseler; o bin yerden gelen bin türlü hiçler; iskemlelerin, yatağın, sedirin ayaklarını öpüyormuş gibi önlerine atılmış parlak gözlü, korkunç ağızlı kaplanlar; yatağın karşısında şişelerin, kâselerin, kutuların elvan ve envarıyla parlayan düzen takımı, bu mütenevvi eşyanın in'ikâsıyla iltima eden aynanın iki tarafından uzanan gümüş kollar üzerinde bir çiçek demetinin içinden çıkan şamdanlar, bütün bu bedalar, gözleri okşuyor; bu odanın her tarafından intişar eden şebab rayihası, fikri mest ediyordu. (Hâlid Ziyâ, 1945:34)

Nesl-i Ahîr'de Süleyman Nüzhet'in bir tuvalet çantası vardır. Her akşam yatmadan önce temizliğini yapar sonra yatar.

Tuvalet çantasını açtı. Yatmadan evvel bir güzel yıkanmak, saçlarını fırçalamak, kolonya suyuyla yüzünü, gözünü, ensesini, kulaklarını silmek âdetiydi. Vücuduna âşikane bir ibtila ile onu daima temiz tutar, sonra, çamaşırlarını, elbisesini, ufak tefeğini en nefis eşyadan intihab ederdi. Paris'te Old Angleterre'den alınan bu çantayı açarken ellerinde iyi şeylere dokunmaktan mütevellit bir haz duyuyor, âdeta temas ederken okşar parmaklarla dokunuyordu. (Hâlid Ziyâ, 2009:42)

Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbi* eserinde Pervin'in amcası gerek kızının, gerek karısının süslerini, tuvaletlerini son derece kıskanır, bunlardan biri, bir yere gitmek isterse mutlaka beyefendinin denetlemesinden geçmesi gerekirdi. Alelâde önünü kabartıp arkasına bir topuz yapan Nigar, beni gördükten sonra ortadan ayırıp geceleri ondularla sarmaya mecbur kalırdı. "Ben geldiğim vakit Nigar, tuvaletime, saçlarıma bakarak her şeyini mümkün olduğu kadar bana benzetmeğe çalıştı. Mesela, o zamana

kadar kendisi, gerek babasının cebir ve ibramı, gerek kendi ihmali ve tabiatsızlığı sebebiyle modayı takip etmeyerek saçlarını alelâde kabartıp arkasına bir topuz yaparken, beni gördükten sonra ortadan ayırıp geceleri ondulalarla saçlarını kıvrımağa başladı.” (Mehmet Rauf, 1925:23)

Karanfil ve Yasemin'de Samim, Moda'da tuttuğu evin yatak odası için bir tuvalet masası tertip eder. Tuvalet masasının üzerini pudralarla, kokularla, türlü tuvalet levazımı ile doldurur. Moda'daki evin odalarını hayranlıkla seyreden Nevhiz, bunları da merakla inceler.

Romanda Moda'daki evine misafir olarak gelen Pervin'e ve eşi Şeref Bey'e Samim, evini gezdirir. Yatak odasını gezerlerken Şeref'in gözüne, Nevhiz'in kullandığı lavantalar, pudralar ve bunların arasında billur bir iğne tabağına iki üç tane firkete çarpar. Şeref bunları gözüyle işaret ederek Samim'e gösterir. Samim onu Pervin'in nazarından kaçırmak için türlü hokkabazlıklar yapmaya başlar. Bu durum Şeref'i kahkahalara boğar. Nevhizler'in Çengelköy'deki köşkün küçük yatak odasında da “tuvalet levazımı” görülmektedir.

Son Yıldız'da Perran sabah uyandıktan sonra ilk iş olarak tuvalet odasına girerek süslenir: “hafif tertip yıkandı, pudralandı, saçlarını taradı, koku sürdü...” (Mehmet Rauf, 1927a:139) Perran'ın tuvalet masasının karşısında özenle hazırlandığı, pudra dumanları, lavanta kutuları arasında saçlarını taradığı görülür. (Mehmet Rauf, 1927a:305)

3.1.11. Piyano

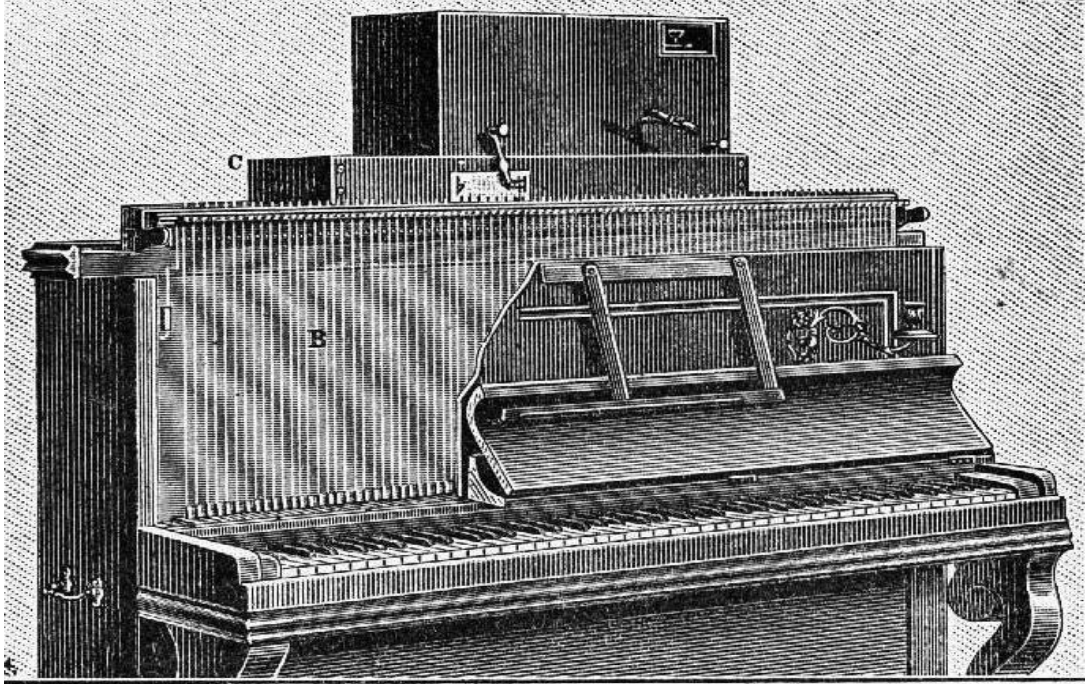
Kâmûs-ı Türkî'de piyano, “Ensiz bir masa şeklinde olup içindeki tellere vurulmak üzere dışındaki tuşlarına parmakla dokunarak çalınan müzik âleti” olarak tanımlanmıştır. (Sâmi, 1985:1075)

Türkçe Sözlük'te ise piyano, “Klavyeli, telli, değişik tuşlara basılarak çalınan ağır ve büyük çalgı” anlamındadır. (TDK, 2005:1612)

Hâlid Ziyâ'nın *Ferdi ve Şürekâsı*'nda Ferdi Efendi'nin konağında bir piyano bulunmaktadır. Müzik dersi alan Hacer'in güzel piyano çaldığı görülür. "Hacer'in hayatı, tam bir intizam içinde geçerdi. Sabahleyin erken kalkmak, babasını gidip odasında ziyaret etmek, o yazıhaneye çıktığı vakit musiki dersini almak, iki saat vazifelerini yazmak; sonra akşamın onuna kadar boş kalmak." (Hâlid Ziyâ, 1945:42)

Mâi ve Siyah'ta da Hüseyin Nazmi'nin köşkünde bir piyano mevcuttur. Hüseyin Nazmi'nin kardeşi Lâmia çok güzel piyano çalmaktadır. "Lâmia'nın musiki mecmuası piyanoya her yeni başlayan çocuklara muallimlerin tertip ettikleri hemen daima az çok yekdiğerine benzeyen neşâyitten ibaretti: Bir Genç Kızın Duası, Aşk Serzenişleri, Carnavale di Venezia'dan sade bir ariette." (Hâlid Ziyâ, 1896:73)

Aşk-ı Memnû romanında da piyanoyu görmekteyiz. Nihal'e piyano çalmayı Matmazel de Courton öğretir. Nihal bu konuda çok başarılıdır. Evde her zaman batı müziğine ait



پیانو غراف ماکندهسی

Resim 5. Piyanograf Makinası

Kaynak : Sevet-i Fünûn Dergisi Sayı 41, 12 Kasım Sene 1307, s.172

parçalar çalınırdı. Bihter'in de piyanoda valsler, kadriller, romanslar çaldığı görülür. Peyker de piyano çalabilmektedir.

Nesl-i Ahîr'de Emirgan'daki yalıda bir piyano bulunmaktadır. "Piyano kapalı duruyor, duvarda Şefik'in udu al atlas kisenin içinde uyuyordu." (Hâlid Ziyâ, 2009:524) Affan Bey'in yeğeni Suzan çok güzel piyano çalmaktadır. Piyano çalan Suzan'a Affan'ın oğlu Şefik de uduyla refakat etmektedir. Romanda Paris'te müzik okulunu bitiren İrfan'ın da iyi piyano çaldığı görülür. Evde annesinin kızlığından kalmış eski "metruk" bir piyanosu vardır. İrfan'ın annesi de piyano çalabilmektedir. İrfan'ın zabıt olarak çalışan babası, oğlunu okuması için gizlice Avrupa'ya gönderir. Babası baskılara fazla dayanamayarak intihar eder. İrfan'ın babasının ölümüne üzülen Paşa, ona yapılamayan iyiliği şimdi çocuğuna yapmak ister. İrfan'ı hareme götürüp piyano çaldırır. Sonra kızına piyano dersi verdirtir.

Azra'nın Ada'daki evinde de bir piyano bulunmaktadır. İrfan, "ilerleyerek piyanonun üzerinde Azra'nın magazinlerini karıştırdı..." (Hâlid Ziyâ, 2009:492) Piyano çalmak isteyen Azra'ya İrfan piyano dersi vermektedir. "Mutaden piyanosuna o kadar heveskâr değilken bu kış ibtidasından beri günde muntazam iki saatini dersine hasrediyordu." (Hâlid Ziyâ, 2009:463)

Mehmet Rauf'un *Garam-ı Şebâb* romanında piyano, Memduh Bey'in âşık olduğu kadının köşkünde bulunmaktadır. Köyde gördüğü kadına âşık olan Memduh Bey, geceleri köşkün altına kadar gelir, hayallere dalarak bekler ve geç saatte evine dönerdi. Köşkten bazen piyano sesleri duyulurdu.

Ferdâ-yı Garâm romanında Sermetler'in yaşadığı Yeniköy'deki yalının salonunda bir piyano vardır. Salonda Macit "piyanoya dayanarak camların arkasında henüz şafakla âlude-i zalâm-ı şâmın karşı sahillere verdiği hazin menâzıra karşı, yüksek lambaları setr etmiş yeşil ipeklerden sızan hazin, matemi ziyâ içinde, bir köşede sükûn ve melâlete gömülmüş sükût eden genç kıza bakıyordu." (Mehmet Rauf, 1913:24)

Sermet de, Nevber de güzel piyano çalmaktadırlar:

Nevber şu halin devamını tecviz etmiyormuş gibi sıçrayıp piyanoyu açtı, şuh bir silsile-i hande ile:

‘Görüyorsunuz ki nazın ne olduğunu bilmeyen ancak ben varım... İşte size istediğiniz şeyler... daha da ne isterseniz...’ İskemleyi çekip şiddetle oturarak salonun sükût-u naimanesini esvât-ı âheng ile imlâ etti. Sadalar dağılarak yayılıyor. Başka vüsatler alarak salonda aksediyordu. Şimdi Macit Nevber’e o kadar münfaildi ki hemen dinlememek arzularına mağlup olacaktı. (...) Mecburi bir sandalyeye oturdu, Nevber’in ma’hâzâ pek iyi çaldığı Straus’un bir valsini âdeta dinlemeyerek sükût etti. (Mehmet Rauf, 1913:25-26)

Piyano başına geçen Sermet de bütün “şevkini” gösterir:

Bir iki nağme telatum ederek sükut-u ihlâl etti; sarı uzun, ince parmakları dişlerin üzerinde mestâne bir pervâz-ı şevkâşevk ile uçuşmaya başladı. O zaman bu âletin mesûd ve muğşi inlediği işitildi. Bütün dinleyenler bir sükut-u dindârâne ile müstağrak kalmışlardı. (Mehmet Rauf, 1913:113)

Eylül’de piyano, Süreyyalar’ın ailece yaşadıkları köşkte bulunmaktadır. Batı müziğini ve operaları iyi bilen Suat, çok güzel piyano çalmaktadır. Necip de musikiyi sevmektedir. Süreyya ve Suat’ın yazın Pazarbaşı’nda tuttıkları yarı döşeli yalıda piyano da mevcuttur. Bir gün Necip Suat’a piyano çalması için rica eder. Suat uzun süredir ihmal ettiği piyanosuna geçer. İki erkek balkonda salondan gelen piyano sesini dinlemeye başlarlar.

Piyano Necip ve Suat için büyük bir eğlenceydi. Suat, Necip’in getirdiği notaları, sabahları yalnız kalınca prova eder, öğrenirse akşamları ona çalardı. Süreyya’nın kız kardeşi Hacer de piyano çalabilmektedir.

Genç Kız Kalbi’nde Hediye Hanım’ın piyano çaldığını görürüz.

Yemekten sonra hanımın şuhluğu tuttu da bize bir parça müziki lütfetti. Piyanoda alaturka iki üç kırık, dökük şarkıyla, bir kaç kanto çaldı. Amcam piyanodan hiç hoşlanmasa da, Behiç Bey’in yanında ses çıkarmadı; fakat Behic Bey hem amcam tarafından, hem hanımın piyano çalmasını kıskanan Nigar tarafından, hem de benim tarafından söylediği bir sözle hanımın ve nasılsa bu havalardan hoşlanan Abdi’nin keyfine mani oldu: ‘Oh halacığım, rica ederim, bunların yerine alafranga çalmak hiçbir şeye benzemez!’ Hanımcık elleri piyanoda asılı kalarak nim döndü:

'A, şerm, dedi; sen de beni piyanist mi zannediyorsun... evvelden ufak tefek bir iki şey uyduruyordum, fakat, buraya geldim geleli piyanoya veda ettim... Çünkü bey de hiç sevmiyor...

Amcam öteden enfiyeli sesiyle eğlendi: 'Oo, Hediye hanımefendi, zaten piyano sana ilk günden beri veda etmiş ama senin haberin yok...' Hanım bunun üzerine bana dönüp: 'iki gözüm, şericiğim, ne olur biraz siz lütfetsenize.. (Mehmet Rauf, 1925:71-72)

Ailesi tarafından iyi yetiştirilen Pervin de piyano çalmaktadır. Behiç'e bütün ustalığını göstermek isteyen Pervin, Hediye Hanım'dan sonra piyanoya geçer.

Evvela Waldteufel'in valsle başladım... (...) O bitince Karamiyon'un 'Aşk Çiçeklenince...' valsine geçtim, ve bunun başlangıcının ruhu bitab-ı garam bırakan notalarını ruhumun bütün vecd ve hararetiyle canlandırarak çalıyordum ki, arkamdan onun sesini işittim, o, hanıma hitap ederek diyordu ki: 'Oo, görüyor musunuz hala... İşte musiki böyle olur... Sizin çaldığınız şeyler ise bunun yanında yalnız mırıldan ibarettir... Fakat bu mümkün olup da taganni edilse. (Mehmet Rauf, 1925:72-73)

Romanda Hediye Hanım'ın akrabası Behiç de batı müziğini ve bestekârlarını iyi bilmektedir.

Menekşe'de Matmazel Saryan'ın evinde de bir piyano vardır:

Bu söz üzerine piyanonun yanında oturan Matmazel Suzan elini uzatıp susturmak ister gibi bir hareketle: - Aman, rica ederim Bülent Bey, siyasiyatı bırakalım... Sevgili edebiyata geçelim...

Madam Saryan ise, gayet nevâzişkârâne bir tebesümle gülerek:

Zira, dedi; zira her kahraman kendi malikânesinde değil mi? ... (Mehmet Rauf, 1915b:17)

Karanfil ve Yasemin romanında Kadri Paşa'nın Nişantaşı'ndaki konağında bir piyano bulunur. Saraylı Hanımefendi Samim'e piyanonun yanında ayakta konuşan üç hanımı uzaktan göstererek tanıtmaya çalışır. Kadri Paşa'nın Beykoz Akbaba'daki köşkünde de bir piyano olduğu görülür. Çaydan sonra köşkün arka tarafındaki büyük terasa çıkılır. Bu sırada Pervin salondaki misafir hanımların ve beylerin ricasıyla piyanoya geçip

çalmaya başlar. Bir gün köşkte verilen bir davette musiki salonuna toplanılır. Sonra sırasıyla herkes salonda bulunan piyanonun başına geçerek çalmaya başlar. Önce Yezdan piyanoya oturur. Sebastian Bach'ın bir parçasını çalar, sonra Ramon'un meşhur "gavotuna" geçer. Yezdan özellikle "eski" musikiye hayrandı. Sonra Nevhiz'den rica edilir. Nevhiz de piyano çalmayı bilmektedir. Schumann'ı çok seven Nevhiz onun parçalarını büyük bir başarıyla çalmaktadır.

Piyanoda seri, şûh ve lerzan beş on nota koştu. Birden bire genç kadının göğsünden Samim'in o zamana kadar duymadığı bir perdede, davudî ve elemli ve muhrîk, tam kontralto bir seda yükseldi. Bu Schumann'ın meşhur lied'lerinden birisiydi. Muhteriz bir rehâvetle nem-nâk olan bu nağme, o kadar harâretli, o kadar lertzân başladı ki, genç kadının ağzından nebeân ederken, insan bunun bir şarkı değil, hakîkî bir ifâde-i aşk olduğunu hissediyordu. Birdenbire, bu harâret bir derin elem ifâdesiyle galeyân etti, bir ihtirâs-ı ulvî gibi ateşlendi; şikâyetle, meftûr ve muhtazır, bir aşk ihtiramı gibi zelîl ve hakîr, yerlerde sürünüyor gibi uzadı, sendeledi, kıvrıldı, en nihayet, makhur bir hıçkırık içinde boğuldu, söndü...
(Mehmet Rauf, 1924:122)

Müzik bitince etraftakiler Nevhiz'i alkışladılar. Samim de Nevhiz'i tebrik etti. Sonra piyanonun başına Feriha'yı geçirdiler. O, Fransız şansonetlerini çok iyi söylerdi. Saatlerce onu dinlediler. Feriha'nın çok zengin bir repertuarı vardı. Fransız şarkılarına has bazı imalara hep birden gülererek, eğlendiler.

Daha sonra Kadri Paşa'nın kızı Pervin, yapılan ricalar üzerine piyanoya geçerek sonata başlar. Pervin, yabancı parçaları çok iyi çalmaktadır.

Piyano Nevhiz'in Çengelköy'deki baba evinde de bulunmaktadır. Bir gün Samim'i Çengelköy'deki evine davet eden Nevhiz, yemekten sonra Samim'e evindeki köşeleri gösterir. Nevhiz her köşeyi farklı bir işe hasretmişti. Bunlardan biri musiki köşesiydi, burada bir piyano ile yanında çekmeceli nota dolabı vardı. Duvar bütün bestekârların küçük büyük, çerçevesiz yahut cam altına yapıştırılmış resimleriyle doluydu. Nota dolabının raflarında ve piyanonun üzerinde sağlı sollu Mozart'ın, Beethoven'nin heykelleri bulunurdu.

Moda'daki evinin salonu için orta köşeye bir piyano koymayı planlayan Samim, piyano mağazalarına gidip bir piyano aramaya başlar. Romanda piyano modelleri hakkında kısa bilgiler verilmiştir. Dönemin en ünlü üç çeşit piyano markası ön plana çıkmaktadır. Bunlar, Baçeştayn, İbahsun ve Blotner markalı piyanolardır. Baçeştayn piyanosu; o dönemin beğenilen bir piyano markasıdır. Maun ağacından yapılmıştır, o dönemin kolay bulunamayan eşyaları içerisinde. İbahsun piyanosu, siyah ağaçtan yapılmıştır. Dönemin popüler piyano markasıdır, fakat Samim aşk yuvasının salonunu matem rengine boyayacağını düşünerek bunu istemez. Mat cevizden yapılan Blotner piyanosu sade ve zarif olduğu için o dönem Almanlar'ın piyano şekillerine verdikleri tercih sıralamasında genellikle ilk sıradaydı. Samim özelliklerinden etkilendiği bu marka piyanoyu tercih eder.

Böğürtlen'de Süheyla Hanım'ın piyanoda usta olduğunu görmekteyiz. Sevdiği kız Müjgan'ı unutmak isteyen Pertev Ada'dan ayrılıp Tarabya oteline gelir. Burada Süheyla ile tanışır. Bütün klasik parçaları, âdeta ezberden ve notasız çalabilen Süheyla, musiki ile o kadar özdeşleşmiş ki, kimi zaman piyanoya oturur, bir parçadan diğer parçaya geçerek, türlü doğaçlamalarla çok güzel şeyler meydana getirirdi.

Define'de hanımı öldükten sonra tüm sevgisini kızı Hâdiye Hanım'a veren Paşa, onun iyi eğitim alması için eve mürebbiyeler, piyanistler, öğretmenler getirtir.

Halâs'ta Beatriçe'nin yaşadığı evin salonunda köşede bir piyano bulunmaktadır. Beatriçe çok güzel piyano çalmaktadır. Her sabah onun coşkun piyano âhenleriyle uyanan Nihat, saatlerce bu piyano sesini dinler, evden ancak öğleden sonra lokantaya gitmek için çıkabilirdi. Beatriçe her gün sabahları öğleye kadar piyano çalardı.

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında “Pera Palas, Odeon, Kristal, Tokatlıyan, Union Francaise gibi “salon köşelerinde” geçen bir aşk macerasını anlatır. Bu gibi salonlardaki eğlencelerin başında canlı müzik eşliğinde edilen çeşitli dansa önem verilmiş, ancak musiki son derece sınırlı bir şekilde ele alınmıştır.” (Üner, 2006:187) Madam Daven'in evine davetli olan Şekip, kapıdan girdiğinde kadın sesleri duyar. Salonda bir piyano, piyanonun başında bir tapör (tapeur) vardı. (Safvetî Ziyâ, 1912:57)

Romanda Madam Dölans'ın kızının da piyano çalabildiği belirtilir. “Kızım piyanoya oturdu. Şöyle böyle derken saat iki buçuğa kadar dans ettik. O saatten sonra da misafirlerimi aç açına salıveremem a...” (Safvetî Ziyâ, 1912:61)

3.1.12. Kütüphane ve Kitap

Kâmûs-ı Türkî'de kütüphane, “kitaplarla dolu, kitapların konulduğu ve korunduğu oda veya bu iş için yapılmış bina” (Sâmi, 1985:786) anlamındadır. Kitap ise “Yazılmış veyâ basılmış ve bir kapak içinde bir araya getirilmiş kâğıtların bütünü” (Sâmi, 1985:726) olarak tanımlanmıştır.

Türkçe Sözlük'te kütüphane, “Kuruluş amaç ve görevine uygun kitap, film, plak gibi her türlü düşünce ve sanat ürününü toplayan, düzenleyen ve genel olarak ilgilenen, okurlara sunan kuruluş, bibliyotek” (TDK, 2005:1288) olarak tanımlanmıştır. Kitap ise “1.Ciltli veya ciltsiz olarak bir araya getirilmiş, basılı veya yazılı kâğıt yaprakların bütünü. 2. Her hangi bir konuda yazılmış eser” dir. (TDK, 2005:1189)

Hâlid Ziyâ'nın *Sefile* romanında İkbâl evde vaktini okumakla geçirir. İkbâl'in okuduğu kitaplar, Mazlume'de de okuma isteği uyandırır. Onda olan kitapları alıp birer birer okumaya başlar.

Nemide romanında Şevket Bey'in konağında bir kütüphane odası bulunmaktadır. Şevket Bey boş vakitlerinde kütüphane odasında kitap okumaktadır. Arkadaşı doktor Osman Bey'le çoğu zaman kütüphane odasında oturmaktadırlar. Kızı Nemide de kitap okumaktadır. Bir gün hiç odadan çıkmayan Nemide'nin, balkondaki sandalyede oturarak kitap okuduğu görülür.

Ferdi ve Şürekâsı'nda da İsmail Tayfur'un evinde kitap okuduğu belirtilir. İsmail Tayfur, yazıhanesine iki senede sahip olabildiği. Cebinde yalnızca dört lirası vardı. Yazıhane alacağı zaman bütün bir gün dolaşarak aramıştı. Bir dükkana girip beğendiği “yazıhaneyi” gösterir. “Beş lira” dedikleri zaman İsmail Tayfur'un yüzü kızarır. “Bir lira”yı nasıl bulacağını düşünür. Ayın sonuna on iki gün vardı. Ay sonu “beş” lirayı tamamlayarak dükkana gider ve “yazıhaneyi” alıp evine getirir. Çok sevinçlidir.

“(H)emen o gün bütün kağıtlarını, ufağını tefeğini gözlere yerleştirdi; kitaplarını üzerine koydu; yine o akşam seve seve bu güzel yazıhane üzerinde yazı yazdı. Buna nail olduktan sonra İsmail Tayfur’un kalbini başka bir emel kaplamıştı: bir kütüphane! Fakat buna hiçbir zaman muvaffak olamayacağını bilirdi. İsteddiği gibi bir kütüphaneyi sekiz liradan aşağıya almak kabil değildi.” Sekiz liraya sahip olabilmek için ayda bir lira artırması gerekirdi. Bu da sekiz ay demekti. “Küçük odasına istediği gibi bir kütüphane koymak ümidine artık veda etmiş idi.” (Hâlid Ziyâ 1945:53)

Zeynep Kerman’a göre, “Hacer’in isimleri ve türleri zikredilmemekle beraber pek çok kitabı vardır. Fakat İsmail Tayfur’a âşık olduktan sonra kitapları ve piyanosu genç kızı oyalamaya yetmez.” (Kerman, 2008:76)

Bir Ölüün Defteri romanında Hüsam’ın evinde bir kütüphanesi vardır. Ancak bu kütüphane hakkında fazla bilgi verilmemiştir. Vecdi’nin odasında her türlü kitap bulunmaktadır. Okumaya meraklı olan Nigar da her türlü kitabı okumaktadır. Kitap okumak onların en büyük eğlenceleridir. Fen dergilerine de bakan Nigar, en çok hikâye ve şiir okur, en fazla şiiri severdi. Ona göre “şiirsiz fikir, renksiz çiçeğe benzer.” (Hâlid Ziyâ, 1890b:72-73)

Mâî ve Siyah romanının kahramanlarından Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi çok kitap okumaktadırlar. Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi Mekteb-i Mülkiye’de yatılı okurlar. Edebiyat, Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi’nin ortak noktasıdır. Şiir ise bu iki arkadaşın sevdikleri türdür. Okulunun son sınıfında Ahmet Cemil’in babası vefat eder. Ahmet Cemil hem okulunu bitirmek için derslerine çalışır hem de ailesini geçindirebilmek için tercüme yapar, özel dersler vermeye başlar. Batı edebiyatının ileri gelen şair ve yazarlarının büyük çoğunluğunu okuduğu görülür. Zengin bir ailenin çocuğu olan Hüseyin Nazmi’nin ise Erenköyü’ndeki köşkünde her türlü kitabın bulunduğu büyük bir kütüphanesi vardır. “Ah! Ahmet Cemil zengin olaydı, evet zengin olaydı. Onun da Erenköyü’nde bir köşkü, köşte müzeyyen bir kütüphanesi, kütüphanenin önünde lâtif bir bahçe olaydı.” (Hâlid Ziyâ, 1896:34) Maddî durumu iyi olmadığı için kütüphane odası hazırlayamayan Ahmet Cemil arkadaşının yaşadığı mekâna, odaya, kütüphaneye ve kitaplara hep gıpta eder.

Aşk-ı Memnû romanında Adnan Bey ve çocuklar güzel havalarda akşam gezintisine çıktıklarında, Matmazel de Courton yalının bahçesinde Alexandre Dumas'ın hikâyelerini okumaktadır. Adnan Bey'in iş odasında iri kitaplarla dolu, duvarı boydan boya kaplayan yüksek, geniş, oyma cevizden, tek parça cam kapakları olan bir kütüphanenin bulunduğu görülmektedir.

Kırık Hayatlar'da Ömer Behiç elbisesinden, yiyeceğinden kısıp harçlığından arttırdığı paralarla Beyoğlu'ndan tıbbi ait kitaplar alır. Geceleri de bunlar için uykusundan vazgeçerek okuduğu görülür. Ömer Behiç'in çalışma odasında donuk cevizden iki büyük dolap bulunmaktadır. Bu dolaplar odanın yan duvarını tamamen doldurmuştu. Ömer Behiç'in dolaplarından birine kitapları, öteki dolabına aletleri dizilidir.

Nesl-i Ahîr'de kütüphane, Emirgan'daki yalıda Süleyman Nüzhet'in odasında bulunmaktadır. Süleyman Nüzhet kitap okumayı seven birisidir. Romanda Hukuk Fakültesi'nde okuyan Kâşif'in de çok sayıda kitabı vardır. Kâşif ve ailesi maddî durumu olmayan, kendi halinde yaşayan bir ailedir. Onun kitapları evde ya pencere kenarlarında ya sandalye üzerinde ya da odanın bir köşesindedir. Evinde kitaplarını koyacak bir kütüphanesi bile yoktur. Zaptiye Nezareti'nden inceleme memuruyla iki hafiyeye Kâşif'in evine gelerek kâğıtlarını ve kitaplarını görmek isterler. (Hâlid Ziyâ, 2009:243) “Kâşif henüz çıktığı odasının kapısını açmış ‘İşte!’ demiş... Hayatında bir kitap dolabına bile mâlik olamayan fakir çocuğun bütün kitapları, defterleri orada pencerenin kenarlarında, iskemle üzerinde, bir kısmı yerde, odanın bir köşesinde dururdu.” (Hâlid Ziyâ, 2009:244) Kâşif olaylar sırasında tutuklanır. Annesi Necibe Hanım ve kız kardeşi Ayşe yalnız kalır. Kâşif tutuklandıktan sonra Nefise Hanım bu yoksul aileyi korumaya alır.

Mehmet Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* romanında, Sermet'in uzun sandalyede Goncourt Kardeşler'in ya da Daudet'in bir romanını okuduğu görülür:

Bazen Macit davetli olduğu yahut ziyarete mecbur bulunduğu bir yer için çıkarken genç kıızı bahçenin ıhlamur gölgelerinde bir uzun sandalyeye uzanmış denizden; çiçeklerden, yapraklardan, nebeân eden hava-i müskirle uyuşmuş, Gonkorlar'ın yahud Dode'nin bir romanı dizlerine düşmüş, sâkin, sâkit, pür hülya görürdü.

Davet ettiği zaman yine o vaziyette; yine o nazarlarla yine o sahifenin üzerinde bulurdu. (Mehmet Rauf, 1913:36-37)

Bir Aşkın Tarihi'nde Macit'in evinde bir kütüphane odası bulunur. Macit, Nuri Bey'i ve diğer arkadaşını kütüphane odasında ağırlar.

Genç Kız Kalbi'nde Pervin yabancı dil bilen, ailesi tarafından iyi yetiştirilen bir kızdır. Aşk kitapları okuduğu görülen Pervin, âşık olduğu birisiyle evlenmek istemektedir. Pervin, gazete ilânında gördüğü Behiç Bey'in *Elhan-ı Nücum* (Yıldızların Ezgisi) kitabını da alıp okuduğu belirtilir:

(B)u eser yalnız benim okumaklığım, benim anlamaklığım benim meftun olup ebediyen vurulup sahibine hasr-ı hayat etmekliğim için yazılmış bir kitap... Ne rakik, ne derin, ne vicdansız şiirler yarabbim!... Hiçbir zaman hiçbir kitap bir kalbi benim bu kitapta olduğum kadar gaşi ve medhuş etmemiştir; artık hayatım benim değil, iradem elimde değil, ölmek, yaşamak, mesûd olmak için onun bir emrini, bir işaretini bekliyorum; ve yemin ederim ki, saadetle feda-yı hayat ederim. (Mehmet Rauf, 1925:84-85)

Karanfil ve Yasemin romanında Samim kendi apartmanında Nevhiz'in hoşuna gidebilecek kıymetli ve zarif ne varsa kitaplarıyla beraber hepsini toplayıp Moda'ya getirir. Salondaki döner kütüphaneye kitapları, raflara antikaları, bibloları yerleştirir. Nevhiz'in, Moda'daki eve geldiğinde mindere uzanıp kitap okuduğu görülür.

Romanda Feneryolu'nda bulunan köşk bahçesinde uzun sandalyeye uzanan Pervin'in elinde kitap vardır.

Nevhiz'in Çengelköy'deki baba evinde de kütüphane ve kitaplar bulunmaktadır. Yemekten sonra Nevhiz, köşkün odalarını Samim'e gösterir. Buradaki eşyalar dikkat çekicidir. Her köşe bir işe hasredilmişti. Birinci köşe musiki köşesiydi. Evdeki ikinci köşede kütüphanesi vardı. Öbür köşe okumaya ayrılmıştı. "Burada, maun küçük bir kadın yazıhanesi, köşeyi işgal ediyordu; sağ ve sol taraflarında yine maundan yaptırılmış sade, zarif raflara irili ufaklı, ciltli ciltsiz, Fransızca, İngilizce yüzlerce kitaplar yığılmıştı. Duvarlar meşhur muharrirlerin resimleriyle müzeyyendi." (Mehmet

Rauf, 1924:240-241) Kadri Paşa'nın Nişantaşı'ndaki konağında da kütüphane bulunmaktadır. Nişantaşı konağına gelen Samim, akşama kadar Paşa ile kütüphanede meşgul olur.

Böğürtlen romanında iyi bir okulda okuyan Müjgan babası ölünce okulu bırakır. Akrabalarının yanına sığınır ve kuzenleriyle (üç kız kardeş) aynı evde kalmak zorunda kalır. Çok güzel bir kız olan Müjgan, kendi halinde birisidir. Yaşadığı evde üç kız kardeşe hizmet eder ve onların her istediklerini yapar. Paraya ve eğlenceye önem vermeyen Müjgan'ın "Silki" adlı bir köpeği vardır ve onu çok sevmektedir. Müjgan bahçeye çıkmadığı zamanlarda odasında oturup kitap okumaktadır:

Silki'ye ben de âdeta perestişe başladım. Hele onun ne kadar hakkı var. Bir kere güzel. Hem ne güzel, ne yumak güzel, ne can güzel bir yavru, görseniz. Fakat ben bunlardan ziyade onu aramızda bir rabita olduğu için seviyorum. Ondan bahçede saatlerce:

'Ah çıksa. Biraz çıksa da görsem.' Diye çırpınır beklerdim. Bazen akşama kadar hiç görünmezdi, adasında kitap okuduğunu söylerdi. Onu bahçede görmek pek nadir bir saadet. (Mehmet Rauf, 1926:62)

Son Yıldız'da "Library Mondial" ve "Suhulet Kütüphanesi" yeni çıkan mecmualarla kitaplardan birer paket Perran'a gönderir ve Perran da beğendiklerini alır, beğenmediklerini iade ederdi. (Mehmet Rauf, 1927a:141) Fahri Cemal de Perran'ı her gün sürprizlere boğardı. Avrupa ve Amerika'nın sanat merkezlerinden her gün türlü kataloglar gelir, ikisi baş başa oturup bunların içinden beğendiklerini seçer, hemen sipariş verirlerdi. Bütün bunlar Perran'ı dünyanın en mesûd kadını yapardı. (Mehmet Rauf, 1927a:43)

Halâs romanında Ekrem Behiç'in odasındaki masanın üzerinde kitaplar olduğu görülür. "Bu lakırdının tesirini görmek için gibi Nihat'a yaklaşmış ve masa başına durmuş elini masanın üstündeki kitaplara dayamıştı." (Mehmet Rauf, 1929:255)

Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında Nezih'in yanında her zaman bir kitap bulunur. Okuduğu kitapta kadınlarla ilgili bir takım konuları arkadaşlarına anlatır.

(Hüseyin Cahid, 1901:27) Sürekli roman okuyan Nezih, yazar olmak istemektedir. O, George Ohnet'in "Deth de Haime"sini çevirmeye çalışmaktadır.

Salon Köşelerinde romanında bir gün yürüyüşe gidemeyen Lidya, Pera Palas'ın salonunda oturup Bourget'nin Cosmopolis'ini okumaktadır. Madam Daven'in evinin salonundaki masanın üzerinde bulunan kitaplar dikkat çekmektedir. Odadaki koltuğa gömülen Şekip, kitabın sayfalarını çevirirken görülür.

3.1.13.Tablo

Türkçe Sözlük'te tablo, "Bez, tahta, kağıt vb. maddeler üzerine yapılmış yağlı boya, sulu boya, pastel veya kara kalem resim" (TDK, 2005:1881) olarak tanımlanmıştır.

Hâlid Ziyâ'nın *Aşk-ı Memnû* romanında maddî sorunu olmayan Adnan Bey, "Avrupaî" yaşam tarzını benimseyen birisidir. Onun yalısı batılı tarzda dekore edilmiştir. Yalıdaki odaların duvarlarında tablolar asılıdır. Behlül'ün odasının duvarları da resimlerle doludur.

Nesl-i Ahîr'de Şeyda Bey'in yalısının duvarlarında "Anadolu'nun eski işlemleri arasına sıkıştırılmış Fruchtermann'ın basma resimleri, âdi yıldızlı kornişlere takılmış nefis Cenova kadifesinden perdeler altında rengârenk peluşlarla atlalardan yapılmış acîb puflar görünür ve ta salonun ortasında mülevven şişelerle yapılmış tavus kuşundan bir elektrik lambası kuyruğunun tantanasını sererek hubûrane beklerdi. Bu adamın beyni de bu oda kadar ezdad-ı garîbe ile mefruş idi." (Hâlid Ziyâ, 2009:397)

Mehmet Rauf'un *Karanfil ve Yasemin* romanında Samim, Moda'daki evinin odalarına resimler astırır. Onun eşyaları arasında en dikkat çeken şey tablodur. Samim'in evindeki dört tablo en ince ayrıntısına kadar okuyucuya anlatılır. Birincisi, İngiliz ressamı Marcos Stan'ın *Aşk İçinde* adlı tablosudur. Bu tablo, on sekizinci asır İngiliz hayatına ait bir aşk levhasını gösterir. Tablo romanda şöyle anlatılır:

Bir İngiliz parkının köşesinde bir ağacın altına konulmuş yuvarlak bir masa başında, etrafındaki kerevete oturmuş beyaz elbiseli, ziya saçlı, şeffaf vücutlu bir genç kız, karşısında kolunu kenara dayamış, kendine vecd ve istiğrakla bakan bir

delikanlının nazarları altında dikişini şaşırmuş, perişan kalmış olarak tasvir olunuyordu. (Mehmet Rauf, 1924:328)

İkinci tablo, Leh ressamlarından Kovalski'nin *Kış Gecesi* isimli tablosudur. Bu tablo da şöyledir: “Bu ufukları bir kar bulutu içinde boğulmuş bir tepeyi irae ediyor, uzakta kar altında kaybolmuş küçük bir köy, kamerin solgun aydınlığıyla nim meri bulunuyordu. İri bir kurt, açlığın tesiriyle köyün yakınına kadar inmiş, vahşi bir nazarla tereddüt ediyordu.” (Mehmet Rauf, 1924:328)

Üçüncü tablo, Palastiriyarı'nın meşhur *Beethoven* tablosudur. Samim bu tabloyu, özellikle yaptırır ve çerçevesiyle birlikte satın alır. “Çerçevenin iki tarafında Beethoven'in ölü maskı görülüyordu. Levha, musiki meftunu birkaç derbeder sanatkârın Beethoven'in bir sonatını çalan bir kemanla piyanoyu nasıl mariz ve inadane bir vecd ile dinlediklerini irae ediyordu.” (Mehmet Rauf, 1924:328-329)

Dördüncü tablo, Fransız ressamı Eçeveri'nin *Serkice* adlı pek meşhur tablosudur. “Bunda, bir baloda bir kenar odaya getirilmiş genç bir kadının dans refiki tarafından hummaengiz bir serkice içinde öpüldüğü tasvir olunuyordu.” (Mehmet Rauf, 1924:329)

Bunun dışında cam altlarına yapıştırılmış uzun, enli, sivri çeşitli levhaların öteye beriye asıldığı görülür.

Halâs'ta Nihat'a âşık olan Beatrice'nin evinde piyanonun üstünde bir tablo vardır. Bu tablo daha sonra kaldırılır ve Venizelos'un büyük resmi asılır. Beatrice'nin İstanbul'daki evinin duvarlarında da güzel resimler bulunmaktadır. Nihat, onun evine geldiğinde duvardaki tabloları seyreder.

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Şekip, batı hayranı olan, batı kültürünü iyi bilen birisidir. Sık sık davetlere ve balolara katılmaktadır. Madam Daven'in evindeki bir davete katılan Şekip, onun evinin duvarlarındaki suluboya resimleri dikkatle inceler.

Hem çayımı içiyor, hem pekiyi bildiğim, her tarafını, her şeyini ayrı ayrı sevdiğim, takdir ettiğim şu mavi salona göz gezdiriyordum; duvarda suluboya bu levhanın yanında ufak bir resim gözüme ilişti. Elimde çay kadehiyle kalktım, yaklaştım. Bu,

Büyük Napoleon devrine mahsus askerî kıyafette bir genç süvari subayını gösteren bir yağlıboyaydı. Madam Daven'e dedim ki:

'Bu yeni bir tablo, madam; tanımıyorum; seyahatiniz sırasında almış olmalısınız... Acaba kimin?'

Eğilerek imzayı okumaya çalışıyordum. Madam Daven güldü:

'Nafîle bakmayınız,' dedi.

'Size onun hikâyesini anlatayım. Bunu tablo meraklılarının hepsine göstererek ibret almalarını tavsiye edeceğim. Bir ay evvel biz Paris'teyken eşim ufak bir resimci dükkânında bu tabloyu bulur; sizin gibi konuya aldanarak, dikkatle imzayı arar; nihayet Misvenye'nin imzasını okumaya muvaffak olur ve derhal bunun ünlü ressamın 1815 tablosu için hazırladığı modellerden biri olduğunu sanarak fiyatını sorar, dükkâncı tebessüm ederek der ki: 'Görüyorum ki tablodan anlar bir zatsınız, bunu Misvenye'nin tabloları satıldığı zaman bir münasebetle ele geçirmiştım. O büyük ressamın 1815 tablosu için yaptığı eskizlerdendir. Mademki dışarı gidiyorsunuz, size bunu beş bin franka bırakırım...' Kocam da uzun uzadıya pazarlıktan sonra iki yüz Napolyon'a tabloyu alır, bağrına basar, otele getirir... (Safvetî Ziyâ, 1912:72-73)

Görüldüğü gibi, romanlarda Batılılaşma'nın getirdiği bir takım yenilikler hayatın her alanında etkili olur. Romanlarda Avrupaî yaşayış unsurları daha ayrıntılı ve daha gerçekçi bir biçimde verilir. Hâlid Ziyâ'nın ve Mehmet Rauf'un romanlarında evlerin batılı tarzda döşenmesi dikkat çekmektedir. Romanların bir kısmında evlerin Avrupaî tarzda düzenlendiği, bir kısmında alaturka eşya ile alafranga eşyaların yan yana olduğu görülür. Hâlid Ziyâ'nın *Ferdi ve Şürekası* romanında Ferdi Efendi'nin üç katlı kagîr evinde alaturka eşyalarla alafranga eşyalar yan yanadır. Hâlid Ziyâ'nın *Nemide* romanında Nemide'nin babası Şevket Bey kızının odasını Avrupaî tarzda döşetir. Nemide'nin odasında tuvalet takımı bulunur. *Aşk-ı Memnû* romanında Adnan Bey'in evinin dekorasyonu batılı tarzdadır. Bihter'in odasında tuvalet takımı vardır. *Nesl-i Ahîr*'de Süleyman Nüzhet ve kızı Azra'nın Ada'da tuttıkları ev, Batılı tarzda dekore edilir. Mehmet Rauf'un *Karanfil ve Yasemin* romanında Samim, Moda'da tuttuğu evi Avrupaî tarzda döşetir. Yatak odasında Nevhiz için tuvalet masası tertip eder. *Son Yıldız* romanında Perran'ın ayrıca tuvalet odası vardır.

“16 Ağustos 1838’de İngiltere’yle, ardından gelen üç yıl içinde de on ülkeyle yapılan ticaret antlaşmalarıyla Osmanlı toprakları ucuz ve yerli mallara göre estetik açıdan zevkli ve fiyat bakımından da uygun olan yabancı malların geniş bir pazarı haline gelmiş, bu olayla, Osmanlı ekonomisi iyice küçülmüş ve halkta batılı zevkin yerleşip gelişmesi hızlanmıştır.” (Çıkla, 2004:205)

Mobilya ve ev eşyası maddiyatın sosyal statünün bir ifadesidir ve sosyal duruma göre değişiklik göstermektedir. Alafranga zevkle döşenen evlerde mutlaka piyano veya herhangi bir çalgı âleti vardır. *Ferdi ve Şürekası* romanında Hacer piyano hocasından ders almaktadır. *Mâî ve Siyah*’ta Lâmia çok güzel piyano çalmaktadır. *Aşk-ı Memnû*’da mürebbiyesinden piyano dersi alan Nihal, Bihter ve Peyker piyano çalabilmektedirler. Duvarlarda tablolar dikkat çekmektedir. Hâlid Ziyâ’nın *Aşk-ı Memnû* romanında Adnan Bey’in yalısının duvarlarında tablolar mevcuttur. Mehmet Rauf’un *Karanfil ve Yasemin* romanında Samim, Moda’da tuttuğu evinin salonuna tablolar astırır. *Halâs*’ta Beatrice’nin evinin duvarlarında tablolar bulunur. Duvarlara tablo asmak batıdan gelen bir moda şeklidir.

Evlerde ayrıca kütüphane odaları yer almaktadır. *Nemide* romanında Şevket Bey’in bir kütüphane odası vardır. Arkadaşı Osman Bey geldiği zaman kütüphane odasında oturur. *Mâî ve Siyah*’ta Erenköyü’nde köşkte oturan Hüseyin Nazmi’nin bir kütüphanesi mevcuttur. *Aşk-ı Memnû* romanında Adnan Bey’in iş odasında oyma cevizden kapakları olan bir kütüphane bulunmaktadır. Mehmet Rauf’un *Karanfil ve Yasemin* romanında Kadri Paşa’nın konağında bir kütüphane odası vardır.

Yaşayış tarzlarında birçok yenilikler görülür. Partiler yapılmaya, davetler verilmeye başlanır. Maddî durumu iyi olan aileler bir takım davetlere ve balolara giderler. Eskiden uygulanan âdetler, kurallar değişikliğe uğrar. Yer sofrasından masalara, sedirlerden, kerevetlerden koltuklara, divanlara, aynı tabaktan elle yemek yemekten çatal bıçak kullanarak ayrı ayrı tabaklarda yemek yemeğe geçilir. Yeni evlerde yeni model elbise dolapları, geridon ve komodinlerin kullanıldığı görülür. Geridon, Hâlid Ziyâ’nın *Aşk-ı Memnû* romanında Adnan Bey’in ve Firdevs Hanım’ın yalısında kullanılmaktadır. *Nesli Ahîr*’de Süleyman Nüzhet’in Ada’daki evinde bulunur. Mehmet Rauf’un *Karanfil ve*

Yasemin romanında Samim'in tuttuğu Moda'daki evde iki geridon ve iki komodin görölür. *Son Yıldız*'da Fahri Cemal ve sevgilisi Perran'ın yatak odalarında üzerinde telefon olan bir komodin vardır.

Batı'dan alınan bu yenilikler, romanlarda da görüldüğü gibi, hali vakti yerinde olan kişiler ve zengin kesimler arasında kullanılmaktadır. Zengin kesim, batıdan alınan yeniliklerden ilk önce haberdar olmaktadır. Bu yenilikleri uygulamaya başlayınca alt tabaka arasında da yayılmaya başlar.

BÖLÜM 4: SERVET-İ FÜNÛN ROMANLARINDA KIYAFET

Kıyafet insanların en eski çağlardan beri ihtiyaç duydukları önemli unsurlardandır. Giyim bazılarına göre bir örtünme, bazılarına göre doğanın etkilerinden vücudu korumadır. İnsanlar kıyafeti sıcaktan, soğuktan ve çeşitli tabiat etkilerinden korunmak için giymişlerdir. İkel insanların birlikte yaşama şekli zaman içinde örtünmeyi gerektirir. Buna daha sonra süslenme ihtiyacı da eklenir. İnsanlar uygarlığın gelişimine paralel olarak gelişip değişir, buna göre giyim tarzı yaratırlar. Her millet kendi örf, âdet ve inançlarına, yaşam şartlarına göre giyimlerini şekillendirir. (Bayraktar, 1990:5-6) Bir toplumun giyim kuşam şeklini ve tarzını belirleyen belli başlı unsurlar arasında yaşadığı coğrafi konum ve iklim şartları gelmektedir. Çeşitli bölgelerde yaşayan topluluklar, farklı giyim kuşam kültürüne sahiptirler. “İnsanoğlu, sıcaklığın ve kum fırtınalarının hüküm sürdüğü çöl bölgelerinde, bol yağışlı yörelerde ya da dağlık yerlerde yaşayanlar gibi giyinmek gereksinimi duymamıştır. İstese bile öyle giyinmemiştir. Bunun dışında gerek kentlerde, gerekse kırsal kesimlerde yaşayanlar, hem coğrafyanın, hem de iklimin değişikliklerine göre giyinmek gereği duymuşlardır.” Kentlerde ve kırsal bölgede yaşayan insanların da giyim tarzlarında farklılıklar vardır. (Turan, 1990:203)

Eski dönemde Türkler, göçebe hayatı yaşadıkları ve hayvancılıkla meşgul oldukları için daha çok deriden hazırlanan kıyafetler giymişlerdir. Göçler, savaşlar, doğaya karşı mücadele Türklerin günlük yaşam biçimini ve giyimini belirler. Zamanla farklı kültürlerle tanışıp kaynaşan Türkler, İslâm unsurunun etkili olmaya başlamasıyla hayat tarzlarında bir takım değişiklikler olmasına rağmen, kendilerine has yaşam biçimlerini devam ettirirler. Bu durum kıyafete de yansır. (Sevin, 1973:26)

Giyimi belirleyen ve bazen de sınırlayan etkiler arasında dini inançlar da önemli yer tutmaktadır. Farklı dinlere mensup kişilerin nasıl giyinmesi konusunda bir takım kurallar vardır. “Bu giysiler, din adamlarının kolayca tanınmalarına yaradığı gibi, onlara bir ayrıcalık, bir üstünlük de sağlar. Bu özel giysiler yalnız dinlere göre değil, aynı din içindeki mezhep ve tarikatlara, onların temsilcilerinin derecelerine göre de farklılık gösterir.” (Turan, 1990:204)

Bireylerin toplumda yaptıkları işleri yani hangi meslek grubuna ait olduklarını (polis, din adamı, hemşire, asker, sivil vb.) kılık kıyafetleri belirlemektedir. Giyim kuşamı belirleyen bir diğer etken ekonomik durumdur. Her birey, kendi maddî gücüne göre giyinir. (Sevin, 1973:26)

Moda ve giyim kültürü, günlük yaşam kültürü ile yakın ilişki içerisinde. İlk çağlarda insanlar, sadece kar, yağmur, soğuk, sıcak gibi doğanın etkilerinden korunmak için giyinmişlerdir. Yani bir anlamda giyinmenin amacı ihtiyaçların giderilmesiydi. Giyim bir başka çıkış noktası “örtünmektir.” Örtünmek tabiat etkilerine karşı korunmak olarak algılandığı gibi çıplak gezmek için de algılanabilir. Toplumların zenginleşme sürecinde ise örtünmek giyim, güzel yaşamak, sosyal statüyü belirlemek için giyinme sürecine dönüştü. Bu süre içinde giyim, “örtünmek” veya “ihtiyaç için giyinmek yerini, doğrudan doğruya kendini dışarıya ifade etmek için giyinme anlayışına bıraktı. Artık insanlar, toplum(daki) statülerini yükseltmek” ve statü kazanmak, maddî gücünü göstermek için moda ve giyime önem vermeye başladı. “Bir toplumun gelişmişlik düzeyi, kültürü, moda anlayışı ne olursa olsun, giyim her zaman bir statü sembolü(dür).” Aynı zamanda sosyal bir olaydır. Toplumun alt kesimlerindeki insanlar, para kazandıkları zaman bunu dışarıya karşı ilk kez giyimleri ile göstermeye çalışırlar. Moda ve marka olayı da buradan ortaya çıkar. Moda, toplumun alt kesimin üst kesim insanlarına ulaşmak için kullandıkları bir araçtır. “Giyim, insan yaşamının en önemli görsel dilidir.” İnsanlar birbirinden giyimleri ile ayrılıyorlar. Bir insanın karakterini ve kişiliğini giyim açığa çıkarır. Özenle giyinmek karşımızdakinin de bizi özenle karşılama sonucunu doğurur. (Gürsoy, 2010:46)

Bilindiği gibi, ülkede on yedinci yüzyıldan başlayarak görülen “Batı etkileri, on sekizinci yüzyılda Sultan III. Ahmet (1703-1730) döneminde Lâle Devri’yle canlılık kazan(ır). Bu süreç, Osmanlı’nın dışı açılışının kültür ve sanatın yeni ivme kazanışının başlangıcı olarak kabul edilir.” 19.yüzyılda kendini iyice hissettiren Batılılaşma, bazı sultanların direnmelerine rağmen, devam eder. (Tezcan, 1998:83)

“Batılılaşmanın kıyafete yansıyan ilk aşamasının askerî kıyafetlerde başladığı, ardından erkek modasına, daha sonra da kadın modasına sıçradığı görül(ür). Askerî kıyafetlerdeki

köklü değişiklik, II. Mahmud döneminde (1808-1839) Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılıp (1826) yerine Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye adlı ordunun kurulmasıyla gerçekleş(ir). Yeni ordunun askeri, Batı teknolojisinin donanımıyla donatıl(ır) ve Batılı tarzda giydiril(ir). Pantolon şalvar arası bir kesimde alt giyimi, mintan, başa giyilen fes, yeni tarz asker kıyafetinin göze çarpan en belirgin" özelliğidir. "Sultanlar da, başkomutan sıfatıyla, önleri, yakası ve kol kapakları ağır dival işlemeli üniformalar" giymeye başlarlar. (Tezcan, 1998:83)

Osmanlı'da başlıklar da önemli bir yer tutmaktadır. Başa giyilen kisveler zamanla toplumsal statünün göstergesi olur. Serpuş olarak İslâm geleneğinden gelen ve faziletine inanılan sarıklar, ibadet esnasında kullanılmakla beraber zamanla normal yaşama da girer. Daha sonra ilim adamlarının resmi başlığı ve sembolü olur. (Sevin, 1973:26)

Eski kıyafetlerde kürk de önemli bir yer tutmaktadır. Evlerde ve dışarıda sosyal sınıfa, rütbeye ve mevkiye göre çeşitli cinsteki kürkleri giyilirdi. Osmanlı hükümdarları özellikle "sahure kaplı, cevahir düğmeli kürkleri, kabanice denilen kolsuz ve enli kürkleri, samur kabanıçeleri, yahut ale kaplı mücevher şemseler, büyük yakalı" kürkleri giyerlerdi. Osmanlı sarayında kadınların ve "saray erkânının" sınıflarına göre de çeşitli kürk cinsleri ve "kablari" vardı. (Şehsuvaroğlu, 2005:227)

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı Devleti'nde kadın kıyafetleri büyük ölçüde değişerek geleneksel giyim tarzından uzaklaşır ve yurt dışından ithal edilen bir moda'nın etkisine girer. 1870 yılından itibaren Osmanlı kadını, Avrupalı kadınlar gibi giyinmeye başlar. (Tezcan, 1988:45; aktaran Görünür, 1998:90)

"Batılılaşma, altta şalvar, iç entarisi ve üçetekten oluşan geleneksel kadın kıyafetlerinde bir geçiş dönemi yaşamıştır. Parlak yaldızlı geniş barçlar, pileler, bele oturan şalvarlar, korsajlı kısa ceketler, yeni tarzın öğeleri olarak görülürken çok giyilen çevreleri oyali, harçlı üçetekler hâlâ gelenekselliği koruyan öğelerdir." (Tezcan, 1998:83)

Osmanlı dönemine ait Türk giyimi İstanbul'a gelen yabancı gezginlerin ve ressamların eserlerinde, Türk ressamların minyatürlerinde gösterilmektedir.

“İslam devletlerinde daha Halife Ömer zamanında Müslüman olmayan tebaanın Müslümanlardan ayırt edici bir giysi giymeleri ya da belirli bir işaret taşımaları öngörülüyü. (...) Selçuklular’dan başlayarak ayırımlara gidildiği bilinmektedir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde bu ayırım daha da belirginleşmiş, zımmi denen, yani devletin güveni altında kabul edilen Müslüman olmayan tebaanın, giyim kuşamda Müslümanlar gibi görünmemesine büyük önem verilmiştir. Bu amaçla da zaman zaman yayımlanan fermanlar, çıkartılan Divan kararları, yani Hükümlerle, başa sarılacak tülbentten ayağa giyilen pabuca dek, Müslüman olmayan giyecekleri şeyler renk, kalite, biçim hatta uzunluk kısalık bakımından bir birinden ayrı tutulmuştur. Örneğin, daha XIV. Yüzyıl sonlarında, Müslüman külahlarına beyaz tülbent sararlarken, Rumların mor ya da mavi, Yahudiler’in ise sarı renkte şerit takmaları zorunlu kılınmıştı. Böylece Müslüman olmayan kişiler ayırt edilmiş(ti).” (Turan, 1990:205)

Osmanlı’da bir kişinin giyiminden onun hangi dinden, hangi, rütbeden, hangi sınıftan veya görevden olduğu çok kolay anlaşılırdı. Museviler’in ve Hıristiyanlar’ın giyim kuşamı, Divan kararları gereği, Müslümanlar’inkinden farklı olmalıydı. Çeşitli ve farklı olan Osmanlı giysileri zengin bir “mozaik” görünümündeydi. Bu çeşitlilik Avrupalı ressamaları bu giysilerin albümlerini hazırlamaya özendirdi. (And, 2008:43)

Metin And’ın verdiği bilgiye göre, Osmanlı giyim kuşamına ait üç tür kaynak vardır: Bunlardan biri minyatürlerdir. Minyatürlerde giyim kuşamın çok ayrıntılı olarak çizildiği görülür. Ancak minyatürlerde daha çok padişah ve onun için çalışanlar, askerler, yani belli bir kesim resmedilmiştir. Sıradan halka pek yer verilmemiştir. Kadınların, özellikle saray kadınlarının resimlerinin yapılması yasaktı. İkinci tür görsel kaynaklar İstanbul’daki çarşı ressamalarının albümleridir. 17.yüzyıldan başlayarak 19.yüzyılın başına kadar çoğunlukla yabancı müşterilerin siparişi üzerine hazırlanmıştır. Bu albümlerin bir kısmında binalara, kalelere ve anıtlara yer verilse de çoğu giyim kuşam kitaplarıdır. Üçüncü tür kaynaklar Batılı görgü tanıklarının yaptıkları albümlerdir. Bu albümlerde çeşitli kişilerin giyim kuşamı gösterildiği gibi çeşitli binalar, Topkapı Sarayı’nın içi, anıtlar, câmiler, türbeler, kervansaraylar, günümüze

kalmamış çeşitli yapılar, İstanbul'daki günlük yaşam sahneleri resmedilmiştir. (And, 2008:46)

4.1. Moda

Moda kelimesi “mod”dan gelir. “Mod” da belli bir sayı dizisinin en uç noktası olan ve “tüm diziyi temsil eden sayıdır. Bu, giyim kuşam dünyasına uygulanırsa, bir giysi tasarımını hazırlarken” faydalanılan “aktüel alt yapıya”, “moda” denir. Moda sadece giyim kuşamla ilgili bir terim değildir. Ev tekstilinden, ev dekorasyonuna, hediyelik eşyaya kadar pek çok şey modanın etkisi altındadır. (Gürsoy, 2010:14) *Portakal ve Sanat Dergisi*'nde modayla ilgili şu cümleler yer almaktadır: “Moda, ilk anlamıyla giyim kuşamla ilgili bir kavram” olarak görülmektedir. “Ancak kapsadığı alan çok daha geniştir. Giyim kuşamın çok ötesinde, insanoğlunun tüm toplumsal etkinliklerini kapsayan bir olgudur.” (Üster, 1998:13)

Eski çağlardan günümüze kalan sanat yapıtlarında, değişen modayı izlediğimizde “moda olgusunun yalnızca giyim kuşamla sınırlı olmadığını görürüz.” Moda tüm güzellik kavramını içinde barındırmaktadır. Bu nedenle de “sanatın kapı yoldaşdır.” Yine aynı nedenle, “kendine yeni esin kaynakları aradığında, başvurduğu kaynak hep sanattır. Çünkü moda için eski ve yeni, Doğu ve Batı, ortaçağ ve Rönesans, Romantizm ve Klasisizm, Barok ya da Orientaliste sanat yoktur. O, bir mevsim için gereksinim duyduğu güzellikleri, nerede bulursa oradan yararlanır.” Bazen sadece renkler, bazen çizgiler, motifler bulur. “Ama her zaman bir dönemin, bir akımın, bir kültürün havasıdır.” Sanatı kitlelere taşıyan moda, sanattan da fazlasıyla etkilenmektedir. Modanın “sanatla, özellikle de görsel sanatlarla” her zaman bir ilişkisi vardır. Çünkü temelindeki en önemli öge yaratıcılıktır. Moda “zamana meydan okuyan ve ömrünü tek mevsimle sınırlayan” bir olgudur. “Sürekli olarak kendi küllerinden doğan bir ateş kuşu(dur).” (Üster, 1998:9,11)

“Sanat akımları, ekoller birer tepkiden doğar. Ama bu tepkinin ortaya koyduğu yeni estetiği geniş kitlelere açıklamak, onlara mal etmek, sanatçının işi değildir. Moda olgusu burada kendini gösterir. Sanat yapıtını, kendi alanının dışına taşıyarak geniş halk

kitlelerinde bir merak uyandırır; ilgiyi, dikkati çekmek istediği noktada odaklaştırır.” (Üster, 1998:11)

Moda, satış ve pazarlamayla da yakınlığı olan bir kavramdır. Moda, bir hayal ve fantezi olayından çok, toplumda var olan bir takım olayların “sentezlenme(sidir).” İyi bir stilist bunları tasarım haline getirir. Her stilist kendi yeteneklerinden başka, bir felsefenin, bir görüşün ve zevkin insanıdır. Bunun arkasından tüm bunları toplumlara yayan iletişim, imaj ve tanıtma faaliyeti gelir. Bir “stilistin tasarımının modada kendine yer bulması için pazarlamanın” olması gerekir. Modada; “bir özentî, statü kazanma, kendini kabul ettirme ve kişilik kazanma gibi bir takım faktörler” vardır. Modanın görgü kuralları ve toplumdaki bir takım kurallarla da ilişkisi olduğu bilinmektedir. Bir akşam yemeğine umursamaz tavırlar içindeki bir kıyafetle gidilmemelidir. Yani, olaya sosyoloji açıdan bakıldığında moda, toplumun alt kesimlerinde yer alan insanların, aynı toplumun üst kesimlerinde yer alan insanları taklit etmesidir. Modayı yakından takip eden kişi, kendisini sıradan insanlardan ayırır ve topluma farklı bir şekilde gösterir. “Kitlesele bir iletişim aracı” olan moda aynı zamanda kültür ve sanat olayıdır. Diğer sanat olaylarında olduğu gibi “yaratma özgürlüğünün ve yaratma arzusunun” bir sonucudur. Psikolojik açıdan moda “toplumda üste çıkma ve üstünlük duygularının tatmini” dir. (Gürsoy, 2010:15-16)

Moda, 1789 Fransız İhtilali’nden sonra başlar. Fransız İhtilali’ne kadar asil sınıf ile çiftçi ve köylü arasında keskin bir fark vardı. İhtilal’den sonra asiller tamamen “bertaraf olmadı”, ancak köyden şehre gelen köylüler ve çiftçiler (yani fakir tabaka) şehirde kendi kültürlerini oluşturdular. Böylece de “asillerin” sahip oldukları kültüre ortak oldular. İşte bu noktada burjuvazi ortaya çıktı ve bu da Sanayi Devrimi’ni yarattı. Bu tarihten itibaren alt sınıflar üst sınıfları taklit etmeye ve onlara ulaşmaya çalıştı. Buna da “giyim kuşamda moda” dendi. Modayı burjuvazinin yarattığını söylemek yanlış olmaz. (Gürsoy, 2010:14) “Modanın tanımında ‘yüksek kültüre’ ait olduğu manası da hâkimdir. Günümüzde ulaşmış olduğu çizgi ise demokratikleşme kavramıyla beraber toplumun bütün tabakaları tarafından uygulanabilme özelliğidir.” (Barbarosoğlu-Karabıyık, 2009:30-31)

Geçmişte her toplumun bir modası olmuştur. Yaşam tarzı, yiyip içtikleri, yaşanılan konutlar ne kadar farklılık gösteriyorsa, moda da geçerli beğenilere göre değişiklikler taşır. (Üster, 1998:9) Fatma Karabıyık Barbarosoğlu'na göre, “kıyafet sahip olunan dünya görünüşünün aynasıdır. Modacılar bir kıyafeti oluştururken kıyafetin sunduğu imajın mevcut dünya görüşüne denk düşmesine dikkat ettikleri gibi; oluşturdukları moda ile de yeni dünya görüşlerinin olmasını sağlamaktadır.” (Barbarosoğlu-Karabıyık, 2009:11)

Kent ekonomisinin bir motoru konumunda olan moda, toplumsal ilişkilerin değişmesi yönünde de etkili bir araçtır. Tüm öğelerin bütün dengesine ve kadın basınına katkıda bulunan küresel toplumsal bir olgudur. Hem ekonomik, hem ahlâkî değerler, üzerinde etkilidir. “Tüketim gereksinimi yaşamın temel bir ulamı konumuna getirmiştir.” Bilimsel bir konu beş yüz kişiyi ilgilendirmez, ancak bir moda dört milyon insanı etkiler ve bir çırpıda on bin işçiyi zenginleştirebilir. (Roche, 2008:74-75) Modayı geniş halk kitlelerine duyuran moda defileleridir. Moda defileleri, II. Dünya Savaşı'ndan sonra modaevlerinde özel organizasyonlar olarak başladı. Bu dönemde zengin Fransız erkekleri eşlerine ve metreslerine modaevlerinden kıyafet satın alıp giydirelerdi. Christian Dior'a, yılda 25 bin müşteri gelirdi. Bu organizasyonlarda, kıyafetler kadınlara defileler halinde gösterilirdi. Dünyada defileler böyle doğdu. Mankenlik mesleği de, defileye paralel olarak giderek artmaya başladı. (Gürsoy, 2010:24-25)

19.yüzyılın evvellerinde, kadın modasını artık Fransız tasarımları belirlerken, erkek giyiminde İngiliz üslûpları “yeğlenir” oldu. Kraliçe Victoria döneminde, giysiler daha az romantik, daha ağırbaşlıydı; cansız renkler ağır basıyordu. Bu dönemde tel çemberli etekler, kalça yastıkları ve yerlerde sürünen uzun etek arkaları gözdeydi. (Üster, 1998:11) II. Abdülhamid devrinde kadınlar tutuculuğu kollamak şartıyla iyi giyinirlerdi. Bizzat padişah iyi kadın kıyafetlerinden anlar ve “moda, insanın kendine yakışan şeydir” derdi. Bu devirde İstanbul'da usta kadın terzileri bulunur ve bunlar özellikle saraya bir tuvaleti 100 altına, bazen daha fazlasına dikerlerdi. (Şehsuvaroğlu, 2005:223-224)

4.2. Kadın Kıyafeti

Cihan Aktaş *Tanzimat'tan Günümüze Kılık Kıyafet ve İktidar I* adlı kitabında kıyafetle ilgili şu bilgileri vermektedir:

“Türklerin İslâmiyet’i benimseyişleri M.S. 9. yy.da başlar ve 11. yy.da büyük ölçüde tamamlanır. 9. yy.da İslâmiyet yaklaşık olarak 200 yıllık bir dindir ve yayılmasını hızlı bir şekilde sürdürmektedir. Türkler’in yarı göçebe kültürleri, çağının en ileri uygarlık düzeyine erişmiş İslâm uygarlığından ve İslâm dininin mesajından etkilenerek değişmelere uğramıştır. Bu değişmeler içinde Türk kadınlarının yaşantıları da belli bir süreçte İslâmî kurallara uydurulmaya ya da bu kurallarla uzlaşmaya doğru gid(er).” (...) “Türklerin yerleşik bir hayata geçmeye ve başka Müslüman toplumlarla yakınlaşmaya başladıkları 11.yy.dan itibaren kadınların İslâmî ölçülere uygun giyinmelerine dikkat edildiği görülür.” (Aktaş, 1991:52)

“16. yy.da ünvanlarının yanına “halife” ünvanını da ekleyen Osmanlı padişahları, Kur’an’da apaçık bir hüküm olan Müslüman kadınların örtünmeleri konusunda daha bir hassasiyet göstermeye başladılar. Böylece kadın sokak giyimlerinin saray fermanlarıyla belirlenmesi geleneği başla(dı). Bu geleneği etkileyen başka bir faktör de ekonomiydi. 16. yy.dan sonra Avrupa ile kurulan ve giderek gelişen ilişkiler, batıdan ince yünlü ve ipekli dokumaların, dantel ve parfüm gibi lüks eşyanın, doğudan ise Hind kumaşları ile Rusya’dan gönderilen çeşitli kürklerin İstanbul pazarlarında hanımlarına sunulur. Bu çeşitlilik hanımlardan bazılarının dışarıdaki giyimlerine yansyordu. Böylece giyim-kuşam konusunda hanımlar arasında bir yarışma başla(r). Bu durumun padişahın gözüne çarpacak boyutlara varması üzerine; kadınların giyecekleri feracelerin, yaşmak ve pabuçların şekil ve renklerini tespit eden, sokağa rastgele çıkmalarını yasaklayan ferman ve hükümler çıkarılmaya başlanır. Bu kontrol ve sınırlama yalnızca Müslüman kadınlara yönelikti. İmparatorluk sınırları içindeki gayrimüslim kadınlar kendi örf ve adetlerine göre giyinmeyi sürdürüyorlardı.” (Aktaş, 1991:55-56)

16. yüzyılda İstanbul’da bulunan bir yabancı, şehirde gördüğü kadın kıyafetlerinden hayranlıkla bahsetmektedir. O asırda ayak bileklerine kadar olan entariler iki katlı olarak dikilir ve genellikle bir yeldirme gibi açık bırakılan önleri yarıya kadar

düğmelerle kapatılırdı. Bellerde hemen daima birer kuşak bulunur, yakalar nispeten açık olur, boyunlara sosyal sınıflara göre pahalı, yahut ucuz taşlardan yapılan gerdanlıklar takılırdı. Aynı yüzyılda sokak kıyafeti olarak yanları cepli, önleri göbeğine kadar düğmeli uzun etekli yeldirmeler, feraceler giyilirdi. Hotozlarının önündeki işlemeli bir örtü gözlerinin üstüne kadar indirilir, gerektiğinde yukarı kaldırılır ve başörtüleri de ağzlarına doğru çekilirdi. Başörtüler, kenarları işlemeli ve saçaklı, güzel ince kumaşlardan yapılırdı. Bazen hotozdan başlayarak topuklara kadar inen bir pelerin giyerek sokağa çıkılırdı. Bu pelerin boyundan bir tek iğne yahut düğmeyle tutturulurdu. Giyilen elbiseler kumaşın cinsine göre isimlenirdi. Frengi sade kemha fistan, Bursa kemhası fistan, çatma frengi atlas fistan, beneği frengi kemha fistan gibi. Ayaklara evlerde takunyaları hatırlatan yüksek ökçeli tahta ayakkabılar yahut ökçesiz, yumuşak, deriden pabuçlar giyilirdi. Deri pabuçların üstü çeşitli motiflerle süslenirdi (Şehsuvaroğlu, 2005:221)

Osmanlı dönemi kadınının yüzyıllarca devam eden en önemli giysileri şalvar, hırka, entari, kaftan ve gömlek olmuştur. (And, 1993:195) Sevin'in verdiği bilgiye göre, 17. yüzyılda yapıldığı tahmin edilen bazı minyatürlerde yaşmağa ve peçeye benzer şeyler görünür. "Yaşmakla feracenin ta İslâmlığın birinci asrından beri âdet olduğu ve bunun hiç değişmemiş bulunduğu zannı hemen hemen umumdur. Halbûki 17. asırdan 19.asrın sonuna kadar ancak iki buçuk asırlık bir tarihi olan yaşmak ferace pek çok şekle girmiştir." 17. yüzyılın sonuna doğru ortaya çıkan yaşmak, Lale Devri'nde, içerdeki mücevherleri gösterecek şekilde "hotozun üstüne, ince bir tül halinde örtülmeye başla(nır)." (Sevin, 1973:102-103) Hotozun ağız tarafından alından enseye kadar fır dolayı altı dar üstü geniş kolalı bir çatgı vardı. Yaşmağın süslü kenarı yaka gibi arkaya sarkardı. Ön kısmı da ağız kapayacak kadar yüzün alt kısmını örterdi. Yaşmaklar yeniçeri börklerinin yatırmasını andıran ense kısmının altından tutturulurdu. Ferace bele kadar sık düğmeli, belden aşağı düğmesizdi. (Sevin, 1973:96)

XVII. yüzyıldan XIX. yüzyılın sonuna kadar olan süreçte ferace ve yasmağın pek çok şekli vardı. Modası dönem dönem gözle görülür bir şekilde değişen feraceler, (genelde koyu yeşildi, ancak yasaklara rağmen güllurusu, pembe, eflatun, fıstıki ve kırmızı renkli) kadınlar tarafından kullanılırdı. (Sevin, 1973:103,120)

17. yüzyılda İstanbul kadınlarının kıyafetlerinde bir takım değişiklikler görülür. Bazı elbiseler daha da sadeleşir. Hanımlar şalvar üstüne daha kısa bir entari giyer ve sırtlarına önü az iliklenmiş ferace alırlardı. Başlar da pek şık bir hotoz üstüne taç şeklinde bağlanan yaşmak ya da doğrudan yaşmakla örtülürdü. Bu yüzyılda elbiselerin renkleri özellikle pek lâtifti. Sultan İbrahim zamanında İstanbullu hanımlar sokağa çıkarken bileklere kadar inen, beyaz üzerine kırmızı desenli bir şalvar ve ayaklara da sarı pabuçlar giyerlerdi. Şalvarın üstüne beyaz ince kumaştan diz kapaklarını çok az aşan bir entari alırlardı. İçte bunlardan başka gümüşî bir ceket bulunurdu. Feracenin rengi eflatun, kol içleri ve yan astarları yeşil renk olurdu. Feracenin kol kapakları kıvrılınca yeşil kenarlar ortaya çıkardı. Düğünlerde de sırta fil hortumu yenli üstlükler giyilirdi. (Şehsuvaroğlu, 2005:221-222)

“Dış giyimi tamamlayan önemli unsurlardan biri de baş giyimidir.” (Tezcan, 1998:58) Bu yüzyılda başlara giyilen hotozlarda püsküller, tuğlar görülmeye başlanır. Evlerde başlara sivri takke şeklinde başın tepesinde duran ufak başlıklar konur. Bunun dışında çok gösterişli ev serpuşları da vardı. Bazı başlıkların önü fiyonkluymdu, arkalarından da uzun sırma bir püskül sarkardı. Bazı başlıklar ise tuğlu idi. Öne kıymetli bir kumaştan tel bir parça konur ve bunun arkasından bir tuğ uzanırdı. Bu dönemde başta bugünkü şapka modasını andıran siyah kumaştan kenarları kaşların üstüne kadar inen bir serpuş vardı. Bu serpuşun üstüne sırmadan bir şeritle fiyonk yapılır, arka üst kısımları yaşmakla örtülürdü. Yaşmak ön taraftan hanımın burnuna kadar gelirdi. Düğünlerde de kadınların duvakları renkli ve çok nefis kumaşlardan olurdu. Bu duvağın üstüne ve baş çifte tuğlar takılırdı. (Şehsuvaroğlu, 2005:221-222)

18. yüzyılda İstanbul’a gelen seyyahlar, bu yüzyılda pek zarif giyinen İstanbul kadınlarının kıyafetlerini çok beğendiklerini belirtmektedirler. Bu seyyahlardan Lady Montagu, Türk âdetleri, evleri ve kadınların kıyafeti hakkında mektuplarında önemli bilgiler yazmaktadır. Kendisi de İstanbul’da, Türk kadınları gibi giyinerek portresini yaptırtır. O, kendisi için yaptırdığı Türk kıyafetini şöyle anlatır:

Evvelâ, çok geniş bir şalvarım var. Bu şalvar gayet ince, gül pembesi, kenarı sırmalı damiskadan yapılmış. Terliklerim beyaz deriden ve sırma işlemeli. Şalvarım üzerine beyaz ipekten, etraftı kâmilen işlemeli tül gömlek sarkıyor. Gömleğin kolları

geniş ve kolumun yarısı kadar. Yakası elmas bir düğme ile ilikli. Gömlekten göğsün renk ve şekli tamamen görülüyor. Entari, âdeta vücuda göre biçilmiş bir caket. Fakat benimkinin kenarı gayet kalın sırma işlemeli, beyaz Şam kumaşından. Bunun öyle uzun kolları var ki, kenarı pek kalın sırma işlenmiş. Bunlarda düğmeler elmas veya inci olmalı. Kollar arkaya doğru sarkıyor. Mintanım da şalvarım gibi aynı kumaştan. Bu esvab vücuduma tamamıyla uygun. Uzunluğu ayaklarıma kadar. Bunda da uzun ve dar sarkık kollar var. Üzerine takriben dört parmak eninde bir kemer bağlanıyor. Zengin kadınların kemerleri hep elmaslar veya sair kıymetli taşlarla süslü. Fazla masraf etmek istemeyenler işlemeli satenden yapıyorlar.
(Montagu, 1998:40-41)

XVIII. yüzyılın ilk yarısında özellikle Lale Devri'nde (1718-1730) varlıklı kadınlar mesirelerde renkli feraceleri ve yasmaklarıyla görülürler. İlk başlarda bir karış olan ferace yakaları zamanla daha da genişlemeye başlar. Bunun dışında yaşmakların kumaşı şeffaflaşır, başı genişleten hotozlar kullanıldığı için gevşek bağlanmaya başlanır ve sırmalarla süslenir. (Gürtuna, 1999:33) XVIII. yüzyılda sokak kıyafetinde olduğu gibi ev kıyafetlerinde de bir takım değişiklikler görülür. Ressamların çizimlerinde, minyatürlerde, gravürlerde görülen bu yeniliklere öncelikle giysilerin yakalarında öne çıkan derin kesimler ve eteklerde ortaya çıkan yırtmaçlar göze çarpar. Önceki yüzyıllarda yuvarlak olan yakalar, bu dönemde derin V, U ya da oval kesimlerle dikkat çekmektedir. (Gürtuna, 1999:37)

XVIII. yüzyılda kadınlar kürk kullanmaya başlarlar. (Sevin, 1973:101) Kürk, İstanbul toplum hayatında “İstanbul’un fethinden sonra yaygınlaşan” ve aynı zamanda bir “satatü göstergesi” olan aksesuardır. Orta halli şehirliler tilki ve tavşan kürklerini, zanaatkar, asker ve köylüler koyun, kuzu, kedi gibi hayvanların kürklerini giyerler. “Ermin, zerdeva, beyaz tilki, sincap ve samur gibi hayvanların kürkleri ise ancak çok varlıklı kesimin” giysileri arasında yer alır. “Bu kürkler aynı zamanda vezirler(in), önde gelen saray ve devlet adamları(nın), her çeşit yüksek rütbeli memurun” tören kıyafetleridir. (D’Ohsson,(t.y):91-92, aktaran Budak, 2008:103)

Kürk bu yüzyılda kadınların her mevsimde kullandıkları bir unsur haline gelir. Erkekler de, kadınlar da çeşit çeşit kürk giyer ve bunları istedikleri renklerde kaplatırlardı.

(Sevin, 1973:101) Lady Montagu mektuplarında kürk hakkında şunları yazmaktadır:

Kürk, Türk kadınlarının bazen giydikleri, bazen çıkardıkları bir ev libası. Kürkler ağır dibadan, içleri kakum ve samur kaplı, kolları omuzlardan aşağı inmiyor. Benimki yeşil ve kenarı sırmalı. Başa kalpak denilen bir serpuş giyiliyor, kışın inci veya elmasla işlenmiş kadifeden, yazın gayet ince ve bol sırmalı kumaştan yapılıyor... (Montagu, 1998:41)

1835'te İstanbul'a gelen Julia Pardoe'nin, Sultan Mahmud'u görmeğe gelen kadınların yüzlerini örttükları tülbindin çok ince olması dikkatini çeker. Yazar, İstanbul'da yaşmağın çok ince muslinden yapıldığını, renkli hotozların üstündeki pırlanta iğnelerin gözüktüğünü anlatır. Yaşmak ağzın üstüne, çoğu zaman burnun ucuna kadar çıkar ve omuzlarda, feracenin altında kalırdı. (Pardoe, 1967:128) 1874'te İstanbul'da bulunan Edmondo de Amicis (1846-1908) de gözlemlerini şöyle anlatır:

Yaşmağın ne olduğunu herkes bilir. Biri başın etrafına sarılarak alnı kaşlara kadar örten, arkada saçların üstünde, ensede düğümlenen ve sırttan bele kadar iki parça halinde düşen; öteki, yüzün alt kısmını tamamıyla kapatan ve birincisiyle tek parça teşkil edecek şekilde birleşen iki büyük beyaz örtüdür. İnce ipekliden olması ve sadece gözlerle yanakların üstünü açıkta bırakacak biçimde örtülmesi gereken bu iki örtü çok seyrek tül dendir ve pek sıkılmadan bağlandığı için yalnız yüz değil, kulaklar, boyun, saç örgüleri ve "islahatçı" hanımların giydikleri Avrupa modasına uygun, tüylerle, çiçeklerle süslenmiş küçük hotozlar da görünür. (...) Türk kadınları yaşmağı öyle bir sanatla bağlarlar ki, güzeller pek alımlı, çirkinler de sevimli görünür. (Amicis, 1981:246-247)

19. yüzyılda Avrupa kadın modaları İstanbul'da görülmeye başlanır. Özellikle Kırım Savaşı'nda müttefik ordu ile birlikte gelen bazı kadınlar İstanbul halkına yeni giyim tarzını gösterirler. Avrupa ile ticaretin arttığı bu devirlerde İngiliz, Fransız kumaşları çoğalmaya başlar ve kadınlar bu "frenk" kumaşlarına fazla rağbet gösterirler. Abdülmecid dönemi, İstanbul kadınlarında bir lüks ve sefahat yaratmış olur. (Şehsuvaroğlu, 2005:223) Kadınlar, Beyoğlu'ndaki "Levantine terzilerine Paris modasına uygun elbiseler" diktirmeye başlarlar. O zaman daha yeni ortaya çıkan

“Ampir mantoları ferace haline” getirilir. “Geniş kabarik Avrupa eteğinin üstüne, ta ilk Türkmenlerden kalma üç kırmalı yakayı arkadan yerlere kadar uzatarak Türk geleneğiyle Avrupa modasını uzlaştırıyorlardı.” Bu yüzyılda “feraceler göğüsten bir iğne veya fiyongayla tutturulur, etekleri ve etrafı dantelle süslenirdi. Açık yaka göğüsten itibaren, omuzlar(dan) biraz aşağı(ya) doğru genişleyerek arkaya kıvrılır ve frak kuyruğu gibi yuvarlak kesilen alt kısım yerden bir karış yukarıda” dikilirdi. Kısa kol, dantel eldiven, dantelli semsiye kadınların vazgeçemedikleri unsurlardı. “Başlarındaki hotoz(lar) Mahmudiye fesleri kadar yüksel(irdi). Bazı hanımlar hotoz yerine” erkekler gibi fes giyerlerdi. (Sevin, 1973:120-121)

Feraceden sonra Osmanlı kadınları sokak giysisi olarak çarşafı tercih ettiler. Çarşaf ilk defa Abdülhamid zamanında, 1892’de kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde Ampir modasının düşük omuzlarına pek uygun gelen ferace, Avrupa’daki elbiselerde kabarik kol ortaya çıkınca bir işe yaramadı. Avrupa modalarını izleyen İstanbul kadınları bu kabarik kolları o sırada Bağdatlı Arap kadınlarının giydiği çarşafın daha iyi muhafaza edeceğini düşünürler. Avrupa “şapkalar(ına) takılan tüle benzettikleri peçeleri yüzlerine örterek yepyeni bir sokak kıyafeti” yaratırlar. Sevin’in verdiği bilgiye göre, yeniliklerden hoşlanmayan kimseler bu modayı yasaklatmak için Abdülhamid’i çarşaf modası yaygınlaşırsa erkekler tarafından da kullanılarak suikast teşebbüsünde bulunulabileğini söyleyerek kuşkulandırır. “İstanbul polislerine nerede çarşafı kadın görürlerse etekleri ve pelerinleri kesmeleri emredil(ir).” Tüm engellemelere rağmen çarşaf iki sene içinde ferace ve yaşmağın yerini alır. Meşrutiyete kadar çarşaf genellikle koyu renkte ipekli kumaşlardan yapılmıştır. Düğünlere ve önemli ziyaretlere giderken siyah çarşaf giyilirdi. Henüz çarşafa giren genç kızlara ilk başlarda siyah renk değil, daha açık renk çarşaf giydirilirdi. Peçeler Meşrutiyet’e kadar siyah renkti. Meşrutiyet’ten sonra yünlü kumaştan her renkte çarşaf yapılır, peçenin rengi de çarşafa uydurulurdu. Çarşafı kadınların sokakta çantalarıyla birlikte semsiye de kullandıkları görülür. (Sevin, 1973:131-132)

XIX. yüzyıldaki resimli kaynaklar ev giysilerinin gömlekler, şalvarlar, üç veya dört etekli entariler, muska gibi katlanarak arkadan köşelendirilmiş şal kuşaklar, kenarları oyalarla süslenmiş kısa cepkenler olduğunu gösterir. Batılılaşmanın kendini gösterdiği



Resim 6. Son Moda

Kaynak : Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 292, 3 Teşrin-i Evvel, Sene 1312, s.92

bu dönemde kadınlar evde başlarına, kenarları oyalı yemeniler bağlar, yemenilerin uygun yerlerine çeşitli taşlardan mücevherler takar ve geleneksel giysilerini gönüllerince uygulayarak giymeğe çalışırlar. (Görünür, 1998:50)

Meşrutiyetten sonra Avrupa modasına uygun olarak etekler daralır, kabarık omuzlar kaybolmaya, elbiselerin üstüne çok sayıda düğmelerle süsler yapılmaya başlanır. Etekler daralıp yerden kesilince yanlara ve arkaya kuyruk gibi kumaşlar çok sayıda düğmelerle iliştilir. Dar etekle ince görünmek modası başlar. Dar bir elbise eteğinin üstüne dar çarşaf eteği giyilemezdi. Avrupa modalarındaki gibi dış giyim olarak elbisenin üzerine ona uyacak “pelerin(ler)” giyilmeye başlanır. Bu dönemde kabarık kol modası geçer, düşük omuzlar moda olur. 1890’da Avrupa’da kabarık kolların, Türkiye’de çarşafın çıkmasına sebep olan moda artık geride kalır. Avrupa’da mantolar,

özellikle kışın kürklü mantolar moda olur. İstanbul kadınları da mantomsu çarşaf lar giymeye başlarlar. 1918 yılında “yüksek tabaka içinde çarşafın terk edil(diği)” görülür. (Sevin, 1973:139-140)



Resim 7. Son Moda

Kaynak : Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 292, 3 Teşrin-i Evvel, Sene 1312, s.92

Avrupaî kıyafet modası bir süre sonra ülkedeki birçok kişi tarafından tercih edilmeye başlanır. Ancak bunun yanında geleneksel kıyafetlerden vazgeçmeyen hanımlar da görülür. Günümüzde hem Avrupa modasının, hem de geleneksel kıyafet tarzının kullanıldığını söyleyebiliriz.

4.2.1. Yaşmak ve Ferace

Şemseddin Sâmî'nin *Kamûs-i Türkî*'deki tarifine göre yaşmak, “Müslüman kadınlarının sokakta ferâce giydikleri zaman yüzlerine tuttıkları ince beyaz tül bentten örtü olup biri

yukarıdan ve biri aşağıdan gelerek gözlerinin önünde bir aralık bırakan iki parçadan ibâret” tir. (Sâmi, 1985:1471)

Mehmet Zeki Pakalın, “Kadınların ferace giydikleri zamanlarda başlarını ve yüzlerini sardıkları beyaz örtüye verilen ad” olduğunu söylemektedir. “Zenginler ve bilhassa saraylılar yaşmağı kolalarlardı. Ferace ve yaşmak kullanan kadının gözü, burnu, kısmen de kaş ve ağzı görünmekte, hele kolalı yaşmaklar kadını başka bir güzellikte göstermekte idi.” (Pakalın, 1972:606)

Reşat Ekrem Koçu ise yaşmağı şöyle anlatır:

Yaşmak önce alt parçası ve sonra üst parçası bağlanarak ‘Kapalı Yaşmak’ ve ‘Açık Yaşmak’ diye iki çeşit tutunulurdu. Kapalı Yaşmak Şemseddin Sâmi Bey merhumun Kamûs-i Türki’de tarif ettiği yaşmaktır. Dülbendi kalındır; alt yaşmak ikiye katlanır, burun üstünden ve gözlerin altından yüzün alt kısmı önüne bir perde-peçe gibi gerilerek arkada ense üzerinden bağlanır. Sonra yine iki kat edilmiş üst yaşmakla kaşların üstünden alın ve baş sarılır; öyle yaşmak tutunmuş kadının yalnız iki kaş ve iki gözü görünür. Yaşmakların kenarlarına ferâcenin yakası altına, içine alınır; baş tamâmen beyaz dülbentlerle sarılmış olarak görünür.

Açık Yaşmakta dülbentler incedir, yarı şeffaftır. Alt yaşmak yalın kat bağlanır, üst yaşmak da alnın üst kenarından tutunulur, iki parça yaşmağın şakaklar üzerinden kavuşak köşelerinden, kara, kumral veya sarı albenili bir işve ile saç dalgacıkları görünür. Yarı şeffaf alt yaşmağın arkasından da tatlı hayal renkleri, hayal çizgileri burun ucu, pembe yanaklar, lâal dudaklar, çene, boyun, gerdan görünür. (Koçu, 1967:240-241)

Ferâce ise kadınların sokakta yaşmakla berâber giydikleri üst giysisidir. Bu giysinin çeşitli biçimleri vardır. En çok bilineni yakası eteklerle aynı boyda olanıdır. (Sâmi, 1985:369)

Mehmet Zeki Pakalın ferace hakkında şu bilgileri vermektedir:

Çarşıftan evvel kadınların tesettür için giydikleri üstlüğün adıdır. Feraceler çuhadan, softan, sonraları aynı zamanda fantezi kumaştan yapılırdı. Düz, süssüz ve sade olanları olduğu gibi cepleri ve yakaları işlemelileri de olurdu. Arkası, yakası

uzun olanları, moda göre bol, darları vardı. Renkleri daha ziyade koyu idi. Bir aralık al moda olmuş, kibarlar hep o renkte ferace yapmışlardır. (...) Ferace mantodan hemen hemen farksızdır. Manto gibi feracelerin de düzleri ve kloşları vardır. Feraceyi mantodan ayıran cihet feracede manto tarzında geniş yakanın bulunmaması ve daha uzun olmasıdır. Feracelerin yakaları askerlerin giydikleri ceketlerin dik yakaları tarzında idi. Kolları da vardı. Ferace boyundan yukarısını örtmediği için baş, yüz ve boyun yaşmakla örtülürdü. (Pakalın, 1971:601-602)

Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü'nde ferâce şöyle tanıtlır:

Ferâce de yaşmak gibi iki parçadan mürekkebe olup biri uzun kollu rob kısmı idi. Bu robun boyun etrafı ve önü, her devrin modasına göre şeridler, dantellerle süslenir, işlenirdi.

Ferâcenin ikinci parçası, (...) gerdan altında bir kavuşma noktasından omuzlara doğru açılan ve omuzları aşarak sırta kıvrılan, ve yere kadar dökülüp inen yaklaşan, âdeta pelerine benzeyen geniş ve büyük bir yaka ve arkalıktır. Ferâce eskiden İkinci Sultan Abdülhamid devri sonlarına kadar büyük şehirlerde, özellikle İstanbul'da giyilmiş ve yaşmakla kullanılmıştır. (Koçu, 1967:110)

Fatma Karabıyık Barbarosoğlu'nun verdiği bilgiye göre "Dış kıyafet olarak Osmanlı kadınları, çarşafın ilk kullanım tarihi olan 1892 yılına kadar sokak kıyafeti olarak ferâce ve yaşmak kullanmışlardır. Sayfiye yerlerinde maşlah ve yeldirme kullanılmış olmakla birlikte, bunlar şehir içinde giyilen dış kıyafetler değildir." (Barbarosoğlu-Karabıyık, 2009:103)

İncelenen romanlarda yaşmak ve ferace ile çok az karşılaşmaktayız. Bu giysiler, Hâlid Ziyâ'nın *Sefile* ve *Kırık Hayatlar* romanlarında karşımıza çıkmaktadır. Yazarın *Sefile* romanında kıyafet olarak en çok dikkat çeken unsur yaşmak ve ferâcedir. Mihriban Hanım Mazlume'yle ilk karşılaştığında üzerinde ferace vardır. Şiddetli yağın yağmur Mihriban Hanım'ın ferâcesini ıslatmaktadır. Romanda yaşmak ve ferâcelerin sergilendiği mağaza vitrinleri de yer almaktadır. "Pencerelerden süslü ferâceler, ince yaşmaklar görülmekte göz önünde dönüp duran bir renkli manzara teşkil etmekteydi." (Hâlid Ziyâ, 2006:73)

Kırık Hayatlar'da Şişli'de yeni ev yaptıran Ömer Behiç'in yeni evlerinin penceresi Kâğıthane'ye bakmaktadır. Buradan mesireye gelip giden kişilerin otomobilleri, arabaları görülmektedir. Bir gün Ömer Behiç Vedide'ye arabacının kıyafetinden Beyoğlu ahırlarına ait olduğu anlaşılan bir *lândo* gösterir. İstanbul hayatında kaybolmayan bir giyim tarzının en seçkin örnekleri Vedide'nin dikkatini çeker. Lândonun içinde oturan kızların, göğüsleri açık, yakaları geniş boncuklu harçlarla süslü ferace ve ince yaşmaklar taktıkları görülür. Bunlar Veli Bey'in kızlarıydı.

4.2.2. Yeldirme

Şemseddin Sâmi'nin verdiği bilgiye göre yeldirme, kadınların kırlarda rahat gezinmek için ferâce yerine, baş örtüsüyle giydikleri hafif üst elbisesidir. (Sâmi, 1985:1480)

Mehmet Zeki Pakalın, yeldirmenin “(s)ayfiyelerde giyilen sokak kıyafetinin adı” olduğunu söylemektedir. Yeldirme, “(ş)imdiki mantolara benzerdi. Sadakordan ve keşmir dikosundan yapılırdı. Yeldirme ile yaşmak örtülmez mutlaka başörtü örtülürdü.” (Pakalın, 1972:615-616)

Reşad Ekrem Koçu'ya göre yeldirme, “Adını, telâş ile koşturmak, uçurmak anlamında yeldirmek kökünden almıştır; başa bir örtü atılıp hemen sırtta geçirilerek sokağa çıkılabilen bir üstlük” tür. (Koçu, 1967:241)

Hâlid Ziyâ'nın *Mâî ve Siyah* romanında köşk yolunda ustasıyla beraber yürüyen Lamiâ'nın üzerinde açık yeşil renkli yeldirmesi vardır. Yazar, Lâmia'nın giydiği kıyafeti şöyle anlatır:

Ta önde bir köşeden dönerek yolu ileriye doğru takip eden açık filizi yeldirmenin arkasından çırpındı... Lâmia; evet Lâmia idi. O olduğunu çehresini görmeyerek anlamış, duymuş idi. Yanında ustası vardı. Ahmet Cemil şimdi gözlerini otuz kırk adım önden yavaş yavaş yürüyen Lâmia'dan ayırmıyordu.

Gittikçe yaklaşıyorlardı. Şimdi daha vâzih görüyordu. Ta belinde küçük küçük kırmalarla büzümlenerek sırtında dikişsiz bırakılmış kıvrıklar, omuzlarından yanlarına düşen açık yenler, belinden aşağıya yanlarını lâtif bir yuvarlaklıkla tersim ettikten sonra düşüp ayaklarının her hatvesiyle sağa sola nâzenin bir raks ile sallanan

etekler altında vücudunun hayatını, o körpe hayatı hissediyor; ipek kumaşın üzerinden akan râşe seyyâleleri içinde o vücudun ihtizâzını görüyordu... Lâmia başını beyaz bir tül ile örtmüş, boynundan doladıktan sonra ucunu sol omzundan arkasına atmıştı. Elindeki açık kırmızı, sade şemsiyesini bâzen kaldırarak, bâzen omzundan başının arkasına tutarak yürüyordu... (Hâlid Ziyâ, 1896:126-127)

Aşk-ı Memnû'da Firdevs Hanım ilerleyen yaşına rağmen genç ve güzel görünmek için kızları gibi giyinirdi. Bu kıyafetler onu çok gülünç gösterirdi. Peyker ve Bihter kendileriyle aynı giyinen anneleriyle her zaman eğlenirlerdi.

Onun için bugün o da başka bir şey icât ederek harmanileri taklit edememenin intikamını almıştı: Beline kadar ince ince kıvrımlarla sıkı sıkıya inip belinden sonra bol dalgalarla aşağıya dökülen gayet açık kahve bir yeldirme yapmış ve bunu her yeldirmeden tefrik edecek bir icat eseri olarak arkasına ucu zarif bir ipeksi püskülle sallanan bir başlık koymuş idi.

Onda bu başlık fikri doğunca evvela ciddi sormuşlardı. 'O ne için anne? Örtü almayacaksınız da başlık mı koyacaksınız?' O, fikrini müdâfaa için cevap vermişti: 'Hayır, yalnız arkada duracak, düşün Peyker!... Gayet bol bir başlık, kenarları katlanarak gene o renk dantelalarla örtülmüş... Haniya, çocuklara mahsus başlıklara benzer gürültülü kalabalık bir şey. (Hâlid Ziyâ, 1316:19-20)

Annelerinin bu açıklaması ile yetinmeyen kızlar sorulara "istihza" katarak konuşmayı sürdürürler. Artık eski güzelliğini kaybeden annelerinin dolgunlaşmaya başlayan vücudunu yeni yeldirmesinin içinde genç tutmaya çalıştığı görülür. O, önden ilerledikçe iki kardeş başlığı göstererek gülümserdi.

Bihter ve Peyker'in de Göksu'ya gittikleri gün yeldirme giydikleri görülür. Bu giysiler eserde şöyle anlatılır:

Peyker'in arkasında gayet hafif beyaz ipekten kolsuz bir yeldirme vardı. Ki yalnız boynundan bir toka ile omuzlarının üstünde uçacak bir hafiflikle durarak, tenhâlığın verdiği serbestlikle, gayet ince, göğsünün yarısına kadar teninin pembeliklerini ifşa edecek derecede şeffaf muslin gömleğini, bol yenlerinin festonları arasında saklanamayan bileklerini açık bırakıyor; (Hâlid Ziyâ, 1316:160)

...Katina ile Cemile artık huysuzlanmaya başlayan Ferudun'u uyutmak için iki ağacın arasına bir salıncak kuruyorlardı; beride top oyunu kızıyordu, şimdi Bihter'le Peyker büyük bir neşe ile eğleniyorlardı. İki hemşire arkalarından yeldirmelerini atmış idiler. Nihal'le mürebbiyesi hâlâ görünmemişlerdi. (Hâlid Ziyâ, 1316:171-172)

Romanda Behlül ile Nihal'in evlendirilmeleri söz konusu olunca Nihal, Nesrin ve Beşir'i yanına alarak on beş günlüğüne Ada'ya gider. Ada'da dışarı çıkan Nihal'in üzerine yeldirme giydiği görülmektedir:

Bir cumartesiydi; Nihal odasından, akşamüzeri, sokağa çıkmak üzere hazırlanmış olarak indi; arkasında yalnız omuzlarından tutturularak aşağıya kadar dökülen kolsuz bir yeldirme, başında saçlarını ancak örtebilen hafif bir Japon tülü vardı. (Hâlid Ziyâ, 1316:438)

Kırık Hayatlar' da Veli Bey'in kızlarından Nebile'nin üzerinde bir baş örtüsüyle, rastgele atılmış zarif bir yeldirme vardır. Refet Hanım'ı sevmesine rağmen ailesinin zoruyla Sekûre Hanım'la evlendirilen Ferruh Bey evlendikten sonra da Refet'le ilişkisini devam ettirir. Kocasının ihanetini öğrenen Sekûre, hastalanır ve bir müddet sonra ölür. Refet uzun boylu, dolgun vücutlu, beyaz teniyle, iri kestane gür kaşlarının altında iri gözleriyle çok güzel bir kadındı. Bir gün Refet'in, telaşla üzerine bir yeldirme alıp, başına bir tül dolayarak Şekûre'nin durumunu öğrenmek için Ömer Behiç'in yanına geldiği görülür.

Nesl-i Ahîr' de Azra, Ada'da sokağa çıkarken üzerine yeldirme giymektedir:

“Küçük beyaz eve avdet eder etmez Azra yeldirmesini atarak:

-Baba galiba vapur geldi değil mi? Düdük sesini işittiniz mi? Misafirler geldilerse, Azra'nın hanımlık şöhretine hiç hâlel gelmeyecek. Bakınız, şimdi nelerimiz var?” (Hâlid Ziyâ, 2009:559) Azra'nın büyükannesi Nefise Hanım da yeldirme kullanır.

“(A)rtık köşke gelmişlerdi, merdiven basamakları çökerek birbirinden ayrılmış taş sahanlığın üzerinde arkasına yeldirmesini almış olarak, Nefise Hanım'ın çıktığını gördüler.” (Hâlid Ziyâ, 2009:233)

Ada'ya çocukluk arkadaşının yanına gelen Server, burada Süleyman Nüzhet'le buluşur. Beraber arabaya binerek "Ayanikola" gitmek için yola çıkarlar. Server'in üzerinde yeldirme, başında örtü vardır.

Mehmet Rauf'un *Garâm-ı Şebâb* romanında Memduh Bey bir gün, "sallanan otların dalgalanması arasında" bir yeldirme eteğinin uçtuğunu görür. Bu onun köyde âşık olduğu kadındı. Başka bir kadınla sohbet ederek ilerliyorlardı. (Mehmet Rauf, 1909a:8)

Bir Aşkın Tarihi romanında Macit ve Güzin bir Çarşamba günü Hristos'ta buluşmak üzere anlaşılır. Yamurlu, bulutlu kötü bir gündür. Bir süre bekledikten sonra sevgilisinin gelmeyeceğini düşünen Macit kahvelere doğru yürür. Çamların altına kadar gelir. Fakat kimseyi göremez. Haykırmamak için mendilini ağzına tutup hıçkırmaya başladığında ağaçların altında lacivert yeldirmesiyle duran Güzin'i görür. (Mehmet Rauf, 1915a:64)

Genç Kız Kalbi'nde Göksu gezintisinde rengârenk çuval yeldirmeler giyinen bir sürü kadın görülür. Evde yemek vakti yaklaştığında Nigar giysilerinin üzerine yeldirmesini çekmektedir. Büyükada'da geziye giderken Pervin ve diğer hanımlar yeldirme giymektedirler.

Karanfil ve Yasemin'de Pervin, Samim'le Fener'e giderken üzerine beyaz bir yeldirme, başına da bir örtü alır. Arabaya binmek istemeyen ikili Kalamış yolunda konuşarak ilerlerler. Beykoz Akbaba'da geziye giden hanımların da arkalarında bir yeldirme, başlarında birer örtü vardır.

4.2.3. Çarşaf ve Peçe

Kâmûs-ı Türki'de çarşaf, "kadınların örtündükleri sokak üstlüğü" (Sâmi,1985:195) olarak tanımlanmıştır.

Mehmet Zeki Pakalın'a göre çarşaf, "Müslüman kadınların eskiden tesettür (erkeklerden saklanma) maksadiyle giydikleri üstlüğü'n adıdır. Buna "car" da denilirdi. Çarşaf, Çarşaf, Çarşaf,

ipekli, yünlü kumaşlardan yapıldığı gibi muhtelif renkleri de olurdu. Fakat en ziyade kullanılan renk siyahtı. Çarşaf bazı yerlerde hâlâ kullanılır.” (Pakalın, 1971:327)

Reşad Ekrem Koçu ise çarşafı şöyle anlatır:

Önce İstanbul’da, sonra Anadolu’da ve Rumeli’nin büyük şehirlerinde üç parçadan mürekkebe ve yine ‘çarşaf’ adı verilmiş bir kadın sokak esvabı çıkmıştır. Ferâce ve yeldirme gibi sureti mahsusada bir sokak kıyafeti olan bu yeni çarşafın üç parçası şunlardır: 1. Yüzü örten peçe; 2. Baş ile beraber gövdenin üst kısmını örten pelerin; 3. Gövdenin belden ayaklara kadar olan kısmını örten eteklik.

Bu yeni çarşafın taammümü, kadının sokakta örtülü gezmesi üzerinde titiz bir dikkatle duran İkinci Sultan Abdülhamid zamanındadır. Ki o devrin ilk çarşafı, açık saçıklığa pek müsâid olan Ferâce ile Yaşmak’ın yanında çok kapalı bir sokak kıyafeti olmuştur. (Koçu, 1967:65)

Kâmûsi Türkî’de peçe, “kadınların sokakta yüzlerine örttükleri kafes gibi seyrek örtü, tutuk” (Sâmi,1985:1058) anlamındadır.

Reşad Ekrem Koçu peçeyi şöyle anlatır: “Peçe’nin, tutukun, nikabın yaşıtmaktan farkı yüzü tamamen örtmesidir. Çarşaf ile birlikte kullanılmıştır.” (Koçu, 1967:189)

Hâlid Ziyâ’nın *Ferdi ve Şürekâsı* romanında İsmail Tayfur’un evine gelen hanımların üzerinde çarşaf vardır.

Mâî ve Siyah’ta Lâmia sokağa çıktığında siyah peçe ve siyah çarşaf giymektedir. Bir gün Ahmet Cemil Lâmia’yı karşısında “siyah çarşafı çenesinin altında tepesi bir incili iğne ile iştirilmiş, peçesi alınının kıvrıcık saçlarını bir yarı örtülülük altında bırakarak başına atılmış, ince parmakları siyah güderi eldivenler içinde...” (Hâlid Ziyâ, 1896:113) görür.

Raci’nin hanımının da dışarıda peçe taktığı görülür. Ahmet Cemil’in kardeşi İkbâl ve yardımcıları Seher de çarşaf giymektedirler.

Aşk-ı Memnû'da Bihter'le Nihal havanın iyi olduğu bir gün aylardan beri düşünülen şeyleri ve Nihal'in ilk çarşaflık kumaşını almak için Beyoğlu'na gideceklerdi. Kış yağmurlu ve karlı geçiyordu. Her gün yağın yağmurdan dolayı Beyoğlu'na inilemiyordu. Bu durum Nihal'i tedirgin ediyor ve çarşafın yetişemeyeceğinden çok korkuyordu. Çünkü Nihal, Peyker'in bebeğini görmeye bir çocuk gibi değil, genç kız sıfatıyla gidecekti.

Beyoğlu'ndan alınacak çok şey vardı. Nihal geçen senenin kısalan elbiselerini Cemile'ye verecek, her şeyini yeniden alacaktı. Mağazaların birinde Beşir'in beğendiği küçük parlak benekli siyah kumaşın çarşaflık için uygun olduğuna karar verilir ve satın alınır.

Behlül, Nihal'in ilk çarşafının çarpıcı renkte olması ve herkesin dikkatini çekmesi gerektiğini söyleyerek alay ederdi: “Mesela sarı, ama sapsarı, çiğ, haniya gözleri ısırın sarı. İstanbul'a bir kanarya hediye edelim. Mlle de Courton'un da bu renge bilhassa merakı var, değil mi Nihal? Haniya bir yaz sapsarı bir kumaştan gömlek yapmıştı...” (Hâlid Ziyâ, 1316:142) Buna sinirlenen Nihal, onun da bir zamanlar kabarık kırmızı bir kravatının olduğunu, üzerine taktığı yeşil mineli iğneyle koca bir domatese benzediğini söylerdi.

Çarşaf giyme fikri zihninde yerleştikten sonra Nihal koyu lacivert şayaktan elbisesiyle, dizlerinden aşağıya kadar uzanan uzun paltosuyla, kendini sokakta çıplak hissedirdi.

Kırık Hayatlar romanında Vedideler'in yardımcıları Suzidil'in nefli renk çarşaf giydiği ve peçe taktığı görülür. Şekûre Hanım ve annesi de çarşaf giymektedir. Ömer Behiç bir gün arabadaki peçeleri kapalı iki siyah çarşafının Şekûre Hanım'la annesi olduğunu arabacıardan tanır. Şekûre peçe de kullanmaktadır. Ömer Behiç'e muayene olmak için gelen Şekûre, işi bittikten sonra üzerine giyinir ve artık gitmek için peçesini düzeltir. Bekir Servet ve Ömer Behiç Taksim'den aşağı yürürlerken arabadaki iki çarşafly kadın Bekir Servet'i selamlayarak geçer. Bunlar Neyyir ve Nebile idi. İki kız kardeş dışarıda çarşaf giymektedirler. Neyyir hem çarşaf giymekte hem de peçe takmaktadır.

Nesl-i Ahîr'de Suzan ve Azra dışarı çıktığında peçe ve çarşaf kullanırlar. O, “omuzundan kayarak şimdi sallanan çarşafının üstünü tutmaya çalış(ır).” (Hâlid Ziyâ, 2009:240) Samiye ve İrfan'ın annesi de çarşaf giyer. Azra ve Süleyman Nüzhet kendilerine misafir gelen İrfan'ı ve onun validesi İffet Hanım'ı Ada'daki evlerinde ağırlarlar. “Azra, İffet Hanım'ın çarşafını çıkarmaya yardım eder.” Sonra ona ince bir baş örtüsü verir. (Hâlid Ziyâ, 2009:490)

Romanda Şakir'in karısı Refia ve Suat (Şakir'in ablası) da peçe kullanmaktadır.

Mehmet Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* romanında Sermet'in koyu yeşil renk ipek çarşafı, gömlek koluyla hoş bir uyum oluşturuyordu. Daha sonra çarşaf “samimi bir kucaklamayla belini sara(rak)” darlaşıyordu. Ardından şiddetle köpüklenen bir dalga gibi birden kabararak, dağılıyor, kıvrılıp bükülerek duman şekilleriyle omzunu çevreliyordu. Zarıflığın az görülür bir eserini oluşturan saçlarındaki güzel tacı hissettirerek turunu tamamlıyordu. (Mehmet Rauf, 1913:104-105)

Romanda yer alan misafir hanımefendilerin de üzerlerinde çarşaf vardır. Sandalla Kalender'e geziye gidecek olan kadınların üstlerine ve başlarına birer örtü almak için odalarına çekildikleri görülür. Ertesi gün araba hazırlanmış misafirlerini bekliyordu. Beykoz'daki köşkün bahçesinde “nefis” çarşaf giyen iki kadın (Sermet ve Nevber), yarı köylü kadınlar, herkese veda ediyorlardı. (Mehmet Rauf, 1913:100)

Eylül'de Necip, Suat'ın elindeki “şemsiyeye, çarşafa, peçeye, eldivene, bu kadın şeylerindeki zarafet ve nehafete umk-ı ruhunda iştiyaklarla titreyen bir meftuniyetle bakıyor(du).” (Mehmet Rauf, 1899:83) Necip'i Süreyya ile birlikte vapura kadar götüren Suat'ın üzerinde omuzları görünen sade, siyah bir çarşaf vardır.

Serap'ta romanın kahramanı “on senelik zevcesi olan kadının” gençliğindeki hoş hayali gözünün önüne gelince bu kızı ilk gördüğü andan başlayıp bütün olayları hatırladı. “Onu ilk defa vapur iskelesinde görmüştü.” Siyah çarşaf bu kız onu o kadar etkilemişti ki vapurdan çıkılacağı zaman onu tekrar görebilmek için oyalanmış, vapurdan beraber

çıkışlardı. (Mehmet Rauf, 1909b:45) Kahraman âşık olduğu kadını ilk gördüğünde üzerinde siyah çarşaf vardır.

Genç Kız Kalbi'nde genç kız Pervin ve Nigar, Bebek'te oynanan tiyatroya gittikleri zaman çarşaf ve peçe kullanırlar.

Karanfil ve Yasemin'de Nevhiz ve Samim birbirleriyle tanıştıktan sonra artık sıkça görüşmeye başlarlar. Nevhiz Samim'le ilk buluştuğunda üzerinde sade siyah bir çarşaf vardır. Bu görüşmelerin birinde Nevhiz'in saçları ve kullandığı peçe, arabanın içerisinde rüzgârın etkisiyle uçuşmaktadır.

Romanda kadın kıyafetleri konusunda o dönem renkli çarşafların tercih edildiği dikkat çekmektedir. “Saraylı etrafı gözleri ile araştırdı. Nihayet: Hah, işte. İşte... Saz odasının kapısının köşesine dayanmış, boyalı saçlı, laciverd çarşafı kadın... O uzun boylu, siyah sakallı efendi ile konuşuyor. İşte o... Bu, eh neyse, şöyle güzelce bir kadındır...” (Mehmet Rauf, 1924:162-163) Hürrem ile annesi Sacide, Beykoz'a giderken çarşaf giyerler. Sacide Hanımefendi kendini paşalarla pek samimi göstermeyi çok sever. Verilen çay davetlerine erken gelen Sacide Hanımefendi çarşafını çıkarır ve aileden “teklifsiz” dostlar arasında görünmek için her şeyi yapardı.

4.2.4. Pelerin veya Harmani

Kâmûs-ı Türkî'de harmani, “bütün vücudu örten uzun kolsuz üstlük, pelerin” (Sâmi, 1985:478) anlamındadır. Fransızca bir kelime olan pelerin “omuzlardan aşağıya doğru dökülen, geniş ve kolu olmayan bir çeşit giyecek, üstlük” (Sâmi, 1985:1060) olarak belirtilmiştir.

Reşad Ekrem Koçu'nun verdiği bilgiye göre, “Harmani pelerinin eski adıdır. Geçen asrın sonlarında yalnız İstanbul'da gayr-i Müslim zengin bayanlar tarafından kullanılan kadın pelerinleri vardı. Erkek pelerinlerinden farkı, eteklerinin bel hizasına kadar kısa oluşu ve yakası ile önünün harçlarla süslü olmasıydı.” (Koçu, 1967:128)

Pelerin ise omuzlar üzerine atılarak kullanılan kolsuz erkek üstlüğünün adıdır; “Harmânî” adı ile de anılmıştır. Devrik kapalı yakalı, önden bir sıra düğmeyle iliklenen, omuzlardan aşağıya bol olarak dökülen ve uzun olan eteğinin ayak bilekleri hizâsına kadar inen bir giysidir. İki yanında cep ağzına yukarıdan aşağıya iki kesik bulunur. Gerektiği zaman buralardan kol çıkarılırdı. At üstünde kaputtan daha rahat bir üstlüktür. Sivil kıyafetlerde de giyilmiştir. (Koçu, 1967:189)

Hâlid Ziyâ'nın *Aşk-ı Memnû* romanında Firdevs Hanım ve kızları gördükleri her kıyafet örneğinden fikirler çıkarır, numuneleri bir birine karıştırarak başka bir şey meydana getirirlerdi. En önemli özellikleri bu “zarafeti” çok ucuza “vücuda” getirmeleriydi. Mesire kıyafetlerine çok fazla önem verir ve bu kıyafetlerin gösterişli olmasını isterlerdi.

Hatta bugün Kalender'de yeni bir kıyafetin resmi teşhiri icra olunmuş, birinci defa olarak ancak bir sandalda giyilebilecek bir şey icat edilmiş idi. Bu omuzlarından düşerek dirseklerinden birkaç parmak aşağısına kadar inebilen beyazla eflatun tülden karıştırılmış ve yine beyaz ve eflatun kurdelelerle yer yer tutturulmuş harmaniden ibaretti. Başlarında gayet dar fakat uzun ince bir Japon ipeğinden yapılmış, uçlarına eski işlemleri takliden beyaz ipekten hafif bir su işlenmiş bir örtü vardı ki boyunlarından dolanarak uçlarının uzun beyaz ipekten püskülleri harmanilerin ifrata hamlolunabilecek tantanası muâheze nazarından gizlemek isteyerek kısmen saklıyordu. Daha sonra eflâtun canfesten bir eteklik ki harmaninin mütemmim bir zeyli olmak üzere telâkki edilebilirdi, fakat bu, evde giyilecek bir eteklikten başka bir şey değildi... (Hâlid Ziyâ, 1316:19)

Firdevs Hanım kızlarına benzemezdi. Bir süredir kızlarının giyim tarzının beğenmemeye onlardan ayrılmaya başlamıştı. Aralarında elbiselerden dolayı bir farklılık ortaya çıkmıştı. Yaş çatışmasından doğan bu farklılığa Firdevs Hanım, kızların zevkini aşırılıkla suçlayarak bir sebep göstermek isterdi. (Hâlid Ziyâ, 1316:19-20)

“Bihter, beli son derece sıkılmış, vücudu daradar sararak ta arkasından iki tarafa dalga vuran etekliğiyle, belinin inceliğine nispetle geniş duran omuzlarından biri ipek ihtizazı ile titreyerek akan harmanisi beline kadar büsbütün düşemeyerek beyaz pike gömleğini

etekliğine rapteden siyah meşin kemerinden iki parmak yukarıda kalmış(tı).” (Hâlid Ziyâ, 1316:21-22)

Firdevs Hanım'ın kızı Bihter dışarı çıkarken harmani giymektedir. Bir gün geziden dönen anne ve kızlar, Adnan Bey'in Bihter'i istemeye geldiğini duyunca çok şaşırırlar. Beş dakikalık bir şaşkınlık durumundan sonra Bihter, harmanisinin kopçasını çözmeye devam ederek kahkahayla eniştesine, “Alay ediyorsunuz, dedi.” (Hâlid Ziyâ, 1316:24) Bihter eniştesinin son sözlerine cevap vermeyerek eldivenlerini, örtüsünü, harmanisini toplayarak odadan çıkar.

Mehmet Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* romanında Sermet'in omzuna aldığı pelerinin yüksek yakası, topuz yaptığı saçlarına kadar bütün boynunu çevrelemekteydi.



Resim 8. Son Moda

Kaynak : Servet-i Fünûn Dergisi Sayı 65, 28 Mayıs, Sene 1308, s.201

Eylül'de Suat da pelerin kullanmaktadır. “Suat öbür sandalyeden pelerini almış, örtünüyordu.” (Mehmet Rauf, 1899:10) Süreyya'nın kardeşi Hacer'in de pelerini var. “Hacer içeri atladı; pelerinin yüksek yakalarında kaybolmuş küçük çehresi mosmor kesilmişti. Koştı elini Suat'ın boynuna sokarak, ‘Üşümüştü müyüm bak?’ dedi.” (Mehmet Rauf, 1899:13)

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Union Française'e giderken arabada Lidya ve Madam Daven'in arasında oturan Şekip, kendisini çok mutlu hisseder. Davete giden Lidya'nın üzerinde sincap pelerin vardır. Lidya sincap pelerinin altındaki yumşak tombul kolunu çıkararak podösüet beyaz eldivenlerini giymek için uğraşır. (Safvetî Ziyâ, 1912:170)

4.2.5. Maşlah

Kâmûs-ı Türkî'de maşlah, “tek parçalı, kol yerine üst yanının iki ucunda yarıkları olan bir tür üstlük giyecek; başlıca Arapların giydiği bu elbise yeldirme yerine kadınlar tarafından da kullanılır.” (Sâmi, 1985:833)

Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü'nde Reşad Ekrem Koçu maşlahı şöyle anlatır:

İstanbul hanımları, geçen asır sonlarında maşlah giymeye başlamışlardır ve bu moda ancak Birinci Dünya Savaşı sonlarına kadar devam etmiştir.

Kibar kadın üstlüğüdür. Şehir içinde giyilmemiş, yalnız sayfiyelerde; yalılara ve köşklere taşınıldığı zaman giyilmiştir (...). Kolsuz, torbamsı bir kisve olduğu için boyu dâimâ kısa göstermiştir, maşlah içine giren ince nârin fidan uzun boylar kaybolmuş, orta boylu hanımlar ise bodurlaşmıştır. Maşlah modasının kısa sürmüş olmasının sebebi de budur. (Koçu, 1967:170-171)

Nesl-i Ahîr romanında torununun şık olmasını isteyen Nefise Hanım, Uzun Yol'a seyrana çıktıklarında Azra'ya açık mavi renkli Halep maşlahı verir. “O, ince ipek bir örtüyü başına atmış, bir ucunu serbest salıverdikten sonra diğer ucunu boynundan dolayarak arkasına bırakmış, ince vücudunu, bu pek geniş, fakat bir tüy kadar hafif maşlahın bollukları içinde sararak beş dakikada, şuh, zarif bir kıyafetle babasının yanına koşmuş(tu).” (Hâlid Ziyâ, 2009:262-263) Giyimine dikkat eden Nefise Hanım'ın da

akşam kıyafeti özenli ve gösterişlidir. Azra ile birlikte Hristos'a doğru yürüyen Samime ve Ayşe'nin üzerinde Süleyman Nüzhet'in maşlahı vardır.

4.2.6. Kürk

Kâmûs-ı Türkî'de kürk, "Daha çok tilki, sansar, gelincik gibi tüyleri güzel ve yumuşak olan hayvanların husûsi bir şekilde işlenmiş derisi" (Sâmi, 1985:784) olarak tanımlanmıştır.

Mehmet Zeki Pakalın'a göre kürk, "Eskiden resmî üniforma makamında giyilen üstlüğün adıdır. Memurlar derecelerine göre kürk giyerlerdi Devlet ricaline Padişahlar huzurunda kürk giydirilmek kanundu. Sadrazam ve vezirler 'Erkan kürkü' adı verilen kürkü giydikleri gibi Şeyhül-islâmlar da 'Ferve-i Beyza' ismini taşıyan beyaz, ulema ve müderrisler 'muhavvidi' tarzında kürk giyerlerdi." (Pakalın, 1971:343)

Reşad Ekrem Koçu ise kürkü şöyle anlatır:

Usta debbağ elinde terbiye edilmiş kürklük post, kürk tüccarının eline tulum hâlinde gelir; her tüccarın mutahassıs kürk işçileri vardır; bunların elinde tulum post evvela dörde bölünür: 1) Sırt tüyleri, 2) Boyun (kafa) tüyleri, 3) Göbek (karın) tüyleri, 4) Paça (bacak) tüyleri.

Bu dört çeşit tüy kendi bölümleri içinde de mütecânis, aynı boy, kıymet ve güzellikte değildir; her biri ayrı ayrı ele alınır: 1) âlâ (en güzelleri), 2) evsat (ortaları), 3) ednâ (aşağı boyu) olmak üzere küçücük parçalar hâlinde kesilip ayrılır. Sonra âlâlar, evsatlar, ednâlar bir araya toplanır, yatkıları aynı yönü muhafaza etmek üzere derilerinden birbirine gayet ince bir dikişle dikilir, eklenir ve eni boyu tesbit edilmiş mozayik bir pafta teşkil eder, buna kürkçülük ağzında 'tahta' denilir ve tahtalar kendisini teşkil eden parçaların cinsine ve postun hayvanının adına nisbetle isim alır: 'âlâ sırt samur', 'evsat sırt vaşak', 'âlâ nâfe zerdava' gibi.

Tahtalar elbise kürkün iki ön parçası ve bir arka parçası olarak iki ölçü üzerine hazırlanır; sonra, omuz hatları, yan hatlar, kol ve boyun oyukları ile bir kürk kabına kaplanacak hâle getirilir, buna da 'ferve' denilir. Fervelere, kıymetleri ile denk kumaşlar kaplanarak üstlük libas, esvab olan kürk meydana gelir. En yüksek

kıymetteki kürkten en âdisine kadar, kürke başda ‘seraser’ gelmek üzere atlas ve çuha gibi, çeşitli kumaşlar kaplanır. Eskiden bizde giyilmiş kürklerin en yüksek kıymetlisi ‘Serâser kaplı âlâ sırt samur kürk’dür.

En güzel kumaşlar kaplanmış en kıymetli kadın kürkleri, ancak muhteşem bir harem üstlüğü olmuştur; kadının örtü altında bulunduğu devirde kürk sokağa yalnız erkek sırtında çıkmıştır. Kibar hanımlar sokakta yaya dolaşmamışlar, arabalara da ağır tuvaletlerinin üstünde ferâcelerle binmişlerdir.

Türkiye’de erkekler artık kürk giymiyor. İçi kürklü paltolar ancak pek az kimsenin sırtında, birkaç diplomat, birkaç aşırı derecede zengin, kısa zamanda tahayyül etmediği servete kavuşmuş artist sırtında görülür. Kadın kürkleri ise artık eski kadın kürkü değildir, post içden dışa çıkmış ve kadın kürkü, kışın bir ihtiyâcından ziyâde servetin bir gösterisi olmuştur. (Koçu, 1967:164-165)

Hâlid Ziyâ’nın *Sefile* romanında İkbâl Hanım evde pembe renkli bir kürk kullanmaktadır. “İkbâl Hanım omuzlarına atmış olduğu pembe renkli, süslü bir kürkü ziyâdesiyle üşüyormuş gibi sıkı sıkı kavuşturarak merdivenden indi.” (Hâlid Ziyâ, 2006:19) “Nihayet İkbâl Hanım dizinin üzerinde kürkünün eteğini kıvrarak ve gözlerini ayırmayarak şu suali irad etti.” (Hâlid Ziyâ, 2006:34)

Nemide romanının kahramanlarından Nemide de kürk kullanır. Odasına giren Nemide omuzlarındaki kürkü çıkarıp ev kıyafetini giyer.

Ferdi ve Şürekâsı’nda Ferdi Efendi’nin kızı Hacer’in de kürkü vardır. Hacer vücudunu saran kürkünü yatak odasına girdiği zaman çıkarıp atmaktadır.

Nesl-i Ahîr’de kürk, Samime’nin (Şefik’in karısı) sırtında görülür. Hasta olduğu için onu odasında ziyaret eden Süleyman Nüzhet, odaya girdiğinde Samime yatağının içinde, omuzlarında bir küçük kürkle oturuyordu. (Hâlid Ziyâ, 2009:534)

Mehmet Rauf’un *Son Yıldız* romanında Perran’ın üzerindeki pahalı kürk herkesin dikkatini çeker. “Böyle kürkü kaç kadının sırtında görüyorsunuz? (...) Yedi sekiz liralık

bir şey. Bunu söyleyen Tokatlıyan'da küçük bir masada oturan bir kadın ve iki erkekti.”
(Mehmet Rauf, 1927a:7)

Halâs'ta Milli Mücadeleye katılmak için Anadolu'ya gitmek isteyen Nihat'a Beatrice yardım eder. Nihat giderken nişanlısı İclâl'i de kendisiyle götürecektir. İclâl'a telefon eden Nihat, onu Beatrice'nin evine çağırır. Burada yemek yedikten sonra Beatrice onları arabasıyla Tarabya'ya götürecektir. Beatrice'nin evine gelen İclâl'in arkasında ağır, zarif, kahverengi bir kürk vardır.

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Lidya elinde manşosu olduğu için çay kadehini ona Şekip getirir ve sedirde yan yana otururlar. Lidya Astragandan yumruk kadar ufacık manşosunu yanına bırakır. Lidya'nın sincabi kürkten ufak bir manşon, yine manşonun kürkünden yapılmış ufak bir “tük” kullandığı görülür.

4.2.7. Manto

Kâmûs-ı Türki'de manto, “kadın paltosu” (Sâmi, 1985:827) olarak belirtilmiştir.

Reşad Ekrem Koçu da kadınların palto yerine giydikleri üstlüğün manto olduğunu söylemektedir. (Koçu, 1967:186)

Hâlid Ziyâ'nın *Aşk-ı Memnû* romanında Bihter'in ailesine ait bir düğüne gidileceği gün herkes çok şık giyinir.

Bihter bütün şebabının şaşaa ve ziynetiyle, gerdanının, kollarını açık bırakarak iki taraftan sinesini sardıktan sonra dökülen ve uzun eteğiyle billurdan bir bahar heykelinin dalgalanan devamını teşkil eden ipeklerin beyazlıkları içinde ince ve uzun kametiyle güzelliğin bir zafer timsali gibiydi. (Hâlid Ziyâ, 1316:278)

Düğüne gidecek olan Bihter ve Peyker, uzun etekleriyle çarşaf giyemeyecekleri için manto giyerler.

Mehmet Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* romanında Sermet'in boz renkli hafif bir mantosu vardır. Manto onun güzel vücudunu yumuşak bir “kucaklayışla” sarardı. (Mehmet Rauf, 1913:76)

Karanfil ve Yasemin'de Pervin, Samim'in hasta olduğunu belirten telgrafı aldıktan sonra hemen yatağından fırlayarak mantosunu giyer, başını yapar. Odasında dolaşır, sabırsızlıkla araba beklemeye başlar.

Son Yıldız romanında Perran, Pera Palas'a giderken üzerinde manto vardır. Eve dönerken Perran'ın mantosunu hizmetlisi çıkarır. (Mehmet Rauf, 1927a:177)



Resim 9. Son Moda Manto

Kaynak : Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 171, 9 Haziran, Sene 1310, s.236.

Perran, Fuat İlhami'yle Osmanbey'e buluşmaya giderken siyah manto giymektedir. (Mehmet Rauf, 1927a:196) Napoli'de Fahri Cemal ile dışarı çıkarken üzerine hafif bir manto giyer. (Mehmet Rauf, 1927a:364) Dışarıda bir süre gezdikten sonra Napoli'deki saray odasına geldiklerinde Perran, üzerindeki mantosunu çıkarıp bir koltuğa fırlatır. (Mehmet Rauf, 1927a:310)

Perran'ın Napoli'den ansızın dönmesi hizmetlisi Gülter'i çok şaşırtır. Böyle ansızın gelmesinin sebebini sorar. Perran doğru yatak odasına gidip mantosunu, tayyorunu çıkarıp üzerine rahat bir ev elbisesi giyer. (Mehmet Rauf, 1927a:405) Fuat'la görüşmek için onu aradığında ulaşamaz. Hizmetlisini yazıhaneye gönderip onun ev adresini öğrenir ve öğleden sonra Fuat'a gitmek üzere evden çıkar. Perran'ın "arkasında kürklü ve siyah bir manto vardı. Başını kırmızısı fazla olan siyah ipekli mendille sarmış ayağına kısa konçlu bir bot giymişti." (Mehmet Rauf, 1927a:470)

Halâs' ta da Beatrice kürklü bir manto kullanır.

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Lidya'nın sincaptan, yakası gayet yüksek uzun bir mantosu vardır. Lidya'nın mantosuna bürünerek, ellerini manşonun içinde gizleyip, acele acele yürüdüğü görülür. (Safvetî Ziyâ, 1912:133)

Bir gün Tokatlıyan'a giden Şekip Bey, yukarı kattaki salona çıktığı zaman salonun ortasındaki büyük masada Sanşayn ailesi Miss Lilian'ın sefaret kâtiplerinden biriyle yemek yediğini görür. Şekip de onların yanına oturur. Yemekten hep birlikte kalkınca sefaret kâtibi Lidya'nın, Şekip Madam Sanşayn'ın, Mösyö Sanşayn Lilian'ın mantolarını giydirir. (Safvetî Ziyâ, 1912:133)

4.2.8. Elbise

Kâmûs-ı Türkî'de elbise, "i.Ar.libas'ın ç.-libâs." (Sâmi,1985:323), Libâs, "i.Ar.Elbise, giyilecek şey, ruba. Eşanl. sevb, esvâb." (Sâmi,1985:799) anlamındadır.

Hâlid Ziyâ'nın *Nemide* romanında Nemide, zengin bir ailenin kızıdır. Dolayısıyla kılık kıyafete de merakı vardır. Nemide aynı zamanda kıskanç, asabî, şımarık biridir. Onun

kıyafete verdiği önemi gezmeğe gitmeden önce hazırlandığında görmekteyiz. Ne giyeceğine karar veremeyerek, dolabındaki bütün elbiseleri askıdan indirir.

Dolabın en başında siyah dantelâlarla müzeyyen bir mor kadife, onun yanında pembe bağlarla boğulmuş beyaz bir ipekli görülüyordu. Sütüne bu ikisinin karşısında müteredit duruyordu. Nemide (...) bir iskemlenin üzerine çıktı, askıda olan elbiseleri birer birer çıkararak aşağıya indirdi. (Hâlid Ziyâ, 1890a:61)

Sonra onların yanına oturup seçmeye başlar. “En evvel eline nefî bir yünlü geçti, Nemide bunu bir tarafa attı; mor kadife de bu tahkire hedef oldu, al saçaklarla tezyin edilmiş bir şal taklidi de bedbaht arkadaşlarının yanına gitti.” Bunlar kışlıktı. Nemide bahara “mahsus” bir elbise arıyordu. Bir süre düşündükten sonra maviden pembeye, açık sarıdan laciverde “intikal” ederek nihâyet pembe şeritli beyaz ipekli bir elbise giymeğe karar verdi. (Hâlid Ziyâ, 1890a:61-62)

Kızını sevindirmek isteyen Şevket Bey ona çeşit çeşit elbise modelleri yaptırdı. Nemide’nin elbise dolabında yazlık kışlık olmak üzere çok sayıda kıyafeti vardı.

(E)lbise dolabını açtı, gözlerinin önünde bir renk tufanı boşandı. Bunları mütehasır bir nazarla seyretti, nihâyet elini uzatarak bu mutantan elbiselerin en sadesini çekti. Bu açık mavi bir elbiseydi. Nergis’in yardımıyla bunu giydi, boğazından eteklerine kadar beyaz şeritlerden bağlar vardı, Nergis bunları bağladı, elbise baştan aşağı beyaz bir tül içindeydi, şeffaf bulut parçaları altında gök mavisini andırıyordu. (Hâlid Ziyâ, 1890a:199)

Yapılan bu tasvirler Nemide’nin elbise dolabında her renk, her model kıyafet olduğunu göstermektedir.

Nemide evde siyah ve dar bir elbise giymekte ve başına tül örtmektedir: “Genç kız süratle odasına girdi, omuzlarındaki kürkü bir tarafa attı, vücudunu dar ve siyah bir elbiseye, saçlarını beyaz bir tüle hapsederek dışarı çıktı.” (Hâlid Ziyâ, 1890a:7)

Romanda ayrıca Nail’in teyzesinin kızı Nahit’in giydiği elbiselerden de söz edilir. Bu kıyafetlerin sadece rengi belirtilmiş, fakat tasviri yapılmamıştır. Nahit Kâğıthane’ye

geziye giderken giydiği elbisenin rengi sarı, Nail ile Kanlıca'daki yalının bahçesinde gizlice buluştuklarında giydiği elbisenin rengi ise pembedir.

Ferdi ve Şürekâsı'nda Hacer, üzerindeki ince yün elbiseyi de “zâit” gördü, elleri asabî bir sürat ile düğmeleri iliklerinden fırlattı. Romanda Hacer'in, beyaz tüllerle karıştırılmış mavi ipekten ince bir elbise giydiği görülür.

Gerdanı, göğsünün lâtif bir tederrüç ile tedevvür etmeğe başlayan kısmına kadar açık bırakılmış, burada kumaş, iğnelerin mültezem bir ihmalini gösterecek ve



صوك موده چرجق انوائى
لارودوايللوستره دن منقولدر

Resim 10. Son Moda Çocuk Elbisesi

Kaynak : Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 113, 29 Nisan, Sene 1309, s.140

setrettiği esrar-ı latîfeyi ifşaya hazır olduğunu îma edecek bir gevşeklikle büzülmüş, sırtından dolaşarak bu narin vücudu kucaklayan iki kol gibi inen tüller içinde, yavaş yavaş dolaşarak vücudundaki ne hafeti latîfeyi izhar etmiş, sonra

burada tazyik edilen kumaşlar artık serbest kalmış gibi beyaz tüller mavi ipeklerle cabeca toplanarak salıverilmişti; yalnız Hacer'in iki tarafında bütün bu tüller, ipekler dökülü verecekmiş de orada öyle zaptedilmek istenmiş gibi iki boğumla kumaşlar toplanarak elbiseyi iki tarafından çekmek suretiyle biraz kaldırmış; bir çift küçük ayağı mekşuf tutmuştu. (Hâlid Ziyâ, 1945:116-117)



صوك موده قبز جوجنى البسهى

Resim 11. Son Moda Kız Çocuğu Elbisesi

Kaynak : Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 49, 4 Şubat, Sene 1307, s.276

“Hacer’de hiçbir ziynet yoktu, fakat o mücessem bir ziynet gibi idi, hatta kulaklarının sarı saçları arasından görünen pembe uçları üzerindeki taş küpeler bile nazardan gizlenmek istiyor gibiydi.” (Hâlid Ziyâ, 1945:117)

Mât ve Siyah romanında maddî durumu iyi olan Hüseyin Nazmi’nin kız kardeşi Lâmia’nın giydiği kıyafetlerden ayrıntılı olarak bahsedilir. Bir gün Hüseyin Nazmi’nin köşküne giden Ahmet Cemil’e kapıyı Lâmia açar. Üzerinde açık pembe renkli etekleri uçuşan kısa giysi vardır.

Ahmet Cemil ve Ahmet Şevki Efendi’nin Raci’yi aramak için Beyoğlu’ndaki *Palais de Cristal*’e gittiklerinde buradaki şarkıcıların giydikleri kıyafetler şöyle anlatılır:

Hiç bir zevkle tevfik olunamayan kıyafetler: Eski ipek kumaşlardan, vaktiyle yapılmış esvap bozuntularından, karnaval esnasında kiralanarak iade edilmemiş kostümlerden kesilerek birbiriyle uydurularak icat olunma türlü kılıklar... Birisi bir Normandiya köylüsü kostümünü andırır bir esvaba mesela bir Pombadour baş yapmış, diğer biri Marie Antoniette yakalığı altına Vaudeville Soubrette’i gibi kısa fistan giymiş, dar işlemeli bir Arnavut yeleşinin içinde buram buram terleyen şişman bir kadın şu yeleşin altına peşleri yırtmaçlı bir Çinli entarisini münâsip görmüştü... (Hâlid Ziyâ, 1896:129)

Aşk-ı Memnû romanında da Hâlid Ziyâ giyim kuşama çok geniş yer vermektedir. Özellikle, Melih Bey takımı olarak tanınan Firdevs Hanım ve kızlarının eğlenmek dışında en önemli zevkleri giyinmektir. Çok zevkli giyinen anne ve kızların her giydikleri taklit edilir.

Adnan Bey’in kızı Nihal de her zaman şık giyinmektedir. Bebek Bahçesi’nden dönen Nihal’in üzerinde kuşaksız açık mavi elbise vardır.

Romanda “açık sarı boyalı” yalıdan beklenen bebek haberi geldikten sonra oraya gitmek için hazırlıklar yapılmaya başlanır. Nihal’in ilk defa genç kız kıyafetini giyecek olması herkesi heyecanlandırıyor. Adnan Bey ve Behlül salonda bekliyor, ikisi de sabırsızlanıyordu. Beşir, Şayeste, Nesrin, Cemile, Şakire Hanım onu bu kıyafette görmek için salona geliyorlardı. Şakire Hanım, Hacı Necip’i dönme dolabın yanında

bırakarak salonun kapısından bakıyor ve onu bu kıyafette görmekten duygulanarak gözlerini siliyordu. Adnan Bey’le Behlül ayağa kalkmış onu gülümseyerek bekliyorlardı. Matmazel de Courton da en arkada merdivende gülümsüyordu. Nihal “Bihter’in sanat elinden değişerek çıkmıştı.” (Hâlid Ziyâ, 1316:146-147) Romanda Nihal’in bu kıyafeti şöyle anlatılır:

Ne tam bir genç kız ne de henüz çocuk dedirtmeyecek bir kıyafet bulunmuş idi, eteğinde ufak, gayr-ı mahsus, inceliğine nispeten uzun duran boyunun fazlalığına çocuk hafifliği veren bir kısalık bırakılmış idi. Açık limon gazlar üzerine geçirilmiş dantelalar ta sırtından başlayarak kollarının altından dolaşmış, Nihal’in henüz genişlememiş gövdesiyle göğsünü bir cepkenin arasına sıra sıra helezonlarla dökülen yine açık limon gaz kalabalıkları altında bu henüz çocuk göğsünün farkı saklanmıştı. Bütün bu ipeklerin sanat oyunları müphem dolgunluk farketiriyordu. Nihal’in uzun saçları çocukluğundan bir hatıra olarak arkasına salınmış, yalnız altında düz kesilerek, iki taraftan alınan birer demetle tepesinin üstünde bir küçük topuz, ancak peçesiyle çarşafını tutacak kadar bir şey yapılmış idi. (Hâlid Ziyâ, 1316:148) Bu kıyafetin üzerine çarşaf giyilir, peçe takılır, eldivenler iliklenir.

Bir başka gün Behlül, İstanbul’a inmek üzere odasından çıkarken yukarı katta Bihter ile Nihal’in çarşafı indiklerini görür. Bugün, Bihter’in ailesine ait bir düğünde giyilmek üzere yapılacak elbiseler için danışılacaktı. Behlül de onlarla beraber gitmek istemektedir. “Ben bugün düğün için mini mini Nihal’ime bir esvap icat edeyim ki bütün düğün halkının içinde Nihal’den başka kimse görünmesin.” (Hâlid Ziyâ, 1316:258) Behlül Nihal’e alaylı bir şekilde düğünde Japonyalı kıyafeti giymesini önerir.

Düğüne çarşamba günü gidilecek, perşembe günü dönülecekti. Çarşamba günü Adnan Bey’in yalısında büyük bir telaş vardı. Firdevs Hanım’la Peyker elbise kutularıyla gelmişlerdi. Burada hazırlanılacak ve düğüne gidilecekti. Beraber götürülecek çok fazla eşya olduğu için bir “istimbot” tutulmuştu. Gecelik elbiselerinden, tuvalet takımlarından, Perşembe günü giyilecek elbise kutularına kadar bir sürü eşya vardı. (Hâlid Ziyâ, 1316:276)

Herkes bu gürültüde şaşırıyor, Firdevs Hanım kendisine bir muâvin bulamayarak bağılıyor, Nesrin’le Şayeste, bu müstesna günde herkesten ziyade kendileriyle

iştigali daha muvafık bularak odalarından çıkmıyorlar, Bihter dolabının bulunamayan anahtarını için kıyametler koparıyor, Peyker korseseinin şeridini çekerken koparan kocasıyla kavga ederken, Firdevs Hanım'a yardım etmek için Katina'nın yalnız bıraktığı Feridun ağlıyordu. Karısına muâvenet etmek için odasından çıkamayan Adnan Bey'e Bihter: 'Beni yalnız bırakırsanız daha rahat giyineceğim,' diyor; sonra kocasının eline pudra tüyünü tutuşturarak omuzlarını gösteriyordu: 'Madem gitmek istemiyorsunuz, bari iş görünüz.' Uzakta Firdevs Hanım'ın sesi işitiliyordu: 'Bihter bana maşalarını göndersene!...' Nihal'in potinlerini iliklerken düğmesini koparan Beşir, iğne iplik istemek için Şayeste ile Nesrin'in kapandıkları odaya vuruyor, aşağıdan nihayet iğne ile iplik bulan Mlle de Courton, Türkçesine mahsus telaffuzla bağıırıyordu: 'Beşiğ! Beşiğ!.. Buraya gel. Buğda vağ!..' (Hâlid Ziyâ, 1316:276-277)

Düğüne gidecek olan Firdevs Hanım'ın giymeyi düşündüğü kıyafet şöyle idi: "Alla karıştırılmış düz siyah bir şey yapacaktı ki göğsü pek aşağıya ineksizin omuzlarına kadar yayılarak açık olacak, kolları pazılarına kadar yalnız bir düğme ile tutturulduktan sonra ince ince kıvrıklarla aşağıya kadar bir cepken tarzında dökülecekti." (Hâlid Ziyâ, 1316:264)

Herkes çok şık giyinmişti.

Bihter bütün şebabının şaşaa ve ziynetiyle, gerdanının, kollarını açık bırakarak iki taraftan sinesini sardıktan sonra dökülen ve uzun eteğiyle billurdan bir bahar heykelinin dalgalanan devamını teşkil eden ipeklerin beyazlıkları içinde ince ve uzun kametiyle güzelliğın bir zafer timsali gibiydi. (Hâlid Ziyâ, 1316:278)

Herkesin gülünç bulduğu Japonyalı kıyafetinden vazgeçen Nihal'e yüzünün bütün ince zarafetini kuvvetlendirecek bir şey bulunmuştu. Solgun bir sarı ile beyazdan hasır şeklinde dokunmuş bir şeydi. Korse gövdesinin yarısından başlıyordu. Boğazından oraya kadar beyaz boncuklarla işlenmiş bir göğüslük takılmış, yenler ince kollarını yarı çıplak bırakan ince gazlardan yapılmıştı. Ne saçlarında bir çiçek, ne üzerinde bir mücevher parçası vardı. Nihal sade ve zarif elbisesinin içinde ince ve "havai" bir güzellikte görünürdü. (Hâlid Ziyâ, 1316: 279)

Gittikleri düğün evi bir tezat topluluğu idi. Nihal birbirine benzemeyen çehrelerin, kıyafetlerin böyle garip karışımına hiç rastlamamıştı. En seçkin, en şık kıyafetlerin yanında en garip kıyafetler de görülüyordu. Şal örneği entarisinin üstüne mor kadife kaplı elma kürkü giyen yaşlı bir kadının yanında sarı krepten hotozu olan bir genç kız oturuyordu.

Nihal, düğün evinin kalabalık sofasında uzun eteklerini sürükleyerek kol kola dolaşan iyi giyinmiş kadınlar, üzerlerinden çarşaflarını, başlarından örtülerini çıkarmayarak bekleyen, hizmetçiler arasına karışmış, özenle süslenmiş hanımlar görüyordu.

Romanda Adnan Bey'in çocuklarının mürebbiyesi Matmazel de Courton'un giydiği kıyafetler de önemlidir. Matmazel dantelli elbiseler giymektedir.

Kırık Hayatlar'da Vedide Hanım hep şık, fakat kibar ve ciddi giyinirdi. Evde, sade, zarif ev kıyafeti ile karşımıza çıkmaktadır. Görümcesi Meveddet Hanım da her sokağa çıktığında Selma ile Leyla'ya elbiselikler, çoraplar, ayakkabılar, çamaşır takımları alırdı.

Nesl-i Ahîr romanında Server üzerine hafif patiska rob giyer. Bu kıyafet ensesiyle gerdanını ve dirseklerine kadar bileklerini açık bırakıyordu. Akşam muntazam dalgalarla parlayan saçları bu sabah gelişi güzel toplanarak başının üzerine dolanmış ve iki üç bağa çatalla tutturulmuştu. (Hâlid Ziyâ, 2009:205)

Mehmet Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* romanında Sermet'in kıyafeti, çarşafın açık bırakılmış önü, birdenbire bir yasemin sarsılışıyla titreyen genç kızın göğsünü izleyen mor bir erkek gömleğini ortaya çıkarmıştı. Dik ve derin bir yakalık arasında bağlanmış vişne rengi kravat gömleğin içindeydi. Mineli küçük zincirli düğmelerle iliklenmiş kolluğu genç kızın bileklerini bütünüyle örtüyordu. Yeşil dalgaların altından çıkan beyaz küçük elin iki parmağı bütünüyle Macit'in elindeydi. Elin öteki parmakları genç kızın avucundaki eldiveni sıkıyordu. (Mehmet Rauf, 1913:105) Macit'e göre Sermet'in kıyafeti öyle güzeldi ki İstanbul'da hiç bir kadında bu kadar "lâtifini" görmemişti. Gülerek, "bunda İngiliz becerisi var" diyordu. Bu beceri elbisesinin biçim ve rengiyle

ilgili seçim zevkinde kendisini nasıl da ortaya koyduğunu belirtiyordu. (Mehmet Rauf, 1913:24)



صونك موده او البسهسى

Resim 12. Son Moda Ev Elbisesi

Kaynak : Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 50, 13 Şubat, Sene 1307, s.285

Halâs romanında Beatrice'nin giydiği kadife elbise muhteşemdi. “Kadifenin koyu rengi üstünde gerdanı, boynu atlaslarının bütün revnakı ile ipekleniyordu.” (Mehmet Rauf, 1929:386-387) Saim Remzi Bey'in evinde fistolu, piliseli, beyaz prostelâ giyen hizmetçi kız, şık ve zariftir.

Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında Diyakulular bir gün koyu lacivert bir elbise giyerler. (Hüseyin Cahid, 1901:235)



پارسده صونك موده يازلق البيسه

Resim 13. Son Moda Yazlık Elbise

Kaynak : Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 25, s.290.

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında evinde davet veren Madam Daven çok şıktı. Şekip de bu davette bulunmaktadır. Madam Daven'in üzerinde boz renkte daha koyu renkte su taşlarla işlenmiş düz tayyor biçimi bir kostüm vardı. İçinde koyu tırşe yanar döner canfesten plise ve önü merdiven merdiven dikilmiş krem renginde ince

dantelalarla süslü bir gömlek bulunuyordu. Madam Daven dansa başlamadan önce ceketini çıkarır, bir sandalyenin üzerine fırlatır. Eteklerinin önünü kaldırarak, glase iskarpinler içindeki mini mini ayaklarını ileri doğru atarak adımları gösterirdi. Gömleğin renginde canfesten ve aynı dantelalarla süslü eteklik vardı. Madam güzel ayaklarını ilerlettikçe eteğinin altından gözüken siyah ipek çoraplarla siyah iskarpinlerin, açık renk kostümün bir birine zıt renkleri arasında dikkat çekiyor, çok zarif görünürdü. (Safvetî Ziyâ, 1912:23-24) Pera Palas'ta verilen bir baloda ise Madam Daven pembe bir tuvalet giymektedir.

Lidya'nın tuvaleti ise limon küfü renginde düz çuhadan bir ceketle eteklik, sincabi kürkten ufak bir manşon, yine manşonun kürkünden yapılmış ufak bir "tük" ve beyaz dantela bir peçeden ibaretti. (Safvetî Ziyâ, 1912:194)

4.2.9. Korse ve Korsage

Fransızca bir kelime olan korse "kadınların göğüslerini düzgün tutmak için elbisenin altına giydikleri sert ve dik yelek" tir. (Sâmi, 1985:746)

Türkçe Sözlük'te korse, "Fr. corset güzellik veya sağlık amacıyla kullanılan iç giysisi" dir. (TDK, 2005:1219)

Fransızca Sözlük'te corsage, "1.(Eski) Vücutun üst kısmı. 2. Kadın giysilerinde mintan kısmı; bluz gibi göğsü kuşatan kadın giysisi" (Saraç, 1976:291) olarak tanımlanmıştır.

Hâlid Ziyâ'nın *Aşk-ı Memnû* romanında düğüne gidecek olanların hazırlığı tamamlandıktan sonra sofada Firdevs Hanım'ın gelmesi beklenilir. Nihayet kapı açılır ve Firdevs Hanım kapıda görünür:

Onu eşikte görünce hep birden bir hayret nidasını zapt edemediler. Bir müddetten beri artık daha ziyade ihtiyarlayan, daha ziyade çöken bu kadın bugün, sanki tamamıyla sönmeden evvel letâfetinin son bir şaşaa hâlesi içinde görünmek isteyerek büsbütün değişmiş, on sene evvele avdet etmiş idi. Onu az kaldı tanımayacaklardı. Küçük Feridun haber verdi: 'Anne!'

Firdevs Hanım'ın sıfatı, o büyük anneliğin müthiş sıfatı bile çocuğun ağzından düzgünlenerek, boyalanarak, gençleşerek çıkıyordu. O, şimdi etrafında uyanan bu

hayreti fark etmemişçesine, daha düne kadar onu uzun iskemlesinde esir eden sızları, sanki onları da sanatının sihriyle örterek, elli yaşının içinde genç ve güzel kalmış olmak zaferiyle ilerliyordu. Üzerinde o tasavvur olunan elbise vardı: Siyah bir eteklik, alla siyahın tezadı imtizacı içinde göğsünün ve kollarının beyazlıklarına bir fazla taravet veren corsage ve sinesinin ta ayrılık noktasında iri bir kırmızı gül... (Hâlid Ziyâ, 1316:282)

Romanda Firdevs Hanım ve Nihal corsage, Peyker korse kullanır.

Kırık Hayatlar'da Şekûre de korse giyer. Ömer Behiç Şekûre'yi muayene edeceği zaman o, muayene edilmekte alışkanlık kazanmış bir hasta becerisiyle çarşafın üstünü atıp, belini gevşetir, parmaklarla gömleğinin kopçalarını çözer; korsesini, kordonları gevşeterek çekip dadısının kucağına atar. (Hâlid Ziyâ, 1924:157)

Mehmet Rauf *Bir Zambağın Hikâyesi* romanında Naciye, odanın sıcak olduğunu söyleyerek korsesini çıkarır. (Mehmet Rauf, 1912:55)

Karanfil ve Yasemin'de Nevhiz de korse giymektedir. Nevhiz piyano çalarken Samim onun arkasında biraz yanda durarak elbisesinin sıkı kemeriyle pek ince görünen belini ve bütününe seyreder. Ancak duruma fazla dayanamaz ve tahrik olup Nevhiz'e yaklaşır. Nevhiz'in ipek elbisesinin içinde ince bir korseden başka hiçbir şey bulunmamaktadır. (Mehmet Rauf, 1924:245)

Son Yıldız'da Perran'ın da korsajı vardır. O, Napoli'deki saray dairesinde Fuat'tan gelen mektubu okumak için banyo odasına girer ve "kalbi göğsünü delemek gibi hızla çarparak, korsajından bükülmüş mektubu çıkar(ır)." (Mehmet Rauf, 1927a:329)

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* Lidya da korsaj kullanmaktadır.

4.2.10. Etek, Bluz ve Gömlek

Kâmûs-ı Türkî'de etek, "Belden aşağı inen elbisenin aşağı sarkan kısmı ve bilhassa köşeleri" (Sâmi, 1985:348) eteklik ise "Belden aşağı giyilen elbise, etek" (Sâmi, 1985:349) olarak tanımlanmıştır.

Türkçe Sözlük'te ise “1.Giysinin belden aşağı kalan bölümü. 2.Bedenin belden aşağıya giyilen, değişik biçimlerde, genellikle kadın giysisi, eteklik” (TDK, 2005:660) anlamındadır.

Reşad Ekrem Koçu'ya göre, “eteklik” kadınlar tarafından Tanzimat devrinden sonra giymeye başlanmıştır. Belden aşağı giyilen bir yarım entari, bir kadın esvabıdır. Bir kadın giyimi olan eteklik, tuvaleti belden yukarı giyilen bir bluz ile tamamlamıştır. Etekliğin günümüze kadar çeşitli kesimleri olmuştur. Bu kesimlerin en önemli özelliği uzunluk ve kısalık modalarıdır. Önce topuklara kadar inmiş, baldır hizasına çıkmış, diz kapağına, hatta diz kapağının da üstüne kadar kısalmıştır. (Koçu, 1967:106)

Türkçe Sözlük'te bluz, “Vücutun üst bölümüne giyilen, genellikle ince kumaştan yapılan veya iplikten örülen kadın giysisi” dir. (TDK, 2005:291)

Kâmûs-ı Türkî'de gömlek, 1.Elbisenin altına giyilip bedenın yukarı kısmını örten ve umumiyetle dizden yukarı kalıp bâzen de ayağa kadar uzanan beyaz ve yumuşak bezden çamaşır. (Sâmi, 1985:431) olarak tanımlanmıştır.

Türkçe Sözlük'te gömlek, “1.Vücutun üst kısmına giyilen kollu veya yarım kollu, yakalı giysi. 2.Kadınların giydikleri ince kumaştan yapılmış kolsuz, yakasız iç çamaşırı, kombinezon.” (TDK, 2005:775) anlamındadır.

Hâlid Ziyâ'nın *Aşk-ı Memnû* romanında genç kızlığa adım atan Nihal'in kıyafetiyle Bihter ilgilenmeğe başlar. Ona göre on iki yaşından sonra kısa eteklerin atılması gerekir. Matmazel de Courton'a göre etek boylarını uzatmak için daha iki sene beklemek lazım. Bihter ise bunun Fransa'da, Avrupa'da, Beyoğlu'nda geçerli olduğunu, burada ise Nihal'in artık çarşafsız sokağa çıkamayacağını söyler. Kış geçtikten sonra Kâğıthane'ye yaşmakla gideceklerdi. (Hâlid Ziyâ, 1316:135)

Mehmet Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* eserinde genç kız, koyu lacivert "şayaktan" yapılmış etekliğinin üstüne beyaz zeminli, siyah kareli bluz kullanır. Yeni gelen genç kız ise endamlı vücudunu saran pek dar, koyu yeşil bir etek giymektedir.

Eylül romanında Suat, bir gün erken kalkamadığı için kendisini evde bırakıp giden Süreyya'ya görünüşte darılır. Odanın güneşli gölgesinde oturarak dikişle meşgul olmaya başlar. Suat'ın karşısında sigara içen Behice Dadı onun dikişini seyrederek bu aile huzuruna imrenirdi. Suat ara sıra bir iki söz söyleyerek, ikide birde başını çevirip dalgın gözleriyle sandalı arayarak dikişini dikerdi. Arkasında ince siyah çizgili bir keten gömlek vardı.

Genç Kız Kalbi'nde Nigar nasıl giyinmesi gerektiğini bilmeyen biridir. Amcasının kızı Pervin ise modayı takip eder, güzel giyinir. Pervin'in giyim tarzı Nigar'ı etkiler. O da Pervin'e özenerek güzel giyinmeye çalışır. Ancak babası yüzünden giyinemez. Giyimine özen göstermeyen Nigar, bir akşam yemek vakti yaklaştığında üzerine terli, lekeli bir bluz geçirir.

Karanfil ve Yasemin'de Samim'in Moda'da tuttuğu evi ilk defa görmeye gelen Nevhiz'in üzerinde güzel bir bluz vardır.

Son Yıldız'da Fahri Cemal'in tuttuğu apartmanda oturan ve tüm masrafları ödenen Perran, modayı yakından takip etmekte, yeni çıkan her şeyi alıp giymektedir. Osmanbey'e Fuat İlhami'yle buluşmaya giden Perran, lacivert renk eteğini giyer.

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Miss Lidya Pera Palas'taki baloya etek giyerek gider. Lidya'nın üzerinde sade, ince, nazik bir tuvalet bulunmaktadır. Açık mai yanar döner canfes üzerine ince ince kıvrılmış gayet bol bir mai tül geçirilmiş, belinde koyu mai kalın atlas bir kurdela birkaç defa gelişi güzel sarılıvererek bir kemer teşkil etmiş, kemerin arka tarafına pırlanta ve firuzeyle süslü büyük bir toka iliştilmişti. Bu tokanın altında atlas kurdelanın iki ucu eteklerine kadar sallanıyordu. Kollarında, göğsünde, elinde gereksiz bir süs eşyası yoktu. Yalnız saçının arka tarafına, en kabarik yerine yine firuzeyle pırlantadan ince, düz bir broş takılıydı. Ellerini dirseğinden

yukarısına kadar podösüet beyaz eldiven örtmekteydi. (Safvetî Ziyâ, 1912:45) Piyanoda vals çalmaya başladığı zaman Madam Daven valsi tarife başlar. Onun üzerinde boz renkte bir çuhadan daha koyu renkte su taşlarla işlenmiş düz tayyör biçimi bir kostüm vardı. İçinde koyu tirşe yanardöner canfesten plise ve önü merdiven merdiven dikilmiş krem renginde ince dantelalarla süslü bir gömlek bulunurdu. Yine gömleğin renginde canfesten ve aynı dantelalarla süslü eteklik vardı. (Safvetî Ziyâ, 1912:23-24)

4.2.11. Dekolte

Kâmûs-ı Türki'de dekolte, “*Boyun, omuz, kol, göğüs ve sırtın bir kısmını açıkta bırakan kadın elbisesi*” (Sâmi, 1985:246) olarak tanımlanmıştır.

Türkçe Sözlük'te ise dekolte, “Kolları, göğüs veya sırt bölümü açık kalan kadın giysisi” (TDK, 2005:488) olarak verilmiştir.

Hâlid Ziyâ'nın *Aşk-ı Memnû* romanında Bihter'in giydiği vücudunu sıkan ve fazla dekolte kıyafeti şöyle anlatılır:

Bihter, beli son derece sıkılmış, vücudu daradar sararak ta arkasında iki tarafa dalga vuran etekliğiyle, belinin inceliğine nispetle geniş duran omuzlarından biri ipek ihtizâzı ile titreyerek akan harmanisi beline kadar büsbütün düşemeyerek beyaz pike gömleğini etekliğine bağlayan siyah meşin kemerinden iki parmak yukarıda kalmış, sağ elinden çıkardığı eldiveniyle beraber kavranılarak tutulan şemsiyesiyle, alçak ökçeli sarı potinlerinin üstünde, yere basmıyormuşcasına bir sekişle yürüyordu. (Hâlid Ziyâ, 1316:21-22)

Firdevs Hanım'ın kızlarından Peyker'in de Göksu gezisinde giydiği kıyafet dikkat çekicidir:

Peyker'in arkasında gayet hafif beyaz ipekten kolsuz bir yeldirme vardı ki yalnız boynundan bir toka ile omuzlarının üstünde uçuşan bir hafiflikte durarak, tenhalığın verdiği serbestlikle, gayet ince, göğsünün yarısına kadar teninin pembeliklerini ifşa edecek derecede şeffaf muslin gömleğini, bol yenlerinin



صوك موده : قيشلق ضيافت البسهسى

Resim 14. Son Moda Kışlık Ziyafet Elbisesi

Kaynak : Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 42, 19 Kanun-i Evvel, Sene 1307, s.192

festonları arasında saklanamayan bileklerini açık bırakıyor; Behlül “Nihayet sizi tutardım” derken o beyaz ince muslinin altında, bol yenlerinin saygısız açıklıkları arasında gözleri bir cevap arıyordu. (Hâlid Ziyâ, 1316:160)

Peyker'in başına taktığı ince bir tül, yalnız saçlarını sarmakta, arkasından bütün ensesinin beyazlıklarını açık bırakmaktaydı.



پاریس مشهور (وورت) مودہ معاذہ سئدہ بالمش بزلق البسہ

Resim 15. Paris'in Meşhur Moda Mağazalarında Yapılmış Yazlık Elbise
Kaynak : Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 12, s.138

Mehmet Rauf'un *Karanfil ve Yasemin* romanında Nevhiz'i görmek amacıyla Sacide Hanımefendi'nin düzenlediği çaya katılan Samim, içeri girdiği zaman ilk önce Sacide Hanımefendiyi görür. Onun üzerinde dekolteli bir kıyafet vardı. "Hanımefendi, bu sefer

daha müthiş bir dekolte ile bütün sırtını, bütün göğsünü pek büyük bir civan merdî ile açan bir tuvaletle misafir kabul ediyordu.” (Mehmet Rauf, 1924:140)

Sacide Hanım kızından daha süslü ve daha dişe layık bir kadındı. Kadri Paşalar’ın çayına yine dekolteli bir kıyafetle gelen Sacide Hanımefendi’nin saçlarının arasında yıldız gibi pırlantalar parlamaktaydı. Boynunda inci bir gerdanlık, kulaklarında etrafı büyük pırlantalarla süslü iri yakut küpeler, parmaklarında her biri başka bir şekil, başka bir renkte taşlarla birçok yüzükler vardı.

Böğürtlen’de Şekûre Hanım’ın yarı dekolte açık yeşil bir rob giydiği görülür. Omuzlarına kadar açık olan kollarıyla boynu ve özellikle ensesi, balmumundan dökülmüş denecek kadar ölçülü ve pırıltılı idi. (Mehmet Rauf, 1926:9)

Son Yıldız’da Perran, Fahri Cemal’le birlikte Napoli’de dışarı çıkarken “nefis dekolte” ve “kesik saçlarıyla” çok şıktı. (Mehmet Rauf,1927a:305) Romanda hizmetli kız Gülter, Pera Palas’tan dönen Perran’a hem baloyu soruyor, hem genç kadının (Perran’ın) dekolte robunu çıkarmaya çalışıyordu. (Mehmet Rauf, 1927a:177)

4.2.12. Robdöşambr

Kâmûs-ı Türkî’de robdöşambr, “Yataktan kalktıktan sonra pijama üstüne giyilen üstlük” (Sâmi, 1985:1112) anlamındadır.

Türkçe Sözlük’te ise robdöşambr, “Erkeklerin evin içinde kıyafetlerinin üzerine giydikleri üstlük” (TDK, 2005:1661) olarak tanımlanmıştır.

Mehmet Rauf’un *Bir Zambağın Hikâyesi* eserinde kahraman evdeki misafirine beyaz kaşmirden bir robdöşambr hazırlar.

Genç Kız Kalbi’nde bir akşam genç kızın amcasının karısı sofraya nar çiçeği kordelalarla süslü bir robdöşambr giyerek yarı dekolte boynuna ve saçlarına aynı renkte birer kordeladan gül takarak iner. (Mehmet Rauf, 1925:37) Hediye Hanım’ın üç robdöşambrı vardı, biri pembe, biri mavi, biri yeşil... İlk gelinlik günlerini bunlarla

süslemiş, her gün birini giyer, saçlarını boyar, maşayla kıvrır, aralarına eğili bükülü saçlar takarak meydana çıkardı. (Mehmet Rauf, 1925:39)

4.2.13. Şapka

Kâmûs-ı Türki'de şapka, "Frenklerin giydikleri çeşitli şekillerdeki başlık olup çoğu güneşe karşı siperlidir. Hasır şapka, silindir şapka. Esâsen sıcak iklim halkının icâdı olup "şebke" veya "şebak" ismi verilen bir başlıktan alınmadır. (Sâmi, 1985:1252)



صوك مودلر

Resim 16. Son Modalar

Kaynak : Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 84, 8 Teşrin-i Evvel, Sene 1308, s.92

Hâlid Ziyâ'nın *Aşk-ı Memnû* romanında Matmazel Courton şapka takmaktan hoşlanmaktadır. Mürebbiyenin şapkalarının hepsi çok süslü ve şatafatlı idi. Onun taktığı bu süslü şapkalar Behlül'ün her zaman iğnelemelerine hedef olurdu. “Mlle de Courton'un, Behlül'ün o kadar istihzalarına hedef olan serpuşları ne derece müzeyyen, mutantan ise sergüzeşti bilakis o derece sade, muhtasar idi.” (Hâlid Ziyâ, 1316:72)

Nesl-i Ahîr'de İrfan, Tepebaşı Bahçesi'nde “havuza yakın bir noktada yanında kocası olmak lâzım gelen bir şapkalıyla, iri, pazarlarda dünya güzeli diye gösterilen numunelerden bir kadın gördü.” (Hâlid Ziyâ, 2009:161)

Mulatiye'de “ayakta, yanında biraz fazla çiçekli şapkasıyla mürebbiyesi duran bir genç kız, peçesini kaldırmış, güzel bir Fransızca ile bir kutuya fondan konduruyordu.” (Hâlid Ziyâ, 2009:279)

Son Yıldız romanında devrin moda dergilerini izleyen Perran, moda uyararak Avrupaî tarzda giyinmektedir. Perran, Osmanbey'e Fuat İlhami'yle buluşmaya giderken kadife şapkasını takar. (Mehmet Rauf, 1927a:190)

Halâs'ta kalabalık arasında bir Rum'un şapka taktığı görülür. (Mehmet Rauf, 1929:225)

Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında Tepebaşı Bahçesi'nde oturan Fransız tiyatrosu artisti olan üç kız kardeşin kafasında hasır şapka bulunmaktadır. (Hüseyin Cahid, 1901:11) İskemlesini münasip bir mevkiye yerleştiren Nezih, önündeki masada beyaz jaketli bir kadın ile yumuşak şapkalı bir erkeğin arasından Diyakulolar'a bakmaktaydı. (Hüseyin Cahid, 1901:117) Diyakulolar da şapka takmaktadır. (Hüseyin Cahid, 1901:235)

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Lidya da şapka kullanmaktadır. Madam Daven'in mavi salonunda mai atlastan bir sandalyenin üzerinde Lidya'nın şapkası, beyaz peçeyle yumruk kadar ufak manşosu vardı. Madam Şansayn da köşede resimli bir gazeteye bakmaktaydı.



صوك موده البسه

Resim 17. Son Moda Elbise

Kaynak : Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 83, 1 Teşrin-i Evvel, Sene 1308, s.80

4.2.14. Eldiven

Kâmûs-ı Türkî'de eldiven, “Ele geçirilen deri, yün ve kumaştan yapılan el giyeceği, ellik, elcik” (Sâmi, 1985:323) anlamındadır.

Reşad Ekrem Koçu eldiveni şöyle yorumlar:

Giyim kuşamda, elleri soğuğa karşı korumak için evvelâ kışlık olarak yapılmış ve bu yönden eldiven köylü kadınlarımız tarafından da kullanılmıştır. Eldivenin şehrili Türk hanımları tarafından mutlak ihtiyaçtan ziyâde süs için kullanılması, alafrangalık yolunun açıldığı Tanzimat devrinden sonra başlamıştır. (Koçu, 1967:101)

Hâlid Ziyâ'nın *Ferdi ve Şürekâsı* romanında Hacer'in eldiven giydiği görülür. Hacer Ferdi Efendi'nin kızıdır. On beş yaşındadır. Maddî sorunu olmayan Ferdi Efendi kızının rahat etmesi için elinden geleni yapar.

Mâî ve Siyah romanında Hüseyin Nazmi'nin kardeşi Lâmia da deri eldiven kullanmaktadır. Lâmia da on dört yaşındadır. İyi bir şekilde yetiştirilir. Ailesiyle köşkte yaşayan Lâmia'nın hiçbir maddî problemi yoktur.

Aşk-ı Memnû romanında Firdevs Hanım ve kızlarında “taklit edilemeyen şey giydikleri değil giyinişleriydi.” Eğer onlardan biri bir gün eldivenlerinden birini iliklemeyi unutmuş olsaydı, eldivenin tersine devrilen kapağının arasından çeşitli ince gümüş tellerle yahut altın zincirler arasında inci ve mini yakut parçaları sıralanmış zarif beyaz bir bilek öyle “lâtif bir ihmal ile açık kalırdı ki bir saniye görülebilen bu bilek artık unutulamazdı.” (Hâlid Ziyâ, 1316:16-17)

Firdevs Hanım ve kızları en “harim” giyecek şeylerden yüzlerinin peçesine, eldivenlerinin rengine, mendillerinin işlemesine varıncaya kadar nefis bir zevk “hükmederlerdi”. Sadelikleriyle en özenilmiş ziynetleri değersizleştirirlerdi. Beyoğlu'nun tanınmış mağazası olan *Pygmalyon*'dan alınmış siyah işlemelerle açık kül renkli eldivenler, *Au Lion D'or*'dan çıkma keçi derisinden potinler, siyah sateni de *Lion*'dan herkesinkine benzeyen çarşafklar giyerlerdi. Herkesinkine benzeyen bu giysilere kendi ince zevklerini de ekleyerek “adilikten çıkarır ve başka bir dünyanın seçkin nesnesi hükmüne getirirlerdi. Onlarda taklit edilemeyen şey giydikleri değil giyinişleriydi.” (Hâlid Ziyâ, 1316:16)

Nihal ve Bihter de sokağa çıktıklarında eldiven giymektedirler. “Bir gün Nihal rıhtımda bozuk kaldırımdan atlamak için onun elini istemiş idi, eldiveninin arasından hissetti ki Beşir'in bu serin havada çıplak eli ateşler içinde yanıyor.” (Hâlid Ziyâ, 1316:434) Firdevs Hanım, Peyker ve Matmazel Courton da eldiven kullanmaktadırlar. Hatta Courton'un kendisine yünden yarım bir eldiven ördüğü görülür.

Nesl-i Ahîr'de Azra ile Samime, Ayşe ile Şefik dört kişilik bir bezik yapmak üzere toplanırlar. Oyun içinde Şefik kime yenilirse bir çift deri eldiven alacaktır.

Mehmet Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* romanında Sermet de eldiven kullanmaktadır. On beş yaşında olan, iyi yetiştirilen Sermet, modayı takip etmekte ve iyi giyinmektedir.

Eylül'de Suat da ellerine eldiven giyer. Necip, Suat'ın elindeki "şemsiyeye, çarşafa, peçeye, eldivene, bu kadın şeylerdeki zarafet ve nehafete umk-ı ruhunda iştihaklarla titreyen bir meftuniyetle bakıyor(du)." (Mehmet Rauf, 1899:83)

Karanfil ve Yasemin romanında Nevhiz, Samim'le ilk buluşmaya gittiği zaman beyaz eldiven kullanır.

Böğürtlen'de çok şık giyinen üç genç kızın beyaz giysi ve beyaz eldiven giydikleri görülür. (Mehmet Rauf, 1926:5)

Son Yıldız'da Perran da eldiven kullanmaktadır. "Perran kapıdan eldivenlerini alıp telaşlıca asansörle aşağı indi." (Mehmet Rauf, 1927a:197)

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Union Française'de yapılacak olan baloya giden Lidya, uzun podösüet beyaz eldiven kullanır. Lidya sincap pelerinin altında tombul, yumuşak, pembe kolunu çıkararak uzun podösüet beyaz eldivenlerini giymeye çalışıyordu. Dirseğinden yukarısına kadar ellerini örten podösüet beyaz eldivenlerse buruşarak düşmemek için yine yer yer firuzeli elmaslı görünmeyecek kadar hafif birer altın bilezikle tutturulmuştu. (Safvetî Ziyâ, 1912:45) Lidya'nın bembeyaz glase eldiveni de vardır. Şekip Bey'in tanıştığı Madam Sanşayn ile Miss Lidya Sanşayn da beyaz eldiven kullanırlar.

4.2.15. El Çantası

Kâmûs-ı Türkî'de çanta, "Deri veyâ kumaştan yapılmış elbise, çamaşır, evrak, yiyecek, para vb. koyup taşımağa yarayan kap" (Sâmi, 1985:192) olarak tanımlanmıştır.

Türkçe Sözlük'te el çantası, “içine özel eşya konulan, günlük işlerde veya kısa gezilerde kullanılan çanta” (TDK, 2005:621) anlamındadır.

Hâlid Ziyâ'nın *Aşk-ı Memnû* romanında bir gün Nihal, İstanbul'a incek olan Behlül'e alınması gereken birçok şeyin olduğunu söyleyince, Behlül Nihal'in çantasında ne kadar para olduğunu öğrenmek ister. Ücret almadan hiçbir iş yapmayacağını söyleyen Behlül, eğer borç verirse bu durumun değişeceğini söyler. Nihal her sokağa çıktığında el çantasını mutlaka yanına alır. Bihter de dışarı çıkarken el çantası kullanır: “A, çanta, çanta nerede, benim güzel el çantası? Sonra birden çantayı yere, halının üstüne düşmüş gördü.” (Hâlid Ziyâ, 1316:283)

Kırk Hayatlar'da Ömer Behiç elinde taşıdığı “Lagerstremia” ağacının dalında sıkılır. Sokakta her zaman koltuğunun altında yahut elinde cüzdanı, çantası ve ufak bir yükünün olduğu bilgisi vardır.

Nesl-i Ahîr'de birikmiş paraları olan Azra'nın çantasının lira gözünü çeken babası: “Azra seninle bugün birçok israf edelim” der. (Hâlid Ziyâ, 2009:168) Vapur iskeleye yanaştığı zaman Azra, çantasını, şemsiyesini kaparak kalktı ve “etrafı bir tebessümle selamlayarak” koştu. (Hâlid Ziyâ, 2009:176)

Mehmet Rauf'un *Böğütlen* romanında Müjgan, İstanbul'a gelmek istemediği için Ada'da kalır. Arkadaşları onun için tam onun güzelliğine uygun, yuvarlak, zarif mini bir el çantası seçerler.

Karanfil ve Yasemin'de Nevhiz Samim'le ilk buluştuğunda yanına siyah süet bir çanta alır.

Son Yıldız'da Perran'ın da el çantası kullandığı görülür.

4.2.16. Şemsiye

Şemseddin Sâmi'ye göre şemsiye: “Memleketlerde esâsen güneşten korunmak için olup yağmur için de kullanılan el çadırı”dır. (Sâmi, 1985:1262)

Reşad Ekrem Koçu, şemsiye hakkında şu bilgileri vermektedir:

Hem erkekler hem kadınlar tarafından kullanılır. Zamanımızda memleketimizde erkekler artık güneşe karşı şemsiye kullanmıyor, yakıcı güneş altında şemsiye açan yalnız kadınlardır. Güzel bir şemsiye, aynı zamanda erkekte baston gibi, erkeğin ve kadının elde taşıdıkları bir süs eşyasıdır, hele kadınlarda zarif bir sokak tuvaletini tamamlar. (Koçu, 1967:218)

Hâlid Ziyâ'nın *Sefile* romanında şemsiye yağmurdan korunmak için kullanılır:

Yağmur o kadar şiddetle yağıyordu ki sular hanımın şemsiyesinden geçerek ferâcesini ıslatmaktaydı. Kızıcığazın uryân başında pek zayıf bir siper kalan sarı saçları ucundan su damlaları akmakta, çıplak denilecek derecelerde paçavralar altında tesettür edemeyen omuzlarını ıslatmaktaydı. (Hâlid Ziyâ, 2006:16)

Nemide romanında Nahit ve Nemide her zaman yanlarında şemsiye taşırlar. Bir gün Nemide, Nahit ile Nail ve annesinin Kanlıca'daki yalıya geldiğini görünce çok sevinir. Nahit'e de iltifatlar eder. Daha sonra üçü birlikte bahçeye çıkarlar. Şevket Bey'in gül bahçesine kadar gidip, tahta sedirlerden birine otururlar. Burada Nahit'in elindeki şemsiyenin ucuyla kumları kazdığı görülür. (Hâlid Ziyâ, 1890a:116-117)

Mâî ve Siyah romanında Ahmet Cemil'in arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin kardeşi Lâmia da şemsiye kullanır. Onun iki tane şemsiyesi vardır. Biri uzun saplı zarif ve püsküllü, diğeri açık kırmızı renktedir. "Lâmia başını beyaz tül ile örtmüş, boynundan doladıktan sonra ucunu sol omzundan arkasına atmıştı. Elindeki açık kırmızı, sade şemsiyesini bazen kaldırarak, bazen omzundan başının arkasına tutarak yürüyordu..." (Hâlid Ziyâ, 1896:126-127)

Aşk-ı Memnû'da Bihter ve Peyker kardeşler dışarı çıkarken yanlarına şemsiye almaktadırlar. "Peyker kendisinin de ilave ettiği bir fazla mecalizlikle sanki yükünü taşımaktan yorgun bir vaziyetle ince sarılmış düz beyaz şemsiyesine bir baston gibi dayanarak ilerler(di)." (Hâlid Ziyâ, 1316:21) Bihter ise şemsiyesini sağ elinden çıkardığı eldiveniyle beraber kavrayarak tutmuştu. Beyoğlu'na Bihter'le alışverişe çıkan Nihal'e tüllerle, kurdelelerle siyah bir güle benzeyen şemsiye alınır.

Göksu gezisine gidildiği gün Peyker'in elinde şemsiye görülür. "Peyker yavaş, yavaş, elinde şemsiyesini otların üstünden sürterek, dudaklarında bir tebessümle söylüyor; Behlül inanılmayacak bir şey dinleyenlere mahsus bir şüphe edasıyla gülümsüyordu." (Hâlid Ziyâ, 1316:162)

Nesl-i Ahîr romanında her zaman doğru karar veren, zevkli bir seçim bulan Azra önünde yığılan otuz kırk şemsiyenin arasında en güzelini seçer. (Hâlid Ziyâ, 2009:169) Azra'nın şemsiyesi beyaz dantelden yazlık bir şemsiyeydi. O, Ada'da babasıyla gezintiye çıktığı zamanlar şemsiyesini yanına alır.

Eserde Jeannette'in de şemsiye kullandığı görülür. "O, şemsiyenin ucuyla bahçeyi gösteriyordu." (Hâlid Ziyâ, 2009:280)

Mehmet Rauf'un *Garâm-ı Şebâb* romanında "meçhul ve sararmış çehreli kadın" (Mehmet Rauf, 1909a:10) bir gün şemsiyesiyle görülür. Kadının şemsiyesine dayanıp dalgın dalgın tebessüm ederek bir şeyler anlattığını gören Memduh Bey, köprünün siperlerine dayanır ve ona uzaktan bakmaya başlar. (Mehmet Rauf, 1909a:13)

Ferdâ-yı Garâm romanında Sermet'in küçük kırmızı şemsiyesi vardır.

Şimdi Sermet haşarı çocuklar gibi geri kalarak çitin dikenleri altında bir köşeye gizlenmiş kırmızı kalpağıyla sallanan narin bir çiçeği koparmaya çalışıyordu.

Şemsiyesine dayanarak bir dala asılıyor oradaki hendeğin üstünde sallanarak, hırçın hırçın çiçeğe yetişmek istiyordu: Gelincik eğilerek temas ediyor, sonra kıvrılıp kurtuluyordu. Arkadan onların kahkahasını işitiyordu; onlar ilerlemiştiler o zaman genç kız yere atlayıp şemsiyesiyle çiçeğe müthiş bir darbe indirdi. Tevakufu bastonuna dayanmış Macit:-Lakin az kaldı düşecektiniz, dedi. (Mehmet Rauf, 1913:78-79)

Nevber de şemsiye kullanmaktadır. Yağmur yağmağa başladığında Nevber, şemsiyesini açtı ve Macit'i de şemsiyesine ortak etti. Şemsiye'nin üstünde patırdayan yağmur damlalarından korunmak için birbirlerine sokulup yürüdüler. (Mehmet Rauf, 1913:83-84)



پاریس مشہور (وورت) مودہ ماغازہ سنہ ۱۸۷۰ء میں الیکٹرونک مودہ البسہ

Resim 18. Paris'in Meşhur Moda Mağazasında Yapılmış En Son Moda Elbise
Kaynak : Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 14, s.163

Eylül romanında Suat dışarı çıkarken şemsiye kullanır. Sandalla geziye çıkan üç arkadaşı Büyükdere'nin üstünde güneş rahatsız edince Suat şemsiyesini açar. Bu siyah, beyaz ve kurşuni renklerden satrançlı küçük bir şemsiye idi. Beykoz Çayırı'nda Suat'ın şemsiyeye dayanarak bir "âheng-i reftar" ile yürüdüğü görülür. Suat, Necip ve Süreyya ile birlikte vapura giderken küçük kırmızı şemsiyesini de yanına alır.

Bir Aşkın Tarihi'nde Macit ile Güzin bir gece yağmur yağdığı halde buluşurlar ve yağmur altında sokakta şemsiye ile dolaşırlar.

Genç Kız Kalbi'nde Nigar'ın arkadaşlarından Ferhunde şemsiye kullanmaktadır. Bir gün son derece şık olarak gezerken ona saldırırlar, Ferhunde de "herifin" başına iki şemsiye indirir. (Mehmet Rauf, 1925:59)

Karanfil ve Yasemin'de Pervin'in de şemsiyesi vardır. Rüzgarlı, yağmurlu bir kış günü Samim'e giderken şemsiyesini kullanır.

Halâs'ta İclâl'in de şemsiyesi mevcuttur. "Bu lakırdıları İclâl, parmakları gayet meşgul bir tarzda, şemsiyenin kurdelesini bükmele dalgın ve gözleri yerde dinliyordu." (Mehmet Rauf, 1929:274) Beatrice de şemsiye kullanmaktadır.

Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında Nezihler'in seyrettikleri mavi gözlü kız halka şeklinde kamış saplı şemsiyeyi uzatır. (Hüseyin Cahid, 1901:8)

4.2.17. Kundura, Bot ve İskarpin

Kâmûs-ı Türkî'de kundura, "iskarpinden biraz kaba olan bir çeşit ökçeli ve ağırca ayakkabı, 'bağsız, konçsuz ayakkabı" dır. (Sâmi, 1985:766)

Reşad Ekrem Koçu kundurayı şöyle anlatır: Kundura iskarpinin kabası, konçsuz, 1-2 parmak topuklu, altı demir çivili ağır kaba bir ayakkabıdır. Aslında erkek ayakkabısıdır. Ancak köylerde kadınlar tarafından da giyilir. (Koçu, 1967:160)

Türkçe Sözlük'te bot, "Uzun konçlu, kapalı ayakkabı" (TDK, 2005:304) olarak tanımlanmıştır.

Reşad Ekrem Koçu kadın iskarpini hakkında şu bilgileri vermektedir:

Türk kadının ferace yaşmak altında dâimâ pabuç giymiştir; carlı, bürgülü kadınlarımız da kundura giymiştir. İkinci Abdülhamid zamanında ferâcenin yerini çarşaf alır iken evi alafrangalaşmış ailelerin hanımları da çarşafı beraber alafranga bir ayakkabı olarak uzun konçlu, koncu baldıra kadar çıkan bağlı kadın botları giymişlerdir. Meşrutiyet'ten sonra 1909-1914 yıllarında botların yerini, ayağı bileklere kadar kapsayan kadın ayakkabıları almıştır. Bu ayakkabı zamanla

dekolteleşerek iskarpinlere, hafif topuğu, parmakları tamamen 'teşhir' eden iskarpinlere varmıştır.

'Uzun ökçelisi, kısa ökçelisi, mantarlısı, tahta tabanlısı, kumaştan, deriden, yıldızlı, sırmalı, boncuklu' binbir çeşidi yapılmıştır. Kadın iskarpinlerinin teşhir yerleri balolar ile yüksek sosyete düğünleridir. (Koçu, 1967:134)

Hâlid Ziyâ'nın *Aşk-ı Memnû* romanında Perşembe günü iki ev halkı hep beraber Göksu'ya giderler. "Peyker'le Bihter, yüzleri kızarmış, yorgunluktan biraz göğüsleri kabarmış, seccadenin birer kenarına ilişerek oturuyorlardı. Bihter ayaklarını uzatmış, açık iskarpinlerinin üstünde ince ipek çorapları görünüyordu." (Hâlid Ziyâ, 1316:178)

Nesl-i Ahîr'de "Azra'ya refakat ederken Nüzhet ne bir iskarpin için geçirilen zamanı çok görüyor, ne bir türlü beğenilemeyen dantela için sabrını kaybediyordu." (Hâlid Ziyâ, 2009:169)

Mehmet Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* romanında Sermet iskarpin ve bot giymektedir. Eserde genç bir kızın düğmeli sarı iskarpinli ayaklarını çimenlere uzattığı görülür.

Karanfil ve Yasemin'de Nevhiz Samim'le ilk buluştuğunda siyah süet iskarpin giymektedir. Pervin ise bot kullanmaktadır. Samim'i Moda'daki evinde bulamayan Pervin perişan olur. Botlarının ökçeleri çamurda yumuşadığı için bükülüyor, genç kadın kendini kaybetmiş bir halde yürümeye devam ediyordu.

Son Yıldız'da Perran, Napoli'de Fahri Cemal ile dışarı çıkarken Amerika ökçeli zarif sarı iskarpin giyer. Osmanbey'e Fuat İlhami'yle buluşmaya giden Perran'ın ayaklarında siyah iskarpin vardır.

Halâs'ta başını kahverengi bir örtü ile sıkkan İclâl'in, eteklerinin altından bir starbot (ayakkabı) görülmektedir.

Hüseyin Cahid'in *Nâdîde* romanında düğün yerinde (kına gecesi) kiminin fesi yandığından, kiminin püskülü koptuğundan, kiminin kundurası kaybolduğundan, misafirler geldiklerine geleceklerine pişman oluyorlar. (Hüseyin Cahid, 1891:176)

Hayal İçinde romanında Tepebaşı Bahçesi'nde oturan Fransız tiyatrosunda artist olan üç kız kardeşin ayaklarında iskarpin vardır. (Hüseyin Cahid, 1901:12)

Safvet-i Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Lidya ayağına beyaz atlas iskarpin giyer. Madam Daven dans ettiği zaman ayağında glase iskarpin vardır.

4.2.18. Potin

Kâmûs-ı Türkî'de potin, "Uzun konçlu veyâ koncu ayak bileğini örten ön tarafı bağcıklı ayakkabı" (Sâmi, 1985:1081) anlamındadır.

Reşad Ekrem Koçu, potini şöyle tanıtır:

Potin, kısa konçlu Avrupa biçimi bir ayakkabının adı"dır. "Koncu incik kemikleri üstüne kadar çıkar, ya önden Potin bağı denilen kendine mahsus yapılı uçları küçücük ve incecik demirborulu bağlarla bağlanır, yahut dışa doğru yana yakın bir sıra kendine mahsus düğmelerle iliklenir, kapanırdı. Düğmeli potinler kibar işi bilinirdi. (Koçu, 1967:193)

Hâlid Ziyâ'nın *Mâî ve Siyah* romanında zengin bir ailenin kızı olan Lâmia'nın ayağında uzun konçlu düğmeli zarif potin vardır. Yazar, Lâmia'nın potinlerini şöyle tasvir etmektedir:

Yüksek iskemlesinden yere zor yetişen ayakları, uzun konçlu düğmeli zarif potincikler içinde mini mini ayakkabıları birbiri üstüne konmuş, öyle, yarı muallakta, yarı açık bacaklarının hafif hafif, küçük bir rüzgârın isabetiyle kendi kendine belli belirsiz hareket eden bir salıncak nazlılığı ile sallanıyordu... (Hâlid Ziyâ, 1896:75)

Aşk-ı Memnû'da Bihter, alçak ökçeli sarı potin kullanmaktadır. Bihter bu potinlerinin üstünde yere basmıyormuşcasına bir sekişle, yürümektedir.

Bir gün Bebek Bahçesi'nden dönen Nihal'in üzerinde kuşaksız açık mavi elbise, ayaklarına ise potin vardır. Düğüne gidildiği gün Beşir, Nihal'in potinlerini iliklerken düğmesini koparır ve iğne iplik istemek için Şayeste ve Nesrin'in bulunduğu odaya gider.

Kırık Hayatlar'da Vedideler'in kızı Selma'nın da potinleri vardır. Neyyir de düğmeli potin giymektedir. "Neyyir artık düğmelerini çözmüş bitirmişti. Ayaklarından potinlerini silerek fırlattı, yalnız ipek çoraplarıyla kalınca ayaklarını sedirin üstüne çekti..." (Hâlid Ziyâ, 1924: 403)

Nesl-i Ahîr romanında "Nesrin, sekiz yaşında bir valide idi. (...) (S)abahleyin onlardan (küçük kardeşlerinden) evvel kalkar, yüzlerini siler, ayaklarını yıkar, giydirir, tarardı, onlara potinlerinin şeritlerini kendi kendilerine bağlamayı tâlim ederdi. (Hâlid Ziyâ, 2009:367)

Mehmet Rauf'un *Bir Zambağın Hikâyesi*'nde Naciye pembe ipekli çorap ve potin giymektedir.

4.2.19. Matin (sabahlık)

Karanfil ve Yasemin'de Samim'in Nevhiz'e penivarlar ve matineler aldığı görülür. Samim, Moda'da tuttuğu evi görmeye gelen Nevhiz'e evi gezdirir. Yatak odasındaki dolabın kapısını açınca Nevhiz, büyük bir titizlikle dizilen, bohçaları, kutuları, renk renk asılan penivarları ve matineleri görür. Bir süre burada vakit geçiren Nevhiz, daha sonra kendi evine döner.

Son Yıldız romanında Perran, bir sabah Napoli'deki saray odasında latif bir matin giyer. (Mehmet Rauf, 1927a:353) Perran yataktan kalktığı zaman hizmetlisi Gülter hemen sabahlığını getirir.

4.3. Erkek Kıyafeti

İstanbul'da giyim kuşam saray devlet adamları, halk ve meslek grupları bakımından yüzyıllara göre farklılıklar göstermektedir. Saray giyim kuşamları hakkında bir takım bilgiler veren koleksiyonlar vardır. Bu koleksiyonların büyük bir kısmını padişahların kaftanları oluşturur. Bu kaftan ve giysilerde biçim farklılığından çok zengin kumaş çeşitleri ve desenleri dikkat çekmektedir. (Şahin, 1994:397) Bunlar, altın telli çatma veya seraserden yapılmıştır. Bu kaftanlar da diğer kaftan biçimlerindedir, ancak kol üzerinden omuzdan aşağıya kaftan boyu kadar (yen) denilen ikinci bir kol bulunmaktadır. “Yen” görünüş bakımından gösterişli yapıydı. Osmanlı İmparatorluğu'nda merasim usulüne göre bayramlarda ve “cûluslarda” yen öpülürdü. Tanzimat'tan sonra bu usul kalktı ve taht saçağı öpülmeye başlandı. (Altay, 1979:6)

Kaftanlar içe ve dışa giyilmek üzere iki türdür. Dışa giyilen kaftanlar merasim kaftanlarıdır. (Şahin, 1994:397) Sultan giysilerinin dokunuşunda *atlas*, *canfes*, *çatma*, *seraser*, *serenk*, *selimiye*, *kemha*, *gezi* gibi çeşitli malzemeler kullanılırdı. İlk zamanlar sade olan padişah giysileri sonraları daha da mükemmelleşir. Kaftanlara, samur, kakım, foyum denilen kürklerle ilâve edilir; Kapaniçe adını alan bu kaftanların içi kürklü, dışı seraser, atlas ve gezi gibi en nefis kumaşlarla kaplanırdı. Uzun kollu (yen), önden açık, kıymetli taşlarla süslü düğmeli ve yanları yırtmaçlı bir giysidir. “Hükümdarların şahsına mahsus kapaniçenin fevkalâde iltifat olmak üzere Kırım Hanlarına ve Bendegâna hediye edildiği bilinmektedir. Topkapı Sarayı Müzesi'nde bu çeşit kapaniçelerden örnekler mevcuttur.” (Altay, 1979:6)

Erkek giyiminde kaftanın altına çakşır giyilirdi. İçdonu üzerine giyilen çakşıra, uzun ve kısalığına göre “potur” ya da “şalvar” denilirdi. Çoğu zaman üste giyilen giysilerin altında kalır ve gözükmezdi. Tören ve özel günlerde iç kaftanlarıyla, ava ya da sefere giderken boyu bel hizasında biten kısa ceket-cepken türü giysilerle giyilir, bel kısmından uçkurla büzdürülürdü. “Diz kapağından aşağısı baldırı kapatır, daralarak ayak bileğine inerdi. Bazen de paçalar bol bırakılır, bilekte büzdürülürdü. Seferde olmayan yeniçeriler, ‘diz çakşırı’yla, ayak bileğinden dize kadar baldırı kaplayan ‘tozluk’ giyerlerdi.” Çakşırlar sarayın ileri gelenleri için ağır kumaşlardan, giyenin rütbe ve mevkiine göre çuha türü kumaşlardan yapıldı. Giyecek olan kişinin meslek duruma

göre de renk belirlenirdi. Çakşırın üstünde yün, pamuk ya da ipek, pamuk karışımından yapılmış iç gömlek olurdu. Bele bir som sırma kemer ya da kuşak sarılır, mevsime göre ipekli ya da yünlü kumaşlar tercih edilirdi. (Şahin, 1994:398)

Nurullah Abalı'nın verdiği bilgiye göre, erkekler bellerine tütün kesesi ve silah soktukları bir kuşak sarar, değerli eşya kuşağın üst tarafına gelecek biçimde elbisenin göğüs kısmına konur, burası cep işlevi görürdü. Kaftan bu üç parçanın üstüne giyilen bir ceket anlamındaydı. Ata binilirken kalın siyah, bol deri çizmeler giyilir ve başa serpuş üzerine uzun bir tülbentten veya şaldan özel biçimlerde bağlanan sarık giyilirdi. (Abalı, 2009:189)

18. yüzyıl kadınları gibi erkekleri de yaz kış “kürk” kullanırlardı. Asker, tacir, hatta köylüler bile “kuzu, koyun, kedi, tavşan postundan, sincap, tilki, elma, vaşak, samur, beyaz tilki ve kakım” gibi her türlü kürkten elbiseler giyerlerdi. Sivil halk mevsime göre kıyafetlerini değiştirirdi. Saray mensuplarıyla ileri gelenler Padişahla birlikte belirli günlerde Bahar, Yaz, Güz, Kış kılıklarına girerlerdi. (Sevin, 1973:107) Bu kürklerin hazırlanması ve saraya gelenlere hediye edilmesi için meşgul olan ayrı bir teşkilat vardı. Sadrazam ve vezirlerin ayrıca kürkçübaşları bulunurdu. Sadrazam veya vezir olanlara erkân kürkü giydirilirdi. Sadrazamlar serasere kaplı samur, şeyhülİslâmlar da kendisi ve kabı beyaz kürk giyerlerdi. Bunlara “frui beyza” denilirdi. Ulema ve müderrisler muvahhidi denilen tarzda giyinirlerdi. Kürk, Osmanlı'da resmi elbiseden sayılır, padişahların, sadrazamların huzuruna çıkanlara giydirilirdi. Yabancı elçiler de bu merasime tâbi tutulurdu. Babıali'de de böyle merasimlerde giydirilmek üzere bir kürk odası bulunurdu. (Şehsuvaroğlu, 2005:227)

İstanbul, Bizanslılar'dan beri kürk ticaretiyle meşhur bir şehirdi. Fetihten sonra Kapalıçarşı'da birçok kürkçü dükkânı ve kürk taciri vardı. 19. yüzyılda yapılan kıyafet inkılâpları dolayısıyla kürk, resmî kıyafet olmaktan çıkar, fakat İstanbul'da kürkçülük uzun süre devam eder. II. Abdulhamid zamanında kürk özellikle, kışları evlerde giyiliyordu. Eski konaklara, zengin evlerine Kasım'da kürkçüler gelir, paşaların, küçük beylerin, hanımefendilerin kürklerini tamir eder, eskiyenleri yenilerlerdi. (Şehsuvaroğlu, 2005:227)

Osmanlı Devleti'nde yeniçerilerin kıyafetleri rahat hareket etmelerini sağlayacak şekilde idi. Diz kapaklarına kadar inen, önu ilikli, yakası rahat, kolları ve yenleri normal kızıl abanın altında lâcivert potur, belinde dar lâcivert bir kemer, başında börk ve tuğ sorgucu bulunmaktaydı. Börkün yüksekliği kırk beş santimdi. Tepeden arkaya devrilen ve omuzlara kadar inen kısmına “yatırma” denilirdi. “Yatırma”nın etrafındaki demir çember, kılıç darbelerinden korurdu. (Sevin, 1973:56)

1827'de 19. yüzyıl İngiliz ve Fransız askeri üniformaları esas alınarak “tam Avrupa askerleri gibi setreli ve pantolonlu; epeletli, çift düğmeli üniformalar kabul edildi. Devlet ricali ve memurlarla şehir halkı da Avrupalı sivil şehirliler gibi giyinmeye başladı.” (Sevin, 1973:115) “1835'ten sonra diz kapaklarından on beş yirmi santim yukarıya kadar inen çift kapaklı altı çift düğmeli lâcivert setreler giymeye başladılar. Bunun üzerine soğuk havalarda dik yakalı kurşuni pelerin giyerlerdi.” Avrupa usulü askerî kıyafet kabul edilirken Mülkiye ricali de Avrupalılar gibi giyinmeye başladı. Devlet memurlarıyla şehirli halk kısa zamanda başlarından sarıkları atıp setre pantolon giymeye başladılar. 1828-1830 yılları Avrupası'nda zabitlerin elbisesine benzer yüksek yakalı tek sıra düğmeli setreler ve “supiyeli” dar pantolonlar modaydı. Diz kapaklarından biraz yukarıya kadar inen aynalı biçim siyah, nefti, lâcivert, kurşuni, bej kahverengi setreler kısa zamanda İstanbul'da revaç buldu. İstanbul beyleri etrafı saçaklı mavi püskülle kaplı feslerinin altında bu kıyafetle, o zaman gündelik serpuş olan silindir şapkalı Batılılar'dan pek farklı değildi. Süslü ve işlemeli kolalı gömlekler, yakalıklar, kolluklar sadeleşmiş jabo tarzında boyunbağları, hep Avrupa'dan gelmişti. (Sevin, 1973:123)

Setre pantolon modası halk kitleleri arasında da yayılınca 1860'ta aydınlar arasında yaygınlaşan setre pantolondan alaturka setre hazırlanır ve buna “İstanbulin” adı verilir. II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) “İstanbulin” yerine Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar “Redingot” giyilmeye başlanır. (Şahin, 1994:398)

Meşrutiyet Dönemi askeri kıyafeti ise “haki pantolon, haki caket, kapalı devrik yaka, uzun veya külot pantolondan ibaretti.” Bütün zabitler kurşuni kaput giyerdi.

“(Ü)niformaları tek sıra dokuz düğmeli lacivert setre pantolundu.” Bu üniformalar Birinci Dünya Savaşı’nda terkedildi yerine boz renkte gündelik kıyafete benzer gizli düğmeli üniformalar giyildi. (Sevin, 1973:141-142)

Osmanlı Devleti’ndeki kılık kıyafet farklı dinden, mezhepten, meslekten olanları ayırmaktaydı. Bir elbisenin rengi, kuması, cinsi giyen kişinin makam ve rütbesini gösterirdi. Bunun yanında giysinin rengi de giyenin ait olduğu toplumu ve dini inancı yansıtır. Örneğin, bir gayrimüslimin kuşağı bile yeşil renkte olamazdı, çünkü bu renk Peygamberimizin rengi olarak kabul edilirdi. Müslümanlar, hıristiyanlar tarafından çok giyildiği için siyah rengi de sevmezlerdi. (And, 1993:195)

Osmanlı İmparatorluğu’nda çeşitli sosyal sınıflar birbirlerinden kıyafetleriyle, özellikle kavuklarıyla ayrılırlardı. Esnaflar bile uğraştıkları işe göre ayrı ayrı serpuşlar giyerlerdi. Bunun sonucunda çeşitli şekillerde ve isimlerde kavuklar vardı. Bunların bir kısmı *Takke, Yusufi, Selimi, Örfi, Paşayi, Elifi, Kalafat, Kâtibi, Mollaî, Yelken, Kavaze* vb. adlandırılırdı. Serpuşlara sarılan sarıkların da şekillerine ve tarzlarına göre adları farklıydı. *Çatal, çifte çatal, dağdağan, zaimî* gibi isimler sarıkların türlerini oluştururdu. Bunun dışında dikişin biçimi, iğnenin atılışı da kavuğu ve sarığı değiştirirdi. Kavuğun üzerindeki sarığı değiştirerek ya da bir özel alâmet ekleyerek yeniden bir baş kisvesi yaratılabilirdi. (Şehsuvaroğlu, 2005:228)

Sultan Mahmud tarafından yapılan kıyafet reformu resmi görevliler yanında sivilleri de kapsardı. Memur takımının giyeceği elbiseler ayrıntılı bir şekilde belirlenir. Cüppe ve sarık ulemaya mahsus bir kıyafetti. Siviller için zorunlu tutulan fes, diğer bütün başlıkların yerini alırdı. (Lewis, 1998:102)

Fes, önceleri Batılılaşmanın, 19.yüzyılın ikinci yarısından sonra da Osmanlılığın simgesi olarak 1828-1925 yılları arasında kullanılan bir serpuştur. İstanbul’da moda olan fes, padişahın sivillere kadar herkes tarafından benimsenir. 1826’da Hüsrev Paşa kalyonculara Tunus fesi giydirir. Bu serpuşlar II. Mahmud’un hoşuna gider ve kavuk yerine fesin giyilmesini zorunlu tutar. Asâkir-i Mansure-i Muhammediye askerlerinin ilk zamanlar başlık olarak kullandıkları “şubara” (şobara) yerine fesin kabul edilmesi

tartışmalara sebep olur. 1828’de çıkarılan bir nizamname ile devlet ricalinin, ulemanın ve rütbe sahiplerinin ne şekilde fes giyecekleri tespit edilir. Bu dönemin fesleri altı dar, üstü geniş ve üzeri ipek mavi püskül örtülüydü. Ortaya gelen püskülün üzerine de oymalı bir süs takılıydı. Abdülmecid döneminde (1839-1861) altı geniş, üzeri dar sahan kapağı şeklinde, kulak hizasına kadar uzun siyah püsküllü fes moda oldu. Abdülaziz döneminde (1861-1876) “aziziye” denen, basık ve geniş fes; II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) uzun ve kalıplı fes modaydı. Fesler ait oldukları padişah dönemine atfen “mahmudiye”, “mecidiye”, “aziziye”, “hamidiye” şeklinde adlandırılırdı. Al pembeden mora, hattâ siyaha kadar çeşitli renklerde yapılırdı. Kırmızı, ünnabi, güvez, mor, al, narçiçeği ve siyah renkler çok sevilirdi. Narçiçeği rengindeki fesler, II. Abdülhamid döneminde hafiyeye fesi olarak bilinirdi. (Göktaş, 1995:296)

Fesler çeşitli şekillerde giyilirdi. Bazıları eğri, kaş üstüne kadar eğik, bazıları yan, bazıları da arkaya doğru vaziyette giyilirdi. Bu giyiliş tarzları sahiplerinin efendiliğine, babayaniliğine yahut külhanbeyliğine hükmedilirdi. Feslere aldıkları vaziyetlere göre de ad verilirdi. İslanıp bozulmuşlara “limon kabuğu”, hazır kalıba çekilmişlere “saksı dibi”, yassı ve başa tamamen geçmiş olana “tablakâr” ve hafiyeye feslerine de “nar çiçeği” denilirdi. Şapka kanunu çıkarılmadan önce feslerde yeni modalar görülmeye başlanır. Bu dönemde şıllık fesler, içleri hasırlı fesler modaydı. Bazı kişiler püskülsüz fes giymeye başlar. Cumhuriyet’ten önce resmi yerlerde, büyükler önünde başın açık olması ayıptı. Dersanelerde feslerle oturulurdu. Son yıllarında bazı genç hocalar dersanede fesi çıkarmaya izin verirlerdi. Bu izin okullarda genellikle “hâdise” olurdu. (Şehsuvaroğlu, 2005:228)

Fes kullanılmaya başlandıktan sonra İstanbul, Edirne, Bursa ve Selanikte imal edilmiş, yerli fesler ihtiyacı karşılayamadığı ve pahalı olduğu için Tunus, Mısır ve Avrupa ülkelerinden ithal edilmiştir. Askerî ve sivilin fes ihtiyacını karşılamak için de İstanbul’da Feshane kurulmuştur. (Göktaş, 1995:297)

4.3.1. Fes

Şemseddin Sâmi fesi şöyle anlatır: “Fas şehrinde yapılan, başa giyilen kırmızı renkli bir giyecek. Bütün Osmanlı memleketlerinde ve bazı İslâm memleketlerinde giyilmesi yaygınlaşmıştır.” (Sâmi, 1985:372)

Reşad Ekrem Koçu'ya göre fes, erkekler için resmî olarak kabul edilen (1827-1828) kırmızı serpuştur. Giyilirken her devirde çeşitli olarak kalıplanmış ve yüz yıl içinde değişik türlerde püsküllerle süslenmiştir. Fes, Türkiye'de XVI. yüzyılda giyilmeye başlanmıştır. İslâmiyet'in yayılışından sonra fes giyilen ilk müslüman ülke Fas'tır. Cezâyirli ve Tunuslular da Faslılar gibi fes giymişlerdir. XVI. ve XVII. yüzyıllarda erkek fesleri Cezâyirli gemicilerin başında görülür. Fesi ilk defa giyen Cezâyirli gemicilerin feslerinde püskül bulunup bulunmadığını bilemiyoruz. İkinci Sultan Mahmud devrinden önce askerin sonra halkın erkek serpuşu olduğu zaman fesi bir de püskül süslemiştir.

Fesin başı kapsayan üst kısmına “tabla” denilirdi; bu tablanın ortasındaki deliğe 2-2.5 santim uzunluğunda “ibik” denilen bir dilcik eklenirdi. Püskül fese bu ibik vasıtasıyla takılırdı. Püskülü tutan bir iplik, ibik içinden fes içine alınır ve içeriden düğümlenirdi.

Fes, kumaşının rengine göre de çeşitli olmuştur. Fes aslında kırmızıdır, fakat narçiçeği kırmızısından karaya çalan koyu “güveze” kadar bu rengin çeşitleri kullanılmıştır. Fesler, renkleri ile de onları giyenlerin ruh halini ifade etmiştir. İkinci Sultan Mahmud devrinden 1925 de bir kanun ile Türkiyede giyilmesi yasak edildiği tarihe kadar fesin rengi devir devir değişmiştir. (Koçu, 1967:113-115)

Hâlid Ziyâ'nın *Ferdi ve Şürekâsı* romanında İsmail Tayfur fes kullanır. Ferdi ve Şürekâsı yazıhanesinde çalışan Hasan Tahsin Efendi de fes giymektedir.

Mâî ve Siyah'ta Ahmet Cemil her zaman dışarı çıktığında kafasına fes giymektedir. “Ta bahçenin bir köşesinde sarmaşıklarla loş küçük bir kamariye vardı; oraya gittiler, Ahmet Cemil fesini iskemleye attı, müsveddeleri Hüseyin Nazmi'nin önüne döktü, oturdular.” (Hâlid Ziyâ, 1896:64) Ahmet Şevki Efendi de Beyoğlu'na gidecekleri gün imtiyaz

sahibinin odasına girip aynanın karşına geçerek, “biraz boyun bağırma, fesime, endamırna çeki düzen vereyim” der. (Hâlid Ziyâ, 1896:81) Romanda Süleyman Vahdet Efendi de fes kullanmaktadır.

Aşk-ı Memnû’da Behlül’ün Beşir’e kırmızı fesle mavi püskül aldığı görülür. “Bu sabah kameriyede büyük meşguliyet vardı. Behlül nihayet Beşir’in kırmızı fesiyle mavi püskülünü getirmişti; fakat Beşir’e biraz büyükçe kafasının mutattan ziyade uzayan kıvrık saçlarıyla, fes küçük geliyordu. Saçları makinenin sıfır derecesiyle kırmaya karar vermişlerdi.” (Hâlid Ziyâ, 1316:109)

Kırık Hayatlar’da Ömer Behiç sokağa çıktığı zaman fesini giymektedir. Bir gün Ömer Behiç odasından fesini, bastonunu alır ve evde açıklama yapmaya gerek görmeden Neyyir’le buluşmak için sokağa çıkar. Döndüğü zaman söyleyeceği yalanı bulacaktı. Bir süreden beri hep böyle gelişi güzel hazırlanan yalanların içine girmişti. Romanda Vedideler’in yardımcısı Suzidil’in oğlu Ferit de fes kullanır.

Nesli Ahîr romanında ince sarı bıyıklı, kırmızı fesli, Galata’nın İtalya donanmasının eski subaylarından, küçük Apollo ve Şeyda Bey fes giyerler. Tepebaşı Bahçesi’nde fesli ve eğri kırmızı fes giyen bir takım insanlar görülür. (Hâlid Ziyâ, 2009:163) İrfan’ın arkadaşı Şevket de fes kullanır.

Mehmet Rauf’un *Ferdâ-yı Garâm* eserinde genç bir adamın koyu renk elbise ve küçük siyah fes giydiğı görülür.

Eylül’de Süreyya, onun eniştesi Fatin, fes kullanırlar. “Aşağıdan Süreyya’nın sesini işittiler, balkonun kenarına çıktılar. Süreyya sandalda, lâkayt bir elbise, güneşten kavrulmuş bir çehre ile yukarı bakıyor, fesini sallayarak ‘Hoş geldin bakalım; bir haftadır nerede idin a kuzum?’ diyordu.” (Mehmet Rauf, 1899:108) Süreyya’nın arkadaşı Necip de fes giymektedir. Necip, “Süreyya’nın girdiğini görerek piyanonun üstündeki fesini almaya davrandı, Süreyya ona, ‘Oo yolculuk mu?’ diye sordu.” (Mehmet Rauf, 1899:256)

Serap romanının kahramanı da fes giyer. “İkisi de itiraf ettiler ki, bu fikirlerle beraber bir daha yan yana durmak bile gayet tehlikeli bir vaziyet idi; o halde delikanlı için, hemen fesini kapıp sokağa fırlamaktan başka çare kalmamıştı.” (Mehmet Rauf, 1909b:60)

Genç Kız Kalbi'nde Ada'da eşekle geziye çıkan Abdi ve Hediye Hanım'ın akrabası olan Mehmet Behiç Bey fes kullanmaktadırlar.

Karanfil ve Yasemin'de Beykoz Akbaba'da geziye giden beylerin kafasında fes vardır. Samim, Nevhiz'in ailesinin oturduğu Çengelköy'deki köşküne gelirken fes giyer. “Nevhiz pek latif bir yakınlık tavrı ile onun başından fesini alıp masanın üzerine koyarak koltuğun birini gösterdi, kendisi de onun yanındakine düştü.” (Mehmet Rauf, 1924:238) Romanda Fahri Bey de fes kullanmaktadır. “Tam o esnada yanlarından kısa boylu, sivri sakallı, küçük fesli, paytaklar gibi yuvarlanarak yürüyen bir erkeğin yanında olarak pek ufak tefek, kesik saçlı bir hanım geçti.” (Mehmet Rauf, 1924:23)

Define'de doktor Şakir Feyzi fes giymektedir.

Halâs'ta Saim Remzi Beyefendi başına kenarları biraz kalkık Aziziye fesi takan bir adamdı. Nihat da fes kullanır. Nihat rıhtımı işgal eden “askerlerin gözünün önünde ahaliden bir takım kifayetsiz heriflerin fesli ve Türk oldukları anlaşılan rastgele adamlara hücum ederek tokat, yumruk, sopa ve kama ile tepelediklerini gördü.” (Mehmet Rauf, 1929:225) Kısa boylu, şişman ve esmer bir delikanlı olan Refi Cevat'ın da fes giydiği görülür.

Hüseyin Cahid'in *Nadide* romanında düğün yerinde (kına gecesi) kiminin fesi yandığından, kiminin püskülü koptuğundan, kiminin kundurası kaybolduğundan geldiklerine geleceklerine pişman oldular. (Hüseyin Cahid, 1891:176)

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Şekip Bey'in fes giydiği görülür. “Fesinizi çıkartmayınız, sizi fesinizle görmeyi severim. Bir kenara bırakmaya

davrandığım fesimi tekrar giydim. Lidya kolumda, büyük salonun bir köşesinde ayakta duruyorduk.” (Safvetî Ziyâ, 1912:173)

4.3.2. Tek Gözlük

Hâlid Ziyâ'nın *Ferdi ve Şürekâsı*'nda Hasan Tahsin ve İsmail Tayfur'un önünden geçen kibar arabasında tek gözlüklü genç bir adam ihtiyarın dikkatini çeker. Gülerek: “Yemin ederim ki bu adam bizim gibi buraya yayan gelmek ne demek olduğunu tecrübe etmemiştir” dedi. (Hâlid Ziyâ, 1945:84)

Kırık Hayatlar'da okulu bitirdikten sonra Ömer Behiç'le Bekir Servet'in yolları ayrılır. Bekir Servet taşrada gureba hastanesinde asistan olur. Ömer Behiç Avrupa'dan döndüğünde onu İstanbul'da bulur. “Tek gözlüğüyle, Macar usulünde kıvrılmış bıyıklarıyla, kül renginde eldivenleriyle beraber tutulmuş bir deste tıbbâ müteallik risalelerle bu mahalle çocuğuna tesadüf edince şaşırılmıştı.” (Hâlid Ziyâ, 1924:140) “Bekir Servet tek gözlüğünü takmış, omzu Nebile'nin omzuna hafif bir temas ile şurubu şişenin şekerlenmiş ağzından akıtmaya çalışıyordu.” (Hâlid Ziyâ, 1924:144) Bir gün ıslıkla uydurma bir hava çalan Bekir Servet, elleri ceplerinde, tek gözlüğüyle Ömer Behiç'in kütüphanesine göz gezdiriyordu. Romanda yaşlı bir elçilik memuru olan Sakıp Süleyman da tek gözlük takmaktadır.

Mâî ve Siyah'ta Mazhar Feridun Bey olağanüstü hallerde tek gözlüğünü kullanır. Luxembourğ kahvesinde oturan bir kişinin gözünde de tek gözlük vardır. “Genç kızın birisine - bıyıkları Macar tarzında kalkmış, tek gözlüklü, İspanyol şapkalı, paçaları kıvrık pantolonlu, düğmeli sarı potinli birisine - baktığını gördü.” (Hâlid Ziyâ, 1896:84)

Aşk-ı Memnû romanında Behlül de tek gözlük kullanmaktadır. “Behlül şimdi tek gözlüğünü takmış, eğilerek geniş, raks ediyor zannolunan adımlarla Nihal'i süzerek arkasından gidiyordu.” (Hâlid Ziyâ, 1316:149)

Nesl-i Ahîr'de batılı bir yaşam tarzına sahip Süleyman Nüzhet'in tek gözlüğü vardır. “Zihninde bir düşüncenin vücudu zamanlarında, kalbinin bazı ânât-ı ihtisasında lüzum

görerek kullandığı tek gözlüğünü taktı.” (Hâlid Ziyâ, 2009:279) “Süleyman Nüzhet bacalarını uzattı, tek gözlüğünü taktı.” (Hâlid Ziyâ, 2009:604)

Karanfil ve Yasemin romanında Samim’in köşkte tanıştığı Sadri Bey tek gözlük kullanır.

Bu otuz beş yaşlarında iyice iri, müheykel ve âdeta mühip vücutlu bir adamdı. Bu mehabeti tezyin eden şey geniş omuzlarının üstünde iri bir tek gözlük camının arkasından pürinfilak nazarlı büyük gözlerinin pek canlı bir ifadeye malik büyük başının şekil ve manasıydı. Bu müfrit vücutta bu gözlerden başka her şey, cansız denilecek kadar bîhareket ve camit görünüyordu. (Mehmet Rauf, 1924:114)

Safvetî Ziyâ’nın *Salon Köşelerinde* romanında Mösyö Sanşayn’ın tek gözlüğü vardır. Şekip’in Avusturyalı bir subay arkadaşı onu tek gözlüklü, uzun kır sakallı, zarif giyinmiş biriyle, Mösyö Sanşayn’la tanıştırır.

Romanda Wilson adlı birinin de tek gözlük kullandığı görülür. Lidya kendisi ile dans etmek isteyen Wilson’u geri çevirir. Bu sırada Wilson tek gözlüğünün camı altından Şekip’i süzmeye başlar. (Safvetî Ziyâ, 1912:174)

4.3.3. Gömlek ve Frenk Gömleği

Kâmûs-ı Türki’de gömlek,

[Aslı ‘deri’ demek olan ‘gön’den ‘gönlek’ olup deri üzerine, çıplak tene giyilir] 1.Elbisenin altına giyilip bedenın yukarı kısmını örten ve umumiyetle dizden yukarı kalıp bâzen de ayağa kadar uzanan beyaz ve yumuşak bezden çamaşır. 2.Yelek altına giyilip göğsü ile yaka ve kolları görünen, kola ile ütölenen gömlek (Sâmi,1985:431) olarak tanımlanmıştır.

Reşad Ekrem Koçu’nun verdiği bilgiye göre, gömleklıklar ince, yumuşak bezlerden kesilirdi. Bu bezler ya düz beyaz yahut da beyaz üzerine kırmızı, sarı, mavi renklerin uçuk tonları ile ince “Çubuklu” olarak dokunurdu. Kadın veya erkek kibar gömleklıkları de bürüncükten olurdu. Ayak takımından amele, ırgat, uşak kayıkçı gemici gömleklıkları de kara bezden yapılırdı. (Koçu, 1967:125)

Türkçe Sözlük'te Frenk gömleği, “Yakası kravat takmaya uygun, çoğu uzun kollu, ceket veya yelek altına giyilen erkek gömleği” (TDK, 2005:717) olarak verilmiştir.

Hâlid Ziyâ'nın *Mâî ve Siyah* romanında Ahmet Cemil, maddî durumu iyi olmadığı için güzel giyinememektedir. Onun gömleklerini ve kızkardeşi İkbâl'in elbiselerini annesi dikmektedir.

Aşk-ı Memnû'da Adnan Bey ev içinde beyaz saten gömlek giymektedir.

Eylül romanında Necip de gömlek kullanmaktadır. Necip, “İnce potinlerini yumuşatıp ezen çamurlar içinde orada burada birikmiş sulara batarak, gömleğinin, fesinin ıslanmasından bîhaber kalarak dünyadan gafil görünüyor, öyle yürüyordu.” (Mehmet Rauf, 1899:222)

Define'de doktor Şakir Feyzi'nin frenk gömleği vardır. Yakalanmaktan korkan doktor, telaşla ayağındaki iskarpinlerini, pantolonunu değiştirir ve frenk gömleğini çıkarıp mintanı giyer.

Son Yıldız'da Fahri Cemal Napoli'de dışarı çıkarken beyaz gömlek giyer. “Berî tarafta Fahri Cemal, kostümünü değiştirerek, beyaz gömleğini giymiş, beyaz boyunbağını bağlıyor ve frakını giymek için hazırlanıyordu.” (Mehmet Rauf, 1927a:305)

Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında Nezih frenk gömleği giymektedir.

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Şekip Bey'in parlak gömleği dikkat çekmektedir.

4.3.4. Boyunbağı ve Kravat

Kâmûs-ı Türkî'de boyunbağının boynuna bağlanan belli biçimdeki kumaş, kravat olduğu yazılıdır. (Sâmi, 1985:139)

Reşad Ekrem Koçu ise boyunbağı hakkında şu bilgileri vermektedir: “Bizde boyunbağı, avrupâî setire (ceket) pantolon giyilmesi ile beraber başlamıştır, halk arasında yayılması 1853 Kırım Harbi’nden sonra 1860-1875 arasındadır. Bilhassa gençler arasında hem şıklık, hem alafrangalık alâmeti bilinmiştir.” (Koçu, 1967:43-44)

Hâlid Ziyâ’nın *Kırık Hayatlar* romanında Ömer Behiç hem boyunbağı, hem de yakalık takmaktadır. “Neyyir’in acûl parmakları onun boyunbağını çözdü, yakalığını attı...” (Hâlid Ziyâ, 1924:404) Bir başka gün Ömer Behiç’i aynada boyunbağını düzeltirken görürüz.

Mâî ve Siyah’ta Ahmet Şevki Efendi siyah ince boyunbağı takar. Çok sayıda kıyafeti olmayan Ahmet Cemil’in iki tane de kravatı bulunmaktadır. Seneyi bu iki kravatla geçirirdi. Romanda Ahmet Cemil’in yakalık taktığı da görülür.

Aşk-ı Memnû’da Beşir, düğüne gidileceği gün al kravat takar. “Nihal kravatın bağlanışına itiraz ediyor, parmaklarının bir iki darbesiyle tashih ediyor: Aman Peyker Hanım! Bakınız benim Beşir’ime, ne güzel, değil mi, hepimizden güzel, değil mi rica ederim, diyordu.” (Hâlid Ziyâ, 1316:281)

Nesl-i Ahîr’de Süleyman Nüzhet’in yakalığını, kravatını değiştirmek için çıkardığı görülür. Kravatını bağlayan, yeleşini, ceketini giyen Nüzhet artık hazırды. (Hâlid Ziyâ, 2009:217-218)

Mehmet Rauf’un *Ferdâ-yı Garâm* romanında Macit kravat kullanmaktadır. Macit’in çekinerek kırdaki gezme teklifini güzel bulan Sermet, hazırlanmak için içeri gider. Macit de odasına gidip yakasını değiştirir, kravatını fazla özentili görünmeyecek biçimde bağlar.

Genç Kız Kalbi’nde Hediye Hanım’ın akrabası olan şair Mehmet Behiç Bey boyunbağı takmaktadır.

Son Yıldız'da Fahri Cemal Napoli'de dışarı çıkarken beyaz gömlek giyer, beyaz boyunbağı bağlar. Perran'ı Galata rıhtımına yolcu etmek için gelen Fuat'ın yakasında kurşuni renk bir boyunbağı görülür.

Kan Damlası'nda Şakir Feyzi'nin evine ölüyü muayene için gelen doktorların boynunda, siyah boyunbağı vardır.

Halâs'ta Saim Remzi Beyefendi, kısa boynunu çemberlemiş yaka ve bunun arasına sıkışan boyunbağı takan bir adamdı.

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Şekip Bey boyunbağı kullanmaktadır. Boyunbağına ipek at nalları şekliyle uyumlu olsun diye ufak firuzelerden yapılmış at nalı iğne takılıdır. Şekip Bey partilerde parlak gömleği, beyaz boyunbağı, yakaları canfesli smokinle görülür. Madam Daven'in kapısında Şekip Bey'i beyaz boyunbağılı, hizmetli karşılar. Bu beyaz boyunbağılı hizmetli daha sonra sofraya yemek getirir.

Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında Ziya da boyunbağı takmaktadır. "Ziya'nın ayna karşısında boyunbağı bağlayıp sonra bunu beğenmeyerek değiştirmesi;" süslenmesi vapura geç kalmalarına sebep olur. (Hüseyin Cahid,1901:107)

4.3.5. Pantolon

Şemseddin Sâmî *Kâmûs-i Türkî*'de, pantolonun Fransızca kökenden geldiğini yazar ve şöyle tarif eder: "Alafranga kıyafette dar ve iki bacağına her biri yukarıya kadar ayrı düz elbise. [Frenkler, iç donuna ve umumiyetle belden aşağısını örten elbiseye de bu ismi verirler.]" (Sâmî, 1985:1047)

Reşad Ekrem Koçu'nun *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*'nde pantolon için şu bilgiler verilir:

İkinci Sultan Mahmudun yaptığı kıyafet inkılâbından sonra şalvarın, çakşırın, poturun yerine giyilmiştir; (...) İkinci Mahmud Avrupalı kıyafetini askere giydirmiş, fakat sivil memurları bilhassa küçük memurları bu hususta serbest bırakmış idi. Kırım Harbi başlayınca Abdülmecid bütün küçük memurları setire pantolon giymeye mecbur tutmuştu. (Koçu, 1967:187)

Türkçe Sözlük'te “Belden başlayan ve genellikle paçaları ayak bileklerine kadar inen giyecek” (TDK, 2005:1568) anlamındadır.

Hâlid Ziyâ'nın *Mâî ve Siyah* romanında parasızlık yüzünden çok fazla kıyafet edinemeyen Ahmet Cemil'in giyebileceği sadece bir adet pantolonu vardı. Yağmurlu havalarda muşamba paltosundan süzülen yağmurun ıslattığı pantolonunu büyük özen göstermesine rağmen çamurdan koruyamazdı. Eve gelince pantolonun sabaha kadar mangalın kenarında tüterek gecedan kalan nemi alınır, ütülenir ve yetiştirilirdi. (Hâlid Ziyâ, 1896:52)

Aşk-ı Memnû'da Avrupaî tarzda giyinen Adnan Bey, evin içinde ince şayaktan pantolon, giymektedir

Nesl-i Ahîr'de Tepebaşı Bahçesi'nde “meşhur Simkeşyan, karısı, baldızı; Beyoğlu'nun en meşhur poker ailesi” vardı. “Biraz ötede şu pantolonların ucu kıvrık, saçları feslerinin üstüne doğru taranmış beyler, Dehrî Paşazadeler, ne zaman buraya bir tiyatro kumpanyası gelse bunlar mutlaka kumpanyaya mensup genç ihtiyar, güzel çirkin bir şey bulurlar.” (Hâlid Ziyâ, 2009:161)

Eylül'de Hacer'in kocası Fatin'in pantolonu vardır. Fatin iki eli böğründe sürekli pantolonunu çekerken görülür.

Son Yıldız'da Fahri Cemal pantolon kullanmaktadır. “Üstad burada kalbinde çırpınan elem tuğyanlarını boğmak için cebri bir neşe ile ayağa kalktı, ve pantolonunun arka cebindeki tabakadan aldığı cigarayı yakıp, kibriti söndürmekle meşgul görünmeye ehemmiyet verdi.” (Mehmet Rauf, 1927a:610-611)

Define'de doktor Şakir Feyzi ütülü pantolon kullanmaktadır.

Halâs'ta karantine mektebi müdürü ve aynı zamanda bir sabah gazetesinin baş yazarı Kemal Mümtaz pantolon giymektedir. O, iri göbeğini rahatlaştırmak için pantolonunu çekip karnını düzeltirdi.

Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında Nezih ütülü pantolon giymektedir.

4.3.6. Setre ve Ceket

Kâmûs-ı Türkî'de setre, “resmî dairelerde giyilen düz yakalı ve önü ilikli çuha elbise” (Sâmi, 1985:1182) anlamındadır. Ceket ise “kollu, önden ilikli, bedeni kalçaya kadar örten bir giyecek”(Sâmi, 1985:165) olarak tanımlanmıştır.

Reşad Ekrem Koçu'ya göre setre, Avrupa kesimi ceket karşılığı olarak kullanılan bir isimdir. (Koçu, 1967:204)

Hâlid Ziyâ'nın *Mâî ve Siyah* romanında Ahmet Cemil'in ceketi vardır. “Her karar verdiğini hemen icra etmek isteyenlerdendi. Hatta tamamen soyunmaya vakit bulamadı. Fesini, ceketini fırlatmakla kanaat etti. Odasının bir kenarında cilası uçmuş eski ceviz yazıhanesinin önüne oturdu. Evvelâ Raphael'i açtı.” (Hâlid Ziyâ, 1896:37) Matbaadan erken kaçan Ahmet Cemil biraz odasında yalnız kalarak kalbini dinlemek için acele etmişti. Odasında defteri çıkarıp yazıhanesinin üzerine koydu. Dünkü başarısından sonra onu bir daha karıştırmak istiyordu. Odasında ceketini, yeleğini, yakalığını çıkararak fesini atarak bahçeye bakan küçük pencerenin önünde oturup yarısı görünen minareyi, kesik levha şeklinde gökyüzünü seyretmek âdetiydi. (Hâlid Ziyâ, 1896:152)

Aşk-ı Memnû romanında düğün günü Beşir siyah setre giymektedir. Adnan Bey de evde siyah “alpağa ceket” kullanır.

Nesl-i Ahîr'de Süleyman Nüzhet ceketini ve yeleğini çıkarıp aynada kendisine bakarken görülür. İrfan'ın da ceketi vardır. İki elini ceketinin ceplerine sokarak yürümektedir. Şeyda Bey de siyah ceket kullanmaktadır. Tepebaşı Bahçesi'nde “Bıyıkları tamamen çıkmamış miralayların yanında yakalıksız, kravatsız, kısa siyah ceketli (...) mahlûklardan görülüyordu;” (Hâlid Ziyâ, 2009:163)

Genç Kız Kalbi romanında Ada'da eşekle geziye çıkan Abdi'nin üzerinde ceket vardır.

Son Yıldız'da Fuat, Perran'ın evine geldiğini anlayınca hizmetliye içeri almasını söyler. Kendisi de pijamasının üzerine hemen bir "jaket" giyerek salona gelir. Bir gün Fahri Cemal rastgele kapıldığı ayakkabıyı ayağına geçirir, pantolon "jaket" ne bulursa üzerine geçirip sokağa fırlar. (Mehmet Rauf, 1927a:551)

Kan Damlası'nda Şakir Feyzi'nin evine ölüyü muayene için gelen doktorların siyah ceket giydikleri görülür.

Halâs romanında Nihat da yelek ve ceket giymektedir. "Artık zaman hakkındaki fikri mahvolmuş, silinmişti. Buraya geleli ne kadar vakit geçtiğini kabil değil söyleyemezdi. Gün ziyası asla görmeyen bodrumda evvelâ getirdikleri yemekle sudan günleri tahminen saymış, sonra yeleşinin ve caketinin düğmeleri ile geçen günleri tespitte çalışmıştı." (Mehmet Rauf, 1929:314)

Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında Nezih de jaket kullanmaktadır. Tepebaşı Bahçesi'nde semai jaketli madamlar olduğu görülür. Bahçe'de Nezih, önündeki masada oturan beyaz jaketli bir kadın ile yumuşak şapkalı bir erkeğin arasından bakınca Diypulolar'ı güzelce görebiliyordu. (Hüseyin Cahid, 1901:117)

4.3.7. Frak

Kâmûs-ı Türkî'de frak, "Avrupalıların resmî merâsimlerde giydikleri arkası uzun etekli, önü eteksiz, siyah, düğmeli bir çeşit ceket." (Sâmi, 1985:391) olarak tanımlanmıştır.

Türkçe Sözlük'te "Resmi törenlerde giyilen uzun etekli, eteğinin arkası beline kadar yırtmaçlı, siyah erkek ceketi ve takımı" (TDK, 2005:716) olarak verilmiştir.

Mehmet Rauf'un *Son Yıldız* romanında Fahri Cemal Napoli'de dışarı çıkarken frak giymektedir. Pera Palas'taki baloya giden üç erkekten (Fahri Cemal, Şefik) yalnız Halil

Nuri'nin fraklı olduğu görülür. Fahri Cemal frakını Ferit getirdikten sonra orada giyecekti.

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Madam Daven'in evindeki beyaz eldivenli hizmetli frak kullanır. Madam Daven'in evinin kapısında Şekip Bey'i fraklı hizmetli karşılar. (Safvetî Ziyâ, 1912:57)

4.3.8. Redingot

Kâmûs-ı Türkî'de redingot, “Kruvaze, uzun etekli, arkası yırtmaçlı, bol ve geniş etekli alafranga erkek ceketi” (Sâmi, 1985:1101) anlamındadır.

Redingot, “ceketi uzun etekli alafranga bir erkek kostümünün adı”dır. İkinci Abdülhamid zamanında İstanbulun yerine giyilmiş Cumhuriyet devrinin ilk yıllarından sonra modası geçtiği için giyilmemeye başlanmıştır.

Siyah şayaktan yapılan redingotlar, sivil devlet erkânı ve yüksek sivil memurlar için resmî tören “esvabı” olarak kabul edilmişti.

Göğsü iki düğme ile iliklenip kapanır, sol tarafta iki tane de kullanılmaz süs düğmesi bulunurdu, belden aşağı etekleri, diz kapakları altına kadar serbest dökülürdü. Redingotla ceketin kumaşından bir pantolon giyilir, yeleği ise beyaz yahut devetüyü, gri renkli bir kumaştan olurdu. Redingot ile mutlaka göğsü ve yakası kolalı bir frenk gömleği giyilir, ya plastron yahut tek düğüm bir boyunbağı bağlanır ve boyunbağına da güzel kuyumculuk işi bir boyunbağı-kravat iğnesi iliştilirdi. (Koçu, 1967:196-197)

Kravatlı ve kolalı yakalı frenk gömleği ile giyilen bu Avrupalı “kisve”si resmiyet icap eden yerlerde ve toplantılarda giyilirdi. “Setire pantolon giyildiği zaman, gençler onun icaplarını kolayca kavradılar, fakat yaşlılar için kolalı gömlek içine girmek, boğazına kaskatı kolalı yakayı takmak, onun üstüne boyunbağı bağlamak kolay alışılır bir şey olmadı.” Sarayda resmî kabullerde, yabancıların da bulunduğu toplantılarda devlet erkânı ve sivil memurların redingot içinde işkence çekeceklerinden dolayı sivil memurlara İstanbulun “icat” edildi.

Redingottan farkı göğsünün tamamen kapalı olması idi, kolalı gömleğe, kolalı yakaya ve kravata lüzum göstermemesi idi. İki parmak yükseklikte düz ve dik bir yakası vardı. Yakanın içine kirlendikçe değiştirilen hafif kolalı bir iç yaka dikilirdi ki bu iç yakanın dışarıdan ancak 1-2 milimlik bir kısmı görünürdü. Yaka önden iliklenmez, fakat, yakanın hemen altından İstanbulun ilk düğmesi başlardı. Eteği tıpkı redingot gibi diz kapağına kadar uzundu; fakat İstanbulun göğsü, yaka altından bele kadar, kendi kumaşından yapılmış tek sıra 5-6 düğme ile iliklenip kapanırdı.

“İstanbulun de sivil memurların Avrupalı gibi giyinmeye mecbur tutulduğunda, Abdülmecid zamanında ‘Redingot’un yerine kabul edilmiş, ve Abdülaziz devrinde de giyilmiş bir ceketin adı”dır. (Koçu, 1967:134)

Türkçe Sözlük’te redingot, “Arkası yırtmaçlı, etekleri uzun, çift sıra düğmeli, resmî erkek ceketi” (TDK, 2005:1648) olarak tanımlanmıştır.

Hâlid Ziyâ’nın *Kırık Hayatlar* romanında Ömer Behiç’in redingot giydiği görülür.

Ömer Behiç orta boyuyla, redingotunun içinde belinin inceliği tamamıyla teressüm eden hiçbir zaman şişman olmayacak asabi vücuduyla, çenesinde biraz uzun bırakılmış kırkık sakalıyla, ince ipek kaytanı kulağının üstünden dolanmış gözlüğünün altında tatlı bir tebessümle hep gülüyor zannolunan koyu sarı gözleriyle; giyinişinde, yürüyüşünde, söyleyişinde hiç aldanmayan nefis zevkiyle o kadar şık, o kadar zarıftı ki Vedide’nin, onunla beraber bulunurken, aralarındaki farkın mesafesini lüzumundan fazla büyük görerek titrediği dakikalar olurdu.
(Hâlid Ziyâ, 1924:95)

Nesl-i Ahîr’de Şevket Bey’in redingotunun iç cebinde her gün matbaadan alınmış Tan gazetelerinin bulunduğu belirtilir.

“Matbaadan içeri girerken Şevket birden:

-Buldum! Dedi, sonra redingotunun cebinden bir Fransız risale-i mevkutasının tersine kıvrılmış bir nüshasını çıkardı, Avrupa’da küül sarfiyatından bahsederim!... dedi.”

(Hâlid Ziyâ, 2009:143)

Şevket kırk yaşlarında, yuvarlak ensesi hemen daima terden ıslanarak bozulan yakalığının üzerine dökülür, gözlerinin altında çıkıkça gözleri sonsuz bir tebessümle gülümser, (...) dünyada üzerindeki redingotundan başka yegâne elbisesi Beyoğlu'nun bu bekâr odasına kadar gelebilen bir Şam hırkasından ibaret bir adam idi. (Hâlid Ziyâ, 2009:135)

Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında Nezih de redingot kullanmaktadır.

4.3.9. Palto

Kâmûs-ı Türki'de palto, “Üstten giyilen kış elbisesi” (Sâmi, 1967:1045) olarak tanımlanmıştır.

Reşad Ekrem Koçu paltoyu şöyle anlatır:

Zamanımızda erkekler tarafından giyilen ve dâimâ “Paltoluk” denilen kalın kumaşlardan yapılan paltolar da devir devir kesim, biçim değiştirerek modaya tâbi olur. Erkek esvapları, kostümlerinin değişen ceket ve pantolon kesimlerine nisbetle palto modaları daha seyrekçe değişmektedir. Yaka biçimleri, arkaya konulan tokalar, içten üstten konan cebler, göğsün sol üstüne konulan bir mendil cebi, kapaklı kapaksız kollar, omuz kesimleri, eteğin uzunluğu kısalığı, önden tek sıra yahut çift sıra düğme ile kavuşup kapanması, yakanın arka parçası kadifeden yapılması, yakaya bir kürk parçası konması palto modalarında başlıca değişikliklerdir. (Koçu, 1967:186)

Türkçe Sözlük'te ise paltonun anlamı şöyledir: “Kalın kumaştan yapılan ve soğuk havalarda giysi üzerine giyilen kollu ve etekleri diz kapaklarının aşağısına değin uzanan önden düğmeli üst giysisi”dir. (TDK, 2005:1565)

Hâlid Ziyâ'nın *Nemide* romanında Nemide'nin amcasının oğlu Nail Sultanahmet'teki konağa Nemide'yi ziyârete geldiğinde kırmızı şeritli bir palto giymektedir. “Avluya çıktığı zaman Nail'i kırmızı şeritli paltosunu uşağının koluna atarak merdivenlerden çıkmakta gördü. Onu bir müddet seyretti, Nail dönerken gözleri Nemide'ye tesadüf etti, el ile işaret ederek, ‘Ne yapıyorsun Nemide?’ Dedi.” (Hâlid Ziyâ, 1890a:61)

Ferdi ve Şürekâsı'nda Hasan Tahsin Efendi ile İsmail Tayfur da palto kullanmaktadırlar. “İsmail Tayfur, odasında kendisini yalnız bulduğu zaman artık istediği gibi düşünmeğe vakit bulanlara mahsus bir itminan ile fesini, paltosunu fırlatmış; minderin üzerine boylu boyuna uzanmış, istediği gibi düşünmüş idi.” (Hâlid Ziyâ, 1945:46)

Mâî ve Siyah'ta soğuk havalarda Ahmet Cemil'in giyebileceği bir muşamba paltosu vardı. Vezneciler'deki özel derse muşamba paltosunu giyerek giderdi.

Dersi olduğu akşamlar sofrada matem andıran bir sükût ile yemek yedikten sonra küçücük kırmızı bakır mangalla ısınan bu yuvacıkta annesini, kardeşini yalnız bırakarak, hatta geç kalmak korkusuyla mangalın kenarına sürülen parlak sarı cezveden hissesini almayarak bu gece seferleri için aldığı muşamba paltosunu giyer, 'Anne ben gidiyorum, uykunuz gelirse beni beklemeyiniz!' der, kalbinde bu eve, şu muhtasar aile ocağına bir hasret hissiyle sokağa çıkardı. (Hâlid Ziyâ, 1896:51)

Kırık Hayatlar'da Ömer Behiç'in kış gecesinde elleri paltosunun cebinde, koltuğunda şemsiyeyle Taksim'e kadar yürüdüğü belirtilir.

Nesl-i Ahîr'de Süleyman Nüzhet'in muşamba bir paltosu vardır. Gece mektepte nöbet yapan Sahir, Heybeli'den Büyükkada'ya gelir. Fena geçirilen bir geceden sonra eski paltosunun içinde kamburlaşarak yürüdüğü görülür. (Hâlid Ziyâ, 2009:375)

Son Yıldız'da Fahri Cemal de palto giymektedir. “Paltosunu çıkarıp bir kanepenin üzerine atarak köşede yazı masasının dışındaki moris çere uzandı.” (Mehmet Rauf, 1927a:519) “Birden bu odada uyku zamanını yalnız geçirmeğe tahammül edemeyeceğini anlayarak biraz Beyoğlu'na çıkıp dolaşmayı tercih etti. Tekrar paltosunu giyerek çıktı, ve büyük caddeye yürüyerek ağır ağır, yağmur altında, yalnızlıktan, serinlikten büyük bir zevk duyarak kaldırım boyunca ilerledi.” (Mehmet Rauf, 1927a:520)

Fahri Cemal Tokatlıyan'a gittiğinde kendi paltosunu çıkarıp garsona teslim eder. Bir gün Fahri Cemal ve Perran tiyatrodan çıktuktan sonra vestiyerden palto ve mantolarını alıp tiyatronun önünde pasajın yağmurlu yoluna çıkarlar. (Mehmet Rauf, 1927a:125)

Halâs'ta Nihat da palto kullanır. Halit Bey apartmanında oturan Saim Remzi Bey'in evine geldiğinde hizmetli kız onu küçük bir odaya alır. "Nihat paltosunu portmantoya asmış, kızın arkasından odaya girmişti." (Mehmet Rauf, 1929:181)

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Şekip Bey palto giymektedir. Union Française'e balo için gelen kadınların ve mösyölerin bastonlarını, paltolarını hizmetliler almaktadırlar.

4.3.10. Pardesü

Kâmûs-ı Türkî'de pardesü, "Serin havalarda üşümek için elbise üzerine giyilen ince üstlük" (Sâmi, 1985:1051) olarak tanımlanmıştır.

Türkçe Sözlük'te ise pardesü, "*Serin havalarda öbür giysilerin üzerine giyilen, paltodan ince üstlük*" (TDK, 2005:1575) anlamındadır.

Hâlid Ziyâ'nın *Nesl-i Ahîr* romanında İrfan, Behiç ve Şevket yolda yürürken işten çıkan memurları görürler. İrfan zihninde saati hesaplar. Bu saatte batı memleketlerinde hatta burada devlet daireleri günlük çalışma süresini bitirmişlerdi. Sonra İrfan, kollarında pardesüleriyle yokuştan yavaş yavaş sallana sallana çıkan, beyleri görür. (Hâlid Ziyâ, 2009:152) İrfan ve Şakir de pardesü kullanırlar. "Şakir pek neşeli geldi, pardösüsüyle bastonunu boş iskemleye atarak: "Oh! ne yoruldu." dedi." (Hâlid Ziyâ, 2009:391) Arkasında pardesüsünü taşıyan lalasıyla piyasa eden şeyhülİslâmlık dairesi ileri gelenlerinden birinin henüz on altı yaşlarında oğlu şişman bir Cristal mugannisiyle konuşurken lala, hep elinde o muntazam devşirilmiş pardesü ile tavırlarına ve sözlerine son verecek dakikayı bekliyordu. (Hâlid Ziyâ, 2009:163)

Eylül'de Süreyya ve onun halazadesi Necip de pardesü kullanmaktadır. İlk defa köşke misafir gelen Necip'in üzerinde pardesü vardır. "Necip pardesüsünü çıkarmış, oraya bırakıyordu." (Mehmet Rauf, 1899:14)

Son Yıldız romanında Perran'ı Galata rıhtımına yolcu etmek için gelen Fuat'ın kıyafeti "itinalı" ve "zarıftı". "Mesela bugün arkasında hava sıcak olduğundan hafif kül renkli bir pardesü, onun altında kestane renkli bir kostüm, vardı." (Mehmet Rauf, 1927a:262) Fahri Cemal Napoli'de dışarı çıkarken açık renk bir pardesü giyer.

Halâs'ta Nihat, "bodruma" atıldıktan sonra ceket ve pardesüsüne rağmen, üşümeye başlar.

4.3.11. Maşlah

Maşlah, *Türkçe Sözlük*'te "Tek parçalı ve kol yerine yarıkları olan bir çeşit kadın üstlüğü" (TDK, 2005:1352) olarak tanımlanmıştır.

Hâlid Ziyâ'nın *Bir Ölüünün Defteri* romanında Vecdi'nin maşlah giydiği görülür:

Oh! Ne iyi ettiniz de çabuk geldiniz... Harp bu... İnsan ne olacak? Bir kurşun tesadüf ediverir... Ne için maşlahı çıkarmıyorsunuz?.. Nigar maşlahı almak üzere elini uzattığı vakit ben de kendimi düşmek denilebilecek bir surette arkamdaki sedire salıvermiş idim, öyle ki, maşlah Nigâr'ın elinde kaldı, vücudumun noksanını saklayan bu örtüyü zaptedebilmek için sağ elimi uzattım, sol kolum yahut elbisenin sol kolu boş bir kese gibi sallanıyordu. (Hâlid Ziyâ, 1890b:167)

Romanda Hüsam da maşlah kullanmaktadır. "Hüsam ileriye atıldı, köşkü kapıdan tefrik eden mesafeyi koşarcasına bir süratle geçti, köşke girdi, maşlahı bir tarafa attı, köşkün ikinci katına çıktı..." (Hâlid Ziyâ, 1890b:15)

Nesl-i Ahîr romanında Süleyman Nüzhet'in bir maşlahı vardır. Bu maşlahı geziye giden kızlar kullanır.

4.3.12. Şapka

Türkçe Sözlük'te şapka, "Keçe, hasır, kumaş, ip vb. ile yapılan başlık: Türkler başlık olarak 1925'te şapkayı kabul ettiler." (TDK, 2005:1848) yazılıdır.

Nesl-i Ahîr'de Tepebaşı Bahçesi'nde "bazen fes altında, bazen şapka altında görülür simalar vardı." (Hâlid Ziyâ, 2009:163) "Bıyıkları tamamen çıkmamış miralayların

yanında yakalıksız, kravatsız, kısa siyah ceketli eğri kırmızı fesli mahlûklardan görülüyordu.” (Hâlid Ziyâ, 2009:163)

Son Yıldız'da Fuat da şapka kullanmaktadır. Fuat mümkün olduğu kadar “ihtiyat” ederek ve kendisini göstermemek için yakasını kaldırıp şapkasını indirerek kaldırımdan takip ediyordu. (Mehmet Rauf, 1927a:471) Fahri Cemal de şapka kullanır. Avrupa Lokantası'nda yemek yiyen Fahri Cemal, paltosunu ve şapkasını isteyerek aceleyle oradan ayrılır. (Mehmet Rauf, 1927a:112) Alışverişten dönen (Lebon ve Dimitrakopulo) Fahri Cemal Tokatlıyan'ın önüne geldikleri zaman tramvay ve otomobillerin izdihamından arabaları sıkıştır. Durmak zorunda kalırlar. Perran birden bire Fikret Bey diye haykırır. “Kenar kaldırımda onları şapkasıyla selamlayan Fikret'i gördüler.” (Mehmet Rauf, 1927a:38)

Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında Nezih, Ziya'ya vapurda hasır şapkalı bir adamı göstererek: “İşte o herifin çatmadığı kadın yok. Hep onun etrafına toplanıyorlar” der. (Hüseyin Cahid, 1901:62-63) “Ziya'nın vapurda Nezih'e gösterdiği hasır şapkalı genç adam da bunlara iltihak etti.” (Hüseyin Cahid, 1901:116) Tepebaşı Bahçesi'nde bir gencin de silindir şapka taktığı görülür. (Hüseyin Cahid, 1901:8)

4.3.13. Eldiven

Türkçe Sözlük'te eldiven, “Dış etkilere korumak için ele giyilen kumaş, deri ve kauçuktan yapılan el giysisi” dir. (TDK, 2005:622)

Hâlid Ziyâ'nın *Aşk-ı Memnû* romanında Behlül'ün eldiven kullandığını görmekteyiz. Bihter sofada eldivenlerini giymeye çalışan Behlül'le karşılaşır:

Bir yere mi çıkıyorsunuz, dedi.

Behlül onun gözlerinden ictinap ederek ve eldiveninin iliklenmekte güçlük gösteren bir düğmesiyle meşgul olarak:

Evet, dedi, İstanbul'a kadar yalnız, inip çıkmak, ancak iki saatlik bir gaybubet...

(Hâlid Ziyâ, 1316:358)

Kırık Hayatlar'da Bekir Servet'in kül renginde bir çift eldiveni vardır. Nebile'nin annesi hastalanınca Ömer Behiç çağırılır. Sahire Hanım'a gereken müdahale yapıldıktan

sonra Bekir Servet'e gözleriyle "gidelim" der. "Bekir Servet muvafakatini ima etmek isteyerek bir iskemenin üzerinde duran eldivenlerini aldı, Ömer Behiç istizan eden bir vaziyetle ayakta bekliyordu." (Hâlid Ziyâ, 1924:145)

Mehmet Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* romanının kahramanı Macit iyi giyinmeyi seven birisidir. Elinde hep eldiven vardır.

Son Yıldız romanında Fahri Cemal İtalya'da eldiven kullanır. "Fahri Cemal eldivenini iliklemeyle meşgul, gülerek:" (Mehmet Rauf, 1927a:292) Perran'ın evine gelen yirmi beş yaşlarında "irice mütenasip vücutlu, tatlı simalı, nezih tavırlı" Necdet Bahir Bey'in sokakta eldivensiz görünmediği bilinmektedir. (Mehmet Rauf, 1927a:58)

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Madam Daven'in evindeki hizmetlinin elinde beyaz eldiven vardır. Şekip Bey de beyaz eldiven kullanır.

Halâs'ta Sadi'nin elinde sarı eldivenler görülür. Sadi yaz başında ailesi ile birlikte İzmir'e gelip yerleşen, "gerek kendisinin israfından gerek karısının hafifliğinden kendine oldukça çirkin şöhret" edinen biriydi. Nihat da Sadi'den nefret ederdi. (Mehmet Rauf, 1929:53)

4.3.14. Şemsiye

Türkçe Sözlük'te şemsiye, "Bir sapın üzerinde esnek tellere gerilmiş, açılıp kapanabilen, yağmur ve güneşten korunmak için kullanılan, su geçirmez kumaştan yapılmış taşınabilir eşya" (TDK, 2005:1858) anlamındadır.

Hâlid Ziyâ'nın *Ferdi ve Şürekâsı*'nda Ferdi ve Şürekâsı çalışanı Osman Şevket dışarı çıkarken içi pembe astarlı beyaz ipekli şemsiyesini alır. (Hâlid Ziyâ, 1945:72) Hasan Tahsin Efendi'nin de yanında şemsiye taşıdığı görülür. "Hasan Tahsin Efendi, kılıcını çekip 'ileri!' emrini veren bir zabıt gibi şemsiyesinin ucuyla önünü göstererek: Şişli'ye!... dedi." (Hâlid Ziyâ, 1945:78)

Mâî ve Siyah romanında İkbâl'in kocası Vehbi Bey şemsiye kullanır. (Hâlid Ziyâ, 1896:155) Ahmet Şevki Efendi'nin koyu yeşil kumaştan bir şemsiyesi vardır. Ahmet Cemil'le birlikte Raci'yi aramak için Beyoğlu'na gittiklerinde yağın yağmurdan korunmak için kullanılır. (Hâlid Ziyâ, 1896:118)

Nesl-i Ahîr'de Süleyman Nüzhet de yanında şemsiye taşır, Emirgan'a geldiğinde, "Selim onun elinden şemsiyesini alırken: Ne iyi ettiniz de geldiniz, dedi." (Hâlid Ziyâ, 2009:523)

Serap'ta eserin kahramanı yanında şemsiye gezdirmektedir.

Uşağın daha tereddütle: 'Kim olduğunu bilmiyorum... Beni bir hasta için doktora göndermişlerdi... İçeride bir hasta olmalı...' dediğini işitince telaşla içeri girip şemsiyesini bir tarafa atarak merdivenlerden istical ile birinci kata çıktı. En evvel karşısına çıkan hizmetçilerden bir kadın idi. Ona sordu, o da: 'Şey, efendim... Sizin hanım...' demekle, daha ziyade tafsilata lüzum görmeyerek ikinci katın merdivenlerini daha şitab ile atlayarak çıktı; doğru kendini yatak odasına attı. (Mehmet Rauf, 1909b:65)

Son Yıldız romanında Perran'ın kocası Şefik Nuri'nin de şemsiyesi vardır. (Mehmet Rauf,1927a:515)

Halâs'ta Sabahattin Bey'le Nihat, yemek yedikten sonra sokağa çıkarlar. Sabahattin Bey Nihat'ın koluna girer, çiseleyen yağmur altında şemsiyesini açar ve beraber yürürler. (Mehmet Rauf, 1929:95)

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Şekip Bey lapa lapa yağın kardan korunmak için şemsiyesini açar.

4.3.15. Baston

Kâmûs-ı Türkî'de baston, "değnek, yürürken dayanmak veyâ zariflik için taşınan ağaçtan veyâ metalden âlet. Eşanl. asâ." (Sâmi, 1985:95) olarak tanımlanmıştır.

Reşad Ekrem Koçu'nun verdiği bilgiye göre, Türkiye'de baston kullanma 19. yüzyılın ortalarında yayılmıştır; ondan önceki yüzyıllarda "asâ" kullanılmıştır. Koçu'ya göre asâ ve baston bir birinden farklıdır. Asâ dümdüz bir dayanak değneği, sopadır. Bastonun ise tutulacak bir yeri vardır. Kullanan kişi bastonu sapından tutmak zorundadır. Asâda ise el gelimi her hangi bir yerinden tutulur. Asâların içinde ağacın cinsine, sahibinin sosyal mevkiine ve servetine göre kıymetli sanat işi olanları, hattâ boydan boya elmaslar, yakutlar, zümrütlerle "tezyin edileni" vardır. (Koçu, 1960:2161)

Tanzimat'tan önce asâ, erkek veya kadın, yalnız yaşlıların kullandığı bir dayanak olmakla kalmaz. Saray ve devlet teşkilâtında, "askerlerin kılıcı gibi, bazı makam ve memuriyetlerin alâmeti farikası olmuştur, meselâ bir çavuşbaşı ağa, yaşı ne olursa olsun, görevi başında bir asâ taşırdı." (Koçu, 1960:2161-2162)

Türkiye'de asâyı bırakıp ilk defa baston kullanan kişi, ülkede batılılaşma yolunda ilk kıyafet inkılâbını yapan İkinci Sultan Mahmud olmuştur; "ulemâ sınıfından ilk baston kullanan da, o devrin aydın kafalı hocalarından olup 1849'da vefat eden Kethudâzâde Mehmed Efendi'dir."

Derin bilgisi ve hudutsuz hürriyet aşkı ile ayrıca nüktedanlığı ve zarâfeti ile de zamanının pek mümtâz bir sîması olan Kethüdâzâdenin bastonu üzerine çok şirin bir fıkra nakledilir:

Bir gün Beşiktaş Mevlevihanesinde bir yobaz, Efendinin bastonuna takılmış:

Bu Frenk değneği de kimin?. Diye sormuş. Zarif adam:

Benim, demiş... Ben onu sünnet ettirdim, Müslüman oldu!

Baston İkinci Abdülhamid devrinde, yaş icâbı veya her hangi bir ihtiyac ile bir dayak olmaktan çıktı, kullananı ayak takımından ayıran bir alâmeti farika gibi telakki edildi, genç-yaşlı bütün memurlar baston kullandılar, hattâ gençler arasında baston, mavi camlı gözlükle berâber bir şıklık, alafrangalık icâbı bilindi; bazı gençler, resimlerini bile ellerinde bastonları ile çıkartır oldular. Şıklık, alafrangalık yolunda baston şarkılara, kantolara girdi. (Koçu, 1960:2161-2162)

Türkçe Sözlük'te baston, "Yürürken dayanmaya yarayan, ağaç veya metalden yapılan araç" (TDK, 2005:208) anlamındadır.

Hâlid Ziyâ'nın *Mâî ve Siyah* romanında Ahmet Cemil'in baston kullandığı görülür. "Hüseyin Nazmi akşamüstü matbaaya uğradığı zaman Ahmet Cemil'i yazılarını bitirmiş, fesiyle bastonunu yazıhanenin üstüne koymuş, elleri ceplerinde matbaanın sofasında dolaşiyor gördü." (Hâlid Ziyâ, 1896:123) Ahmet Cemil ve Ahmet Şevki Efendi Raci'yi bulmak için Beyoğlu'nun eğlenceli mekânlarından biri olan Palais de Cristal'e gelirler. Kahvehane çok kalabalık ve gürültülüydü. İçeride ayak vuranlar, bastonlarını iskemleye çarpanlar, bis, bis feryadıyla bağırانlar vardı. (Hâlid Ziyâ, 1896:89)

Aşk-ı Memnû'da Behlül'ün bastonu vardır. "Behlül, açık hikâyelere, çapkın muzhikelere, kokular, kravatlar, bastonlar ve eldivenlere düşkün, devamlı muaşaka peşinde koşan bir gençtir." (Çıkla, 2004:108)

Ferdi ve Şürekâsı romanında Ferdi ve Şürekâsı çalışanlarından Mehmet Rıfkı baston kullanmaktadır. (Hâlid Ziyâ, 1945:72) İsmail Tayfur'un da baston kullandığı görülür. "İsmail Tayfur kalın bastonunu kolunun altına kısırmış, gözleri etraftan cereyan eden harekete kayıtsız dalmış, müteharrik bir put gibi ilerliyordu." (Hâlid Ziyâ, 1945:79)

Kırık Hayatlar'da Ferruh'un bastonu vardır. Şekûre "(Ç)ıkmadan evvel sokak kapısının yanında Ferruh'un topuzunda gümüş girift markasıyla bastonunu almış, Refet'e gözlerini kaldırmayarak, geçerken tesadüf olunmuş tuhaf bir şeye bakarcasına bir dakika bakarak yine yavaşça yerine koymuş idi." (Hâlid Ziyâ, 1924:171) Romanda Sakıp Süleyman da baston kullanmaktadır. Sakıp Süleyman Londra'da yaptırılmış elbisesi, iri fildişi kabzasıyla bastonu, uzun boyuyla İstanbul'un en şık simalarından biriydi. (Hâlid Ziyâ, 1924:366) Roman kahramanlarından Ömer Behiç de baston kullanmaktadır. "Biraz daha çabuk!... diyordu, nihayet eve takarüb edildi, o arabadan iner de yürürse bir an evvel vâsıl olacakmışçasına bastonuyla arabacının omzuna dokundu." (Hâlid Ziyâ, 1924:372)

Nesl-i Ahîr'de Süleyman Nüzhet Azra'yı büyükannesine bırakarak eline bastonunu alıp Çamlıca'da gezinti yaptıktan sonra, bir süre Kısıklı'daki kahvede oturur, bir iki saatini eskiden tanıdığı kişiler arasında geçirir. (Hâlid Ziyâ, 2009:257) Romanda Lambroso

adlı bir yabancıнын iri topuzlu bastonunu önemsemez bir tavırla garsona attığı görülür. (Hâlid Ziyâ, 2009:139) Apollo da baston kullanır. “Apollo bastonuna dayanarak ayakta duruyor.” (Hâlid Ziyâ, 2009:285) “Tam Beşiktaş’a çıkmak üzere idiler, Apollo gümüş kabzalı bastonunun ucuyla arabacının koluna dokundu, araba durdu.” (Hâlid Ziyâ, 2009:130) İrfan, (Hâlid Ziyâ, 2009:131) Şakir ve Sahir de baston kullanmaktadırlar. (Hâlid Ziyâ, 2009:391, 604)

Mehmet Rauf’un *Ferdâ-yı Garâm* romanında Macit’in bastonu vardır. Dışarı çıktığı zaman bastonu hep yanındadır. Macit “(i)skeleye indiği zaman vakitsiz indiğini gördü. Vapur bulamadı. Beklemek o kadar tahammülsüz göründü ki hemen bir sandala atladı. Bastonuyla işaret etti: -Yeniköy!” (Mehmet Rauf, 1913:102)

Eylül romanında Necip de baston kullanmaktadır. Beykoz Çayırı’nda Suat ve Süreyya’nın arkasında yürüyen Necip, bastonuyla otları kırbaçlayarak ilerlemektedir. Süreyya da dışarı çıkarken bastonunu yanına almaktadır.

Bir Aşkın Tarihi’nde baston, Macit’in âşık olduğu kız Güzin’in elinde görülür. Bir ağacın altında Macit’le duran kız elindeki bastonla toprakları kazmaktadır. (Mehmet Rauf, 1915a:43)

Karanfil ve Yasemin’de Samim’in de bastonu vardır. Pervin kendi köşklerinin bahçesinde açılır kapanır uzun sandalyede kitaba daldığı için, Samim’in yaklaştığını farkedemedi. O da ikaz için bastonunu çalılara çarpmaya mecbur oldu. Samim Çengelköy’deki köşke Nevhiz’le buluşmaya giderken bastonu da yanına alır. “Yavaşça kapıyı itti, kapadı, bir elinde revolver, bir elinde fener, baston kolunda takılmış, karanlıkta göz kararıyla yürüyerek, demin gördüğü yol hizasını takibe başladı.” (Mehmet Rauf, 1924:235)

Son Yıldız’da bastonu, Necdet Bahir kullanmaktadır. Halil Nuri bir gün Tokatlıyan’a yemek yemek için girdiğinde Necdet’in bir masada oturduğunu görür. Necdet Bahir masasına bıraktığı eldivenlerini ve bastonunu kaparak Halil Nuri’nin masasına gelir ve beraber yemek yemeği teklif eder.

Defîne'de doktor Şakir Feyzi baston kullanmaktadır.

Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında Nezih Ada'da gezinti yapmak ister. Oteline kadar olan yerleri birkaç defa gördüğünden buraları hızlı geçer sonra bastonuna dayanarak ağır ağır yokuş çıkar. (Hüseyin Cahid, 1901:76) Kızları göremeyen Nezih kalın bastonuna dayanarak yavaşça yürümeye başlar. (Hüseyin Cahid, 1901:77)

Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında hizmetliler Union Française'e gelen kadınların ve mösölerin bastonlarını alırlar. Şekip Bey de baston kullanmaktadır.

4.3.16. Yelek

Şemseddin Sâmi yeleğin tarifini şöyle verir: “Yelek, hava alacak şekilde kolsuz ve ekseriyâ önü açık mintan: İç yeleği. Pantolon yelek” tir. (Sâmi, 1985:1480)

Reşad Ekrem Koçu da yeleği şu cümlelerle anlatır:

Yeleğin husûsiyeti, iki ön parçasının kumaş veya deri olup sırtı örten arka parçasının astar bezinden yapılmış olmasıdır. İç ve dış yeleği diye iki çeşidi vardır. (...) Erkek dış yelekleri, başta çuha ve kadife, bütün esvablık kumaşlardan kesilir. Bizde setire pantolon denilen Avrupa kesimi bir kat erkek esvabı ceket, pantolon ve yelek olmak üzere üç parçadan mürekkebdir; ve yelek kostümün kumaşından yapılır. Ufaklık mâdeni para, çakı ve ceb saati koymak için iki altta ikisi üstde sağlı sollu ikişerden dört cebi vardır; saatin altın veya gümüş kösteğini yeleğin iliklerinin birinden geçirerek yelek önünde bir gerdanlık gibi sarkıtmak yakın geçmişe kadar setire pantolonlu erkek giyiminde bir süs bilinirdi. (Koçu, 1967:242)

Türkçe Sözlük'te “ceket altına giyilen kolsuz ve kısa giysi” (TDK, 2005:2160) olduğu yazılıdır.

Hâlid Ziyâ'nın *Mâî ve Siyah* romanında Ahmet Cemil'in matbaada sevip saydığı Ahmet Şevki Efendi sürekli keten yelek giymektedir. “Biraz şu ince siyah boyun bağıni çekerek, fesini azıcık şöyle öne doğru eğerek, şişkin karnını biraz basmak için keten

yeleğin arkadan tokasını biraz daha sıkarak, -şu seyrek bıyıklara da biraz genç bir eda verebilse- yok, işte şöyle fena değil...” (Hâlid Ziyâ, 1896:81)

Aşk-ı Memnû'da Adnan Bey'in de üzerine yelek giydiği görülür. “Şimdi Bülent koşarak merdiveni çıkmış, arkasından takip edenlerden –Şayeste ile Nesrin'den- kurtulmuş idi. Doğru babasına atıldı, mini mini kollarıyla sarıldı, dudakları babasının ancak yeleğine yetişebiliyordu; bu küçük lacivert çiçeklerle beneklenmiş beyaz pikeyi on beş günlük iştiyakının feveranıyla öptü, öptü.” (Hâlid Ziyâ, 1316:121)

Nesl-i Ahîr'de Süleyman Nüzhet'in yeleği vardır.

4.3.17. İskarpın ve Potin

İskarpın, erkek iskaripini, “Fransızca eskarpenden; konçsuz, yarım konçlu zarif ayakkabı, alafranga hafif kundura” (Sâmi, 1985:579) anlamındadır.

Reşad Ekrem Koçu iskaripini şöyle tanımlar:

Avrupalı kıyafetin kabulünden sonra setire – pantolonun yanında ayaga giyilen ayakkabı da, yine alafranga konçlu potin olmuşdu. İskarpın avam ayağındaki yemeniyi andırdığı için yadırganmıştı. İskarpının yayılışı ve potinin giyilmez oluşu İstanbul'da 1918 mütârekesinden sonra, Anadolu'da Cumhuriyet'in ilk yıllarındadır. (Koçu, 1967:134)

Türkçe Sözlük'te “koncu ayak bileğini örtecek kadar uzun olan, bağcıklı veya yan tarafı lastikli ayakkabı” (TDK, 2005:1623) olarak verilmiştir.

Hâlid Ziyâ'nın *Mâî ve Siyah* romanında Ahmet Cemil hem potin hem iskaripin giymektedir. “Bir iskaripini altı ay sürüklemek öyle bir yoksulluk idi ki onu âdeta mütelezziz ederdi. Artık şu mahrumiyet hayatının acı lezzetinden bir hoş teessür bile duyar olmuştu.” (Hâlid Ziyâ, 1896:108)

Aşk-ı Memnû'da Nihat Bey'in açık sarı boyalı yalının merdiveninden inerken tasvir edilen kıyafeti ve ayakkabıları dikkat çekicidir: “Nihat Bey başı açık, arkasında bol

beyaz ketenden bir ceketle, ayaklarında altı yumuşak beyaz keten iskarpinlerle merdivenleri inerek onları istikbal ediyordu.” (Hâlid Ziyâ, 1316:23)

Mehmet Rauf’un *Eylül* romanında Necip ayağına potin giyer.

Karanfil ve Yasemin’de Çengelköy’deki köşke giden Samim’in ayaklarında iskarpin vardır. “Fakat hiç üşenmedi, ‘Fedâkârlık lazım!’ diye bir saat güneşin altında, taşlı, girintili çıkıntılı yollarda, ince iskarpinlerini zedeleyerek, çukurlardan atlayıp setlere sıçrayarak, yoruldu, nihayet istediği noktaya vasıl oldu.” (Mehmet Rauf, 1924:231)

Define’de doktor Şakir Feyzi şık iskarpin giymektedir. Şakir Feyzi potin de kullanmaktadır.

Halâs’ta Nihat banyosu bittikten sonra ayna karşısında tıraş olur, tırnaklarını keser, uzayan saçlarını tarayarak ensesine yatırır, kostümünü giyer ve kendisi için konulmuş iskarpinleri ayağına geçirerek aşağı iner. (Mehmet Rauf, 1929:333)

Romanda Ekrem Behiç evlerinin sokağında, köşe başındaki kunduracıya bir iskarpin ısmarlatır. Bu iskarpin Nihat’ın tertibiyle hoyrat, kaba giyilmek için yapılmış, iki kat tabanlı bir kundura olup sağ ayağının tabanında gizli bir dolap vardı. Bu dolabın kapağı iskarpini ele alıp ökçesini aşağıya kanırınca açılır, tabanından bir parça kalkarak içine ince bazı şeyler konulabilecek bir göz çıkıyordu. (Mehmet Rauf, 1929:275) Ekrem Behiç ona kimsenin bulamayacağı bir kâğıt vereceğini söylediği vakit düşünmüş bu çareyi bulmuştu. (Mehmet Rauf, 1929:275)

Hayal İçinde romanında Nezih de ayağına iskarpin giymektedir. “Bazen ne serbest kahkahalara muhal verdiği görünce tozlu iskarpinlerini saklayacak yer bulamıyor, o vahi azamet-i nefis üzüntüleriyle muztarip oluyordu.” (Hüseyin Cahid, 1901:13) “Artık pay sarfından çekinmeyerek iskarpinlerini boyadı.” (Hüseyin Cahid, 1901:86) Ziya’nın da iskarpin giydiği görülür. Doğulu iskarpinlerine bakarak bu kadar yolu nasıl yürüyeceğini söylüyordu. (Hüseyin Cahid, 1901:139)

4.3.18. Robdöşambr

Türkçe Sözlük'te “Erkeklerin evin içinde kıyafetlerinin üzerine giydikleri üstlük” (TDK, 2005:1661) olarak tanımlanmıştır.

Mehmet Rauf'un *Bir Zambağın Hikâyesi*'nde kahraman, evdeki misafirine beyaz kaşmirden bir robdöşambr hazırlar. (Mehmet Rauf, 1912:28)

Kan Damlası'nda Şakir Feyzi robdöşambr giymektedir.

Bir Aşkın Tarihi'inde Macit de robdöşambr kullanır. Macit robdöşambrın cebindeki tabakadan birer sigara çıkarıp arkadaşlarına uzatır. (Mehmet Rauf, 1915a:10)

4.3.19. Fanila

Kâmûs-ı Türkî'de “Teri emmesi ve sıcak tutması için giyilen yünden yapılmış dar gömlek veyâ don” (Sâmi, 1985:360) olarak verilmiştir.

Türkçe Sözlük'te fanila, “Genellikle ince pamuk ipliğinden dokunmuş, ten üzerine giyilen iç çamaşırı” (TDK, 2005:679) olarak tanımlanmıştır.

Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında Süreyya'nın renkli fanila “esvapları” giydiği görülür.

Son Yıldız'da Perran da fanila giymektedir.

Halâs'ta Beatrice banyoya Nihat için kenarda bir masa üstünde çamaşır, fanila, gömlek, çorap gibi şeyler koyar.

4.3.20. Pijama

Kâmûs-ı Türkî'de pijama, “Yatak kıyafeti olarak giyilen, hafif ve ince kumaştan astarsız ceket ve pantolon takımı” (Sâmi, 1985:1071) olarak tanımlanmıştır.

Türkçe Sözlük'te pijama, “İki giysiden oluşan yatak giysisi” (TDK, 2005:1606) anlamındadır.

Hâlid Ziyâ'nın *Kırık Hayatlar* romanında Vedide'nin gecelik gömleği giydiği görülür.

Karanfil ve Yasemin'de Samim Moda'daki evde pijama giymektedir.

Son Yıldız romanında Fuat hastalandığı zaman evde pijamasıyla gezer. Fahri Cemal da akşam yatacağı zaman soyunup pijamasını giyer.

Kan Damlası'nda Şakir Feyzi'nin de pijama giydiği belirtilir.

Görüldüğü gibi, kıyafet konusunda Avrupa'yı taklit etmekteyiz. Kıyafetlerde ortaya çıkan değişiklikler, Servet'i Fünûn romancılarının romanlarında da yer almaktadır. Yazarlar roman kişilerinin kıyafetlerini romanlarında ayrıntılı bir şekilde anlatmışlardır. Batılılarla yaptığımız ilişkiler sonucunda onlardan alınan yenilikler, modalar farklı tarzda şekillenmeye başlar. Bu devirde eteklerin kısaldığını ve değişik kesimde yapıldığını, açık, dekolteli kıyafetlerin giyildiğini görmekteyiz. “Bizde, batılılaşma hareketlerinin başlangıcından beri medeniyet değiştirme beraber mütalâa edilmiş hattâ kıyafete ön plânda yer verilmiştir.” (Okay, 1975:136) “Yeni kıyafetlerin görücüye çıktığı yer daha çok Beyoğlu ve çevresidir. Kıyafet aynı zamanda şeklî bir değişimin yanında Batılılaşmanın da ölçüsü olarak değerlendirilmiştir.” (Daşcıoğlu, Koç, 2009:866) “Kılık kıyafet kişilerin kimliklerini, hayata bakışlarını ele veren önemli bir figür olarak kullanılmaktadır.” (Daşcıoğlu, Koç, 2009:872)

Mine Haydaroğlu'na göre giyim kuşam, insan psikolojisini, toplumsal yapıyı en iyi yansıtan unsurlardan biridir. Bir kitabı belki her zaman kapağında anlayamayız, ancak giyim kuşam her detayıyla giyinen kişi ile ilgili ipuçları verir. Bir kişinin kıyafeti, onun sosyal durumunu açıkça anlatmasa da, seçimi ya da mecburiyeti, onun ruhunu ve durumunu yansıtmaktadır. (Haydaroğlu, 2008:3)

“Devirden devire şahıstan şahısa değişse bile kıyafetler devirlerin, şahısların, nihâyet müşterek taraflarıyla cemiyetlerin kültür, medeniyet ve estetik anlayışlarını gösterir. Modaya tâbi sür'atli değişmeler bile kendi ölçülerinde bir karakterin tezahürüdür.” (Okay, 1975:136)

M. Fatih Andı da bu konudan şöyle söz etmiştir:

Servet-i Fünûn romanında moda ve Batılı giyim-kuşam unsurları daha çok teferrüatlanmış, daha ince bir zevkin süzgecinden geçirilerek seçilmiş ve imrenilecek bir zarafet olarak sunulmuş şekliyle yer alır. Bu roman, toplum için âdeta bir Batılı giyim kuşam ve moda vitrinidir. Kahramanların bir çoğu dönemin Beyoğlu'sunun Pygmalion, Stein, Lion Ora Dibak v.b. gibi meşhur bonmarşe ve konfeksiyon mağazalarının ve buradaki azınlık terzilerinin müdavimidirler. Bunlar içinde Batılı moda dergi ve kataloglarına abone olanları, hatta Avrupa'dan kendisine elbise getirtenleri bile vardır. Bu romanlarda artık yalı ve konaklarda tuvalet masaları, yine Batı'dan getirilmiş yahut Beyoğlu mağazalarından edinilmiş tuvalet takımları, parfümler, kozmetik ürünler karşımıza çıkar. Romanların yanı sıra topluluğun yaygın organı olan Servet-i Fünûn dergisinin sayfaları dahi bu gözle şöyle bir karıştırıldığında ne kadar çok 'son moda tuvalet' resimlerinin 'en son moda Avrupâ hanım elbisesi' fotoğraflarının yer aldığına şahit oluruz. (Andı, 2004:136)

Servet-i Fünûn romanlarında yer alan kişiler çok değişik kıyafetler kullanmaktadırlar. Bu kullanılan giysiler maddî durumu iyi olan kişilerin üzerinde görülmektedir. Halktan insanlarda bu durumu pek fazla göremeyiz. Onlar, zengin insanların giydikleri güzel ve rahat giysilere sahip değildirler. Romanlarda varlıklı kişiler dışarıya çıktıklarında, yemeğe, mesireye gittiklerinde ve eve geldiklerinde kıyafetlerini değiştirmekte, farklı kıyafetler giymektedirler. Biçim bakımından ayrılan kıyafetler yere göre de değişmektedir. Kadınlar günün değişik saatlerinde, çeşitli yerlerde, çeşitli kıyafetler giymektedirler. Her yılın, her mevsimin farklı kıyafetleri vardır. Kıyafetlerin yanında kullanılan çanta, eldiven, örtüleri örtme tarzı sık sık moda göre değişmektedir.

Zeynep Kerman'a göre, Batılılaşma hareketi ile ülkemizde Avrupa hayranlıklarını, moda düşkünlüklerini oluşturan bir kesim ortaya çıkar. Hâlid Ziyâ romanlarında bu kesimi anlatmıştır. Çok zengin bir aileden gelmesi, geçim sıkıntısından uzak olması, yaşadığı lüks hayat, alafranga çevreyle olan yakın ilişkisi, Avrupa'ya yaptığı seyahatler onda sağlam bir kültür yapısı oluşturur. Eserlerinde "Batılı bir düzen" görülür. Zeynep Kerman'ın ifadesiyle,

Servet-i Fünûn nesli içinde Avrupa'yı her yönüyle en yakından tanıyanların ve eserlerine aksettirenlerin başında Halit Ziya gelir. İzmir'de Mechitariste rahiplerinin mektebinde okuması, ailesinin iş muhiti dolayısıyla batılı ve batılı tarzda yaşayanları aile ve okul çevresinde tanınması, birçok defa Avrupa'ya gitmesi ve Batı edebiyatına derin vukufu, ona batı medeniyet ve insanını yakından görme ve tasvir etme imkânını vermiştir.

Zengin bir tüccar ailesine mensup olan Halit Ziya'nın ilk romanından itibaren mekân, eşya ve kıyafete büyük önem vermesinin sebeplerinden biri aile muhitiyle izah edilebilir. Realist yazar kendine Batılı romancıları özellikle Balzac, Stendhal, Flaubert ve Concourt Kardeşleri örnek alır. Bu yazarlar eserlerinde insanı, içinde yaşadığı mekân, eşya ve dekorla münasibeti açısından ele alır ve tasvir ederler. Hatta onların eserlerinde dekor ve eşya, insanın karakter, kültür ve sosyal durumunu aksettiren bir aynadır. (Kerman, 2008:10-11)

“Halit Ziya'dan önce hiçbir Türk romancısı, romanındaki kahramanların hepsinin kıyafetlerine bu kadar ince bir dikkatle ehemmiyet vermemiş ve tasvir etmemiştir.”
(Kerman, 2008:182)

Hâlid Ziyâ'nın *Sefile* romanında kıyafet pek fazla yer almamaktadır. *Nemide* romanında Nemide'nin kıyafet dolabındaki giysi çeşitleri dikkat çekmektedir. *Bir Ölü'nün Defteri*'nde kıyafet unsuruna fazla rastlanmamaktadır. Yazar bu romanda daha çok kahramanların ruh durumları üzerinde durmaktadır. *Kırık Hayatlar* romanında İstanbul'da giyinilen en iyi örneklerle karşılaşırız. M. Fatih Andi'nin belirttiği gibi,

Servet-i Fünûn romanının en iyi örneği kabul edilen Aşk-ı Memnû'da Halit Ziya'nın kahramanları Firdevs Hanım ve kızları 'dünyada güzel giyinmekten ve mümkün olduğu kadar eğlenmekten başka bir şeye ehemmiyet vermeyen' kimselerdir. Romanın Batı taklitçisi, züppe ve çapkın Behlül'ü de 'iyi bir adam olmak için başlıca şartın güzel giyinmek' olduğuna inanır. Güzel giyinmenin ölçüsü ise, Paris ve Londra modalarıdır.

Benzeri kahramanları ve yaşayışları dönemin diğer romanlarında da buluruz. Mâî ve Siyah'ın Hüseyin Nazmi'si ve Lâmia'sı, Eylül'ün Suat-Necip-Süreyya üçlüsü, Kırık Hayatlar'ın Neyyir ve Nebile, Ömer Behiç ve Bekir Servet-i vs. davranış,

zihniyet, giyim- kuşam, eşya ve âdâb-ı muâşeretlerinde, kısacası hayatlarında değişik tezâhürlerle, az-çok Batılı moda unsurları ve alafrangalık ölçüleri taşıyan kahramanlarıdır. Ütülü pantolonlar, kolalı gömlekler, ipek kravatlar, papyonlar, monokller, iskarpinler, parfümler, eldivenler, kıymetli kumaşlar, şemsiyeler, dar ve ince giyecekler, korseler, kozmetikler, dekolte tuvaletler, takılar, müslin, krep, ipek kumaşlar, fistolar, dantelalar, gardroplar, tuvalet masaları vs. onların da giyim-kuşamlarını tamamlayan, hayatlarını ‘yapan’ Batılı eşya kalabalığıdır. Hayatlarını ve duygularını... (Andı, 2004:136-137)

Aşk-ı Memnû'da Adnan Bey'in kızı Nihal, iyi giyinmektedir. *Son Yıldız* romanında Necdet Bahir Bey'in her zaman şık olduğu görülür. “Şıklık onun için en yüksek bir mertebedir.” (Mehmet Rauf, 1927a:59)

İncelenen romanların önemli kısmında şemsiye kullanılmaktadır. Şemsiye romandaki kadınların vazgeçemediği bir unsurdur. Her sokağa çıkıldığında şemsiye mutlaka yanlarında olur. Erkekler de şemsiye kullanmaktadırlar. *Mâî ve Siyah*'ta Vehbi Bey, *Nesl-i Ahîr*'de Nüzhet, *Son Yıldız*'da Şefik Nuri'nin şemsiyesi vardır. Romanlarda şemsiyenin yağmurdan korunmak veya bir süs unsuru olarak kullanıldığı görülür.

Eldiven o dönem kadınlar için hoş görüntü açısından önemli bir giysidir. Erkekler de eldiven kullanmaktadırlar. Mehmet Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* romanında her zaman şık giyinen Macit'in elinde hep eldiven vardır. Birçok romanda Avrupaî bir unsur olan tek gözlük görülür. *Kırık Hayatlar*'da Ömer Behiç'in, Bekir Servet'in, *Nesl-i Ahîr*'de Süleyman Nüzhet'in tek gözlüğü vardır.

“Servet-i Fünûn romanlarında hakim olan kılık kıyafet şekli büyük ölçüde Batılı tarzlarla sınırlı bulunmaktadır. Türk toplumunda meydana gelen sosyo-kültürel değişmelerin etkisiyle baş gösteren Batılı modaların yaygınlaşması bu dönemde yayımlanan romanlar eliyle de desteklenmiştir. Romanların sınırlı sayfalarında dolaşan bu Batılı modalar, kısa zaman içinde toplumun belli kesimlerinde yankı bulmakta gecikmemiştir.” (Şan, 1998:263)

Sabahları rob giymek, akşam yatarken pijama giymek batılılardan gelmiştir. Bu kıyafetlerde görülen modalar her yıl Batı'dan ülkeye gelen moda dergileri sayesinde yayılır. Ayrıca bu yeniliklerden ilk haberi olanlar Beyoğlu'ndaki terzilerdir.

Sosyal hayatta yer edinmek, dış görünüş, yani kıyafet bu konuda önemli rol oynamaktadır. İyi giyinen insanlar modayı takip etmektedirler. Her kadın ve erkek iyi giyinmek ister. Ancak bu konuda maddî yönden rahat bir şekilde yaşayan kişilerin önde olduğu görülür. Alt tabaka insanları onları arkadan takip eder.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışmada Servet-i Fünûn romancılarının romanları okunarak mekân eşya kıyafet unsurları tespit edilmiş, örneklerle incelenmiştir.

Tezimizin *Osmanlı Devleti'nin Batı'yla İlişkisi* adlı birinci bölümünde Tanzimat'tan önce ve sonra ülkede yapılan yenilikler anlatılmıştır. Bu dönemde yapılan siyasî ve sosyal değişikliklerin Türk toplumuna etkisi, yaşam tarzı gösterilmiş, Batılılaşma düşüncesi, Batıdan gelen türler hakkında bilgi verilmiş, Tanzimat dönemi yazarlarının üzerinde durdukları konular, yanlış batılılaşma, alafranga tipler işlenmiştir. Ayrıca, Servet-i Fünûn edebiyatı, romancıları ve romanları üzerinde durulmuştur.

XVIII. yüzyılın sonunda siyasî ve ticari ilişkilerin gelişmesiyle Avrupa'nın etkisine giren Osmanlı Devleti'nde, birtakım yenileşme hareketleri başlar. 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı'ndan sonra yenileşme çabaları genişletilerek devam eder. Tanzimat'tan önce devlet kurumlarında başlayan değişim, zamanla toplumsal kurumlara, yaşam tarzına, kültür ve edebiyata da yansır. Bu alanda birçok yenilikler görülür. Dönemin aydınları yeni edebî türlerle tanışır.

Edebî türler arasında tiyatro, Batı'dan gelen bir türdü. Tanzimat yazarlarından Namık Kemal, Recâîzâde Mahmut Ekrem, Ahmet Mithat Efendi ve Abdülhak Hamid bu türde çok sayıda örnekler verdiler. Bu dönemde Divan şiiri geleneğine göre yazılan şiirlerin yanında batılı tarzda kaleme alınan şiirlerin de sayıca arttığı görülür. Roman türü de edebiyatımıza batıdan gelmiştir. Bu türün ilk örnekleri Tanzimat döneminde verilmeye başlanır. Yapılan roman tercümeleleri Türk aydınlarına batılı tarz roman tekniğini tanıma fırsatı verir.

Servet-i Fünûn devrinde ise roman büyük bir gelişme gösterir. Hem teknik hem içerik hem dil bakımından Servet-i Fünûn romancılarının yazdıkları romanlar bir önceki dönem romanlarından ayrılmaktadır. Bu devirde romantizmden realizme geçiş yapılır. Fransız realist yazarların (Flaubert, Balzac, Concourt Kardeşler ve Bourget) etkisi görülmeye başlanır. Sosyal konulara eğilmeyen Servet-i Fünûncular, romanlarında bireylerin yaşamları ve psikolojik durumları üzerinde dururlar.

Servet-i Fünûn romancılarından Hâlid Ziyâ, bu topluluğun en önemli yazarlarından. Zengin bir ailenin çocuğu olan Hâlid Ziyâ, küçük yaşta yabancı dil öğrenir, erken yaşta yabancı yazarların eserleriyle tanışır.

Mehmet Rauf, Servet-i Fünûn edebiyatının ikinci önemli yazarlarından biridir. Hâlid Ziyâ'nın çizgisinde giden yazar, eserlerini batı edebiyatı anlayışı içinde verir. Hikâyeleri ve mensur şiirleri ile tanınan Mehmet Rauf, *Eylül* adlı romanıyla psikolojik romanın temelini atar. Burada kahramanların ruh tahlillerine önem verilir.

Hüseyin Cahid, Servet-i Fünûn topluluğunun roman, hikâye ve eleştiri dalında önde gelen isimlerindendir. Yazarın iki romanı vardır. İlk romanı *Nadide*'dir. Bu roman Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarına benzemektedir. İkinci romanı *Hayal İçinde*'dir. Burada da Servet-i Fünûn romanının özellikleri dikkat çekmektedir.

Servet-i Fünûn hikâye ve roman yazarlarından biri de Safvetî Ziyâ'dır. Yazar, *Salon Köşelerinde* romanında yabancı uyruklu aileler arasında bir Türkün yaşayışını işlemiştir.

Tezin birinci bölümünden sonra *Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Mekân* başlıklı ikinci bölümü gelir. Burada romanlarda yer alan roman kişilerinin yaşadıkları mekânlar söz konusu edilmektedir. Hâlid Ziyâ'nın romanlarında yer alan maddî durumu iyi olan kişiler, yalı, köşk ve konaklarda otururlar. Köşk, konak ve yalı romandaki ailelerin veya kahramanların barınma gibi ihtiyaçlarını karşılayacak mekânlardan çok onların sosyal yönlerini, yaşam şekillerini, zenginliğini, lüksü gösteren mekânlardır. Romanlarda orta halli insanların yaşadıkları mekânlar da yer almaktadır. Ailesi ve çevresi sayesinde konak, köşk ve yalıları gören, tanıyan, bilen Hâlid Ziyâ, romanlarında bu mekânları ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır.

Hâlid Ziyâ'nın *Nemide* romanında Şevket Bey'in Sultanahmet'te bir konağı, Kanlıca'da bir yalısı vardır. Olaylar Sultanahmet'teki konakta ve Kanlıca'daki yalıda geçmektedir. Romanda bu konak ve yalının tasviri ayrıntılı bir şekilde verilmiştir. *Kırk Hayatlar*

romanında Ömer Behiç Bey Şişli’de kendi arzu ettiği gibi bir ev yaptırır. Evlerinin dekorasyonu Batılı tarzdadır. *Mâî ve Siyah*’ta Hüseyin Nazmi ve ailesi Erenköyü’nde bir köşkte oturmaktadırlar. Maddiyatın getirdiği rahatlıkla batılı tarzda rahat bir yaşam sürmektedirler.

Zamanla kâgir evlere ve apartman dairelerine geçiş yapılır. Hâlid Ziyâ’nın romanlarında ağırlıklı olarak kâgir evler işlenir. Yazarın *Ferdi ve Şürekası* romanında Ferdi Efendi üç katlı kâgir bir ev yaptırır. Bu evdeki eşyalar doğu ve batı tarzında karışık olarak dizilmiştir. Hacer’in odasında ihtiyacı olan her türlü eşya bulunmaktadır.

Mehmet Rauf’un romanlarında da köşk konak ve yalılar görülmekte, ancak zamanla apartman dairelerine geçiş yapılmaktadır. Roman kahramanlarının yaşadıkları mekânlar İstanbul’un en iyi semtlerinde yer almaktadır. *Karanfil ve Yasemin* romanında Kadri Paşa ve ailesi, Nişantaşı ve Beykoz Akbaba’daki konaklarında yaşamaktadırlar. Nişantaşı’ndaki konak tamamen batılı tarzda dekore edilmiştir. Batılı yaşam tarzını benimseyen Kadri Paşa’nın evinde sık sık çay partileri ve davetler verilmektedir. Kadri Paşa’nın kızı Pervin ve damadı Şeref, Feneryolu’nda bir köşkte otururlar. Bu kişilerin yaşam tarzları Avrupaî’dir. Hâlid Ziyâ ve Mehmet Rauf romanlarında köşk, konak ve yalıdan yola çıkarak, bu mekânlardaki ortamı okuyucuya sunarlar. Romandaki ailelerin yaşadıkları lüks hayat, kahramanların servetleri, sahip oldukları mevkiiler büyük önem taşımaktadır. Servet-i Fünûn romancılarının romanlarında varlıklı kişilerin çoğu mirasyedidir. Bir kısmının ne işle meşgul oldukları bilinmemektedir. Bir kısmı yüksek mevkiilerde çalışan kişilerdir. Köşk, konak ve yalı sahibi kişilerin zenginlik içinde yetişen çocukları da genelde hiçbir sıkıntı çekmeden yaşamaktadırlar.

Mehmet Rauf’un ilk romanlarında köşk, konak ve yalı, sonraki romanlarında apartman daireleri görülür. Apartman daireleri zamanla köşk ve konağın yerini alır. Geniş mekânlarda yaşamaya alışan kişiler apartmanlara taşınırlar. Apartman yaşamı modernliğin bir simgesidir. Apartmanlardaki lüks hayat herkesin hoşuna gider ve maddî yönden rahat olan insanlar apartmanda daire sahibi olurlar.

Mehmet Rauf'un romanlarında apartman daireleri yoğunluk teşkil etmektedir. *Karanfil ve Yasemin*'de Samim, Şişli'de bir apartmanda oturmaktadır. *Böğürtlen* romanında Şekûre, Mahmure ve Nigar kardeşler Nişantaşı'nda bir apartmanda ikamet etmektedirler. Son *Yıldız* romanında Perran, Nişantaşı'nda lüks bir apartman dairesinde yaşamaktadır. Romanda elli yaşlarında zengin bir hanım olan Hidayet Hanım da ailesiyle Perran'ın oturduğu apartmanın dördüncü katında oturmaktadır.

Hüseyin Cahid'in romanlarında ise daha çok geleneksel yaşam ön plandadır. *Nadide* romanında anne kız bir konakta ikamet etmektedirler. *Hayal İçinde* romanının kahramanı Nezih, Saraçhane'de bir evde oturur. Romanda geleneksel yaşantısı olan Nezih'in, Batılı yaşama olan özentisi söz konusudur.

Romanlarda batılı hayatın yaşandığı mekânlardan da söz edilir. Tokatlıyan ve Pera Palas dönemin en önemli mekânlarıdır. Mehmet Rauf'un *Son Yıldız* romanında Beyoğlu'ndaki lokantalara giden Fahri Cemal, burada Fransız şarabı içer. Necdet Bahir bazen yemeklerini Tokatlıyan'da yemektir. Pera Palas da dönemin önemli otellerinden biridir. Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında olaylar Pera Palas'ta geçmektedir.

Ülkede görülen değişikliklerden eğlence hayatı da nasibini alır. Eğlence hayatının merkezi Beyoğlu'dur. Eskiden beri var olan meyhanelerin yerini batılı tarzda gazinolar alır. Alafranga mekânlar açılmaya başlar. *Mâî ve Siyah* romanında batılı tarzda eğlence yerleri ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Bu eğlence yerlerinden en önemlisi Palais de Cristal'dır. Burası müzikli ünlü bir yerdir. *Aşk-ı Memnû* romanında Concordiya Behlül'ün gittiği müzikli eğlence yerlerinden biridir.

Beyoğlu'nda açılan yabancı markalı mağazalar da her kesim insanın dikkatini çekmiştir. Bu mağazalarda her türlü ürünler satılmaktadır. Hâlid Ziyâ'nın *Aşk-ı Memnû* romanında giyim kuşama düşkün Firdevs Hanım ve kızları kıyafetlerini Beyoğlu'nda açılan yabancı mağazalardan alırlar. Matmazel de Courton, Adnan Bey'in çocukları Bülent ve Nihal'i Beyoğlu'na Lebon'a götürür. *Nesl-i Ahîr*'de Süleyman Nüzhet de kızı Azra ile şeker ve çikolatalar almak için Lebon'a uğrar. Baba kız Ada'da tuttukları eve gereken

malzemeleri Beyoğlu'ndaki yabancı ürünler satılan mağazalardan temin ederler. Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında Süreyya yalı için gereken eşyaları Beyoğlu'ndaki mağazalardan satın alır. *Karanfil ve Yasemin*'de Samim, Moda'da tuttuğu evin eşyalarını Beyoğlu'ndaki mağazalardan sipariş eder.

Tanzimat'tan sonra başlayan değişim toplumun her kesiminde etkisini göstermektedir. Batı'yı tanıyan bilen Servet-i Fünûn romancıları romanlarında değişen mekânları çizerler. Mesire yerleri halkın rağbet ettiği yerlerden biridir. Burası yasak aşkların yaşandığı, genellikle bazı kadınların kıyafetlerini sergiledikleri bir yerdir. Göksu ve Kağıthâne'ye evlenmek isteyen kadınlar eş bulmak için giderler. Hâlid Ziyâ'nın *Kırık Hayatlar* romanında Ömer Behiç'in yaptırdığı ev Kağıthâne'ye bakmaktadır. Kağıthâne Veli Bey'in kızlarının sık sık gittiği yerler arasındadır. Ferruh da Kağıthâne ve Göksu'da gününü gün eden ailesini önemsemeyen biridir. *Aşk-ı Memnû* romanında Firdevs Hanım sürekli mesirelerde boy gösteren biridir. İlerleyen yaşını, giydiği giysilerle saklamaya çalışır. Bu kadınlar Melih Bey takımı olarak bilinmektedirler. Kızları da hayatlarını günlük zevkler peşinde koşarak musiki ve mehtap âlemlerinde geçirirler. *Mâî ve Siyah*'ta Kağıthâne mesiresi Ahmet Şevki Efendi tarafından eleştirilmektedir. Hâlid Ziyâ bu romanlarda Kağıthâne gezisine yapılan gezintileri ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır.

Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında Boğaziçi'nin o muhteşem manzarası anlatılır. Süreyya ve ailesi her yaz Taşocağı'ndaki bağ evine gelirler. Burayı sevmeyen Süreyya Boğaziçi'nin hayalini kurmaktadır. Süreyya'nın mutsuzluğunu gören Suat, babasından bir miktar para alır. Bu para ile Boğaziçi Yenimahalle'de bir yalı kiralanır. Zamanını Boğaziçi'nde sandalıyla geçiren Süreyya Suat'ı ihmal eder. *Karanfil ve Yasemin* romanında Kadri Paşalar'ın Beykoz Akbaba'da bir köşkleri vardır. Kadri Paşa Akbaba'da verdiği davete dostlarını çağırır, hep beraber Yuşa tepesinde piknik yaparlar. Kadri Paşa'nın Beykoz'daki köşke sık sık uğrayan Pertev'in arkadaşı Samim ile Nevhiz arasında bir ilişki başlar. Samim'le Nevhiz'in gezdiği yerler arasında Boğaziçi de vardır. *Genç Kız Kalbi*'nde Boğaziçi eleştirilir. Romanın kahramanı Pervin, İstanbul'un en güzel mesirelerinden olan Göksu'yu beğenmez. Behiç de ona katılır ve bir hanımın böyle mesirelere gitmemesi gerektiğini düşünür. Pervin ile Behiç'in Göksu mesiresini

beğenmemesi Pervin'in amcası ve yengesini çok şaşırır. Adalar da mesire yerleri olarak bilinmektedir. *Aşk-ı Memnû* romanında Adnan Bey'in halası Büyükada'da oturur. *Nesl-i Ahîr*'de Süleyman Nüzhet kızı Azra ile Ada'da ev tutup yaşamaya başlar. *Bir Aşkın Tarihi*'nde Macit Güzin'i Ada'da görüp âşık olur. *Böğürtlen*'de yaz aylarını Büyükada'da geçiren üç kız kardeş vardır.

Servet-i Fünûn romancılarının romanlarında Türkiye dışına ve Avrupa'ya giden kahramanlarla da karşılaşmaktayız. Hâlid Ziyâ'nın *Nemide* romanında Nemide'nin annesi Naima Hanım kızını doğurduktan sonra ölür. Karısının ölümüne üzülen Şevket Bey kızından uzaklaşıp Suriye'ye gider. Kızı Nemide iki yıl aile doktoru Osman Bey'in yanında kalır. Şevket Bey daha sonra kızının yanına döner ve kendini kızına adar. *Kırık Hayatlar* romanında Ömer Behiç, Avrupa'daki tıp eğitimini bitirdikten sonra yurda döner. Mehmet Rauf'un *Karanfil ve Yasemin* romanında Samim'in, Fransa, Almanya, İsviçre, İtalya ve İngiltere'yi gezip dolaştığı görülür. İki defa Avrupa'ya giden Nevhiz, romanın sonunda İtalya'ya kaçar. Maddî durumu iyi olan Kadri Paşa'nın kızı ve oğlu da evlendikten sonra Avrupa'ya balayına giderler.

Çalışmanın *Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Eşya* adlı üçüncü bölümü romanlarda yer alan eşya unsuruna ayrılmıştır. Hayatın her alanında görülen değişim eşyada da kendini gösterir. Romanlarda evlerin döşeniş tarzı ve roman kişilerinin kullandıkları eşyalar ayrıntılı olarak anlatılır. Evlerdeki düzen mobilya ve ev eşyası roman kişilerinin sosyal durumunu göstermektedir. Sedirlerden sandalyeye, koltuk ve kanepelere geçilir. Evlerde bulunan piyano batılı yaşamın en önemli unsurlarındandır. Hâlid Ziyâ'nın *Nemide* romanında Şevket Bey'in kızının odası Avrupaî tarzdadır. Arkadaşı doktor Osman Bey geldiğinde kütüphane odasında oturur. *Aşk-ı Memnû* romanında Adnan Bey'in yalısındaki geridonlar, oyma XV. Lois sandalyeler batılı yaşayışı göstermesi bakımından önemli örneklerdir. Doğulu tarzda döşenen evlere hayranlık duyan Matmazel de Courton bu eve geldiğinde çok şaşırır. *Nesl-i Ahîr*'de Süleyman Nüzhet batılı yaşamı benimseyen kişilerdendir. Ada'da tuttıkları ev Avrupaî tarzda döşenir. *Karanfil ve Yasemin* romanında Samim, Avrupaî tarzda döşettirdiği Moda'daki evinin yatak odasında Nevhiz için tuvalet malzemesi bulundurur. *Son*

Yıldız'da Perran'ın oturduğu apartman dairesi tamamen batılı tarzda döşenmiştir. Evin içindeki eşyalar Avrupaî'dir.

Hüseyin Cahid'in *Nadide* romanında Nadide ve annesinin yaşadıkları konak ve Ali Bey'in köşkündeki eşyalar yerlidir. *Hayal İçinde* romanında Nezih, yanında sürekli kitap taşır, kıraathanede gazete okur. *Salon Köşelerinde* romanında Şekip'in batılı yazarların romanlarını okuduğu görülür.

Çalışmanın *Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Kıyafet* başlıklı dördüncü bölümünde roman kişilerinin (hem kadın hem erkek) kullandıkları kıyafetler ve aksesuarlar üzerinde durulmuştur. Toplumsal yaşamdaki değişiklikler kıyafetlere de yansır. Yaşamak ve ferace, XIX. yüzyılın sonuna kadar türlü değişikliklerle kadınlar tarafından kullanılmıştır. Sokağa feraceyle çıkan hanımlar, mesire yerlerinde de renkli feraceleriyle görülürler. Bu değişimden etkilenen yaşmaklar da incelmeye, kadınlar tarafından değişik şekillerde bağlanmaya başlar. Hâlid Ziyâ'nın *Sefile* romanında Mihriban Hanım'ın üzerinde ferace vardır. *Kırık Hayatlar* romanında ferace ve ince yaşmaklar Veli Bey'in kızlarının üzerinde görülür. Kürk modası çıkınca, varlıklı hanımlar her mevsimde kürk giymeye başlarlar. Mehmet Rauf'un *Son Yıldız* romanında Perran Hanım'ın giydiği pahalı kürk dikkat çekmektedir. Lale Devri ve Tanzimat Fermanı'yla birlikte hanımlar Avrupa modasıyla tanışarak bunun etkisinde kalır ve geleneksel giyim kuşam tarzından uzaklaşırlar. Bu yüzyılın sonunda hanımlar artık dergilerde gördükleri Paris modasını takip etmeye ve burada gördükleri modelleri terzihanelerde diktirmeye başlarlar. XIX. yüzyılda mesireler rağbet görmeye başlayınca maşlahlar ve ince başörtüleri kullanılır. Avrupa modasından etkilenen hanımlar, moda dergilerinde gördükleri korseleri kullanmaya başlayınca, korse modasının hızla yayıldığı görülür. Hâlid Ziyâ'nın *Aşk-ı Memnû* romanında Firdevs Hanım, Nihal ve Peyker korse kullanırlar.

XIX. yüzyılın sonlarına doğru çarşaf giymeye başlanır. Kabarıkol modası çıkınca hanımlar bu elbiselerin üzerine ferace giyemez olurlar. Arap kadınlarının giydiği çarşaf moda olmaya başlar. Çarşaf genellikle koyu renkten yapılmaktadır. Davetlere giden hanımlar siyah renk çarşafı tercih ederler. Genç kızların çarşafı açık renktedir. *Karanfil*

ve *Yasemin* romanında Nevhiz, Samim'le buluşmaya giderken siyah çarşaf giymektedir. Çarşaf gövdenin üst kısmını kapatan pelerin ve ayaklara kadar uzanan eteklikten oluşur. Zamanla bu modelin alt kısmı daralır ve çarşafın üst kısmı kısalarak pelerin olur. Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında Lidya bir davete giderken pelerin giyer. Bu dönemde Avrupalı hanımlar ince kumaştan mantolar giymeye başlarlar. *Ferdâ-yı Garâm*'da Sermet'in boz renkli mantosu vardır. Ülkemizde de bu mantoları andıran ince kumaştan yapılan mantoya benzer yeldirmeler yapılır. *Mâî ve Siyah*'ta Lâmia hocasıyla yürüyüşe çıkarken yeldirme giymektedir.

Romanlarda modayı takip eden varlıklı kişiler iyi giyinmektedirler. Hâlid Ziyâ'nın *Nemide* romanında Nemide'nin odasında çeşitli renklerde ipekten ve yünden yapılmış her renk elbiseler bulunmaktadır. *Aşk-ı Memnû*'da Firdevs Hanım ve kızları güzel giyinmek için Beyoğlu'ndaki mağazaları tek tek gezerler. Yaşına uygun olmayan kıyafetler seçen Firdevs Hanım genç kız gibi giyinir. Bihter ve Peyker'in giydiği dekolte elbise de Avrupaî bir giyim şeklidir. Onlar için en önemli şey giyim ve eğlencedir. Adnan Bey'in kızı Nihal de kendisine çok sayıda kıyafet alır, eski kıyafetlerini Cemile'ye verir. *Kırık Hayatlar*'da Vedide sade ve şık giyinmektedir. Gezip eğlenmeyi seven Veli Bey'in kızlarının giyimi dikkat çekicidir. Ömer Behiç'le gönül eğlendiren Neyyir, elbiselerini Beyoğlu'nda bir terzide diktirmektedir. Mehmet Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* romanında Sermet, modayı gazete ve dergilerden takip etmektedir. Şık ve güzel giyinen Sermet, İngiliz modasına ilgi duyar. *Son Yıldız*'da Perran, devrin modasını kendisine gelen dergilerden takip etmekte, hoşuna giden kıyafeti diktirmektedir. Perran eski sevgilisi Fuat İlhami'yle buluşmaya giderken lacivert etek, siyah manto ve ayakkabı giyer, kafasına kadife şapka takar. Şemsiye, eldiven ve çanta, romanlarda gördüğümüz önemli aksesuarlardır. Romanların büyük kısmında kadınlar bu aksesuarları kullanırlar. Bu modalar ülkeye gelen moda dergileri sayesinde yayılır.

Batılılaşmanın getirdiği değişim erkek kıyafetlerinde de görülmektedir. Hâlid Ziyâ'nın *Nemide* romanında Nail kırmızı şeritli bir palto giyer. *Aşk-ı Memnû*'da Behlül'ün eldiveni ve bastonu vardır. *Kırık Hayatlar*'da Ömer Behiç'in arkadaşı Bekir Servet tek gözlük ve kül renkli bir çift eldiven kullanır. *Nesl-i Ahir*'de Süleyman Nüzhet muşamba

bir palto giyer, baston kullanır, tek gözlük takar. Şevket Bey redingot giyer. Mehmet Rauf'un *Karanfil ve Yasemin* romanında elbiselerini Londra'da diktiren Sakıp Süleyman hem yaşayış tarzı hem de giyim kuşamıyla batılıdır. Samim baston kullanır, pijama giyer. *Son Yıldız*'da Fahri Cemal Pera Palas'taki bir baloya frak giyer. Fahri Cemal, Fikret Bey ve Fuat İlhami şapka kullanırlar. Karşısındakini giyimine göre değerlendiren Necdet Bahir de güzel giyinir. Sokakta elinde hep eldiven ve baston vardır. *Define*'de Şakir Feyzi, Frenk gömleği, ütülü pantolon ve şık iskarpin giyer, baston kullanır. Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde* romanında Nezih, Frenk gömleği ve ütülü pantolon giyer, baston kullanır. Safvetî Ziyâ'nın *Salon Köşelerinde* romanında giyimine özen gösteren Şekip Bey, eldiven giyer, boyunbağı takar, baston kullanır. Kullandığı parlak gömlek dikkat çekmektedir. Soğuk havalarda palto ve yağmurlu havalarda şemsiye kullanır. Romanlarda kadın kıyafetleri erkek kıyafetlerine rağmen daha çeşitli ve daha renklidir. Ayakkabılar Batılı giyim tarzını tamamlayan unsurlar olarak görülür.

Sonuç olarak, Servet-i Fünûn romancılarının romanlarında mekân eşya kıyafet Tanzimat'la gelen değişimi anlatmaktadır. Mekân eşya kıyafet aracılığıyla toplumdaki değişimler romanlarda açık, canlı, gerçekçi anlatımlarla verilmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- ABALI, Nurullah (2009), *Geleneksellik ve Modernizm Açısından Kılık Kıyafet*, İlke Yayıncılık, İstanbul.
- Ahmet Mithat (2000), *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- AKALIN, L. Sami (1962), *Halit Ziya Uşaklıgil, Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- AKAY, Hasan (2006), “Servet-i Fünûn Topluluğu”, *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı: Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, C.7, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, s. 441-556
- AKAY, Hasan (1998), *Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Yeni Fikirler*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- AKGÜN, Mehmet (1988), *Materyalizmin Türkiye’ye Girişi ve İlk Etkileri*, KTB Yayınları, Ankara.
- AKTAŞ, Cihan (1991), *Tanzimat’tan Günümüze Kılık Kıyafet ve İktidar I*, Nehir Yayınları, İstanbul.
- AKTAŞ, Şerif (2000), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, 2.Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara.
- AKYÜZ, Kenan (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- ALANGU Tahir (1958), *Servet-i Fünûn Edebiyat Antolojisi*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- ALİ RIZA, (Balıkhane Nâzırı) (t.y), *Bir Zamanlar İstanbul*, Haz: Niyazi Ahmet Banoğlu, Tercüman 1001 Temel Eser.
- ALTAY, Fikret (1979), *Kaftanlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ALTINAY, Ahmet Refik (?), *Lale Devri*, 6. Baskı, Pınar Yayınları.
- AMİCİS, Edmondo de (1981), *İstanbul (1874)*, Çev., Prof. Dr. Beymum Akyavaş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Baylan Matbaası, Ankara.
- ANASTASSİADOU Meropi (1999), “Son Osmanlı Döneminde Selanik Kahvehaneleri”, *Doğu’da Kahve ve Kahvehaneler*, Helene Desmet Gregorie, François Georgeon, Çev., Meltem Atik, Esra Özdoğan, İstanbul, s.87-99.
- AND, Metin (1993), *16.Yüzyılda İstanbul. Kent, Saray, Günlük Yaşam*. Akbank Yayınları, İstanbul.

- ANDI, M.Fatih (2004), *Roman ve Hayat*, 2. Baskı, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul.
- ANDI, M. Fatih (1995), “Tenezzühün Alafrangası”, *İnsan Toplum Edebiyat*, Kitabevi, İstanbul.
- BACHELARD, Gaston (1996), *Mekânın Poetikası*, (Çev.:Aykut Derman), Kesit Yayıncılık, İstanbul.
- BANARLI, Nihat Sami, *İstanbul’a Dair*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1986.
- BARBAROSOĞLU-KARABIYIK, Fatma (2009), *Moda ve Zihniyet*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- BAYRAKTAR, Fatma (1990), *Giyim*, Ankara.
- BELGE Murat (2000), *İstanbul Gezi Rehberi*, Türk Vakfı Yurt Yayınları, 7. Baskı, İstanbul.
- BENJAMİN, Walter (2002), *Pasajlar*, Çev., A. Cemal, YKY, 4. Baskı, İstanbul.
- BERKES, Niyazi (1978), *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- BİRSEL, Salâh (2002), *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- BİRSEL, Salâh (2001), *Kahveler Kitabı*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- BOURNEUR Roland ve R.Quellet (1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Çev., Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- BUDAK, Ali (2008), *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.
- CANSEVER, Turgur (2010), *Osmanlı Şehiri*, Timaş Yayınları, 1.Baskı, İstanbul.
- CANSEVER, Turgur (1992), *Şehir ve Mimari*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul.
- Cevdet Kudret (1998), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Cevdet Kudret (1980), *Örneklerle Edebiyat Bilgileri*, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- CEZAR, Mustafa (1991), *XIX. Yüzyıl Beyoğlusu*, Ak Yayınları, İstanbul.
- ÇETİN, Nurullah (2006), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Edebiyat Otağı Yay. Ankara
- ÇIKLA, Selçuk (2004), *Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişmeleri ve Servet-i Fünûn Romanı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.

- ÇORUK, Ali Şükrü (1995), *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Beyoğlu*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- DİNO, Güzin (2008), *Türk Romanının Doğuşu*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- DİZDAROĞLU, Hikmet (1970), *Şinasi, Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Varlık Yayınevi, İstanbul.
- D'OHSSON, M.de M. (t.y), *XVIII. Yüzyıl Türkiyesi'nde Örf ve Âdetler*, Çev., Zerhan Yüksel, Tercüman 1001 Temel Eser, nr.3, İst., aktaran Ali Budak (2008), *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.
- ECO, Umberto (2009), *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Çev., Kemal Atakay, Can Yay., İstanbul.
- EKREM, Recaiẗade Mahmud (1985), *Araba Sevdası*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- ELÇİ-İNCİ, Handan (2003), *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev*, Arma Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.
- ELDEM, Sedat H. (1988), *Türk Bahçeleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ELDEM, Sedat Hakkı (1979), *Boğaziçi Anıları*, Aletaş Alarko Eğitim Tesisleri A. Ş.'nin bir Kültür Hizmetidir, İstanbul.
- EMİL, Birol (1979), *Mizancı Murad Bey, Hayatı ve Eserleri*, Fen-Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul.
- ENGİNÜN, İnci (2006), *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839 – 1923)*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- ENGİNÜN, İnci (1991), *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- ERCİLASUN, Bilge (1997), *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- EVYAPAN-ASLANOĞLU, Gönül (1972), “Kâğıthane Mesire ve Bahçeleri”, *Eski Türk Bahçeleri ve Özellikle Eski İstanbul Bahçeleri*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.
- FINN, Robert P. (1984) *Türk Romanı: İlk dönem 1872-1900*, Çev., Tomris Uyar, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- FORSTER, E.M. (1985), *Roman Sanatı*, Çev., Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul.
- GEORGEON, François (1999), “Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde İstanbul Kahvehaneleri,” *Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler*, Helene Desmet Gregoire, François Geogron, Çev., Meltem Atik, Esra Özdoğan, İstanbul, s.43-85.

- GÜRSOY, A. Tahir (2010), *Giyim Kültürü ve Moda: mesleki bilgiler*, Umar İletişim Hizmetleri, İstanbul.
- GÜRTUNA, Sevgi (1999), *Osmanlı Kadın Giysisi*, KBY, Ankara.
- Hâlid Ziyâ (2009), *Nesl-i Ahîr*, Haz: Alev Sınar Uğurlu, Özgür Yayınları, İstanbul. s.618
- Hâlid Ziyâ (2008), *Kırk Yıl*, Özgür Yayınları, İstanbul, s.932
- Hâlid Ziyâ (2006), *Sefile*, Haz: Ö.Faruk Huyugüzel, Özgür Yayınları, İstanbul, s.184
- Hâlid Ziyâ (1342/1924), *Kırk Hayatlar*, Orhaniye Matbaası, s.539.
- Hâlid Ziyâ (1313/1896), *Mâî ve Siyah*, Âlem Matbaası, Ahmed İhsan ve Şürekâsı, İstanbul, s.231.
- Hâlid Ziyâ (1316/), *Aşk-ı Memnû*, Âlem Matbaası, Ahmed İhsan ve Şürekâsı, İstanbul, s.527.
- Hâlid Ziyâ (1945), *Ferdi ve Şürekâsı*, naşiri: İbrahim Hilmi, Hilmi Kitabevi, İstanbul, s.192.
- Hâlid Ziyâ (1307/1890b), *Bir Ölüünün Defteri*, Hizmet Matbaası, İzmir, s.172.
- Hâlid Ziyâ (1307/1890a), *Nemide*, Hizmet Matbaası, İzmir, s.208.
- HEİSSE, Ulla (2001), *Kahve ve Kahvehaneler*, Dost Kitabevi, Ankara.
- HİSAR, A. Şinasi (2010), *Boğaziçi Yalıları*, YKY. 2. Baskı, İstanbul.
- HİZARCI, Suat (1969), *Hüseyin Cahit Yalçın*, 2.Baskı, Varlık Yayınevi, İstanbul.
- HUYUGÜZEL, Ömer Faruk (2006), “Halit Ziya Uşaklıgil”, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Haz: (Koordinatör: İsmail Parlatır), İnci Enginün, Ömer F.Huyugüzel, Bilge Ercilasun, Mustafa Özbacı, Alaattin Karaca, Akçağ Yayınları, Ankara, s.311-391.
- HUYUGÜZEL, Ömer Faruk (1995), *Halit Ziya Uşaklıgil*, MEB. Yayınları, İstanbul.
- HUYUGÜZEL, Ömer Faruk (1982), *Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayatı, Hikâye ve Romanları Üzerinde Bir Araştırma*, KTB Yayınları, Ankara.
- Hüseyin Cahid (1317/1901), *Hayal İçinde*, Âlem Matbaası, İstanbul, s.256
- Hüseyin Cahid (1308/1891), *Nâdide*, Âlem Matbaası, Ahmed İhsan ve Şürekâsı, İstanbul, s.499
- KANAR, Mehmet (2003), *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Derin Yayınları, İstanbul.

- KAPLAN, Mehmet (1997), *Tevfik Fikret Devir -Şahsiyet -Eser*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (1970), *Nesillerin Ruhu*, Hareket Yayınları, 2.Baskı İstanbul.
- KARAL, Enver Ziya (2003), *Osmanlı Tarihi, Islahat Fermanı Devri*, C.VII, 6.Baskı, TTK Basımevi, Ankara.
- KARAL, Enver Ziya (1999), *Osmanlı Tarihi, Nizam-I Cedit ve Tanzimat Devirleri*, C.V, 6. Baskı, TTK Basımevi, Ankara.
- KARAL, Enver Ziya (1998), *Osmanlı Tarihi, Islahat Fermanı Devri*, C.VI, 6. Baskı, TTK Basımevi, Ankara.
- KAVCAR, Cahit (1995), *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.
- KERMAN, Zeynep (2008), *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- KERMAN, Zeynep (1998), *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- KOCATÜRK, V.Mahir (1970), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Edebiyat Yayınevi Ayyıldız Matbaası, Ankara.
- KOÇU, Reşad Ekrem (2002), *Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri*, Doğan Kitap, İstanbul.
- KOÇU, Reşad Ekrem (1967), *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara.
- KORKMAZ, Ramazan (2007a), "Servet-i Fünûn Topluluğu (1876-1901)", *Türk Edebiyatı Tarihi I*, C.3, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, s.17-42
- KORKMAZ, Ramazan (2007b), "Romanda Mekanın Poetiği", *Edebiyat ve Dil Yazıları*, Mustafa İsen'e Armağan, s.399-415, Grafiker Yayınları, Ankara
- LEWİS, Bernard (1998), *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, Metin Kıratlı, TTK, Ankara.
- Mehmet Murat (Mizancı)(1980), *Turfanda mı yoksa Turfa mı?*, Sadeleştiren: Birol Emil, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Mehmet Rauf (1929), *Halâs: İstiklâl Harbi Romanı*, Muallim Ahmet Halit Kitaphânesi, İstanbul, s.400
- Mehmet Rauf (1928), *Kan Damlası*, Amedî Matbaası, Kanaat Kütüphânesi, İstanbul, s.111

- Mehmet Rauf (1927a), *Son Yıldız*, Sühulet Kütüphanesi, Gündoğdu Matbaası, İstanbul, s.633
- Mehmet Rauf (1927b), *Define*, Gündoğdu Matbaası, İstanbul, s.142
- Mehmet Rauf (1926), *Böğürtlen*, Akşam Matbaası, Sahip ve Naşiri: Kitaphâne-i Sûdi, İstanbul, s.108
- Mehmet Rauf (1341/1925), *Genç Kız Kalbi*, 2.Tab. Halk Kitaphânesi, İstanbul, s.140
- Mehmet Rauf (1340/1924), *Karanfil ve Yasemin*, Matbaa-i Âmedî, İstanbul, s.447
- Mehmet Rauf (1331/1915a), *Bir Aşkın Tarihi*, Dersaadet: Kanaat Matbaası, s.80
- Mehmet Rauf (1331/1915b), *Menekşe*, Muhtar Halit Kitaphânesi, İstanbul, s.91
- Mehmet Rauf (1329/1913) *Ferdâ-yı Garâm*, Muhtar Halit Kitaphânesi, Selanik Matbaası, İstanbul, s.115
- Mehmet Rauf (1330/1912), *Bir Zambağın Hikâyesi*, İstanbul (m.y.), s.72
- Mehmet Rauf (1325/1909a), *Garâm-ı Şebâb*, Hilâl Matbaası Âşıkane adlı kitabın içinde, İstanbul, s.123-188 sayfaları arasında.
- Mehmet Rauf (1325/1909b), *Serap*, Hilâl Matbaası, Âşıkane adlı kitabın içinde, İstanbul, s.30-121 sayfaları arasında.
- Mehmet Rauf (1317/1899), *Eylül*, Âlem Matbaası, Ahmed İhsan ve Şürekâsı, İstanbul, s.392.
- MONTAGU, Lady (1998), *Şark Mektulları 1717-1718*, Çev., Ahmet Refik, Haz: Dursun Gürlek, Timaş Yayınları, İstanbul.
- MORAN, Berna (2004), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- MUTLUAY, Rauf (1970), *100 Soruda XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- NACİ, Fethi (2007), *Yüzyılın 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- NACİ, Fethi (1981), *100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul.
- Namık Kemal (2000), *İntibah*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- OKAY, Orhan (2005), *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

- OKAY, Orhan (1975), *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Mithat Efendi*, Baylan Matbaası, Ankara.
- ORTAYLI İlber (2001), *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ORTAYLI İlber (1987), “Eski İstanbul Evleri”, *İstanbul’dan Sayfalar*, Hil Yayınları, 2.Baskı, İstanbul, s. 29-35, aktaran Handan İnci Elçi *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev*, Arma Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2003, s.80-81.
- ÖZBALCI, Mustafa (2006), “Mehmet Rauf”, *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Haz: (Koordinatör:İsmail Parlatır) İnci Enginün, Ömer F. Huyugüzel, Bilge Ercilasun, Alaattin Karaca, Akçağ Yayınları, Ankara, s.393-486.
- ÖZÖN, Mustafa Nihat (1936), *Türkçede Roman*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- ÖZLEM, Doğan (2002), “Türkiye’de Pozitivizm ve Siyaset”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* (Modernleşme ve Batıcılık), C.3, s.452-464.
- PAKALIN, Mehmet Zeki (1972), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C.3, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- PAKALIN, Mehmet Zeki (1971), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C.1 ve 2, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- PARDOE, Julia (1967), *Yabancı Gözü ile 125 Yıl Önce*, Çev., Bedriye Şanda, İnkılap ve Aka Kitapevleri, İstanbul.
- PARLA, Jale (2002), “*Don Kişot’tan Bugüne Roman*”, İletişim Yayınları, İstanbul.
- PARLA, Jale (1993), *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- PARLATIR, İsmail (2006), *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Haz: (Koordinatör:İsmail Parlatır) Mustafa Özbalcı, İnci Enginün, Ömer F. Huyugüzel, Bilge Ercilasun, Alaattin Karaca, Akçağ Yayınları, Ankara.
- PARLATIR, İsmail (2004), *Recaî-zade Mahmud Ekrem*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- SAFA, Peyami (1999), *Fatih Harbiye*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Safvetî Ziyâ (1328/1912), *Salon Köşelerinde*, Muhtar Halit Kütüphânesi, İstanbul, s.228
- SÂMÎ, Şemseddin (2011), *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*, Özgür Yayınları, İstanbul.
- SÂMÎ, Şemseddin (1985), *Kâmûs-ı Türkî*, C.I, II, III, Tercüman Gazetesi Tesisleri, İstanbul.

- SARAÇ, Tahsin (1976), *Fransızca Türkçe Büyük Sözlük*, C.1, TDK Yayınları, İstanbul.
- SARAÇGİL Ayşe (1999), “Kahvenin İstanbul’a Girişi. 16. ve 17. Yüzyıllar”, *Doğu’da Kahve ve Kahvehaneler*, Helene Desmet Gregoire, François Geogron, Çev., Meltem Atik, Esra Özdoğan, İstanbul, s.27-41.
- SEVENGİL, Refik Ahmet (1985), *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*, Haz: Sami Önal, 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- SEVİN, Nureddin (1973), *On Üç Asırlık Kıyafet Tarihine Bir Bakış*, 1. Baskı, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Yayınları, Milli Eğitim basımevi, İstanbul.
- SEVÜK, İ., Habib (1942), *Tanzimat’tan Beri Edebiyat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- SEZÂİ, Sami Paşazâde (2000), *Sergüzeşt*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- STEVİCK, Philip (2004), *Roman Teorisi*, Cev., Sevim Kantarcıoğlu, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ŞAN, Mustafa Kemal (1998), *Toplumsal Değişme Açısından Servet-i Fünûn Dönemi Türk Romanı*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- ŞEHSUVAROĞLU, Haluk (2005), *Asırlar Boyunca İstanbul: eserleri olayları kültürü*, Cumhuriyet Gazetesinin Parasız Ekidir, Mart, İstanbul.
- ŞEN, Cafer (2006), “Servet-i Funûn Romanı”, *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı: Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, C.7, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, s.557-576.
- ŞERİF, Yusuf (1935), *Muhtasar Avrupa Edebiyatı Tarihi*, Devlet Matbaası, İstanbul.
- TANPINAR A., Hamdi (1992), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz: Zeynep Kerman, Dergah Yayınları, 3. Baskı, İstanbul.
- TANPINAR A., Hamdi (1988), *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.
- TEKİN, Mehmet (2001), *Roman Sanatı 1 Romanın Unsurları*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- TİMUR, Taner (2002), *Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, Afa Yayınları, İstanbul.
- TOROS, Taha (1998), *Kahvenin Öyküsü*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- TÖRENEK, Mehmet (1999), *Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf*, Kitabevi, İstanbul.

- TUCHSCHERER, Michel (1999), “Osmanlı Döneminde Mısır Kahvehaneleri 16.-18.Yüzyıllar”, *Doğu’da Kahve ve Kahvehaneler*, Helene Desmet Gregoire, François Georjeon, Çev., Meltem Atik, Esra Özdoğan, İstanbul, 101-123.
- TUNAYA, Zafer Tarık (1996), Türkiye’nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri, Arba Yayınları, İstanbul.
- TURAN, Şerafettin (1990), *Türk Kültür Tarihi*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- TURHAN, Mümtaz (1951), *Kültür Değişmeleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınlarından No: 479, Doğan Kardeş Yayınları A.Ş.Basımevi, İstanbul.
- TURNA, Murat (2011), *1980 Türk Romanında Değerlerin Çözülmesi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Doktora Tezi.
- TÜRKÇE SÖZLÜK (2005), TDK. Yayınları, Ankara.
- UNAT, Faik Reşit (1974), *Hicrî Tarihleri Miladî Tarihe Çevirme Kılavuzu*, TTK Basımevi, 4. Baskı, Ankara.
- UZUNÇARŞILI, İ., Hakkı (1995), *Osmanlı Tarihi XVIII. Yüzyıl*, C.IV, II. Bölüm, TTK Basımevi, Ankara.
- UZUNÇARŞILI, İ., Hakkı (1988), *Osmanlı Tarihi, Karlofça Anlaşmasından XVIII. Yüzyılın Sonlarına Kadar*, C.IV, I.Bölüm, TTK Basımevi, Ankara.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya (1997), *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, Ülken Yayınları, İstanbul.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya (1994), *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yayınları, İstanbul.
- ÜNAYDIN, Ruşen Eşref (1938), *Boğaziçi Yakından*, Çituri Biraderler Basımevi, İstanbul.
- ÜNER, Melda (2011), *19. Yüzyıl Türk Hikâye ve Romanında Zevk ve Elence Kadınları*, Kirpi Kitap, İstanbul.
- ÜNER, Melda (2006), *Roman ve Musiki*, Simurg Yayınları, İstanbul.
- WELLEK, Rene, Varren Austin, *Edebiyat Teorisi*, (Çev, Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir 1993.
- YAVUZ, Hilmi (2000), “Batılılaşma Değil, Oryantalistleşme...”, *Modernleşme, Oryantalizm ve İslam*, Büke Yayınları, İstanbul.

YETİŞ, Kazım (2007), *Dönemler ve Problemler Aynasında Türk Edebiyatı*, Kitabevi, İstanbul.

YETİŞ, Kazım (1995), *Talîm-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sâhasında Getirdiği Yenilikler*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara.

ZAT, Vefa (2005), *Eski İstanbul Otelleri*, Bilge Karınca Yayınları, İstanbul.

Ansiklopedi Maddeleri

AKBAYAR, Nuri (1985), “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Ceviri”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, C.2, İletişim Yayınları, İstanbul, s.447-451.

AKÜNAL, Dündar (1985), “Çeviri ve Batılılaşma”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, C.2, İletişim Yayınları, İstanbul, s.452-454.

CANDAŞ, Ömür (1972), “Konak”, *Büyük Lûgat ve Ansiklopedi (Meydan Larousse)*, Meydan Yayınları, C.7, İstanbul. s.429-431.

Cevdet Kudret (1985), “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Edebiyatı”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, C. 2, İletişim Yayınları, İstanbul, s.388-408.

ÇAVAŞ, Raşit (1995), “Eğlence Hayatı”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, C.III, İstanbul, s.140-144.

GÖKTAŞ, Uğur (1995), “Fes”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.3, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yay., İstanbul, s.296-297.

GÖKTAŞ, Uğur (1993), “Mesireler”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.5, İstanbul, s.407-408.

IŞIN, Ekrem (1993), “Kahvehaneler”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yay., C. IV, İstanbul, s.386-392.

IŞIN, Ekrem (1985), “19. yy’da Modernleşme ve Gündelik Hayat”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, C.2, İletişim Yayınları, İstanbul, s.538-563.

KILIÇBAY, Ali Mehmet (1985), “Osmanlı Batılılaşması”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, C.1, İletişim Yayınları, İstanbul, s.147-152.

KOÇU, Reşad Ekrem (1971), “Ev, Ahşab Evler”, *İstanbul Ansiklopedisi*, C.10, Koçu Yayınları, İstanbul, s.5400-5404.

KOÇU, Reşad Ekrem (1971), “Ev, Apartmanlar”, *İstanbul Ansiklopedisi*, C.10, Koçu Yayınları, İstanbul, s.5404-5405.

KOÇU, Reşad Ekrem (1963), “Boğaziçi Yalıları”, *İstanbul Ansiklopedisi*, C.6, İstanbul, s. 2903-2909.

- KOÇU, Reşad Ekrem (1963), “Büyükdere Çayırı”, *İstanbul Ansiklopedisi*, C.6, İstanbul, s.3249-3252.
- KOÇU, Reşad Ekrem (1963), “Büyükdere”, *İstanbul Ansiklopedisi*, C.6, İstanbul, s.3240-3242.
- KOÇU, Reşad Ekrem (1963), “Büyükada”, *İstanbul Ansiklopedisi*, C.6, İstanbul, s.3190-3202.
- KOÇU, Reşad Ekrem (1960), “Baston”, *İstanbul Ansiklopedisi*, C.4, İstanbul, s.2161-2163
- KUBAN, Doğan (1995), “Yalılar”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.7, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.417-422
- KUBAN, Doğan (1995), “Konaklar”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.5, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul. s.50-55.
- MORAN, Berna (1985), “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Roman”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, C.2, İletişim Yayınları, İstanbul, s.409-418.
- OKAY, Orhan (1994), “Edebiyât-ı Cedide”, *İslam Ansiklopedisi*, C.10, İstanbul, s.398-399.
- PARLATIR, İsmail (2009), “Servet-i Fünun”, *İslam Ansiklopedisi*, C.36, İstanbul, s.573-575.
- PARLATIR, İsmail (1990), “Servet-i Fünûn Edebiyatı”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C.7, Dergah Yayınları, İstanbul, s.528-536.
- ŞAHİN, Yüksel (1994), “Giyim Kuşam”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.3, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yay., İstanbul, s.396-401.
- TEKELİ, İlhan (1985), “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Eğitim Sistemindeki Değişmeler”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, C.2, İletişim Yayınları, İstanbul, s.456-475.
- TİMUR, Taner (1985), “Osmanlı ve Batılılaşma”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, C.1, İletişim Yayınları, İstanbul, s.139-147.
- ÜSDİKEN, Behzat (1995), “Baker Mağazaları”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Türkiye Ekonomik ve toplumsal Tarih Vakfı, C.1, İstanbul, s.551-552.
- ZAT, Vefa (1995), “Gazinolar”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, C.III, İstanbul, s.379-380.

Sürekli Yayınlar

- AND, Metin (2008), “Kıyafetnameler ve Giyim Kuşam Albümleri” *Sanat Dünyamız*, Sayı 107, Yaz 42-51.
- BALCI, Perihan (1981), “Eski İstanbul Evleri”, *Sanat Dünyamız*, Yıl 7, Sayı 21, Ocak, s.2-9.
- ÇETİN, Nurullah (2002), “Tanzimat Döneminde Türk Romanı”, *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, Yıl 6, Sayı 65-66-67, Mayıs, Haziran, Temmuz, s.21-30.
- DAŞÇIOĞLU, Yılmaz, Okan KOÇ, *Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Ana Temalar*, Turkish Studies Winter 2009, [www.turkishstudies.net/sayilar/sayi_4/Cilt_1/2_%2520%](http://www.turkishstudies.net/sayilar/sayi_4/Cilt_1/2_%2520%20).
- GÖRÜNÜR, Lale (1998), “Anıların Aynasında Moda” Portakal Sanat ve Kültür Dergisi, Sayı 12, Kış 1998-1999, s.88-101.
- HAYDAROĞLU, Mine (2008), “Bir Beden Dili:Giyim Kuşam”, *Sanat Dünyamız*, Sayı 107, Yaz s.3-4.
- ISSI, Ahmet Cüneyt (2002), “Türk Edebiyatının Romanla Tanışması”, *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, Yıl 6, Sayı 65-66-67, Mayıs, Haziran, Temmuz, s.16-20.
- NARLI, Mehmet (2002), “Romanda Zaman ve Mekan Kavramları”, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.5, Sayı 7, Mayıs, s.91-106.
- PARLATIR, İsmail (1994), “Tanzimat Ruhunun Edebiyata Kazandırdığı Değerler”, *Tanzimat’ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyum*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, s.553-567.
- ROCHE, Daniel (2008), “Fransa’da Moda Basınının Doğuşu”, Çev., Orçun Türkay, *Sanat Dünyamız*, Sayı 107, Yaz, s.69-73.
- TEZCAN, Hülya (1998), “16.-17. Yüzyıl Osmanlı Sarayında Kadın Modası”, *Portakal ve Sanat Dergisi*, Sayı 12. Kış 1998-1999. s.54-69.
- TEZCAN, Hülya (1998), “Batılılaşma Döneminde Saray Kadınının Modası”, *Portakal ve Sanat Dergisi*, Sayı 12. Kış 1998-1999. s.82-86.
- TEZCAN, Hülya (1988), “Osmanlı İmparatorluğu’nun Son Yüzylında Kadın Kıyafetlerinde Batılılaşma”, *Sanat Dünyamız*, Yıl 14, Sayı 37, Temmuz, Yapı Kredi Yay., İstanbul, s. 45, aktaran Lale Görünür “Anıların Aynasında Moda”, *Portakal ve Sanat Dergisi*, Sayı 12, Kış 1998-1999, s.89-101.

ÜSDİKEN, Behzat (1994), “Eski Beyoğlu’nda Restaurant, Birahane, Bar, Gazino ve Meyhaneler –VIII”, *Toplumsal Tarih*, C.2, Sayı 12, Aralık, 25-30.

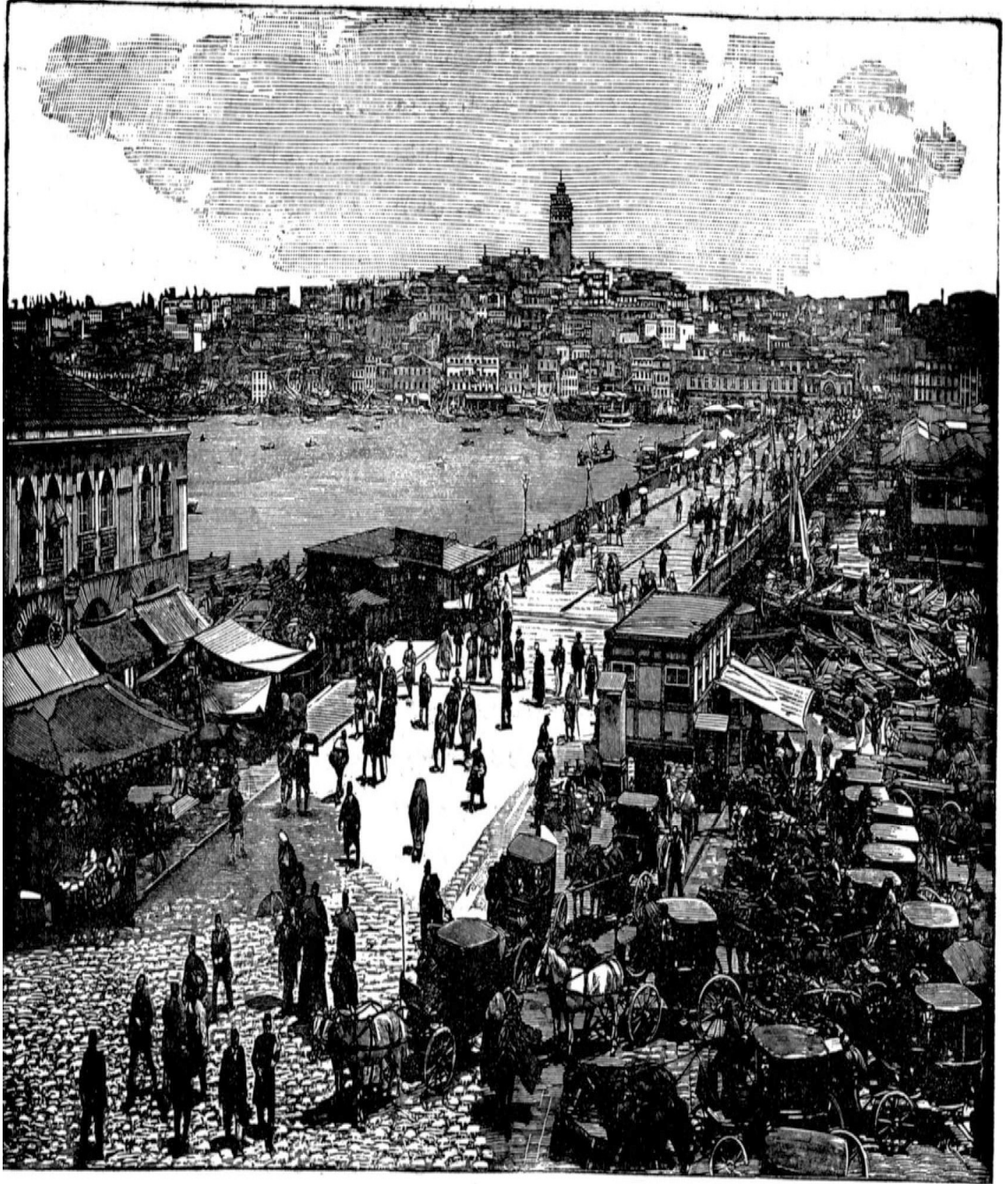
ÜSDİKEN, Behzat (1994), “Eski Beyoğlu’nda Restaurant, Birahane, Bar, Gazino ve Meyhaneler –VI”, *Toplumsal Tarih*, C.2, Sayı 9, Eylül, s.32-36.

ÜSDİKEN, Behzat (1994), “Eski Beyoğlu’nda Restaurant, Birahane, Bar, Gazino ve Meyhaneler –IV”, *Toplumsal Tarih*, C.2, Sayı 7, Temmuz, s.32-36.

ÜSTER, Celâl (1998), “Moda ve Sanat”, Sayı 12, Kış 1998-1999, Portakal ve Sanat Kültür Evi, s.8-13.

EKLER

EK 1 - Yeni Cami Köprüsü ve Galata'nın İstanbul Tarafından Görünüşü



بی جامع کوریسی و غلطه ک استانبول طرفندن کورنیشی

Kaynak: Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 12, s.135

EK 2 - Abdullah Biraderlerin Fotoğrafından Viyana'da Yapılmıştır. Beylerbeyi

درمیانده نسخه
۱۰۰۰ پارہ در

موسور و موری
احمد احسان

ولایتہ سنہ لکی
۱۰۰۸ آلی آیلقی
۶۵ غروشدر
اوج آیلقی یوقدر

رسعادتہ سنہ لکی
۱۰۰۰ آلی آیلقی
۵۰ اوج آیلقی
۲۵ غروشدر

ہفتہ لقی مصور فنی وادی عثمانی غرتہ

ادارہ سی : امتانیولده ابوالسعود جادمسنہ نومبر ۵۱
مطبعہ سی : عالم مطبعہ سی — احمد احسان وشراک سی
برنجی سنہ — ایکٹیوی آلی آیلقی
۳۴ عدد
۲۴ تشرین اول سنہ ۱۳۰۷
بھشنہ



عبداللہ برادر لک فطوغرافندن ویانہدہ یابنشد۔

بکری

Kaynak: Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 34, 24 Teşrin-i Evvel, Sene 1307, s.1

EK 3 - Son Moda Erkek ocuğu Libası



Kaynak: Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 296, 3 Teşrin-i Evvel, Sene 1312, s.106

EK 4 - Son Moda Kız Çocuğu Libası



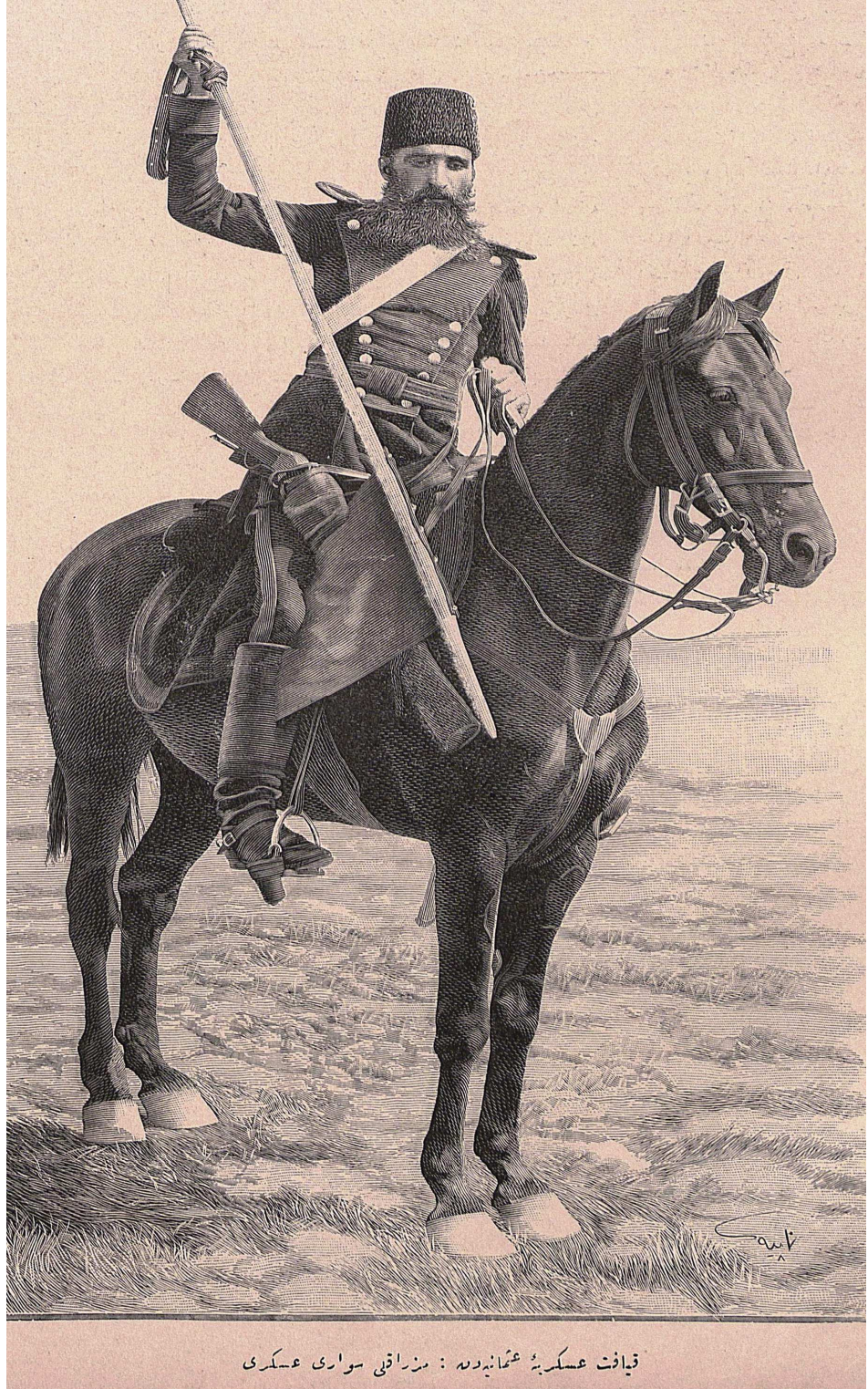
Kaynak: Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 296, 3 Teşrin-i Evvel, Sene 1312, s.106

EK 5 - Kadınlarda Esvap



Kaynak: Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 136, 7 Teşrin-i Evvel, Sene 1309, s.84

EK 6 - Kıyafet-i Askeriye-i Osmaniye'den: Mızraklı Süvari Askeri



Kaynak: Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 63, 14 Mayıs, Sene 1308, s.162



سُرُفُفُون



پنجشنبه کونلری چیقار ، فنون ، ادبیات ، صنایع و تجارتدن
بجٹ ایدر مصور عثمانلی غزته سی

درسمادنده نسخه سی ۱۰۰ پاره در

سر محرر و مدیری : احمد احسان

ایکنجی سنه — دردنجی جلد

پنجشنبه — ۸ تشرین اول سنه ۱۳۰۸

عدد ۸۴



قیافت عسکریه عثمانیهدنه : الطفایه الابی افراری

Soldats du Régiment des Sapeurs-pompiers à Constantinople

Kaynak: Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 84, 8 Teşrin-i Evvel, Sene 1308, s.1

درسمادنده نسخه‌ی ۱۰۰ پارهدن

شرائط اشترا

ولایاده سنه‌سی ۱۳۰۰ ، آتی
آیانی ۷۵ غروش ازلوب اوج
آیلق یوقدر . قیرله‌دن مقووا
بورو ایله آتی ایچون سنوی
یکری غریش نیشله‌در .

سِرْوَتِی-فُنُون

مرمرور ومدیری : احمد احسان

شرائط اشترا

درسمادنده . طایفه‌دن کلوب آتی
شرطله سنه‌سی ۱۰۰ ، آتی
آیانی ۵۰ ، اوج آیانی ۲۵ غروشدر
عائنه کوندریورسه ولایات
بندی اخذ اولنور .

پنجشنبه کونلری چیقار ، ادبی ، فنی ، صناعی و تجاری مصور عثمانلی غزته‌سی

N^o : 106

Rédacteur en chef:
Ahmed IHSAN

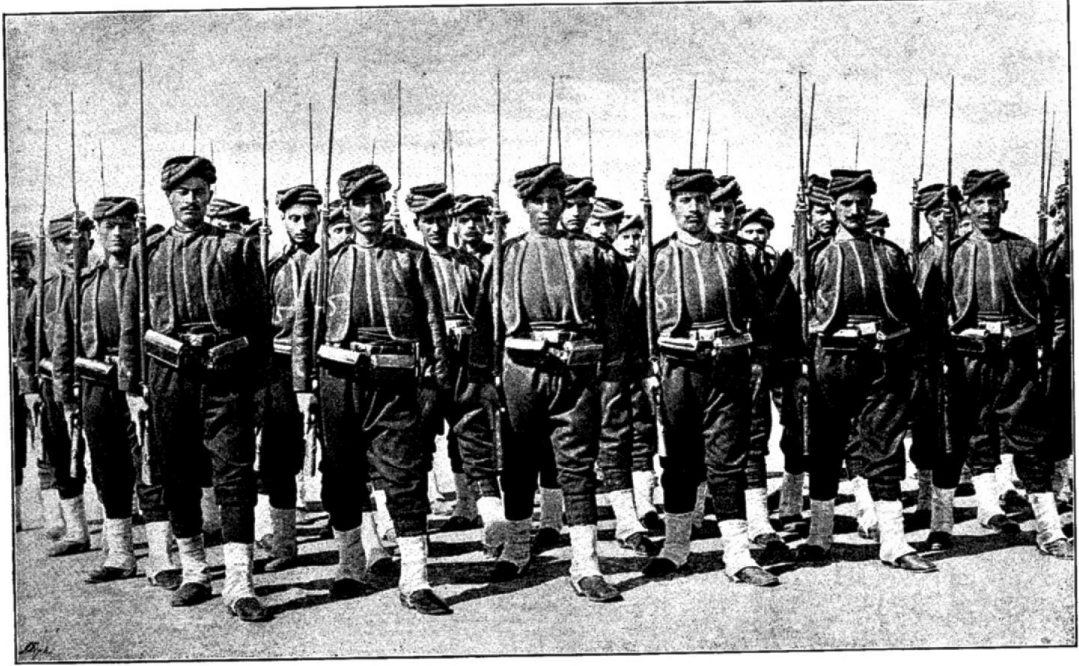
SERVET-I-FUNOUN
JOURNAL ILLUSTRÉ TURC PARAISSANT LE JEUDI
CONSTANTINOPLE

3^{me} Année
BUREAUX :
54, rue Elbu-Suoud, Près de la
Sublime Porte

اوجیبی سنه - بشیعی جلد

پنجشنبه - ۱۱ مارت سنه ۱۳۰۹

عدد : ۱۰۶



مناظر عسکریه عثمانیه : صارق زخاف آلای
Soldats du Bataillon des Zouaves à turban

Kaynak: Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 106, 11 Mart Sene 1309, s.1

شرائط اشترا
ولایاتده سنه لکی
۱۳۰۰ آلتی آیلقی
۷۵ غروشدر
اوچ آیلقی یوقدر

اداره : استانبول
ابوالسود جادوسی

سِرْوَتِ فُنُونِ

شرائط اشترا
درسمادده سنه لکی
۱۰۰۰ آلتی آیلقی
۵۰ اوچ آیلقی
۲۵ غروشدر

عالم مطبعه سی
احمد احسان و شریک

پنجشنبه کونلری چیقار ، فنون ، ادبیات ، صنایع و تجارتدن
بحث ایدر مصور عثمانلی غزرتهمسی

عدد ۵۷ — ۲ نیشان سنه ۱۳۰۸ — ایکیمی سنه — اوچجی جلد



قیافت عسکریه عثمانیه دن : طوپچی پیاده بوروزن سر چاوشی
Soldat de l'Artillerie turque

Kaynak: Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 57, 2 Nisan Sene 1308, s.1

EK 10 - Kıyafet-i Askeriye-i Osmaniye'den: Topçu Süvari Boruzen Neferi



قیافت عسکریه عثمانیہ طوبچی سواری بوروزنہ نفری

Kaynak: Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 81, 17 Eylül, Sene 1308, s.36

EK 11 - Kıyafet-i Askeriye-i Osmaniye'den: Sarklı Zihaf Alayı Boruzen Neferi

شرائط اشترا
ولایانده سنه لکی
۱۳۰ آغز آیلغی
۷۵ غروشدر
اوج آیلغی یوقدر

اداره : استانبول
ابواب و جاده سی

شرائط اشترا
در سعادتده سنه لکی
۱۰۰ ، آغز آیلغی
۵۰ ، اوج آیلغی
۲۵ غروشدر

عالم مطبعه سی
احمد احسان و شرکائی

سَرُفُتُون

پنجشنبه کونلری چیقار ، فنون ، ادبیات ، صنایع و تجارتدن
بخت ایدر مصور عثمانلی غزته سی

سر محرر و ملثیری : احمد احسان
عدد ۵۶

دوسه ایتده لشمه سی ۱۰۰ یارهدر
ایکنجی سنه - اوججی جلد

پنجشنبه - ۲۶ مارت سنه ۱۳۰۸



قیافت عسکریه عثمانیه دن : سارقلی زحاف الای بوریزن نفری
Soldat du Bataillon des Zouaves Turcs

Kaynak: Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 56, 26 Mart Sene 1308, s.1

شرائط اشترای
در سعادتده سنه لکی
۱۰۰۰ آلی آیلقی
۵۰۰ اوج آیلقی
۲۵ غروشدر

عالم مطبعه سی
احمد احسان و فرانس

سِرْوَتِ فُنُونِ

پنجشنبه کونلری چیقار ، فنون ، ادبیات ، صنایع و تجارتدن
بخت ایدر مصور عثمانلی عزتیه سی

در سعادتده صفحه سی ۱۰۰۰ یازدهدر
اینگیلی سنه - اوجیلی جلد

مدیر و مدیری : احمد احسان
پنجشنبه - ۱۲ مارت سنه ۱۳۰۸
عدد ۵۴



قیافت عسکریه عثمانیهدن بحریه بوروزن چاووشی
Soldat de la Marine turque

Kaynak: Servet-i Fünûn Dergisi, Sayı 54, 12 Mart Sene 1308, s.1

ÖZGEÇMİŞ

02.03.1975 yılında Azerbaycan'da doğdu. İlkokulu, ortaokulu ve liseyi Zeyem okulunda tamamladı. 1992 yılında burslu olarak Üniversite tahsili için Türkiye'ye geldi. 1992-1993 yılında bir sene TÖMER'de Türkçe öğrendi. 1993 yılında Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne girdi. Bölümü bitirdikten sonra Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nün Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nın Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı'nda Yüksek Lisans tahsiline başladı. 2001 yılında Yüksek Lisans'tan mezun oldu. Aynı yıl, Yeditepe Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaya başladı. 2007 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı'nda Doktora Programına girdi. Hâlen Yeditepe Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.