

T.C.
DİCLE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ORTAÖĞRETİM SOSYAL ALANLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI EĞİTİMİ BİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

19. YÜZYIL FRANSIZCA VE TÜRKÇE KURGUSAL ESERLER
İLE EDEBİ HATIRALARDA İSTANBUL

HAZIRLAYAN

Hüseyin YAŞAR

DANIŞMAN

Prof. Dr. İbrahim KAVAZ

DİYARBAKIR

2009

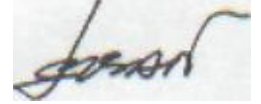
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu çalışma jürimiz tarafından Orta Öğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. İbrahim KAVAZ



Prof. Dr. Ensar ASLAN



Prof. Dr. Ramazan KAPLAN



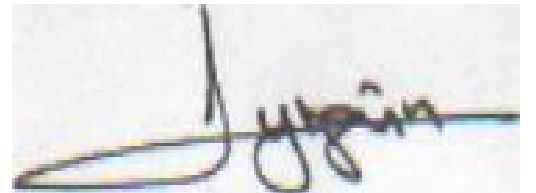
Yrd. Doç. Dr. Halil ÇEÇEN



Yrd. Doç. Dr. Kamuran ERONAT

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Sabri EYİĞÜN
Enstitü Müdürü



ÖZET

“19. Yüzyıl Fransızca ve Türkçe Kurgusal Eserler ile Edebi Hatıralarda İstanbul” adlı çalışma “Mekan Olarak İstanbul”, “İstanbul’dan İnsan Manzaraları” ve “İstanbul’da Sosyal Hayat” olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır.

Girişte, 19. yüzyıl İstanbul’unu işleyen Fransız gezgin edebiyatçılar ile Türk yazarların eserleri tanıtılmaktadır. Bu eserlerde İstanbul’da Fransız kültürünün ilgi gördüğü ve bunun sonucunda Fransızca ve alafranga yaşam tarzının yaygınlaştığına dair gözlemler önemli yer tutmaktadır.

Tezin birinci bölümünde İstanbul, mekan olarak ele alınmaktadır. Fransız gezgin edebiyatçıların ve Türk yazarların İstanbul’u Avrupa kentlerinden ayıran ve ona bir Doğu kenti görünümü veren Boğaziçi, Eyüp semti, cami, saray, kahvehane, mezarlık gibi yapı ve mekanlar hakkında yazdıkları aktarılmaktadır. Yazarlar, bu mekanların şehrin genel manzarasına eşsiz bir görünüm kazandırıp Binbir Gece Masallarına benzediğini söylemektedirler. Beyoğlu ve çevresinin Batı kültürünü şartsız kabullendiğini, Eyüp semtinin ise geleneksel yaşam tarzı ve mimarisıyla Doğu’yu ve geleneği temsil ettiğini vurgulayarak Beyoğlu ve Eyüp’ü birbirlerine zıt iki semt olarak görmektedirler.

İkinci Bölümde Fransızca ve Türkçe eserlerde İstanbul’dan insan manzaraları işlenmekte ve yazarların kentteki padişahlara, yerli gayri müslimlere, kadınlara, mürebbiyelere ve cariyelere bakış açıları ortaya konmaktadır. Aynı eserlerde Rum kadınlarının cinsel özellikleri ön plana çıkarılmakta ve İstanbul Yahudilerinin bankacılık, komisyonculuk gibi zahmet istemeyen mesleklerle uğraştıkları anlatılmaktadır. Bu bölümde son olarak İstanbulluların acımasızlık, cimrilik, kadercilik gibi olumsuz ve hoşgörü, misafirperverlik, yardımseverlik gibi olumlu nitelikleri hakkında yazılanlar ele alınmaktadır.

Üçüncü Bölümde ise Fransızca ve Türkçe edebi eserlerde İstanbul’da sosyal hayatın nasıl yaşandığı konusu işlenmektedir. İstanbulluların mesirelerdeki eğlencelerinden, Ramazan ayındaki faaliyetlerden, kadın-erkek ilişkilerinden söz edilmektedir. Ayrıca şehirdeki ulaşım araçları, Boğaz’daki kayıklar ve kara ulaşımını sağlayan atlı arabalarla ilgili betimlemelere yer verilmektedir.

ABSTRACT

The work with the title “19th Century French and Turkish Fictional Works and İstanbul in Literary Memoirs” mainly consists of three parts: İstanbul as setting, human descriptions from İstanbul, and social life in İstanbul.

In introduction, the works on İstanbul by traveller French men of letters who came to İstanbul in the 19th century and Turkish works dealing with İstanbul in the same century are represented. In the works it is seen that the French culture increasingly became popular in İstanbul in that period and as a result, French and European style increased their effects.

In the first chapter of the dissertation, İstanbul is handled as the setting. Also in this section, some writings by various globe-trotting French men of letters and some Turkish writers on the landmarks like the Bosphorus, mosques, palaces, cafés and cemeteries which distinguish İstanbul from other European cities and also which make it seem like an oriental city, are stated. These writers depict Beyoğlu and Eyüp as two opposite districts, in their writings. Beyoğlu and its surroundings represent the modern and cosmopolitan lifestyle which has unconditionally assumed the western culture, whereas Eyüp, with its traditional clothing, wooden houses, and silent narrow streets, represents the Orient, Asia, and its tradition.

In the second chapter, human descriptions from İstanbul given by French and Turkish writers in their works are represented and their views on non-muslims in the city, sultans, women, governesses of children and concubines are expressed. In the same works, sexual features of the Greek women are put forward and it is told that jews of İstanbul worked in banking and commission professions that were not tiring at all. In this chapter, finally negative characteristics like brutality, stinginess, and fatalism, and some positive characteristics like tolerance, hospitality, and charity of people of İstanbul are dealt with.

In the third chapter, social life in İstanbul in French and Turkish literary works is dealt with. In these works, the entertainment in popular excursion spots, the activities in fasting month, Ramadan, the relationship between men and women of people of İstanbul are mentioned. Moreover, descriptions about the means of transportation in the city, boats in the Bosphorus, and horse cart wagons that provide the land transportation are given.

İÇİNDEKİLER

TUTANAK	II
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
İÇİNDEKİLER	V-XVI
ÖNSÖZ	XVII
KISALTMALAR	XIX
GİRİŞ	1
0.1.19. Yüzyılda İstanbul’u Mekan olarak İşleyen Fransız Edebiyatçılar.....	1
0.2.19. Yüzyılda İstanbul’u Mekan olarak İşleyen Türk Edebiyatçılar.....	14
0.3.19. Yüzyılda İstanbul’da Fransızlar İle Fransız Dili ve Kültürü.....	20
0.3.1. Fransızcanın Kullanımı.....	22
0.3.2. Çeşitli Fransız Kurumları.....	27
0.3.3. Fransızlarla Dostluk.....	29
0.3.4. Fransız Kültürüne Özenti.....	29
0.3.4.1. Fransızların Davranış Biçimlerine Özenti.....	29
0.3.4.2. Fransız Ürünlerine Özenti.....	33
0.3.4.3. Fransız Edebiyatı Eserlerine ve Kahramanlarına Özenti.....	34
0.3.4.4. Fransız Tarzı Mağaza, Lokanta ve Eğlence Mekanlarına Özenti.....	36
0.3.4.5. Fransız Tarzı Tiyatrolara Özenti.....	37

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 19. YÜZYILDA FRANSIZCA VE TÜRKÇE KURGUSAL ESERLER İLE

EDEBİ HATIRALARDA MEKAN OLARAK İSTANBUL	39
1.1. Boğaziçi	39
1.1.1. Fransız Edebiyatında Boğaziçi.....	39
1.1.1.1. Boğaziçi ve Görünümü.....	39
1.1.1.2. Boğaziçi ve Göç.....	41
1.1.2. Türk Edebiyatında Boğaziçi.....	42
1.1.2.1. Boğaziçi ve Görünümü.....	42
1.1.2.2. Boğaziçi ve Mehtap.....	44

1.1.2.3. Boğaziçi ve Göç	46
1.1.2.4. Boğaziçi ve Değişim	48
1.1.3. Fransızca ve Türkçe Eserlerde Boğaziçi Tasvirlerinin Karşılaştırılması	50
1.2. Semtler	52
1.2.1. Eyüp	53
1.2.1.1. Fransız Edebiyatında Eyüp	53
1.2.1.2. Türk Edebiyatında Eyüp	55
1.2.2. Beyoğlu ve Çevresi	57
1.2.2.1. Fransız Edebiyatında Beyoğlu ve Çevresi	57
1.2.2.2. Türk Edebiyatında Beyoğlu ve Çevresi.....	61
1.2.2.2.1. Olumsuz Yönleriyle Beyoğlu ve Çevresi	62
1.2.2.2.2. Olumlu Yönleriyle Beyoğlu ve Çevresi	70
1.2.3. Fransızca ve Türkçe Eserlerde Semtlere Bakış Açısının Karşılaştırılması	73
1.3. Kahvehaneler	76
1.3.1. Fransız Edebiyatında İstanbul Kahvehaneleri	76
1.3.1.1. Konumları	77
1.3.1.2. Dekorları	78
1.3.1.3. İşlevleri	79
1.3.1.3.1. Sessizlik ve Dinginlik	79
1.3.1.3.2. Kozmopolizm, Nargile, Tütün, Esrar ve Meddahlık	81
1.3.2. Türk Edebiyatında İstanbul Kahvehaneleri	85
1.3.2.1. Dekor, Konum ve Sosyalleşme	85
1.3.2.1.1. Semai Kahveleri	87
1.3.2.2. Değişim ve Yozlaşma	89
1.3.2.2.1. Esrar Kahveleri	92
1.3.3. Fransızca ve Türkçe Eserlerde Kahvehane Tasvirlerinin Karşılaştırılması	93
1.4. Camiler	96
1.4.1. Fransız Edebiyatında Camiler	96
1.4.1.1. Camiler ve İstanbul Manzarası	96
1.4.1.2. Camiler ve Mimari Yapıları	97
1.4.1.3. Camiler, Yardımlaşma ve Sosyalleşme	100
1.4.2. Türk Edebiyatında Camiler.....	102

1.4.2.1. Camiler ve İstanbul Manzarası	102
1.4.2.2. Camiler ve Mimari Yapıları	104
1.4.3. Fransızca Türkçe Eserlerde Cami Tasvirlerinin Karşılaştırılması	106
1.5. Saraylar	107
1.5.1. Fransız Edebiyatında Saraylar	107
1.5.1.1. Saray, Harem ve Düş Kırıklığı.....	107
1.5.1.2. Mimari Yapı ve Dekorasyonları.....	111
1.5.1.3. Saray ve Acımasızlık	114
1.5.2. Türk Edebiyatında Saraylar	115
1.5.2.1. Mimari Yapı ve Dekorasyonları.....	115
1.5.3. Fransızca Türkçe Eserlerde Saray Tasvirlerinin Karşılaştırılması.....	119
1.6. Meskenler	119
1.6.1. Fransız Edebiyatında Meskenler	119
1.6.1.1. Cumbalı ve Çok Pencereleli Mesken	119
1.6.1.2. Ahşap Mesken.....	122
1.6.1.3. İç Dekorasyon	124
1.6.2. Türk Edebiyatında Meskenler.....	125
1.6.2.1. Bahçeli, Sofalı ve Ahşap Mesken	125
1.6.2.2. Cumbalı Mesken	127
1.6.2.3. İç Dekorasyon	127
1.7. Sokaklar	129
1.7.1. Fransız Edebiyatında Sokaklar.....	129
1.7.1.1. Kalabalık Beyoğlu Sokakları ile Bakımsız Eyüp Sokakları	129
1.7.1.2. Sokak Köpekleri.....	132
1.7.2. Türk Edebiyatında Sokaklar	134
1.7.2.1. Bakımsızlık.....	134
1.7.2.1.1. Çamur.....	134
1.7.2.1.2. Toz	137
1.7.2.1.3. Dar ve Karanlık.....	138
1.7.3. Fransızca Türkçe Eserlerde Mesken ve Sokak Tasvirlerinin Karşılaştırılması	139
1.8. Mezarlıklar	140
1.8.1. Fransız Edebiyatında Mezarlık	140

1.8.1.1. Konumları	142
1.8.1.2. Bakımları	142
1.8.1.3. Mezarlıklar ve Batıl inançlar	145
1.8.1.4. Mezarlıklar ve Sosyal Hayat	146
1.8.1.5. Mezarlıklar ve Huzur – Tehlike	148
1.8.2. Türk Edebiyatında Mezarlık	152
1.8.3. Fransızca Türkçe Eserlerde Mezarlık Tasvirlerinin Karşılaştırılması	153
1.9. İstanbul'un Tasvirleri	154
1.9.1. Fransız Edebiyatında İstanbul Tasvirleri.....	154
1.9.1.1. Gökyüzü ve Güneş	154
1.9.1.1. Cami ve Minare	157
1.9.2. Türk Edebiyatında İstanbul Tasvirleri.....	160
1.9.2.1. Doğa, Güneş, Gökyüzü ve Deniz.....	160
1.9.2.2. Olumsuz Manzaralar	163
1.9.3. Fransızca Türkçe Eserlerde İstanbul Tasvirlerinin Karşılaştırılması	165

İKİNCİ BÖLÜM

2. 19. YÜZYILDA FRANSIZCA VE TÜRKÇE KURGUSAL ESERLER İLE

EDEBİ HATIRALARDA İSTANBUL'DAN İNSAN MANZARALARI	168
2.1. Gayri Müslimler	168
2.1.1. Rumlar.....	168
2.1.1.1. Fransız Edebiyatında İstanbullu Rumlar	168
2.1.1.1.1. Olumlu Kişi ve Olaylar.....	168
2.1.1.1.2. Olumsuz Kişi ve Olaylar.....	170
2.1.1.1.2.1. Eğlencede Aşırılık Gösterenler ve Fahişeler.....	170
2.1.1.1.2.2. Yankesiciler.....	172
2.1.1.2. Türk Edebiyatında İstanbullu Rumlar	173
2.1.1.2.1. Olumlu Kişi ve Olaylar.....	173
2.1.1.2.1.1. Kadrolu Memurlar, Diplomatlar.....	173
2.1.1.2.1.2. Müslüman Türklerle Ortak Çalışanlar	174
2.1.1.2.2. Olumsuz Kişi ve Olaylar.....	176
2.1.1.2.2.1. Tefeci ve Yankesiciler	176

2.1.1.2.2.2. Hizmetçiler ve Uşaklar	177
2.1.1.2.2.3. Fahişeler.....	179
2.1.1.2.2.4. Çerçiler.....	182
2.1.1.2.3. Rumların Türkçe Telaffuzu ile İş ve Eğlence Mekanları	183
2.1.1.2.3.1. Türkçe Telaffuzu	183
2.1.1.2.3.2. İş ve Eğlence Mekanları	185
2.1.1.3. Fransızca ve Türkçe Eserlerde Rumlara Bakış Açısının Karşılaştırılması.....	186
2.1.2. Ermeniler.....	189
2.1.2.1. Fransız Edebiyatında İstanbullu Ermeniler	189
2.1.2.1.1. Olumlu Kişi ve Olaylar.....	189
2.1.2.1.2. Olumsuz Kişi ve Olaylar.....	193
2.1.2.1.3. Ruhsal Portreleri.....	193
2.1.2.1.4. Fiziki Portreleri	196
2.1.2.1.5. Giyim ve Adetleri.....	197
2.1.2.1.6. Ermeni Katliamı veya Diasporası	198
2.1.2.2. Türk Edebiyatında İstanbullu Ermeniler	199
2.1.2.2.1. Olumlu Kişi ve Olaylar.....	199
2.1.2.2.2. Olumsuz Kişi ve Olaylar.....	202
2.1.2.3. Fransızca ve Türkçe Eserlerde Ermenilere Bakış Açısının Karşılaştırılması.....	203
2.1.3. Yahudiler	206
2.1.3.1. Fransız Edebiyatında İstanbullu Yahudiler	206
2.1.3.1.1. Olumsuz Kişi ve Olaylar	206
2.1.3.1.2. Olumlu Kişi ve Olaylar.....	211
2.1.3.1.3. Giyim Tarzları.....	213
2.1.3.2. Türk Edebiyatında İstanbullu Yahudiler	213
2.1.3.2.1. Olumsuz Kişi ve Olaylar.....	213
2.1.3.2.2. Olumlu Kişi ve Olaylar.....	216
2.1.3.2.3. Giyim Tarzları.....	218
2.1.3.3. Fransızca ve Türkçe Eserlerde Yahudilere Bakış Açısının Karşılaştırılması.....	220
2.2. Padişahlar.....	222
2.2.1. Fransız Edebiyatında Padişahlar	222
2.2.1.1. Olumsuz Yönleri	222

2.2.1.1.1. Acımasızlık	222
2.2.1.1.2. Şehvet ve Bilgisizlik.....	225
2.2.1.1.3. Hafiyelik	229
2.2.1.2. Olumlu Yönleri	230
2.2.1.2.1. Yetenekleri.....	230
2.2.1.2.2. Erken Yaşlanma	231
2.2.1.2.3. Dış Görünüş ve Vücut Hatları.....	233
2.2.1.3. Giyim Tarzı.....	234
2.2.2. Türk Edebiyatında Padişahlar	236
2.2.2.1. Olumsuz Yönleri	236
2.2.2.1.1. Vatan Hainliği ve İsraf.....	236
2.2.2.1.2. Acımasızlık ve Hafiyelik	239
2.2.2.1.3. Eğitim Seviyeleri.....	241
2.2.2.2. Olumlu Yönleri	242
2.2.2.2.1. Devlet Adamlığı	242
2.2.2.2.2. Hobiler	243
2.2.2.2.3. Bakım ve Makyaj	247
2.2.2.2.4. Dış Görünüş ve Vücut Hatları.....	248
2.2.3. Fransızca Türkçe Eserlerde Padişahlara Bakış Açısının Karşılaştırılması.....	249
2.3. Mürebbiyeler	251
2.3.1. Fransız Edebiyatındaki Mürebbiyeler	251
2.4.Cariyeler	253
2.4.1. Fransız Edebiyatındaki Cariyeler, Kalfalar	253
2.4.2. Türk Edebiyatındaki Cariyelerin Kalfalar	256
2.4.2.1. Çerkez veya Beyaz Cariye.....	256
2.4.2.2. Arap Cariyeler	262
2.4.3. Fransızca Türkçe Eserlerde Mürebbiye Cariye Bakış Açısının Karşılaştırılması	264
2.5. Hamallar ve Bekçiler	269
2.5.1. Fransız Edebiyatındaki Hamallar	269
2.5.2. Türk Edebiyatında Hamallar.....	270
2.5.3. Fransız Edebiyatında Gece Bekçileri	272
2.5.4. Türk Edebiyatında Gece Bekçileri.....	273

2.5.5. Fransızca Türkçe Eserlerde Hamal ve Bekçilere Bakış Açısının Karşılaştırılması ..	274
2.6. Kadınlar.....	275
2.6.1. Fransız Edebiyatında Kadın İmgesi	276
2.6.1.1. Eğitim Seviyesi	276
2.6.1.2. Fiziksel Özellikleri	280
2.6.1.3. Saray-Konak Hanımefendisi.....	283
2.6.2. Türk Edebiyatında Kadın İmgesi	285
2.6.2.1. Eğitim Seviyesi	285
2.6.2.2. Saray Konak Hanımefendisi	289
2.7. Dervişler.....	291
2.7.1. Fransız Edebiyatında Dervişler.....	291
2.7.2. Türk Edebiyatında Dervişler.....	293
2.7.3. Fransızca Türkçe Eserlerde Dervişlere Bakış Açısının Karşılaştırılması	296
2.8. İstanbulluların Genel Özellikleri.....	297
2.8.1. Olumsuz Özellikleri.....	297
2.8.1.1. Cinsel Arzuda Ölçsüzlük.....	297
2.8.1.1.1. Fransız Edebiyatında Cinsel Arzuda Ölçsüzlük	297
2.8.1.1.2. Türk Edebiyatında Cinsel Arzuda Ölçsüzlük.....	301
2.8.1.2. Cezalandırmada Acımasızlık.....	304
2.8.1.2.1. Fransız Edebiyatında Cezalandırmada Acımasızlık	304
2.8.1.2.2. Türk Edebiyatında Cezalandırmada Acımasızlık	306
2.8.1.3. Alkol Tüketimi.....	306
2.8.1.3.1. Fransız Edebiyatında Alkol Tüketimi	306
2.8.1.3.2. Türk Edebiyatında Alkol Tüketimi	308
2.8.1.4. Toleranssızlık.....	309
2.8.1.4.1. Fransız Edebiyatında Toleranssızlık.....	309
2.8.1.4.2. Türk Edebiyatında Toleranssızlık	310
2.8.1.5. Kadercilik ve Tembellik.....	314
2.8.1.5.1. Fransız Edebiyatında Kadercilik	314
2.8.1.5.2. Türk Edebiyatında Kadercilik	316
2.8.1.6. Batıl İnanç ve Büyücülük.....	319
2.8.1.6.1. Fransız Edebiyatında Batıl inanç ve Büyücülük	319

2.8.1.6.2. Türk Edebiyatında Batıl inanç ve Büyücülük	321
2.8.1.7. Fransızca ve Türkçe Eserlerde İstanbulluların Olumsuz Özelliklerinin Karşılaştırılması.....	323
2.8.2. Olumlu Özellikler	328
2.8.2.1. Tolerans	328
2.8.2.1.1. Fransız Edebiyatında Tolerans	328
2.8.2.1.2. Türk Edebiyatında Tolerans.....	332
2.8.2.2. Misafirperverlik	335
2.8.2.2.1. Fransız Edebiyatında Misafirperverlik	335
2.8.2.2.2. Türk Edebiyatında Misafirperverlik.....	336
2.8.2.3. Tabiat Sevgisi.....	341
2.8.2.3.1. Fransız Edebiyatında Tabiat Sevgi.....	341
2.8.2.3.2. Türk Edebiyatında Tabiat Sevgisi	343
2.8.2.4. Fransız Edebiyatında İlginç Dini Adetler.....	345
2.8.2.5. Fransızca ve Türkçe Eserlerde İstanbulluların Olumlu Özelliklerinin Karşılaştırılması.....	348

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 19. YÜZYIL İSTANBUL'UNDA FRANSIZCA VE TÜRKÇE KURGUSAL ESERLER İLE EDEBİ HATIRALARDA SOSYAL HAYAT.....	352
3.1. Sosyal Hayat	352
3.1.1.Haremde Hayat	352
3.1.1.1. Fransız Edebiyatında Haremde Hayat	352
3.1.1.2. Türk Edebiyatında Haremde Hayat.....	357
3.1.2. Kadın Erkek İlişkileri	359
3.1.2.1. Fransız Edebiyatında Kadın Erkek ilişkileri.....	359
3.1.2.2. Türk Edebiyatında Kadın Erkek ilişkileri	363
3.1.2.3. Fransızca Türkçe Eserlerde Harem Hayatı ve Kadın Erkek İlişkilerine Bakış Açısının Karşılaştırılması.....	368
3.1.3. Alış Veriş Mekanları	370
3.1.3.1. Fransız Edebiyatında Alış Veriş Mekanları.....	370
3.1.3.2. Türk Edebiyatında Alış Veriş Mekanları.....	375

3.1.3.2.1. Müslüman Semtlerde Alış Veriş Mekanları	375
3.1.3.2.2. Beyoğlu ve Galata'da Alış Veriş Mekanları	379
3.1.4. Seyyar Satıcılar	382
3.1.4.1. Fransız Edebiyatında Seyyar Satıcılar	382
3.1.4.2. Türk Edebiyatında Seyyar Satıcılar	382
3.1.4.3. Fransızca Türkçe Eserlerde Alış Veriş Yerlerinin Karşılaştırılması	384
3.1.5. Ulaşım.....	388
3.1.5.1. Fransız Edebiyatında Ulaşım	388
3.1.5.1.1. Deniz Ulaşımı	388
3.1.5.1.1.1. Kayıklar	388
3.1.5.1.2. Kara Ulaşımı	392
3.1.5.1.2.1. Binek Hayvanları	392
3.1.5.1.2.2. Atlı Arabalar	393
3.1.5.2. Türk Edebiyatında Ulaşım	395
3.1.5.2.1. Deniz Ulaşımı	395
3.1.5.2.1.1. Kayıklar	395
3.1.5.2.1.2. Buharlı Araçlar ve Vapurlar	398
3.1.5.2.2. Kara Ulaşımı	399
3.1.5.2.2.1. Binek Hayvanları	400
3.1.5.2.2.2. Atlı Arabalar	401
3.1.5.2.2.3. Tramvaylar	406
3.1.5.3. Fransızca ve Türkçe Eserlerde Ulaşım Araçlarının Karşılaştırılması	407
3.1.6. İstanbul'dan Ramazan Manzaraları	409
3.1.6.1. Fransız Edebiyatında İstanbul'dan Ramazan Manzaraları	409
3.1.6.2. Türk Edebiyatında İstanbul'dan Ramazan Manzaraları	412
3.1.7. Giyim Kuşam	415
3.1.7. Erkek Giyimi	416
3.1.7.1.1. Fransız Edebiyatında Erkek Giyimi	416
3.1.7.1.2. Türk Edebiyatında Erkek Giyimi.....	418
3.1.7.2. Kadın Giyimi.....	419
3.1.7.2.1. Fransız Edebiyatında Kadın Giyimi	419
3.1.7.2.2. Türk Edebiyatında Kadın Giyimi	422

3.1.7.2.2.1. Geleneksel Giyim Tarzı.....	422
3.1.7.2.2.2. Batılı Giyim Tarzı.....	424
3.1.8. Ezan	425
3.1.8.1. Fransız Edebiyatında Ezan.....	425
3.1.8.2. Türk Edebiyatında Ezan	426
3.1.9. Yangınlar	427
3.1.9.1. Fransız Edebiyatında Yangınlar	427
3.1.9.2. Türk Edebiyatında Yangınlar	428
3.1.9.3. Fransızca Türkçe Eserlerde Yangınların Karşılaştırılması	432
3.1.10. Okullar.....	433
3.1.10.1. Galatasaray Lisesi.....	433
3.1.10.2. Diğer Okullar	434
3.2. Eğlence Hayatı.....	435
3.2.1. Mesire Yerleri.....	435
3.2.1.1. Fransız Edebiyatında Mesire Yerleri.....	435
3.2.1.1.1. Göksu ve Küçüküsu.....	435
3.2.1.1.2. Adalar	440
3.2.1.1.3. Beykoz	441
3.2.1.2. Türk Edebiyatında Mesire Yerleri.....	442
3.2.1.2.1. Göksu ve Küçüküsu	442
3.2.1.2.2. Adalar	447
3.2.1.2.3. Beykoz	449
3.2.1.2.4. Kağıthane	451
3.2.1.2.5. Çamlıca	454
3.2.2. Balolar	459
3.2.2.1. Fransız Edebiyatında Balolar	459
3.2.2.2. Türk Edebiyatında Balolar.....	461
3.2.3. Alaylar	463
3.2.3.1. Fransız Edebiyatında Alaylar.....	463
3.2.3.2. Türk Edebiyatında Alaylar.....	464
3.2.4. Diğer Eğlenceler	465
3.2.4.1. Düğünler	465

3.2.4.2. Helva sohbetleri	466
3.2.4.3. Meyhane Alemleri.....	467
3.2.5. Tiyatrolar.....	468
3.2.5.1. Fransız Edebiyatında Tiyatro Faaliyetleri	468
3.2.5.1.1. Karagöz Ortaoyunu	468
3.2.5.1.2. Avrupa Tarzı Tiyatro	470
3.2.5.2. Türk Edebiyatında Tiyatro Faaliyetleri	471
3.2.5.2.1. Türk Tarzı Tiyatrolar	471
3.2.5.2.2. Avrupa Tarzı Tiyatro	472
3.2.6. Fransızca ve Türkçe Eserlerde Sosyal Hayatın Karşılaştırılması	474
SONUÇ	476
KAYNAKLAR.....	482
1. İNCELEMEDE KULLANILAN TEMEL KAYNAKLAR.....	482
1.1. FRANSIZCA KAYNAKLAR.....	482
1.2. TÜRKÇE KAYNAKLAR.....	483
2. YARARLANILAN DİĞER KAYNAKLAR.....	485
2.1 FRANSIZCA KAYNAKLAR.....	485
2.2. TÜRKÇE KAYNAKLAR.....	486

ÖNSÖZ

Lisansüstü çalışmaların en önemli aşamalarından biri şüphesiz doktora tez konusunun tespitidir. Biz de akademik hayatımız ve ders döneminde edindiğimiz yeni edebiyat bilgisi çerçevesinde danışmanımızın da tavsiyesi ile **19. Yüzyıl Fransızca ve Türkçe Kurgusal Eserler ile Edebi Hatıralarda İstanbul** konusunu seçtik. Konuyu seçmemizde alanın bakir olmasının yanısıra Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi çalışmalarının son dönemde giderek ilgi görmesi etkili olmuştur. Ayrıca, Murat Koç'un *Yeni Türk Edebiyatı'nda Boğaziçi ve Boğaziçi Medeniyeti* adlı eserinde belirttiği üzere İstanbul'un ve Boğaziçi'nin güzelliğini tadan Fransız yazarların, eserlerinde hatıralarından canlı sayfalarla bahsettiklerini, bunların bir araştırma konusu teşkil edecek kadar çok olduğunu belirtmesi bu çalışma konusunda karar kılmamızda etkili olmuştur.

Çalışmamızın ilk adımında 19. Yüzyıl İstanbulu'nu konu alan Fransız kurgusal eserleri ve edebi hatıra kitaplarını Türkiye'nin çeşitli kütüphanelerinden, kitapevlerinden ve Fransa'dan temin ettik. Daha sonra aynı yüzyılın İstanbul'uyla ilgili olarak kaleme alınmış Türkçe eserleri topladık. Araştırmamız sırasında konuyla ilgili çalışmaların derleme mahiyetinde olduğunu ve sadece bir yazarla sınırlı kaldığını öğrendik. Türkçe ve Fransızca eserlerdeki İstanbul konulu karşılaştırmalı bir çalışmanın makale düzeyinde dahi bulunmadığını tespit ettik.

Çalışmamızın amacı, 19. yüzyılda Fransızca ve Türkçe eserlerde önemli yer kaplayan İstanbul'u mekan, insan ve medeniyet kavramları açısından incelemektir. Fransız yazarların İstanbul'un değişik yönleriyle ilgili tespitlerini baz alarak bunları Türkçe eserlerdeki tespitlerle karşılaştırdık. Bu çalışmamız, bir dünya kenti olan İstanbul'un 19. yüzyıldaki sosyal hayatının hafızalarda ve kalplerde yaşamasına dönük bir adım olacağını arzuluyoruz.

Çalışmamızı, giriş kısmından sonra üç bölüm halinde düzenledik. Girişte (1–40) İstanbul'u konu olarak seçen 19. yüzyıl Fransız yazarlarının bu kente dair genel tespitlerine, İstanbul'un sosyal hayatı ile ilgili izlenimlerine yer verdik. Ayrıca Fransızcanın bu şehirde kullanımına ve Fransız kültürünün yaygınlığına değindik. Birinci Bölümü (41–171) mekan olarak İstanbul'a ayırdık. Burada, İstanbul'u yerli ve yabancı yazarlarca çekici kılan Boğaziçi, cami, kahvehane, saray ve mezarlıklara dair Fransızca ve Türkçe eserlerde yer alan betimlemeleri ayrı ayrı işleyerek karşılaştırdık. İkinci Bölümde (172–388) İstanbul'da yaşayan farklı etnik ve dinsel toplulukların Müslüman toplum ile ilişkilerini ve yaşam tarzlarını, padişahlara yöneltilen olumlu ve olumsuz düşünceleri, cariyelerin toplumdaki yerlerini ele

aldık. Üçüncü ve son bölümde (389- 513) ise Fransızca ve Türkçe kurgusal kaynaklarda yer alan İstanbul'un sosyal hayatı, kadın erkek ilişkileri, eğlenceler, çeşitli kültürel aktivitelerle ilgili bilgiler ve tespitleri karşılaştırdık.

Araştırmamızda ağırlıklı olarak, 19. Yüzyıl İstanbul yaşamını irdeleyen yapıtlara başvurduk. Bu nedenle, Claude Farrère'in Cumhuriyet Dönemini ele alan *Les quatre femmes d'Angora* (Ankaralı Dört Kadın) adlı yapıtını araştırmamızın dışında tuttuk. Öte yandan araştırmamızda 20. Yüzyılın ilk on yılında kaleme alınan veya olay örgüsü bu yılların İstanbul'unda geçen yapıtlara da başvurduk. Çünkü, İstanbul'da hayat, söz konusu tarihlerde de genel olarak 19. yüzyıldakine benzemekte, İstanbul, hala, sultanların, haremelerin bulunduğu şehir olarak görülmektedir. Öte yandan 19. yüzyıl İstanbul'unu işleyen ancak bu dönemde yaşamayan edebiyatçıların da eserlerine başvurduk. Çalışmamız sırasında eserlerine sık sık başvurduğumuz Samiha Ayverdi, bunlardan biridir. Ayverdi, 19. yüzyılda yaşamamasına rağmen, yapıtlarında İstanbul'un bu yüzyıldaki sosyal yaşamına dair önemli bilgiler vermiştir.

Türkçeye çevrilmemiş Fransızca yapıtlardan başta Claude Farrère'in "*L'homme qui assassina*", Loti'nin "*Fantome d'Orient*" gibi temel kaynaklar ile Fransızca kaleme alınan diğer inceleme araştırma eserlerini okuma ve fişleme safhasında zamanımızı alan uğraşlardan biri oldu. Bu gibi eserlerden yapılan alıntılar, tarafımızca çevrilmiştir.

Alıntılarda sırasıyla, yazarın soyadı, eserin basım yılı ve sayfa numarasını verdik. Aynı yazarın aynı tarihte basılmış iki eseri olduğunda ayrıca kaynağın ismini verdik.

Başta, ders aşaması, konu seçimi ve tezin her aşamasında, yoğun mesaisine rağmen yardımlarını benden esirgemeyen değerli hocam ve danışmanım Prof. Dr. İbrahim KAVAZ'a teşekkürü bir borç bilirim. Çalışma sırasında desteklerini esirgemeyen Prof. Dr. Ensar ASLAN, Prof. Dr. Ramazan KAPLAN, Dr. Halil ÇEÇEN, Dr. Abdurrahman ACAR, Dr. Uğur YÖNTEN, Dr. Sabri EYİGÜN, Dr. M. Emin ULUDAĞ, Öğrt. Gör. Sedat KARAKAŞ'a sonsuz teşekkür ederim. Ayrıca çalışmamı sabırla bekleyen ve manevi katkılarıyla destekleyen eşim Sabriye YAŞAR'a da çok teşekkür ederim.

Diyarbakır, 2009

Hüseyin YAŞAR

KISALTMALAR

BBH	: Bu Bizim Hayatımız
BKZ	: Bakımız
C.	: Cilt
FBRE	: Felatun Bey ile Rakım Efendi
FA	: Fuş-i Atik
İEK	: İbrahim Efendi Konağı
İG	: İstanbul Geceleri
M	: Müşahedat
MEGSB	: Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı
P.	: Page
S.	: Sayfa
ŞM	: Şehir Mektupları
SK	: Sonuncu Kadeh
TDK	: Türk Dil Kurumu
YKY	: Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

0. 19. Yüzyılda İstanbul'u Mekan olarak İşleyen Fransız Edebiyatçılar

Tarihten bugüne, hiçbir dönemde etkisini kaybetmeyen şehirler vardır. Dünyanın en güzel coğrafyalarından birinde kurulmuş, Asya ile Avrupa'nın kavşak noktasında bulunan İstanbul bu tarihi kentlere en güzel örneğini oluşturur.

Asırlarca Bizans İmparatorluğu'na başkentlik yapan Byzance, Constantinople ve son olarak İstanbul adını alan bu kentin, Osmanlı Devletinde de aynı statüsünü sürdürmesi, batılıların ilgi odağı olmaya devam eder. İstanbul'a olan ilginin bir başka nedeni egzotik toprakları ziyaretidir. Bu nedenle Doğu'ya yapılan her seyahatte, bu kente de mutlaka uğranılır. Dolayısıyla Müslüman Doğu'ya, burada yaşayan milletlere, onların örf ve adetlerine ilgi duyan Avrupalılar, özellikle Atina veya Kahire'den sonra İstanbul'a uğrar ve böylece başkaca milletlerin, dinlerin yaşayışlarını görme imkanı bulurlar. Ali Özçelebi, 19. yüzyılın ilk otuz yılında Batılıların, özellikle de Fransız edebiyatçıların Anadolu'ya ve İstanbul'a akın etmelerini, romantik akımın egzotik isteklerine bağlar: “Yüzyılın otuzlu yıllarına gelindiğinde romantik akım ve içinde gelişen romantik egzotizmin istekleri Doğu'ya ve içinde yer alan Türkiye'ye yaklaşımı bir kez daha değiştirecektir. Evrensel, tek tip insan anlayışı da yerini, değişik milletlerden, kültürden insanlar olabileceği anlayışına bırakacaktır. Bunun yanında eski doğa anlayışı, daha doğrusu doğanın görmezden gelinişi terk edilecek, her birinin kendine özgü bölgesel özellikleri, bitki örtüsü olan, her biri kendince güzel, pitoresk birden çok ülke olduğu anlayışına geçilecektir” (Özçelebi, mostly-net: 23). Orhan Pamuk da, İstanbul'a gelen gezginlerin romantik doğu düşleriyle çıktıklarını ifade eder (Pamuk, 2003: 208).

Bu anlamda farklı bir mekan olarak İstanbul, 19. yüzyıl boyunca çok sayıda Fransız gezginlerin uğradıkları başat şehirlerden olur. Seyyahlar, şehirde gördüklerini, kendilerine ilginç gelen gelenek ve görenekleri en ince ayrıntısına kadar kaleme almayı ihmal etmezler. İmparatorluğun başkentini ziyaret eden seyyahlar arasında edebiyatçılar bu yüzyılda yoğunluk kazanır. Bu da İstanbul'un edebiyatçılara ilham kaynağı olan edebi bir yönünün bulunmasından kaynaklanır. Kimi gezginler, Osmanlı başkentinin bu özelliğini açıkça dile getirir. Willy Sperco, Charles Asselineau'nun *L'Italie et Constantinople* adlı eserinde şehirlere edebi özellikler yüklerken İstanbul hakkında şöyle dediğini aktarır: “İtiraf etmeliyim ki seyahat ettiğim şehirlere beni bağlayan edebi ilgidir: “Vérone bir dram, Venedik bütün bir hikayedir (...); İstanbul sonsuz bir hikaye, Turin hiç bir şey, Floransa kısa bir öykü, Sienna bir efsane, Trieste bir romandır” (Sperco, tarihsiz: 112).

M. Gabriel de la Rochefoucauld 1904 Ağustosunda arkadaşı Georges Calmann ile İstanbul'a hareket ederken seyahatlerinin iki duygudan ilham alarak gerçekleşeceğini bildirir: "Birincisi tamamıyla edebidir. Güneşin batışı sırasında 'İşte güzel Manet şehri', veya bir harabe karşısında 'Şu Lorrain ne güzeldir' dedirten duygudur. İşte ben de bir şehri, bir manzarayı bir şair gibi, bir yazar gibi, bir filozof gibi görmeyi seven insanlardanım. (...) Keşfetmeye gittiğimiz şehri veya manzarayı bu şekilde görmeyi umut ediyorum" (De la Rochefoucauld, 1928: 1-2). Villéger de edebi özelliğine değinirken İstanbul'un gezginlerin hayal dünyasında karışık bir tryptique (üç levhalı tablo) oluşturduğunu ve oryantalist düşsel arzunun ortaçağdan 19. yüzyıla kadar bu şehre dair orijinal edebi peyzajlar ürettiğini savunur (Villéger, 1989: 81).

Osmanlının başkentine gelen edebiyatçıların, kimisi bu edebi peyzajları, edebi bir tarzla yolculuk hatıraları olarak yazarken kimisi de yaşadıklarını, gördüklerini ve duyduklarını kurgusal olarak işler.

Şimdi, çalışmamızın daha iyi anlaşılması için, 19. yüzyıl İstanbul'unu kaleme alan Fransız ve Türk edebiyatçıların yapıtlarından söz edeceğiz. İncelediğimiz yazarlar arasında söz konusu yüzyılda kente gelen Fransız edebiyatçıların ilki Chateaubriand'dır. Daha sonra sırasıyla Lamartine, Mérimée, Maxime Du Camp, Gérard de Nerval, Gustave Flaubert, Théophile Gautier, Pierre Loti ve Claude Farrère gelir. İsimleri belirtilenlerin en çarpıcı ortak noktaları, kendi ülkelerinde de, tanınan birer edebiyatçı olmalarıdır. Bunlar arasında Pierre Loti ve Claude Farrère görevli deniz subayı olarak İstanbul'a gelir ve bu şehirde gördüklerini kaleme alarak edebi ünlerini artırır.

Yukarıda adı geçen Fransız yazarlar arasında Chateaubriand, 19. yüzyılın hemen başında İstanbul'a gelir. Romantik yazar, 1806'da "Amerikan çöllerinde doğanın anıtlarını seyretmişim; insanların anıtları arasında ise yalnız Kelt eski çağı ile Roma eski çağının eserlerini biliyordum; şimdi Atina, Menfis, Kartaca yıkıntılarını gezip dolaşmak kalıyordu. (...) bir doğu yolculuğu, sona erdirmeye karar verdiğim araştırmalarımın çerçevesini tamamlıyordu" (Chateaubriand, 2004: 9) diyerek Doğu yolculuğuna çıkar. Yunanistan üzerinden Ege Bölgesine, İzmir'e oradan da İstanbul'a varır. İzmir'den Çanakkale'ye kara yoluyla bir rehber eşliğinde giden yazar, buradan da kayıkla İstanbul'a doğru yol alır. Fransız yazarın İstanbul ile yıldızı pek barışmaz. Bu şehirde sadece altı gün kalarak, Kudüs'e doğru hareket eder. Fransa'dan başlayıp Kutsal Topraklarda sona eren yolculuğunun izlenimlerini *L'itinéraire de Paris à Jérusalem* adlı eserinde toplar. Chateaubriand'ın, imparatorluğun başkentini bu kadar kısa sürede terk edişini, şehirde sanatsal eserlerle karşılaşmayışına bağlar: "İstanbul'da kalmak beni sıkıyordu. Ben erdemlerle, sanatlarla süslü olamayan yerleri görmeyi sevmem, bu Phokas'lar, Beyazıt'lar yurdunda ise ne erdem gördüm, ne

sanat” (Chateaubriand, 2004: 183-184-187). Hemen hemen bütün Fransız edebiyatçıları büyüleyen bu şehir onun gözünde bir hiçtir. Hatta hiçten öte geri kalmış ulusların başkentidir. Bu nedenle, iki ay önce Marsilya’dan hareket edişini ‘uygar ulusların başkenti’nden hareket olarak nitelerken İstanbul’a gelirken de geri ulusların başkentine girme olarak düşünür.

Galata rıhtımına ayak bastığında edindiği ilk izlenim kadınların, tekerlekli arabaların yokluğu ve sokak köpeklerinin çokluğudur. Bunları, şehrin olumsuz özellikleri olarak sayan romantik edebiyatçı, coğrafyanın doğa güzellikleri karşısında hayran kalır: “Ağaçların yeşilliği, beyaz, kırmızı evlerin renkleri; bunların altına mavi örtüsünü seren denizle, yukarıda başka bir mavi ova açan gökyüzü, hayranlığımı uyandırıyor. İstanbul, dünyanın en güzel yeridir, diyenler hiç de abartmıyorlar” (Chateaubriand, 2004: 184). Yazar, bir sonraki sayfada yine olumsuz bakış açısına geçer. Bu sefer, olumsuz bakış açısı insanlara yönelir. Coğrafi konumuna hayran kaldığı şehrin insanları onda sempati uyandırmaz. Ona göre İstanbul halkı, bilinçli bireyler ve onurlu bir halk olmaktan ziyade hocanın güttüğü, yeniçerinin boğazladığı bir sürüden farkı bulunmaz. Yazar, daha da ileri giderek çocuklar için ‘pis’ sıfatını kullanır ve maymuna benzer insanların yüz kızartıcı oyun oynayan çocukları seyrettiklerini iddia eder. *Atala* eserinin yazarının kullandığı ‘hocanın güttüğü’, ‘yeniçerinin boğazladığı’, ‘maymun mahkumlar’ ve ‘pis çocuklar’ tabirleri, İstanbul halkına karşı ön yargılı davrandığı ortaya çıkar.

Yazarın İstanbul’un genel manzarası ve doğal güzellikleri için kullandığı ifadeler ile şehir halkına dair vardığı yargılar göz önüne alındığında, Chateaubriand’ın objektivitesini tamamen kaybettiği görülmektedir. Olaylara ve İstanbul’a siyasal ve tarihsel etnisite çerçevesinde değerlendirmektedir. Nitekim, bir başka yerde kullandığı ifadeler, yazarın bu tutumunu ele verir: “İstanbul’dan çıktığıma pek sevindim. İnsanın, içindeyken yaşadığı duygular, şehrin güzelliğini bozuyor; insan, bir zamanlar bu yerlerde yalnız Bizans İmparatoru Rumların oturduğunu, bugün ise şehrin Türklerin elinde olduğunu düşününce, milletlerle yerler arasındaki bu karışıklıktan irkiliyor” (Chateaubriand, 2004: 186). Burada, İstanbul’un Müslüman Türklerin elinde olmasını bir türlü içine sindirememektedir.

Yüzyılın ilk yarısında İstanbul’u ziyaret eden bir başka edebiyatçı, Alphonse de Lamartine’dir. Lamartine, tam bir seyahat yazarıdır. Uzun süreden beri İsviçre ve İtalya’ya yaptığı geziden sonra, Doğu’yu görmek ister. 1826’da bir arkadaşına yazdığı mektupta: “Bir brik satın almak için yüz bin frank hazırlamam ve Allah’ın çocuklarının yanında üç yıl geçirmem gerekiyor” (Lamartine, Correspondances 1882: 417). Ayla Gökmen’e göre Lamartine için Doğu, serabın ve hayallerin ülkesidir (Gökmen, 1999: 19). Manon’lu ünlü şair, yapacağı Doğu seyahatinde ilk olarak

İstanbul'u görmeyi arzular: "ilk önce İstanbul'a uğrayacağım. Burada Boğaz'ın harika kıyılarını ve Troade'ı gezeceğim" (Lamartine, *Correspondances* 1882: 278). Ancak başta kızı Julia'nın hastalığı olmak üzere çeşitli nedenlerle yol haritasını değiştirir ve ancak Mayıs 1833'te İstanbul'a varma imkanını elde eder. Sabahın ilk ışıklarıyla beliren şehir silüetinin güzelliği karşısında, kendini tutamayıp haykırdığını itiraf eder. Gözünün önündeki manzarayı da Tanrı ile insanın ortak ürünü olarak görür: "Tanrı ve insan, tabiat ve sanat burada, insan gözünün dünya yüzünde görebileceği en harika görünüşünü beraberce ahenk içinde oturtmuş ve yaratmışlardır" (Lamartine, 1855: 93). Yazar, bu baş döndürücü manzara karşısında Napoli körfezinin sihirli güzelliklerini bile unuttuğunu da aktarır. *Göl* şiirinin şairi, İstanbul'a yaptığı bu ilk yolculuğunda yaklaşık iki ay kalır ve *Voyage en Orient* adlı seyahat eserinde, hayran kaldığı bu şehre dair izlenimlerini yüz sayfada dile getirir. İzlenimleri bahçelerin, yıldızlı kubbelerin ve padişah saraylarının görkemli manzaralarından başka Üsküdar'ın beyaz görüntüsünün ve parlak minarelerin, Haliç'in, İstanbul tepelerinin ve kayıklarla dolu Boğaziçi'nin eşsiz manzarasının anlatımlarından oluşur. Gökmen'e göre Lamartine şehrin bütün pitoresk yerlerini, batılı gözlerini büyüleyen bütün ilginç taraflarını detaylı bir şekilde tasvir eder (Gökmen, 1999: 34).

Lamartine'in İstanbul'da en çok hoşuna giden, onu zevkten sarhoş eden yeşil tepeleriyle ve uzun kıyılarıyla Boğaziçi'dir. Boğaz'ın mavi sularında beyaz yelkenli gemiler, karınca görünümündeki kayıklar, bir başka görüntü verir Boğaziçi manzarasına. Yazar, izlenimlerinde zaman zaman bu manzarada yer alan sarayların, sırlarını, kanlı geçmişlerini, batıda anlatılan acımasız hikayeleri hatırlamadan edemez. Yazarın bunları düşünmesi kendisinin bile, Batı'da yaygın olan geleneksel Türk veya İstanbul imgesinden kurtulamadığının kanıtıdır. Ancak geleneksel imgedeki İstanbul vakalarını zihninde canlandırmasına rağmen Lamartine, Çelik Gülersoy'a göre son derece tarafsız bir yazardır: "Lamartine'in bizden bahsederken gösterdiği soy sop değil ruh asaletine ve bugün bize tabii gelen fikirlerinin, kendi çağı için ifade ettiği ileriliğe bakınız ki, bugün bile pek çok Batı yazarı onun tarafsızlığına erişememiştir" (Gülersoy, 1971: 30).

Lamartine'in İstanbul'a ikinci ve son ziyareti 1850 yılında gerçekleşir. Graziella'nın yazarı bu şehre ikinci gelişinin nedenini sultanı görmeye bağlar: "İstanbul'a gelişimin başlıca, ve diyebilirim ki tek nedeni genç sultan Abdülmecit'i görmek, imparatorluğu içinde aileme gösterdiği harikulade kabulden minnet duygularımı ona sunmaktır" (Lamartine, 1971-1850:158). İzmir'den yola çıkan teknesi Topkapı sarayı önünde demir alır. İstanbul'un en güzel anlatımını, tasvirlerini bu tekneden bakarak '*Nouveau Voyage en Orient*' kitabında kaleme alır. Bu eserinde, yine bir önceki eserinde yer alan tasvirleri, ilginç olayları anlatır. Yazarın, Abdülmecit ile yaptığı görüşmeye dair

anlatımları son derece duygusaldır. Gülersoy, Lamartine'in, lehimize hiçbir şey söylememişse dahi şu sözünün kıyamete kadar gönül dostluğu kurmamıza yettiğini savunur: "Hünkara karşı hitabemde geçen 'şeref' sözcüğünü Türkçe olarak söyledim. Çünkü şeref ve Türkler aynı memleketlidirler" (Gülersoy, 1971: 56).

Gérard de Nerval de yüzyılın ilk yarısında (1843) İstanbul'u ziyaret eden gezgin edebiyatçıdır. İstanbul'a gelmeden önce Mısır, Suriye, Kıbrıs, Rodos, İzmir gibi Doğu memleketlerine de uğrayan Nerval, Refik Özdek'e göre ondaki "şark tutkusu" sevgilisi Jenny Colon'a olan aşkıdan aşağı kalmaz. Seyahatinin hatıralarını aktardığı *Voyage en Orient* eserinde Türkiye ile ilgili bölümlerini İstanbul izlenimlerine ayırır. Özdek'e göre tarafsız bir gözlemci, görgü tanığı tavrıyla kaleme aldığı anıları "Tanzimat İstanbul'unun pek anlatılmayan ama son derece ilgi çekici yönlerini en iyi işaret eden bir belge" (Özdek, 1974: 7) niteliği taşırlar.

İstanbul'u ziyareti 23 Temmuz 1843'ten 28 Ekim 1843'e kadar süren Nerval, İstanbul tasvirlerinden başka dönemin politik gelişmelerine de değinir. Tanzimatın getirdiği bazı akımları ümitle karşılayan ama hareketi alkışlamayan yazar, aksine bu hareketin eşsiz Türk sanatının yitirilmesine, Batılılardan daha üstün çocuk terbiyesi gibi bazı geleneklerin bozulmasına neden olmasını üzüntüyle karşılar.

Ziyareti bir yaz mevsimine denk geldiğinden, İstanbul izlenimlerinin önemli kısmı Ramazan ayındaki Karagöz oyunları, kahvehanelerde meddahlarca anlatılan uzun hikayeler gibi eğlencelerden oluşur. Orhan Pamuk buna sebep olarak da Nerval'in 1843 İstanbul'unda çekici, egzotik malzeme arayan aceleci bir gazeteci gibi davranmasına bağlar ve bu yüzden Ramazan gecelerinde Karagöz oynatanları, geceleri lambalarla aydınlanan şehrin manzaralarını, kahvelerdeki hikaye anlatıcılarına önemli yer ayırdığını iddia eder (Pamuk, 2007: 2006). Beyazıt civarında bir kahvede dinlediği uzun bir hikayeyi, aynı salonda peş peşe seyrettiği Karagöz oyununu ve bir tiyatro piyesini olduğu gibi eserine aktarır. Kahvehanede Meddahın anlattığı bu hikaye 'Saba Melikesi Belkıs ile Hz. Süleyman' arasında geçen bir aşk macerasıdır. Refik Özdek, yazarın esnaf ve zanaatkar gruplarının gittiği bu İstanbul kahvesinde anlatılan bu hikayeyi aktarmasını ilginç bir yorumla olumlu bulur: "Tanzimat yıllarında hangi akımların hangi yollardan Türk kamuoyuna mal edilmek istendiğini göstermesi bakımından önemlidir. Gerçekten, yukanda sözünü ettiğimiz macera, masonluğun doğuşu sebebini ve başlangıcını anlatmak için, ama bu niyeti çok kamufle edilmiş bir şekilde Türk toplumuna sunulmuştur. İstanbul toplumunun zevk ve inançlarına aykırı düşmeyecek şekilde hazırlanmış bir efsanedir. Meddah, anlattıklarının doğru olduğunu belirtmek için Kuran-ı

Kerim'e de atıflar yapmaktadır (...) Kitap, işte bu emelleri göstermesi bakımından da önemlidir” (Özdek, 1974: 8).

İstanbul'da kaldığı süre içerisinde Journal de Constantinople gazetesinde arkadaşı Théophile Gautier'ye mektuplar adı altında yazılar yazar. 1843 yılında babasına yazdığı bir mektupta da şunları aktarır: “Ramazanın başlangıcından bu yana, Avrupalıların şehri olan Pera'da (Beyoğlu) değil, yine Constantinople'un bir tarafı olan ve deniz ile Haliç arasında kurulmuş kısımda oturuyorum. Bir handa -Yıldız Han- yani yıldızlı otelinde en güzel bir görünüme sahip harika bir ev buldum. Bütün bu bina terbiyeli, kibar insanlar olan Ermeni ve İranlılarla doludur. (...). Bir konser veya bir tiyatro oyunu için Beyoğlu'na davetli olduğumda daha önce kaldığım gibi Rumların evlerinde kalıyorum. Beyoğlu'nda her şeyin çok pahalı olduğunu ve İstanbul'da, bu ülkenin geleneğinde olduğu gibi şaraptan uzaklaşarak çok harika bir hayat sürdürüyoruz. Ramazan başlayalı on gün oldu. Bu sürede şehir, günün bir kısmını uyuyarak geçiriyor; fakat gece, İstanbul, ısıltılıdır. Geceleyin kahveler içilir, yenilir ve istediğimiz kadar müzik dinlenilir. (...). İnsanlar asla yırtıcı değil, sakınmam konusunda tembihlenmeme rağmen köpekler de başka yerlerdeki gibi çok yumuşak, halim selimdirler. Onlara basmamaya dikkat etmemiz gerekir, zira kaldırımların büyük kısmını işgal ederler. Akşamleyin, askerler onlara çorba dağıtır (...).” (Sperco, tarihsiz: 19).

Aynı mektubunun devamında İstanbul'u, Avrupalı geleneklerinin, adetlerinin istilasına uğramasından ve tamamıyla ahşaptan yapılmış evlerinden dolayı Kahire'den daha az orijinal bulur. Ancak, buna karşın değişik yerlerden görülebilen ve üç koldan oluşan denizinin, kolay kolay terk edilemez ve değer biçilemez bir manzaraya sahip olduğunu dile getirir.

Üç aydan fazla süren seyahatinde Nerval, Mevlevi dervişlerinden de etkilendiğini itiraf eder: “İstanbul'da, ayine iştirak eden iyi dervişleri gördüğümde çok etkilendim. Bütün dillerdeki Allah lafzı, onların hoşuna gider. Dahası, flütün sesiyle bir uçurtma gibi dönen -ki bu da onlar için Tanrı'yı onurlandırmanın en yüce şeklidir- dervişler, buna kimseyi zorlamazlar” (Sperco, tarihsiz: 22).

Bütün bunlara rağmen, Nerval, bir Lamartine gibi, Loti gibi bütün İstanbul'u gezme imkanı bulamadığından bu şehre dair izlenimleri Ramazan gecelerinin manzarasından öteye gidemez. Gece gündüz bu şehrin sokaklarının canlılığına karışır ve izlenimlerini aktarır. Willy Sperco, Nerval'in İstanbul'da kaldığı süre içerisinde Beyoğlu ve şehrin merkezinden öteye gitmemesini, o dönemde yazarın kendi sıkıntılına, içsel problemlerinin varlığına bağlar. Nerval'in izlenimleri diğer yazarlara göre büyük eksiklikler içerir. Zira o İstanbul'un kadınlarından, Asya Avrupa tatlı sularından ve de tarihsel mekanlarından hak ettikleri şekilde söz etmez.

Gustave Flaubert, İstanbul yolculuğuna 4 Kasım 1849'da çıkar. Osmanlının başkentine gelmeden önce İskenderiye, Kahire gibi Mısır şehirlerini gezer. Oradan Beyrut ve Kutsal Toprakları gezdikten sonra İzmir, buradan da İstanbul'a varır. Flaubert, tıpkı Chateaubriand gibi şehre çok kısa bir süre için yerleşir. Ancak o, Chateaubriand'ın tersine, ayrılırken arkasına bakıp gider ve son derece üzgündür. 16 Kasım 1850'de İstanbul'a gelir gelmez Beyoğlu'na gidip 'Hotel-Justiniano'da kalır. Gezdiği yerler sınırlıdır. Bunlardan bazıları, Galata Kulesi, Üsküdar'daki zikreden dervişlerin (Dervches Hurlleurs) Tekkesi, Galata Mevlevi dervişlerinin tekkesi (Derviches Tourneurs), Bedesten, Eski saray binasının yapısı, camiler, Fener ve Yahudi mahallesi olan Balata sentidir. Flaubert de, Batılı seyyahlara göre adları İstanbul imgesi ile özdeşleşen Asya tatlı sularını (Göksu), Eyüp semtini ve Belgrat ormanlarını da ziyaret etmeden önce İstanbul'dan ayrılmaz. Madame Bovary'nin müstakbel yazarı 16 Kasım'da geldiği şehri, 28 gün sonra, 14 Aralıkta terk eder.

İstanbul izlenimlerini değerlendirirken arkadaşı Louis Bouilhet'e hitaben kaleme aldığı mektubunda şunları yazar: "İstanbul'a Allah'a ismarladık derken sıkıntıdan patlayacak kadar üzgündüm...Hoşça kal, camiler... Hoşça kal örtülü kadınlar...Hoşça kal, kahvede hep oturarak çubuk içen iyi kalpli Türkler... ellerinizin parmaklarıyla ayak tırnaklarınız temizliyorsunuz. İstanbul'da beş hafta geçirdik: ama aslında altı ay kalmak gerekir" (Flaubert, 1850, Correspondances: Lettre à Bouilhet).

Yüzyılın ikinci yarısında (1952) Osmanlı İmparatorluğunun başkentini görmeye gelen edebiyatçı Théophile Gautier'dır. Gautier'nin İstanbul macerası ilginç bir sebebe dayanır. Her ne kadar İstanbul eserinin başında "Atalarımız 'bir sudan içen tekrar içer' der. Bu veciz ifadeyi azıcık değiştirecek olursak, çok da kesin olmayan bir şekilde 'Bir yerden geçen tekrar geçer' diyebiliriz. Görme açlığı, tıpkı diğer açlıklar gibi giderilmeye çalışıldıkça büyür ve dayanılmaz bir hale gelir" (Gautier, 2007: 13) derse de, yazarın İstanbul seyahatini tetikleyen, erkene alan iki önemli sebep vardır. Bunlardan biri eşi Ernesta Grisi'nin İstanbul'da bulunmasıdır. 1851'de ağır maddi sorunlar yaşayan Gautier-Grisi çifti çeşitli çözüm yolları ararlar. Nihayetinde, en iyi çözüm yolu olarak Ernesta'nın bir turne ile İstanbul'a hareket etmesi kararlaştırılır. Zira, o zaman Ernesta kantocu bir bayandır.

Ancak, para kazanıp Paris'teki eşi Gautier'ye göndermek maksadıyla yola çıkan Ernesta İstanbul'da zor günler geçirir. Zira, turnenin sahibi Stanislas Boisselot, Gautier'nin kantocu eşine ödeme yapmaz. Bu yüzden, Gautier, eşine Paris'ten para yollamak zorunda kalır. Ayrıca, eşiyile ilgilenmesi için o günlerde İstanbul'da bulunan Maxime Du Camp'a, Willy Sperco'nun *İstanbul Paysages Littéraires* adlı eserinde yer verdiği bir mektup yollar: "Değerli dostum Maxime,

Ernesta'dan beni çok üzen bir mektup aldım. Kumpanyanın müdürüyle hak ettiği parayı alamadığından davalıdır. Müdürü, onu parasız bırakmak için habire davayı uzatmak için her yolu deniyor” (Sperco, tarihsiz: 27). Yazar, mektubunda ayrıca arkadaşına beş yüz frank avansı eşine vermesini de salık verir.

Yazarın İstanbul seyahatini tetikleyen ikinci sebep ise liseden en iyi arkadaşı olan Gérard de Nerval'in kendisinden dokuz sene önce gelmesidir. Kendisi gibi Romantik olan Nerval, Mısır'dan başlayan yolculuğunda en son İstanbul'a gelerek şehir hakkında önemli manzaralar aktarır. Gautier, bu manzaralardan etkilenip İstanbul'u görme arzusunun artmış olması güçlü olasılıktır.

Nihayet, Théophile Gautier 19 Haziran 1852'de eşi Ernesta'yı görmek için Paris'ten ayrılarak İstanbul'a hareket eder. On bir günlük deniz yolculuğu sonunda şehre varan Gautier'nin İstanbul'a varışını, Fransızca yayın yapan gazete, 'Journal de Constantinople' haber yapar: "Paris'in en sıcakkanlı yazarlarından ve La Presse adlı tiyatro eleştiri gazetesinin başyazarı M. Théophile Gautier, Léonida adlı buharlı gemiyle İstanbul'a vardı" (Sperco, tarihsiz: 28). Eşini, Küçük Ölüler Meydanı'nda bulunan Hotel de Pera'da bulur. Buradan şehre bakar ve İstanbul'da bulunmaktan mutluluk duyar. Babasına ve arkadaşlarına şunları yazar: "Boğaziçi'nin Tamise kıyılarına benzeyen pek çok yönü bulunur ve İstanbul'un Doğusal-Oryantal yönü çok azdır, daha çok Londra'ya benzer. (...) İstanbul çok pahalıdır. İtalya'da üç ay geçimini yaptığın parayla burada ancak bir ay geçinirsin" (Sperco, tarihsiz: 28). Paris'ten hareketi sırasında borç para istediği bir arkadaşına, İstanbul'a varır varmaz hemen Fransa'ya döneceğini belirtir. Fakat, şehrin cazibesi ve başta büyükelçi olmak üzere tanıdık birkaç arkadaşının İstanbul'a gelmeleri dönüşünü erteletir.

Théophile Gautier, şehirde dört beş dili mükemmel bir şekilde konuşabilen Oscar Marinitisch adlı rehber eşliğinde uzun geziler yapar. Bu geziler sırasında gördüklerini kimi zaman ironik bir tarzla, ustaca bakış açısıyla *Constantinople* (İstanbul) kaleme alır. Kendisinden önce gelen bütün edebi yazarlar arasında, İstanbul'da daha fazla unsur gözlemleyen ve seyrettiği manzaraları, hayran olunacak çok sayıda tabloya aktarmayı başaran yine Gautier'dir diyebiliriz. Örneğin, bir İstanbul hamamını, hamalını en ince detayına kadar titizlikle, adeta kılı kırk yararcasına betimler (Gautier, 1910: 216–218). Yazarın verdiği bilgilerinin çoğunun, hala hamamlarda yaşanmakta olması, *Constantinople* eserinin güncelliğini korumasını sağlamaktadır. Pamuk da eserin önemine değinerek İstanbul ile ilgili kitaplar arasında İtalyan yazar Edmondo de Amicis "Costantinopoli" eserinden sonra en iyi eser olarak niteler.

Gautier'nin özenle en ince ayrıntısına kadar betimlediği hamal betimlemesine "Hamallar" başlığında yer verildiğinden burada ayrıca değinilmeyecektir.

Pierre Loti'nin Türkiye ile ilk teması 1870'de İzmir'le olmasına rağmen İstanbul'la ancak 1876'da tanışır. La Couronne adlı firkateynle 16 Mayıs 1876'da Selanik'e gelen Loti, 1 Ağustosta Messageries Maritimes adlı gemiyle İstanbul'a hareket için Selanik'i terk eder. İstanbul'a geliş amacı görevi icabıdır, İstanbul'da bulunan Fransa büyükelçisini korumakla görevlidir. Fransız yazarın İstanbul'a bu ilk gelişi 1 Ağustos 1876 yılında başlayıp bir sonraki yılın 8 Mayısına kadar sürer. Bu süre içerisinde şehir genç denizciyi adeta büyüler. Saint-Léger, bunu şehrin çeşitli insan unsurlarını bir arada bulundurmasına bağlar: "İstanbul'da Loti, kendisini rahat hisseder. Zira, burası bütün dinlerin, ırkların birbirine karıştığı kozmopolit bir yerdir" (Saint-Léger, 2006: 140). *Aziyadé* romanının müstakbel yazarı, Fransa'dan ayrılırken yalnızlık ve anlaşılammaktan üzüntülü olmasına karşın, İstanbul'da aradığı huzuru bulduğunu belirtir: "Kendimi mutlu ve gençleşmiş hissediyorum. Hayal edilmez ülkelerde bütün aptallıkları yapan her şeyi yaşayan ve yuvarlanan 27 yaşında bir erkek değilim" (Loti, 2000: 152). Yazar, daha sonra, mutluluğunun sebebini, İstanbul'da Ahmet, Samuel ve Aziyade'yle kurduğu samimi ilişkilere bağlar. Ziyaretinin ilk günlerinde Sultan Abdülhamit'in Eyüp camisinde kılıç kuşanma merasimini izleme fırsatını yakalar. Gençliğinin mutlu dönemlerinde, yani bu yıllarda şunları yazar: "Evim Beyoğlu'nun kıyıda köşede kalmış bir noktasındaydı. Bir yerden Haliç'e ve Türk şehrinin uzak panoramasına hakim yüksek bir yerdeydi. Yaz mevsiminin mükemmelliği bu evlere ayrı bir sıcaklık verirdi" (Sperco, tarihsiz: 40).

Loti, bu gelişinde Selanik'te tanıştığı Hatice adlı kızın yolunu beklerken şu satırları düşünür: "Dünyanın en güzel memleketlerinden birinde kalıyorum. Özgürlüğüm sınırsızdır. İsteğime göre köyleri, dağları, Avrupa ve Asya ormanlarını gezebilirim... Siyasi vurdumduymazlığıma rağmen, sevgim ve sempati yok edilmek istenen bu güzel ülke içindir, ve şüphe etmeden yavaş yavaş Türk oluyorum" (Sperco, tarihsiz: 40).

Hatice, Selanik'ten İstanbul'a kocasının haremiyle gelir. Loti, Eyüp semtine taşınmadan evvel, kendisini Türk haline soktukten sonra, sevgilisini Hasköy camisinin yakınında bulunan bir küçük evde bulur. Pierre Loti'nin ilk eseri *Aziyadé*'nin olay örgüsü bu taraflarda yaşanan olaylardan oluşur. Roman, 1879'da isimsiz olarak Calmann Lévy tarafından yayınlanır. Sperco, bu eser hakkında şunları yazar: "Aziyadé bir roman değildir; bir deniz subayı notlarının karnesi, Selanik'te karşılaştığı bir genç Türk kızıyla yaşadığı kaçamakların, idillerin anlatımıdır" (Sperco, tarihsiz: 41).

Yazarın, İstanbul'a yaptığı bu yolculuk onu son derece şehre bağlar ve ruh yapısında net dönüşler gerçekleştirir. Bu dönüşlerden biri de Loti'nin memleketine dönme konusundaki isteksizliğidir. Şimdiye kadar, denizci Loti, her seyahatinden sonra Rochefort'daki evine, çok bağlandığı çocukluğunun geçtiği yerlere dönmekten büyük zevk duymasına karşın, bu sefer,

İstanbul'da geçirdiği mükemmel günlerden sonra, şehirden ayrılık nedeniyle, gelecek ona tatsız tuzsuz gelmeye başlar: “Beni bekleyen yurt hüznüdür! Neredeyse orada boğulacağım, güneşten yoksun bir çiçek gibi” (Loti, 2000: 237).

Pierre Loti, ikinci defa Karadeniz yoluyla İstanbul'a gelir. 1887 yılının 6, 7, 8 Ekim günlerini kapsayan gelişinde vaktinin büyük çoğunluğunu Aziyadé'nin mezarını aramakla geçirir. Bu anılarını da *Fantome d'Orient* adlı eserinde kurgusal olarak aktarır.

Daha sonra 1890 yılında dört, 1894'te de yaklaşık on beş gün İstanbul'da kalır. Bu seyahatlerine dair anılarını da çeşitli yerlerde yayımlar. 1903'te ise İstanbul'a Messageries Maritimes fırkateyniyle geldiğinde elli üç yaşındadır. Bu seyahati 18 ay sürer. Loti, Fransız Büyükelçiliğine ait karakol gemisinin komutanı olduğundan, Beyoğlu'nun kibar aileleriyle oturup kalkmak zorunda kalır. Sürekli resmi kabul resepsiyonlarında, diplomatik çevrelerin balolarında günlerini geçirir. Yazarın bu seyahatine Birsel de değinir: “Loti geceleri gemide kalmaktadır. Romanına çalışmadığı vakitler salondaki piyanonun tuşları üzerinde gezintiler yapar. Hazret'in Osman adında bir uşağı da vardır ki her gittiği yere götürür. Bir Fransız'dır bu. Adının Osman olması 1854 yılında Kırım Savaşı'na katılan ve Türklere büyük bir sevgi besleyen büyükbabası yüzü suyunadır” (Birsel, 2007: 230). Bu seyahatinin izlenimlerini *Les Désenchantées* (Bezgin Kadınlar) adlı romanında dile getirir. Romanda birinci derecede kahraman olan André Lhéry, tanışma fırsatı bulduğu üç genç İstanbul hanımı ile her fırsatta randevulaşır. Genelde randevu yerlerini ve saatlerini bayanlar tayin eder. Bayanlar randevu yerini bazen mezarlıklarda bazen de mesire yerlerinde karar kılarlar.

Ünlü araştırmacı Alain Quella Villéger, *Bezgin Kadınlar*'ın yazma macerasına *Le Pélerin de la Planète* eserinde değinir ve Pierre Loti'nin eserde adı geçen kadınlar tarafından aldatıldığını ispatlamaya çalışır. Loti konusunda uluslararası çalışmaları bulunan Villéger, bu üç genç hanımın Loti'ye “Aziyadé'nin hatırına yazarla görüşmek istemekte ve şu usta gerekçeyi ileri sürmektedir: “Ama belki de siz Aziyade'yi unuttunuz. . . ve belki de onun kız kardeşleri artık sizi ilgilendirmiyor” diye başlayan bir mektup gönderdiklerini aktarır. Yazar, Loti'nin macera hastalığına tutulup kendisini biraz meçhule ve Türk kadınının çekiciliğine kaptırıp avunmak isteğinden sonra mektuba olumlu cevap verdiğini ve böylece maceranın başladığını aktarır. Villéger'e göre oyunu kurgulayan

1. Loti'nin bu romanı, *Bezgin Kadınlar*, *Gönül Kırgını Kadınlar*, *Naşad Kızlar*, *Hayal Kadınlar*. . . . gibi değişik adlar altında çevrilmiştir. Bu çalışmamızda Nahid Sırı Örük tarafından çevirisi yapılan eserin Elips yayınevinin Mart 2007 baskısını dikkate aldık.

kadınların Türk olmadığını savunur: “Henüz basit bir şaka, yazarın arkasından bir çeşit eğlenme olan şey işte böyle başlar; çünkü cesaretleriyle şaşırtan son derece esrarengiz bu kadınlar ne Türktür ne cüretkar ve ne de ‘Naşad’. Nurelnisa imzasıyla ona yazan (Loti’nin müstakbel romanında Madam Zahide) ve daha sonra kendini Leyla (Cenan) olarak tanıtan gerçekte bir Fransızdır. Gazeteci ve edebiyatçı –Chantal ya da Marc Hélys adıyla imza atmaktadır-, feminist ve birçok dil bilen (ama Türkçe bilmez) bu kadının gerçek adı Marie-Amélie Hebrard’dır (evlilik soyadı Lera)”. Araştırmacıya göre romanda adı geçen diğer kadınlar da aslen Fransız iki kız kardeşdir: “İki arkadaşı ise bir zamanlar Türkiye’ye yerleşerek Müslüman olan ve oğlu Osmanlı hükümetinde önemli bir mevkide bulunan bir Fransızın torunları olan son derece kültürlü Zennur ve Nuriye Nuri’dir” (Villéger 2001: 325). Villéger’e göre romanın kahramanları ise Loti’nin iddia ettiği gibi hayal ürünü değiller. Her biri gerçekte var olan bir kişiyi temsil eder. André Lhery, Loti’yi; Cenan Leyla Hanım, Zeynep Marv Hélys’i, Zennur’u; Melek, Nuriye’yi; Jean Renaud da bazılarının söylediği gibi Claude Farrère’i değil Loti’nin arkadaşı Masméjean’ı temsil ettiğini ileri sürer (Villéger, 2001: 326). Bütün bunlar, ancak 1923’te, Marc Hélys *Le Secret des Désenchantée*’yi (Bezgin Kadınlar’ın perde arkası) yazdığında öğrenilir. Zaten Loti de romanda yer verdiği bir mektubunda oynanan oyunun farkına varır, ancak renk vermez. Gizem ve baştan çıkarıcılık merakı ağır bastığından oyuna devam eder: “Kim olduğunuzu hiç bilmiyorum. Bunu kolayca öğrenebileceğimi sanıyorum; ama bunu bana sizin söylemek istemenizi beklemek daha hoşuma gidecek” (Villéger, 2001: 327). Abdülhak Şinasi Hisar da Babıali’de tahrirat hariciye başkatibi Nuri Bey’in kızları olan romanın diğer iki kadın kahramanı –Zeynep ve Melek- bayanların Loti’ye oynadıkları oyunu Paris’te, gazetecilere anlattıklarını aktarır.

Türkiye’nin daha doğrusu İstanbul’un karşı konulmaz sıcaklığına kapılan Pierre Loti, altıncı defa 15 ağustos 1910’da çok sevdiği Osmanlının başkentine gelir. İlk birkaç gün Kandillide bulunan Contes Ostrorog’un yalısında kalır. Ev sahibinin bütün misafirperverliğine rağmen buradan ayrılır ve İstanbul’un daha doğusal eski mahallerine, Fatih’e yerleşmeyi tercih eder. *Doğu Düşleri Sona Ererken* adlı yapıtında tasvir ettiği bu evde hastalandığından, evi çabuk terk etmek zorunda kalır.

Pierre Loti, 23 Ekim 1910’da Constantinple dediği İstanbul’u bir daha dönmek üzere terk edeceği inancındadır. Hastalığı ve yaşı onu Türkiye’ye artık kesin olarak bir daha dönemeyeceği kanaatine ulaştırır. Bu düşüncesine karşın 11 Ağustos 1913’te Trablusgarp savaşı ve Balkan savaşlarında sonra İstanbul’a gelir. Halk, Loti’yi bağrına basar, hükümet ona harika bir karşılama töreni düzenler. Buradan Edirne’yi, Trakya’daki savaş alanlarını ziyaret eder. Dönemin padişahı,

kendisini Eski Saray'a davet eder ve orada onuruna bir akşam yemeği verir. 17 Eylül 1913'te bir daha dönmek üzere İstanbul'dan ayrılır.

Yüzyılın sonunda İstanbul'a gelen son tanınmış edebiyatçı Claude Farrère'dir. Farrère, Fransa Büyükelçiliği'nin karakol gemisinde görevli subayken İstanbul'da Loti ile tanışma fırsatını bulur. Farrère, İstanbul'daki bu uzun seyahatinin izlenimlerini *L'homme qui assassina* (1906) adlı romanında kaleme alır. Eser, Fransız mareşali kimliği ile İstanbul'a henüz gelen kahraman ile Osmanlı Borçlar Dairesi adlı kurumun İngiliz başkanının eşi Lady Falkland arasında geçen diyaloglardan, yaptıkları tasvir ve yorumlardan oluşur. Lady Falkland, uzun süredir bu şehirde ikamet ettiğinden, İstanbul'un en tarihi ve oryantal yerlerini Fransız Mareşal'e tanıtır. Willy Sperco, bu roman hakkında şunları yazar: "Kesinlikle değişen bir dönemi anlatmasına ve gelenek ve görenekleri, yabancıların yaşadığı Kapitülasyonların olduğu zamanların büyük Türk şehri olmamasına rağmen *L'homme qui assassina* hala zevkle okunmaya devam eden, sıcak, samimi bir romandır" (Sperco, tarihsiz: 70). Olay örgüsü, büyük ustalıkla kurgulanan romanda, Tarabya'nın, Boğaz köylerinin, mezarlıkların, İstanbul camilerinin çok harika tasvirleri yer aldığı gibi parazit gibi duran Levanten semtlerinin tablolarıyla da karşılaşmaktadır. Bu tabloların birinde yazar, Galata, Taksim ve Beyoğlu'nu çöplük olarak değerlendirir. Yazarın kaldığı Beyoğlu'nda Brousse (Bursa) sokağındaki antik evini pek beğenmez. Evi bir merdiven gibi dik ve yağmur yağdığına hemen su dolan bir yer olarak betimler.

Asıl adı Frédéric-Charles-Pierre Bargone olan Farrère, tıpkı hocası Loti gibi İstanbul aşığıdır. Deniz subayı görevi sırasında, Doğu'da herhangi bir ülkenin kıyılarına geldiğinde, İstanbul'dan geçmek için çaba harcar. Sperco, yazarın 1911'de Beyrut'a uğraması gerekirken, bir gemiyle İstanbul'a bir kaçamak yaptığını ve konte ile kontesse Ostrorog'larda kaldığı Kandilliye varmak için acele ettiğini aktarır.

Osmanlı'nın başkentine gelen Fransız yazarlar ekseriyetle aynı yolu takip etmişlerdir. 1806'da Chateaubriand, yola yelkenli bir gemi ile Triyeste'e doğru yola çıkar. Ondan yirmi altı yıl sonra Lamartine, brik denilen dört namlulu silahlı bir deniz aracını kiralayarak seyahatine başlar.

Bu yazarlardan sonra 1850'li yıllarda gezginlerin sayısı her geçen gün arttığından bu tarihlerde, Sperco'ya göre araçları buharla çalışan üç deniz şirketi bulunur. Birincisi 'Les Messageries Nationales de France'dır. Bu şirketin gemileri, düzenli haftalık seferlerle Marsilya, Napoli, Pire ve İzmir güzergahını takip ederek İstanbul'a varır. İkincisi 'Navigation à Vapeur de l'Imp. Royal Priv. Llyod' şirkettir. Bu da haftalık seferlerle Triyeste, Venedik, Korfu, Pire, İzmir ve İstanbul güzergahını takip eder. Üçüncüsü de 'I. R. Pr Autrichienne de Navigation à Vapeur'dır. Bu

şirkete ait gemilerin takip ettikleri yol ise şöyledir: Venedik, Pesth, Semlin, Orsova, Galatz ve İstanbul.

Marsilya'dan yola çıkan bir gemi, İstanbul'a ancak 12 günde varır. Zira, 1 Şubat 1852'de Marsilya'dan hareket eden Edmond About, Yunanistan'ın Pire Limanına dokuz, buradan İstanbul'a da üç gün içinde varır. Sperco'nun verdiği bilgiye göre Paris'ten yola çıkan bir yolcu Marsilya'dan sonra gemiyle on dört gün içinde İstanbul'a ulaşır.

İstanbul'a gelen bunca Fransız seyyah, romancı-seyyah (romancier-voyageur) genelde Beyoğlu'nda ikamet ederler. Bu da 19. yüzyıl boyunca, Batılıların kalabileceği düzenli, konforlu otellerin şehrin bu semtinde bulunmasından kaynaklanır. Contesse Ostrorog'un ifadeleri bunu doğrulamaktadır. Contesse, Beyoğlu'nda eksiksiz konukseverliğine rağmen Loti'nin, şehrin doğusal yaşamın yoğun olarak yaşandığı semtlerde kalma ısrarı üzerine alaturka bir otel aramaya çalışır. Ancak Eyüp'te otel olarak kullanılan binaların hiç birini yazarın kalması için uygun bulmaz: "Eşiği geçer geçmez, can sıkıcı bir koku, kapılara kadar dağınık duran ayakkabılar, yırtık pırtık giyinmiş hizmetçiler ve hep üç dört yataklı eski usullü odalarla karşılaşılır. döşekler ise ancak varsa nevesimliydi" (Sperco, tarihsiz: 57). İstanbul yazarları üzerine araştırma yapan Williy Sperco'da o dönemde İstanbul'da en iyi otellerin Beyoğlu'nda bulunduğunu İstanbul tarafı dediği Eyüp ve çevresindekilerince alışveriş için Anadolu'dan gelen fakir yolculara daha uygun olduğunu ekler. Sperco'nun bir kitaptan yaptığı alıntıya göre, semtin bir numaralı oteli Hotel d'Angleterre otelidir. Bu otelin bir gecesine 17 frank ödendiğini buna öğlen ve akşam yemeğinin de dahil olduğunu belirtir. Yemek servisine bir 1 frank daha ilave edilir. Yazarın otelin fiyat tarifesiyle ilgili verdiği diğer bilgiler de şöyledir: "Mum bir frank, çay bir frank, misafirler için tabldotlu akşam yemeği 7 frank, öğlen yemeği 7 frank" (Sperco, tarihsiz: 37). Ayrıca odalarda yemek servisi yapılmaması, yangın tehlikesinden dolayı sigara içilmemesi, geceyarısından sonra kim olursa olsun kapıların açılmaması otel ile ilgili aktardığı diğer notlardır.

Willy Sperco'nun *İstanbul, Paysages Littéraires* adlı yapıtında o günün Beyoğlu'nun diğer konaklama yerleri arasında şunları sayar. Yukarıda adı geçen otelin hemen yanında Fransa Büyükelçiliği'nin yakınında 'Hotel Bellevue', Poste-Militaire sokağında 'Hotel de l'Europe', Quartier-Général sokağında ise 'Hotel de Péra'nın bulunduğunu aktarır. Sperco, gezginlerin uğradıkları lokantaları ve yemek ücretleri hakkında da şu bilgileri verir: "Péra sokağında 'Restaurant du Casin', 'Passage Oriental', 'Ville de Paris'. 'Restaurant du Casin'de tabldotlu yemek 3 franktan 5 franka kadar bulunur. Galataya inerken Mevlevi tekkesine (Derviches Tourneurs) yakın bir yerde

bulunan ‘Ville de Paris’ lokantasında ise çatallı öğlen yemeği 2 frank, akşam yemeği ise 2 frank 50 santime verilir” (Sperco, tarihsiz: 37).

Yukarıda adı geçen Fransız edebiyatçıların çoğunluğu İstanbul için Constantinople adını kullanırlar. Ancak, Pierre Loti ve Claude Farrère, farklı tutum sergileyerek aynı şehri iki kısma ayırıp her biri için değişik ismi tercih ederler. Buna göre Avrupalı yaşam tarzının egemen olduğu Beyoğlu ve çevresi için Cosnstantinople, oryantal ve geleneksel değerlerle bağını koparmayan Eyüp ve Asya yakası için de İstanbul sözcüğünü uygun görür. Örneğin Loti, Eyüp tarafındaki gezintileri için “İki tam gün İstanbul’da geçti”, “Reşit Bey’in masasında, İstanbul’da öğle yemeğini yedik” (Villéger, 1991: 40) ifadesini kullanır. *Aziyade* romanında ise Beyoğlu civarında gezerken karşıda görünen Eyüp’ü İstanbul olarak tanımlar: “Servilerin üzerinde parlak bir yüzey, bu Haliç; daha yukarıda, çok yüksekte bir doğu şehrinin resmi, bu da İstanbul” (Loti, 2000: 49).

0. 19. Yüzyılda İstanbul’u Mekan Olarak İşleyen Türk Edebiyatçılar

Eserlerinde 19. yüzyıl İstanbul’undan sahneler aktaran Türk yazarların başında Ahmet Mithat Efendi gelir. Ahmed Mithat, 1870’lerden sonra yazdığı romanlarla yüzyılın ikinci yarısının İstanbul’unu en canlı tablolar halinde aktarır. Beykoz’da oturan yazar, en canlı sahneleri bu semtten ve Beyoğlu’ndan verir. Özellikle Beyoğlu, yazarın kahramanlarının maceraları için bulunmaz bir sosyal çevreyi barındırır. Orhan Okay da söz konusu yazarın eserlerinde olay örgüsünün tamamı veya büyük kısmının Beyoğlu’nda geçtiğini aktararak bunu semtin Avrupa malları satan mağazaları, yabancı dilde gazete basan matbaaları, tiyatro ve çalgılı kahveleriyle renkli bir hayat sunmasına bağlar (Okay, 1991: 97). Yazarın olay örgüsü bu semtte geçen romanlarından biri *Bekarlık Sultanlık mı Dedin?* adlı romanıdır. Romanın kahramanı Sururi Bey de uzun yıllar Anadolu’da geçen memuriyet hayatından sonra Beyoğlu’na gelip yerleşir: “İstanbul’a değil, Beyoğlu’na gelir, Beyoğlu’na! İstanbul tarafına ayağını bile atmaz. Niçin atsam? Herif memuriyetten el çekmiş. Memuriyet istihali için müracaat edilmesi lazım gelen yerlere müracaat mecburiyeti yoktur ki İstanbul’a gelsin. Herif alafrağa aleminde yaşayacak. Beyoğlu’na kuzum, Beyoğlu’na!” (Ahmet Mithat, 1877: 52). Ahmet Mithat’ın amacı “çağdaş medeniyete uymayan düşünüş ve yaşayış tarzını değiştirmek” (Akyüz, 1995: 72) olduğundan, bu amacına varmak için, hikaye ve romanlarının kahramanlarını bu semtin değişik kültürden, milletten insanlarıyla tanıştırır. Bu şekilde, kahramanların çeşitli konulardaki bilgi eksiklikleri, kültür seviyeleri ortaya çıkar. Kimi zaman da eserin kahramanı, bu bilgisizliğini gidermeye çalışır.

Romancının, Beyoğlu semtini seçmesinin altında yatan neden, bu semtin söz konusu hedefine ulaşmasına en uygun mekan olmasıdır. Zira, ‘Türkiye’nin Avrupa’sı’ (Okay, 1991: 100) Beyoğlu, kozmopolit bir yapıya sahiptir. Semtte, Müslüman Türklere başka, Yahudiler, Hıristiyanlık dinine bağlı Rum ve Ermeni gibi yerli azınlıklar ve başta Fransızlar olmak üzere çeşitli Avrupalı milletlerden insanlar yaşamaktadır. Farklı insan unsurlarını barındıran bu mekan, diğer semtlerde nadir olarak veya hiç yaşanmayan olaylar, maceralar burada sık sık tekrarlanır. Bu yüzden yazar, *Müşahedat* eserinde, yaşanan acıklı olaylardan dolayı Beyoğlu’nu Paris’e benzetir: “Şu Beyoğlu ne yaman memleket! Avrupa romancıları Paris’e göz dikmişler, ama bizim Beyoğlu birçok cihetlerce Paris’ten de yamandır. Hangi tarafına bakılsa bir roman görülür. Hangi adama tesadüf edilse mutlaka bir romana taalluku vardır. O romanların da ağlebi insana inşirah verecek surette değil, insanı dilhun edecek suretledir” (Ahmet Mithat, M: 118).

Çalışmada eserlerine sık sık başvurulmuş diğer edebiyatçı, Halid Ziya Uşaklıgil’dir (1865–1945). Uşaklıgil, özellikle *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu*, *Nesli Ahir*, *Bir Yazın Tarihi*, *Aşka Dair* ve *Saray ve Ötesi* gibi eserlerinde İstanbul’dan çeşitli manzaraları sunmaktadır. Yazarın *Nesli Ahir* romanı ve *Saray ve Ötesi* adlı saray hatıraları bu anlamda çalışmamız için son derece önem arz etmektedir. *Nesli Ahir*, yüzyılın son yıllarında İstanbul’da yaşanan değişiklikleri, görünüşleri, farklı insanları, Beyoğlu ile diğer semtler arasındaki farkı, kadın erkek ilişkileri ile İstanbul’a ait bazı semtlerde yaşanan sefaleti, yolların bakımsızlığını gözler önüne seren bir romandır. Yapıtta özellikle, istibdatın çeşitli toplumsal yaralara sebep olduğu işlenir. Bu yaraların başında şehirde yaşanan fakirlik ve kadın erkek ilişkilerindeki sınırlılıktır. Romanın başkahramanlarından Süleyman Nüzhet, aydın fikirli bir İstanbulludur. Paris’ten yakın bir zamanda döndüğünden, oranın yaşamını, şartlarını, cadde ve sokaklarını İstanbul’unkilerle karşılaştırır. Karşılaştırma sonucunda, İstanbul’un herhangi bir Avrupa şehrinin çok gerisinde kaldığı kanaatine varır. Buna istibdatın yarattığı şartlar eklenince Nüzhet’e göre İstanbul, yaşanmaz bir şehirdir: “Bilsen Şakir, Azra olmasa bir daha yaşamak mümkün olmayacak. Bilemezsin nasıl bunalıyorum. İşte şurada, boğazımda bir şey var ki, beni tikiyor. Hele bu kez gelişimde İstanbul’u, yaşamayı öyle karanlık gördüm, öyle derin bir umutsuzlukla bunun dağılıp yok olmasına karar verdim ki...” (Uşaklıgil, 1990: 71–72).

Kahramana şehri yaşanmaz hale getiren sadece istibdatın meydana getirdiği baskı ortamı değildir. Maddi unsurlar da burada büyük rol oynar. Bunların başında,

cadde ve sokakların düzensizliği, yıkık dökük dükkanlar gelir. Bakımsızlık, onun içini karartır. Romanda Süleyman Nüzhet, bir gün eve erken dönmek istemez. Avrupa'dan yeni dönen kahraman, küçüklüğünün geçtiği yerleri ve kaç yıldır göremediği yerleri yakından görmek, dolaşmak ister. Bunun için, Çemberlitaş'ı gezer, oradan Bitpazarına geçer. Geçerken, “O bozuk kaldırımların her zaman çamurlu çukurlarının üzerinden atlayarak” geçer. Anlatıcı, Süleyman Nüzhet'in bu gezinti boyunca gördüğü manzaralar için “bozuk kaldırımlar”, “her zaman çamurlu çukurlar”, “yıkık harap dükkanların, geçenleri ezmeye hazır duran perişanlığı”, “İstanbul sokaklarının yoksul hayatı”, “harap ve hüznü görünen kemerler”, “üçer beşer müşterileriyle hüznü hüznü duran çaycıların, kıraathanelerin”, “karanlık yıkık, hüznü, ıssız ve sessiz sokaklar, haraplaşmış siyah evler” (Uşaklıgil, 1990: 331–333) gibi söz öbeklerini kullanır. Anlatıcı, buna benzer İstanbul manzaralarını olay örgüsünün geneline yayarak, iç karartan bir İstanbul tablosu çizmeye çalışır.

Uşaklıgil'in eserin olay örgüsü boyunca, gündeme getirdiği konu, yukarıda ifade edildiği gibi kadın erkek ilişkilerinde yaşanan sıkıntıdır. Yapıt boyunca oluşturulan genel görüntüye göre Beyoğlu'nun dışında kalan semtlerde, bir erkek, bir kadın ile konuşamaz hatta bir pastanede bile oturamaz. Bu uygulama, karı ile kocası ve baba ile kızı için de geçerlidir. Romanın bir yerinde, baba Süleyman Nüzhet ve kızı Azra, uzun ayrılıktan sonra bir arada olmaktan ve Beyoğlu'nda beraber gezmekten oldukça mutlu bir görüntü sunarlar. Gezintinin sonunda Lebon pastanesinde oturup bir şeyler atıştırmak isterler. Ancak, baba kız, vitrinin önünde duran kolluk kuvvetlerinden çekinerek oturmaya cesaret edemezler. Zira yazar, romanın geçtiği dönemde, baba kız dahi olsa ya da evli oldukları kesinlikle ispatlanamayan Müslüman kadın ve erkeklerin böyle yerlerde bir arada oturmalarının pek hoş karşılanmadığını iddia eder.

Baba ile kızı pastanede beraber oturmanın dışında şehrin Müslüman semtlerinde beraber gezmekten de çekinirler. Baba-kız, Beyoğlu'ndan sonra Emirgan'a gitmek için İstanbul'un Müslüman kesimlerinden geçecekler. Bu yerlerde beraber gezmeleri, hoş karşılanmadığından aynı arabaya bile binmezler. Eşyalarını koydukları arabanın sahibi baba Nüzhet'i, Beşiktaş'a kadar alabileceğini, ondan sonra inmesi gerektiğini açıklar. Nüzhet ise “Orada arabadan inmektense burada başka bir arabaya binmek daha kolay..” (Uşaklıgil, 1990: 139–142) der ve Beşiktaş iskelesine kızıyla ayrı ayrı arabalar içinde ulaşırlar.

19. Yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın ilk on yılında İstanbul'da yaşananları eserlerinde işleyen bir başka yazar, Refik Halid Karay'dır. Çalışmada daha ziyade, yazarın *İstanbul'un Bir Yüzü, Bu Bizim Hayatımız, Sonuncu Kadeh, Üç Nesil Üç Hayat, Bugünün Saraylısı* gibi eserleri incelenmiştir. *Sonuncu Kadeh* ve *Bu Bizim Hayatımız* 19. yüzyılın sonunda İstanbul'un çeşitli semtlerinde yaşananları içerir. Adı anılan ilk romanda, Murad Naci ve Cemşid'in gençlik yıllarını hatırlama ve geriye dönüş teknikleriyle verir. Bu şekilde, dönemin Beyoğlu ve eğlence hayatı, kadın erkek ilişkileri konusunda detaylı bilgiler verilmektedir.

İki kahramanın gece hayatı genelde Beyoğlu'nun eğlence mekanlarında geçmiştir. Hemen girişte, Murad Naci, aslen Sırp olan eski sevgilisi Polinka ile yaşadığı maceraları hatırlar. Bu maceralardan biri, Beyoğlu'nda bulunan Yani lokantasında yaşanmıştır. Kadınlı erkekli lokantalardan olan bu mekanda, iki sevgili gece yarısına kadar supe ederler. Anlatıcıya göre supe etmek gece hayatı sürenlerin sık sık yaptıkları adetlerindendir (Karay, SK: 24). Eser boyunca *Yani* gibi çeşitli lokantalar ve eğlence mekanlarının, *Bonmarché* gibi mağazaların yerli azınlıklara veya yabancılara ait olduğu anlaşılmaktadır. Bunların dışında, iki kahramanın mezun olduğu Galatasaray Lisesi, yerli azınlıkların Türkçe konuşmaları, kadın erkek ilişkileri romanda öne çıkan diğer unsurlardır. Cemşid, 19. yüzyıl kadın erkek ilişkilerine değinirken ilişkilerin yok denecek kadar sınırlı olduğunu aktarır: “Çarşafı bir Müslüman kızı, meşrutiyet devrinde bile alışveriş edilen yerlerden başka bir yere, mesela lokantaya ne yalnız, ne de bir erkekle giremezdi ki... isterse o erkek kocası veya kardeşi olsun. Şimdi biz bile hatırlarken bu çok uzakta kalmış o günlere şaşıyoruz değil mi Murad?” (Karay, SK: 161). Bu konuda ileri sürdüğü iddialar, Halid Ziya'nın *Nesli Ahir* romanında yaptığı tespitlerle örtüşür.

Çalışmanın esasını oluşturan 19. yüzyıl İstanbul'unu önemli oranda işleyen yazarlardan bir başkası Samiha Ayverdi'dir. Ayverdi, söz konusu yüzyılda yaşamamasına karşın, başta *Boğaziçi'nde Tarih, İstanbul Geceleri, Mesih Paşa İmamı ve İbrahim Efendi Konağı* olmak üzere, çoğu yapıtlarında söz konusu yüzyılı yeniden canlandırarak özlem duyulacak şekilde aktarır. Boğaziçi'ni ve içindeki kayıkları betimlediği yerlerde bu özlem daha belirginleşir. Söz konusu duyguyla hedeflenen, iki asır önceki doğal, sakin, bozulmamış İstanbul'un, Boğaziçi'nin temiz suyu ve nostaljik hatıraları barındıran kayıkları hatırlatmaktır. *Nehr-i Aziz* dediği Boğaz'da ulaşımı

sağlayan kayıkları edebi bir dille betimler. Şunu da hemen belirtelim ki incelenen Türk yazarlar arasında, Boğaziçi'nin bu ulaşım araçlarına önemli ölçüde yer ayıran yine Samiha Ayverdi'dir. Ayverdi, *Boğaziçi'nde Tarih* eserinde kendine has üslubuyla onları gizemli dille anlatır. Özellikle mesire yerlerinden dönen İstanbulluları taşıyan kayıklar, yazarı böyle bir üsluba yöneltir. Bunları “..sular karadığı vakit dönen renk renk sazlı sözlü kafilelerin kayıkları, piyadeleri, sandalları Eyüp'e kadar toplu olarak gelir, su üstünde yelpazeleşen kayıklar, bir efsane mahluku gibi, sanki görünmez eller tarafından itilip, nazlı nazlı, aheste aheste sürüklenerek bu noktada her biri kendi istikametlerine dağılmaya başladılar” (Ayverdi, 2005: 158) şeklinde betimler.

Bunlar arasında en çok tasvir ettiği, ‘minyatür su sarayları’ dediği saltanat kayıkları gelir. Sarayın fertlerine ait bu sandallar veya kayıkların her biri adeta bir servet taşır ve bir ihtişamı ifade eder: “Saray nakışhanelerinde işlenmiş ve ekserisinin baş tarafları kıvrık olan bu kayıkların burunlarında gümüş veya altın yaldızlı tahtadan birer kartal bulunurdu. Kayığın kış tarafı ise, sedef, bağa, gümüş, yaldız ve mücevherlerle süslü küçük sarayın bulunduğu kısımdı...” (Ayverdi, 2005: 60). Birer su perisi dediği saltanat kayıklarından en beğendiği dördüncü Sultan Mehmet ve üçüncü Sultan Selim'inkilerdir. Özellikle üçüncü Selim'in altın yaldızlı kırmızı tenteneli yirmi altı oturak saltanat kadırgasının Boğaz sularının hafızalarına nakşolup kalmış tarih sahnelerinden biri (Ayverdi, 2005: 63) olduğunu iddia eder.

Ayverdi'nin *Boğaziçi'nde Tarih* eseri gibi İstanbul'u semt semt anlatan bir başka eseri *İstanbul Geceleri* adlı yapıtıdır. Yapıtta, İstanbul'u İstanbul yapan maddi ve manevi değerleri barındıran semtleri büyük bir özenle dile getirir. Bu anlatılarda, şehrin mesire yerlerine, düğünlerine, Ramazan hazırlığı sırasında mutfakta yaşanan hareketliliğe, çarşılar, meyhanelere, Boğaziçi yalılarına dair tablolar yer alır. Banarlı, yazarın bu eserini, şehrin manevi kültürünü yansıtan bir sohbet kitabı olarak değerlendirir: “Eski İstanbul'un en az kırk elli sene evvelki hayatını, maddi, manevi hüviyetini cemiyet hayatının gelenek ve göreneklerini, Türk sanatını zirveleştiren hatıraları, meziyetleri, İstanbul terbiyesini, faziletlerini medeniyetinin ahenkli terkiibini yer yer köşe köşe anlatan bir sohbet kitabıdır” (Banarlı, 2001:1235).

Yazarın Beyoğlu'na bakış açısı ilginç bir nokta olarak dikkatimizi çeker. Beyoğlu'nu diğer semtlerden ayırarak onu İstanbul'un manevi kültürünü, yüzyıllardan beri süren gelenek ve göreneklerini bilinçli olarak yok etmeye çalışan bir semt olarak

görür ve bu yüzden onu bir çibana benzetir (Ayverdi, İG: 165). Eleştiri dozunu giderek artıran yazar bu semti ve çevresini, İstanbul'unun eksikliklerini, gevşekliğini fırsat bilerek onu ağına düşürmeye çalışan bir örümceğe benzetir.

Eserlerinden önemli ölçüde yararlanan başka yazar, Ahmet Rasim'dir. Rasim'in İstanbul hayatına dair incelemeye tabi tutulan yapıtları *Şehir Mektupları*, *Muharrir Bu Ya*, *Fuhş-i Atik*'tir. Rasim, eserlerinde kısa cümleciklerle İstanbul'un şehir hayatını, eğlence yerlerini nükteli bir tarzla ele alır: "Muharrir; çocukluk çağlarından başlayarak; gerek kendi özel hayatına, gerek İstanbul hayatına ait çeşitli hatıralarını yine zevkle ve çekici bir üslupla kaleme almıştır" (Banarlı, 2001: 1064).

Fuhş-i Atik, yapıtı Beyoğlu hayatına ve şehrin diğer mekanlarında yaşanan eğlenceleri işler. Özellikle Beyoğlu eğlencelerinde Avrupa tarzı eğlencelerin sürüp gittiğini dile getirerek bazı günlerde bu semti görenlerin kendilerini Batılı bir şehirde zannedebileceğini de aktarır.

Yazarın bu hayata dair aktardıkları ya bir arkadaşından dinledikleri ya da bizzat kendisinin yaşadıklarıdır. Rasim, bir arkadaşından Beyoğlu'nda yaşananları dinledikten sonra arkadaşı Faiz ve Perukar ile eğlence mekanlarına gider. Bu mekanlar arasında dans yerleri, tiyatrolar ve kantocu kızların sahneleri bulunur. Aktaş, Rasim'in bu Avrupai tiyatroların ve kızların fuhuşu tahrik ettiklerini ifade ettiğini yazar (Aktaş, 1999: 309).

İncelemeye tabi tutulan Türk yazarların yapıtları arasında bir gezinti yapıldığında, İstanbul'un iki ayrı yönü görülmektedir. Bir taraftan, 1839'dan beri somut olarak batılılaşmaya çalışan, nüfusu, yaşayış biçimi, ev ve iş yerleri v.s. ile meydana gelmiş Beyoğlu ve çevresi; öbür yandan hem insanların hayat tarzlarıyla hem de samimi ortamı, sokağı, çarşısı ve çamuruyla Eyüp ve benzeri semtler karşımıza çıkar. Ancak, hemen şunu belirtelimki, Fransız yazarlarda olduğu gibi Türk yazarların da bu semtlere bakışı farklılıklar içerir. Örneğin, Halit Ziya'nın *Nesli Ahir* yapıtında Eyüp olumsuz olarak dururken, Ayverdi'de olumlu özellikler çağrıştırır.

Tarihte önemli rol oynayan büyük insanların hayatı yazılması gerektiği gibi, büyük şehirlerin de hayatı yazılmalıdır. Bu düsturdan hareketle, dünya coğrafyasında önemli konumda ve 19. yüzyılda İmparatorluğun başkenti olan İstanbul'un Fransız ve Türk edebi eserlere olan yansımaları ele alınmıştır.

Fransız ve Türk edebiyatçıların İstanbul’u konu alan başlıca yapıtlarından söz ettikten sonra 19. yüzyılda kentteki Fransız dili ve kültürünün etkisini de ele almak gerekir. Aşağıda bu kültürün yansımalarını edebi eserlere dayalı olarak aktarılacaktır.

0. 19. Yüzyılda İstanbul’da Fransızlar İle Fransız Dili ve Kültürü

Osmanlı Devleti, 19. yüzyılda, Batı’nın etkisiyle yeni medeniyet çerçevesine girerken daha çok Fransa ile iletişim halinde olduğu bilinen bir gerçektir. Hatta Osmanlı Devleti Batıyı Fransa aracılığıyla tanımış ve ilişkilerini bu ülkeyle ilişkilerini geliştirmiştir. Bu nedenle, yeniliklerin büyük çoğunluğu, Fransızlar sayesinde imparatorluğa getirilmiştir. İsmail Habib Sevük, de “Garptan aldığımız şeylerin belki yüzde doksanını Fransızlardan aldık: Çünkü eskiden beri, Büyük Süleyman’ın Fransız Kralını himaye ettiği zamanlardan beri “Françelo” bizim nazarımızda bütün Frenk alemini ifade eden bir tabirdi” (Sevük, 1928: 69) diyerek bu görüşü destekler. Ünlü Fransız gezgin edebiyatçısı Gérard de Nerval de, İstanbul’da bir Ermeni evinde kendisine ve “Frenk medeniyetine” duyulan ilgiden hareketle Fransa’nın burada olumlu imajı ve yeni medeniyete katkısını gözlemler ve bundan son derece memnun kalır: “Fransa’nın güzel adı bu uzak ülkelerde çok seviliyor. Gelecekte bizim asıl gücümüz işte bu olacaktır. Hükümetlerimizin yanlış politikalarına rağmen, böyle bir istikbal bekleyebiliriz” (Nerval, 1974: 182). Yazar, kültürlerarası etkileşime realist yaklaşarak, söz konusu kültürü evrensel ocağa benzeterek Avrupalıların Ortaçağ’da her şeyi Doğu’dan aldığını, şimdi ise Avrupa’nın aldıklarını geri verdiğini belirterek evrensel medeniyete katkıda bulunduğunu savunur.

Bu tespitlerden hareketle yenileşme çalışmalarıyla beraber Osmanlı İmparatorluğunun bütün şehirlerinde gözle görülen Fransız etkisi gözlemlenir. Bu etkinin en belirgin bir şekilde yaşandığı şehir kuşkusuz başkent İstanbul’dur. Zira, 19. yüzyılda İstanbul, Fransa ile temasın ana kumanda merkezidir. Söz konusu etkinin giderek artması Fransa ile önceki yüzyıllardan başlayan ilişkilerinin yanında ıslahatlar çerçevesinde İstanbul’a gelen Fransızların sayısındaki önemli artışa da bağlayabiliriz. Fransızların İstanbul macerasını, İsmail Habib Sevük, Tanzimatın öncesine daha eskilere, yüzyılın başına götürür: “İstanbul’da Fransızlar, daha Selimi Salis zamanında epeyce kalabalıktı. Hatta göğüslerine üç renkli Cumhuriyet “Kokart”ı takan Fransızlar, kral devrinin sefiri olup cumhuriyetin ilanı üzerine mazul kalan ve fakat yine Fransız Sefarethanesinde oturan Chevaselle sefarethaneyi basarak kovulmuşlardı, o zaman diğer Avrupa devletlerinde böyle bir şeyin vukuu imkansız

olduğu gibi, oralarda Cumhuriyet taraftarı olan Fransızların “Kokart” takmaları bile memnuydu. İstanbul’daki diğer ecnebi devletler Fransızların “Kokart” takmalarını men ettirmek için hükümetimize defaatle müracaat etmişlerse de hep ret cevabı almışlardı. Diğer devletler Fransa’daki cumhuriyetten ve inkılab-ı Efkâr’dan kuşkulandırmakta iseler de böyle şeyler bizim umurumuzda değildi” (Sevük, 1928: 70). Fransızlar, İstanbul’a Abdülmecit döneminde yoğun bir şekilde gelerek Fransız nüfuzunu artırır ve Fransızcanın kullanımını yaygınlaştırırlar. Bu nedenle Abdülmecit dahi Fransızca öğrenir. Türk dostu şair ve romancı Lamartine de bu padişah döneminde, İstanbul’a gelerek Türklerin dostluğunu kazanır.

İstanbul’a gelen Fransızlarından kimisi zamanla Müslüman kimliğini alarak, kimisi ticaretle uğraşarak buraya yerleşir. Bazı edebi seyyahlarca mezarı ziyaret edilen Conte Bonneval, Müslüman olup yerleşenlerden biridir.

İstanbul’daki yabancılar arasında zamanla Fransızların çoğalması Fransız kültürün etkisini artırır. İstanbullular, zamanla medeniyet temsilcisi olarak kendilerinden üstün gördükleri Fransızlara özenerek, dillerini konuşmaya, onlar gibi oturup kalkmaya, yemek yemeye başlar. Bu özeni, ilk başta daha çok yerli gayri Müslimler ve Müslüman aydın kesimi arasında yaygınlaşır. Sevük’de, Türk aydınların söz konusu kültürden etkilendiğini söylemektedir: “Teceddüt devrine girdiğimiz zamanlarda garp lisanına aşına bir avuç mahdut münevverlerimizin hepsi yalnız Fransızca biliyordu, bunların içinde İngilizce veya Almanca bilen yok gibiydi. Aynı zamanda garplılardan İstanbul’a o zaman en çok gelen Fransızlardı ve tabiatıyla İstanbul’da en çok işitilen lisan Fransızca oluyordu” (Sevük, 1928: 69).

Fransız kültürünün İstanbullular arasında tanınmasında ve hatta yaygınlaşmasında Türk edebiyatçıların da yadsınamaz katkıları vardır. Özellikle Ahmet Mithat Efendi, kolayca okunan kurgusal eserleri sayesinde Fransızların gelenek ve göreneklerini tanıtmada yardımcı olur. Bu konuda, Kavaz, yazarın hikayeciliğine değinirken “Ahmet Mithat Efendi’nin hikayeciliğimizde, batıyı tanıma ve tanıtmaya gayretlerinin önemi büyüktür. O, batıyla temas geçmemizde öncü simalar arasında yer alır” (Kavaz, 1999: 16) demektedir. Kavaz’ın, “Batı” sözcüğüyle kastettiği Fransa ve Fransızlar olduğu kuvvetle muhtemeldir. Ahmet Mithat’ın eserlerinin birkaç yerinde, İngilizlerden söz etmesi bu gerçeği değıştirmez. Zira, yazar, Paris’te *Bir Türk, Avrupa’da bir Cevalan* v.s. eserleriyle Fransa’dan, orada yaşayan halkın gelenek ve göreneklerinden, yeni medeniyet bilincinden en ince ayrıntısına kadar söz eder ve

bu kültürünün tanınmasına yardımcı olur. Aşağıda, edebi eserlerde söz konusu kültüre olan ilgiyi ve alafanga davranış biçimlerine olan özentiyi işleyeceğiz.

0.1. Fransızcanın Kullanımı

19. yüzyıl İstanbul’undan sahneler içeren eserlerde, İstanbullular arasında Fransızca, iletişim dili olarak kullanılması giderek önem kazanır. Özellikle Müslüman aydınlar ile yerli ve yabancı gayri Müslimler arasında yaygınlaşır.

Fransızca, Beyoğlu’nda batılı yaşam tarzına en hızlı adapte olan Rum ve Ermeniler tarafından ilgi görerek sosyal hayatta iletişimi sağlamaktadır. Gérard de Nerval’in bir sahneden hareketle aktardığı ifadeler de bu tespiti doğrular niteliktedir. Nerval, bir Ermeni evinde gözlemlediği Fransız kültürünün varlığından son derece memnun kalır ve bunun için de Ermenilere teşekkür eder: “Ermenilere teşekkür etmek gerekmez mi? Biz Fransızların zihniyetine Ermeniler Türklerden daha yakın ve Türklerin değişme arzu ve niyetlerine bunlar vasıta oluyor” (Nerval, 1974: 182). Buna karşın, semtin eğlence hayatından uzak duran Yahudilerin Fransızca konuşmalarına rastlanmaz.

Ermeni ve Rumların alafanga kültüre olan ilgilerine incelenen eserlerde görmek mümkündür. Ahmet Mithat, *Müşahedat* romanının ilk sayfalarında, vapurda biri sarışın diğeri esmer iki kadının kusursuz bir telaffuzla Fransızca konuştuklarını vurgular. İlerleyen sayfalarda Ermeni kökenli olduklarını öğrendiğimiz bu kadınlar, yazara göre Fransızca’yı, mükemmel bir aksanla konuşur: “Evet, Fransızca hasbıhal. Zahir. Hem de ne Fransızca? Öyle bazı zürafamızın, güya Ermenilerde Fransızca mükemmel olmadığını tasvir için: ‘Vule vu mösyö dondurma?, -Non Mösyö, karnım tok’. Dedikleri surette değil. Adeta gerçekten Fransız şivesiyle Fransızca. Ne noksan söylüyoruz. Güya bunların Fransız olmadıkları malumumuzmuş da, o lisanı pek iyi söylüyorlarmış gibi beyan-ı hal ediyoruz. İkisi de Fransız vesselam” (Ahmet Mithat, M: 21–22). Eserin bir başka yerinde de, söz konusu kadınlardan birinin konuştuğu Fransızcaya tekrar dönerek bir Fransız kadınının aksanından farksız olduğunu açıklar.

Yerli azınlıkların Müslümanlar ve Avrupalılarla Fransızca anlaştıkları görülmektedir. Ahmet Mithat, yukarıda adı geçen eserinde, Refet karakteriyle beraber, iki önemli kahramanı olacak bu bayanlarla iletişimi, Fransızca sağlar (Ahmet Mithat, M: 96). Ermenilerin iyi derecede Fransızca bilgisine sahip oldukları konusuna Théophile Gautier de değinir. *İstanbul* adlı eserinde İstanbul’da misafir olduğu bir Paşa’nın uysal, terbiyeli Ermeni katibinin

Fransızca'yı pek güzel konutuğunu aktarır (Gautier, 2007: 179). Claude Farrère'in *L'homme qui assassina* adlı romanında Ermeni asıllı Mme Erizian, olay örgüsü boyunca Fransız kahramanlarla iletişimi bu dile gerçekleştirir. Yazarların bu tespitleri, Ahmet Mithat'ın gözlemleriyle çarpıcı bir şekilde benzeşir.

Müslüman halk ile yerli azınlıkların aralarında Fransızca iletişim kurlmaları Mehmet Rauf'un rastlanmaktadır. Rauf'un *Eski Aşk Geceleri* eserinde yer alan *Eşkiya Arasında* adlı hikayesinde, Girit'teki Türk birliklerine eşkiyalar tarafından saldırı düzenleneceği haberi alan genç Rum kızı, saldırıyı Türk birliği komutanına haber verir. Kız ile komutan arasındaki iletişim Fransız dilinde gerçekleşir. Yazar, genç Rum kızının Fransızca'yı Hanya'daki Fransız okulunda öğrendiğini açıklar. Bu okulda iyi bir Fransız dili ve kültürü eğitimini alan Kornelya, söz konusu kültürü adeta içselleştirir. Zira anlatıcı, Kornelya'nın saldırı haberini ihbar etmesini okuldan aldığı eğitime bağlar: "Fransız okulunda öğrenim görmüş ve böyle çatışma ve öldürmeleri insanlık adına pek kötü görerek, bunların elden geldiğince engellenmesi amacıyla yaşayan bir kız olduğundan..." (Mehmet Rauf, 2003: 53). Yazar, kızın Fransızca bilgisine açıklık getirirken, Türk komutanın bu dili nereden öğrendiğini açıklamaz.

Halit Ziya'nın *Nesli Ahir* romanında da buna benzer bir durum söz konusudur. Eserde, Şakir, Otel Cacomo'nun terasında dinlenirken, sevgilisi ile oturmuş hasta bir delikanlının, kendisiyle konuşmak istediğini görür. İtalyan deniz subayı iken kendi isteğiyle görevinden ayrılan Atinalı bu genç, Şakir ile Fransızca sohbet eder: "Ayakta, Galata ağzına pek benzeyen Fransızcasıyla Şakir'e yüksek makamlardaki tanıdıklarından, değerli dostlarından söz ediyordu" (Uşaklıgil, 1990: 88).

Yerli gayri Müslimlerin dışında, Fransızcanın, Müslüman aydınlar arasında da yaygınlaştığı gözlemlenmektedir. Halit Ziya'nın yukarıda adı geçen eserinde yüreği modern bir memleket sevdasıyla dolu olan aydın kahramanların, aralarında zaman zaman Fransızca sözcüklere başvurur ve selamlaşıp vedalaşırlar. Romanın bir yerinde Süleyman Nüzhet'in Şakir'den ayrılırken "Bon nüvi!" demesi bu tespiti doğrulamaktadır (Uşaklıgil, 1990: 97).

Ancak bazen bu tür konuşmalar özentiden ziyade, istibdatın yarattığı korkudan da kaynaklanır. Aynı eserin 162. sayfasında İrfan ve Nüzhet, kayıkla giderken sandalcının hafiyeye olmasından şüphelenerek Türkçe yerine Fransızca söze başlar.

Aydınların etkisinde kalan Müslüman İstanbul toplumunda da söz konusu dile olan ilginin giderek arttığı gözlenmektedir. İlginin en belirgin işareti zengin ve orta halli ailelerin çocuklarına Fransızca öğretmekte büyük itina göstermeleridir. Şehrin belli bir döneminde moda haline gelen ve Türk romanlarında bir tip konumuna yükselen mürebbiyelerin çoğunun Fransız olması bu itinanın sonucudur. Bu konuyu “Mürebbiyeler” başlığı adı altında ele alındığından burada ayrıca işlenmeyecektir.

İstanbul’da ailelerin çocuklarına Fransızca öğretmek özel olarak hoca tutmaları da bu dile verilen önemin ve itinanın kanıtıdır. İncelenen eserlerde, çok sayıda kahraman özel öğretmenlerden ders alarak Fransızca’yı öğrenir. Ahmet Mithat’ın *Müşahadat* eserinde yazardan başka Refet karakteri de babasının Fransızca eğitimine önem verdiğini vurgular: “Vaktiyle pederin biz ne yolda okuttuğunu söylemiştim ya. İşte o zaman biz epeyce Fransızca okumuştuk” (Ahmet Mithat, M: 96).

Fransızcanın etkisi, yaygınlaşarak kapalı ev ortamında yaşayan evhanımlarını da etkiler. Mehmet Rauf’un *Genç Kız Kalbi*’nde eserinde bu dile özenen bir ev kadını karakteri yer alır. Eserin başkahramanı Pervin, amcasının eşinin ruhsal portresini çizerken Fransızcaya olan özentisini öne çıkarır: “Fransızca bildiğini bir kere ağzından işitmiş olduğum ‘Je perdü mon franse...’ garibesinden ve ağzından hiç düşmeyen ‘şeri’ hitabesinden anlar gibi oldumsa da okuyup okumadığını ve şık olup olmadığına dair bir delil gösteremem” (Mehmet Rauf, 2006: 25-27). Pervin’e göre amcasının kızı Nigar da, Fransızca öğrenmek için hem Fransız gece okuluna gittiğini hem de özel hocalardan ders aldığını bildirmektedir.

İncelediğimiz romanlardan hareketle, 19. yüzyılda İstanbul’da, halka açık mekanlarda levhaların, tabelaların ve işaretlerin Fransızca yazıldığı saptanmıştır. Bu da, söz konusu dilin halkın büyük kısmı tarafından anlaşılacak kadar yaygınlaştığı sonucunu götürür. Ahmet Mithat, Beykoz vapurunda yanlışlıkla kadınlara ayrılmış kamaraya girince, yaşlı bir kadın, bu bölmenin kadınlara ait olduğunu bunun da üstündeki Fransızca tabeladan belli olduğunu açıklayarak uyarır: “Kapı üzerinde bir levha asılıdır. Osmanlı mürekkebiyle yazılıp, biraz da yağmur değdiğinden yazıları epeyce bozulmuşsa da “**reserve au harem**” yazıldığı okunabilmektedir ki Fransızca olarak bu lakırdının tercümesi “haremlere tahsis olunmuştur” demektir” (Ahmet Mithat, M: 15).

Benzer bir Fransızca uyarı işareti, Refik Halid’in eserlerinde de yer alır. Yazarın *Bu Bizim Hayatımız* ile *Sonucu Kadeh* adlı romanlarında bazı İstanbul evlerinde, kapıların üzerinde duran tokmağın yerini Fransızca “Lütfen çeviriniz” yazılı bir çingirak almaktadır.

Bu Bizim Hayatımız eserinin, başkahramanı Şemsi, eski dostu Felfelek Cafer Efendi'nin evine yaklaşınca kapıdaki çingırağı fark eder ve “üzerinde Fransızca ‘**Tournez s.v.p.**’ yazılı tarafı alt kısmı yukarı gelmiş paslı çingırağı” (Karay, BBH: 43) iki kere çevirir. Aynı yazar, *Sonuncu Kadeh* adlı romanında da kapıdaki bu Fransızca yazıya dikkat çeker. Olay örgüsünün bir sahnesinde, aşüfte bir kişiliğe sahip olan Şehriban, sabahın erken saatinde, Cemşid'in kapısının çingırağını çevirir: “Üzerinde Fransızca ‘lütfen çeviriniz’ yazılı –o yıllarda artık tokmağı lüzumsuz hale sokan ve eski, yeni bütün evlerin biraz da süsü yerine geçen – kapı çingırağının şamatası ile uyandı” (Karay, SK: 112).

Bütünüyle Fransız tesirinin etkisinde kalan İstanbullular, Türkçe konuşmalarında giderek Fransızca sözcükler dahil etmeye başlar. Bu da Fransızca ve Fransız kültürünün halk arasındaki etkisinin derecesini belirtmesi açısından önemlidir. Refik Halid'in *Bu Bizim Hayatımız* adlı eserinde Mazlum Sami, Avrupalı hanımlara benzetmeye çalışan kadınları uzaktan seyrederken bunu çok beceremediklerini düşünür. Mazlum Sami, bu bayanların çok rahat davranmadıklarını ifade eden Fransızca “a l'aise” sözcüğünü kullanarak durumlarını netleştirir: “Henüz ‘a l'aise’ değil. Birkaç nesil geçmesi lazım” (Karay, BH: 192).

Halit Ziya *Saray ve Ötesi* adlı eserinde saraydaki hatıralarından söz ederken çeşitli Fransızca deyimlere başvurur. Durumu idare etmek anlamına gelen Fransızların şu deyimini kullanır: “Fransızların dediği gibi lahana ile keçiyi idare etmeli. Kim lahana kim keçi, bunu halletmek mevzubahis değil” (Uşaklıgil, 2003: 249). Eserin 403. sayfasında birbirleriyle kaynaşmış olan Damat Ferit ve Vahdettin'in aynı zamanda eğilimleri itibariyle birbirlerine de çok benzediklerini aktarıırken Fransızca bir atasözüne başvurur. Bu durumlar için Halid Ziya, Fransızların: “Birbirine benzeyenler birleşirler” sözünü hatırlatır. Yazar, Vahdettin ve Damat Ferit'in İttihat ve Terakki aleyhine birleştiklerini açıklar.

İstanbul'daki çoğu kafelerin, mağazaların ve pastanelerin isimlerinin Fransızca olması söz konusu tesirin bir başka çarpıcı belirtisidir. Bu konu, Beyoğlu'ndaki Alışveriş Mekanları başlığında işlendiği için sadece anarak geçilecektir.

Fransız dili ve kültürünün İstanbul'daki yaygın kullanışı, sadece Türk edebiyatçıların eserlerinde değil aynı zamanda Fransız yazarların İstanbul'a dair eserlerinde de ortaya çıkar. Claude Farrère, İstanbul yolculuğunun izlenimlerini kaleme aldığı *Mes Voyages* (Seyahatlerim) adlı eserinde, İstanbul'a iner inmez ilk edindiği

izlenim şehirdekilerin çoğunun Fransızca bilmesi ve konuşabilmesidir: “Karaya ayak bastığımda, ilk intibam şu oldu: “Herkes veya hemen hemen herkes Fransızca konuşuyordu ya da en azından birkaç kelime ağzında geveliyordu. Yirmi defa yolumu sordum; aynı şekilde yirmi defa, aniden yeterince anlaşılır bir Fransızca şive ile hemen cevabımı aldım” (Farrère, 1926: 198). İstanbul’da karşılaştığı Fransızca bilmeyen tek kişinin sadece elçilikte karşılaştığı hamal olduğunu da ekler.

Bir başka eserinde de Fransızcanın kullanımına değinir. *L’homme qui assassina* romanının kahramanı Fransız Mareşal, İstanbul’da ilk günlerde ziyaret ettiği evin Rum asıllı sahibi Madame Kalouri ile Fransızca iletişim kurmaktadır. Madame Kalouri, mareşalle çok güzel bir Fransızca ile karşılayarak adeta jest yapar (Farrère, 1939: 36-37). Mareşal, ev sahibi madamın kullandığı ‘Faire patience’ ibaresine şaşırır ve bundan hareketle herkesin burada spécial dediği güzel bir Fransızca konuştuğunu aktarır.

Fransız gezgin edebiyatçı Lamartine de ilk İstanbul seyahati izlenimlerini kaleme aldığı *Voyage en Orient* (Doğu’ya Seyahat) adlı eserinde, Fransızcanın etkisini gözlemler. Konuk olduğu Namık Paşa’nın en önemli özellikleri arasında “Fransızcayı zevkle ve kolaylıkla” konuşması olduğunu belirtir. Paşanın evinde karşılaştığı ve padişahın kızı ile evli olan Halil Paşanın da Fransızcayı çok iyi bildiğini aktarır (Lamartine, 1971: 116).

Yazar, İstanbul’da sadece Fransızca bilen Türklerle karşılaşmaz, aynı zamanda İstanbul’a yerleşmiş ve şehrin ticari hayatında önemli rol oynayan Fransız ailelere ve işadamlarına da denk gelir: “Babadan oğla İstanbul’a yerleşmiş Fransız bankeri Mösyö Aléon ve eşi bizi misafir ettiler. Aléon’un Büyükdere’de çok zarif bir villası, Belgrat köyünde de bir av evi var; bu sevimli ailede, yaşantı inceliği, kültür seviyesi, Doğu’nun zarafeti, sevgi dolu sadeliğiyle karışmış. İzmir’deki bankerlerin kardeşi mösyö Salzani de İstanbul’da Fransız niteliğini kendinde toplayan bir adam” (Lamartine 1971: 129). İkinci İstanbul gezisi hatıralarını aktardığı *Nouveau Voyage en Orient* adlı yolculuk anlatısında da İstanbul’da Fransızca ve edebiyat dersleri veren bir harp okulunu ziyaret eder. Ziyareti sırasında Fransızca bilen Türk subayları ile karşılaşınca şaşırır. Fransız subayların da görev aldıkları bu okuldaki öğrencilerin aldıkları eğitimden dolayı rahatlıkla Fransızca konuşur çeviri yapabilir durumda olmaları yazarın şaşkınlığını daha da artırır: “Genç öğrencilerden bir kaç Fransızcadan imtihan edildiler. Bu dil artık Doğu memleketlerinde benimsenmiş bir lisan. Öğrenciler, çocukluk alışkanlığı,

rahatlığı, söyleyiş tazeliği ile, açık kitaptan Türkçeden Fransızcaya, Fransızcadan Türkçeye tercüme yapıyorlardı” (Lamartine, 1971: 176).

0.2. Çeşitli Fransız Kurumları

Fransızlar ile ilişkilerin artması ve sayılarının çoğalması, Beyoğlu ve çevresinde Fransızlara ait kurumları yaygınlaşmasına neden olur. Bu kurumlar arasında eserlerde adı sık sık geçen, İstanbul’daki Fransız kolonisi tarafından kurulan *Union Française*’dir. Fransız Birliği anlamına gelen bu kuruluş, adeta İstanbul’daki Fransızların kendilerine özgü kültür ve dayanışma derneği durumundadır. İncelediğimiz çoğu edebi eserlerde isminin geçmesi 19. yüzyılda kentte önemli bir işlevi yerine getirdiğine işaret eder. Saffeti Ziya’nın *Salon Köşelerinde* adlı yapıtında *Union Française* mekan olarak kullanılmaktadır. Bu kuruluş, romanda Fransız kültürünün yaşandığı yer olarak belirir. Kahramanlardan Madam Dölans’ın sözlerinden kurumun çeşitli toplantılara ev sahipliği yaptığını anlamak olanaklıdır: “Allah bilir, önceden planlanmış bir şey değildi. Yemekten sonra Markezalarla Madam Periks ve kocası geldi. Saat on birden sonra da *Union Française*’deki konferanstan birkaç mösyö geldiler” (Safveti Ziya, 2006: 40).

Beyoğlu’nda düzenlenen baloların bir kısmı da burada düzenlenir. Aynı eserde başkahraman Şekip Bey, bu kurumda düzenlenecek bir büyük baloya katılmak ister (Safveti Ziya 2006: 96). Baloya katılanlar şık giyimli madam ve mösyölerdir: “Union Française emsalsiz bir biçimde donatılmış, bayraklarla, çiçeklerle süslenmiş girişi önünde durmuştuk... öteki arabalar da birer birer geliyor, kadınlar iniyor, mösyöler yardım ediyor, hizmetçiler bastonları, paltoları almaya koşuyor, herkes eşine kolunu vererek geniş mermer merdivenlere doğru ilerliyordu...” (Safveti Ziya, 2006: 108).

Halid Ziya’nın *Nesli Ahir* adlı romanında da *Union Française* adı geçer. Eserde, Fransız kültürü ile yetişen bir İstanbul aydını İrfan, *Union Française*’de, konser vermek için Paris’ten gelir (Uşaklıgil, 1990: 117).

Bu kurumun çeşitli sosyal ve kültürel aktivitelerin dışında politik çalışmalara da ev sahipliği yapmaktadır. Halid Ziya, saray anılarını kaleme aldığı *Saray ve Ötesi* eserinde aynı kurumdan söz ederek adı geçen yerin Fransa’nın diplomatik faaliyetlerine ev sahipliği yaptığını belirtir. Uşaklıgil, dönemin Fransız Büyükelçisi Bompard’ın, İstanbul’daki bazı devlet adamlarını *Union Française*’e davet ederek Fransızlar hakkında iyi izlenimlerle ayrılmalarını sağlamaya çalıştığını dile getirmesi, bu tespiti doğrular.

Bunun dışında, 19. yüzyılda, Fransızların ve bütün İstanbulluların hizmetini gören banka, postane gibi kuruluşların isimleri de eserlerde geçmektedir. Bazen bu kurumların sadece adları anılırken bazen de önemli görevleri yerine getirdikleri belirtilir. Fransız bankası önemli işlev gören kurumlardan biridir. Ahmet Mithat'ın *Müşahedat* adlı eserinde, Ermeni asıllı Novart, ölmeden önce ailesinin geçimi ve kızının eğitimi için yüklü miktarda para bırakır. Bu parayı en emin banka olan Fransız bankasına yatırmıştır (Ahmet Mithat, M: 116).

Bankanın dışında, İstanbul halkına ve Fransızlara hizmet etmek için kurulmuş bir postane de bulunmaktadır. Halit Ziya'nın *Nesl-i Ahir* eserinde bu kurum, İstanbullular ile Avrupa arasındaki iletişimi sağlar. Romanın kahramanı Süleyman Nüzhet, yazdığı mektupları, siyah ceketli gizli polise görünmeden bu postanenin önündeki kutuya atmaya düşünür (Uşaklıgil, 1990: 218). 19. yüzyılda başta Fransa olmak üzere diğer birkaç Avrupa ülkesinin İstanbul'da postaneleri bulunur. Dönemin hükümeti, bu postanelere doğrudan karışamaz, ancak devletin görevlendirdiği bir yetkili uzaktan ve gizli kontrollerle yetinir.

Ticari ve diğer eğitim kurumlarının yanında Fransızların yardım amacıyla İstanbul'da açtıkları kurumlar da bulunur. Bunlardan bir tanesi Halid Ziya'nın *Saray ve Ötesi* adlı eserinde söz ettiği Fransız rahibelerin çalıştığı *Hospital de la Paix* adlı hastanedir. Yazar, bu hastaneyle ilgili bir anekdotu da aktarır. Anektotta çalışanlarının ve Büyükelçiliğinin devletten adı geçen hastanenin bitişindeki arsadan bir parça istediklerini ancak bu istekleri kanunen imkansız olduğundan karşılanmadığını aktarır (Uşaklıgil, 2003: 228).

Fransızların yardım amacıyla açtıkları başka kurumlar yatılı pansiyonlardır. Söz konusu yerler, kimsesiz kalan İstanbullulara sahiplendiğini görülmektedir. Ahmet Mithat'ın yukarıda adı geçen eserinin kadın kahramanı Ağavni, bir kadınının işlettiği Fransız pansiyonunda büyür. Romanın önemli kişilerinden olan Ağavni'nin babasından sonra annesi Maryam de ölünce, kız yetim ve sahipsiz kalır. Rahibelerin yanına verilen Ağavni, daha sonra eğitimi için Madam C....'nin işlettiği pansiyona verilir.

Ahmet Mithat'a göre Madam C...., uzun zamandan beri İstanbul'da yaşayan ender bir Fransız öğretmendir. Çoğu insan, çocuklarını Fransız dili ve edebiyatına, kültürüne aşina olmaları için, madam C... 'nin pansiyonuna gönderir. Eserin diğer bir kadın kahramanı olan Siranuş da, çocukluğunda, Fransız lisanı ve edebiyatını bitirmesi için bu pansiyona gönderilmiştir (Ahmet Mithat, M: 207).

İstanbul'daki Fransız okullarını da önemli kurumlar arasında yer almaktadır. Bunlardan biri Notre Dame de Sion'dur. Eserlerde, o dönemde, rahibe okulu olan bu kuruma bazı Müslüman İstanbulluların da çocuklarını gönderdiklerine şahit olunmaktadır. Refik Halid'in *Bu Bizim Hayatımız* eserinde Hüsniye, kızı Ayşen'i bu okula gönderir (Karay, BBH: 193).

0.3. Fransızlarla Dostluk

İstanbul'daki Fransız kültürünün etkisinin belirtilerinden biri de Türkçe kurgusal yapıtlarda Türk kahramanların daha çok Fransızlarla kurdukları dostluk ve samimi ilişkilerdir. *Felâtn Bey ve Rakım Efendi* eserinde Rakım Efendi, Beyoğlu'nda Matyo Ancel adındaki bir Fransız dostunun evinden söz eder. Rakım Beyin sık sık uğradığını tahmin ettiğimiz evin salonunda dört beş bayanın piyano çaldıklarına da şahit olur (Ahmet Mithat, FBRE: 35). Buna benzer örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ancak sadece birkaç tanesine değinilecektir. *Bu Bizim Hayatımız* romanında da Şemsi Arar, Müşfik Bey ile yıllar sonra tekrar karşılaşır. Parasının çoğunu Paris'te, Cote d'Azur'larda tüketmiş bu Bey, anlatıcıya göre konuşmalarında sürekli Fransız dostlarından söz eder: "Yerli yersiz sohbet arası Fransız meşhurlarıyla samimi ahbablığından bahis açmaz, bir takım başvekil isimleri saymaz, hele baba dostu diye andığı bir mareşalin adını mütemadiyen tekrarlamaz mıydı" (Karay, BBH: 24).

Aynı eserde Mazlum Sami de Mösyö Tirard adlı bir Fransız ressam ile sohbet eder. Sohbet daha çok Fransız ressamlar ve sürrealist Salvador Dali etrafında şekillenir.

Ahmet Mithat, *Müşahedat* yapıtında bir Katolik Fransız rahip dostundan söz eder. Yazar, yapıtın Ermeni kadın kahramanı Ağavni denize düşüp boğulduğundan, bu dostunu, Aya Buj'uyu çağırıp kadını gömmesini ister. Fransız rahip, Ahmet Mithat'a İstanbul yaşantısından söz ederken, sokaklardan dini elbiselerini giymeyip sivil gezdiğini aktarır (Ahmet Mithat, M: 280).

0.4. Fransız Kültürüne Özeti

0.4.1. Fransız Davranış Biçimlerine Özeti

İncelenen edebi eserlerde İstanbul’da bazı kişilerin Fransız kültürünü benimseyerek zamanla bu kültürü bütün unsurlarıyla yaşamaya çalıştıklarını gözlemlenmektedir. Prof. Dr. Kenan Akyüz de *Aşk-Memnu*’nun kahramanlarından Adnan Beyin evinde tamamıyla “Fransız mürebbiye, ... Fransız moda dergileri, Fransız mobilyası ve yaşayış tarzı” (Akyüz, 1995: 116) var olduğunu ifade edmesi yukarıdaki tespiti desteklemektedir.

Fransız usulü giyinenlere, davrananlara ve Fransızca konuşanlara “alafranga” yaşam tarzı denilir (Ahmet Mithat, M: 14). Bu yaşamı benimseyip öz değerleriyle bütünleştiren kahramanlar olduğu gibi Tanpınar’ın ifadesiyle ‘köksüz alafranga’ tipler yani sadece görünüşte alafranga geçinenler de bulunur. Burada Fransız kültürünün olumlu yönlerini kendi öz değerleriyle yoğurmuş tiplere bir örnek verdikten sonra sözde alafranga tiplere geçeceğiz. Halid Ziya’nın *Nesl-i Ahir* romanının başkahramanı Süleyman Nüzhet, Fransa’da kaldığı süre içerisinde Batının faydalı yönlerini alan aydın biridir. Paris’te aldığı eğitimle ufku açılan Nüzhet, gördüklerini, yaşadıklarını İstanbul değerleriyle örtüştürmeye çalışır. Köksüz alafranga tipler gibi olur olmaz yerde değil gerektiği zaman Fransızca konuşur. Söz konusu kahraman iyi derecede bu dili bilmesine rağmen, roman boyunca, birkaç sahnede kullandığı saptanmıştır. Bunlardan birinde ajan olduklarından şüphelendiği kişilerin kendi konuşmasını anlamamaları için Türkçe konuşmayarak Fransızca konuşmak zorunda kalır. Çalışmamız boyunca bu tiplerden önemli oranda farklı yerlerde söz edildiği için burada söz etmeyeceğiz.

İstanbul’da batılılaşma ve modernleşme adı altında söz konusu kültürü tam olarak özümsemeden yaşamaya çalışanlar da vardır. Bunlar Fransız gibi giyinmeyi, yemek yemeyi, selamlaşmayı bir üstünlük olarak algılayarak bazen türlü komik durumlara düşerler. Bu kahramanların başında *Ahmet Mithat’ın Felatun Bey ile Rakım Efendi* eserinin kahramanı Felatun Bey gelir. Felatun Bey tamamıyla Müslüman Türk kültürünü ve öz değerlerini küçümseyen, görünüş itibarıyla alafranga kültüre sahiplenen, bu yetmezmiş gibi afrangalığın faydalarını anlatmakla bitiremeyen biridir. Küçümsediği ve şikayet ettiği unsurlardan biri Türk kadınının erkeklere karşı nazlı tavrıdır: “Neye yarar o Türk karısı ki, tavrından, azametinden geçilmez. Güya nim handesiyle insanı ihya edecekmiş gibi, bunu dahi ketm ü imsak ederek çehresinden düşen bin parça olur. Hanıma kendini yarandırmak mümkün olamaz. Nazı çekilmez. Şakası lezzetsiz” (Ahmet Mithat, FBRE: 99).

Anlatıcıya göre Felatun Beyin bu şekilde büyümesine en büyük sebep babasıdır. Zira babası Mustafa Meraki Bey de alafranga yaşama hayran olduğundan, gençliğinde

kısa sürede alaturkalılıktan alafrangaliğe geçer. Meraki Beyin alafrangalığından dolayı evinde zaman zaman gülünç durumlar da yaşanır. Kendisi ile yetiştirmek üzere aldığı uşak arasında alafrangalıktan dolayı bazı komik sahneler yaşanır. Bu sahneler, daha çok Mustafa Meraki'den kaynaklanır. Zira, alafranga yaşamdan habersiz uşak ile Fransızca terimlerle konuşması bu gülünç durumlara yol açar. Bu sahnelerden birini Ahmet Mithat şöyle dile getirir: “Bir gün Mehmet Beyefendi ne yapıyor? Sorusuna Mehmet'ten ‘Çorba içiyor’ cevabını alınca ‘Oğlan, öyle söyleme, ona alafrangada ‘supe yapıyor’ derler demiş ve Mehmet, Hayır efendim, Allah göstermesin! Sopa yediği yok, çorba içiyor” dediği halde dahi Meraki Efendi meraklanmayıp, ‘Oğlum! Alafrangada çorbanın ismi supedir. Bunları birer birer öğrenmeli’ diye nasihat vermişti” (Ahmet Mithat, FBRE: 8).

Çocuklarını da sözde alafranga yaşam tarzına göre yetiştirmek istediğinden oğlunun sadece okula gidip gelmesini ve Fransız hocasının eve gelmesini yeterli bulur. Bu şekilde, çocuklar yeterli eğitim almayarak alafranga yaşama özenir ve çoğu zaman bu özentide komik duruma düşerler. Mustafa Meraki, giyimde de çocuklarını Avrupai tarzda giydirir: “Beyoğlu’nda çocuk kisvesi olarak her ne ki moda olmak üzere şuyu bulur idiye Meraki Efendi cümleden evvel onu alıp çocuklarına giydirmeye mecbur idi” (Ahmet Mithat, FBRE: 4).

Recaizade Mahmut Ekrem de *Araba Sevdası* adlı romanında, yanlış alafrangayı ve bu yaşama olan özentiyi işler. 3. Tekil kişinin anlattığı romanın ana konusunu Banarlı da yanlış batılılaşma olduğunu savunur: “Hazmedilmemiş bir batılı görünme havası ile şaşkın gençlerin hem kendilerini hem de ailelerini nasıl sarstıklarını gösterir” (Banarlı, 2001: 923). Tanpınar da kitabın Recaizade Mahmut Ekrem döneminin gençlik senelerinin kronolojisi olduğunu söyler. Zira yazara göre “Abdülmecit devri nasıl Cevdet Paşa'nın anlattığı boğaz yalılarını ise, Abdülaziz'in son seneleri de araba sevgisi”dir (Tanpınar, 2003: 492). Yazar, romanın modanın ve belirli ekonomik şartlar etrafında bir anda oluşmuş köksüz bir kalabalığın yaşamını belirtir ve Bihruz Beyin de ‘köksüz bir alafranga’ kalabalığından birini temsil ettiğini söyler.

Tanzimat döneminde Batı'ya açılan Osmanlı Devleti'nde İstanbul'daki yanlış ve temelsiz batılılaşmayı özenen tipleri başkahraman Bihruz Bey temsil eder. Babasının Anadolu'nun çeşitli illerindeki memurluk hayatından dolayı düzenli olarak okula devam edemeyen Bihruz Bey, yarım kalan eğitimini özel hocalarla tamamlamaya çalışır. En

büyük özentisi alakalı alakasız yerde berberler, kunduracılar, terziler ve garsonlarla kısaca her yerde Fransızca konuşmaya çalışmaktır. Bu nedenle, en başta bir hoca tutarak ilk altı ayda öğrendiği az Fransızcayla konuşmaya çalışır. Bunun dışındaki diğer özentileri de Fransızların etkisindedir. Örneğin, onlar gibi süslü giyinir, gösteriş için cebinde Fransızca dergi ve gazetelerle dolaşarak ‘Bonjur’, ‘Bonsuvar’, ‘Vu zalle biyen’ diyebilmek için Beyoğlu’nda adam arar, Türkçe konuşurken araya yalan yanlış Fransızca sözcük katar. Rezaizade Mahmut Ekrem, bu durumu şöyle aktarır: “Bihruz Bey, ilk hevesle beş-altı ay kadar verilen görevi yerine getirdi. Aynı zamanda daha Fransızca bir cümle bile okuyamadan ezberlediği birkaç kelimeyle, saray çevresinde Fransızca bilen alafranga beyler gibi davranmaya ve giyinmeye başladı” (Rezaizade Mahmut Ekrem, 2002: 12). Bihruz Beyin Fransızca konuşmaları olay örgüsünün geneline yayılmakta ve kitabın sonunda bir sözlük oluşturacak kadar bir yekun tutmaktadır.

Alafranga tiplerin bir başka özellikleri de kendi öz değerleri beğenmemeleri, küçümsemeleridir. Felatun Beyin Türk kadını küçümsemesi gibi, Bihruz Bey de, Türk şairlerini beğenmeyerek Türklerden doğru dürüst şair yetişmediğini iddia eder: “Ah! Türklerden adam gibi şair yetişmemiş ki... Yalnız Vasıf isminde biri şansonlarıyla meşhur olmuş ancak, bunun yazdığı şeylerin çoğunluğu komedi unsuru taşıyor... sanki Türklerin Molière’i olacak. ‘Sokak Süpürgesi’ filan gibi sözleri şiire sokmak, hem de bunu bir kadına karşı söylemek ne bayağılık!...” (Rezaizade Mahmut Ekrem, 2002: 54).

Kimi zaman da ana dillerini ya beğenmezler ya da bilmemezlikten gelirler. Ahmet Mithat’ın *Vah* romanında alafranga yaşam tarzına özenen Behçet Bey de öz değerlerinden kaçınır. Mektebi sultani de gördüğü eğitimden ve Fransızca’yı öğrendikten sonra Osmanlıca konuşmamaya dikkat eder. Yazar sadece bu kahramanın değil o dönemdeki şık ve centilmen yarı aydınların İstanbul’da Türkçelerini kıt göstermek için özel bir çaba içinde olduklarını iddia eder: “Bunlardan pek çoklarını gördük ki tanıdıklar arasında en çok kullanılmakta olunan teklif ve tekellüf tabirlerinin Türkçesini bilemeyerek veyahut bilmezlenerek ‘Şey...Of! Türkçe nasıl derlerdi?’ diye arandıktan tarandıktan sonra nihayet Fransızca facon tabirini kullanarak kendilerini başarılı saymışlardır” (Ahmet Mithat, 2007: 27).

Bu tiplerin ortak eksiklikleri, Felatun Bey ve Bihruz Beyde görüldüğü gibi iyi bir eğitim alamamalarının yanında mirasyedi olmalarıdır. Rezaizade Mahmut Ekrem, romanının başında kahramanını mirasyedilikle suçlar: “Mirasyedi beyefendinin kendi

eğlencesinden başka hiçbir masrafı olmadığı halde her ay eline geçen yüz elli lira bile o hayat için yetmez olmuştu” (Racaizade Mahmut Ekrem, 2002: 14).

0.4.2. Fransız Ürünlerine Özenti

İstanbul’da halkın günlük ihtiyaçlarını giderdiği dükkanlarda satılan ürünlerin çoğu Fransız ürünlerdir. Bunu yenileşme hareketleriyle başlayan alafranga yaşam tarzına özenti ile açıklayabiliriz. 1843 yılında İstanbul’a gelen Gérard de Nerval, söz konusu özentiye gözlemleyerek Avrupa medeniyetinin Müslüman halkın geleneklerine sızdığını, kadınların ve çocukların Fransa’dan gelen değersiz ama süslü, gösterişli ürünlere bayıldıklarını açıklar (Nerval, 1974: 189). Buna örnek olarak da kadınların çok güzel reçel ve tatlı yapmalarına rağmen dükkanlardaki hazır satılan şeker, bonbon türü ürünlerin tamamen Paris’ten gelmelerini gösterir.

İncelediğimiz eserlerde Fransız yazarın gözlemini destekleyen sahneler yer alır. Eserlerde adı geçen güzellik malzemeleri ve kadın parfümlerinin çoğunun Fransız markalar olduğu anlaşılıyor. Refik Halid’in *Sonuncu Kadeh* romanında, Murad Naci gençlik yıllarındaki sevgilisi Polinka’yı düşünürken o dönemde İstanbul’da ilgi gören güzellik ürünlerinin isimlerini de hatırlar: “Eski zamanınKüvir dö rüsi, lübeben, gibi parfümlerini ve şişelerini düşündü; sonra Piver markalı harcıalem kokular yahut kibarcaları mesela Violet dö Parm, Fuan Kupe gibilerini hatırladı; arkasından işte Suvar dö Pari, Krep dö Şin ve büsbütün yenileri, bugünkü kuşağın kullandıkları!” (Karay, SK: 16). *Aşk-ı Memnu*’da, Firdevs Hanım’ın kullandığı bir krem markası olan Crème de Simon (Uşaklıgil, 2003: 400) da bir Fransız ürünüdür.

19. yüzyılda İstanbul’a gelen yabancı gazetelerin çoğunluğu Fransızca basılanlardan oluşmaktadır. Bu dili bilen İstanbullular, Beyoğlu’na Avrupa postası ile Paris’ten gelen gazeteleri okuyarak gündemi takip eder. Ahmet Mithat, *Müşahedat*’ta bir tüccar çırağının Siranuş adındaki bayanın yüklü miktardaki parasını kaçırap kayıplara karışan Ermeni asıllı Karnik’e dair gelişmeleri *Journal de Debat* adlı gazeteden öğrenir (Ahmet Mithat, M: 300). Aynı eserde, bir randevu talebinin cevabını beklerken, karşıda bulunan Lüksemburg kahvesine giderek orada *Illustration* ve *Le Monde illustre* adlı gazeteleri okuyarak vakit geçirir (Ahmet Mithat, M: 50). Gérard de Nerval de İstanbul’da Bogos Efendi’nin evinde Fransızca gazete ve Victor Hugo ile Lamartine’e ait kitapları gördüğünde şaşırarak Paris’ten

buraya gelen edebi ve sanatsal eserlerin Petersburg'a gelenlerden daha fazla olduğunu ileri sürer (Nerval, 1974: 183). Aynı eserin bir başka yerinde Rumların çoğunlukta olduğu San Dimitri köyündeki bir kahvede, *Echo de Smyrne*, *Journal de Constantinople*, *Portofolio Maltese*, *Courrier d'Athène* ve *Moniteur Otoman* gibi Fransızca basılan gazeteleri gördüğünü söyler (Nerval, 1974: 34).

0.4.3. Fransız Edebiyatı Eserlerine ve Kahramanlarına Özenti

İncelenen eserlerden hareketle, İstanbullu aydınların çoğunun, Fransız Edebiyatı hakkında önemli derecede bilgi sahibi oldukları anlaşılmaktadır. Kurgusal eserlerin çoğunda, birer aydın olarak portresi çizilen kadın veya erkek kahramanlar, zaman zaman kendilerini Fransız roman ve hikaye kahramanları ile özdeşleştirmeye ve kıyaslamaya çalışmaları bunu ispatlamaktadır. Refik Halid'in *Sonuncu Kadeh* eserinin kahramanı Cemşid de kendisini bir Fransız kahraman ile kıyaslar. Aşık olduğu Şehriban'ın bir fahişe olduğunu öğrendikten sonra bile neden hala onun peşinde koştuğuna anlam veremez ve Fransız romanlarındaki kendi durumuna benzer kahramanları anımsar: “Erkekler sadece kendilerinin olan kadınlara mı tutulurlar diye düşünüyordu. Kocalılara, dullara, metreslere, fahişelere, her türlüşüne, en bayağısına, en ahlaksızına aşık olmamışlar mıdır? La Dam o Kamelya kimdi? Veremli bir satılık kadın! Manon Lesko ne idi? Sokak fahişesi! Bu roman tipleri hakikatte fazlasıyla mevcuttur; ben de onlardan birini, hatta çok daha iyisini seviyorum” (Karay, SK: 149).

Aynı kahramanın yakınlık kurduğu bir başka Fransız kahraman, Thérèse de Sauve'dur. Delikanlılık yıllarında okuduğu Fransız romanlarının kahramanlarını zihninde canlandırırken durumunu bu karakterinkiyle karşılaştırıp bazı benzerlikler kurar. Paul Bourget'nin ünlü *Cruelle Enigme* eserinde adı geçen kahramanın Şehriban'ın kendisine ihanet ettiği gibi, sevgilisi Hubert'e ihanet ettiğini anımsar.

Mehmet Rauf'un *Ferdayı Garam* eserinde de, Sermed, genç bir Fransız kadın kahramanın durumunu “zavallı kız” sözcüğüyle belirterek kendisini onunla özdeşleştirir. Macit, genç kız Sermed'i “Bahçenin ıhlamur gölgesinde bir uzun sandalyeye uzanmış, denizden, çiçeklerden, yapraklardan yayılan sarhoş edici havayla uyuşmuş, Gonkurlar'ın, ya da Dode'nin bir romanı dizlerine düşmüş” (Mehmet Rauf, 2003: 46) okurken görür. Macit'in “okuyor musun?” sorusuna “Okumak mı?, Kaçınıcı defa” der ve kendisini bir Fransız romanının kahramanı, Sör Filomeni ile özdeşleştirir:

“Daha rahibe olamadı, ama bu kararı vermek ne mecburiyet, ne acı mecburiyet!, Zavallı kız; değil mi? Zavallı biz!” (Mehmet Rauf, 2003: 47).

Saffeti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* romanının kahramanı Şekip Bey, kurgusal kahramanların benzerlerini gerçek hayattakilerle karşılaştırır. Bu nedenle Pera Palas'ın vals salonundaki iki yabancı kadını Maupassant'ın bir hikayesindeki kahramanlara benzetir: “Bunlar o derece birbirlerine benziyorlardı ki ya ana kız, ya iki kız kardeş oldukları akla geliyordu. Derhal Guy de Maupassant'ın Fort Comme la Mort'undaki düşesle kızı, Anny ile Annet aklıma gelmişti” (Saffeti Ziya, 2006: 9).

Bu özdeşleştirilmenin dışında Türk kahramanlar, okudukları Fransız romanlardan sahneleri de hatırlarlar. *Bu Bizim Hayatımız* eserinde buna benzer bir durum söz konusudur. Romanın kahramanlarından Şemsi, Mazlum Sami ile soğuk bir kış gününde evde sohbet ettiği sırada pencereden havanın durmunu gördüğünde, bir Fransız romanındaki sahneyi hatırlar. Havanın beyazlaşıp siyahlaştığını, karın kuşbaşı yağdığını ve bu kar altında sürünerek geçen bir gemiyi fark eden kahraman, Loti'nin *İzlanda Balıkçısı* eserini hatırlar: “Pierre Loti'nin İzlanda Balıkçısı'nda okuduğu, unutamadığı puslu Kuzey denizi manzaralarını ve balıkçı Yan'ı hatırlattığını” (Karay, BBH: 144).

Bazen de kahramanlar, düştükleri durumdan kurtulmak için Fransız romanlarını okur veya okudukları sahneleri hatırlar. Örneğin, Halid Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* eserinin mürebbiyesi, Maupassant'dan sonra Fransız edebiyatının bir başka önemli hikayecisi olan Alexandre Dumas'ya hayrandır. Mlle Courton adındaki mürebbiye, uygun zamanlarında daha ziyade bu yazardan hikayeler okur ve okuduklarından ders almaya çalışır (Uşaklıgil, 2006: 103). Uşaklıgil, aynı eserinde Paul Bourget'den de söz eder. Eserde Behlül, odasında Bihter hakkında düşüncelere dalarken “Paul Bourget'nin, o insafsız kadın şerrihinin” birkaç sayfasını okumaya çalışır (Uşaklıgil, 2006: 346).

Araba Sevdası'nın Bihruz Bey de Fransızca hocası Mösyö Piyer (eserde böyle yazılır) sayesinde Fransız edebiyatının ünlü romanlarından haberdar olur. Hocası, Bihruz'a zaman zaman *Paul et Virginie*, *La Dame aux Camélias* ve Alphonse Karr'ın *Ihlamurların Altında* eserlerini okur. Bihruz Beyin Fransız edebiyatı bilgisi bunlarla sınırlı değildir. O, Periveş Hanıma yazacağı güzel aşk sözcüklerini de Jean Jacques

Rousseau'nun *Nouvelle Heloise* adlı mektup eserinden seçmeye çalışır (Recaizade Mahmut Ekrem, 2002: 42-47). Bütün bu örnekler Fransız edebiyatının İstanbul'da çok okunduğunu ortaya koyması açısından önemlidir.

0.4.4. Fransız Tarzı Mağaza, Lokanta ve Eğlence Mekanlarına Özenti

Fransız kültürüne olan özenti hastalığının bir başka belirtisi de Beyoğlu'nda kurulan alışveriş mekanlarının, eğlence yerlerinin ve lokantaların Fransızca isimler taşıması ve alafranga tarzı yerler olmasıdır. İncelediğimiz edebi eserlerde, 19. yüzyılda söz konusu mekanların büyük çoğunluğu Fransızca isimler taşırlar. Prof. Dr. Şerif Aktaş da *Ahmet Rasim'in Eserlerinde İstanbul* adlı araştırma eserinde Beyoğlu'nda bulunan eğlence yerlerinin Fransızca isimler taşıdığına dikkat çekerek tespiti doğrulamaktadır: “Beyoğlu'ndaki eğlence yerlerinin isimleri dahi, bu mahallerin Avrupa'daki, hususiyile Fransa'dakilere benzer tarzda faaliyet göstermek meylinde olduklarını düşündürmektedir” (Aktaş, 1983: 409).

Beyoğlu mağazaları, sadece alafranga isimler taşımaz, Aktaş'ın iddia ettiği gibi aynı zamanda her şeyleriyle Paris'tekilere benzerler. Bunun en önemli belirtisi, bu mekanlarda Fransızcanın konuşulmasıdır. Buralarda daha çok Fransızca kullanıldığı ve müşteri ile tezgahlar arasındaki iletişim bu dille sağlandığı Halid Ziya'nın şu ifadeleri de ortaya koymaktadır. Yazar, Bihter'in bazı yeteneklerinden söz ederken “Beyoğlu dükkanlarında sarf olunacak kadar Fransızca” (Uşaklıgil, 2006: 47) bildiğini aktarması bu gerçeğe işaret eder.

Sermet Muhtar Alus da, burada çalışanların Fransızca konuştuğunu doğrulamaktadır. Bir yazısında *Bonmarché*'nin Parfümeri bölümünde çalışan Rum tezgahların bir alem olduğunu belirterek müşterinin kasaya vereceği parayı Fransızca yüksek sesle bildirdiğini “-Suazant piyastr, alakes!.. Kenz!.. Duz edemi! İlh”, “Soixante piastre quinze douze et demie” belirtir (Alus, 2005: 18). Bu alışveriş mekanlarında iletişimin Fransızca ile sağlanmasının en önemli sebebi, çalışanlarının gayri Müslim olmaları ve Beyoğlu sosyetesinin buralardan alışverişlerini yapmalarındadır.

Bu tarz yerlerden, sadece Beyoğlu sakinleri değil aynı zamanda İstanbul'un şık ve zarif Müslüman hanımları da alışveriş yapmaya özen gösterir. *Aşk-ı Memnu* romanında da Melih Bey takımından Firdevs Hanım ve kızları Bihter ve Peyker'in bu tarz mağazalardan ihtiyaçlarını temin etmeleri bunu doğrular. Bu ailenin uğradığı

mağazalar daha ziyade semtin İstiklal caddesinde bulunan Au Lion D'or, Lion, Pygmalion gibi yerlerdir (Uşaklıgil, 2006: 32).

Türk edebiyatının kurgusal yapıtlarında sadece mağazalar değil lokanta, pastane ve eğlence yerleri de Fransızca adlar taşır ve bu tarz yerler ilgi görür. İlgi sadece isimden kaynaklanmaz aynı zamanda kahramanların yabancı kadınlarla görüşmek için uygun ortamın bulunmasından da kaynaklanır. Refik Halid'in *Sonucu Kadeh* yapıtında başkahraman Cemşid, Rum kızı Marika ile yemek yiyebileceği yerleri hatırlamaya çalışırken iki lokantayı uygun görür. Bunlar, Fransız lokantaları olan Osier ve Camille'dir. Cemşid, Marika'yı gül bahçeli Camille'e götürmekte karar kılar (Karay, SK: 142). Halid Ziya'nın *Nesl-i Ahir* romanında, Süleyman Nüzhet, kızı Azra ile Beyoğlu'ndaki Fransızca isim taşıyan *Lebon* pastanesine uğrarlar (Uşaklıgil, 1990: 139). Bu iki örnekten ayrı olarak bir örnek de Gérard deNerval'den aktaralım. Nerval, Pera caddesinde madam Meunier'nin işlettiği bir pastaneye gider. Buranın oldukça kalabalık olduğunu söyleyen yazar, müşteriler arasında zengin Türklerin de yer aldığını belirtir (Nerval, 1974: 190).

Beyoğlu'nda bulunan kiraathane ve tiyatro binaları da Fransızca isimlerle anılır. Buna bağlı olarak Behlül, Lüksemburg kahvesine ve Odéon balolarına katılır.

Dönemin edebiyat yapıtlarından hareketle, İstanbul'da Fransız kültürünün ne oldukça fazla etkili olduğu görülmektedir. Buna benzer örnekleri çoğaltmak mümkündür. Erken dönemden itibaren Osmanlı İmparatorluğu ile Fransa arasındaki politik ve ekonomik ilişkiler söz konusu etkinin ortaya çıkmasının en temel nedenidir.

0.4.5. Fransız Tarzı Tiyatrolara Özenti

İstanbuluların gitmeye özendikleri eğlencelerden biride Fransızların İstanbul'da sahneye koydukları piyeslerdir. İncelenen romanlarda kahramanlar, daha çok Fransız tiyatro trupları ve kumpanyalarına gitmeyi yeğler. Ahmet Mithat'ın *Müşahedat* romanının önemli erkek kahramanlarından Refet'in Ahmet Mithat'a Konkordiya tiyatrosunda Fransız operakomik kumpanyasının sahneye koyacağı güzel bir oyunu izlemeye gideceğini söylemesi bu yargıyı destekler (Ahmet Mithat, M: 323). Halit Ziya'nın *Nesl-i Ahir* eserinin kahramanları da zaman zaman bu kumpanyaların düzenlediği tiyatro oyunlarını seyrettikleri izlenimi verir. Romanın ikinci derecede kahramanlarından Şevket Tepebaşı'ndaki Fransız operetinden söz eder: "Bu akşam Tepebaşı'nda bir Fransız operet kumpanyası başlıyor; bak onu

unutuyordum” (Uşaklıgil, 1990: 111). Hatta İrfan, bu kumpanyada çalışan Janet adlı Fransız kıza aşık olur ve onunla arkadaşlık bile kurar.

Sonuncu Kadeh adlı romanın kahramanı Murat Naci de gençliğinde, Tepebaşı’nda, yazlık tiyatrodaki bir Fransız operetini seyrettiğini hatırlar. Hatta “La Poupée” rolündeki Lina Vandernoot adlı kızın ismini de hatırlayarak herkesin bu kıza hayran olduğunu dile getirir.

Söz konusu tiyatrolar Fransız kültürünün etkisinin yayılmasında faydaları azımsanmayacak kadar büyüktür. Fransız kumpanyaları, eserlerini Fransızca olarak sahneye koyduklarından kimi tiyatro sevdalılarının bu dili öğrenmeye yöneldikleri olasılığı da güç kazanır. İstanbulluların varlıklı aileleri, kendi çocuklarını Fransız kültürü ve terbiyesi ile yetiştirmek için çocuklarına Fransız mürebbiyeler tutar. *Felâh Bey ile Rakım Efendi* adlı eserde, Rakım Efendi, cariyesine Fransızca ve piyano öğretmesi için Yozefino adlı dadiyi görevlendirir. Bu mürebbiye kısa sürede Canan’a Fransızca’yı öğretir. Bu duruma şaşırarak Rakım “O ne? Bizim Canan Fransızca da mı öğreniyor?” diye sorunca Yozefino “Fransızca öğrenmezse biz kendisiyle nasıl konuşabiliriz ya? O Fransızca öğrenmesin de ben mi Türkçe öğrenmeye mecbur olayım?” (Ahmet Mithat, FBRE: 55) şeklinde tepkisini belirtir.

Bu örneklerden hareketle, 19. yüzyılda Fransız kültürünün İstanbul’da yaygınlık kazandığı görülmektedir. İslahatlar çerçevesinde şehirdeki Fransızların sayısının artmasıyla söz konusu kültürün etkisini artırır. Şehirde yabancı dil olarak Fransızcanın tercih edilmesi, Fransızca tiyatroların ilgi görmesi, önemli alışveriş, dinlenme ve eğlence mekanlarında Fransızca isimlerin ön planda olması bunu doğrulamaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 19. YÜZYILDA FRANSIZCA VE TÜRKÇE KURGUSAL ESERLER İLE EDEBİ HATIRALARDA MEKAN OLARAK İSTANBUL

1.1. Boğaziçi

Kara ulaşımından yoksun olan Boğaziçi'nde ulaşımın hep deniz yoluyla sağlanması, tarih boyunca az tercih edilen bir yerleşim alanı olmasına neden olur. Bunun yanında sert bir iklime sahip olması, halkın buraya yerleşmesini geciktirir. Bu şartlar, Bizans döneminden beri sadece saygın devlet yöneticileri ve zengin kesimlerin Boğaz'da büyük saraylar, yalılar yapmışlardır. Bu da Boğaziçi'nin dünyada çok nadir bir mimariye sahip olmasını sağlamıştır. Boğaz'ın sakin durumu 19. yüzyıl başlarına kadar devam eder. Ancak yüzyıl ortalarında, özellikle buharlı vapurların düzenli olarak işletilmesi, ısıtma tekniklerinin gelişmesiyle birlikte Boğaziçi artık doğrudan doğruya halka da açılır. Bu şekilde edebiyata da açılan Boğaz, İstanbul'a gelen Fransız gezgin edebiyatçıların ve Türk yazarların mükemmel betimlemelerine mazhar olur.

1.1.1. Fransız Edebiyatında Boğaziçi

1.1.1.1. Boğaziçi ve Görünümü

Boğaziçi, İstanbul'un bir dünya harikası bölgesi olarak tüm gezgin-edebiyatçıların özellikle Fransızların ilgisini çeker ve çoğu yazarı kendisine hayran bırakır. Yazarlar, Boğaz'da yaptıkları turlarda en çok kıyı boyunca sıralanan saray ve yalılarına, İstanbul'un ihtişamını gösteren su üstündeki süslü kayıklara ve el değmemiş doğasına hayran kalırlar.

Boğaz'ın güzelliklerini coşkun sayfalarla betimleyenlerin başında Alphonse de Lamartine gelir. Lamartine, İstanbul'a gelir gelmez ayağının tozuyla Boğaz turuna çıkarak buranın eşsiz güzellikleri barındırmasına adeta şaşırır ve "Gökyüzünün, toprağın, deniz ve insanın bir olup bu kadar zarif ve göz okşayıcı görünümünü yaratabileceklerini düşünemezdim. Göğün ya da denizin şeffaf aynası ancak bu güzellikleri görüp tümü ile aksettirebilir" (Lamartine, 1971: 95) der. Dört kayıkçı ve bir tercüman eşliğinde çıktığı Boğaz turunda gördüğü tabloyu bir ressam titizliğiyle betimler. Tabloda, saraylar, yalılar, set set yükselen köy evileri, çeşmeleri, camileri, doğanın eşsiz görünümüleri ve farklı milletlere ait gemiler sıkça yer alan sahnelerdir. Kıyı boyunca uzanan saray ve yalıları harikulade olarak tanımlayan Lamartine hemen

hemen hepsinin ahşap ve zengin iç ve dış dekorasyona sahip olduğunu belirtir: “Padişah dairelerinin açık pencerelerinden tavanların altın yaldızlı kabartmalarını, kristal avizelerini, ipek sedir ve perdelerini görüyorum”, “Yalılar çok zengin oymalarla bezenmiştir; sayısız saçakları, galerileri, parmaklıkları bulunur” (Lamartine, 1971: 97-98). Boğaz kıyısı boyunca sonsuz bir dizi halinde uzanan bu yapıların bir başka özelliği de tabiatla iç içe olmalarıdır. Yazar, bütün bu yalı, köşk ve saraylardan söz ederken sık sık küçük ağaçlar, leylaklar, güllerle dolu bahçeler içinde bulduklarını vurgular.

Yapıtlarında Boğaziçi ve Haliç'ten bahseden Fransız yazarlardan biri de şüphesiz Pierre Loti'dir. Eyüp semti kadar yer almasa da *Aziyadé* romanında Boğaziçi ve Haliç'ten görünüm aktarmaktan geri kalmaz. Ancak hemen şunu belirtelimki Loti, daha çok Boğaz ve Haliç'teki sayısız kayıkların manzarasından zevk alır. Yazar, bir gece Haliç'ten şu manzarayı aktarır:

“Sağda, üzerinden geçen binlerce yaldızlı kayıkla Haliç; küçültülmüş bir biçimde bütün İstanbul; kubbe ve minarelerini birbirine karıştıran birbirine karışmış camiler” (Loti, 2000: 62).

Loti'nin bir başka eseri *Bezgin Kadınlar*'da André de Haliç'in gece manzarasındaki kayıklara dikkat çeker: “Haliç'in suyu kırmızı, gökyüzü gibi alevliydi; yüzlerce kayık onun yüzünü çiziyordu...”. Su üzerindeki kayıkların görüntüsünü de, düz bir aynanın yüzeyinde duran böceklere benzeterek ilginç yorum yapar: “Fakat bu kadar yüksekte ne kayıklar geçerken suda hasıl olan fısıltıları ne de kürekçilerin sesleri duyuluyordu; bunlar bir ayna üzerinde yürüyüp giden uzun böceklere benziyorlardı” (Loti, 2007: 42). Her iki betimlemede, kayıklar, Haliç'in vazgeçilmez unsuru durumundadırlar.

Yıllar sonra İstanbul'a tekrar geldiğinde Boğaz manzarasıyla bütünleşen kayıkların yerine gemi, vapur gibi yeni araçların aldığını görünce üzülür ve bunların Boğaz'ın görkemliliğine gölge düşürdüğü kanısındadır. Bu yüzden Boğaziçi'nin değişen ulaşım araçlarından memnuniyetsizliğini her fırsatta belirtir:

“Boğaz'da ayaklarımın altında, gemiler gidip geliyor; çiğ renkli, acemice resimlerle boyalı pupaları köşk biçiminde yükselen, görkemle ağır ağır sessizce geçen eski zaman yelkenlileri, yerlerini git gide gürültü çıkaran vapurlara, kayıklar da buharlı çatanalara bırakıyor” (Loti, 2002: 86). Loti, Boğaz'daki kayıkları oryantal görüntünün

ana unsurları olarak gördüğünden onların yokoluşunu Doğu'nun yani Boğaziçi'ndeki doğusal yaşamın ve görüntünün bittiğine yorumlar.

Yazar, yeni deniz araçların kaybolduğu Boğaz'ın akşam saatlerini sabırsızlıkla bekler. Zira, karanlığın çöküşüyle beraber sadece kayıklar su üstünde görünür. Bu da eski Boğaz günlerini tekrar yaşattığı için, Loti'nin oldukça zevk aldığı bir manzardır: “Gece bütün bu çirkinlik siliniyor, yalnız ince uzun eski zaman kayıkları, balıkçıların ağırdan kürek çektiği sandallar geçiyor, eski zamanlarda olduğu gibi ortalığı bir dinginlik kaplıyor” (Loti, 2002: 20).

Claude Farrère de Boğaziçi'nin oryantal yaşamından hoşlanan yazarlardandır. *L'homme qui assassina* adlı yapıtının erkek kahramanı gece karanlığında kayık ile Boğaziçi'ni gezerken manzaranın sessizliğini gözlemler. Buradaki köylerin, sarayların, yalıların ve camilerin görüntüsünden hoşlanır: “Alaturka saati saat beş, bu fantastik bir şey! Boğaziçi'ni hiçbir zaman bu geç saatte gezmedim. Bütün köyler sessiz, bütün ışıklar sönük. Bahri denilen masal kuşu da uykuya dalmış; denizi sıyıran o gece uçuşlarının gürültülerini artık duymuyorum” (Farrère, 1939: 212). Ancak, Boğaz'ın bu eşsiz güzelliğinin giderek bozulacağını sezdirir. Loti'nin yeni deniz araçlarıyla gözlemlediği görüntü kirliliğini, Farrère, Boğaziçi'nin mimari yapısında gözlemler. Buna neden olarak da Avrupalıların Boğaz'a yerleşerek yeni binalar inşa etmelerini gösterir. Yazara göre yeni yerleşimciler, kıyıda Boğaz'ın mimari yapısıyla uyummayan yeni oteller, büyük ve düzensiz evler inşa etmeye başlamışlardır.

1.1.1.2. Boğaziçi ve Göç

Olanakları elveren İstanbullular, şehrin güneyinde sıcaklar başlar başlamaz kuzeye göç ederler. Zira, güneyde sıcak hava etkisini göstermesine karşın kuzeyde henüz soğuk hava etkisini sürdürür. Bu da halkın, ilkbaharda Boğaziçi'ndeki yalılara, köşklere yıllardan beri göç etmesine ve bunu bir gelenek haline getirmesine neden olmuştur. Bu gelenek 19. yüzyıl İstanbul'una dair Fransızca eserlerde öne çıkar. Eserlerde Boğaziçi, yukarıda ifade edildiği gibi güzel manzarasının yanında bir sayfiye görevini görmesiyle edebiyatçıların ilgisini çeker. Pierre Loti'nin kahramanı André de böyle bir zamanda, bu göçe şahit olur ve “İstanbul ahalsinin, Boğaziçi'ne doğru yıllık göçü başlamış bulunuyordu. Hemen her gün rüzgarla kımıldayan bu su boyunda bütün

elçilikler Rumeli kıyısındaki yazlık meskenlerine taşınmışlardı” ifadesi ile dile getirir (Loti, 2007: 146).

André de Fransız elçiliğinin kendisine Tarabya’da ayırdığı konuta geçerek yazı orada geçirmeyi düşünür. Zaten Cenân’dan aldığı mektuba göre orada zaman zaman buluşacaklardı. Kahraman süslü kayıkları ve içlerindeki renkli giysili kadınların görüntülerinden dolayı göç olayından oldukça zevk alır. Bu yüzden, göçü romanın birkaç yerinde dile getirir ve göç için yapılan hazırlıklar sırasında oluşan doğusal görünümü şöyle aktarır: “Şimdiden Türklerle Levantenler Boğaziçi’ne yahut Adalara doğru yıllık göçün telaşına girmiş bulunuyorlardı. Boğaz boyunca gerek Rumeli gerek Anadolu kıyılarında evler yeniden açılıyordu; taş veyahut mermer rıhtımlar üzerinde hanımların sayfiye hazırlıklarıyla meşgul harem ağalarının boyalı, yıldızlı kayıkları dolup taşırان ipek perdeler, sedirler için şilteler, nakış yastıklar taşıyarak çırpındıkları görülüyordu” (Loti, 2007: 234).

Lamartine de ikinci kez geldiği İstanbul’da Boğaz’daki göç hareketliliğini gözlemler: “Yılın bu mevsiminde bütün İstanbul, padişahı, vezirleri, elçileri ve saray halkı ile, sularının serinliğinden, bahçelerin kokusundan faydalanmak için Boğaz kıyılarına iner” der ve dönemin sadrazamını Boğaz’daki mekanında ziyaret eder (Lamartine, 1971:152–153). Yazar, buradaki sarayları, şırıl şırıl akan suları ve yeşilliği de betimler. Bu mevsimde Boğaz’a olan ilginin arkasında sadece serinlenip eğlenmek değildir. İstanbul halkı hasta yakınlarını temiz havasından dolayı buraya getirerek şifa bulmalarını amaçlarlar. Lamartine, Boğaz’da kayıkla tur atarken “hastaları kıyıda gezdirmek için dolaşan sandallar” gördüğünü belirtir (Lamartine, 1971:101).

1.1.2. Türk Edebiyatında Boğaziçi

1.1.2.1. Boğaziçi ve Görünümü

Türk yazarlarda da Boğaziçi tasviri oldukça fazla yer kaplar. Hemen hemen bütün yazarlar, eserlerinde bu bölgenin doğal güzelliklerini betimleyerek Boğaz’ın temiz ve masmavi suyu, Fransız yazarların bakmaya doyamadıkları kayıklı görüntüsünü ön plan çıkarır.

Refik Halid *Sonuncu Kadeh*’te damlardan görünen Boğaz sularının temizliğine dikkat çeker. Eserin ikinci kahramanı Cemşit, denize bakan pencereye yanaşır ve “O devirde kıyı boyu sıram sıram dizilmiş ahşap yalılarının damları üzerinden görülen Boğaz

suları açıklı koyulu, renk renk ve pırıl pırıl...”(Karay, SK: 130) diyerek Boğaz suyuna bakarken sevgilisi Şehriban’ın içine gizlendiği taftadan eteklerini hatırlar.

Boğaziçi’nin manzarasını özgün kılan kayıklardır. Bu araçların su üstündeki görüntüsü tadına doyumaz bir zevk verir. Halkın mesire ve sayfiyelere kayıklarla giderken oluşturdukları manzara özellikle kadınların göze hitap eden renkli giysileriyle süslü kayıklara binişleri manzaraya ayrı güzellik katar. İncelediğimiz yazarlardan Samiha Ayverdi, bu manzaraya dikkat çeker. Ayverdi, mesire veya sayfiyelerden dönen kayıkların kabile halinde Eyüb’e kadar sazlı sözlü halde topluca geldiklerini belirtir ve kayıklara, piyadelere, sandallara efsanevi özellikler yükler: “Su üstünde yelpazeleşen kayıklar, bir efsane mahluku gibi, sanki görünmez eller tarafından itilip, nazlı nazlı, aheste aheste sürüklenerek bu noktada her biri kendi istikametinde dağılmaya başlardı” (Ayverdi, İG: 158).

Süslü, zarif kayıkların içindeki hanımlar da kibar hanımlardır. Şemsiyeli, feraceli, yeldirmeli kadınları taşıyan yüzlerce kayığın görüntüsünü Ayverdi, tarihi bir sahne olarak niteler. (Ayverdi, İG: 191). Yazar, kayıktakilerin, zaman zaman erkeklerle işaretleştiklerini, gönül işlerini de oynadıklarını ifade eder.

Burada amacımız kayıkların Haliç ve Boğaz’ın manzarasına kattığı güzelliği tarif etmektir. Kayıklar, bir başka başlık altında işlendiğinden, şimdi geçiyoruz.

Boğaz betimlemesini kimi yazar uzun, kimisi de kısa tutar. Nabizade Nazım, uzun uzadıya betimlemeyi gereksiz görenlerdendir. O, Boğaziçi’nin genel görünümünü az ve öz bir şekilde “Boğaziçi bir doğal ve gönül çekici güzel bir kadın kadar sevimlidir” sözüyle özetler. Yazar, bu betimlemeyi de yeterli bulmadığından, mekanın havasını en iyi teneffüs eden mehtapta kayıkla gezen birisine bırakır. Söz konusu kişi Boğaz’ı uzun bir manzume ile över. Yazar,

Gökyüzü öyle duru, deniz öyle saf ve dümdüz ki sanki

Gök denizden ayrılmış yada gökyüzü deniz olmuştur (...)

şeklinde devam eden manzumeyi de Boğaziçi’ndeki parlak mehtaplı gecede renkleri ve tatlılığı betimlemede yetersiz bulur (Nabizade Nazım, 2003: 24). Zira, ona göre Boğaz’daki hoşluk kalemin tasvir edemeyeceği kadar yücedir.

Ahmet Hikmet Müftüoğlu, *Çağlayanlar* eserinin son hikayesinde, Boğaz’ın aldığı isimleri mekanın güzelliği arasında bir dengesizlik görür. Dolayısıyla, bu belde için kullanılan “Boğaziçi” ve “Bosfor” isimlerini uygun görmez. Çünkü iki kelimenin

de buranın güzelliklerini, güneşini, masmavi denizini ve göğünü ifade etmede yetersiz kaldıklarını iddia eder. Bunların yerine hep maviyi, bulutları, yıldızları akla getiren Maviş sözcüğünü uygun bulur. Maviş sözcüğünün çağrıştırdıklarını Boğaz da çağrıştırır: “Aynı duyguyu, aynı hayali Boğaziçi’nin güneşli bir sabahı, mehtaplı bir gecesi de verir. Sahilde (...) kendimi göklerle kıyas ederim” (Müftüoğlu, 2005: 147).

1.1.2.2. Boğaziçi ve Mehtap

Tanzimat ile beraber hareketlenen İstanbul’un eğlence hayatından Boğaziçi de payına düşeni alır. Tabiatın bu eşsiz yurduna yaz mevsiminde göç etmeyi gelenek haline getiren İstanbullular, gündüz tadına doyamadıkları mekanın serinliğinden mehtaplı gecelerde de faydalanmak ister. Bu nedenle, buradaki sahilsaraylarına, köşklarine gelen halk, geceleri yürüyerek veya sandala binerek ayışığının büyüğü ortamına büyük ilgi göstermektedirler.

Boğaz’daki mehtaplı gecelere olan ilginin bir başka nedeni, müzik fasıllarıdır. Yaz mevsimini burada geçiren halk, belirli bir düzen çerçevesinde, yatsı vaktinden sonra sandallar içinde Boğaz sularında sazlı sözlü eğlenceler düzenler. Bu eğlencelere, sadece belli bir kesim değil bütün bir halk bu fasıllara katılır, mekanın anın tadını çıkarmaya çalışır. Abdülhak Şinasi Hisar, bu eğlencelere yürümeyecek durumda olan hastaların, yüksek devlet memurlarının, din alimlerinin, bazı alafranga ailelerin ve evinde alaturka saz çaldıran Hristiyanların dışında herkesin bu gecelere katılmayı istediğini belirtir. Hisar, masalımsı bir dille anlattığı bu gece eğlencelerini *Boğaziçi Mehtapları* adlı eserinde betimler. Okuyuda, söz konusu mehtaplı gecelerde bulunma isteğini uyandıran fasıllara katılan kalabak, yalnız İstanbul’u değil adeta insanlığı temsil eder: “Mehtapta parıldayan bütün bu birbirinden o kadar ayrı ve farklı yüzler ve gözlerle görülen insanlar, bütün bir kalabalık; halk, millet, hulasa tek mil beşeriyetti. Köyleri, şehirleri, dinleri, devletleri, muharebeleri, tarihi ve sebebiyle neticesini birer sır gibi saklayan bütün şeyleri yapan insanların kalabalığı; halk, millet, beşeriyet! Bütün beşeriyet kfilesi (...) burada mevcuttu” (Hisar, 2006: 64). Müzik eşliğinde, mehtaplı gecenin tadını çıkarmak isteyen halk, kayık ve sandallara binerek, saz kayığının etrafında yalıların önünden geçerek Boğaz’da gezer.

Ahmet Hamdi Tanpınar, mehtaplı gecelere olan ilginin arttığını belirtmek için “şehrin yarısı mehtaplı gecelerde suda ‘gümüş servi’ seyrine çıkıyordu” ifadesini

kullanır (Tanpınar, 2005: 254-255). Bu gecelerde, Boğaz sularında sandal ile gezmenin en çok Abdülaziz döneminde özel bir zevk haline geldiğini belirten yazar, bu dönemde her gece bir sahilsarayı tarafından tertiplenen kayıkların önde saz ekibinin yer aldığı sandalı takip ederek koydan koya geldiklerini ve gece geç saatlerde geziyi organize eden yalının önüne gelip dağıldıklarını söyler.

Samih Ayverdi de *Boğaziçi'nde Tarih* eserinde üçüncü Sultan Ahmet devrinin Çırağan safalarına değinirken, söz konusu eğlencelerin en güzellerinin ay ışığında gerçekleştiğini söyler. Yazar, buğulu ışığa sahip olan mehtap ile diğer aydınlatma araçları arasında bir çekişmenin olduğunu savunur: “Yer ile göğün solup sarardığı bu saz benizli gecelerde, çiçek tarhları, gül bağları, lalezarlar, fenerler, meşaleler renkli fanuslar ve mumlarla yer yer aydınlatılırken, adeta buğulu şavkı ile dünyayı yıkayan ay ışığı ile bu meşaleler, fanuslar, fenerler ve mumlar arasında gizli bir rekabet ve yarış başlamış olurdu” (Ayverdi, 2005: 154).

Giderek tabiatla beraber yaşamaya başlayan İstanbulluların, Boğaz sefaları zaman zaman edebi eserlere de konu olur. İncelenen eserlerde kahramanlar, doğal güzellikleriyle gündüzleri gönüllerinde taht kuran Boğaziçi’ni gece mehtabıyla da oldukça beğenirler. Boğaziçi’nin mehtabı bazen kahramanların sıkıntılı anlarından kurtaran, bazen kahramanların buluşması için romantik ortam sağlayan, gece eğlencelerine de imkan veren bir unsurdur. Halid Ziya’nın *Nesli Ahir* romanında Boğaziçi mehtapları, eserin tek olumlu İstanbul imgesi olarak durur. Olay örgüsü boyunca, olumsuz öğelerin metnin geneline yayıldığı romanda mehtap Boğaziçi’nin vazgeçilmez olumlu imgesi olarak sunulur. İstanbul’un bakımsızlığı ve şehirde var olan korku nedeniyle mutsuz olan roman kahramanlarını, ancak mehtap onları bir nebze sevindirir. Zira, herkesin içine kapandığı bir anda, mehtap, ufukta belirerek Boğaz’ın gizlenen güzelliklerini ortaya çıkarır ve içlerini açar. Piyano seslerinden oluşan müziğin baygın ezgileriyle durgun bir mehtap tablosu biçiminde ağır ağır çevreye yayılırken gezintiye çıkan kahramanlar, hep birden sevinç çığlıkları içinde “mehtap” derler. Aniden ufuklardan beliren, dalgaların ve dağların üzerinden çılgınca beliren bu mehtabı yazar:

“Bütün saltanatlı tantanasının debdebe ve görkemini geniş geniş dalgalarla sere sere sanki baygın bir dansın kendinden geçmiş eteklerini yaya yükselen bir mehtaptı” sözleri ile kişileştirir (Uşaklıgil, 1990: 93).

Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbi* eserinde de, Boğaziçi'nde mehtap olumlu imgedir. Romanda şehirde yaşanan sıkıntılardan dolayı mutsuz olan Pervin ve şair ruhlu Behiç Bey, ancak Boğaz'ın mehtaplı bir gecesinde kendilerini mutlu hissederler. Pervin, pencere kenarındaki hasta yatağında kitap okurken, kitabın yazarı Behiç Bey yanına gelir. Fransız yapıtlarındaki romantik sahneleri andıran bu sahnede iki kahraman, yeni doğan ay ışığı altında sohbet edererek bir an mutlu olurlar. Behiç'in "Ne güzel bir gece" dediği gecede doğmaya hazırlanan mehtap için de "semaların, yıldızların sultanı. Bütün yıldızlar, onun tevabii olduğu için saltanat sevgisi ile o zuhur edince hepsi söner" der (Mehmet Rauf, 2006: 80).

Bu sahneye benzer bir başka sahneyi Mehmet Rauf'un *Ferdayı Garam* eserinde de yaşanır. Eserde kahramanların mutlu oldukları sahnelerden biri ayışığının çıktığı andır. Mehtaplı gecede genç kız Sermed, kendini Macit'in kucağına atar ve her iki kahraman arasında romantik bir konuşma geçer. Yazar, ay ışığının hakim olduğu geceye, "ay, mavi gökyüzünden ufukların karanlığına inen sislerin arkasında hilal biçimiyle yeşil, titrek ve yaslıydı" (Mehmet Rauf, 2006: 120) ifadeleri ile büyülü bir hava verir. Genelde sessiz ve sakin olan Boğaziçi gecelerinin derin sessizliğini ya balıkçıların uzaktan evrenin uykusu içinde çınlayan naraları ya da dalgaların hışırtısı bozar. İşte Sermed ile Macit mehtaplı gecenin sessiz ortamında sandal gezintisi yaparak gecenin ıssızlığını yok etmeye çalışırlar.

Mehtapda Boğaziçi, akşamcılar için de vazgeçilmez bir mekan olduğu durumundadır. Ayverdi'ye göre akşam ile beraber, Boğaz, bu insanlara da kucağını açar, onlara da köşeler ayırır. Onlara ayırdığı köşelerden bazıları Büyükdere ve Tonovaltı meyhaneleridir. Ayverdi, ay ışığı altında, gece bu yerlerde oturmak, Boğaz'ın dilsiz dilinden bin bir efsun dinlemenin akşamcıların keyfine keyif kattığını söyler (Ayverdi, 2005: 185).

1.1.2.3. Boğaziçi ve Göç

İncelenen edebi eserlerde mehtabıyla kahramanlara ve bütün İstanbullulara mutlu anlar yaşatan Boğaziçi, yazın serin havasıyla da kahramanların ilgisini çeker. İstanbul'un şehir merkezinde sıcakların başlamasıyla Boğaz'da yalısı veya yazlığı olanlar buraya göç ederler. Yukarıda, Fransız yazarların söz ettikleri Boğaz göçüne Türk yazarlardan en çok Samiha Ayverdi değinir. Ayverdi, bütün eserlerinde bu konuya

değinererek İstanbulluların göçü bir gelenek haline getirdiğini belirtir. *Boğaziçi'nde Tarih* eserinde Boğaz'a akın eden kalabalığı göçmen kuşlara benzetir: “19. Yüzyıl sonları, Boğaz ile insanların belki de en fazla anlaşıp seviştikleri devirdi. Bahar elini tez tutup havalar ısınmaya başlayınca, göçler de birer birer şehirden kalkıp yalılara, köşklere taşınırdı (...) soğuk ülkelerden sıcak memleketlere göçen muhacir kuşlar gibi, yavaş yavaş yeni mekanlarına yerleşirlerdi” (Ayverdi, 2005: 244).

İstanbul Geceleri eserinde de aynı konuyu işler. Ona göre yaz aylarında Boğaz'a göçü bir gelenek haline getiren İstanbullulardan, Boğaz'da konutu olmayanlar da yakınlarına misafiriğe gitmek suretiyle temiz havadan faydalanmaya çalışırlar. Zira Ayverdi, Boğaz'da yazı geçirenlerin zaman zaman misafir akınına uğradığını dile getirir: “Her gün bir baskın ihtimali mevcuttu. Hısım, akraba, eş dost, gece yatısına kim gelirse, yatak yükleri, ambarları açılır; pamuk şiltelerin altına yün döşekler serilerek kabartılır” (Ayverdi, İG: 187).

Sessiz ve sakin olan Boğaz, göçle beraber bir hareketlilik kazanır. Kalabalığın artmasıyla, burada çeşitli eğlenceler, saz ve söz toplantıları gibi sosyal aktiviteler düzenlenerek insanlar arasında iletişim ve etkileşim gerçekleşir. Serin havasının yanında düzenlenen sosyal faaliyetlerin de halkı buraya çekmekte etkilidir. Samiha Ayverdi, göçle beraber yaşananları “Boğaziçi'ne göç saz söz ve eğlence demektir” (Ayverdi, İEK: 226) ifadesiyle özetler. *Boğaziçi'nde Tarih* adlı eserinde Ayverdi, üçüncü sultan Ahmet devrinin Çırağan eğlencelerine değinirken, söz konusu eğlencelerin en güzel tarafının söz ve saz eğlencelerinin olduğunu ifade eder. Yazara göre burada saza şiir de katılınca gönüller daha da coşar (Ayverdi, 2005: 155).

Boğaz'ın eğlenceli hali daha çok kadınların işine yaramaktadır. Kadınlar , kış mevsiminin kapalı ortamından kurtuldukları ilk günlerde, buranın açık alanlarında yeni zevkler, konular içinde bulurlar. Burada, en çok kadınların eğlendiğini Ayverdi de doğrular. Kasvetli havadan açık havaya geçerken kadınların yaşadıkları sevinci, Ayverdi, *İbrahim Efendi Konağı*'nda, yeni dünyaya gelenlerin yaşadıkları sevince benzetir: “Hele Bendler'in Sarıyer'in Suları, şehrin kayıt ve teşrifatından usanmış hanımların can attıkları zevk ve safa durakları idi. İstanbul'un uzun süren kışından sonra Boğaz'a göç, adeta bir yeni aleme doğmak, bir başka dünyaya süzülüp göçmek gibiydi” (Ayverdi, İEK: 228). Kadınların burada, çoğu zaman kendi aralarında sohbet ortamı oluşturarak türlü konularda dedikodulara, müzik gruplarının başarılarıyla ilgili

tartışmalara girdiklerini, bazen maşlah veya yeldirmelerin altında ağır elbiselerini, değerli mücevherlerini bu mesirelerde sergilediklerini, bazen de gümüş kahve tepsilerine bahşiş bırakma yarışı taptıklarını ifade eder.

Boğaziçi’ndeki saz söz eğlenceleri, 19. yüzyılda insanların sosyalleşmesine katkı sağladığı gözlemlenmektedir. İnsanlar burada değişik eğlence ve sanatsal faaliyetlere katılarak hem yeteneklerini sergiler hem de farklı kişilerle tanışma fırsatını elde eder.

İncelenen eserlerde, Boğaziçi, serin iklimiyle eğlencelere uygun bir ortam hazırlamasının yanında temiz havasıyla da hastalara şifa dağıtır. Burası, Adalarla beraber hastalanan kahramanlarına iyileşmek için gittikleri yerdir. Boğaz, bu özelliğiyle Samipaşazade Sezai’nin bir hikayesinde mekan olarak kullanılır. Prof. Dr. İbrahim Kavaz’a göre “İlk güzel hikaye örneklerini vermiş, metnin dar çerçevesine fert hayatının önemli yanlarını yerleştiren” (Kavaz, 1999: 16) Samipaşazade Sezai, *Hiç* adlı hikayesinin kahramanı, doktorların tavsiyesi üzerine annesinin hastalığının tedavisi için Boğaziçi’nde bir ev kiralar. Boğaziçi tasvirlerine pek rastlanmayan hikayede kahraman, vapurda karşılaştığı genç kız ile Boğaz’da “semada ziya-nisar olan kandillerin, kürelerin aks-i şuanını onunla o ab-ı hoş-cereyan-ı laciverdide seyir ve temaşa” (Samipaşazade Sezai, 2003: 108) etmek ister.

Boğaziçi ile beraber adı zikr edilen yerlerden biri de Haliç’tir. Bunun en önemli sebebi Haliç’in İstanbul halkının eğlendiği mesire yerlerinin en önemlilerinden olmasıdır. Bunlardan bir diğeri de Kağıthane’dir. Kağıthane, bahar mevsiminin ilk belirtileriyle, İstanbulluların tabiata ilan-ı aşk ettikleri bir yerdir. Ayverdi’ye göre, bu mesirenin önemli yerleri, İmrahor Köşkü, Sadabad Kasrı, Çağlayan’dır. Buranın lalelerinin, kasırlarının dışında “civar köylerinin de kasırlar, çeşmeler, havuzlar, bahçeler ve bağlarla bezendiği bu semt, asırların teşneliğini bir pınar gibi dindirmekte eşi az bulunu bir cömertlik” (Ayverdi, İEK: 160) gösterdiğini söyler. Kağıthane’den “Mesirler” bölümünde söz edildiğinden burada bahsi kısa kesiyoruz (bkz. s. 472).

1.1.2.4. Boğaziçi ve Değişim

İstanbul’un geçirdiği zor şartlar ve sosyal değişimlerden Boğaz’ın da hem demografik hem de mimari açıdan etkilenmiş ve değişmiştir. Bu değişim yeni binaların yapılması, içlerine başka yerlerden insanların gelip yerleşmesi şeklinde gerçekleşir. Halid Ziya’nın *Nesl-i Ahir* eserinde bu değişikliği işleyerek yaşanan mimari evrimi ve

nüfus hareketlerini olumsuz bulur. Romanın kahramanı kırk beş yaşındaki Süleyman Nüzhet, Boğaziçi'ne bakarken buranın eski dönemlerini anımsar. Nüzhet, burada “Ne böyle gösterişli oteller, ne de nereden geldiğine hiç akıl sır erdirilemeyen paralarla ortaya çıkmış debdebeli yalılar” olmadığını her şeyin daha doğal görüntü sunduğunu hissettirir. Gençliğindeki Boğaz’ın durumunu şimdiki ile karşılaştırınca, mimari yapının değiştiğini gözlemler ve yaşanan değişiklikleri gereksiz bulur. Nüzhet’e göre değişen sadece yapılar değil sular da istibdat rejimi altında bir acayip olmuştur: “Boğaz’ın suları buradaki huzur, dinlenme ve duyguların rahatlığını incitmeyen sadece, ama daha temiz yalıların eteklerini yalayarak, duvarlarından hayınlığın kirli kanlı suları sızan istibdat burçları arasında kan ağlayarak değil, gülümsemeli ve aydınlık; sürünmekten, okşamaktan zevk ve tad duyarak akıp giderdi” (Uşaklıgil, 1990: 73).

Çevredeki değişim halkı da etkileyerek çeşitli sosyal yaralara yol açar. Bu yaralar, halkın neşeli günleri geride bırakarak sürekli üzüntülü olması, eğlenmesini unutmaması şeklinde belirir. Halid Ziya’nın aynı kahramanı yaşanan sıkıntılardan dolayı Boğaz’daki neşeli yüzlerin yerini tasalı yüzlere bıraktığını, halkın kapalı yalılarında yasa benzeyen bir sessizlikle yalnız bir hayat sürdüğünü bizzat kendisi gözlemler. Kahraman, gençlik dönemlerinde Boğaziçi halkının böyle olmadığını, tam tersine gülyüzle birlikte yaşamaktan doğan bir kardeşlik bağlantısı olduğunu belirtir. Yazar, burada mekan ve insan arasında sıkı bir ilişkinin olduğunu sezdirir.

Boğaziçi halkının üzüntüsü, birbirlerine karşı güvensizlikleri, korku ve endişeleri dönemin padişahı tarafından uygulanan baskıcı politikalarından kaynaklanır. Nüzhet, arkadaşı İrfan’a “Şimdi mehtaba çıkıyor musunuz beyefendi?” sorusunu, gazeteci İrfan’ın “Kolluk kuvvetlerince engelleniyor efendim!” (Uşaklıgil, 1990: 75) şeklinde yanıtlaması böyle bir sonuca götürür. Hatta bir kıydan diğerine geçmenin bile zor olduğunu ekler. Kahraman, daha önceleri mehtaplı gecelerinde sevinç çığlıkları duyulan doğanın en güzel yerinde, şimdi korkunun hüküm sürdüğünü ileri sürmeye çalışır.

Eserlerinde olumsuz Boğaziçi imgesini öne çıkaran bir başka yazar, Mehmet Rauf’tur. Yazar, bu imgeyi en çok *Genç Kız Kalbi* romanında işler. Başkahraman Pervin’in olumsuz eleştirilerinden Boğaziçi de payını almaktadır. Pervin, burasını da yıkık dökük ve hayatsız olarak niteler: “Hele o Boğaziçi,... Yalı çöküntüleriyle gözü tırmalayan baştan başa harabe... Rumeli sahilinde yeni birkaç binaya mukabil Anadolu

sahili harap köyleriyle asırlık uykusunda ezilmiş gibi hareketsiz hayatsız” (Mehmet Rauf, 2006: 7). Kahramanın mehtapsız Boğaziçi ile ilgili düşünceleri, yukarıda aktarılan *Nesl-i Ahir*'in kahramanı Nüzhet'in ifadelerini destekler niteliktedir.

Yukarıda söz edilen Boğaziçi'ne benzer değişimi yaşayan yerlerden biri de Haliç'tir. Samiha Ayverdi, Haliç'in göçlerden olumsuz etkilendiğini ifade eder. Ayverdi'ye göre, Bizanslılar tarafından şatolar, mabetler, çeşmeler ve sirkler, Osmanlılar döneminde de saraylar, köşkler, sahilhaneler, bahçeler ve mesire yerleri ile donatılan Haliç, son dönemlerde bu özelliğini yitirerek adeta kenar semt kimliğine büründüğünü belirtmeye çalışır. Bunun en önemli sebebi sanayileşmeyle beraber yaşanan göçtür. Ayverdi, *İstanbul Geceleri* adlı eserinde daha önce zevk ve sefa yeri olan Haliç'in sanayinin gelişmesiyle sakinlerinin profilinin de değiştiğini ve taşralının “İstanbul'un dağı taşı altın..” sözüne inanarak her şeyini satıp buraya yerleştiğini belirtir. Çaldığı kapılardan ses gelmeyince altın dediği taşın ve toprağın üstünde sefil ve perişan halde yaşamaya başlar. Daha sonra, işler biraz iyi gidince memleketinden ailesinin diğer fertlerini getirip onları Haliç'e yerleştirir. Bu şekilde, bu semtin insan profili de değişir.

1.1.3.Fransızca ve Türkçe Eserlerde Boğaziçi Tasvirlerinin Karşılaştırılması

Fransız ve Türk edebiyatçıları, tabiatın eşsiz güzelliklerini bağrında barındıran Boğaziçi'ni en mükemmel şekilde betimler. Yukarıdaki bulgulardan hareketle Fransız yazarlarından Lamartine, Türk yazarlarından Ayverdi eserlerinde en çok Boğaziçi'nin güzelliklerini dile getirmekteler. Haliç'teki kayıkların su üstündeki görüntüleri, Boğaz'a yapılan göç, eğlence yerlerinde yaşananlar, yalı ve sarayların tasviri öne çıkan ortak konulardır.

Pierre Loti, Boğaz sularında yavaş yavaş görünmeye başlayan gemilerden rahatsızlığını belirtir ve bu manzarayı Boğaziçi kavramıyla bağdaştıramaz. Bu yüzden, günbatımıyla ortaya çıkan ve en çok sevdiği Boğaz manzarasını, sessiz kayıkların Boğaz sularında kayarcasına yol aldıkları akşam saatlerini dört gözle bekler. *Bezgin Kadınlar* romanında da, Boğaz suları üstündeki kayıkları “Bir ayna üzerinde yürüyen böceklerle” benzeterek o ana işaret etmek ister. Tıpkı Loti gibi Ayverdi de, Boğaz sularında “bir başka letafet ve hoşluk” oluşturan kayıkların manzarasını “Su üstünde yelpazelenen kayıklar bir efsane yarattığı gibi sanki görünmez eller tarafından nazlı

nazlı, aheste aheste sürüklendiğini” ifadeleriyle aktarır. Kayıkların içindeki feraceli, şemsiyeli, yeldirmeli kadınların görüntüsünü izlemeye değer bulur. Farrère ise bir akşam Boğaz sularında yaptığı gezintiyi ‘fantastik’ olarak niteler.

Deniz ile gökyüzünün maviliği, güneşin berraklığı, mehtap geceleri bu beldeyi ikinci cennet yapan doğa olaylarıdır. Ayverdi, buranın Bizans döneminde bu güzelliklerinden yoksun olduğunu (Ayverdi, 2005: 43) ancak Fetih ile bu muhteşem güzelliğine kavuştuğunu iddia eder. Fransız yazarlarda böyle bir iddiaya rastlanmadığı gibi Boğaz’ın eski dönemlerinden söz etmezler. Ancak Farrère, Beyoğlu’nu terk ederken Haliç’e iner ve “bana ‘eski Bizans işte orada, ilginç olan Constantinople de orada’ dediklerini” aktarır (Farrère, 1924: 199).

Fransız ve Türk yazarlarca dile getirilen Boğaz’ın bir başka ortak özelliği 19. yüzyıl boyunca, Boğaziçi’nin hem zengin İstanbul halkına hem de saray halkı ve büyükelçilere sayfiye görevini yerine getirmesidir. Mayıs ve haziran aylarını İstanbul’da geçiren bütün Fransız yazarları, halkın Boğaz’a olan göçüne tanıklık eder ve bunu eserlerinde işlerler. Lamartine ve Loti, baharın ilk belirtileri ile İstanbul halkının padişahı, veziri, levantenleri ve elçileriyle Boğaziçi’nin serin havası, temiz suyu, bahçeleri ve mesire yerlerinden faydalanmak için göç telaşına düştüklerini aktarır. Ayverdi, halkın 19. yüzyıldaki göçünü, her yıl yeni mekanlarına giden ‘muhacir kuşlara’ benzetir. Samiha Ayverdi’ye göre, göçle beraber Boğaz’daki eğlence hayatının ivme kazandığını, hayatın şenlendiğini ifade eder. Kasvetli kış gün ve gecelerinden usanan, evlerinden çıkamayan İstanbullu, kendisini bir anda kalabalık ve sıcak havanın içinde bulunca, adeta yeni bir dünyaya gelir gibi olur ve eğlenmenin yollarını arar.

Salah Birsell de *Boğaziçi Şingir Mingir* adlı eserinde aktardıkları Fransız ve Türk yazarların gerek kurgusal gerek yolculuk eserlerinde Boğaz’a göç konusunda dile getirilenleri doğrulamaktadır. Birsell, Boğaz’da en güzel mevsimin yaz aylarında yaşandığını, bu mevsimde göç ile beraber bu beldenin yaşamına bir ivme kazanıldığını ifade eder: “Boğaz en taze, en çinli, en tangolu yüzünü haziran, temmuz, ağustos ve eylül aylarında gösterir. Ayışıkları, seyiryerleri, saz şölenleri ile sıyrık zamparalar her köşeden faşıldar” (Birsell, 2004: 9).

Sermet Muhtar Alus da maddi durumu uygun olanların Boğaz’da bir yalısının bulunduğunu ve insanların bu yalılara ilkbaharın sonlarında taşınmaya başladıklarını belirtir: “İlkbahar nihayete erip ekinler sarardı mı, dalları basan kirazın arkasından dut

çıktı mı, eşyalar toplanır, denkler hazırlanır, kayık tutulur, yalıya taşınılmış” (Alus, 2007: 257). Alus, bir başka yazısında ise Boğaz’a göçün başlangıcını Hıdrellez’e bağlar: “Hıdrellez yazlığa taşınacaklara, ‘Taşın!’ kumandasını da verirdi” (Alus, 2007: 294).

Boğaz’ın en önemli özelliklerinden biri mehtabıdır. Türk yazarlar, mehtabtan olumlu bir şekilde söz etmiş buna karşın Fransız yazarlar ise bu konuya değinmemişlerdir. Türk yazarlarda mehtap ve gece, Boğaziçi’nin vazgeçilmez iki unsuru durumundadır. Romantik Fransız yazarlardan etkilenen Türk yazarları, kahramanlarını Boğaz’da mehtapta gezdirerek ve konuştururlar. Buna karşın, Loti ise akşam saatlerinde su üstünde beliren kayıkların manzarasını yeğler.

Türk yazarlarda Boğaziçi ve Haliç’in başkaca tasvirlerine rastlamak mümkündür. Nabizade Nazım, Boğaz’ı doğal ve albenisi olan güzel bir kadına benzetirken, Ahmet Hikmet Müftüoğlu ise Maviş sözcüğü ile betimler. Hatta, burası için kullanılan Boğaziçi ve Batı dillerindeki Bosfor sözcüklerini mekanın güneşini, mavi, lacivert denizini ve göğünü tam olarak anlamlandırmadığını iddia eder. Yazar, bu yüzden, Boğaz için Maviş sözcüğünü uygun bulur.

Bunların dışında, Halid Ziya ve Mehmet Rauf, hiçbir Fransız ve Türk yazarın değinmediği Boğaziçi’nin 19. yüzyılın son yıllarındaki yapısına dikkat çeker. Halid Ziya’nın kahramanı Süleyman Nüzhet, mekan-insan arasında bağ kurarak Boğaz’da yeni yapılaşma ve rejim baskısı sonucu değişen bu mekanın insanların profilinin de değiştiğine işaret eder. Mehmet Rauf’un kahramanı Pervin ise Boğaz’ı görünce şaşkınlığını aktarmaktan kendisini alamaz: “Hele o Boğaziçi,... Yalı çöküntüleriyle gözü tırmalayan baştan başa harabe... Rumeli sahilinde yeni birkaç binaya mukabil Anadolu sahili harap köyleriyle asırlık uykusunda ezilmiş gibi hareketsiz hayatsız” (Mehmet Rauf, 2006: 7).

1.2. Semtler

İstanbul’un her semtinin, mahallesinin, kendine has bir özelliği ve güzelliği bulunur. Samiha Ayverdi’nin deyimiyle bu semtler “dağ dağ tabaka tabaka yığılı bekleyen beş yüz yıllık bir tarih istifi harekete geçip: Ben de varım, ben de buradayım!” (Ayverdi, 2005: 197) diye öne atılır. İşte, her semtin kendine özgü ilginç özellikleri, güzellikleri Fransızca ve Türkçe roman, hikaye ve hatıra eserlerine yansır. İstanbul’un her semtinin edebi eserlere yansıyan güzelliklerini burada işlemek, çalışmanın

çerçevesini zorlayacaktır. Bu yüzden, eserlerde kendisinden en çok söz ettiren iki semtten söz edeceğiz. Bunlardan biri doğunun yani İstanbul'un geleneksel yaşamıyla bağını koparmaya direnen Eyüp, diğeri ise şehrin değişen yüzü olan ve Avrupa'nın yaşam tarzını benimseyen Beyoğlu ve çevresidir.

1.2.1. Eyüp

1.2.1.1. Fransız Edebiyatında Eyüp

19. Yüzyılda değişen yaşam koşulları ve Avrupai yaşam tarzından etkilenmeyen yerlerden biri Eyüp semtidir. Burası Müslüman Doğu'yu sembolize ettiğinden Fransız yazarlarca büyük ilgi görür. İstanbul'un yüzyıllar öncesi geleneklerini, giyim tarzını ve mekanlarını görmek isteyen yazarlar, buraya adeta akın ederler.

Yazarlar arasında İstanbul'a gelip de Eyüp sokaklarında dolaşarak şehirden ayrılanların sayısı azımsanmayacak derecededir. Bunların başında bilindiği gibi Pierre Loti gelir. Eserlerinde söz konusu semtten hayranlıkla söz eder. Alain Quella-Villéger de *İstanbul, Le Regard de Pierre Loti* adlı inceleme yapıtında, Loti'nin, sultanların İstanbul'unu, kozmopolit Beyoğlu'nu, Galata'yı bırakarak Batı'dan henüz etkilenmemiş Eyüp gibi otantik semtleri yeğlediğini belirtir (Villéger, 1992: 13).

Adı bu semtle özdeşleşen Pierre Loti gibi kahramanları da Eyüp'ü geleneksel yapının kurduğu kilit mekan olarak görürler. Bu yüzden onlar da ilk fırsatta Eyüp'e gitmeyi arzular. *Aziyade*'nin kahramanı İngiliz subay, İstanbul'a geldiği ilk günlerini geçirdiği Beyoğlu'ndaki konutunun penceresinde oturup eski İstanbul dediği Eyüp ve çevresine bu duygularla seyre dalar. Burayı, garip, hoş ve gizemli bir yer olarak algılayan kahraman, bir serviler ormanı içinde gördüğü semte sevgilisi Aziyade ile gidip yaşamayı hayal eder (Loti, 2000: 47). Bir başka yerde de söz konusu semti, "asıl İstanbul" ve "İslamın kalbi" olarak nitelendirir.

Şehirdeki ilk günlerinde kalmak zorunda olduğu Beyoğlu'ndaki konutu, Loti'yi açmadığı gibi burada rahat edemez Bunun en büyük nedeni Beyoğlu'nun banal ve batılı karakteridir. Bu yüzden ilk fırsatta gizemli bulduğu semte, Eyüp'e taşınır. Pierre Brodin de kahramanın Eyüp'e taşınma sebebinin bulunduğu mekandan hoşlanmamasına bağlar: "Beyoğlu'ndaki yeri kendisini sıktığından, Viaud, Arif adı altında, uşağı Ahmet ve sadık Samuel'i ile birlikte, eski İstanbul'da, kutsal Eyüp semtine gidip yerleşti. Yoksul fakat cami yönünden zengin ve hülyaya pek elverişli bu mahallede, gösterişsiz fakat

sıcak bir ev, esrarlı bir ev, Asya ipeklileriyle, mavi satenle döşeli ve gül suyu kokan bir Türk evi meydana getirdi” (Brodin, 1973: 38) ve taşındığı yeni semtine alışarak kısa sürede halktan biri olur: “Burada, halkın adamı ve Eyüb semtinin vatandaşı oldum; Balıkçıların ve kayıkçıların mütevazı yaşamlarına, hatta onların çevrelerine ve eğlencelerine uyuyorum” (Loti, 2000: 109).

Kahraman, Eyüp semtine yerleştikten sonra, İngiltere’de oturan kardeşine yazdığı mektuplarında İstanbul seyahatine ve Eyüp’e dair izlenimlerini de kaleme alır. Buranın en çarpıcı yönünün; geceleri yalnızlıktan, sessizlikten adeta yas tutan bir diyar görünümünde olduğunu ifade eder. Eyüp’te Arif adını alan kahraman ilk izlenimlerini, mektupta “Ancak, saat akşamın yedisini geçince Eyüp’te her şey kapalıdır, sessizliğe bürünmüştür; Türkler güneşle birlikte yatar ve kapılarının üzerine sürme çekerler” ifadeleriyle açıklar.

Zor yaşam koşulları bile onu bu semtten soğutmaz tam tersine burayı övgülerle yere göğe sığdırmaz. Geceleri dar sokaklarda sadece fenerle dolaşabilmesine rağmen, romanın kahramanı Eyüp’te kendini mutlu, huzurlu hisseder ve Beyoğlu’nun aydınlık yollarına tercih eder. Baldıran’a göre kahramanın bu semti yeğlemesinin en önemli nedeni ‘her türlü naneyi yemekten büyük bir keyif’ almasıdır.

Eyüp’ten sonra Pierre Loti’nin kalmayı yeğlediği semtlerden biri Fatih’tir. Loti, *Doğu Düşleri Sona Eerken* eserinde, geleneksel yapısına işaret ederek bu Fatih semtinin işaret etmek ister. İstanbul’a altıncı gelişinde, dostlarının kendisine ziyareti boyunca kalması için bir ev hazırladıklarını, evin eski zaman Türkiye’si dediği Fatih caddesinde bulunduğunu belirtir. Yazar, bu semtin iki önemli özelliğine dikkat çeker. Birincisi, semtin İslam’ın bütün ihtişamıyla yaşandığı, insanların eski gelenekleri sürdürdükleri yer; ikincisi ise evlerin yıkık dökük olmasıdır. Her iki özelliğiyle Fatih, Eyüp’ü andırır. Yazar, birinci özelliği, Fatih camisi ve Fatih alanı dediği mekanlardan edindiği gözlemlerden hareketle ifade eder: “Akşam yemekten sonra, başımızda fesle elbette, tam bu Müslüman mahallelerinin merkezi olan büyük Fatih Alanı’na gidiyoruz, olağanüstü güzel caminin karşısında, Mustafa’nın ağaçlar altındaki geleneksel Türk kahvesinde oturuyor, nerdeyse hiç konuşmadan nargile içen yüzlerce sarıklı düş tutkunu arasına karışıyoruz. Fatih Alanı’nın her yanında İstanbul bu dönemde ramazana özgü pırıltılı düş evrenine dalar, tümü ışık halkaları taşıyan minareler, aralarına çekilmiş ipler vasıtasıyla sayısız küçük kandilden oluşan kutsal yazıları havada tutarlar” (Loti, 2002:

119). Villéger'in aktardığı bir günlüğünde ise Loti, kurban bayramı dolayısıyla Fatih Camisi meydanında develeri görünce buranın eski Doğu olarak kaldığını ifade eder: “Burası Doğu, eski Doğu’dur. Yeniden bu ülkeye ne kadar bağlandığımı ve ondan kopamayacağımı hissettim” (Villéger, 1991: 94). Fatih’e doğusal bir görüntü veren sadece evleri ve develeri değil sokakları da doğusal bir görünüm sunar. Yazar, bu semtte kaldığı süre içerisinde sabahları “türkü, veya kavalla çalınan basit ezgi, Asya giysileri içindeki bir meyve satıcısının ya da sakanın gelişini” haber verenlerle uyanır (Loti, 2002: 118).

1.2.1.2. Türk Edebiyatında Eyüp

Eyüp semti Türk edebi eserlerde adından sıkça söz ettirir. Adını, İstanbul’u kuşatan ordunun içindeki bir sahabenin, Eyüp Ensari’nin burada şehit düşmesinden alan semte, Türk yazarların yaklaşımı, okuyucuda olumlu ve olumsuz iki farklı Eyüp imgesi uyandırır. Olumsuz yaklaşanlar, Eyüp semtini fakir halkın sığındığı köhne bir yer, kenarda kalmış bir mahalle olarak görürler. Olumlu Eyüp imgesine yer verenler ise; semti, geleneksel Türk yaşamına sahip çıkan, Avrupa’dan gelen değişim rüzgarına karşı mücadele eden asıl İstanbul olarak görürler. Bu ikincilerin söz konusu semte bakış açıları ile Pierre Loti’nin semte yüklediği görev benzerlik gösterir.

Olumsuz Eyüp imgesine yer veren yazarlardan biri Halid Ziya’dır. *Nes-li Ahir* adlı romanında Eyüp, dar ve çamurlu sokaklarıyla, köhne evleriyle bakımsız bir görüntü sunar. Bu semt ile ilgili en olumsuz imajı İrfan’ın evi oluşturur. Romanda gazeteci kimliğiyle tanıdığımız İrfan karakterinin Eyüp’te kaldığı evin görüntüsü adeta içler acısıdır. Annesiyle beraber kaldıkları Balçılar yokuşunda bulunan bu ev, semtin diğer evleri gibi çökmeye yüz tutmuş kararmış bir konuttur. Bu yüzden İrfan’ın annesi İffet Hanım, bir an önce evinden uzaklaşmak ister. İffet Hanım, sadece evi değil evin bulunduğu semti de sevmez. Zira hem kasvetli bir havanın hakim olduğu evi, hem de Eyüp semtini, oğlu İrfan’ın işleri için uygun bir yer olarak görmez. Bu yüzden buradan çıkıp kurtulmak arzusundadır (Uşaklıgil, 1990: 413).

Eserde, Eyüp’te yaşamak isteyen tek kişi, Fransız Operet’inde çalışan İrfan’ın kız arkadaşı, Janette’tir. Kızın bu isteğinde Pierre Loti’nin *Aziyade*’deki betimlemeleri etkili olur. Zira Janette, Loti’nin söz konusu eserindeki kadın kahramanın hayatının hayalini süslediğini belirtir. Janette, Eyüp’e gelip Türk hanımı olmak, sedir üzerinde

nargile içmek ister. (Uşaklıgil, 1990: 422). Kumpanyada çalışan ve özgür bir yaşam sürdüren bir kızın, Eyüp'teki geleneksel Müslüman Türk yaşamını yaşayabileceği konusunda kuşkuluyuz. Zira Avrupalı bir yaşama alışan bir bayanın, erkeklerle ilişkilerin kısıtlı olduğu ve sürekli dört duvar arasında geçen bir yaşantısını kabullenmesi uzak ihtimaldir. Janette'in bu isteği, geçici bir heves olup nostaljik ve oryantal bir hayatı yaşama merakından kaynaklanır.

Halid Ziya'nın Eyüp semtine yukarıdaki olumsuz yaklaşımı, Samiha Ayverdi'de olumluya dönüştür. Bunda Ayverdi'nin söz konusu semti, Batı'dan gelen değişik hayata karşı duran bir semt olarak görmesi rol oynar. Yazar, Eyüp semtini kişileştirir ve "imanla iş birliği yapan görenek ve gelenek, köksüzlüğün, ruh ve ahlak bozgunculuğunun, hucümlarına siper kazıp pusu kurduğunu" söyleyerek (Ayverdi, İG: 151) Avrupa'dan esen rüzgara karşı koymakla yetinmediğini aynı zamanda kendisini, İstanbul'un manevi hayatını korumaya adanmış olduğunu öne sürer.

Ayverdi, semtin bu özelliğini *İbrahim Efendi'nin Konağı* eserinde de işler. Eserde Eyüp'ün dini bütün yapısından söz açarak, semti ataların durağı ve yerli değerlerin harman olduğu bir yer olarak niteler. Daha önce bu semtte meyhane tarzı yerlerin bulunduğunu aktaran yazar, ancak bunların daha sonra yok edildiklerini aktarır. Tıpkı denizin leşleri kabul etmemesi gibi, Eyüp semtinin de bu kötü alışkanlıklarından kurtularak gerçek kimliğini bulduğunu savunur (Ayverdi, İEK: 312). Ancak, taassup hastalığından dolayı eninde sonunda bu semtin de köksüzlüğe, ruh ve ahlak bozguncularının hücumlarına karşı koyamayacağını da ekler.

Eyüp semtini, İstanbulluların gözünde önemli kılan ibadet mekanlarıdır. Bu mekanların ilki "avlusunda kışın bile bir topal leyleği, durup dinlenmeden yağan bir güvercin sağanağı bulunan" camisi, diğeryse "memleketin dört köşesinden ziyaretçi toplayan türbesi"dir. Yazar, semti bir dua bir ibadet, dilek ve niyaz yeri olarak gören İstanbulluların, okula başlamadan, sünnet olmadan, yolculuğa çıkmadan, gerdeğe girmeden, bu semtte adını veren Eyüp Ensari'nin türbesini ziyaret ettiklerini aktarır. Ayverdi'ye göre sükut işareti veren zenci parmakları gibi, havaya kalkmış hesapsız servileri ve ağaçları da Eyüp manzarasını güzelleştirir.

1.2.2. Beyoğlu ve Çevresi

1.2.2.1. Fransız Edebiyatında Beyoğlu ve Çevresi

Beyoğlu ve çevresi, İstanbul'un diğer semtlerinden hep farklı olmaya çalışan şehir içinde ayrı bir şehir konumundadır. Beyoğlu, Avrupalı yaşam tarzı ve bu yaşam tarzının sergilendiği mekanları, mimari yapılarıyla, nüfus yapısı ve çevre düzenlemesiyle ayrı bir görünüm sunar. Bu da Beyoğlu'nun Batının yaşam tarzını peşinen kabullendiğini gösterir. İstanbul'a gelen, hemen hemen bütün Fransız edebiyatının gezgin yazarları, Beyoğlu'nun batılı görüntüsüne vurgu yaparak, burayı Avrupa'nın küçük birer beldesi olarak görürler.

Bundan hareketle çoğu zaman Beyoğlu'nu eski İstanbul dedikleri Asya yakası ve Eyüp semti ile karşılaştırmayı ihmal etmezler. Pierre Loti, *Aziyadé*'nin girişinde, beyaz evleri ile uzaktan görünen Beyoğlu'nu "Hıristiyanların beldesi" olarak tanımlarken (Loti, 2000: 62) Eyüp semtini de "Müslüman İstanbul" şeklinde nitelendirir.

Farrère de, Beyoğlu ve Eyüp arasındaki farkın büyüklüğünü uçurum seviyesinde olduğunu söyler. Bu konuya, iki yaptında değinerek konuyu önemsemektedir. *L'homme qui assassina* adlı kurgusal yapıtında, olay örgüsü boyunca bu konuyu işler. Yazar, burada, Haliç'in ikiye böldüğü İstanbul'un bu iki semti arasındaki farkın büyük boyutlarda olduğunu vurgular. Bu nedenle, adı geçen semtleri, Avrupa ve Amerika'nın olmadığı kadar birbirinden farklı iki kıtaya benzetir (Farrère, 1939: 14). İki semt arasındaki farkın dile getirildiği diğer eseri *Mes Voyages*'dir. Farrère burada da Galata, Beyoğlu ve Taksim'i ayrı şehir olarak değerlendirerek onları yarı Avrupalı görür. Yazar, bu üç semtin nüfuslarının dört yüz bin ya da beş yüz bin arasında değiştiğini açıklar (Farrère, 1939: 197).

Beyoğlu'nda yaşayanların yerli gayri Müslim ve Avrupalılardan olmaları semtin hayatını da Eyüp gibi semtlerden farklı kılar. Anlatılarda, sosyal yaşamın biraz daha hareketli olduğu, değişik mekanlarda balo, tiyatro gibi Batı tarzı eğlenceler düzenlendiği gözlemlenir. Alain Quella Villéger de bu semtte gerçekleşen sosyal faaliyetlere değinirken, bunların "Avrupa'dan gelen tiyatro turneleri ve operetlerinin izlenmesi, Tokatliyan da çorba içilmesi, birahanelerde bira içilmesi veya sadece kadınların bulunduğu çapkınlık evlerine gidilmesi" olduğunu ifade eder. Bunlara büyükelçiliklerde, düzenlenen Paris tarzı balolar ve eğlenceleri de eklemek gerekir. Zira kahramanlar, bu semtte kaldıkları süre içerisinde balolara giderler. *Aziyadé* eserinde Loti, elçiliğin bir balosuna katıldığını söyler (Loti, 2000: 109).

Baloların düzenlendiği, Beyoğlu'nun kibar ailelerinin toplandığı mekanların başında Union Française ve Pera Palas gelir. Villéger, bütün Beyoğlu'nun bu iki mekanda randevulaştıklarını belirtir (Villéger, 1989: 86). Özellikle Fransızların Union Française'de düzenlenen balolara katılmaya özen gösterdiklerini eklemek gerekir.

Fransız edebiyatçılarından bazıları Avrupalı yaşam rüzgarının estiği Beyoğlu'ndan memnun kalmazlar. Özellikle Loti ve Farrère Beyoğlu'nun yapmacık alafranga dekorunu ve konforlu bir yaşam peşindeki insanlarını hiç sevmez, sempati duymazlar. Bir an eski şehir diye tanımladıkları Eyüp'e gidip cami avlularında yaşlı bir hoca ile baş başa oturup kahve içmek ve güvercinleri, hatta leylekleri yemleyerek huzurlu bir şekilde vakit geçirmek isterler. *Bezgin Kadınlar* romanında Loti, Beyoğlu insanlarından söz ederken Avrupa şehri dediği bu semtin insanlarını boş, miskin ve hülyasız bulur. Gece hayatının hareketli olduğu bu yerin insanlarını “orada her ırktan tatlı su Frenkleri ve heyhat Parisli, yahut da takribi olarak Parisli kıyafetlerinden dolayı nefislerini gıptaya layık bir medeniyet derecesine erişmiş sanan bazı genç Türklerden oluştuğunu, bu insanların vakitlerini birahanelerde, iğrenç batakhanelerde veya Beyoğlu'nun yüksek zarafet muhitlerinde poker masalarında öldürdüklerini” yazar (Loti, 2007: 137).

Claude Farrère adı geçen romanında şehrin bir tarafını Türk tarafı olarak görürken, Beyoğlu ve Galata'yı da hoş olmayan Levanten kasabaları olarak niteler. Eserde, arkadaşı Mehmet Paşa'nın “çöplük” ifadesine katılan başkahraman Mareşal de Péra, Galata, Tatavla ve Taksim'i pek sevimli bulmadığını belirtir. Villéger ise Paşa'nın bu ifadelerinin yazarın düşüncesini özetlediğini (Villéger, 1989: 101) ve Beyoğlu'nu şehrin yüz karası olarak nitelediğini iddia eder. Burada yerli Hıristiyanların çoğunlukta olduğunu belirten Farrère, onları “kozmpolit olan bu semtlerde hepsi Hıristiyan Rum, Ermeniler yaşarlar. Bunlar Doğu'nun sefil, pis Hıristiyanlığını çok iyi temsil ederler” ifadeleriyle küçümser (Farrère, 1939: 16).

Farrère'nin kahramanı Mareşal, İstanbul'da kaldığı süre içerisinde, Beyoğlu'nda istemeyerek ve sadece bir protokol gereği kaldığını ve hatta Pera'yı çok gülünç bulduğunu Lady Falkland'a itiraf eder (Farrère, 1939: 83). Başkahraman, Beyoğlu'ndan o kadar tiksindir ki sokaklarından bile isteksiz geçer. İster istemez yürümek zorunda kaldığını belirttiği sokakları aşırı kalabalık bulur ve “sokakları, bütün kalabalıklar arasında en sevimsizi ile ağzına kadar dolu” olarak niteler ve Haliç'te, köprüünün üzerindeki göz kamaştırıcı kalabalığa benzemediğini iddia eder. Bu gün İstiklal Caddesi

olarak bilinen Grand rue de Péra'yı da korkunç ve kendini beğenmiş Paris bulvarlarına benzettir. Caddenin bu yapısının kendisini öfkeliendirdiğini, çileden çıkardığını iddia ederek şunları ekler: “Burada her şey, Batıyı taklit ediyor: tramvaylı yollar, beş katlı evler, İngilizce levhalı butikler, melon şapkalı beyefendiler, şehir elbiseli kadınlar” (Farrère, 1939: 16). Kısacası her şeyin batılı olduğu bu Levanten semtini pek sanatsal bulmaz. Hatta buradaki yaşamın basit züppelik ile çıkarlar, boş gürültü, tembellikten ibaret olduğunu açıklar. Taklit ettikleri Batı'yı bazı yönleriyle örneğin karı kocanın birbirlerini aldatması konusunda geçtiğini öne sürer. İstanbul'a yeni gelen kahraman bütün bunlardan adeta bıkar. Bu yüzden, evinin penceresinden henüz gitmediği ve İstanbul diye nitelendirdiği Asya yakasına özlemle bakar. Orada güneşin batışı sırasında oluşan kırmızılık ile minarelerin oluşturduğu manzaranın bulunduğu şehrin bu tarafına bir an önce gitmek için can atar.

Loti ve Farrère'in sert bir biçimde eleştirdikleri Beyoğlu sosyetesine karşı Lamartine, olumlu tutum sergiler hatta över. Bu beldede kaldığı süre içerisinde buranın sosyetesine tanışıp katıldığı salon toplantılarında, değerli erkek ve zarif kadınlara rastladığını belirtir. İnsanın kendini Avrupa'nın en kibar salonlarında zannettiği bu sosyete: “Genel olarak, elçilikler ve konsolosluk subayları, drogman aileleri, Avrupa'nın çeşitli milletlerine mensup tüccarlardan kurulu olan İstanbul'un Frenk sosyetesine, hakkında söylemiş olanların çok üstünde” (Lamartine, 1971: 130) bulur. Hatta bu alemin, nazik ve konuksever olduğunu, Avrupa'daki gelişmelerden haberdar olduğunu da ekler.

Farklı yaşam tarzının yanında demografik yapı ve çevre düzenlemesi de Beyoğlu ve çevresinin farklı kılmasında etkili olmuştur. İncelenen eserlerde, Beyoğlu, şehrin diğer bütün semtlerinden farklı bir demografik yapıya sahip olarak gayri-müslimleri, zengin batılı tüccarları ile büyükelçileri barındıran bir semt görüntüsü verir. Gezgin yazarların Beyoğlu'nda yaşayanların çoğunun gayri Müslim ve yabancı uyruklu olmaları ve bu tip kişilerle ilişki içinde olmaları okuyucuda bu izlenimi uyandırır. Loti ve Farrère, semtin batılı yaşam tarzını beğenmediklerini ifade etmelerine karşın, burada yaşayan kibar ailelerle ilişkilerini sıklaştırırlar. Özellikle Farrère, bu konuda oldukça ileri giderek buranın kibar aileleriyle dostluk derecesinde iyi ilişkiler kurar. Düzenli olarak Bursa (Brousse) sokağında bulunan güzel ve kültürlü Ermeni kökenli madam Druz ile Bay ve Bayan Caporal ailesiyle düzenli olarak görüşür. Caporal ailesi şehrin

diplomatik çevrelerini ve bankacılarını evlerinde ağırlayan bir ailedir. Villéger de Farrère'in Beyoğlu'nda kaldığına değinirken de bu semti “Büyükelçilerin, yüksek çevrelerin, hotellerin ve çalgılı gaznoların şehri” (Villéger, 1989: 101) olarak tanımlar. Villéger, Pierre Loti'nin Beyoğlu'nun kendi deyişiyile “kibar Fransız bayanlarını hoş Fransız salonlarını” ziyaret ederken bir an İstanbul'da olduğunu unuttuğunu dediğini aktarır (Villéger, 1991: 96).

Bu semti, diğer semtlerden ayıran bir başka özelliği de çevre düzenlemesinin olmasıdır. Lamartine, Beyoğlu'na doğru gidince yavaş yavaş Paris'te bulunabilen işaretlerle karşılaştığını belirttiikten sonra semtin sakinlerine değinir: “Yukarıya doğru çıkan sokaklarda Avrupalıların, elçi ve konsolosların oturduğu güzel Beyoğlu mahallesi gelir: burası bizim bir vilayetimizin fakir ve küçük şehirlerinden farksızdır” (Lamartine, 1971: 75).

Aynı yazar, bir başka sayfada bu ifadelerini yalanlayan cümleler kullanır. Tıpkı Loti ve Farrère gibi Beyoğlu'na olumsuz eleştiriler yöneltir. Ancak eleştirileri daha çok semtin çevre düzenlenmesine yöneliktir. Lamartine, yangınların gösterişli elçilik binalarını da yıkık dökük bırakmasından sonra, semtin güzel kalan taraflarını da ortadan kalktığını açıklar: “Beyoğlu'nun hiçbir özelliği, hiçbir karakteri ve güzelliği yoktur, sokaklarından İstanbul'un ne denizi, ne kırları, bahçeleri görünür; insanların ve tabiatın şehri çevreledikleri güzelliklerden, harika bir görünümünden faydalanmak için damların tepesine tırmanmak gerekir” (Lamartine, 1971: 74). Yazarın aynı sayfada kullandığı “Bir Beyoğlu çarşısının pis, kalabalık sokaklarına girmiş olduk. (...). Bir de bütün bunlara katılan, meydanları ve çarşıları dolduran, kapı önlerine atılan çöpleri yemek için kavga eden bir sürü köpeğin havlamaları” gibi ifadeler de okuyucuda olumsuz Beyoğlu imgesi canlandırır.

Beyoğlu'na yakın ve onu aratmayan semtlerden biri Galata'dır. Burası da ticaretin yoğun olduğu, her türlü eğlence mekanının bulunduğu bir bölgedir. Farrère adı geçen romanında, Galata'yı da betimlerken rıhtımı, limanı ile İstanbul'un deniz kasabası olarak görür. Gürültülü, çok kirli, adı kötüye çıkan bir yer olmasına karşın Beyoğlu'nun kendini beğenen züppeleri için her zaman tercih edilen bir yer olduğunu belirtir (Farrère, 1939: 18). Yapıtının 33. sayfasında ise zengin Ermeni ve Rum evlerini görünce neden Avrupa'nın yüzyıldan beri bunların haline acıdığına da şaşırır.

Chateaubriand da İstanbul'a ayak basar basmaz Galata'nın hareketliliğine, çeşitli unsurları barındırmasına dikkat çeker ve "Galata'ya yanaştık; karaya çıkar çıkmaz rıhtımdaki canlılığa; hamallar, tüccarlar, denizciler kalabalığına baktım; bu adamlar renk renk yüzleri ile, ayrı ayrı dilleri ile, giyimleri kuşamlarıyla, başlıklarıyla, sarıklarıyla, Avrupa ile Asya'nın her bucağından iki dünyanın sınırındaki bu kentte oturmaya geldiklerini" söyler (Chateaubriand, 2004: 184). Semtte tekerlekli arabaların olmayışı, sahihsiz köpeklerin serserice dolaşmaları, yazarın ilk dikkatini çeken noktadır.

1.2.2.2. Türk Edebiyatında Beyoğlu ve Çevresi

19. yüzyıl İstanbul'unu işleyen Türk edebi eserlerde Beyoğlu, mekan olarak önemli oranda yer alır. Bunda semtin ve diğer semtlerin sahip olmadığı iki çarpıcı özelliğinden kaynaklanır. Birincisi Beyoğlu'nun farklı etnik ve dini unsurları bir arada barındırmasıdır. Burada Rum, Ermeni ve Levanten gibi yerli Hıristiyanların yaşaması, daha sonra Avrupa'dan farklı uluslardan insanların gelmesi ve elçilik binalarının bulunması semti, İstanbul'un en kozmopolit yeri haline getirir. İkincisi ise kadın erkek arasında geçecek yazarların hayal dünyasındaki maceralara uygun ortam sunmasıdır. Bu nedenle, Türk yazarlar, kadın erkek ilişkilerini, bu iki cins arasında geçen aşkı işlemek ve farklı kültürlerden insanlara yer vermek için Beyoğlu'nu mekan olarak kullanırlar.

Ahmet Hamdi Tanpınar da, Ahmet Mithat'ın kurgusal yapıtlarında neden Beyoğlu'nu mekan olarak kullandığına değinirken bunun yazılmak istenen macera romanlarından ve semtin kozmopolit özelliğinden kaynaklandığını dile getirerek yukarıdaki iddiayı doğrular: "(...) öbür yandan da yapmak istediği macera romanının tabii neticesidir. Bu nevi, bir çeşit kozmopolizme, ilk bakışta gayri tabii addedilecek vaziyetlere muhtaçtır. Kaldı ki kapalı kadın hayatı eski örfte sadece Müslüman ve Türkler arasında geçecek bir romana pek az imkan verirdi" (Tanpınar, 2003: 472). Tanpınar'ın Ahmet Mithat'ın Beyoğlu'na mekan olarak yer vermesinin nedenleri üzerinde dururken aktardığı bu ifadeler diğer Türk yazarlar içinde geçerlidir. Bu nedenle yukarıda söz edilen konuları işleyen yazarların eserlerinin olay örgüleri Beyoğlu'nda geçer. Ancak, hemen belirtelim ki, Beyoğlu'nda geçen yapıtlarda mekana bakış açısı farklılıklar içerir. Kimi yapıtta, Batılı yaşamın hüküm sürdüğü bu semtte yaşananlar yerilirken kimisinde de övülür. Aşağıda Türk edebiyatçıların bu semte dair bakışlarını olumsuz ve olumlu Beyoğlu imgesi adı altında işlenmektedir.

1.2.2.2.1. Olumsuz Yönleriyle Beyoğlu ve Çevresi

İncelenen yazarlardan Ahmet Mithat ve Samiha Ayverdi, yapıtlarında Beyoğlu'nun İstanbul toplumunun sosyal dokusuna zarar verdiğini ileri sürerler. Özellikle Ayverdi, farklı yaşam tarzından dolayı bütün eleştiri oklarını bu semte yöneltir. Eleştirilerini en çok *İstanbul Geceleri*, *İbrahim Efendi Konağı* eserlerinde dile getirir. *İstanbul Geceleri* adlı eserinde eleştiri dozu ve ok sayısını oldukça yüksek tutarak onu İstanbul'un kanayan yarası olarak görür. Ona göre burası; bankerleri, masonları, Levantenleri, meyhaneleri, genelevleriyle hep İstanbul'a dudak büker, tepeden bakar. Eskiden olduğu gibi şimdi de Beyoğlu, yazarın ifadesiyle havasını alıp suyunu içtiği bu toprağı, küçümsemektedir. Yazar, İstanbul'un gelişmesini engelleyen bu semt olduğunu bunu da doğrudan değil dolaylı yoldan "en sistemli hücumlarını hazırlayarak, belli başlı siteler halinde imarına, bir içtimai kültür ve medeniyet zarureti edası vererek" yaptığını savunur (Ayverdi, İG: 166). Bu yüzden, Beyoğlu'nu efendisini malını çala çırpa zengin olan uşak, nankör bir kahya gibi kurnaz, iki yüzlü bulur (Ayverdi, İG: 163).

Ayverdi, bu bakış açısını kurgusal yapıtlarında da sürdürür. *İbrahim Efendi Konağı* eserinde İbrahim Efendi'nin ideal bir karakter olan genç torunu Ratibe, Beyoğlu'na karşı olumsuz düşünceler taşır. İdeallığı toplum için faydalı gördüğü batılı değerleri İstanbul'un Müslüman örf ve adetleriyle birleştirmeye çalışmasından kaynaklanan genç kız, Osmanlının manevi değerlerini savunmaya çalışırken Beyoğlu'na karşı tavır alır. Ratibe'ye göre Batı'dan gelen zararlı fikirler, geleneksel değerleri kökten yok sayan yaşam tarzı önce Beyoğlu'nda yer edinir ve oradan bütün İstanbul'a yayılır. Ratibe'nin bu semte karşı temkinli davranması, Ayverdi'nin diğer eserlerinde yer alan Beyoğlu'na eleştirel bakışıyla örtüşür. Bu da, Ratibe karakterinin, eserde yazarın kişiliğini temsil ettiği ihtimalini güçlendirmektedir.

Ratibe, Beyoğlu'nu konağın haremağası Faik Ağa'yla bu semtte yaptığı gezintilerden ve konaktaki terzilerin konuşmalarından tanır. Gezintiler sırasında herkesin hayran kaldığı yerlere, kendisi ilgisiz ve yabancı kalır.

Konak terzilerinin ve mürebbiyelerin aralarında konuştuklarından hareketle genç kız, Eyüp ve çevresi ile Beyoğlu farkını anlamaya çalışır. Söz konusu kadınlar, ekmeğini yedikleri konağı alaycı bir tavırla kıyasıya eleştirir ve semtler arasında çifte

standart uygulayarak küçük Avrupa dedikleri Beyoğlu'na hayranlıkla söz eder (Ayverdi, İEK: 160). Bu konuşmalardan ve gezintilerden hareketle Ratibe'de olumsuz Beyoğlu imgesi oluşmaya başlar. Bu kadınlar, Beyoğlu'nun İstanbul'a olan nankörlüğü gibi, ekmeğini yedikleri suyunu içtikleri konağa saygısızca davrandıklarını, haksız eleştirilerde bulduklarını belirterek onları eleştirir.

Ayverdi'ye paralel olarak Ahmet Mithat Efendi de Beyoğlu'nu ve buradaki yaşam tarzından memnun değildir. Kurgusal yapıtlarında Beyoğlu'na uğrayan tatlısu kahramanları, hem maddi olarak zarara uğrar hem de manevi açıdan büyük tahribat yaşar. Buranın gece hayatına dadanan mirasyedi İstanbulluların uğradıkları tehlikeleri, romanlarında örneklendirerek bu hayatın zararlarını dile getirmeye çalışır. Kenan Akyüz ve Orhan Okay da yazarın adı geçen semte karşı olumsuz bakış açısından söz ederek bu konudaki iddiaları destekler. Kenan Akyüz, Ahmet Mithat'ın Beyoğlu'ndan türeyen 'Batı medeniyetinin görünüşlerine kapılan yarım aydınlara' şiddetle saldırdığını aktarır (Akyüz, 1995: 74). Orhan Okay da, yazarın İstanbul semtlerine 'fonksiyonel rol' veren ilk romancı olduğunu ifade ettikten sonra Beyoğlu'na biçilen rolü de belirtir: "Beyoğlu, Avrupai tarz yaşayışın, aynı zamanda sefahat hayatının sembol mekanı olarak ilk defa onun romanlarıyla Türk edebiyatına girer" (Okay, 2005: 253). Bundan hareketle Okay, *Felatun Bey ve Rakım Efendi* romanında Avrupalılaşmaya özenen olumsuz tip Felatun Beyin konağının, Beyoğlu'na yakın bir yerde olmasının rastlantı olmadığını ifade eder.

Bu saptamalardan hareketle, romanlarında, Beyoğlu'nun tehlikelerine maruz kalan kahramanlar oldukça çoktur. *Müşahedat* eserindeki Refet Bey bunlardan biridir. O, semtin tehlikelerine duçar kalmış ancak az zararla sıyrılan bir karakterdir. Ahmet Mithat'ın kahraman olarak yer aldığı eserde yazar, Rafet, babasından kalan malı Beyoğlu'nda yiyip bitiren bir mirasyedir. Refet Bey, belli bir sürede, semtin gece alemlerinde, kadınlı erkekli çalgılı ortamlarda elindeki serveti harcar. Yazara göre insana maddi ve manevi iki türden zarar veren Beyoğlu alemlerinden, bu karakter, sadece madden zararlı çıkar: "Birisi keseye diğeri vücuda olan ziyanlara gelince, Refet Beyin miras yedilik aleminde kese-i serveti gereği gibi yıpranıp delinmiş olduğunu hükmedebilirim. Çünkü tacir Seyit Mehmet Numan'ın hizmetini kabule mecbur olmuştur. Vaktiyle kendisi gibi, hizmetkarları, dalkavukları olan adamın bu tenezzülü servetçe büyük bir rahneye delalet eder" (Ahmet Mithat, M: 78). Refet, kısa zamanda bu hayattan elini çektiğinden sağlık yönünden fazla zarar görmez.

Bu kahramanın, kadınlarla samimi ilişkiler kurup onlarla haşır neşir olduğu görülmektedir. Kadınların çoğunun ise Rum kökenli olduğu ortaya çıkmaktadır. Zira, yazar, kahramanın, bu alemlerde, okulda öğrendiği mükemmel Fransızcasını unutup yerine aynı mükemmellikte Rumca öğrendiğini belirtir.

Tanpınar, Beyoğlu'na giden bu tip erkeklerin varlığını Abdülaziz dönemine götürerek, o dönemde her mahallede birkaç mirasyedi olduğunu söyler (Tanpınar, 2005: 217-218). Donanımlı faytonlar içinde Beyoğlu eğlencelerinden ancak sabaha doğru evlerine döndüklerini aktararak söz konusu kişilerin malvarlıklarını tükettikten sonra hayatlarının ya kötü bir ölüm ya tulumbacı ya da ucracı bir köşede memuriyete razı olduğunu iddia eder.

Ahmet Mithat bir başka sayfada da Beyoğlu'nun toplumda açtığı yaralardan söz ederken Avrupa romancılarının Paris yerine bir çok yönüyle daha sorunlu olan Beyoğlu'nu işlemelerini önerir. Zira, ona göre her tarafı roman olan bu semtin “Hangi adama tesadüf edilse, mutlaka bir romana taalluku vardır. O romanların ağlebi, insana inşirah verecek surette değil, insanı dilhun edecek surette” (Ahmet Mithat, M: 118) dir. Bu iddialarını kanıtlamak için de gayr-i Müslim evlerde çalışan besleme kızların uğradıkları haksız uygulamalara örnek verir. Bu konudaki uyarıları Orhan Okay'ın Ahmet Mithat'ın ‘hace-i evvel’ bir yazar olduğu iddiasını desteklemektedir. Okay, adı geçen yazarın okuyucusunu Beyoğlu'nun “tehlikelerle dolu olduğu hususunda” (Okay, 2005: 253) sık sık uyardığını dile getirir.

Saffet Ziya'nın *Salon Köşelerinde* adlı romanında da Beyoğlu alafrağa yaşamın yaşandığı yer olarak lanse edilirken olumsuz bakış açısı sezilmektedir. Kibar sosyetenin düzenlediği gece alemlerinde, kabul günlerinde, balolarda yaşananların işlendiği eserde doğrudan olmasa da yer yer Beyoğlu'nun olumsuz imgeleri yer almaktadır. Başkahraman Şekip, bir gece Beyoğlu'ndaki Pera Palas Oteli'ndeki büyük bir baloya şık ve batı tarzı elbiselerle katılır ve bu şekilde giyinme amacını da şöyle açıklar: “Böyle özel gecelere gidildiği zaman isterim ki biz Türkler de inceliğimiz, tavrımız, duruşumuz, terbiye ve nezaketimizle bakışları üzerimize çekelim. Fes giymiş birisiyle güzel bir kadının vals ettiğini görenlerin bir an durup ‘şuradaki genç Türk ne kadar da güzel vals ediyor!’ diye takdir etmelerini isterim” (Safveti Ziya, 2006: 6).

Kahramandaki beğenilme ve baloda tanıştığı kızın gözüne girme arzusu nedeniyle valsı öğrenmeye çalışır. Bu dansı yaparken de bazen kendisini Beyoğlu salon

aleminde küçük düşürecek kadar yapmacık davranır. Yeni tanıştığı Miss Lydia ise valsı bir türlü öğrenemeyen Şekib'i küçük görür, adeta onunla eğlenir. Şekib'in Beyoğlu salon köşelerinde küçük düşmesi, okuyucuda bu semte karşı olumsuz duygular uyandırır.

Yazar, bunlarla kalmaz Beyoğlu'na karşı olumsuz tavrını giderek netleştirir ve bu semtte fuhuş imgesine yer verir. Eserde, semtin küçük yaştaki kız çocuklarına fuhuş yaptırılan evleri barındırması, şimdiye kadar Beyoğlu'na yöneltilen suçlamaların en ağırını oluşturur. Olay örgüsünün bir yerinde Şekip, fuhuş yapılan eve götürülür. Burada kendisine 12 yaşında küçük bir kız sunulunca şaşırır ve onunla cinsel ilişkiye girmez. Gece boyunca kızın hayat hikayesini dinleyen kahraman, kızı, buraya sürükleyen asıl unsurun yoksulluk olduğunu öğrenir. Kız, kardeşinin hastane masraflarını karşılamak için istemeyerek fuhşa yönelmiştir. Bu sahneyi, olay örgüsüne yerleştirmekle adı geçen semtte yardımlaşma kurumunun eksikliğine ilgi çekerek toplumsal dokuya ciddi eleştiriler yöneltmiş olur.

Nabizade Nazım'ın *Zehra* adlı romanında da Beyoğlu, kadın erkek arasındaki ilişkilere zemin hazırladığından dolayı olarak eleştirilmektedir. Olay örgüsü, her ne kadar kıskançlık teması üzerine kurulmuşsa da, Suphi-Sırrıcemal çiftinin yuvalarının yıkılmasını hızlandıran Beyoğlu'dur. Zira, Suphi'nin Urani ile yasak aşk yaşamasına imkan sağlayan mekanları barındırması buna yeterli sebep teşkil etmektedir.

Eserde Suphi, Urani adlı Rum kızı ile tanışmaya başladıktan itibaren günlerini Beyoğlu'ndaki eğlence mekanlarında geçirmeye başlar. Anlatıcı, iki sevgilinin gidilecek yerlerinin az olmadığını "Kimi Fransız Tiyatrosu'na kimi zaman Verdi'ye, kimi zaman Tepebaşı'na, Konkordiya'ya, kimi zaman Kristal'e, kimi zaman da rastgele bir konsere" cümleleri ile ifade eder. Bunların dışında balolara ve suare denilen gece eğlencelerine gitmeyi de eksik etmez (Nabizade Nazım, 2003: 135). Böylece Suphi, eşini, mağazayı ikinci plana atmaya, akşam geç yatıp gündüz geç uyanmaya başlar.

Batılı yaşam tarzının yoğun şekilde yaşandığı Beyoğlu, en büyük zararı Müslüman ailelere vermektedir. Çeşitli eğlence yerlerinde, Müslüman Türk erkeklerini kadın tuzağına düşürerek çoğu zaman mutlu aile yuvalarını yıkmakta tereddüt etmez. Bu yüzden de Beyoğlu, İstanbul'un Müslüman kadınları için bazen bir felaketin habercisi durumundadır. Türk kadın karakterler, kocalarının burada geç saatlere kadar kalmasından şüphelenerek endişelenir ve hayattan zevk almamaya başlar. Söz konusu

durumu çeşitli kurgusal eserlerde görmek mümkündür. Nabizade Nazım'ın yukarıda adı geçen eserinde buna benzer bir durum ile karşılaşmaktadır. Romanın başında, Zehra ve Suphi mutlu bir aile hayatı sürmelerine rağmen Suphi'nin bir gece Beyoğlu'na gitmesi ve geç saatlerde dönüşü Zehra'nın üzülmeye sebep olur. Yazar kadındaki ruh halinin ne kadar kötüleştiğini belirtmek için "Bu gecikmelerin her dakikası, Zehra için bir ölüm baygınlığı yerine geçmekte idi" (Nabizade Nazım, 2003: 54) sözleri ile dile getirir. Beyoğlu'nun yaşam tarzından hareketle, Zehra, bu eve geç gelişlerin Suphi'yi bir gün mutlaka yoldan çıkaracağını düşündükçe kahrolur, kimi zaman odasına kapanır hüngür hüngür ağlar, kimi zaman da acılarını içine atar. Suphi'nin her geç kalışında bir tedirginlik yaşayan Zehra, hayattan tad almamaya başlar.

Beyoğlu hayatı Suphi'yi Zehra ile evliyken yoldan çıkartmasa da Sırrıcemal ile yaşamaya başladıktan sonra baştan çıkarması Zehra'nın endişelerini haklı kılar. Zehra tarafından gönderilen Urani'nin tuzağına düştükten sonra Suphi, yukarıda bahsedilen çeşitli eğlence yerlerine, lokantalara, bu kadınla uğramaya başlar. Hatta Beyoğlu'nda Urani için ayrı bir ev tutarak kadını bir gece Tepebaşı Tiyatrosuna, bir başka gece Şehzadebaşı'ndaki Hadehane-i Osmani'de "Bigünah Kadın", Fransız Tiyatrosundaki "Divorsons-Boşanalım" oyunlarına, Yani, Nikoli lokantasına götürür (Nabizade Nazım, 2003:150).

Mehmet Rauf da *Eski Aşk Geceleri* eserinin *Papaz Büyüsü* hikayesinde Beyoğlu'nun bu olumsuz yönüne dikkat çeker. Hikayede Sadberk Hanım, oğlu Beyoğlu'na dadanmış zengin bir kadından bahseder. Sadberk, bu kadının oğlunun "şimdi bu son günlerde Beyoğlu'nda, o 'bar' mı diyorlar, 'kar' mı diyorlar; hani şu alafranga meyhanelerin birinde yelloz bir karıya tutulmuş; gece gündüz karının eteklerinden" ayrılamadığını söyler (Mehmet Rauf, 2003: 128). Bu yüzden oğlanın anasının kesesinin Beyoğlu hayatına dayanamadığını söyler.

Verilen her iki örnekte de Beyoğlu'nun eğlence mekanlarıyla Müslüman aile yuvalarının hem maddi hem de manevi açıdan çökmesine zemin hazırlamaktadır.

Benzer örnekleri çoğaltmak mümkündür. Aynı eserde bulunan *Bekar Zevki* hikayesinde de Beyoğlu, kadınlarla maceralı hayatın yaşandığı bir mekan olarak lanse edilir. Hikayenin kahramanı Hamdi Bey, yaşadığı normal aile hayatını "esirlik" olarak görmeye başlar ve Nabizade Nazım'ın kahramanı Suphi gibi Beyoğlu'nda geç kalıp yeni zevkler edinmek, kadınların işlettiği genelev türündeki mekanlarda yazarın

deyimiyle “misafirperver evlerde!” sabahlamak ister. Yazar, Hamdi Beyin evlenmeden öncede buradaki zevk ve eğlence hayatına yabancı olmadığını “on günde bir, o tarafa şöyle bir uzanır, akşam üstü bir birahane turlü mezelerle süslü masanın başına kurularak bir rakı keyfi yapar, mükemmel bir yemek yer, sonra hovardalığa çıkar ve mutlak olarak birinde (eğlendiği kadınla) sabahlardı” ifadeleriyle dile getirir. (Mehmet Rauf, 2003: 25). Bu yüzden karısını büyük bir istekle Bursa’ya gönderip ilk önce genelev hükmündeki “misafirhane evlere” giderek planlarını uygulamaya başlar.

Anlatıcının, Hamdi Beyin Beyoğlu arzusu için kullandığı “Beyoğlu’nda geç kalıp, çeşni değiştirmek”, “kendisini Beyoğlu’na atacaktı” söz öbeklerinden hareketle, 19. yüzyılda bu semtin, bazı Müslüman erkeklerince çok arzulandığı, önceden zengin ve alafranga tiplerin gittikleri semte şimdi orta halli Müslüman erkeklerin de uğramaya başladıkları anlaşılır. Zira, Hamdi Bey kendi halinde, orta halli bir ailenin reisi olduğundan onu Beyoğlu’nun yaşantısına özendirecek herhangi bir niteliğe sahip değildir. Zira, Beyoğlu’na uğramakta sakınca görmeyen kahramanlar, genel olarak Paris’i gören, Galatasay Lisesi çıkışlı ve kendilerini aydın olarak nitelerler.

Refik Halit Karay da bu semte uğramanın bir lüks olmaktan çıktığını savunarak benzer düşünceleri aktarır. *Üç Nesil Üç Hayat* eserinde Abdülhamit dönemi ile alakalı olarak kullandığı “Erkekler için de gece şehrin sınırları genişlemiş, dönüş saatleri uzamıştır. Artık Beyoğlu’na geçenler arasında yalnız Aziz dönemindeki gibi alafrangalığa özenen beyzadeler ve eğlence peşinde koşan mirasyediler değil, orta sınıftan olanlar da var...” (Karay, 2007: 73) ifadeler, ortadirek Hamdi Beyin yaşamak istediği serüvenleri doğrular niteliktedir.

Ahmet Rasim de eserlerinde, Beyoğlu’nun sahne olduğu olayları gözler önüne sererken, herkesimden insanların buraya gelmeye başladığını görülmektedir. Yazar, buraya gelen kumpanyalarda çalışan oyuncu kızların sebep oldukları kargaşa ortamını aktarırken her kesimden insanların, kadın oyuncularını izlemeye geldiklerini ileri sürer: “Besteci itibarıyla en bayağı bir lahn-ı mürettep ayarında bulunan bir ‘kanto’ söyleyenin güzel hatırı, güzel kaşığı, gözü için avuç patlatırcasına alkışlara müstahak görülürdü. Mesela büyük Amelya denilen iri yarı, enine dolgun, beyaz, karakaş, karagöz, Ermenice ‘hoşor’ tabirine ma-sadak otuzbeşlik kantocu bir kız oğlan kızın her sınıftan, her milletten, elhasıl her çeşid insandan muhtelif sevda-zedeleri varidi. Bu kız sahneye çıkıp da Rumca şivesi falso sesi ile:

Üstü açık faytonda
Gezerim piyasada
Harf atarım kızlara
Bırakırım merakda

Dedi mi el urmaları ile hengameler kopar, perde iner inmez ısıklar, ayaklarla tepinmeler, baston patırtıları, nerede öğrenildiği anlaşılmayıp bir daha manasına ‘bis’! (biz) sadaları yükselirdi. Bu türlü arbede-amizane alkışların adı ‘fori’ idi. ‘Fori yapmak’, ‘fori koparmak’, ‘bir foridir gitmek’ ıstılah olmuşdu” (Ahmed Rasim, Muharrir Bu Ya: 50–51).

Rasim’in yukarıdaki olumsuz ifadeleri ve ortaoyununu öven ancak yer verilmeyen sözleri didaktik bir maksat taşıdığı açıktır. Aktaş’a göre söz konusu yazar bu ve buna benzer ifadelerinde kumpanyaların zararlı yönlerini aktarır: “Ahmed Rasim, bir çok kalem tecrübesinde Galata’daki Amerika ve Avrupa tiyatrolarının fuhuşu tahrik eden yerler olduğunu yazmaktadır” (Aktaş, 1988: 309).

Muharrir, Şair, Edip eserinde Ahmet Rasim, bu tarz eğlencelerden dolayı okul idaresinin öğrencileri Beyoğlu’na uğramamalarını öğütlediğini belirtir: “Derslerime çalışmakla beraber başka şeylere de göz atıyor, kulak veriyordum. Diğer taraftan da müdir-i mektep de gözümüzü açacak, fikrimizi uğraştıracak vesileler buluyordu: Mesela her izin günü bizi divanhanede cem ediyor, nasihat yollu sözler söyledikten sonra:

— Galata’ya, Beyoğlu’na geçilmeyecek, semtli olanlar bile ora sokaklarında gezinmeyecek,

—Tiyatrolara, çalgılı kahvelere gidilmeyecek,

— Düğmeler ilikli, takalar bellerde olacak,

— Altıncı sınıfa kadar velisiz gezilmeyecek

— ellerde bohça, büyük paket bulunmayacak, gibi tembihatda bulunurdu”

(Ahmet Rasim, 1922: 13–14). Bu uyarı ve yazarın bazı yazıları, Galata ve Beyoğlu’nda bulunan eğlence yerlerinde, büyük ölçüde ahlaka aykırı olaylara sahne olduğunu gösterir.

Ahmet Rasim, Galata’da bir genelevde yakalandığından hapse konan Faiz ve Mahbes adlı iki arkadaşından bu yerlerin özelliklerini dinledikten sonra, meyhanelere ve genelevlere gitmek üzere kendini psikolojik olarak hazırlar. Zaten daha önce de berber dükkanına uğradığından bu semtlerdeki eğlence yerlerine hakkında az da olsa çeşitli

bilgilere sahiptir. Böylece, okul sıralarından itibaren bir muamma olarak zihninde yer tutan Galata ve Beyoğlu'ndaki eğlence hayatını bütün yönleriyle öğrenir. Edindiği bilgilerden sonra Ahmet Rasim ve arkadaşları aralarında Bartoli, Kafe dö Commers gibi çeşitli isimlerle anılan birahane ve meyhanelere giderler. Yazar, *Fuhş-i Atik* eserinde Bartoli'yi şöyle tanıtır: “Büyük bir kapı... bayraklar, defneler, taflanlar, fenerlerle donanmış idi. Uzunca, genişçe bir koridor burası da aydınlık!... sağ tarafta bir kapı daha... o kapıdan girdik... Büyücek bir birahane... ortasında yüksekçe bir çalgı yeri... Gitara, mandolin, flüt, armonik çalan dört kişi oturmuş... Çalıp okuyorlardı. İç tarafta büyücek bir masanın etrafında dizildik” (Ahmet Rasim, FA: 192–193). Berber ile birahane personeli arasındaki konuşmalardan birahaneenin Rum azınlığın elinde olduğu anlaşılıyor. Rasim uzunca söz ettiği bir başka mekan da Café de Commerce'tir: “Kafe dö Comers isminden dahi anlaşılacağı üzere bir ticarethane-i cesim olduğu için orada bir müddet aram için cebde laakal bir mecdiyenin bulunması şerait-i duhuliyedendir. Burada alaturka çalgı icray-ı ahenk eyliyor. Rakı ve meze bahsi Kuron'un aynıdır. Yalnız Kuron'da bilardo olmayıp bunda iri bir bilardo salonu var ki bankota, karanbol, İtalyan, İspanyol vesaire oynanmaktadır” (Ahmet Rasim, FA: 207–208). Ahmed Rasim, bir başka yazısında da bu yerde içki içmenin pahalılığından söz eder ve bunu başından geçen bir olay ile örneklendirir.

Ahmet Mithat, Beyoğlu'da yaşanan hayat tarzını, gece alemlerini, onaylanmayan kadın erkek ilişkilerini semtin değişen demografik yapısına bağlar. İstanbul'a yerleşen yabancıların özellikle Avrupalıların sayısındaki artış sosyal hayattaki dengeleri de alt üst ettiği kanatindedir. Şehrin yeni sakinleri, beraberinde getirdikleri kültürlerini de yayarak Avrupa ahlakının yerli halkın yaşam tarzına üstün hale getirir ve zamanla fuhuş ve rezalet başlar. Ona göre bu değişimden en çok Beyoğlu ve çevresi etkilenir: “O zamanlar İstanbul'umuza şimdiki kadar ecnebi dolmuş değildi. Şimdiki Beyoğlu, Galata gibi yerlerde ecnebilerin yerli ahali-i Hıristiyanıyyeden ziyade çoğalmış oldukları muhakkaktır. İstanbul'umuza bir milyon yüz bin nüfus tahmin olunuyor. Yedi yüz bini İslam olmak üzere tahmin kılınarak, nüfus-i ecnebiyyenin miktarı da yüz yirmi bine takrib ediliyor ki, bunların kesretle sakin oldukları bazı yerlerde ahali-i asliyeye-i nasraniyeye galibiyetleri istibat olunamaz” (Ahmet Mithat, M: 113).

Yeni kültürden en fazla etkilenen Beyoğlu'nun gayri Müslim kadınlarıdır. Bu, romanın kahramanları arasında gelişen diyaloglardan anlaşılmaktadır. Ahmet Mithat'ın

Müşahedat eserinde Refet Bey, Avrupa'dan göçler başlamadan önceki Beyoğlu hayatına değinirken namus sembolü dediği bir Ermeni kadını, Maryam Kolariyo'yu, o dönemdeki bayanlara örnek gösterir ve “o zamanlar Beyoğlu'nda onun gibi ehl-i iffet kadınlar çokça bulunurdu” (Ahmet Mithat, 2000: 112) derken bu gerçeğe işaret etmektedir. Kahramanın bu ifadeleriyle namuslu kadınların önceden çok olduğunu ancak yeni kültürle “ehl-i iffet” kadınların azaldığını sezdirir.

1.2.2.2.2. Olumlu Yönleriyle Beyoğlu ve Çevresi

İncelediğimiz kurgusal eserlerde, Beyoğlu'nun yaşam tarzını doğrudan veya dolaylı olarak olumlu yönleri de yansıtılır. Yukarıda, Müslüman aileler için olumsuz sonuçlara sebep olduğu belirtilen mekanlar, bazı eserlerde insanların sorunsuz bir şekilde eğlendikleri yerler olarak sunulur. Refik Halit ve Halit Ziya'nın incelenen eserlerinde söz konusu iddiayı doğrulayan kanıtlar yer alır. Her iki yazarın roman ve hikayelerinde genelde kahramanların, Beyoğlu'nda yaşamayı arzulamaları ve anlatıcının buradaki yaşamı öven ifadeleri, bu semte gelen kahramanların mirasyedilik yapmamaları ve Beyoğlu kadınlarıyla yatıp kalkan aile yuvasını yıkan tiplere rastlanmaması bu iddiaya kanıt teşkil eder. Adı geçen yazarların kahramanları, bu semtte mutsuz olmaktan ziyade sevgilisiyle beraber sokaklarda geç saatlere kadar gezer, eğlence yerlerini dolaşarak mutlu saatler geçirir. Bütün bunları yaparken herhangi bir zorlukla karşılaşmaz.

Bu anlamda, Refik Halid'in *Bu Bizim Hayatımız* romanının kahramanı Şemsi, Beyoğlu'nda bulunduğu saatlerde olumlu bir tablo çizer. Semtte yaşananları aktarırken geniş yorum yapmayan anlatıcı, kahramanın, buradaki hareketlilikten dolayı kendini mutlu hissettiğini belirtir: “Beyoğlu caddesinin ışıklı kalabalığına karıştı. Saat akşamın altı buçuğu... sinema kapılarındaki ilanlara bakıyor” (Karay, BBH:109). Hatta, kendini afişlerdeki filmlerin birindeki dedektif rolündeki aktör gibi hissederek gülüp geçer.

Eserin birinci derecedeki kahramanı Mazlum Sami de gençliğinde yalıda, selamlık kısmında geçirdiği geceler ona sıkıntılı geldiğinden fırsat buldukça Beyoğlu'nda gezintilere çıkar, orada Fransız ve İtalyan kumpanyalarındaki kızlarla eğlenmeye çalışır. Eserde, kahramanın şehrin Müslüman kesimlerinde geçirdiği zamanlar için ‘zehir’ sıfatını kullanması anlatıcının, bakış açısını ele verir niteliktedir.

Mazlum Sami, odalığı genç ve güzel olan Hüsniye, kendisini terk ettikten sonra, Beyoğlu'na iyice dadanır. Fransız operetlerine gider ve operette Hüsniye'ye benzeyen ufak Fransız kızına tutulur (Karay, BBH: 211). Yazarın, olayların merkezine, konakta bir anda kaybolan kahramanın eski odalığı, Hüsniye'yi yerleştirerek anlatıya merak ve değişik ivmeler kattığı eserinde Mazlum Sami, bu kızı zaman zaman Osier lokantasının kapalı salonlarına götürüp, akşamları orada geçirir. Adı *Sonuncu Kadeh*'te de geçen Osier kapalı kabinlerinde yemek yenilebilen bir Fransız lokantasıdır.

Refik Halid *Sonuncu Kadeh* adlı romanında da olumlu Beyoğlu imgesine yer verir. Eserde geriye dönüş ve bilinç akışı tekniği ile Cemşid ve Murad Naci'nin geçmiş yılları aktarılır. İki kahramanın da gençliklerinde Beyoğlu'nda hareketli bir yaşam geçirdikleri anlaşılır. Anlatıcı, Galatasaray Lisesi mezunu Cemşid'in sık sık Beyoğlu'na giderek kadınlarla dolaştığını ve bazılarıyla maceralar yaşadığını belirtir. Dönemin ünlü eğlence mekanlarından Belediye Bahçesi'nde gördüğü Rum kızı Marika bunlardan biridir. Marika ile gezdikten sonra onu yemeğe davet eden Cemşid, kızı, o dönemde Beyoğlu'nda, arabanın çıkabildiği iki yerden biri olan Kağıthane tepesine faytonla (Karay, SK: 143) götürür.

Anlatıcı, Murad Naci'nin de geçmişte Cemşid gibi Beyoğlu'nda kadınlarla macera yaşadığını yazar. Sevgilisi Sırp asıllı Polinka'yı Beyoğlu'nun meşhur *Yani* lokantasına götürerek beraber supe eder. "Supe etmek"nin gece hayatı sürenler için o dönemde yaygın bir adet olduğunu belirten anlatıcı, gece yarısı olmasına rağmen, lokantada epeyce müşteri olduğunu aktarır. *Yani*'nin müşterilerini ise "acele etmeden yiyip içen, sohbet usulünü, terbiyesini bilen ağırbaşlı elebi müşteriler... Yeni gelen çiftleri küstahça göz hapsine almayan bakış terbiyeleri üstün, ellerindekiler ve yanlarındakilerle yetinmeyi hovardalık kaidesi sayan efendi müşteriler!" (Karay, SK: 24) olarak niteler. Anlatıcının müşterileri "Eski Beyoğlu'nun kibar apkınları" olarak nitelemesi semte olan bakış açısını ortaya koyar. Zira 'kibar apkın' ifadesi okuyucuda olumlu ve sevimli düşünceler uyandırması güçlü olasılıktır.

Sevgililerin lokantadaki mutlulukları sokakta da devam eder. Her ikisi bazen gece yarısından epey sonra da loş caddede rahat bir şekilde gezerler. Yazar, Murad Naci ve Polinka'nın "loş caddede çekinmeksizin yürüyorlardı; kimse keyiflerini bozmadan, kimsenin sarkıntılığına uğramadan" dolaştıklarını dile getirir. Bu yönüyle Beyoğlu, diğer semtlerden tamamıyla farklılık arz eder. Anlatıcının burada kullandığı

“sarkıntılığına uğramadan” ifadesi, İstanbul’un Müslüman kesimlerinde, beraber dolaşan kadın ve erkeklerin sarkıntılığa uğradıkları, nahoş bakışlara maruz kaldıklarını sezdirir.

Murad Naci, gazinoda genç Rum kızları ile eğlenen, şakalaşan, kahkahalar atan gençleri görünce sinirlenmez. Çünkü tablodaki kadın sesleri, gençliğini ve eski günlerinin kadın kahkahalarını hatırlatır ve “Beyoğlu gecelerinin havasında hep o dilden ve şiveden, o cilveli fuhuş ahengi halkalanırdı” diyerek o günlerin sıcaklığını hisseder (Karay, SK: 36). Burada kullanılan ‘cilve’, ‘fuhuş ahengi’ tanımlamaları, eğlence mekanlarında yaşananları doğrudan eleştirmede sonucuna varılmaktadır.

Kısacası adı geçen yazarların yapıtlarında Beyoğlu, lokantalarıyla, eğlence mekanlarıyla, kaldırımlarıyla ve kalabalığıyla batılı bir yaşamın hakim olduğu ve bu yaşamın sorunsuz bir şekilde sergilendiği bir mekandır. Hatta bazen de geniş caddeleriyle, yapılarıyla ve diğer unsurlarıyla medeniyeti temsil eder.

Bütün bunların dışında Beyoğlu, 19. yüzyılda sosyal yaşamın en yoğun geçtiği semt olduğundan her alanda çeşitlilik arz eder. Batılı hayatın unsurlarını İstanbullulara sunarak önemli bir görevi yerine getirir. Burası batılı gazetelerin, yabancıların kalabilecekleri konforlu otellerin ve tiyatro oyunlarının sahnelenebileceği salonların bulunduğu bir merkez durumundadır. Romanlarda, dünyaca ünlü Fransız gazete ve dergileri bu semtte bulma mümkündür. Fransızca bilenler, dünyadaki gelişmelerden haberdar olabilmek için Beyoğlu’na gelir bu gazeteleri okur. Örneğin *Nesli Ahir*’de Sahir, o yıllarda devam eden bir savaş hakkında bilgi edinmek için Beyoğlu’na gelip oradaki yabancı gazeteleri okur (Uşaklıgil, 1990: 82).

Beyoğlu’nun bir başka özelliği de İstanbul’daki en iyi konaklama ve servis hizmetlerine sahip olmasıdır. Bu nedenle bu kente gelen yabancı misafirler ve seyyahlar genelde Beyoğlu’nda konaklar. Örneğin, Pierre Loti ve Farrère, hiç beğenmemelerine, iğrenç bulmalarına rağmen, İstanbul’un ünlü otellerini barındırdığından geceleri buradaki otellerde geçirir. Edebi eserlerde adı en çok geçen dönemin ünlü oteli Tokathyan otelidir. Bazı eserlerde Splendide olarak da adı geçen bu mekanın, bünyesinde büyük bir lokantayı da barındırdığından, rahat bir ortamda yemek yemeyi tercih edenler sık sık bu otele uğrar. Bu yüzden *Nesli Ahir* romanında, İrfan ve gazeteci arkadaşı bu otelin lokantasında beraber yemek yerler (Uşaklıgil, 1990: 111).

İstanbul'a gelen Fransız ve İtalyan kumpanyaları, daha ziyade Beyoğlu'nda oyunlarını sergiler. Bu da semtin bu aktivitelere rahat ortam sunmasından kaynaklanır. İncelenen eserlerin olay örgüleri boyunca bu ifadeyi doğrulayan birden fazla sahneyle karşılaşmaktadır. Örneğin, *Nesli Ahir*'de, Tepebaşı'na gelen Fransız operet kumpanyasından söz edilir. Yazar, Maskot, Le kloş de Kornobl, Arm ze Amur gibi oyunları sahneye koyan kumpanyanın piyeslerinin ikinci Abdülhamit döneminde sansürden geçtiğini belirttikten sonra, buraya sadece elçilik mensupları, yerli Hıristiyan azınlıkların dışında Müslüman Türklerin de geldiğini belirtir. Bu tiyatroyu izlemek için gelen İrfan ve Şevket de çoğu tanıdık simalarla burada karşılaşır. Bu simaları "Galata kuruluşlarının memurları, Nişantaşı ileri gelenlerinin oğulları ile Şehzadebaşı'ndan Beyoğlu'nda bir gece geçirmek için gelmiş gençler" olarak tarif eder (Uşaklıgil, 1990: 133). Şevket, İstanbul hayatının en değişik örnekleri ile bir sergi yeri olan Beyoğlu'nda ünlü poker ailesi olan Simkeşyanları ve saçları fesleri üzerine doğru taranmış Dehri Paşa zadeleri gösterir.

1.2.3. Fransızca Türkçe Eserlerde Semtlere Bakış Açısının Karşılaştırılması

Beyoğlu, farklı yaşam tarzı ile hem Fransız hem de Türk edebiyatçılarının farklı bir şekilde ilgi odağıdır. İncelemeye tabi tuttuğumuz Fransızca eserlerde adı geçen semtten genel olarak olumsuz bir şekilde söz edilirken Türkçe eserlerde ise hem olumlu hem de olumsuz özellikleri dile getirilerek iki farklı tablo çizildiği görülmektedir. Yukarıdaki bulgulardan hareketle Türk yazarlardan Samiha Ayverdi, Ahmet Mithat, Fransız yazarlardan ise Pierre Loti ve Claude Farrère'in eserlerinde, Beyoğlu'nun İstanbullulara sunduğu yaşam tarzına karşı ifadeler rastlanılmaktadır. Söz konusu Fransız edebiyatçıları ve kahramanları, İstanbul dışında bir yer olarak gördükleri semtteki hayatı gülünç ve komik bulurlar. Buranın balolarıyla, eğlence mekanlarıyla Paris'in kibar hayatını andırıldığını düşünerek çekici bulmazlar. Bu yüzden buradan kaçıp hayatın daha sakin, daha doğusal (Oriental) olduğu Eyüp semtine gelirler. Çelik Gülersoy'da *Pierre Loti ve Dersaadet* adlı eserinde Loti'nin neden Beyoğlu ve Galata'dan hoşlanmadığının sebebini şöyle açıklar: "Galata ve üstü, onun geldiği Fransa'da fazlasıyla vardı. Genç subayı, karşı taraf, yani uyurken gülümseyen eski şehir, sarıp sarmaladı.

Frenk yaşamını bu diyara taşımış olan Beyoğlu yakası, Loti'nin Avrupası'nın ikinci kalitede bir kopyası idi; Otelleri, restoranları, café-chantant'ları, sirkleri, opera ve

operetleri...ile. Bu alem, romancıyı hiç sarmadı, hatta iteledi ve soğuttu. (...)" (Gülersoy, 2003: 7).

Kendileri Beyoğlu'nda konaklamalarına rağmen, kahramanlarını genelde burada dolaştırmazlar. Pierre Loti'nin *Aziyade*'deki kahramanı, İstanbul'a geldiği ilk günlerde kaldığı Beyoğlu'nda rahat edemeyince Eyüp'te kiralık bir evde kalmayı yeğler. Buna benzer bir durum, Farrère'in *L'homme qui assassina* adlı yapıtında yer alır. Başkahraman, Beyoğlu'nun geniş caddelerine ve kalabalığına rağmen, Asya yakasını buraya tercih ettiğini her fırsatta belirtir.

Samiha Ayverdi, Ahmet Mithat da Pierre Loti ve Claude Farrère ile aynı görüşleri paylaşırlar. Ayverdi, semtin İstanbullulara zarar vermekten başka bir yönünün bulunmadığı kanısındadır. Beyoğlu'nu 'nankör', 'ikiyüzlü' ve 'kurnaz' gibi olumsuz mana ifade eden sıfatlarla niteleyerek, buradaki yaşantının İstanbul'a verdiği büyük tahribata işaret eder.

Ahmet Mithat da, bu semtin eğlencelerinin insanları maddi ve manevi açıdan zarara uğrattığını iddia ederek Müslüman Türk erkeklerin başına gelen tehlikeleri haber verir. Aktardığı tehlikelerin dışında, yerli Hıristiyan evlerde hizmetçilik yapan kızların başına gelen kötü olayları aktararak ta olumsuz Beyoğlu imgesi oluşturma çabaları sezilir. Kısacası, adı geçen dört yazara göre asıl İstanbul, oryantal yaşamın yaşandığı Eyüp gibi semtlerdir.

Ahmet Rasim'in eserlerinde, Beyoğlu'ndaki hayata dair aktardığı sahneler, Fransız ve Türk yazarların endişe ve yargılarını doğrular niteliktedir. Rasim, *Fuhş-i Atik* eserinde, okul yıllarında yaşadıklarını aktarırken Galata ve Beyoğlu'nun İstanbul'un fuhuş merkezi olma özelliğini ön plana çıkarır. Yazar, okul arkadaşlarından biri, Galata'da bulunan fuhuşhanelere uğradığından burada yaşananları öğrenir. Söz konusu kişi, bu iki semtte gördüklerini bir bir Ahmet Rasim'e anlatır. Anlatılanların en çarpıcı noktası kadınların açık saçık giyinişleri ve Rumca konuşmalarıdır: "İçeriye üç, dört kadın daha girdi. Hepimizde bir hayret!..Göğüsleri açık!.. hele birinin saçları kığına varıyordu... hepsi rastıklı!.. Sürmeli!.. Bir tanesi ama en güzeli...işte en güzeli benim boynuma sarılıp da iki yanağımdan öpmesin mi?" (Ahmet Rasim, FA: 23).

Arkadaşlarından hareketle buralara ilgi duymaya başlayan yazarın kendisi de bir arkadaşının önermesiyle Beyoğlu'nun çalgılı evlerine gider. Annesine düğüne gideceği bahanesini uydurur. Burada güzel kadınlara, saz çalıp oynayan kadınlara denk gelirler.

Yazarın yazısında adı geçen berber, Prof. Dr. Şerif Aktaş'a göre burayı tanımayan Müslüman gençleri için bir rehber vazifesini görür: “Böylece Perukar’ın varlığı, Beyoğlu ve Galata gibi muhitlerdeki eğlence yerlerini tanımayan ve henüz bu semtlerde sürdürülen hayat ve eğlence tarzlarını bilmeyen Osmanlı gençlerinin yalnız başlarına buralara gitmek istemediklerini dikkatlere sunar” (Aktaş, 1988: 272). Aktaş iddiasına delil olarak da berberin gruba takip edilecek yolu göstermesi ve bölgenin özelliklerini anlatmasını gösterir.

Yukarıda belirtildiği gibi bazı Türkçe eserlerde ise Beyoğlu, kahramanın gitmeyi çok arzuladığı bir semt olduğundan olumlu imgeler çağrıştırır. Bu tarz eserlerde kahraman, rüyasında bile göremediği ve ancak bir Avrupa başkentinde yaşanabilen bir hayat ile karşılaşınca şaşırır. Şaşkınlık içerisinde kahramanların büyük çoğunluğu, şimdiye kadar yaşadıkların farklı olan hayatı yaşamaya çalışır. Bir şekilde tanıştığı genç ve güzel Rum veya tiyatrocu kızlarla yaşamaya başlar. Halit Ziya ve Refik Halit’in kahramanları söz konusu hayatı yaşarken herhangi bir sorunla karşılaşmaz olumsuz bir imge oluşturmazlar.

Beyoğlu hayatının Müslüman erkeklere zarar verdiğini işleyen yazarlar da ise, kahraman kadınlarla yaşadığı ilişkilerden dolayı dolaylı dolaylı eğer evliyse yuvasını yıkarak maddi ve manevi tahribata uğrar. Bekar ise kendisi ile beraber yılların birikimini ve yaşadığı konağı kısa zamanda batırır.

Beyoğlu ile ilgili olarak saptanan bir başka nokta ise Türkçenin dışında başka dillerin ağırlıklı olarak konuşulduğu, eğlence ve alışveriş mekanlarının yerli gayri müslimlerin ve Avrupalıların elinde olduğudur. Hem Fransızca hem de Türkçe eserlerde, Beyoğlu ve Galata’nın eğlence ve alışveriş mekanlarında ağırlıklı olarak Fransızca ve Rumcanın konuşulması, bu yerlerin azınlıklar tarafından işletildiğine, çalışan personelin azınlıklardan oluştuğuna işaret ediyor. Prof. Dr. Şerif Aktaş da bu tespiti doğrulamaktadır: “Konuşmalar connotative mana da düşünüldüğünde, geçen asrın sonlarında Galata’daki meyhanelerin bazılarında orada çalışan personel tarafından azınlıkların dili konuşulduğu, buraların sahne olduğu olaylar bakımından ‘Eski İstanbul’dakilerden farklı bulunduğu anlaşılmaktadır” (Aktaş, 1988: 408).

Yukarıda, özellikle Türk edebi eserlerde geçen alışveriş mekanlarının önemli kısmı Beyoğlu’nda bulunduğunu saptadık. İstanbullular, buralara sadece alışveriş için değil aynı zamanda gezmek için de uğrarlar. Bu mekanların en önemlileri Bazar Alman,

Bonmarché mağazaları ve Lebon gibi pastanelerdir. Sermet Muhtar Alus'un verdiği bilgiler, adı geçen mağazalar arasında Bonmarché'nin o dönemde ayrı bir yere sahip olduğunu gösterir. Alus'a göre buraya sadece yerli azınlıklar değil herkes uğrar: "Şimdiki Turkuaz'ın yeri meşhur Bonmarşe idi. Burası aynı zamanda harap ve Beyoğlu piyasasının mihveri (ekseni) idi. En şık ve kibarlardan tutunuz da mektep talebelerine ve terzi, şapkacı çırağı kızlara varıncaya kadar herkes mutlaka buranın bir kapısından girip ötekenden çıkardı" (Alus, 2007: 18). Kurgusal eserlerde kahramanın bir düğün hediyesi veya sevgilisine bir parfüm almak için uğradığı mağazanın parfümeri kısmının varlığından Sermet Muhtar Alus da söz eder. Alus'a göre buranın en ilginç iki dairesi, parfümeri ve şekerleme, dairelerinde çalışan iki erkek tezgahtar, mağazanın en ilginç kişilikleridirler. İlki, müşterinin vereceği parayı kasaya Fransızca söyleyen Rum ile çenesindeki küçük sakalı, alabros saçları ile ötekiler gibi paraya 'alakes' demeyen, büyük bir borç anlaşmasına imza atan bir maliye bakanı tavrı ile karnesine iki kelime yazıp yüzünü başka tarafa çevirerek kağıdı camekanın üstüne fırlatan ilginç adamdır. Alus, *30 Sene Evvel İstanbul* eserinde, Bonmarché'de hiçbir vandöz yani tezgahtar kadına rastlamadığını da ekler.

1.3. Kahvehaneler

1.3.1. Fransız Edebiyatında İstanbul Kahvehaneleri

Camilerden sonra dekorasyonları, peyzajları, konumları, gediklileri, nargile ve kahve servisiyle kahveler, İstanbul'un oryantal atmosferini yansıtan yapılardır. Bunun dışında bazı yazarlarda Hacivat ve karagöz, Türk halk tiyatrosu izlenebilen, geleneksel öykülerin dinlenebildiği sanatsal mekanlardır. Bu açıdan bakıldığında İstanbullunun günlük yaşamının önemli kısmını burada geçirdikleri anlaşılmaktadır. Geleneksel yaşamda ısrar eden aileler için önemli bir toplumsal işlevi yerine getiren bu yerler, Maxime Du Camp, Gérard de Nerval, Théophile Gautier ve Pierre Loti'de önemli oranda betimlenirler. Yazarlarda kahveler, kentin oryantal dekorunun önemli unsurunu oluştururlar. Adı geçen yazarlar, eserlerinde daha ziyade kahvelerin konumları, dekorları ve işlevleri üzerinde durarak son derece çarpıcı betimlemeler yapmışlardır.

1.3.1.1. Konumları

Kahveleri, şehrin değişik yerlerinde bulmak mümkündür. Bir caminin karşısında, bir meydanda ağacın altında bulunabildikleri gibi deniz kenarında, bir suyun kenarında yer alabilirler.

Claude Farrère ve Pierre Loti'nin beraber uğradıkları kahvehane bir caminin karşısında bulunur. Farrère, bir hoca olarak kabul ettiği Loti ile buralarda kahve içmenin zevkini aradığını söyler: “Loti ve ben hemen hemen her akşam 18 ay boyunca son kahvemizi, bazen Fatih Sultan Mehmet Camisi bazen Sokullu Mehmet Camisi bazen de barış hakimi Sultan Mahmud camisi önünde bulunan sevimli küçük kahvehanelerde içerdik” (Farrère, 1926: 223). Loti de *Doğu Düşleri Sona Ererken* adlı eserinde akşam saatlerinde, oğlu ve arkadaşı Osman eşliğinde Mahmut Paşa'daki caminin karşısında bulunan kahvede nargile içtiğini aktarır (Loti, 2002: 81). Lamartine, meydanda bulunan kahvehaneye: “Eyüp'te, çınarların gölgesinde bir meydanda bir Türk kahvesi” (Lamartine, 1832: 247) dikkat çeker

Gautier'nin uğradığı mekan deniz kenarındadır: “Avrupa yakasındaki Beşiktaş Kahvesi, daha pitoresk bir yapı balıkçıların tepelerinden balık sürülerinin geçişini gözledikleri, şu kazıklar üstüne yapılmış kulübelere benziyor, Arnavutköy rıhtımını yıkayan su akıntısı ile kuşatılıyor, Karadeniz'den esen meltem ile serinliyor, açıktan bakıldığında, yansımaları su üstünde uzayıp giden ışıkları ile sevimli bir etki yaratıyor” (Gautier, 2007: 105). Bazen de bir vadide “harika vadi, halkın gelip su, serinlik, güllerin kokusu ve bülbül sesleriyle kendilerinden geçtikleri bir kaynakla sulanıyor, çeşmenin üstünde beş kocaman ağacın gölgesinde dallardan bir kahve” (Lamartine, 1832: 218) kuruludur. Nerval'in karşılaştığı kahvehane ise bir mezarlığın hemen yanındadır: “Burası Büyük Mezarlık, çınarların ve çamların gölgelediği geniş bir düzlük. Ağaçların seyrek olduğu, denize egemen bir alanda, köşk biçiminde bir kahve” (Nerval, 1956: 450) kuruludurlar.

Bunların dışında İstanbul kahveleri, her zaman büyük ağaçların gölgesinde, doğa güzelliklerinin, dış dünyanın, insanların seyrine elverişli yerlerde “Aşağı tarafta, küçük bir kahvenin açık pencereleri hayranlık verici bir görünümü sunuyordu.. Mezarlığın servilerinin gerisinde, Boğaziçi ve Asya yakası belirliyordu” (Gautier, 1910: 170) bulunurlar.

1.3.1.2. Dekorları

İstanbul kahvehanelerinde Paris'teki Doğu kahvelerinde yer alan ihtişamdan ve lüksten eser yoktur. Fransız yazarlara göre İstanbul'da onlardan daha özentisiz, süssüz hiçbir şey de bulunmuyor. Gautier kahvelere ayrı bir bölüm ayırdığı *İstanbul* adlı eserinde 19.

yüzyıl ortalarında İstanbul'un ünlü kahvelerini betimlerken kahvelerin en güzellerinin bile yapısal ve iç dekorlarıyla oryantal peri masallarının lüksünü anımsatmadıklarını, ünlü Elhamra Sarayı'nın altın, yeşil ve kırmızı renklerini kahvehanelerde boşuna aramak gerektiğini belirtir (Gautier, 2007: 98). Ancak bu yerlerin son derece pitoresk olduklarını aktarır.

Aynı yazar, bu mekanlara gelen müşterilerin ilgilerinin içeriden ziyade dışarıya dönük olduğunu belirterek bu nedenle iç dekora dikkat edilmediği ve yeterince önem verilmediğini ileri sürer. Bu yüzden iç dekorun dört duvar, bir çatı, divanlar, tabureler, alçak masalar, bir ocak ve kahve, tütün içmek için gerekli araçlardan ibaret olduğunu bunların dışında hiçbir lüks, hiçbir süs eşyası olmadığını aktarır. Her kahvede, ona şark havasını veren, yerel renk sağlayan tek bir dekoratif unsur vardır. Bu bazen bir havuz ya da bir çeşme, bazen bir ışıklandırma düzeni, kuş yuvası bazen onu, bir Avrupalının gözündeki şiireselleştiren çekici ve tümüyle oriental bir başka ayrıntıdır: "Kırlangıçlar yuvalarını tavanda yapmışlar; ön camlar her zaman açık olduğu için, hızlı bir kanat çırpışıyla., neşeli çığlıklar atarak, yavrularına küçük sinekler taşıyarak, çubukların dumanlarından, bazen siyah kanat tüyleriyle fes ya da sarıklarını sıyrıp geçtikleri müşterilerin varlığından korkmaksızın giriyor ve çıkıyorlar. Yavru kırlangıçlar başları yuvanın, deliğinden dışarı uzanmış, küçük siyah çiviler örneği gözleriyle sakın sakın gelip giden müşterilere bakıyor ve nargilelerin sürahilerindeki suyun fokurtusuyla uyuya kalıyorlar" (Gautier, 2007: 101).

Duvardaki levhalar ve tablolar söz konusu kahvenin bir başka dekorudur. 1852 yılında İstanbul'a gelip dokuz hafta kalan Théophile Gautier, Müslüman inancındaki resim yasağı ile İstanbul kahvelerinin duvarlarında asılı duran levhalardaki çelişkiye şaşırır. Zira, kahvede Kuran'ın resim yasağına aykırı çok sayıda tablo ve levhalarla süslü olduğunu ve bunun tutucu Müslüman Türkleri bile rahatsız etmediğini söyleyerek Türklerin resim sanatını sevmediği düşüncesinin yanlış olduğu kanaatine varır. Duvarlarda asılı resimleri şöyle tasvir eder: "Üstünde ayetler yazılı üç ayaklı bir sehpa üzerine oturtulmuş bir derviş sarığı, zeybek oyunu, ellerindeki silahları havada döndüren ve altı ayaklı mavi atlara binmiş olan Horasan savaşçıları, geyik postu üstünde oturan ve çiğ kırmızıya boyanmış bir aslanı dize getiren bir şeyh; Victor Adam'ın çizdiği av taslakları, Rotishonne savaşında Napolyon, çiçeklerle süslü Allah ve Ali adları, genç bir İspanyol kıızı, kayığı andıran Arapça yazılar, 22 Fransızın 200 Arapla savaşması, çölde Hintli Fakirlerin arkasından giden keçiler, en ilkel biçimde çizilmiş yılan ve gazeller, Rusya İmparatoru ve ailesi, Türk kadın giysileri, kan

veren bir Türk, Rum yiğidi Grivas...” (Gautier, 2007: 99). Gautier, saptadığı bu tablolardan başka İstanbul tersaneleriyle, belli başlı cami resimlerinin varlığından da söz açar ve topunun çok uzun çerçeveler içinde durduğunu ve üstelik hepsinin de gelişigüzel asıldıklarını belirtir.

Yazarın gözlemediği gösteriş ve lüksten uzak dekorları, Loti de tespit eder. *Aziyade*'nin yazarının betimlediği kahvehane, daha önce Ortaköy'de uğradığı bir mekandır. 26 yaşında, genç bir deniz subayı iken gittiği ve kanepelerinde defalarca oturduğu nargile içtiği bu mekanı, bir sonraki gelişinde bir kış günü ziyaret eder. Ziyaretinde kahvenin duvarlarında asılı bulunan eşyalardan, dekoratif öğelerden söz ederken onları çekici bulduğunu belirtir. Loti'nin mekanda gözlemediği: “(...) şimdi içerde, nargile kokusuyla havası ağırlaşmış bir ortamda, kendi halindeki sarıklı, sessiz adamların arasında oturmak gerekiyor. Eski bakır avadanlıklar asılı gösterişsiz duvarlar, dinsel yazılar, Kuran ayetleri içeren yazısı solmuş sayısız küçük çerçeveye bezeli” (Loti, 2002: 89) gibi ayrıntılardır.

1.3.1.3. İşlevleri

1.3.1.3.1. Sessizlik ve Dinginlik

Fransız yazarlara göre İstanbul kahvehanelerinin en önemli fonksiyonlarından biri insan ruhunu yatıştırıcı özelliğe sahip olmalarıdır. İnsanların önemli hiçbir şey yapmadan, dalgın dalgın oturulan, uyuşuk uyuşuk çubuk ya da nargile içilerek derin düşüncelere ve düşlere dalınabilecek mekanlar olarak görürler. Kimi yazar her zaman, karışık bir insan kalabalığı ile dolu ama çoğu hoşgörülü olan insanlar arasında rahatsız edilmeden, insanların bulunduğu bir ortamda eksiksiz bir değişiklik, sessizlik ve dinginlikten etkilenir ve bu hayatı yaşamak isterler. Loti'nin öğrencisi olarak kabul edilen Farrère, Loti ile beraber bu değişiklikten etkilendiklerini sakın ortamı yaşadıklarını belirtir: “Ben ve Loti, orada hiçbir şey yapmadan, hiçbir şey söylemeden sadece hayal ederek ve bakarak nefis saatler geçirdik. Özellikle akşamları, saat ona yakın” (Farrère, 1924: 223) der ve bu hareketsiz dinginlikten mest olduklarını itiraf eder.

Aynı yazar bir başka yerde, hiçbir şeyin iki veya üç arkadaşın beraber bu mekanlarda kahve ve nargile istemek kadar eğlenceli, zevkli olmadığını dile getirir. Kahve ile nargilenin servisini de dini bir merasime hatta biraz abartarak şiirsel bir havaya *Binbir Gece Masalları*'na benzetir: “Bu *Binbir Gece Masalları*'na göz atıştır: beş veya altı cübbeli oğlan ilk önce kahveleri sonra nargileleri getirir, ve arka arkaya bir tören havasında yürürler.

Önünüze tömbekiye sıcak kömür konulur. Bundan sonra, her şey size aittir ve istediğiniz zaman ister içersiniz ister koşan, harelenen bulutlara bakarsınız” (Farrère, 1924: 213).

Gautier’de de buna benzer ifadeler rastlanır. Yazar, Asya yakasının bu oryantal mekanlarında oturarak ruh dinginliğine erişir. Bu nedenle kahvede uyuşuk uyuşuk otururken Avrupa yakasındaki devasa binaları küçümser gibi tavır takınır: “Kahvelerin önündeki divanda oturarak, karşıyı, Avrupa yakasını, Samatya evlerini ve Yedikule Şatosu’nu yüksek yapılarının mavileştiğini görerek tömbeki dumanını içine çekmek kadar hiçbir şey güzel değildir” (Gautier, 1910: 327).

Sessizlik içinde dış dünyanın seyredilebileceği yerler olan bu tarz kahveler daha çok İstanbul’un oryantal kültürünü yansıtan Eyüp semtinde bulunurlar. Buradaki kahvehaneleri gayet sakin bulan Loti, toplumun çeşitli katmanlarından devamlı müşterilerin buraya geldiğini söyler: “Akşamları Türk kahvelerinde, hatta en alçakgönüllülerinde, zenginlerle yoksullar, paşalarla halktan kimseler karmakarışık toplanmaktadır... orada bir büyük bilgin bulunmakta ve günün gazetelerinin karaladıkları şeyleri hazır bulunanlara sökmekte; herkes sessizlik ve güven içinde dinliyor” (Loti, 2000: 115).

Loti’nin başka yerde söz ettiği Beyazıt Camisi’nin yakınındaki Türk kahvesinde de zamanda ve mekanda durağanlık hakimdir. Müdavimleri ise sadece Türkler veya Doğululardır. Burada ihtiyar müşteriler, eski sarıklar ve eski beyaz sakallarıyla ya gazeteleri okur ya da yağmur nedeniyle buğulanmış camlar arkasından geçenleri seyrederek. Bu kahvenin, tamamıyla eski bir havası var: “Beni çevrelemekte olan ihtiyarları inceliyordum: kılıkları; eski zaman modalarına kılı kırk yararcasına bağlılık gösteriyordu; büyük gümüş gözlüklerine, ihtiyar profillerinin çizgilerine kadar her şeyleri eskiydi. Geçmişe ait anlamına gelen ve saygıyla söylenen bu “eski” sözcüğü, Türkiye’de eski adetler kadar eski kılıklar ve eski kumaşlar için de kullanılır” (Loti, 2000: 91). Burada oturanların giysilerindeki eskilik, durağanlık ile bütün Fransız yazarların dile getirdikleri sessizlik ve sakinlik arasındaki bağı gözlemlemek mümkündür.

Türklerin vakitlerinin büyük kısmını geçirdiği bu mekanlarda, sadece özel günlerde Fransız yazarların anlattıklarının tersi manzaralara sahne olur. Özel günlerde müzik çalınır, herkes halka olur ve kendinden geçercesine oynar. Örneğin yukarıda da bahsi geçen Süleyman’ın kahvesinde böyle bir manzara yaşanır. İstanbul’da çok sevilen Pierre Loti için Ahmet, veda partisi düzenler. Ahmet’ten “hiçbir şeyin kırılmayacağı ve kan dökülmeyeceği” sözünü alan Loti, bu müzikli eğlenceye izin verir. Ancak Ahmet, sözünde duramaz ve müziğin sarhoş edici etkisiyle etraftaki bardakları kırar. Sözünde durmayan

Ahmet'in bu davranışı Loti'yi derinden yaralar ve "Türklerin acılarına gürültü ve kan gerekir" (Loti, 2000: 181) diye düşünür. İncelemeye tabi tutulan eserlerde, böyle bir bardak kırma geleneğinin kahvehanelerde yaşandığına dair bir veriye rastlamadık. Dolayısıyla, Ahmet'in Ermeni asıllı olma olasılığını (Bkz. s.194) göz önünde bulundurarak söz konusu sahnenin azınlıkların yoğunlukta olduğu bir kahvede geçmiş olması ihtimalini kuvvetlendirir.

Zira, daha önce uğradığı İstanbul'un azınlık semtlerindeki kahvelerde gürültünün eksik olmadığı sezilir. Bunlar Müslümanların kahvelerinden farklı olarak adeta başka dünyanın kahvehaneleridir. Loti, hizmetçisi Samuel ve sadık dostu Ahmed'in gittikleri "bizum madam" dedikleri İtalyan kadının Galata'da bulunan bu ayrı dünyanın, doğusal özellikler taşımayan kahvesinde de gürültü hakimdir: "Madamların'nın kahvesi gürültülü büyük cadde üzerindeydi; pek derin ve pek genişti; Galata rıhtımlarının tekin olmayan bir çıkmazına açılan bir arka kapısı vardı; bu çıkmaz bir çok kötü yer için çıkak işlevini görürdü. Bu kahve hırsızlık ve kaçakçılık suçlaması altında bulunan kimi İtalyan ve Maltız gemicilerinin buluşma yeri idi. Burada alışla geldiği üzere birçok alışveriş görüşmesi yapılırdı ve gece buraya bir tabanca ile gelmek sakınganlıktı" (Loti, 2000: 115).

Yukarıda görüldüğü gibi Galata ve Beyoğlu semtlerindeki kahveler, Asya yakasındaki kahvelerde bulunan dinginlik, huzur ve sessizlikten eser yoktur. Gürültülü ve patırtılı atmosferin hakim olduğu hatta kirli işlerin çevrildiği görüntüsünün verildiği, ticaretin konuşulduğu mekanlardır. Osmanlı kültürünü yansıtan tarafları pek bulunmaz.

1.3.1.3.2. Kozmopolizm, Nargile, Tütün, Esrar ve Meddahlık

Kahveler, doğulu İstanbul yaşamının görülebileceği yerler olmalarının yanında farklı dinden ve ırktan İstanbulluları kaynaştıran kozmopolit mekanlardır. İstanbul'un Hıristiyanlarını, Müslümanlarını ve diğer doğulu milletleri bir araya getirirler. Bu açıdan halkları kaynaştırıcı ve bütünleştirici bir rol üstlenirler. Théophile Gautier uğradığı bir kahvede, farklı dinden ve ırktan olan insanların birbirlerine karşı toleranslı olduklarını gözlemler: "Kimileri rakı içerken, diğerleri küçük fincanlarda bulanık kahveyi azar azar yudumlarlar ama tümü de ayrılık çıkarmaksızın nargillerin kristal sürahisinde gül suyunu fokurdattılar, her dilden tekrarlanan "Ateş!" sözcüğünün uğultusuna egemen olur" (Gautier, 1910: 327).

Maxime Du Camp da, gittiği bir kahvehanede Türkleri ve diğer uluslardan insanları bir arada gözlemler: "Türklerle, Ermenilerle, Araplarla dolu olan bu kahvelerde

Müslümanların dinlenme günü Cuma. Her yer dolu. Elbiseleri ufkun kızılımsılığında parlıyorlar. Çalgıcılar, Sultan Mahmud'un gözde cariyesinin şarkısını söylüyorlar. Afyonla kendinden geçmiş halk, bir çınarın altında şaşkın şaşkın yerlerde yatıyorlar. Uzaktan, ezan sesini dinliyorum” (Du Camp, 1848: 67).

Gérard de Nerval, İranlıların gitmeyi tercih ettikleri kahvehanede, kendisini yukarıda profilleri çizilen mekanlardan daha rahat hisseder: “Acem dostlarımın gittiği bu kahveyi, insanların çeşitliliği ve orada egemen olan konuşma özgürlüğü nedeniyle seviyordum. Burası bana Bernardin de Saint-Pierre'in *Sırat Kahvehanesi*'ni hatırlatıyordu. Doğu'nun değişik milletlerinin tüccarlarının uğradığı bu kahvehanelerde, müşterileri yalnızca Türklerden ya da Araplardan oluşan kahvelere göre daha serbest olabiliyor” (Nerval, 1974: 179).

Ayrıca romantikler içinde yalnızca Nerval, kahvelerde meddahlardan söz eder. Bilindiği gibi Nerval, *Voyage en Orient* eserinin İstanbul'a dair anlatısının önemli ve en güzel kısmını, Bayezit camisinin arkasındaki kahvelerin birinde anlatılan “*Saba Ülkesi Melikesi Belkis ile Süleyman'ın*” hikayesine ayırır. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir* adlı eserinde batılı gezginlerin kahve anlatılarına değinirken söz konusu hikayenin gerçeği yansıtmadığını belirtir. Her ne kadar Nerval, hikayenin sonunda dinleyicilerin hikayenin ana hatlarına itiraz etmediğini zira anlatılanların doğruların inançlarına aykırı düşmediğini vurgulasa da Tanpınar aynı görüşü paylaşmaz. Tanpınar, dinleyiciler için yapılan betimlemelerin doğru olduğunu ancak hikayenin olay örgüsünün bizdeki *Süleyman ve Belkis* hikayelerinden farklı tamamıyla Cabale geleneğine bağlı olduğunu iddia eder (Tanpınar, 2005: 205). Nerval'ın dışında *Aziyadé*'nin yazarı Pierre Loti de kahvehane meddahlarından söz eder. Loti, hizmetçisi Samuel ve yardımcısı Ahmet ile Eyüp'te sıkı dostluk kurduğu kahveci Süleyman adlı kişinin kahvesinde sekiz gün süren meddah öykülerini dinlediğini aktarır:

“Türk kahvesine Samuel ve Ahmed'le geldiğim zaman ateşin etrafındaki halkayı genişletiyorlar. Oradakilerin hepsine el veriyorum ve kış geceleri hikayecisini, anlatılması sekiz gün süren ve içinde cinlerle periler bulunan hikayeleri, dinlemek üzere oturuyorum. Saatler orada yorgunluk ve pişmanlık duyulmadan geçiyor” (Loti, 2000: 97). Kahvede Meddahların hikayelerini dinlerken kendini rahat hisseden ve yabancılik çekmediğini söyleyen Loti, Nerval'in bu hikayesinden etkilenmiş olması güçlü olasılıktır. İki veri bu sonuca götürüyor. Biri Loti'nin uğradığı kahve sahibi ile Nerval'in kahvede dinlediği

hikayedeki kahramanın isim benzerliğidir. *Aziyade* yazarının, *Süleyman ve Belkız* hikayesinden etkilenecek kahveciyi Süleyman olarak adlandırmış olabilir. Diğer veriyse hikaye sürelerinin uzun anlatılmasıdır. Nerval'in dinlediğini ileri sürdüğü meddah öyküsü iki hafta sürerken Loti'nin ise sekiz gün sürer. Nerval'in Loti'den yaklaşık olarak otuz üç önce geldiğini dikkate aldığımızda Loti'nin etkilenen taraf olduğunu söylemek daha gerçekçi olacaktır.

Fransız edebiyatçılar kahve anlatılarında Karagöz de önemli oranda ön plan çıkar. Tanpınar'ın Tanzimat'ın başında Karagöz'ün merkezi olduğunu iddia ettiği Bayezit semti tarafındaki kahvelere Nerval ve Gautier de uğrayarak buralardaki oyunları izlerler. Burada Nerval bir Gautier ise iki Karagöz oyununu izlediklerini belirtir ve izlediklerini olduğu gibi aktarırlar. Söz konusu oyunlar, tezin Sosyal Hayat bölümünde yer alan Karagöz alt başlığında yer aldığından burada anarak geçilecektir. (Geniş bilgi için bkz. s. 506).

Kahvelerin çekiciliğini artıran tütünün çubukla ve nargilenin içilen yerler olmasıdır. Flaubert'in Türk tütününü tercih eden kahramanları gibi dönemin romanlarında çubuk ve nargilenin içildiği sahnelere de rastlanılmasına rağmen İstanbul kahvelerinin tütün içilen yerler olması Fransız gezgin edebiyatçılar için önem arz eder. Hatta tütün ve nargile yazarlar için İstanbul egzotizminin de önde gelen öğelerinden biri haline gelir. Her gezgin yazar, Türkiye'de kahvelerde, evlerde, gemilerde, hanlarda, kervansaraylarda, günün her saatinde tütün içilmesinden, çubuklardan, nargilelerden söz eder. Bu manzaradan hareketle Lamartine için İstanbullu, kahve için yaratılmıştır: "Asya'da insan, bağdaş kurmuş kahve ve tütün içen yaratıktır" (Lamartine, 1877: 129). Gautier, İstanbul'daki ilk günlerinde uğradığı kahvede tömbeki dumanlarının, çubuklardan, nargilelerden ve sigaralardan yükseldiğini belirterek bu sahnelerin her yerde yaşandığını zira şehirde kadınların bile tütün içtiklerini aktarır (Gautier, 2007: 88-111). Kahvelerde tütün ve nargile çubuklarından, çıkan dumanı yazar, abartılı bir efsaneye Homeros'un tanrılarının içinde yol aldıkları buluttan daha yoğun bir duman bulutu ile İstanbul'u sarmaladığını söyler.

Türkiye'de tütün içmek Fransa'daki gibi sıradan bir iş değil, bir tören havası içinde gerçekleşir. Bu nedenle önemli bir hazırlık ve araç gerektiren bu sahneler özellikle romantik eğilimli yazarları büyüler. Chateaubriand'dan Farrère'e kadar yazarlar bir tören halini alan kahve içme sahnesini bir ya da birkaç kez anlatırlar.

Lamartine'in misafir olduğu bir paşanın evindeki çubuklar köleler tarafından hazırlanarak ikram edilir. Yazar, tören havasına dönüşen nargile servisini şöyle aktarır: "Bir

köle lülesi sarı amberden borusu kıvrımlı ipekten bir çubuk getirdi. Yere bakarak dengeli adımlarla bana yaklaşarak çubuğu yere yerleştirdi, eğik vaziyetini bozmamak için çepeçevre yürüyerek yarım dönerek bana geldi ve önümde saygıyla eğilerek çubuğun amber imamesini dudaklarımın erişebileceği biçimde bana verdi. Ben de, selamıma karşılık veren paşaya doğru eğilerek içmeye başladım” (Lamartine, 1832: 115).

Söz konusu yerlerden etkilenen Pierre Loti, bu egzotik havayı bizzat kendisi birkaç yerde teneffüs ettiğini belirtir. Sadık hizmetçisi Samuel ile beraber akşamları bu mekanlarda nargile içtiklerini “Her akşam iki Doğulu halinde bir Türk kahvesinin çınarları altında bir nargile içerken görüyoruz” (Loti, 2000: 58) sözleriyle aktarır. Aynı yapıtta Loti, Hasköy’e giderken Okmeydanı’nda ve Fatih Camisindeki kahvede de nargile içmeye çalıştığını söyler. Villéger de Loti’nin , Eyüp kahvesinde arkadaşı Masméjean ile nargile içmeye çalıştığını aktarır (Villéger, 1991: 46).

Claude Farrère de İstanbul’un hemen hemen her yerinde bulunan ve Türkiye’nin en şiirsel en sevimli şeyi dediği bu kahvelerde sadece nargile ve kahve içildiğini: “Muhammed peygamber, büyük bir özenle dindaşlarına alkolü yasakladı. Türk kahvehanesinde sadece çay ve kahve, başka bir şeyin içilmediğini düşününüz” (Farrère, 1924: 21) söyler. Farrère, ayrıca kahvenin ortalama olarak o zamanın parası ile yüksek bir fiyat olan beş para ettiğini ve eğer “tekrar koyunuz” dediğinizde etraftakilerin şaşkın şaşkın baktıklarını belirtir.

Tütün dükkanlarından, tütünün çeşitlerinden, yetiştirildikleri ülkelerden söz eden Gautier nargileyi tercih eder. Zira o, nargile içilen mekanı, sanatsal düşlerinin esin kaynağı olarak görür: “Şiirsel düşlemeler için, divanda yastıklara yaslanarak, içinden geçtiği suyun serinlettiği, Kahireli bir yılan oynatıcısının yılanı gibi vücudunuza dolanan renkli hortumlarla ağzınıza ulaşan bu güzel kokulu dumanı, küçük nefeslerle içe çekmekten daha güzel bir şey düşünemiyorum” (Gautier, 1910: 111).

Edebiyatçı kimliğinin yanında resimle de ilgilenen Gautier’ye göre çubuklar, nargileler birer sanat yapıtıdır. İnce elişi sanatının, bu zevke yabancı kalmadığını görür. Nargilenin altından gümüşten, olağanüstü biçimde işlemeli, telkari süslü, savatlı, menevişli çelikten yapılması onu adeta büyüler ve bu aletleri en saf antik vazolara benzettir. Fransa’da en saygın düşesin bile, kadın sultanlara haremde mermer çeşmesinin yanında saatlerce bu keyfi ve mutlu unutuşu sunan bu eğlenceye karşı öne sürebileceği bir şey düşünmediğini söyler. Bunlardan hareketle yazara göre Türkiye’de tütün ve nargile içmek bir sanat, ince bir zevk halini alır.

Görüldüğü gibi başta konumları olmak üzere çeşitli özelliklerine değindiğimiz kahvelerde, bütün Fransız yazarların ayrıntılı biçimde betimledikleri, el sanatlarının başyapıtları olan çubuk ve nargilelerde çeşitli cins, renk, tat ve sertlikte olan Türk tütününü içmek; bu mekanlarda tütün içenleri anlatmak, 19. yüzyıl boyunca gezi yazılarında bir egzotizm patlaması yapar.

1.3.2. Türk Edebiyatında İstanbul Kahvehaneleri

İstanbul'un kahve ve kahvehane kültürü çok yönlü ele alınması gereken bir olgudur. Müşterileri adeta toplumun ve ait oldukları sosyal statünün birer aynası olan kahvehanelerle İstanbullunun tanışması binbeşyüzlü yıllara rastlamaktadır. Samiha Ayverdi, Aksaray semtinden söz açarken kahvehanelerin tarihinden bahseder ve Kanuni zamanında açılan bu mekanların geçmişini Peçevi Tarihi'nden aktarır: “Halep'ten hakem namında bir herif ve Şam'dan Şems namında bir zarif gelip Tahtalkala'da birer kebir dükkan açıp kahvefuruşluğa başladılar. Keyfe müptela yaran-ı safa, hususa okur yazarlar makulesinden nice zürefa cem olur oldular. Yirmişer, otuzar yerde meclis durur oldu. Kimi kitap ve haseniyat okur, kimi tavla ve satrançla meşgul olur” (Ayverdi, İG: 101). Yazarın aktardığı bu ifadeler kahvelerin kuruluş nedenlerini gözler önüne serer. Burada, incelenen edebi eserlerden hareketle söz konusu mekanların İstanbul toplumuna katkıları ve geçirdikleri evreler incelenecektir.

1.3.2.1. Dekor, Konum ve Sosyalleşme

Fransız yazarlarda, kahve betimlemelerinde oldukça fazla yer alan dekoratif unsurlar, Türk yazarlarda yeterli derecede olmadığı gözlemlenmektedir. Ancak Samiha Ayverdi, farklı davranarak eskiden halkın toplanma, zevk ve eğlence yeri dediği bu mekanların duvarlarında asılı duran süslemelerin ayrı bir güzellik ve manzara oluşturduğunu belirtir. Kahve duvarlarının, Fransız yazarların aktardığı gibi “ferah tavanından duvarına kadar her köşesi en usta kalemkarların, oymacıların elinden çıkmış, yaldızlı, nakışlı, şirvanlı havuzlu” olduğunu içlerinde bir yandan çubuk içilirken diğer yandan şiir, edebiyat ve musiki toplantılarına sahne olduğunu açıklar (Ayverdi, İG: 101).

Kahvelerin dikkat çeken başka özellikleri konumlarıdır. Genelde, bir meydanda veya bir caminin karşısında veya bir ağacın altında bulunurlar. Refik Halid'in *Bu Bizim Hayatımız* eserinde adı geçen kahvehanenin konumu, Fransız yazarların söz ettikleri gibi bir

caminin karşısıdır. Eserde Şemsi, Mazlum Sami'nin yıllarca önce ortadan kaybolan eski cariyesi Hüsnüye'den haber almak için arabacı Ahmed ustanın uğradığı Üsküdar'daki kahveye gider. Kahvenin konumu ve dekoru Loti'nin bu mekanlara dair betimlemelerini andırır. Mekanın, bir caminin karşısında bulunması, etrafında bir çeşme, bir su terazisi ile birkaç çınar ağacının bulunması, benzerliği çağrıştıran unsurlardır.

Şemsi'nin ikinci durağı yine bir caminin karşısında bulunan kahvehanedir. Aynı görev için, saatçi Hacı İbrahim ile görüşmek bu kahvehaneye gider. Anlatıcı, kahvenin dış yapısı hakkında bir bilgi vermez, sadece “Cami karşısındaki kahveye girdiler” demekle yetinir (Karay, BBH: 87). Ancak maaşlarını ay sonuna yetiştirmeyen emeklilere, dul kadınlara faizle para verip tefecilik yapan Hacı İbrahim'in bu mekana uğraması zihinlerde bu kahve ile ilgili olumlu manzaralar canlandırmaz.

Kahvehaneler, birer eğlence mekanı olarak önemli bir yere sahip olmalarının yanında sosyalleşme anlamında toplumda yadsınamaz bir görevi de yerine getirmektedirler. Bu anlamda bazı kahvelerde dama, satranç oynanır, bazılarında sanatsal ve edebi faaliyetler düzenlenir diğer bazılarında ise Karagöz ve meddahlık oynatılır. 19. yüzyılda Karagöz gösterileri Tophane Tersanesine yakın mahallelerde, Fatih ve Sultanahmet Camii çevresindeki kahvehanelerde yapılır. Kahvehaneler, ünlerini orada sanatını icra eden müzisyenlerden ya da meddahlardan alırlar. O döneme ait kırk üç meddah kahvesi olduğu bilinir. Dönemin meşhur kahvehanelerinden biri geniş pencerelerinden sarayın göz kamaştırıcı görüntüsü yanında Haliç, Boğaziçi ve Adaları gören; havuzu, zengin sofraları, ahşap tavanı ve duvar süslemeleriyle Tophane Kahvehanesi'dir. Burası Laz, Ermeni, Türk denizcilerin, din adamlarının, edebiyatçıların ve tüccarların uğrak yeridir.

Samiha Ayverdi, *İstanbul Geceleri* eserinde kahvelerle ilgili Fransız yazarların tablolarına yakın tablolar çizerek bu yerleri betimler. Yukarıda adı geçen Söz konusu kahvede insanlar sohbet ederek, bir araya gelerek sosyalleşirler. Ayverdi, mekandaki tabloya “Akşam ezanını Tiryaki Çarşısı'nın kahvelerinde bekleyerek birbirleriyle yarenlik eden küme küme, sınıf sınıf halk, onun kurşundan deriye bürünmüş kubbesi altına koşmak için, lafzı ile manamıza, musikisi ile maddemize seslenen davetçinin çağırışını bekler” (Ayverdi, İG: 79) gibi ifadelerle mistik bir hava katar.

Karay'ın yukarıda söz edilen eserinde kahramanın uğradığı ve iskemleleri bir çınarın altında bulunan kahvede de sosyalleşme belirtileri görülür. Kahvede emekli bir

subay, onu pür dikkat dinleyen bir başka memur ve köşede pinekleyen bir Tatar, yani sadece üç müşteri sessiz bir şekilde sohbet ederler. Anlatıcı, Tatar'ın Osmanlı- Rusya arasında yapılan ve halk arasında Moskof harbi diye bilinen savaş sırasında İstanbul'a geldiğini bildirir. Sözü edilen üç müşterinin aralarında seviyeli bir şekilde tartışmaları, görüş alışverişinde bulunmaları sosyalleşmeyi sağlayan önemli nedenlerdendir.

Ağaçlar altındaki bu iskemlelerde oturmak Şemsi'ye işkence gibi gelirken Fransız yazarlar için de çok çekici, pitoresk gelir (Karay, BBH: 29–30). Adı geçen mekan hem konumu hem de çeşitli sınıflara ait müşterileri, Fransız edebiyatçıların betimledikleri kahvehane imgesini hatırlatır.

1.3.2.1.1. Semai Kahveleri

Sosyalleşmenin en canlı yaşandığı kahvehanelerden biri, semai kahveleri denilen mekanlardır. Söz konusu mekanlarda düzenlenen edebi faaliyetler arasında semai okumalarının da bulunması, kahvelerin bu adla anılmasına neden olur. Samiha Ayverdi, Aksaray'da bulunan bu mekanlardan söz ederken semai kahvelerinin diğer ayak takımının toplandığı yerlerden ayrıldığını zira bu mekanların İstanbul'unun şiir ve musiki hayatına kucak açmış bir sanat yuvası olduklarını belirtir. Ayverdi, söz konusu kahvelerde yapılan çeşitli kültürel faaliyetleri ise şöyle sıralar: “Muhtelif semai kahvelerinin takımları ile karşılaşmalar yapıp, semai, koşma, mani, muamma yarışına çıkılır” (Ayverdi, İG: 103). Yazar, buradaki sanatsal aktivitelerin halkın mizah, espri anlayışına ve edebiyata katkı sağladığı iddiasındadır. Söz konusu sanatsal faaliyetlerden dolayı bu kahveler, İstanbul'unun sosyalleşmesini sağlayan önemli mekanlardır.

Ayverdi, bir başka yerde, bu mekanlarda yaşananları şöyle özetler: “Bir semai kahvesi daima merasimle açılır ve açıldıktan sonra da ilk iş, bir başka semtin takımını davet eder ve davul zurna, çifte nakkare ile karşılayıp izaz ve ikram ile içeri aldığı misafirleri yerlerine yerleşince merasim başlamış olurdu. Davet eden ya da davet olunanlardan biri, ortaya bir beyit, bir kıta okur, veyahut bir tekerleme, cinas, şaşırtmaca atar; semailere, manilere ağır ağır refakat eden klarnetin sesi durdu mu, bu defa karşı tarafın irticalen cevap vermesi, altta kalmaması, susup küçük düşmemesi lazımdır” (Ayverdi, İG: 104). Yazara göre bir tarafın mağlubiyeti ile sona eren bu yarışmalara kamaların, muştaların karıştığını, davul zurnanın yerini sille tokat, boğuşma vuruşmanın ortalığı kapladığını aktarır.

Salah Birsell de *Kahveler* adlı eserinde söz konusu edebi yarışmalar başlamadan önce çalgılı kahve de denilen semai kahvelerinde batı müziğinden çeşitli parçaların çalındığını aktarır: “Nedir, maniden önce çalgı takımı bir marş çalar. Bu marş çokluk alafranga marşlardan biridir. Çalgılı kahvelerin son yıllarında ‘Maçiç İspanyol’ denilen bir parça pek moda olmuştur. Marştan sonra da ya bir polka, ya da polka ayarında bir iki şey daha çalınır nihavent makamından kıvrak ve alafrangaya yakın şarkılara, kantolara geçilir. Daha sonra da çiftetelli gibi oyun havaları, türküler çalınır söylenir” (Birsell, 1983: 201). Yazara göre, giriş faslından sonra, semai kahvelerinde sırayla mani, koşmalar, semailer, divanlar, yıldızlar, kalenderiler, destanların birbirini kovaladığını dile getirir.

Cuma ve kış gecelerinde oluşan hareketliliğin dışında semai kahvelerinin en ilginç taraflarından biri de Ramazan ayında yaşananlardır. Her sınıftan halkın geldiği bu kahvelerde, Birsell’e göre oruç ayında bir şenlik havası yaşanır: “İşte bütün bu kahveler ramazan geldi mi donatılır çalgılı kahve haline getirilir. Bunlara semai kahveleri de denir ve çalgılı kahve işletecek kimse sürre alayının ertesi günü hazırlıklarına başlar ilkin donatacağı kahvenin sahibiyle anlaşılır, sonra da kahveyi bir gelin odası gibi süslemeye koyulur. Elvan kağıtlardan zincirler ve güller yapılır, kahvenin tavanı ile çalgıcıların yeri baştanbaşa bunlarla donatılır...” (Birsell, 1983: 183).

Ahmed Rasim de *Muharrir Bu Ya* adlı kitabında, semai kahvelerinin bulunduğu semtlere değinirken bu tarz yerlerin en çok Beyazıd’da Merdivenli, Eski Saraçhane başında Yüksek Kahve’de, Çeşme Meydanı’nda, Firuz Ağa’da, Kasımpaşa’da, Üsküdar’da, Yeni Mahalle’de bulunduğunu aktarır. Daha çok ramazan ayında faaliyetleri yoğunlaşan bu kahvelerdeki duruma şöyle açıklar: “Bu kahvelerin kendilerine mahsus mutribi var idi. Bu mutrib başta çığırtma denilen ibtidai bir flüt ile darbuka denilen ağzına deri geçirilmiş, su kabağı şeklinde geniş, vurdukça perde nokta-i nazarından davuldan daha pes fakat dah ahım hım bir çömlekten, bir de zilli maşadan mürekkebe olurdu” (Ahmet Rasim, 1927: 134).

Çalgılı kahve de denilen Semai kahvelerinin 19. yüzyılda her semtte bulunduğunu iddia eder ve her semtin kahvesinin ismini tek tek aktarır. Ona göre bu kahveler, altın devirlerini ikinci Abdülhamit döneminde yaşarlar. Zira, bu yıllarda İstanbul’da saz şairleri loncası kurulduğunu hatırlatır.

1.3.2.2. Değişim ve Yozlaşma

Alafranga kültürün etkisiyle İstanbul kahvehaneler hem mekan hem de işlev açısından değişirler. Söz konusu olumsuz anlamdaki değişim bazen yöneticilerin yanlış politikaları sonucunda meydana gelir. Ayverdi, Osmanlı İmparatorluğu'nun geçirdiği çeşitli badirelerden, çalkantılı dönemlerden sonra, yöneticilerin kahvehanelere dair yanlış kararlar aldıklarını ve kararların bu sosyal yerleri olumsuz etkilediğine işaret eder: “Kaç ferman, kaç kere kahvehaneleri yıktırıp kahvecilerin canlarına kıydı. Tütün yasağını laubali bulan nice zavallı, bostancıbaşların zulmüne havale edildi” (Ayverdi, İG: 102). Yazarın iddiasına göre söz konusu etkinin kalıcı olduğunu belirterek bu mekanların, sükunetin sağlandığı dönemlerde bile eski şekillerini ve işlevlerini bulamadıklarından yakınır.

Bazen de toplumsal gelişmelerin doğal sonucu olarak meydana gelir. 19. yüzyılın ikinci yarısında her yıl daha çok sayıda İstanbullu aydının Avrupa'ya gitmesi kahvelerdeki değişmeyi hızlandırır. Doğal değişim şu şekilde gerçekleşir: Avrupa'ya sürgüne gönderilen kişiler, Jön Türk gibi gruplar Paris cafelerinde buluşup imparatorluğun kaderi hakkında tartışmalar yaparlar. Bunlar, İstanbul'a döndüklerinde, kafalarında modern kahvehane imgesiyle beraber dönerek aynı mekanı ve ortamı İstanbul'da da bulmak isterler. Bu anlamda Galata ve Pera'da alafranga kahvehaneler açılmaya başlanır. Kanun-i Esasi Kiraathanesi olarak tanınan mermer, alçak kabartmalı ve Art Nouveau dekorlu Tarlabası'ndaki Cafe de la Paix gibi yüzyıl sonunda açılan birçok kahvehane, alafranga kafelerin mimarilerinden ve dekorlarından doğrudan etkilenir.

Söz konusu mekanlar, hem konum hem de ortam açısından oryantal İstanbul kahvehanelerinden ayrılır. Oryantal kahve imgesinde yer alan sessiz ve sakin ortam, yerini hararetli tartışmaların yaşandığı ortama bırakır. Daha önce bir caminin yanında, bir çınar veya servi ağacının altında konumlanan geleneksel İstanbul kahvehanelerinin tersine, modern alafranga kahvelerde ise ya bir apartman katında ya da şehrin en işlek caddesinde bulunur. Böylece, İstanbul'da giderek kıyıda köşede kalmaya başlayan eski kahvehaneler, incelenen Türkçe eserlerde de yer almadığı görülmektedir.

Yukarıda tespit edilen nedenlerden dolayı meydana gelen değişim mekanı hem dekoratif unsurlar hem de müşteri profili açısından etkiler. İstanbul'un kahvehanelerindeki birer sanat eseri olan dekorlar zamanla ortadan kalkarak yerlerini Avrupa'dan gelen dekorlara bırakır. Böylece İstanbul'un kahvehane müdavimleri, Ayverdi'nin deyimiyile burma sütunlu, yıldızlı oyma tavanlı, havuzlu, fiskiyeli, acem halıları ve Lahur şallı

yastıkları ile dayalı döşeli kahvehaneleri artık göremez (Ayverdi, İG: 102). Tanpınar da Ayverdi'nin gözlemlerini paylaşır. Önceden duvarlarını nakışların, kehribar ağızlı çubukların süslediği İstanbul kahveleri, yerini, duvarlarında aynaların asıldığı, küçük tabure yerine sandalye ve masaların yer aldığı Paris ve Viyana tarzı kahvelere terk ettiğini belirtir (Tanpınar, 2005: 203-205).

Ayverdi'ye göre yeni durumla, bu mekanların müşteri profili de değişir. Ancak bu dekorlardaki değişim kadar şiddetli değildir: "Eskisi gibi buraların, elde altın ve gümüş kamçılı, mercan, sedef, kehrüba, amber, necef, ful tespihli zengin müşterileri artık kalmamışsa da, haline göre abanoz, cam, tahta tespihlerini sallaya sallaya gelip birbirleriyle yarenlik eden bir orta sınıf eksik değildi". Eyüp'te akşam kalabalıklaşıp gece saate kadar açık kaldıklarını söyler (Ayverdi, İG: 153). Tanpınar da yeni açılan bu kahvehanelerin kolalı ve setreli İstanbul beylerinin toplandığını belirterek yaşanan müşteri profilindeki değişimi doğrulamaktadır.

Söz konusu bu değişimi kurgusal eserlerde de tespit etmek mümkündür. Bu konudaki en çarpıcı değişim Mehmet Rauf ve Ayverdi'nin eserlerinde yer alır. Mehmet Rauf'un *Eski Aşk Geceleri* eserinin *Ortaklar* hikayesinin geçtiği mahallenin küçük kahvesinde de eski İstanbul kahvehanelerinden eser yoktur. Kahvehanede yaşananları, müşterilerin hareketleri, oynadıkları oyunları ve birbirlerine karşı kullandıkları ifadeler göz önünde bulundurulduğunda, değişerek yozlaştıkları görülmektedir. Anlatıcının, mekanda yaşananları aktarırken yozlaşmış kültürün izlerini bulmak mümkündür. "Bu gece yine ağzına kadar doluydu. Masalarda takım takım tavla, köşelerde söyleşi partileri toplanmıştı" dediği bu kahve, mahallenin belalısının Çiftgöbek Şemi'nin uğradığı, argo konuşulan bir yer izlenimi verir. Müşteri profilinin eğitim seviyesi pek yüksek olmadığı "sarıdayım sarıda, bal mı var arıda", "sarı demek karı demek, karı demek sarı demek" gibi karşılıklı atışmalardan anlaşılır (Mehmet Rauf, 2003: 145).

Samih Ayverdi, *Mesih Paşa İmamı* eserinde Mehmet Rauf'un *Ortaklar* hikayesinde yozlaşmış benzer sahneler, mahallenin tek toplanma yeri olan Şakir Ağa kahvehanesinde de yaşanır. Fransız yazarlarda kahvecilerin gölgelerine iskemlelerini attıkları servi ağacının yerini çınar ağacının aldığı kahvehanede yazarın aktardığı bazı sahnelerden yozlaşma kültürünün baş gösterdiğini hissettirmeye çalışır. Ayverdi, yozlaşmayı "kahve hemen her zaman böyle kalabalık olur, hararetlenmiş sesler, hedefsiz vızıldayan kurşunlar gibi, fasılasız oradan oraya çarpar. Bu kahve, mahallenin tek toplanma yeri

olduğu için her yaşta insanın uğrağı idi” (Ayverdi, 2000: 56) ifadeleriyle aktarır. Betimlemede, eski kahvelerin sessiz, dingin ve ağırbaşlı havasından eser kalmadığı dikkat çekmektedir.

İnsanlardaki yozlaşmanın yanında mekanda oynanan oyunlarda da yozlaşma gözlemlenir. Daha önce tavla, satranç ve dama oyunlarının dışında oyun oynanmayan bu kahvehanede bundan böyle kağıt oyunları oynanmaya başlanır. Mahallenin gençleri bu yeni oyuna yazarın deyimiyle “leşe konan sinekler gibi” her gün daha fazla rağbet gösterirler. Her ne kadar Şakir Paşa’nın herkesle arkadaş olma cazibesi, Bekçi Hüseyin ile dibek dövmesi gibi etkenler kahvenin kalabalık olmasında rol oynasa da, kalabalığın asıl nedeni kahvecinin oğlunun getirdiği İskambil oyununa duyulan ilgidir. Yeni oyun çeşidi mahalleliye manevi zararın yanında maddi anlamda da zarar verir. Örneğin kumara dönüşen bu oyunlarda para kaybedenler, kahvecinin oğlunun gizli anlaştığı karşı dükkancıdan faizle para almaya bile başlarlar. Kahvenin yaşlı müşterileri her ne kadar bu yeni çıkan illete karşı çıksalar da Şakir Ağa “bu işten ben sizden daha yangınım...amma ... atı olan Üsküdar’ı geçti. Bu çıban, tek elin merhem süreceği dertlerden değil” (Ayverdi, 2000: 85) söz gruplarıyla iş işten geçtiği savunur.

Kahvedeki yeni adet üzerine tartışmaları dinleyen Mesih Paşa Camisi imamı Halis Efendi, bu mekanın hala fikir, eğlence, iş ve yarenlik merkezi olduğunu düşünmeye devam etse de, Ayverdi, kahvehaneler eski kimliklerinden bir parça daha kaybettiği görüşündedir (Ayverdi, 2000: 89). Yazarın, kullandığı “bu mekanın hala fikir, eğlence, iş ve yarenlik merkezi” tümleciğiyle, kahvelerin değişimden önce toplumda önemli görevler üstlendiklerine işaret eder. Yaşanan değişim sonucunda müşteri profili ve mekansal açısından İstanbul kahvelerinde iki çeşit farklı kahvehane ortaya çıkarmıştır. Biri, değişime direnen geleneksel anlamdaki oryantal kahveler diğeri ise değişimden etkilenen modern veya yozlaşmış kahvelerdir.

1.3.2.2.1. Esrar Kahveleri

Esrar kahveleri yozlaşan kahve kültürünün bir başka versiyonudur. Bu versiyonun en büyük belirtileri, mekanın ve müşterinin son derece kirli olmaları, kahvede nargile veya kahvenin dışında esrar otunun içilmesidir.

Bu kahvelerin genel durumunu daha çok Salah Birsal ve Samiha Ayverdi’nin betimlemelerinden aktarılacaktır. İki yazarda da esrar kahvelerinin oldukça kirli ve murdar

yer olduklarını vurgular. Salah Birsel, gündüz bile bu mekanların camlarından güneşin girmesini, pencerelerdeki kirin engellediğini aktarır: “Tavanlar isle kaplanmış, duvarlar örümcek bağlamıştır. Kahvelerin camları hiç silinmediği için, gündüz bile buradan ışık sızmaz. İğrenç kokular da saçan bu kahvelerin içerisinde birkaç kerevetten, bir kırık su testisinden, paslı bir tastan ve mıcırda yanan bir mangaldan başka bir şey bulunmaz” (Birsel, 1983: 240).

Bu yerlere uğrayan kişiler de tıpkı kahvenin mekanı gibi kirli, pasaklıdırlar: “Bitler topunun kirpiklerine varınca bağdaş kurmuştur. Peykeler, masalar, havlular, cezveler, fincanlar bile bit doludur. Kahvede yatanlar bütün gece uyuzlar gibi kaşınıyor, gözlerini kırpmıyorlardır” (Birsel, 1983: 244). Neyzen Tefvik de bu kahvelerin kirli, bitli müdavimlerindedir. Neyzen, Yenicami'nin arkasında bulunan Gvran Mustafa'nın Esrar Kahvesi'ni kendisine yurt eder. Salah Birsel, ünlü Neyzen'in bitli halini bir anekdot ile anlatır. Arap Yalel adında bir hırsız, Neyzen Tefvik'in oturduğu minderin altından çıkan gümüş aynanın ucunu görünce, Neyzen aynayı Yalel'e uzatır. Arap da aynaya karşılık olarak elini koynuna atar, koltuğunun altından üç tane bit tutup çıkarır, aynanın üstüne koyar. Sonra da: “Bu bitleri ben Yemen'den getirdim. Her zaman üstümde taşırım. Okumuş bitlerdir. İçlerinden birisi erkektir, bak ense kökünde yeşil bir işaret var. Ötekiler bunun karılarıdır. Koyuver bunları içeri, bana dua edersin” der. Neyzen elini uzatarak aynanın üzerinden bitleri alır ve şöyle: “-Aadaam, ben de bunların yüzlercesi vardı. Üç tane fazla olmuş ne çıkardı. Saldım koynuma. Ne dersiniz, o gece kaşıntı durdu. Rahat bir uyku uyumuşum. Sabahleyin, gömleğimi, çamaşırlarımı iyice araştırdım. Arap Yalel'in okunmuş bitleri, üçü bir arada kıpırdamadan duruyordu. Öteki bitlere sanki kıran girmişti. Bu üç okunmuş bit, onların köküne kibrit suyu ekmişti” der. Birsel, Neyzen'in uğradığı bir başka kahvede ise insanların kendisini ‘Baba’, ‘Neyzen Baba’ dediğini aktarır (Birsel, 1983: 245). Kahve sahibi, buraya gelen gece işçileri, kumarbazlar, hırsızlardan ‘A be godoşlar ayırasınız Baba'nın manosunu’ ifadesiyle ünlü Neyzen için para toplar, Tefvik de onlara ney çalar.

Esrar kahveleri, İstanbul'da en fazla Tiryaki Çarşısı'nda bulunurlar. Birsel, bu mekanların yoğun olduğu yerlerin Bozdoğan Kemeri, Tahtakale, Tophane, İskender Boğazı, Yenicami'nin arkası ve Mevlevihanekapı dolayları olduğunu aktarır. Samiha Ayverdi *İstanbul Geceleri* adlı eserinde esrarkeşlerin bir kahveyle yetinmediklerini ve hemen hemen her gece İstanbul'un esrar kahvelerini sıra ile dolaştıklarını da dile getirir ve

esrarkeşlerin bu şehir içi gezilerini şöyle aktarır: “Faraza Bozdoğan Kemerî’nde ilk keyfini alan esrarkeş Kırkçeşme’de Pilavcı Şaban Ağa’nın yerine, Ammi Ömer’in kulübesine, Vefa’da Nuri Çavuş’un kahvesine uğrar, oradan Tekfur iskelesinde Arap Yaşar’la İbrahim’in kahvelerine de dalıp çıkar, oradan da Tahtakale’de Refet’e, Çadircılar’da Moruk Osman’a Tavukpazarı’nda İsmail Ağa’ya da uğrayıp kendini iyice dalgaya kaptırdıktan sonra Koska’ya geçer, Sandalyacı Apostol’a, Laleli’de Rauf’a, Nail’e, nihayet Davutpaşa’da Pehlivan Hüsnü’ye gider, oradan da Kumkapılı Leon Ağa’da karar edip bir de akşamcılık ederdi” (Ayverdi, İG: 116).

Ayverdi Mevlanakapı’dan yola çıkan esrarkeşlerin ise ilkin sultan mahallesinde Marangoz Hakkı’ya, Balat’ta Ahmet’e gittiklerini oradan Hasköy’e, Kasımpaşa’ya geçtiklerini ve sıra ile İplikçi’de Kalaycı bahçesinde Yani’de, Elmadağı’nda Barba’da kafalarını bulduklarını belirtir. Ona göre doğrudan Galata’ya gidenler de Hacı Mihran’ın esrar kahvesinden başlayarak Dadaş Timur, Neşet, İhsan ve Tesbihçi İsmail’i şereflendirdikten sonra bütün Tophane ve Boğazkesen’i dolaşırlar.

1.3.3. Fransızca Türkçe Eserlerde Kahvehane Tasvirlerinin Karşılaştırılması

Tanpınar’ın İstanbul’un büyük hususiyetlerinden biri olarak gördüğü kahvehaneler, her iki edebiyata ait anlatılarda çoğu zaman farklı bir şekilde betimlendiğini gördük. Fransızca betimlemelerde dinginlik ve sükunetin hakim olduğu bu yerlerde, Türkçe eserlerde benzer özelliklere sahip değiller. Bu eserlerde yer alan kahvehanelerde gürültü, patırtı, yüksek sesle bağırışlar ve argo konuşmalar mevcuttur. Kimsenin birbirini doğru dürüst dinlemediği bu yerlerde bir kargaşalık söz konusudur. Hatta bunun ötesinde Loti’nin anlattığı “Madamları Kahvesi”ne benzer her şeyin konuşulduğu, meşru olmayan işlerin çevrildiği yerlerdir. Ayverdi’nin dışındaki Türk yazarlarını, bu kahvelerin dekorları onların ilgisini çekmez, Fransız anlatılarındaki küçük ayrıntılara yani duvardaki süs eşyalarından söz açmazlar. Sadece kahvenin bulunduğu yeri belirtmekle yetinirler.

İstanbul kahveleri, hem Türk hem de Fransız yazarlarda konumları itibariyle benzerdirler. Genelde bir caminin karşısında, bir meydanda ve ağaçlar altında bulunurlar. Gautier ve Loti’de oldukça fazla yer tutan bu mekanlar, Paris’tekilerden farklı bir dekora, yani özentisiz, süssüz bir görünüme sahiptirler. Pierre Loti, betimlemesinde öne çıkan bir başka unsur kahvelerde gördüğü çeşitli sınıflardan insanların bir arada bulunmasıdır. Söz konusu yerde zengin ve yoksul ile halk ve paşalar yan yana gelerek sohbet ederler.

İstanbul'a gelen hemen hemen bütün Fransız yazarların buralardaki müşterilere özenerek kahvelerde saatlerce, sessiz ve dingin bir şekilde oturmak isterler. Hatta bunu, yapılacak her şeyden daha eğlenceli ve huzurlu bulurlar. Bu yüzden, Loti ve Farrère de, bir kahveye beraber gidip saatlerce tıpkı yerli bir İstanbullu gibi sessiz bir halde otururlar. Gautier ise bir kahvede oturup, Avrupa yakasını, oradaki binaları, yapıları seyretmek ister. Fransız yazarların bu iddiasını Salah Birsel doğrulayarak "O vakitler ya da her vakit kahve gürültüsü ve şıkırtısı arasında bir köşede uyuklayan müşterilere de rastlanır" (Birsel, 1983: 37) der. Türk yazarlarda ve eserlerinde böyle bir temaya rastlanılmaz. Romanın kahramanı, kahveye genelde bir iş dolayısıyla uğrar. Ne onun ne de anlatıcı için bu mekanlarda huzuru aramak akıllarının ucundan geçmez.

Samiha Ayverdi, Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselme döneminde, İstanbul'un semai kahvelerinde çeşitli edebi faaliyetlerin yapıldığından söz açar. Bu da kahvelerin İstanbullular arasında sosyalleşmeyi sağlayan bir nedendir. Diğer bir değişik kahvehane ise Fransız yazarlardan sadece Nerval ve Loti, Türk yazarlardan ise sadece Samiha Ayverdi'nin değindikleri esrar ve haşhaş kahveleridir. Bunlar şehrin yozlaşan kahveleri arasında sayabiliriz.

19. yüzyılın son yıllarında, bozulmaya yüz tutan her şey gibi, İstanbul kahveleri de eski konumlarını koruyamazlar. Bunu, daha ziyade Pierre Loti ve Samiha Ayverdi ele alırlar. Loti, şehre ikinci gelişinde, gençken gördüğü duvarda asılı duran levhaları, dingin, sessiz ve hareketsiz bir şekilde oturan misafirleri göremez ve buna üzülür. Tıpkı, Loti gibi Ayverdi de, İstanbul'un değişen kahve kültüründen yakınıdır. Yakınmayı Mesih Paşa İmamı eserinde mekan olarak kullanılan Şakir Paşa kahvehanesinde gözlemlemek mümkündür. Fransız yazar Loti, kahve kültürünün değişmesine neden olan unsurlara değinmezken Türk yazar, bu değişikliğin nedenlerine de değinir. Ayverdi'ye göre uygulanan yanlış politikalar ve baskılar, dekorda ve müşteri profilinde değişimler meydana getirir. Örneğin dekoratif unsurlardan fiskiyeli, döşenen acem halıları ve Lahur şallı yastıklar ve elde altın ve gümüş kamçılı, mercan, sedef, kehrüba, amber, nefes, ful tespihli zengin müşteriler zamanla yok olur.

Fransız yazarların kahve tasvirlerinde öne çıkan önemli unsur olan duvar resimleri, süsleri ve diğer ayrıntılar Türk yazarlarda sadece Salah Birsel'de yer almaktadır. Gautier'den büyük kısmını aktarılan kahvelerin duvarlarında asılı eşyalar ve süsleri, Salah Birsel de *Kahveler* isimli kitabında ele alır. Birsel, Gautier'nin uğradığı kahvenin turistlerin

uğrak yerleri arasında olduğu ihtimali üzerinde durduktan sonra, bu yüzyılın kahve duvarlarını süsleyen eşyalar arasında şunları sayar: “Kahve duvarları da levhalar, resimler, Edirne aynalarıyla süslüdür. En çok rastlanan levha ise şudur: Gönül ne kahve ister, ne kahvehane, Gönül ahbab ister, kahve bahane. Resimler arasında ise hazreti Ali’nin Zülfikar ile İfriti öldürüşünü, Veysel Karani’nin Yemen illerinde deve güdüşünü, Hacı Bektaş Veli’nin duvar yürüttüğünü, Karaca Ahmet Sultan’ın yılandan dizginli aslana binerek ‘Ah Minelaşk’ dediğini ve ‘Ah Minelaşk’ sözünde H harfinin de göz sayılıp bundan çıkan gözyaşlarının dere haline geldiğini gösteren resimler vardır. Bunlar çok kaba saba boyalarla boyanmıştır” (Birsell, 1983: 31).

Haşhaş ve esrar kahveleri dışında, bütün yazarlarda kahvelerde içecek olarak kahve, çay ve nargile kullanıldığını belirtir. Salah Birsell, müşterilerin genel olarak vakit geçirmek için kahvelerde tavla, dama, domino ve satranç oynadıklarını aktarır (Birsell, 1983: 36). Yazara göre iskambil kağıtları ise son yıllarda yaygınlaşır. Ayverdi’nin *Mesih Paşa İmamı* romanındaki kahvede de gençlerin iskambil oyununa başlamaları bu iddiayı doğrular.

Bütün bunlardan hareketle, 19. yüzyılda İstanbul’da kahve kültürü, sosyal hayatın önemli bir parçasıdır. Halkın önemli bir toplantı yeri olan bu mekanlar, çeşitli sanat kollarının gelişmesine yardımcı olur. Buralarda karagöz oynatılır, rakkas ve muzikişinaslar hünerlerini gösterirler. Savaş gazilerinin ve uzun seyahatlerden dönenlerin maceralarını anlatmak için büyük seyirci kitlesini buldukları bu kahvehaneler, şehir için adeta kamuoyunun oluşturulduğu yerlerdir.

1.4. Camiler

1.4.1. Fransız Edebiyatında Camiler

1.4.1.1. Camiler ve İstanbul Manzarası

İstanbul’un genel silüetinde, Müslüman Asya’nın unsurları olan kubbeleri ve minareleri ile camiler ön planda yer alır. Şehrin herhangi bir noktasından genel manzaraya bakıldığında camiler hemen göze ilişirler. İstanbul betimlemelerinde şehrin oryantal manzarası, Fransız yazarları ve yolcuları en çok şaşırtan özelliktir. Bunu sağlayan öğelerin başında camiler yer alır: “İstanbul’dan Türklerin izlerini çıkarın, üç yüz camisini, servilerle örtülü büyük mezarlıklarını atın yine iki deniziyle beraber limanı ve büyüleyici beldeleri

kalacaktır. Fakat şehrin manzarası, bizim için pitoresk ve özgün her şeyini yitirecektir” (Michaud, 1833: 165).

Gérard Nerval de camilerin kubbe ve minareleriyle şehri kamaştırdığını savunur: “Canlı ufukları, boyalı evleri ve kalaydan kubbeleri, ince minareleri ile camileri zevkli düşünceler ve tatlı hayaller ilham eden sevimli, göz kamaştırıcı bu İstanbul” (Nerval, 1956: 622). Camilerde şiirsel bir ilham kaynağı bulan yazar, en çok kalaydan kubbelerine ve ince uzun minarelerine hayrandır.

İstanbul’u altın kubbeli kente benzeten seyyah edebiyatçılar, Boğaz’da kesintisiz birbirini izleyen üç yüz cami de şehri Asya’nın bir Müslüman kenti ya da halifelerin başşehri yapar. Deniz araçlarının direklerine benzetilen sayısız minareler, ağaçlar ve demirlenmiş gemilerin direkleri ile birleşerek şehre, romantik gezginlerin sevdikleri uçsuz bucaksızlığı kazandırır. Ramazan gecelerinde ışıklandırılmış kubbe ve minareleri, aralarına gerilmiş mahyaları ile camiler, İstanbul bir yana küçük taşra kasabalarında bile Doğusal masalların göz kamaştırıcı dekorunu oluşturur.

Camileri birbirinin benzeri olarak gören Fransız yazarlar için camiler, başka özellikleri ile Batı’daki kiliselerden farklıdır. Lamartine için, Ayasofya’dan daha az geniş ama ondan sonsuzca daha güzel olan camiler romantik yerlerdir. Ayasofya’dan çıktıktan sonra belli başlı yedi camiyi daha ziyaret eden yazar, Ayasofya’dan küçük olmakla beraber çok daha güzel bulduğu bu eserleri, İslam sanatının bir seviyesi olarak görür: “Anlaşıyor ki Müslümanlık kendine özgü bir sanata sahipti ve bu sanatın sade, kurbanların kesildiği “mezbah”tan yoksun, esrarsız ve gölgesiz ihtişamı İslamlık fikrinin aydınlık sadeliğine adanmıştı uygundu” (Lamartine, 1971: 93).

1.4.1.2. Camiler ve Mimari Yapıları

Cami betimlemelerinde öne çıkan bir başka özellik de mimari yapılarıdır. Kimi yazara göre bu ibadet mekanları benzer mimari çizgilere sahip olduklarından yapı sanatı açısından ilginçliklerini yitirir. Gérard de Nerval, Maxime Du Camp ve Lamartine İstanbul’un bütün camilerinin aynı yapıya sahip oldukları görüşündedir. Bu yüzden başkaları tarafından birçok kez betimlenmiş yerler olduğu için camilerden uzunca söz etmez. Du Camp, “Bir tek cami gören, tümünü görmüş gibidir” (Du Camp, 1868: 237) diye yazarak bütün camilerin mimari açıdan birbirlerine benzediğini özellikle vurgulayarak uzun betimlemelere girişmez. Romantik Fransız yazar Lamartine de, bütün bu camilerde

yapısal açıdan ortak özellikler tespit etmesine karşın söz konusu mekanları betimlemeyi yeğler. Her caminin minaresinin yanında birer avlusu, avlusunda görkemli ağaçları, gölgeleri, sayısız çeşme ve sularının şırıltısı bulunur. Bu ağaçlar ve çeşmeler etrafa tadına doyumaz serinliklerini yayar: “Medreselerin, imam evlerinin bulunduğu hücrelerle çevrili avluları bulunur; çeşmelerden akan suların serin ve sesleri duyulan bu avluları büyük, çok güzel ağaçlar gölgelendirir. Caminin dört yanından, birer hava sütunu gibi, harikulade işçilikte minareler yükselir; bu minareler cami kubbeleri üstünden göklere fişkirir; dantel gibi oymalı parmaklıklarla çevrili şerefeler değişik yüksekliklerde onları halkalar” (Lamartine, 1971: 93).

Claude Farrère’in *L’homme qui assassina* adlı romanında Osmanlı Borçlar Dairesi’nin başkanı İngiliz Sir Archibald Falkland’ın eşi olan Lady Falkland, olay örgüsü boyunca İstanbul’a yeni gelen Fransız Mareşal’a camileri gezdirirken avlularına dikkat çeker. Romanın geneline yayılan cami betimlemelerinde Lady Falkland’ın ilginç bulduğu avlulardan biri Selimiye camisinin avlusudur. Yukarıda Lamartine’nin avlu betimlemesinde var olan öğeler Lady Falkland’ınkindede de yer alır. İngiliz kahramanı tam ortasında bir çeşme, etrafında ise dışarıdan görülebilen servilerin olduğu avluyu, son derece sakın ve tatlı bulduğunu belirttikten sonra kare şeklinde olan avlunun bir başka çarpıcı unsurun kolonlar olduğunu ifade eder. Kolonlarından dolayı avlunun bir manastırın avlusuna benzediğini ve yüzyılların sarılaştırdığı ve alaca somaki taşı gibi şeffaf bir eski mermerden yapıldığını belirterek caminin içerisini görülmemiş harika bir katedralin sahanlığına, giriş kapısını da uyumlu façetalar şeklinde yontulmuş, yukarısı sivri Partenon’un kalıntısıyla eş tutar (Farrère, 1939: 100). Kahraman, caminin avlusundaki kolonların gölgesinde bir İstanbullu gibi otururarak dinlenir (Farrère, 1939: 106). Aynı mekanı Farrère, bir başka eserinde camilerin en sadesi olarak görür ve “bu mekanın avlusunda hiçbir zaman heyecan duymadan oturmam” (Farrère, 1926: 221) der. Kahramanlar ilk olarak gezdikleri İstanbulluların “inci ve mücevher” diye tanımladıkları Süleymaniye’yi betimlerken de, ibadethanenin en çarpıcı mimarı özelliği binayı ayakta tutan avludaki devasa kolonlar ve renkli pencereler olduğu dile getirilir. Lady Falkland, granitten oluşan bu büyük kolonların yok edilen bir kilisenin kolonları olduğu ihtimali üzerinde durur.

İbadethanelerin avlularında ilginç diğer unsur da istisnasız her avluda bir mezar veya türbenin bulunmasıdır. Türbe, ya ünlü bir kişiye ya camiyi yapana ya da yaptırana aittir. Lady Falkland Süleymaniye’yi betimlerken avlusunda bir çok türbenin yanında

Sultan Süleyman'ın da mezarının olduğunu söyler ve bunu Mareşale gösterir (Farrère 1939: 101). Fransız Mareşal de gezdiği ibadet yerlerinden memnun kalır ve “İstanbul'da en çok sevdiğim yerler, Lady Falkland'ın beni ilk gün götürdüğü Selimiye Camisinin avlusu ve Süleymaniye camisinin açık alanıdır” (Farrère, 1939: 131) der.

Loti de Eyüp camisinden söz ederken avlusundan hoşlandığını ifade eder. Caminin en ilginç tarafının ise avlusunun kar gibi beyaz mermerle kaplı olması ve etrafının mezarlıklar ile çevrili olması olduğunu belirtir. Avluda, ayrıca yüzlerce güvercin ile Peygamberin arkadaşı Eyüb'ün türbesinin de bulunması mekana saygınlık kazandırdığını belirtir. II. Mehmet zamanında yapılan bu cami için Loti, “Hıristiyanlar için her zaman yasak olmuştur, hatta çevresi de onlar için güvenli değildir” (Loti, 2000: 54) der. Bu yüzden camiye ziyaret eden ilk Hıristiyan olduğundan kendini şanslı görür.

Camilerin, taşlarıyla, mermer döşemeleriyle, zengin halılarıyla kişide bir haşmet ve büyüklük uyandırdığını da ekleyen Lamartine, bu yapıların iç dizaynını da şöyle betimler: “Bahçe ve avlularından birkaç basamak yükselen revaklı bir kapıdan cami mekanının içine girilir. Bu mekan dikdörtgen ya da yuvarlaktır, yivli güzel sütunlara ve zarif desteklere dayanan bir kubbe ile örtülüdür. Bu desteklerden birine bir minber dayalıdır. Mekanın duvarlarını çevreleyen friz süslü harflerle yazılmış Kur'an ayetleridir. Duvarlar arabesk motiflerle bezenmiştir. Bir destekten öbürüne bağlanmış olan tellerle çeşitli kandiller, devekuşu yumurtaları, çiçek ya da buğday demetleri asılıdır” (Lamartine, 1971: 93-94). Taban kısmının ise taşlar, mermer döşemeler üstüne zengin halılar, ince hasırlar serili olduğunu belirten Lamartine, bu mekanlara her gittiğinde huşu içinde oturmuş birkaç Türk'ü gördüğünü belirtir.

Lamartine, Fransız Büyükelçisinin daveti üzerine Ayasofya Camisine gider. Camiye girerken ayağına marokenden terlikler giymeseydik çizmelerimizi çıkarmak zorunda kalırdık dediği caminin eskiden kilise olduğunu okuyucuya hatırlatır. Hıristiyan dininin dehasının topraktan fıskırttığı en büyük anıtlardan biri diye tanımladığı yapının “İçine büyük bir kapıdan girilir. Kilisenin asıl mekanı ve yanları porfirden, Mısır graniti ve değerli mermerden muhteşem sütunlarla çevrilidir. Ama genişlik, nispet ve üslup bakımından değişik olan bu sütunların başka tapınaklardan çıkarılarak oraya getirildiği, düzensiz ve zevksiz bir şekilde yerleştirildikleri belli olur” (Lamartine, 1971: 92) der. Roma'daki Saint-Pierre kilisesine benzettiği bu caminin kubbesindeki bazı mozaiklerin

Fatih Sultan Mehmet tarafından badana ile sıvalanıp üstlerinin kapatıldığını, hatta sıvaların bazı yerlerde dökülmesi ile bu mozaiklerin yer yer görüldüğünü tespit eder.

Mes Voyages adlı eserinde de Farrère, Ayasofya'yı, mimari açıdan özellikle kubbesi bakımından hiç şüphesiz dünyadaki en olağanüstü eser olarak değerlendirir (Farrère, 1926: 220). Hatta basık kubbe tavanını Roma'daki Saint-Pierre'kinden daha müthiş güzellikte bulur.

Pierre Loti de *Bezgin Kadınlar* romanında Fatih camisinin kubbesine dikkat çeker. *Aziyade* de ismini andığı bu caminin dikkati çeken en önemli yapısal özelliğinin bütün camilerde var olan 'büyük metal kubbesi, altın işlemeli minareler ve caminin muazzam beyazlığı' olduğunu ifade eder (Loti, 2007: 114).

Gautier, *İstanbul* adlı eserinin Camiler bölümünde üç camiden söz eder. Bunlardan biri, altı minaresiyle ünlü sultan Ahmet camisidir. Yazar, camideki altı minarenin inşasının büyük tartışmaları beraberinde getirdiğini aktarır. Padişahla Mekke imamının karşı karşıya geldiği ve imamın kabullenemediği nokta cami projesindeki minare sayısıdır. İmam, altı minareli caminin, Müslüman dünyasında altı minaresi olan Kabe'ye benzeyip hatta daha ihtişamlı görünerek Kabe'nin güzelliğine gölge düşüreceğini iddia etmektedir. Bu yüzden imam hiçbir Müslüman ibadethanesinin altı minareli olmaması gerektiği düşüncesindedir. Yazar, sorunun şu şekilde çözüme kavuşturulduğunu aktarır: "...Sultan Ahmet minarelerinin bu yüzden bir küfür ve günahkar bir gurur olduğunu bağırarak söylüyormuş. Tartışma yüzünden yapı durmuş ve cami yarıda kalma tehlikesine düştüğü bir sırada akıllı bir adam olan Sultan Ahmet, yobaz imamın ağzını kapatacak bir çare bulmuş: Kabe'ye bir yedinci minare yaptırmış!" (Gautier, 2007: 248). Gautier'nin korkunç paralara mal olduğunu belirttiği caminin, minarelerinin ve diğer özelliklerinin üslubu nedeniyle "Arap sanatının en güzel dönemlerini" hatırlattığını savunur.

Farrère'in kahramanı olan Mareşal, İstanbul'u gezerken tesadüfen rastladığı camilerden biri, Mehmet Sokullu camisidir. Atmeydan'ına yakın yerde rastladığı bu eserin de etrafında bulunduğu küçük bir mezarı "hayran olunacak eski mezar gür bir koruluğa" benzetir. Ancak, mezardan ziyade Mareşalin dikkatini çeken caminin sahanlığı ve mihrabıdır: "Bir pırlanta gibi yaldızlı ve işlenmiş, tamamıyla beyaz mermerden bir sahanlık hayal ediniz. Mermer eski, kehribar rengine dönüşmüş. Altın, bu kehribar rengine dönüşmüş yerler arasında kibarca kayboluyordu. Mihrap ise baştan aşağıya güneş altında ışıldayan çiçekler gibi, antik acem fayansları ile kaplıydı" (Farrère, 1939: 184) der. Bu

camiiye bir başka gelişinde, pencerelerden sızan güneş işiklarını hayranlıkla seyrederken, ayağı halı deliğine takılır, sendeler. Bunun için imam mahcup olduğunu aktarır (Farrère 1939: 226).

1.4.1.3. Camiler, Yardımlaşma ve Sosyalleşme

Fransız yazarlara göre camiler, sadece ibadet yeri olarak kalmayıp bazen bir yardımlaşma kurumu, bazen sosyal faaliyetlerin yapıldığı toplumsal bir mekan bazen de yolda kalmışlara bir otel olurlar. Gezgin yazarlar için yukarıda ifade edildiği gibi camilerin benzer mimarileri, değerlerini azaltsa da birer kompleks yapı oluşları, toplumsal ve çok yönlü bir işlevi yüklenmeleri değerlerini artırır ve yazarların ilgisini çeker. Bundan hareketle, Michaud “Müslüman Doğu”da yaşam dinden ayrı değildir” (Michaud, 1833: 165) derken, Du Camp da camilerin, imaretleri, hastaneleri, hamamları, medreseleri, kitaplıkları ile halkın çevresinde yer aldığını ifade eder (Du Camp, 1848: 218). Yapısal özellikler açısından camileri pek ilginç bulmayan yazar, buna karşın, büyük bir kompleks özelliğinde olmaları camilere toplumsal bir işlev yükler, onları önemser. Camileri kendi öz yasalarıyla yönetilen dinsel siteler olarak değerlendiren Gautier ise toplumsal alanda çok sayıdaki işlevi yerine getirdiklerine işaret etmek ister: “Evsiz barksız insanlar, cami kemerleri altında uyurlar, kadınlar, avlularında hayal kurar, hastalar iyileşmek ya da ölmek için yine oraya gelirler. Bir bölümü emanet yeri olarak kullanılan camilerde zenginler gerektiğinde, kimsenin dokunmayacağını iyi bildikleri kıymetli eşyalarını getirip emanet ederler” (Gautier, 1910: 274–275).

Camiler, bazen resmi törenlere de sahne olduklarından önemli bir sosyal mekan konumundadırlar. Buraların sosyal bir yer olmasını sağlayan merasimlerden biri kılıç kuşanma alayıdır. Padişahların tahta çıkışlarının bir göstergesi olan kılıç kuşanma alayı camilerde gerçekteştiğinden halk büyük bir zevkle törenin yapılacağı camiiye adeta akın ederek değerlik bakımlardan sosyalleşirler. Bu törene ilgi gösteren sosyal gruplar arasında kadınlarda büyük çoğunluk kazanır. Tören sayesinde İstanbul kadınlar, harem sıkıntısı verici havasından kurtulup, dışarı çıkma fırsatını yakaladıklarından bir nebze olsun sosyalleşme, dışarıda olan biteni gözlemeleme imkanını elde ederler. Pierre Loti'nin *Aziyade* eserinde kahramanın kılıç kuşanma alayında gözlemledikleri bu tespitleri doğrular. Zira, kahraman, ikinci Abdülhamit'in kılıç kuşanma alayını görmek gittiği Eyüp camisi önünde herkesimden büyük bir kalabalık izleyici grubunun toplandığını ifade eder. Tablodaki

izleyiciler arasında dikkati en çok renkli elbiseleriyle kadınların çoğunlukta olmasıdır. İstanbul kadınlarını bu tarz elbiseleriyle mesirelerin dışında ilk defa görme imkanı bulan kahramanın bu kalabalıkla ilgili betimlemeleri, alayların başta kadınlar olmak üzere bütün İstanbul halkının sosyalleşmesini sağladığını gösterir.

Aynı eserde akşam üzeri oğlu ve arkadaşı Osman ile Mahmut Paşa meydandaki caminin karşısında bulunan kahvede nargile içen Loti, İstanbul'da Ramazanda özellikle camilerin kaynaştırıcı yönüne işaret eder. Bu ayda, ışıltı ışıltı, pırıl pırıl bir hal alan bu mekanların İstanbullularla dolup taşıklarını ifade etmesi söz konusu tespitin en önemli kanıtıdır. Yazarın Mahmut Paşa Camisi'nin betimlemesinde buna benzer bir görüntü yer alır: "Akşam namazı için bu eski Mahmut Paşa camisinin sivri kemerli kapısında alışılmışın ötesinde kalabalık var, çevredeki bütün minareler söylemeye gerek yok, havada duran ışık çemberlerini donanmış, ayrıca bütün o huşu uyandıran mezar taşlarına eski fenerler asmışlar" (Loti, 2002: 81-82). Daha önce cesaret edemediğinden giremediği camiye şimdi girmeye cesaret etmesini, "zamanın değişmesine ve buranın insanı olması"na bağlar.

Loti'nin söz ettiği camilerden bir diğeri de Fatih camisidir. Fatih Sultan Mehmet Meydanı'nda İstanbul'un en büyük ve saygı gören camilerden olan caminin giriş kapıları büyük ve gümüşü renktedirler. Loti ve sadık dostu Ahmet, burada zaman zaman ya oturur ya da kaygısız bir şekilde uzanmış olarak kendilerini bulur (Loti, 2000: 95).

Ezan sesi ve namaz kılmak abdest alma, cuma selamlıkları, Müslüman gelenek ve göreneklerinin, yöresel renkle yüklü görünümünün yaşandığı camiler olduğundan, güvercinleri ile Eyüp, Beyazıt, altı minaresinin öyküsüyle Sultan Ahmet, Fransız edebiyatında ünlü bir ikili olan Kanuni Sultan Süleyman ve Hürrem Sultan'ın türbeleri ile Süleymaniye Camii en çok anlatılan yerlerdir.

1.4.2. Türk Edebiyatında Camiler

Bir ibadet mekanı olarak camiler, İstanbul fethedildikten bu yana, şehrin mimari yapısının önemli unsurları arasında yer alır. Yukarıda da görüldüğü gibi, bu unsur bütün yabancılar tarafından da dile getirilirken, Yeni Türk Edebiyatı'nı oluşturan roman ve hikayelerde, hak ettikleri yeri aldıklarını söylemek mümkün değildir. İncelenen bazı eserlerde, camilerin değil tasviri isimleri bile geçmez. Örneğin, Refik Halid Karay'ın incelenen eserlerinde, cami ismine rastlanmaz. Sadece, *Bu Bizim Hayatımız* eserinde yıkık dökük bir mescitten söz edilir. Romanın kahramanı Şemsi,

yokuşu çıktığında “bodur minareli, damı kiremitli, duvarlar yeni badanalanmış, sokak üstünde, avlusu ve bahçesi olmayan ruhaniyetsiz bir mescit” ile karşılaşır (Karay, BBH: 29). İncelediğimiz yazarlardan Samiha Ayverdi’nin bu ibadethanelerden geniş anlamda söz etmektedir. Bu nedenle, camilerin özelliklerine değinirken, Ayverdi’ye sık sık başvurulacak.

1.4.2.1. Camiler ve İstanbul Manzarası

Eserlerde isimleri geçen bu mekanlar, İstanbul’un büyümlü manzarasında sadece bir unsur olarak durur ve geniş betimlemelerine rastlanmamaktadır. Halid Ziya’nın *Nesl-i Ahir* romanında camilerden söz ediliş şekli, bunu doğrular. Camiler betimlenmemesine rağmen başkahraman Süleyman Nüzhet ve kızı Azra, bir gezinti sırasında kendilerini kaptırdıkları İstanbul’un büyümlü manzarasına bakarken camileri de uzun minareleriyle görürler. Süleyman Nüzhet, olağanüstü manzarada minareleri, beyaz taşlarından dolayı, taşlaşmış fiskiyelere benzetir. Camileri de tek tek eliyle kızına “Sultan Selim, Fatih, Beyazıt... işte şurada, bak Kule’nin yanında. Daha ötede Süleymaniye, onun görkemli kubbesine dikkat et. Görüyor musun kente nasıl bir ululuk veriyor!.. bu yanda Ayasofya, biraz ötede Sultanahmet...” (Uşaklıgil, 1990: 192) göstererek manzaraya bir yücelik kattığı inancındadır. Bu sahnede, mekanların yapısal özelliklerine ve şehrin manevi hayatı için taşıdıkları anlama değinilmeden, sadece adları geçer. Avrupa’dan yeni gelen kahramanın, bu mekanları tanıtacak bilgiyle donanımlı olmaması bunda büyük rol oynamaktadır.

Türk yazarları arasında Samiha Ayverdi, eserlerinde camilerin hak ettikleri yeri ayırarak İstanbul’un manevi hayatı için taşıdıkları manayı belirtir. Yazara göre şehri hem mekansal hem de manevi açıdan büyümlen bu mekanlardan biri Selimiye camisidir. *İstanbul Geceleri*’nde, bu caminin hem manevi olarak büyümlük taşıdığını hem de mekansal olarak önemli bir yerde inşa edildiğine işaret eder. Bu yüzden ibadethaneyi Haliç ile diğer bütün kıyılara baktığından konumu itibariyle oturduğu seddin üstünde kabaran bir arslan göğsüne benzetir (Ayverdi, İG:128).

Ayverdi, *Mesih Paşa İmamı* adlı romanında betimlenen mahalle camisi şehrin manzarasını büyümler. Tam tersine manzarayı olumsuz yönde etkiler. Camilerin İstanbul manzarasını büyümlen iki unsuru olan kubbe ve minaresi burada olmadığından, ibadethane bu anlamda bir işlev görmez. Kubbesinden söz etmeyen

yazar, minaresinin de yarısının yok olduğunu belirterek “ortasına kadar yanıp sönmüş bir mum”a benzetir.

İmam Halis Efendi, her sabah Hırka-i Şerif yokuşundan harap camisini seyrederken, ibadethanenin manzarası kendisine hüznü verir. Yazar, caminin uzaktan görüntüsünü içler acısı olduğunu ifade etmek ister: “Eteklerinin altında kat kat, sıra sıra, yarım, bütün kubbecikler toplanmış büyük kubbenin üstünde bir karış kurşun kalmamıştı. Pencerelerin alçı çerçeveleri ise şaşkınlıktan büyümüş gözler gibi alabildiğine açılmış, yıllardan beri meçhul bir semte sitemle bakmakta idi. Yan ve ön cephenin geniş kesme taşları, senelerin ve ihmallerin açtığı iltihaplı yaralar halinde gittikçe büyüyor, gittikçe tedavisi zorlaşır bir seyre giriyordu” (Ayverdi, 2000:13). Dış yapısı, duvarları bakımsızlıktan çatlamış durumdadır.

Eserin iç hali, dış halinden daha berbat bir görüntü sunar. Döşemeden yoksun olan cami, içerideki bütün eşyası ise, bir tek kaba hasır ve top kandilden ibarettir. İç yapısı ve içindeki eşyalardan hareketle de caminin yıllardır tadilat görmediği, kimsenin camiye sahiplenmediği anlaşılmaktadır.

Caminin bir başka özelliği de, mahallelinin buraya ibadet için ilgi göstermemesidir. Günlerce imamın dışında kimsenin uğramadığı bu caminin tek müdavimleri hayvanlardır. Kendi haline terk edilmiş cami, adeta kuşların, kargaların, güvercinlerin karargahı haline gelir. Romanın sonunda cami, kimsesizlikten kurtulur ve Rumeli savaşından kaçan balkan muhacirlerine barınak olur (Ayverdi, 2000:157–158).

1.4.2.2. Camiler ve Mimari Yapıları

Samih Ayverdi, camilerin İstanbul’un manevi ve toplumsal hayatına kattığı anlamı dile getirirken mimari özelliklerine de değinir. Bu anlamda en ilginç yapıya sahip caminin Süleymaniye olduğunu açıklar. Yazar, Mimar Sinan’ın bu eserini Türk mimari sanatının bir özeti olarak niteler. Söz konusu sanatı “muhteşem sadeliği içindeki haşmet, tomurcuğun sakladığı koku ve çiçek gibi, kendisini ısıtan ve besleyen bir dünya görüşünün, bir felsefenin, taştan ağaçta, mermerde çinide, tunçta camda hatta nakışta vücut ve ifade bulması” ifadeleriyle tanımladıktan sonra Süleymaniye camisini bu sanatın en güzel örneği olduğunu açıklar (Ayverdi, İEK: 144).

Süleymaniye camisinin mimarisi ile Müslüman Türk ruhu arasında benzerlikler kurma çabasında olan yazar, caminin tek bir inanç etrafında toplanan Türk ruhunu

temsil ettiğini söyler. Mimarisinin tam donanımlı bir külliye şeklinde olması, bir çok kuruluşu etrafında toplayan merkezi yapıya sahip olmasının İstanbulluları doğrudan etkileyerek tek fikir etrafında bir araya gelme bilincini verdiğini öne sürer:

“Tek inançta birleşmek, tek fikri desteklemek ister gibi merkez kubbenin etrafını saran yarım ve kenar kubbeler, göz göz olmuş gönüller misali, renkler ışıklar saçan pencereler; kemerlere omuz vermiş muhteşem sütunlar; kuvvetle zarafeti birleştirmiş tunç, demir mermer parmaklıklar, has bahçelerin çiçeklerini düşündüren nakışlar; çiniler, tezhipler, yazılar, oymalar ve işte, haşmetli bir sanatla vecidli bir imanın kurduğu ilahi Süleymaniye...” (Ayverdi, İEK: 145). Ayverdi’ye Süleymaniye’nin denizden görünen camiden ibaret olmadığını medresesi, kütüphanesi, şifahanesi, türbesi ile toplumun hemen hemen her türlü ihtiyacına cevap veren bir külliye olduğunu belirtir.

Kuntay’ın *Üç İstanbul* romanının başkahramanı Adnan, Süleymaniye’yi gördüğünde birbirinden farklı iki İstanbul’u hayalinde canlandırır. Bunlardan biri bu caminin diğer ise Beyoğlu ve çevresinin temsil ettiği İstanbul olduğunu düşünür. Adnan, Süleymaniye camisini överek minare ve kubbeleriyle İstanbul’un manzarasına kattığı anlamı bir devin ufka yuvarladığı dağa benzetir ve şöyle devam eder: “Altında bir millet ayağa kalkıyor gibi duran kubbe! Süleymaniye’nin bu kubbesi ufuktan sökülmelidir ki, İstanbul, ne kel, ne uyuz bir topraktır anlaşılın...sonra minareler: Gökyüzünü madalyon bir ayna parçası gibi tutan, birer kız kadar narin minareler!” (Kuntay, 2007: 60). Yazar, betimlemesinde Süleymaniye’nin İstanbul için hayati önem arz ettiğini ifade etmek isteyerek özellikle kubbesiz bir İstanbul’un saçları dökülmüş kel bir kafa gibi karizmasını yitireceğini savunur. Bununla yetinmeyen Adnan, Süleymaniye’nin yapıldığı gün İstanbul’un tam anlamıyla Türk milletine ait olduğunu söylemektedir.

Samiha Ayverdi’nin mimarisini betimlediği bir başka cami Mesih Paşa camisidir. Mimari yapısı farklı bir görüntü sunan cami, Mimar Sinan veya Mimar Davut tarafından inşa edilmiştir. İbadethanenin en çarpıcı yapısal özelliği geniş mahfilleridir: “Planı hiçbir camide görülmeyen bazı hususiyetler arz eder. Esas kütle, sekiz köşe plan üzerine kurulmuş bir kubbe ile örtülüdür. Camide asıl hususiyeti teşkil eden, iki yandan harice taşıyıcı fevkani geniş mahfillerdir. (...) cenup cephesindeki son cemaat yerinin önündeki seddin altında dükkanlar vardır” (Ayverdi, 2000: 55).

Bütün camilerde olduğu gibi, bu yapının mimarının türbesi de avlusunda bulunur (Ayverdi 2000:157–158). Yapının mimarisine dair bilgileri imam Halis Efendi'nin not defterinden aktaran yazar, Halis Efendi'nin de, bu bilgileri, buraya uğrayan bir yabancı seyyahın ve meraklıların eserlerinden aldığını ifade eder. Ayverdi, bir imamın görev yaptığı cami hakkındaki bilgileri, yabancılardan aldığını bildirmesiyle kanayan bir yaraya parmak basmak ister gibidir. Söz konusu ibadethanenin yıkık dökük hali, mahallenin buraya uğramaması ve son olarak imamın caminin tarihine ve mimari yapısına dair bilgileri yabancı seyyahlardan alması insanların bu mekana olan yabancılığını gösterir.

İbadet yerlerine yabancı kalan İstanbullu, zamanla bu mekanların yıkılıp yerlerine başka amaçlı binaların yapılmasına da ses çıkarmaz. Samiha Ayverdi, *Boğaziçi'nde Tarih* eserinde, iddiayı doğrulayan durumu aktarır. Ayverdi, Ortaköy'den söz ederken buranın eski yapıları olan camilerine de göz atmak ister. Ancak bir türlü camilerle karşılaşmaz. Yazar, bu ibadethanelerin gerekli değeri görmediklerini söyleyerek zamanla ortadan kaybolduklarını ifade etmek ister (Ayverdi, 2005: 195). Kitaplarda adı geçip de ortada görünmeyen ibadethanelerden biri de, Defterdar İbrahim Efendi camisidir. Yazar söz konusu caminin yerine Sultan Abdülmecit devri yapısı bir bina dikildiğini aktarır.

1.4.3. Fransızca ve Türkçe Eserlerdeki Cami Tasvirlerinin Karşılaştırılması

İncelenen eserlerde Camiler, İstanbul silüetinin önemli unsurlarındandır. Bu yapılar, kentin hem görünümüne hem de manevi havasına önemli katkı sağlar. Şehre gelen bütün yabancılar, camilerin minareleriyle güneş batımı sırasında şehrin genel manzarasına önemli katkı sağladıkları konusunda fikir birliği içindedir. Camiler, kalaydan kubbeleriyle ve sivri uzun minareleriyle adeta Binbir Gece Masalları'nda bulunan camilere benzerler. Fransız yazarlar, zaman zaman camilerin gölgesinde oturup dinlenirler. Özellikle Farrère'in kahramanı Lady Falkland, sütununa yaslanıp dinlendiği camiye hayran kalır ve orada huzur bulur. Eserlerde, istisnasız bütün camilerin bahçelerinde küçük bir mezarlık veya bir türbenin bulunması, İstanbul camilerinin gözden kaçmayan bir özelliğidir.

Fransızca eserlerde her an bu mekanların betimlemeleriyle karşılaşmak mümkünken Türkçe eserler için bu söylenemez. Ayverdi'nin eserleri dışında kalan eserlerde camiler, İstanbul'un genel manzarasında yok gibidirler.

Fransız yazarların cami betimlemelerinde öne çıkan unsurlar, Türk edebiyatçılarda da yer alır. buna göre Camiler, Ramazanda ışıktandırılmaları, hareketlilik kazanmaları, İstanbul'un Doğulu yönüne bir başka anlam ve hoşluk katar. Bu da başta Fransız ve bazı Türk yazarların dikkatinden kaçmaz. İbadethaneler, bu özellikleriyle İstanbul'un Doğu dekorunu tamamlar.

Camilere girişte, yazarların ilginç buldukları uygulamaların başında, ayakkabıların çıkarılmasıdır. Bu uygulamadan en çok Lamartine, söz eder. Farrère de, İstanbul camilerinin ortak bir özelliğine değinir. Bu da her caminin bahçesinde istisnasız bir türbenin bulunmasıdır.

Türk edebiyatçıların, camilerle ilgili tasvirleri, izlenimleri Fransız yazarlarınkı ile paralellik arz eder. Her iki edebiyatın eserlerinde, kahramanlar ve anlatıcı, camilerin, kubbe ve minareleriyle kente bir ululuk ve Doğululuk havası verdikleri konusunda fikir birliği içindedirler. Bu konuda Fransız yazarlar gibi en çarpıcı ifadeler *Üç İstanbul* eserinde yer alır. Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* eserinin kahramanı Adnan, Süleymaniye camisinin İstanbul'un kelliğini ve çirkinliklerini örttüğünü, bu cami nedeniyle İstanbul'un tam anlamıyla Müslümanlaştığını öne sürer.

İbadethanelerin çok yönlü işlev görmesi, bütün Fransız yazarların ortak olarak dile getirdikleri bir unsurdur. Michaud, Du Camp ve Gautier, camilerin etrafında bulunan imarethanelere, sosyal yardımlaşma kurumlarına dikkat çeker. Bu yüzden, Gautier, camileri, imarethaneleriyle beraber 'dinsel siteler'e benzetir. Samiha Ayverdi Hanım Efendi'de camilerin bu işlevlerine rastlamak mümkündür. Yukarıda değinildiği gibi, Ayverdi, *Mesih Paşa İmamı* adlı romanında, Mesih Paşa mahallesinin camisine, yıkık dökük haliyle de Balkan savaşlarından kaçan mültecilere barınak fonksiyonunu yükler.

İstanbul'un bütün camileri, Fransız ve Türk yazarların ilgisini çekmelerine karşın, Selimiye, Süleymaniye ve Ayasofya yazarların eserlerinde en fazla betimlenen yapılarıdır. Mimarilerinde bulunan güzellik, yazarların kalemleriyle beraber bir ihtişam kazanırlar.

1.5. Saraylar

1.5.1. Fransız Edebiyatçılarda Saraylar

1.5.1.1. Saray, Harem ve Düş Kırıklığı

Fransız yazarların, İstanbul'da ilgilerinin odaklandığı noktalardan biri saraylardır. Bu sözcük, özellikle harem sözcüğü ile bütünleşerek çok daha zengin imgeler oluşturur. Yazarın hayal dünyasında buralar, ayparçası güzel kadınların bulunduğu, masalimsi yaşama ev sahipliği yapan yerlerdir. Bünyesinde bulunan harem yaşamından dolayı, Saray ve unsurları, cami gibi dini mekanlardan daha çekici geldiğinden, yazarlar, çok şey görme dürtüsüyle öncelikle sarayları gezerler.

Bu yapılarda yazarların en çok ilgisini çeken, saray halkını ve personelini geleneksel imgeye uygun bir dekorda, yerel çizgilerde görmeleridir. Halktan birinin günlük yaşamında rastlanmayan bu sahnelerden birini Lamartine'de buluruz:

“Köle efendisine rastladığı yerde, tepsiyi yere koyuyordu, bazen sarayın bir salonunun köşesine, bazen terasta bir çatı çıkıntısının gölgesine, bazen bahçelerde bir ağacın altına, bir su fıskiyesinin yanına. Bunlar, subayların görevlilerin, haremağalarının, saraylı kadınların akşam yemekleri bulunan büyük kalaylı tepsilerini taşırlar” (Lamartine, 1832: 231).

Maxime Du Camp da ancak sarayda görülebilen ve yöresel giysileri içinde güzel bir tablo çizen renkli bir tipi betimler. Bu da doğusal Fransız Edebiyatının başlıca tiplerinden akkızlarağasıdır:

“Bir çınarın gölgesinde, çok güzel halıların üstüne bağdaş kurmuş göz kamaştırıcı giysisi içinde bir adam gördüm. Beyaz bir sarık alnını çevreliyor. Yorgun yüz hatları en az altmış yaşında olduğunu gösteriyor, o kadar şişman ki taşan yağları giysilerinde derli toplu durduğu için bir insan biçimi var gibi görünüyor. Sarı ve sarkık yanakları kırışıklarla kırışmış. Köse olan bu adamın yüzünde birkaç tel çocuk tüyü kalın dudaklarını gölgeliyor. Güzel gözleri etrafına baygın bakıyor ve güçlkle açılıyor. Kristal bir nargilenin esnek hortumunu tutan elinin bütün parmaklarında değerli yüzükler ışıltıyor. Arkasında genç bir zenci taşınabilir bir ocakta kahve pişiriyor, sesi bir kadınsı gibi ince, tiz ve güçsüz olan adam, genç zenciye çağırıyor” (Du Camp, 1848: 204).

Chateaubriand ise sarayı kulluğun tapıncı olarak tanımlar: “Kutlu bir bekçi, vebanın virüslerini ve zorbalığın ilkel yasalarını koruyor. Yüzlü solmuş tapımcılar sürekli tapınağın etrafında dönerek başlarını getirip puta sunuyorlar” (Chateaubriand, 2004: 205).

Dinsel yönü ağır basan Fransız yazar, Müslüman İstanbul'un bütün geleneklerini yanlış yorumlamada son derece yeteneklidir. Bütün gezgin yazarların masalımsı bir havaya bürüdükleri saray düzenini, ilkel düzenlerle özdeşleştirmesi, dönemin korkunç hastalığının çıkış yeri olarak görmesi bunu gösterir.

Atala yazarının tam tersine anlatılarında objektif bir tutum sergileyen Maxime Du Camp, saraylarda şiirsel bir havanın hakim olduğunu belirtir. İstanbul manzarasının bir başka dekoru olan bu mekanlarda, Du Camp, aradığı her şeyiyle Doğu'yu, bu dekorun bir ifadesi olan Topkapı Sarayı'nda bulur: "Hükümdarların taht odasındayız. Sonunda Doğu, lüksüyle, sırlarıyla, korkularıyla, tutuculuğuyla ve tüm şiirselliğiyle işte gerçek Doğu" (Du Camp, 1848: 206). Yazar, bu ifadeleri, İstanbul'u Doğu kavramı ile özdeşleştirmesi açısından önemlidir.

İstanbul'a gelen Fransız yazarlardan romantik eğilimi olanlar, saraylarda görmeyi tutkuyla istediği yerlerden biri banyo daireleridir. Sarayların gezilebilen banyo dairelerinin tümü hayranlık uyandırır. Özellikle de Gautier'nin, Dolmabahçe'de gördüğü banyo dairesi, tutkusunu haklı çıkaracak derecede güzeldir. Yaptığı, betimlemede *Binbir Gece Masalı* benzetmesiyle yeniden karşılarız:

"Banyo kısmı *Binbir Gece Masalları*'nın en masalımsı mekanlarını geride bırakacak kadar bir küçük harika yer. Mısır taşından Magrip üslubunda, sütunları, üstleri geniş sütun başlıkları, yürek biçiminde kemerleri ve almaşlar gibi parlayan kristal gözlerle benekli tek parça bir değerli taştan yontulmuş, insanın hoş kokulu bir buhar bulutu içinde, gülsuyu ve aselbent yağmuru altında, tellakların usta ellerinde, relaks olan organlarını akikler örneği cam gibi döşeme taşlarının üstüne koyması büyük bir zevkti" (Gautier, 1910: 297).

Pierre Loti, anılarında padişahın daveti üzerine gittiği Eski Saray'ı da betimler. Doğu geleneklerine göre düzenlenen sofraya oturmadan önce, görevliler yazarı padişahların harem dairelerine götürürler. *Binbir Gece* saraylarına benzettiği ve en çok beğendiği dairelerde ise padişahın gözünden düşmüş kadınlar yer alır: "Bu güne kadar kimsenin girmediği bu dairelerde yalnızca, neredeyse yüz yaşına varmış, sürekli kapanmışlık ve sessizlik içinde yaşamlarının son günlerini geçiren eski hanım sultanlar oturuyor. Bizim yüzümüzden bu eski soylu, saraylı hanımları bir süre için gizlemişler. Her yanında nöbetçiler, ürkütücü kapılar bulunan bir çok dar ve karanlık geçeneği geçtikten sonra tavanları baştan aşağı oymalı, yıldızlı sedirleri gümüş lameli vişne çürüğü harika çin ipeği kaplı salonlara giriyoruz" (Loti, 2002: 125).

Yazarın oturduğu sofa da sarayın ihtişamını özetler niteliktedir. Sofradaki eşyalar ve sofranın hazırlanışı geleneksel imgedeki sarayla örtüşür:

“Som gümüşten masanın üstünü paha biçilmez bir sofa takımı dolduruyor, en küçük parçası bile bir müzenin eline geçirmek isteyeceği değerde. Kesimleri geçmiş zamana ait, eski ipeklilerden uzun cübbeler giymiş ciddi adamlar hizmet ediyor; herkes alçak sesle ve sırası gelince konuşuyor” (Loti, 2002: 126).

Edebi yazarların saray anlatılarında düş kırıklığı da gözlemlenir. Özellikle Gustave Flaubert ve Théophile Gautier, İstanbul’daki sarayları gördüklerinde Fransa’dayken hayallerindeki saray konusunda düş kırıklığı yaşarlar. Örneğin, Flaubert, “Saray, büyük bir şey ifade etmiyor” (Flaubert, 1964: 645) der. Özellikle taht odası dışında gördükleri onu, oryantal lüks kavramının gerçekliği konusunda şüpheye düşürür.

Gautier de okurlarını saray konusunda fazla hayalci olmamalarını, saray sözcüğü deyince cenneti düşlememeleri gerektiğini öğütler. Zira, yazarın kendisi de bu yapıların lüks ve ihtişamı konusunda hayal kırıklığına uğrar. En fazla hayal kırıklığını Topkapı Sarayı ziyaretinde yaşar ve uzaktan gördüğü yapının dairelerini, kafesli pencereleri nedeniyle tavuk kümeslerine benzeter (Gautier, 1910: 72). Ancak, kümes dediği daireler içine Kaskas güzellerini, cennet hurilerini düşlemekten geri kalmaz.

Bu olgu, önce yapı olarak, saraylar konusunda yüzyılların biriktirdiği, kimi romantiklerin olduğu gibi benimsemekten hoşlandıkları imgeden kaynaklanır. Gautier, bir başka yerde bu imgeyi çok iyi özetler:

“Arap masallarının etkisiyle abartılı oryantal ihtişamı tasarlayan Kuzey ülkelerinde, insanlaren soğuk ruhlar bile imgelemede, lacivert taşından sütunları, altın sütun başlıkları, zümrütten ve yakuttan yaprak bezemeleri ve cıva örneği suların fişkırıldığı, kaya kristalinden çeşmeleri olan peri masalımsı yapılar yükseltmekten alıkoyamazlar. En küçük bir benzerlikleri olmayan Türk ve Arap üslupları birbirine karıştırılarak yüksek köşklere, çok sade süslemeli odalardan başka bir şey bulunmayan yerlerde bile Elhamra sarayları düşünür” (Gautier, 1910: 282).

Gautier, Topkapı’da, Doğu saraylarının masalımsı zenginliklerini, kadınlarını göremeyince de bunları girilmesine izin verilmeyen harem dairelerinde düşler. Söz konusu yerlerde zevk düşkünü bir dekorun incelikleri olan kaşmir divanlar, Acem halıları, Çin vazoları, altından buhurdanlar, sedef masalar, boyanmış ve yaldızlanmış tavan tekneleri ile sedir ağacından tavanlar, mermer süs havuzlu çeşmeler, akik sütunlar bulunur.

Yazarlar çoğu zaman göremediklerini de imgeleme çabasındadırlar. Gautier'nin betimlemesinde kimsenin içini göremediği saraylara ait bu haremliğin dekoru, permasallardaki dekoru aratmaz. Yazara göre harem “Doğu'nun tüm lüksünün saklandığı, İsfahan ve İzmir halılarının döşendiği, diba yastıkların üst üste yığıldığı, yumuşak, ipek divanların sıralandığı, sedef kakmalı küçük masaların parladığı, altın ve gümüş telkari yapımı buhurdanların tüttüğü, oymalı Venedik aynalarının ışıltıdığı, Çin saksılarında ender çiçeklerin açtığı, müzikli duvar saatlerinin nazlı nazlı çaldığı, Marmara mermerinden şöminelerin sarkıtlar örneği tavandan aşağı uzandığı, beyaz süs havuzlarında hoş kokulu suların aktığı, huriler içinde olmadığı zaman bile hiçbir dinsizin giremediği gizemli bir mekandır” (Gautier 1910: 189–190–230) dır.

Sarayın düzenine dair bildikleri ne kadar fazla olursa olsun, gözlemleri bu iki yeri ne kadar birbirinden ayırırsada, çoğu romantik yazarda, saray sözcüğü, güzel kadınlar bulunduğu harem ile beraber kullanılır. Hatta Gautier, 1907'de kaleme aldığı *L'Orient* adlı yapıtında saray kelimesini, “Saray, kadınlara ayrılmış kısımdır” (Gautier, 1907: 92) diyerek bilinçaltındaki imgenin yol açtığı bir yanlışlıkla harem yerine kullanır.

Du Camp, bir saray ziyaretinde, sarayın diğer bölmesinde güzel kadın sultanların eğlendiğini hayal eder:

“Yukarıdan aydınlanan bir koridor uzanıyor. Kadın sultanlar yalnızlığın can sıkıntısını avutmak için oraya gelerek tambur sesiyle oynarlar. Efendileri gözdelelerini ziyarete geldiğinde önünde yere kapanan zenci harem ağaları kılıçlarına yaslanmış sessizce onları gözetlerken, kınalı elleriyle, zıplayan topları havaya atarlar” (Du Camp, 1848: 201). Topkapı Sarayı'nı baştan çıkarıcı çok sayıda güzelle dolu olduğunu duyan yazarlar, ister isyemez sarayları gezerken bir duvarın arkasında, gezdikleri boş bir salonda güzel cariyeleri ve güzel kadın sultanları hayal ederler.

1.5.1.2. Mimari Yapı ve Dekorasyonları

Çoğu Fransız yazara göre Türkler, bir inanç ya da yaşam anlayışı gereği, saraylarını, evlerini ahşaptan yaparlar. Théophile Gautier bu kanıda olan yazarlardandır. Ona göre bu öldükten sonra geride, kendi bedenlerinden daha kalıcı bir şey bırakmak istememe inancından kaynaklanır. Bu yüzden halkın İstanbul'da sadece ibadethanelerini kalıcı ve dayanıklı malzemedan yaptıklarını iddia eder.

Gautier, taştan yapılan sarayları bu ahşap yapılara tercih eder. Yalnızca *İstanbul* eseri yazarı Gautier'nin içini gezebildiği sarayın alışılmışın tersine tümüyle mermerden yapıldığını belirtir. Bu anlamda bir değişimin örneği olan Dolmabahçe sarayın ikinci ayırıcı özelliği, herhangi bir mimari düzenine ait olmayışıdır. Ne Yunan, ne Roma, ne Gotik, ne Rönesans, ne Arap ne de Türk tarzında yapılmadığından daha az güzel, daha az göz kamaştırıcı değildir. Bu nedenle Fransız edebiyatçıların, özellikle Hugo gibi romantiklerin hayalinde yer alan saray imgesine yanıt veren tek saray Gautier'nin betimlediği 1850'lerin Dolmabahçe'sidir.

Bütünü ile gökyüzünün mavisıyla denizin gökmavisi arasında çok görkemli bir etki yaratan yapı daha girişte, dışarıdan bakıldığında süslemelerinin karmaşık lüksü ve ayrıntılardaki delice arayışı ile yapının önyüzü büyük bir mücevher parçasına benzer. (Gautier, 1910: 292). İçine gelince, diğerleri yanında Valide Sultan'ın dairesi, süsleme sanatının bir başyapıtıdır. Sultanın daireleri de bunlardan geri kalmaz.

Gautier, masalımsı göz kamaştırıcı lüksü, kırmızı camdan bir kubbeyle örtülü salonda bulur:

“Güneş ışıkları, bu yakut kubbeden içeriye yansınca her şey adeta alev alev yanıyor. İçerde alev alan hava insana ateş soluduğunu sanıyor. Sütunlar dikine fenerler örneği yanar, mermerler, lavlardan bir döşeme gibi kızarıyor, pembe bir yangın duvarları kemiriyor. Kişi kendini erime durumunda metallere inşa edilmiş bir Semenderler sarayının, kabul salonunda sanır. Gözleriniz bir kırmızı pul örneği ışıltılı parlar, giysileriniz, erguvan rengine bürünüyor. Ancak havai fişeklerle aydınlatılmış bir opera cehennemi, aldatıcı ama kesinlikle çarpıcı bu garip gösteri hakkında bir fikir verebilir” (Gautier, 1910: 297).

Loti de Dolmabahçe sarayının fiziki durumunu tanıtırken mermerleri sarayın en önemli özelliğinin olduğunu ifade eder: “Dolmabahçe Sarayı'nın avlularında her şey, hatta toprak, kar gibidir: “mermer rıhtım, mermer taşlar, mermer basamaklar; bu inanılmayacak beyazlıklar üstünde sultanın kızıl elbiseli muhafızları, gökyüzü mavisini giyinmiş mızıkacıları, elma yeşili üstüne bir tür sarı elbise giymiş uşakları büyük bir karşıtlık oluşturuyorlardı” (Loti, 2000: 87). Yazar, sarayı değil de merdivenlerdeki başları tüylü mızraklı askerleri Binbir Gece Masalları'ndaki Alaaddin'in sarayına benzetir.

Gautier ve Loti'nin tam tersine Du Camp, ahşap sarayları taştan yapılan saraylara tercih eder: "Saraylar ahşaptır, ama Avrupa'daki mermer saraylardan yüz kez daha zarif ve güzeldirler (Du Camp, 1848: 107–108).

Gautier'nin dışında kalan yazarlar, sarayın dekorasyonu ve iç süslemeleri konusunda düş kırıklıklarını ifade ederler. Du Camp gördüğü sarayı muslin ve sıradan İran kumaşları ile kaplı olduğunu gözlemler: "İpek ve kadife kaplama hiç yok, parıltılı hilaller hiç yok, doğusal lüks hiç yok, sadelik her yere hakimdir" (Du Camp, 1848:190).

Nerval, benzer yalınlığı Beylerbeyi Sarayı'nın haremde de gözlemler: "Odaların hepsinde bir divan, birkaç sandalye, bir konsol ve üstünde sütunlu bir duvar saati olan şömineyle döşenmiş. Mobilyalar gemi biçiminde bir yatakla birleşey ziyaretçi kendini Parisli bir kadının odasında düşler" (Nerval, 1956: 469).

Sarayların iç dizaynı konusunda Flaubert de belirgin bir düş kırıklığı yaşar. Ona göre odalardaki basit döşeme ve süslemeler dış yapılarıyla ve konumlarıyla uyumsuz (Flaubert, 1964: 642). Hayranlık verici odalar, belki de dünyanın en güzel manzarasına sahip olmalarına rağmen berbat bir beğeniyle süslandıklarını ve döşendiklerini belirtir (Flaubert, 1850, Correspondances: Lettre à sa mère). Gustave Flaubert'in, iç döşemeyi sarayların dış yapısıyla çeliştiği konusunda haklıdır. Zira, Lamartine'den Flaubert'e kadarki süreçte saraylara Batılı eşyalar girmeye başlamıştır.

İç ve dış yapı süslemelerinin ince beğeniden yoksun olmayan bolluğuna, Fransa ve İtalya'daki saraylar kadar zengin tavanlarına, doğusal görkemliliğin tüm göz kamaştırıcılığı ile parladığı bölümlere, köşelere karşın, iç döşemelerindeki sadeliği gezginleri şaşırtır: "Çıplak salonlar hasırlarla örtülü, sultana ait odaların kapıları açıktı, birçoğunu gördük, duvarların iç çevresinde geniş ve alçak divanlar, halılardan, hasırlardan, minderlerden, yastıklardan başka hiçbir mobilya ve koltuk bulunmaz" (Lamartine, 1971: 225–229).

Bazı yazarlara göre, saraylarda, gerçekten varolan ama sergilenmek yerine gözlerden uzak tutulan lüks eşyalar ve zenginlikler de bulunur. Gördükleri karşısında düş kırıklığı yaşayan Du Camp, arzularını ve okuyucusunu tatmin etmek için başka odalarda lüks eşyaları kapı aralanırken görür: "Beyaz muslinden bir perde aralanıyor, gözlerimizin önünde ışıldayan, parlaklıktan büyülenmiş kalakalıyoruz. yalnızca kılıçlar, yatağanlar, tabancalar, hançerler vardır" (Du Camp, 1848: 201). Tıpkı Du Camp gibi Gautier de sarayın başka yerinde çeşitli zenginliklerin parladığını yazar: "İran firuzeleri, Peru yakutları, Brezilya topazları, Baharem incileri, Seylan sefirleri, Macaristan opalleri, Haydarabat elmasları,

dünyanın tüm değerli taşları altın kabzalarında, altın kaplama gümüş kınlarında, mercan dipçiklerinde parlıyorlar” (Gautier, 1910: 283).

Sarayların çoğu yazar tarafından vurgulanan bir başka özelliği bahçeleri ve konumlarıdır. Türklerin karakteriyle ilişkilendirilerek anlatılan yapısal özgünlükleri, en çok Lamartine beğenir ve üzerinde durur :

“Bu hayranlık verici konutun genel karakteri, ne büyüklüğü, ne rahatlığı, ne de ihtişamıdır. Bunlar yaldızlı tahtadan yapılmış, pencereler açılmış çadırlardır. Bu sarayın karakteri, halkın karakterini andırır. Doğa uzlaşması ve aşkı, şu güzel görünüm, pırıltılı denizler, gölgelikler, su kaynakları, dağların karlı doruklarını çerçeveleyen ufuklar içgüdü, onların baskın içgüdüdür. Bu sarayda, bir Avrupa sarayının iç lüksü ne de gizemli şehvetleri var. Yalnızca, ağaçların balta girmemiş bir ormandaki gibi serbest ve sonsuz büyüdükleri, suların şarıldadığı, güvercinlerin dem çektikleri olabildiğince geniş bahçeleri var (Lamartine, 1832: 235).

Aziyadé'nin yazarı İstanbul'da atla gezerken, düz, cilalı yüksek duvarlara denk gelir. Bu duvarlar Çırağan Sarayı'na aittir. Sarayın bir yanda bahçeleri, öte yanda saray ve köşkleri görünür. Mermer sütunlu bir köprü ise dışarıdan kimse görmeden, saraydan bahçelere geçişi sağlar. Yazar, duvarlardaki yaldızlı ve işlemeli demir kanatlı kapıları biraz gizemli bulur: “Bu yasak girişleri askerler ve siyah harem ağaları koruyordu. Bu kapıların üslubu da, geçilmesinin yasak bulunduğunu gösteriyor gibiydi; Arap üslubunda işlenmiş olan mermer sütunlar ve kitabe yerleri garip resimler, gizemli karmaşıklıklarla örtülüydü” (Loti, 2000: 129). Tıpkı romantikler gibi Loti de duvarların arkasında “ne ölçüde ve ne değerinde zenginliklerin saklı olabileceğini” düşünmekten kendini alamaz.

1.5.1.3. Saray ve Acımasızlık

Geleneksel saray imgesinde sarayda sürekli taht kavgalarının yaşandığını ve bu kavgaların sonucunda insanların acımasızca cezalandırıldığı düşüncesi egemendir. Doğu ile ilgili haberler yayınlayan gazetelerde akla hayale gelmeyen haberler çıkar. Bu, o kadar abartılır ki, canı sıkılan padişah, paşalarından veya vezirlerinden binlerce koparılmış baş ve bir o kadar çift kulağı getirmelerini emreder. Görevlilerde bunu tamamlamak için esirlerin hatta silahsız köylülerin öldürülmesi isteyecek kadar zorbalıdır.

Bu imgeden hareketle 19. yüzyılda yazarlar, İstanbul'da sarayları gezerken sarayda yaşanan iç çekişmeleri ve bunun sonucunda yapılan acımasızlıkları hatırlarlar. Bir Türk

dostu olmasına karşın Lamartine de geleneksel saray imgesinin etkisinde kaldığı görülür. Uzaktan Topkapı Sarayı'nı seyrederken önce Racine'in Bajazet'yi sonra Victor Hugo'yu anımsatır:

“Ay sayısız köşkü aydınlatıyor. IV. Murat'ın sarayının eski surları, çınarların koyu yeşili arasında bir kayaya benziyorlardı. Asırlardan bu yana bunca dehşet ve ünlü dramın geçtiği tüm sahne gözlerimin önünde ve düşüncemdeydi. Tüm bu dramlar, kişileri, kan izleriyle önümde belirliyordu” (Lamartine, 1832:175).

Bu imge Lamartine'in belleğinde o kadar yer bulur ki Topkapı Sarayı'na ayak basar basmaz bir kez daha hatırlar: “Oradan, sarayın korkunç kapısının sık sık vezirlerin hatta sultanların kanlı başlarını kusmak için açıldığı avluya indik” (Lamartine, 1832: 225). Lamartine, on altı yıl sonra ikinci kez Türkiye'ye geldiğinde de bu imgeyi yineler. Uğursuz bir yer olarak tanımladığı bu sarayda, özellikle yeniçerilerin isyanlarında kanın sel gibi aktığını, kesik başların yerlerde yuvarlandığını bir kez daha dehşetler içinde hatırlar.

Gérard de Nerval de Hugo'nun şiirlerinin etkisinde kalmaktadır. Henüz sarayın kapısında Hugo'nun şiirindeki kesik başları hatırlar: “Sarayın kapısında, küçük sütunlar arasında bir zamanlar kesik başların, ünlü Saraydaki kesik başların sergilenmesine yarayan duvar oyukları görülüyor” (Nerval, 1956:617). Saraya girer girmez ilk avluda gördüğü garip bir şeyi, yine sarayda işlenmiş veya işlenecek cinayetlere yorar: “Uzaktan bir kuyu ağzına benzeyen kocaman mermer bir dibek bu. Tümüyle özel bir kullanma yeri var. Eğer müftü, din işleri başkanı, tesadüfen görevlerinin gereğini yapmazsa, bu dibeğin içinde, büyüklüğüne uygun demirden bir tokmakla vücudunun dövülmesi gerekir” (Nerval, 1956: 618).

Nerval kadar Gautier de bu acımasızlıkları anımsar. Henüz gemideyken, kimi yolcular ona Topkapı Sarayı'nın surlarında bir delik göstererek cezalandırılmak istenen odalıkların, bir kedi ve bir yılanla birlikte çuvallara konarak buradan denize atıldıklarını söyler. Gautier, Boğaz'ın maviliklerine bakarken “Coşkun akıntılı bu mavi ve derin su, ne kadar güzel vücudu gezdirdi! Söylence belki de asılsızdır; ama gerçek olmasa da yersel renk içerir” (Gautier, 1910: 72) diye ekler. *İstanbul* adlı eserin yazarı, dışarı çıkıp bir kahvenin önünden aynı sarayın anıtsal kapısını içlerinde gümüş bir tepsi içinde Tepedelenli Ali Paşa'nın başının da bulunduğu kafaları imgeler.

Loti, davetli olduğu Eski Saray'ı gezerken karanlık geçitlerden geçtiği sırada sarayda gördüğü lambalar, ona geleneksel imgedeki cinayetleri hatırlatır: “Yüz ya da iki yüz yıl önce

burada boğazlanan filan sultanın ya da filanca hanım sultanın anısını sürdürmekte” olduğunu söyler (Loti, 2002: 126).

Sonuç olarak; saraylar, önceden edinilmiş zengin bir imgeyle gezilen yerlerdir. Ancak bu imgede yer alan unsurlar gözlemlenemediği zaman düş kırıklığa yaratan yerler olurlar. Bu durumda düşleme yeniden devreye girer ve yazar, bulamadığını sarayların gezemediği yerlerinde olduğunu varsayarak olağanüstü ve büyümlü imgedeki gedikleri onarır. Her zaman düşlemesi de gerekmez, okuduğu kitaplardaki sahneleri anımsama yoluyla da saray yeniden acımasızlığın, cana kıymanın yaşandığı yerler olur. Böylece geleneksel imge bir daire çizerek gözlemlenen şeylerle kendini doğrulamaya çalışarak pek az yeni unsur eklenmiş olarak başlangıç noktasına döner.

1.5.2. Türk Edebiyatında Saraylar

1.5.2.1. Mimari Yapı ve Dekorasyonları

Bir güç kaynağı ve etrafına pervane toplayan kandil gibi bir cazibe noktası olan İstanbul sarayları, mimari açıdan da muhteşem bir yapı sanatıdır. Bu da sarayları ve köşk, yalı gibi benzer yapıları, İstanbul’un genel manzarasının vazgeçilmez bir dekoru yapmaktadır. Bu itibarla, adı geçen yapıları en çok tasvir eden Türk yazarı Samiha Ayverdi’dir. Ayverdi’nin saray, yalı ve köşk betimlemelerinde geniş sofa ile sayısız odalar, el emeği göz nuru dekoratif süslemeler ön plana çıkar. *İbrahim Efendi Konağı*’nda İbrahim Efendi ailesinin yakın dostu Hasip Paşa ailesinin sahil sarayını tanıtırken Beylerbeyi ve Boğaz’ın en muhteşem binası olarak nitelemesi söz edilen özelliklerden kaynaklanır: “Bütün saray ve yalılar gibi giriş bahçeden büyük merkezi sofaya idi. Bütün odaların ve salonların kapıları bu son derece geniş ve dayalı döşeli sofaya açılır, yukarı çıkan çift merdiven de gene peri padişahlarının saraylarına giden tılsımlı bir yolmuş gibi bu sofadan başlardı. Binanın sanki tamamlayıcı parçaları hissini veren yerine oturmuş ve oturduğu yer ile et tırnak gibi kaynaşmış eşya, refahın olduğu kadar görgü ve zevkin de mahsulü” (Ayverdi, İEK: 257). Yıldızlı kornişler, firfırlı perdeler de dekorun en ilginç duran süslemeleridir. Yapısındaki bu incelikler, döşemesi tarzı İstanbul’un bolluk dönemlerinin zarafetini ve ihtişamını hatırlatır,

Ayverdi, *Boğaziçi'nde Tarih* eserinde de, 19. yüzyılda Arnavutköy'den Bebek semti arasında bulunan sahil sarayları kişileştirerek “el ele, diz dize, yan yana” sıralandıklarını ifade eder. Bu yalılarından kepçe Nazırı Mustafa Bey'e ait yalının harem kısmında kırk oda olduğunu da aktarır. Odaların yanında kubbeli divanhaneler, geniş sofalar yer alır. Odaların birinde Hırka-i Şerif'in bulunduğu bir oda bulunur. Burada ramazanda teravih kılınır, civar komşular, yalı halkı huşu içinde Sakal-ı Şerif'i ziyaret eder (Ayverdi, 2005: 217).

Yılanlı Yalı'nın girişinin sol tarafında bulunan büyük taş odasında odanın duvarlarına gömülmüş altın yaldızlı ve nakışlı raflarda el yazması kitaplar ve aynı duvarlarda, kapakları birer sanat harikası olan çubuk dolapları barındırır. O da yine kubbeli ve havuzludur. Havuzun etrafında dantel gibi işlenmiş bir mermer şebeke ve duvarların birinde de akan selsebil de odanın en belirgin özelliğidir (Ayverdi, 2005: 218).

Çengelköy'deki sarayın yapımı çok eskilere dayanır. Evliya Çelebi'nin anlattığına göre bu sarayın her katında fiskiyeler ve müteaddit hücreler olduğunu kaydeder. Sarayın yan tarafın da ise bir mescit, bostancı odaları ve köpekler için de bir seksonhane bulunur (Ayverdi, 2005: 362).

Ayverdi, Revan Köşkünü gezmiş bir yabancından sarayı şöyle aktarır: “saray, tavanları İran üslubu yaprak şekli nakışlar ile süslü müteaddit daireden ibaretti. İç duvarlarda siyah çiniler kaplı idi. Dairenin birinde, duvarlar tamamıyla aynalarla örtülüydü, tavanda da mücevherle süslü bir avize asılı bulunuyordu. Sultan Murad'ın ok ve mızrakla delmiş olduğu demir parçaları mevcuttu. Bahçede ise padişahın yalnız yaz mevsiminde oturduğu muhteşem bir kasır vardı. Kasrın içindeki çeşmeden etrafa dökülen sular, sıcak havalarm ne hoş serinleticisiydi” (Ayverdi, İEK: 397).

Yazar, saraylarda ve yalılarda anlatılan ihtişamın gerçeği yansıttığı düşüncesindedir. Zira, gözümüzde büyüttüğümüz hayat şartları ve lüks eşyalar, eskiden günlük yaşam şartları ve eşyalardan sayıldığını söyler. Geçmiş dönemde, saraylarda yaşanan görkemli yaşam için, “Bu gün bir tahta iskemle, bir cam bardak, bir basit kilim ne ise, o devirlerde de yaldızlı taht, altın leğen, gümüş kase o idi” der (Ayverdi, 2005: 398). Ona göre bu günün insanlarına bir masal gibi gelen saraylardaki bolluk ve ihtişam şadırvanlı avlular, selsebilli odalar, zümrüt kakmalı duvarlar, mücevherli tahtalar, atlaslar, kemhalar, kadifeler ve çuhalarla döşenmiş divanhaneler o devrin olağan çizgileridir.

Lady Montegue'm de söz ettiği Ali Paşa'nın Üsküdar Sarayı'nın Ayverdi'ye göre en önemli tarafı hamamın su tertibatıdır. Burada yüksek bir seddin dört bir köşesinden, şelaleler

halinde gelen ve mermer kurnalara akan sular, bu kurnalardan bir büyük kurnaya dökülüp toplanarak deliklerden dışarı fişkırdığını savunur. Sarayın önü deniz, diğer iki tarafı da geniş bahçelerle kaplıdır. Havuzlar, çeşmeler, kameriyeler, tepelere doğru tırmanan ağaçlar, yeşillikler, çiçeklerle duvarlarında, tavanlarında, kapılarında, pervazlarında Türk sanatının dile geldiği bu saray, devrinin ihtişamlı olduğu kadar en zevkli binalarından biridir (Ayverdi, 2005: 404). Sarayın padişah dairesi de bir başka güzellikte “Her tarafı sedefli, çinili, yaldızlı ve nakışlı olan bu müze-daire, çivi yerine zümrüt kakılmış duvarları, her köşesinde sanatın dile gelip konuştuğu tavanları, pencereleri, dolapları, rafları ve eşyaları ile ben bir imparatorluk destaniyim der gibidir. Ayverdi, bu oda bu hali ile ne kadar övünse azdır der (Ayverdi, 2005: 405).

Samiha Ayverdi'nin çizdiği bu olumlu tabloya zıt görüş belirten yazarlar da bulunmaktadır. Bunlardan biri Halit Ziya'dır. Halit Ziya, Dolmabahçe sarayına resmi görevli olarak yaptığı gezintide düş kırıklığına uğrar. Fransız yazarlar gibi, *Saray ve Ötesi* eserinde dışarıdan ihtişamlı görünen yapının, içine girildiğinde zihinlerde var olan saray imgesinin tersine bir görüntü sunduğunu gözlemlemektedir. Sarayın koca bir mahalle olduğunu ve ancak bir gün içinde tam olarak gezilebileceğini iddia eder. Binanın otuz yıldır terk edilmiş olması ve bunun sonucunda bakımsızlıktan her tarafı yıkık dökük olması yazarı oldukça düşündürür: “Hiçbir tarafını, hiçbir köşesini görmedik ki bizi müteessir ve aynı zamanda nasıl ihya ve imar edebilecek diye bir endişe ile mütehayyir etmiş olmasın” (Uşaklıgil, 2003: 101).

Aynı yazar, benzer şaşkınlığı Yıldız Sarayı ziyaretinde de yaşar. Sultan Reşat'ın yanında başkatip olarak çalıştığı dönemde bu sarayının eşyasını tespit etmek amacıyla saraya ilk girişinde karşılaştığı manzara karşısında adeta donup kalır. İsmi anıldığında İstanbullularda endişe yaratan Abdülhamit'in özel dairesiyle karşılaştığında düş kırıklığı yaşar. Söz konusu mekanın loş, basık tavanlı ve kağıtlarla dolu dolaplardan ibaret görür (Uşaklıgil, 2003: 192).

Halit Ziya'ya göre adı geçen sarayın halka oldukça kapalı olması çeşitli rivayetlere, abartılı hikayelere sebep olur. Hatta sarayın bu hali Fransız edebiyatçıların bilinçaltılarında yer edinen geleneksel imgedeki rivayetlere davetiye çıkarır. Yıldız'ın adı anıldığında İstanbulluların hafızasında, Fransız yazarlardaki lüksün her türlüşünün bulunduğu, ay parçası sayısız cariyeye ve odalıkların yaşadığı ve kadınların acımasızca cezalandırıldığı yer canlanır: “İstanbullular inat ve tamahla biriktirilmiş mücevherlerden, altından oluşmuş hazineler, bütün vatan çarkını ve cihan siyasetini keyfe göre evirip çeviren dolaplar ve bunların yanında şarkın cennet rivayetlerinden

mülhem şehvani efsaneler ve daha sonra menfalarda çürütülen biçareler, nerelere atılıp yok edildikleri anlaşılmayan kurbanlar” düşünülür (Uşaklıgil, 2003: 190).

Loti'nin söz ettiği ihtiyar kadınların kaldığı bölmeden Halid Ziya da Topkapı sarayında karşılaşır. Bu bölümde “ihtiyarlamış, ölüp bu dünyadan göçmek zamanına intizaren ömürlerinin bakiyesini mukaddes bir muhitte geçirmeleri münasip görülmüş olan saray kadınlarına mahsus daire ile gene bu kabilden haremağalarından mürekkep bir darülaceze mevcuttu. Bu biçarelere onlar kadar biçare ve bedbaht olan akağalarını ilave etmek gerekir. Bunların kimler olduğuna kendileri için kabul edilen isim kafi delildir. Erkek şeklinde fakat recüliyet vasfından mahrumiyetleri sebebiyle tüysüz tömürsüz oldukları için akağalar diye tanılan bu zavallıların arasında pek zekilerine de tesadüf edilirdi” (Uşaklıgil, 2003: 220).

Halit Ziya, aynı eserinde Sultan Reşat'ın, bazen kayık gezilerini yaptığı Göksu sarayını betimler. Sarayın dış cephesindeki işlemler ve çıkıntıları ile adeta bir oyaya benzettir. Burada Avrupa ve Osmanlı saraylarını karşılaştıran yazar, saraylarımızın, resimleriyle, dövme demirleriyle birer sanat harikası olan Batı sarayları ile kıyaslanamayacağı görüşündedir. Çünkü İstanbul saraylarını sadece hatların uyumu, cephelerin süslemesi, iç kısımlarda genişliklerin çokluğu ile şehrin en güzel iftihara layık eserler olduğunu ileri sürer (Uşaklıgil, 2003: 159).

1.5.3. Fransızca Türkçe Eserlerde Saray Tasvirlerinin Karşılaştırılması

Elde edilen bulgular ışığında İstanbul'a dair eser veren 19. yüzyıl edebiyatçılarında saray kavramı olumlu ve olumsuz imgeler çağrıştırdığı gözlemlenmektedir. Olumsuz saray imgesi daha çok önceki devirlerde yazılan ve saraylarda yaşandığı tahmin edilen olaylardan, olumlu saray imgesi ise tamamen mimari yapıdan kaynaklanır.

Fransız yazarlardaki olumsuz imgeye Hugo'nun *Saray'da Kesik Başlar* şiiri gibi yapıtların büyük oranda kaynaklık etmektedir. Söz konusu yapıtta saray, sayısız cinayetlerin işlendiği suçlu bulunan kadınların acımasızca öldürüldüğü bir yerdir. İncelediğimiz yazarlarda belirtilen olaylara tanıklık etmeselerde okuduklarını hatırlayarak bütün bunların yaşandığını anımsar. Yukarıda ifade edildiği gibi İstanbul ve Türkler hakkında en önemli düşünceler besleyen edebiyatçılar bile geleneksel imgeden kurtulamayarak saraylarda kesik başlar ve kan izleri arar. Örneğin Türk halkının dostu olarak bilinen Lamartine bile saray gezintileri sırasında muhtemelen önceden okuduğu kitapların etkisinde kalarak saraydaki acımasızlıkları, kesik başları hatırlar.

Türk yazarlarda buna benzer bir imgeye rastlanmaz. Ancak Halit Ziya, Yıldız sarayının halka kapalı olması, İstanbullularda kaçınılmaz olarak bazı endişeler ve acımasızlığa dair hikayeler oluşturduğunu ileri sürer.

Tespit edilen bir başka konu ise sarayların Fransız yazarlarda ve Halit Ziya’da düş kırıklığı yaratmasıdır. Fransız yazarların, sarayda görmeyi arzuladıkları lüks ve ihtişamla karşılaşmayınca düş kırıklığı yaşadıklarını belirtmek gerekir. Bu yüzden ilgili bölümde Flaubert’in saraylar için “Saray, büyük bir şey ifade etmiyor” dediğini, Gautier’nin ise onları tavuk kümesine benzettiğini aktardık. Ancak, incelenen metinlerde Dolmabahçe sarayının beyaz mermerinden dolayı yazarlara görmeyi arzuladıkları İstanbul ve Doğu sarayları imgesini esinler.

Türk yazarlardan ise Ayverdi’nin büyük bir tutkuyla İstanbul’u saran yalılar ve sarayları betimlediğini, her birinin Osmanlının geçmişte kalan ihtişamını sergilediklerini yazdığını aktardık. Buna karşın Halit Ziya, tıpkı Fransız edebiyatçılar gibi, sarayların sanılanın aksine kendisinde düş kırıklığı yarattığını belirtir. Yıldız Sarayı’nın kimi yerlerini loş, karanlık ve rutubetli bularak bu durumu, dışarıda oluşan Abdülhamit’in Yıldız Sarayı imajı ile uyummadığını savunur.

Özet olarak, İstanbul şehrinin dış manzarasının önemli unsurlarından olan saraylar, haremleriyle beraber Fransız Edebiyatçıların oldukça ilgisini toplamıştır. Harem bölümünden dolayı saray, camiden daha çok kendinden söz ettirmiştir. Sarayın bu kısmı, bir gizemdir. Halılarıyla, banyolarıyla, içindeki çok sayıdaki hurileriyle bir masal dünyasını andırır.

1.6. Meskenler

1.6.1. Fransız Edebiyatında Meskenler

Doğusal İstanbul’un Fransızca eserlerdeki bir başka ilginç dekoratif unsuru eski İstanbul evleridir. Bu evler yazarlarca asıl İstanbul diye tanımlanan doğusal ve pitoresk Eyüp gibi semtlerde bulunur. Hemen belirtelim ki, yazarların sevimsiz bulduğu Beyoğlu evlerinin bunlara dahil olmayıp farklı olduklarını belirtmek gerekir. 19. yüzyıl boyunca yaşanan değişim sonucu, Beyoğlu ve çevresinde, meskenlerin mimari görünümünün değişerek batılı bir özellik kazandıkları görülmektedir. Bu farklılık, hemen hemen bütün yazarlarca da dile getirilir. Burada, eski evlerin, doğusal mimarisinde ön plana çıkan taraflar işlenecektir.

1.6.1.1. Cumbalı ve Çok Pencereli Mesken

Fransız edebiyatçıların tasvir ettikleri İstanbul evleri, Paris'teki meskenlerden çok farklıdır. Evlerin, yazarların ilgisini çeken en ilginç yönleri kafese benzeyen kapalı pencereleri, cumba veya şahnişin denilen sokağa doğru uzanan kısımları ve bahçeleridir. Başta Loti, Farrère ve Lamartine gibi yazarlar şehir gezintilerinde İstanbul evlerinin bu özelliklerini dile getirir.

Pierre Loti, söz konusu niteliklere sahip evlere *Aziyadé* eserinde birkaç defa değinir. Bunlardan biri, Behice Hanımın iki cumbası olan evidir. Behice Hanım için bir gözlem yeri dediği bu evde “Uçurumlar üzerindeki konutunda, dışbudak ağacından özenle yapılmış kafeslerle çevrili iki cumba vardır” (Loti, 2000: 107).

Arif müstear ismini kullanan kahraman, İstanbul'u terk edeceği sırada, *Aziyadé*'nin oturduğu mahalleye giderken de cumbalara denk gelir. Kibarlar mahallesi olarak gördüğü buradaki evlerin dış tarafını “Koyu renklerde keresteyle yapılmış eski evler bir servet gizliyordu; kapalı balkonlar, çıkık şahnişinler (cumba) hüznü yol üzerine taşıyordu.; demir parmaklıklar arasında, üzerlerine eski zaman sanatçıların ağaçlar ve kuşlar resimledikleri dışbudak hatıllarından ince kafesler vardı” (Loti, 2000: 184) şeklinde tasvir eder.

Loti, İstanbul'a altıncı gelişinin izlenimlerini topladığı *Doğu Düşleri Sona Eerken* eserinde de bu tarz evlere değinir. Büyük bir arzuyla Edirnekapı Mezarlığı'nda bulunan *Aziyadé*'nin mezarına giderken yol boyunca karşılaştığı evlerin şahnişinli ve bahçelidirler. Yazar, “cumbaları başımın üstünden çıkıntı yapan koyu renkli eski küçük evlerin” (Loti, 2002: 39) önünden geçer. Evlerin bahçelerinin duvarları da yıkık dökük bir haldedir. Ancak bahçedeki çeşitli meyve ağaçları ve çiçeklerden dolayı Loti, kendini Fransa'daki kırlarda zanneder.

Claude Farrère'in *L'homme qui assassina* eserinin kahramanı, İstanbul'a geldiği ilk günlerde Beyoğlu'nun Brousse adlı sokağında ikamet eder. Bu sokaktaki evini biraz geçtikten sonra doğusal özellikler taşıyan bir mahalleye geldiğini hisseder. Söz konusu mahalleyi Türk bulduğunu ifade eden yazar, bunu da çevredeki evlerin görüntüsün ve mimarisinden anlar. Zira buradaki evlerin iki katlı ve ahşaptan yapıldığını, ışık geçirmez beyaz perdelerle örtülü bir sürü pencereleri olduğunu söyler (Farrère, 1939: 17).

Farrère'in kahramanına göre böylesine küçük, cumbalı, kapalı ve aynı zamanda yıkık bir görüntüsü olan evlerde sadece Türkler ve Müslümanlar oturur. Bu düşüncesini büyükelçilerden edindiğini ve kendisine Kanlıca'nın yukarısında Asya kıyısında

bulunan evlerde sadece Türklerin oturduğunu söylediklerini aktarır. Kahraman “Burada bir Avrupalının bile oturacağı bir tek ev bile yok. En azından, bu, bütün elçilerin resmi görüşüdür” (Farrère, 1939: 72) der. Tıpkı Pierre Loti’nin kahramanı gibi Farrère’in kahramanı da tavrını eski yapılardan yana koyarak modern stilin yayıldığı Beyoğlu’nun Avrupa kıyısındaki evlerinden hoşlanmaz ve İstanbullu dostu Mehmet Paşa’ya “Yeniköy’den Büyükdere’ye uygun hiç bir küçük mesken yok. Çoğu o kadar çirkin ki nerdeyse bir kronik kabusu yakalanacağım” der.

Yukarıda aktardığımız gözleminden ayrı olarak Farrère, yine gece Boğaz’dan vapurla geçerken, Asya yakasının ışıkları mum veya yıldızlara benzeyen çok sayıdaki pencereci ahşap evlerinin görüntüsüne dikkat çeker (Farrère, 1939: 22).

Eski evlerin kafesi andıran pencerelerinin sürekli kapalı olması Fransız Edebiyatçıların daha da ilgisini çeker. Yazarlar, bu kafesler yüzünden en çok merak ettikleri Müslümanların ev hayatını, evde yaşananları, kadının evdeki yaşam biçimi hakkında bilgi sahibi olamazlar. Dolayısıyla kapalı kutu gibi duran evin içerisindeki hayatı, gizemli ve kutsal olarak nitelendirirler. Loti’nin Fatih’te kaldığı evin de penceresi ön plandadır. Tamamıyla şark usulü döşenen ev, mimari yapısıyla geleneksel İstanbul evlerinden farkı bulunmaz: “Her yanı sınıksız kafesle çevrili. Giriş katında uşaklar, beni bekleyen korumalar kalıyor. Girişteki beyaz mermer sofada, rafların üstünde takunyaları, pabuçları duruyor. (...)” (Loti, 2002: 118).

Claude Farrère’in kahramanı da, bu evlerin “Türkçe de kafes denilen tahtaları birbirine geçirmeli parmaklıkların pencereleri örttüğünü” dile getirir. Kahramanın kaldığı ev de bu tip bir yapıya sahiptir. Bundan sıkıntı duymadığını zira bunun kendisini dışarıdaki kötü bakışlardan koruduğunu belirtir: “Kendisini sokaktan geçenlerin veya komşuların kötü, gizli bakışlarından korur. Bu yüzden bir Türk odasının tapınakların en mahremi, en dokunulmazıdır” der (Farrère, 1924: 223). Farrère de, Loti gibi Bursa’dan alınan ipek perdelere, ortada duran bakır mangala hayran kalmaktan kendini alamaz.

Lamartine de Beyoğlu’na doğru giderken eski tip evlere denk gelir. Bu evlerin ilginç tarafı yine kafesleri ve bahçedeki servi ağaçlarıdır: “Kafesler Türk evlerinin içini maskeliyordu. Bu evlerin görünüşü fakir, kendi hallerine bırakılmış gibi idi; bir servinin yeşil oku renksiz, harap duvarların arkasından şeffaf bir gök üstünde yer yer fişkiriyordu” (Lamartine, 1971: 74).

İstanbul'un bütün pencerelerinin böyle olduğunu iddia eden Loti'nin kahramanı, bunları Avrupa şehirlerindekiyle karşılaştırır. Batı şehirlerindeki evlerin içinin dışarıdan görüldüğünü, yoldan geçenlerin genç, yaşlı güzel insan başlarını fark ettiklerini, buna karşın Türk evlerinin ise "Bütün bakışlara kapalıdır. Kapı bir ziyaretçiyi geçirmek için açılırsa yalnızca aralanır; arkasında, onu hemen kapayan biri vardır. İçerisi hiçbir zaman keşfedilemez" olduğunu yazar (Loti, 2000: 185).

Evlerin yıkık dış görünüşü, Pierre Loti'ye, içeride dramın yaşandığını esinler. *Bezgin Kadınlar* romanının kahramanı, Göksu'dan dönerken, Anadolu kıyısındaki evleri "İçinde nasıl bir dramın geçtiği hiçbir zaman bilinmeyen sessiz eski evler; yeşil dallar altında gizli eski bahçeler" olarak görür (Loti, 2007: 242). Evlerin dış görüntüsünü, bir yapı için olumlu şeyler çağrıştırmayan "sessiz, eski" gibi sözcüklerle betimlemesi, yazarı içeride dramın yaşandığını düşünmeye iter.

1.6.1.2. Ahşap Mesken

İstanbul evlerinin cumbalı, kapalı ve birden fazla pencereye sahip olmalarının dışında genelde ahşaptan yapıldıkları görülmektedir. Farrère'in *L'homme qui assassina* romanının kahramanları Lady Falkland ve Mareşal, İstanbul'u gezerken sokakların dar ve evlerin ise ahşap olduğunu aktarır: "Rüzgar esmesin diye yapılan sinusoitli sokakta, evler ahşaptır, violet renkli eski, güzel ahşaptan" (Farrère, 1939: 97-98). Eserin kahramanı, bir başka yerde İstanbul'un tozlu sokaklarında gezerken, yine yıkılmak üzere olan evlere denk gelir. Lady Falkland'ın Mareşal'a hitaben duygularına hakim olamadan şehrin yapılarının birbirlerine benzediklerini ve harap bir görüntü sunduklarını haykırarak şehri bu yüzden büyük bir köye benzetir. Çoğu ahşap olan evler, toz içinde kalmış ve bitişiklerinde yabani incir ağaçları bitmiştir. Camlı, demir parmaklı ve çok temiz beyaz perdeli şahnişinleri olan bu yapıların çok sağlam bir görüntüleri bulunmaz.

Farrère, söz konusu eserinde İstanbul'un ahşap yapılarıyla ilgili şu ifadeleri de kullanır: "ahşaptan küçük kulübeler yığını", "...bu küçük evler, dünyanın en sade ve en sevimli yapıları işlenmemiş, doğal bir ahşap, sadece eski ve biraz da verniklenmiş bir ahşaptan oluşmuşlar. İstanbul, hemen hemen hepsi adeta ahşaptan inşa edilmiş ve kahverengi kiremitle kaplı" (Farrère, 1939: 67).

Gautier de İstanbul'un ilk manzarasında bakımsız mezarlıktan sonra ahşap evleri görür. Loti ve Farrère'in sevimli buldukları ahşaptan evleri pek beğenmez: "Birkaç tahta parçası, lata ve çitlerle yapılmış, güneş ve yağmur yüzünden pembeye çalan bir kırmızıya boyanmış küçük tahta evler, çökmek üzere, biçimsiz, güçsüz ve sulu boya resimlerine ya da İngiliz süslemelerine çok yaraşan harabe halinde, ağaçlar arasında toplanmıştı" (Gautier, 2007: 82).

Fransız yazar, İstanbulluların evlerini ahşaptan, ibadethanelerini de taştan yapmalarına ilginç bir yorum getirir. Şehrin Müslüman halkının hayatın geçici olduğu düşüncesinden hareketle evlerini tahtadan inşa ettiğini iddia eder: "Sağlam ve değerli maddeleri Allah'ın evine ayıran ve insanın geçici barınağı için kendisi kadar ölümlü ahşap evler yaptıran..." (Gautier, 2007: 260). Bu iddiaya göre inanç, mimari yapıyı şekillendirir.

Ahşap yapıların 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında değerlerini yitirdikleri gözlemlenmektedir. Pierre Loti, ilk gelişinden otuz dört yıl sonra İstanbul'a geldiğinde eski evleri yerinde bulamayınca üzülür "...ama her şey daha da çirkinleşmiş; nasıl yitip gidiyor her şey! Kıvrıla kıvrıla yukarı çıkan, aşağı inen sokaklar eski Türk evleri varken ne kadar hoştu" (Loti, 2003: 50) ve onların yerine kurulan yapıları ise nitelsiz bulur.

Yazarın üzüntüsünü gidermek için teselli bulacağı bir ev verilir. Fatih semtinde bulunan ev, hem geniş hem de içindeki eşyalar biraz da Türklüğünü ve doğusallığını korumuş durumdadır (Loti, 2003: 72).

İstanbul'da ahşap yapıların dışında taştan evler de bulunur. *Aziyade*'nin kahramanı, dostu Ahmet'in kız kardeşi Eriknaz'ın evine giderken Fener'de eskiden kalma taştan yapılarla karşılaşır. Burada gördüğü evler için kahraman, "demir zırhlı" ve "İslamlıktan önce" deyimini kullanır. Sokağa doğru uzanan ve altında ancak baş eğilerek geçilebilen balkonlu bazı evler de vardır. Taştan olan bu evleri, yazar Bizans evleri olduğunu söyler (Loti, 2000: 187).

Bu satırlardan hemen sonra da, Gautier de ahşaptan evlerin dışında Haliç yokuşundan, İstanbul manzarasına bakarken "Kasımpaşa'nın kahverengi kiremitleri ve kırmızı evlerinden" bahseder. Yazar hayranlık duyarak baktığı bu manzarada gördüğü başka evleri de görür. Bunlar da Anadolu'nun dört bir yanından gelen insanların kurduğu gecekondular olması muhtemeldir. Siyah evler dediği bu konutların demirci, kömürcülere ait olduğunu belirttikten sonra az önce kullandığı bir "ev" sözcüğünü bu

konutlar için fazla bulur: “Biraz önce ev dedim, ama bu kelime fazla şatafatlı, bu yüzden sözümü geri alıyorum. Kulübeleri, harabeleri, küçük dükkanları, kümesleri, yani islenmiş, kirli, zavallı ne kadar şey bulursanız hepsini bir araya getirin, ama sakın Descamps’ın malasıyla Doğu tablolarında hevesle biçimlendirdiği ve viranelere çekicilik kazandıran o çizik, vebasız, küflü, çürük, ufalanmış eski duvarlar olmasın içinde” (Gautier, 2007: 83).

1.6.1.3. İç Dekorasyon

Pierre Loti, *Aziyadé* romanında, Eyüp semtindeki yeni taşındığı evin iç dekorasyonundan söz eder. Yazarın evi, ilk başta, mütevazı iken sonraları süslü doğusal dekorlarla düzenlenir. Bunlar Acem halıları, İzmir’in kapı perdeleri, çiniler, silahlardır. Loti, bu eşyaların getiriliş şekline de dikkat çeker: “Aziyadé her akşam yeni bir şey getiriyor; Abeddin Efendinin evi eski değerli şeylerle dolu ve efendilerinin biriktirdiği şeyleri kadınların alıp kullanmaya hakları bulunduğunu” (Loti, 2000. 82) Aziyade’nin söylediğini aktarır. İpek perdelerle kaplı bu eski evin yeni eşyaları Loti’yi şaşırtır.

Yukarıda tasvirleri verilen evlerin aydınlatılması, daha çok mum ışığı, gaz lambası veya kandillerle sağlanır. Bu aydınlatma araçlarının ışıkları sokaklara vurur, böylece sokaklar da aydınlanmış olur (Gautier, 2007: 94).

1.6.2. Türk Edebiyatında Meskenler

1.6.2.1.1. Bahçeli, Sofalı ve Ahşap Mesken

Türk edebiyatçıları da Fransız edebiyatçıları kadar olmasa da geleneksel eski İstanbul evlerini betimler. Betimlemelerde evlerin, çok odalı olduğu ve geniş bir sofasının bulunduğunu sıkça belirtir.

Bahçe zevki, İstanbul’un en büyük meraklarından biridir. Hatta bu zevkin o dönemdeki halkın mimari anlayışını şekillendirmiştir. Samiha Ayverdi *İbrahim Efendi Konağı* eserinde, bahçeyi eski evlerin olmazsa olmaz özelliklerinden olduğunu dile getirir: “Eskiden her evde bir bahçe, hemen her bahçede bir asma vardı. Ev, ister otuz otuz beş odalı bir konak, ister dört beş odalı bir yer olsun büyüklere de çocuklara da ağaç, toprak zevkini ikram eden ufak veya büyük bir bahçesi vardı” (Ayverdi, İEK: 158).

Refik Halid'in *Bu Bizim Hayatımız* romanının kahramanı Şemsi de Cafer'in evini betimlerken mekanın bahçesinden söz eder. Fransız yazarların sık sık bahsettikleri evlerin havuzlu veya çeşmeli bahçelerine benzer bir bahçe burada da bulunur: "Sonunda mini mini bir bahçe. Bu bahçeye neler sığdırmamıştır? Fıskiyeli havuz, kameriye, çardak, tulumbasıyla kuyu, bir nar ve ayva ağacı..." (Karay, BBH: 45). Dış kapıdan iki merdiven inilerek girilen ev, anlatıcıya göre dışarıdan pek küçük, kulübemsi görünür. İçeriden ise müritlerini kaybetmiş ve çökmeğe yüz tutmuş bir kenar mahalle tekkesi görüntüsü verir. Yapının tek göze hoş gelen tarafı oldukça geniş olması ve çok sayıda odasının bulunmasıdır.

Eserin girişinde Murad Naci'nin uğradığı Cemşid'in evi de Beykoz dolaylarında bir bahçe içindedir: "Karadeniz'e bağrını açmış, bahçe içinde ahşap; boyası dökük, pencereleri patiska perdeli ve gereksizce sivrilmiş üç katlı bir ev" (Karay, BBH: 28).

Aynı yazarın, *Sonuncu Kadeh* eserinde, Cemşit'in babası Hüsrev'e miras olarak kalan evin de önemli özelliklerinden biri bahçesidir. Anlatıcı evden "Bahçeli, ahşap bir yapı idi, altın para iki yüz doksan dokuz liraya satın alındı. Tamir ettirdi" (Karay, SK: 84) ifadeleriyle söz eder.

Yukarıda Refik Halid'in bahsettiği evlerdeki genişliğe Samiha Ayverdi de dikkat çeker. Ayverdi'ye göre evin en geniş bölümü ise sofa kısmıdır. Sofa özellikle bayanlar için önem arz eder. Zira bütün gün kapalı ortamda bulunmaktan sıkılan kadınlar, sofada temiz hava alırlar: "Odaların içinde, oturmaktan, çalışmaktan, düşünmekten ve konuşmaktan yorulan insanlar, ancak buraya çıkınca, çiçek suyu içmiş, gülsuyu koklamış gibi ferahlar ve iklim değiştirmişçesine hafiflerdi" (Ayverdi, İEK: 318). Bu yüzden, vücut için kalp ve damar ne ise ev için de sofa da o görevi yerine getirir. Bir başka eserinde de evin yine taşlık denilen sofasına değinirken, kadınların bu mekanın vazgeçilmez unsuru olduğunu ifade eder: "Tokmaklı, zilli veya halkalı bu kapılardan biri açılıp da Malta taşı döşeli ya da sadece toprak kaldırımli bir taşlığa girildi mi, dışarıda sıfır gibi görülen kadın varlığı burada buram buram tütmeye başlar ve her köşeden koklanabilirdi" (Ayverdi, İG: 105).

İncelenen Türkçe metinlerde geniş bahçesi ve sofası bulunan evlerin çoğu ahşaptan yapıldığı gözlemlenmektedir. Evlerin ahşap olmasını Tanpınar mimari bir anlayıştan ziyade zorunlu nedenlerden kaynaklandığını iddia eder. Bu nedenlerin başında şehrin feth edilmesinden sonra yeni yerleşim yerlerinin acil olarak yapılması ve

ikinci Bayezit'in saltanatı dönemindeki büyük deprem gelir. Bu depremden sonraki depremler ve ekonomik krizler bu tarz mimarinin devamında etkili olmuştur.

Samih Ayverdi, *İstanbul Geceleri* eserinde, çocukluğu dönemindeki İstanbul evlerinin hemen tamamının ahşap olduğunu söyler. Yazar, bu evlerin dar sokaklara doğru uzanan cumbaları için ilginç benzetmelerde bulunur: “Birbirlerine toslayacakmış gibi baş başa eğilmiş dar sokaklı evlerin, kadın başlarına, namahreme görünmeden bu daracık sokağa gözleyebilmek iznini veren cumbaları vardı ki, göğüslerini dışarı doğru geren bu cumbaların üstüne ya evin kedisi çıkar, ya kuş kafesleri asılır, yada güneşlenmesi için çiçek saksıları” (Ayverdi, İG: 105).

Bu yapıların kapıları ise hala eski zamanı andırır. Ayverdi, kapılarda iri pirinç veya demir halkalar, tokmaklar bulunur ve eve biri geldiğinde, “kapı çalınıyor” denmez “kapı vuruluyor” dendiğini aktarır.

Refil Halit Karay'ın *Bu Bizim Hayatımız* eserinin kahramanı Şemsi, eserin diğer önemli kahramanlarından Mazlum Sami'ye ait olan evin üç kattan oluştuğunu aktarır. Deniz manzaralı bu evi de: “iki taraftaki geniş kafeslerden vuran aydınlık çiğ değildir; baklava dilimi biçimi gölgelerle nakışlı, kuytu, esrarlıdır. İpek döşemeleri. Acem halılarını, yağlıboya duvarları siyahlı beyazlı sedef parçaları işlenmiş arabesk desenlerle süslenmiş” (Karay, BBH: 71) şeklinde tarif eder.

Türk yazarların betimledikleri bu evler, eski İstanbul evleri şeklinde adlandırılan yapılardır. Çoğu, yıkık, harap ve hüznün verici bir manzara sunar. Bu yüzden, Boğaz'daki saraylarıyalıları ve köşkleri bu yapıların dışında tutulmaktadır.

1.6.2.2. Cumbalı Mesken

Yukarıda belirtilen özelliklerin dışında eski İstanbul evlerinin bir başka yapısal özelliği cumbalarıdır. Evin cumbası sofa gibi kimi zaman kadının dışarıyla bağlantısını sağlayan yer konumundadır. Kadın, günün belli saatlerinde cumbanın kafesli penceresinden ya komşu ile sohbet eder ya da sokağı izler.

Şemseddin Sami de *Taaşşuku Talat ve Fitnat* romanında, cumbanın kadınların tek eğlence yeri olduğunu doğrulamaktadır: “Malumdur ki, kadınlar ve hususiyle kızlar, vakitlerin çoğunu pencere ve cumbalarda geçirip sokakta geçenleri seyretmekle eğlenirler” (Şemsettin Sami, 2002: 47). Eserde, Talat, Fitnat'ı ilk olarak evin cumbasında görür. Evlenmeye karşı olan Talat, cumbada dışarıyı izlerken kızı görür ve

evlenme konusundaki düşünceleri değişir. İlk bakışta kıza aşık olan Talat herkesin rağbet ettiği tütünü almak için girdiği dükkandan çıktığında başını kaldırıp yukarıya baktığında Fitnat'ın ay parçası güzel yüzünü görür: “Talat Bey, aşağı yukarı bakarken, gözü dükkanın üstündeki cumbaya ilişir. Kafesin içinde bir güzel çehre görür. Kafes seyrekçe. İçindeki pekala fark olunur” (Şemsettin Sami, 2002: 38). Talat Bey, lazım olmadığı halde aynı dükkana tütün satın almak için gider ve kızı sürekli cumbada görür. Bu sahne birkaç gün tekrarlanır.

Halid Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* romanında da Melih Bey takımından Firdevs Hanım, kocasının ölümünden sonra yeni bir alışkanlık edinir. Yeni alışkanlığı, evin cumbasında oturup hava almasıdır: “Firdevs hanım'ın adeti idi; sıcak gecelerde, yemekten sonra şehnişine çıkar ve burada uzun sandalyesine yatarak bitmez tükenmez mırıltılarını dinlerdi” (Uşaklıgil, 2006: 52). Buna benzer örnekleri çoğaltmak mümkün olduğundan konuyu burada geçiyoruz.

1.6.2.3. İç Dekorasyon

Yazarlar, eski mesken veya konakları betimlerken iç dekorasyonlarına da değinerek önemli bilgiler aktarırlar. Bu yazarlardan biri olan Ayverdi, *İbrahim Efendi Konağı* eserinde konağın eski kalfalarından Şayetse Kalfanın evine değinirken eski İstanbul evlerinde bulunan eşyaları da tanıtır. Adı geçen konaktan ayrılıp Emin Efendi ile evlenen Şayetse Kalfanın kaldığı mahalledeki evlerin hemen hepsi “iki katlı, dört odalı ve bir bahçenin içinde” bulunur. Yazar, evin bir odasını “Duvarlar çivitli beyaz, minder örtüleri kırık beyazdı. Etraflarına geniş el dantelleri dikilmiş patiskadan minder yaygıları, perdeler, sigara iskemlelerinin örtüleri (...)” (Ayverdi, İEK: 320) sözcükleriyle betimleyerek evin iç kısmı da alaturka eşyalarla döşeli olduğunu aktarır. Dekorasyonda hakim rengin beyaz ve açık renk olması odanın dikkat çeken bir başka özelliğidir.

Ayverdi'nin *Mesih Paşa İmamı* eserinde, imam Halis efendiye annesinin hastalığını bildiren bir telgraf gelir. Yazar, Safiye Hanım'dan gelen telgrafa değinirken kadının evindeki eşyaları da tanıtır. Ev alaturka şekilde döşeli olmasına karşın bakımsızlıktan eski değerlerini yitirirler: “köşelerinde farelerin nesiller yetiştirdiği ot minderler, yayıldığı günden beri bir kere olsun kaldırılıp sopalanmamış kilimler, astarlarını ve kanaviçelerini güneş yemiş farbalalı ağır perdeler, sıra sıra konsollar,

lambalar, su takımları ...” (Ayverdi, 2000: 191). Yazar, eşyalar ile ev sahibinin durumu arasında bağlantı kurmaya çalışır. Safiye Hanım eski toprağın insanı olmasına karşın oğlu Halis Efendiden hak ettiği değeri görmemektedir. Bunun en büyük kanıtı, yıllardır kendisiyle görüşmeyen oğlunun annesinin hastalığından bile telgraf sonucu haberdar olmasıdır. Tıpkı sahipleri Safiye Hanım gibi, eşyalar da hak ettikleri değeri göremezler. Yazar bunu eşyaların elli senedir aynı evin aynı yerinde duruyorlar şeklinde ifade eder. Farelerden Loti de söz eder.

Bu evlerin vazgeçilmez unsuru, bir odada mangalın bulunmasıdır. Claude Farrère’in bakırdan dediği bu mangal da, Refik Halid romanında anlatıcı, kömürün yaz kış sönmediğini aktarır. Bu mangal, eve ani gelen misafire hemen kahveyi cezveye koyup kömürde pişirmeye yarar (Karay, BBH: 45).

19. yüzyılda eski evlerin oryantal süslemelerle döşenenlerin dışında alafranga tarzı döşenen Müslüman evleri de bulunmaktadır. Türk edebi eserlerde, bu konutlar, daha çok, Avrupa’yı görmüş, ya da İstanbul’da Batılı tarzda eğitim veren okullarda okumuş Türk kahramanlara aittir. Bunlar, evlerini batılı dekor ve eşyalarla dizayn ederek, alafranga döşeme biçiminin geniş kitlelere yayılmasına ön ayak olurlar. Halid Ziya’nın *Nes-li Ahir* eserinde böyle bir durumla karşılaşılmaktadır. Eserde, uşak bozuntusu Şeyda’nın kaldığı evde tamamıyla Avrupai kreasyonlar hakimdir. Yazar, Fransız yazarların pek beğenmedikleri, batılı tarzla döşenen evin içini: “Karako’dan alınmış Viyana yapımlarından toprak bir heykel; duvarlarda Anadolu’nun eski işlemleri arasına sıkıştırılmış Fruterman’ın babasının resimleri ... Cenova kadife perdeler altında renk renk pelüşlerle atlaslardan yapılmış acayip puflar...” (Uşaklıgil, 1990: 329) şeklinde tarif eder. İç görünümü şaşalı olan, evin dış görünümü hakkında bilgi verilmemektedir.

Aynı romanda, Süleyman Nüzhet ile kızı Azra, taşındıkları yeni evin eşyalarının tamamı geleneksel İstanbulluların alışık olmadığı tarzdan oluşur. Azra’nın “Küçük otelim” dediği ev için almayı tasarladığı eşyaların isimleri bile hayli ilginçtir: “Dekujisten alınmış tabak takımları, Kristofl’dan getirtilen gümüşlerini, Beyker’den seçilmiş ketenler”le süslenmiştir (Uşaklıgil, 1990: 375). İstanbulluların adlarını belki de ilk defa duydukları bu eşyalarla evin döşenmesinde, Süleyman Nüzhet’in Paris’te uzun süre kalmasına ve Azra’nın da İngilizlere ait bir yüksek okulda eğitim alması etkili olmaktadır.

Varlıklı bir aile ortamında yetişen Halit Ziya, başta *Aşk-ı Memnu* olmak üzere birkaç romanında, köşk, yalı ve evlerdeki alafranga yaşayış ve dekorasyon unsurlarını çok canlı ve gerçekçi bir şekilde yansıtır. Bu, Batılı tarzda döşeme ve dekorasyon *Ferdi ve Şurekası* romanında işlenmektedir. Dayalı döşeli ev ve misafir odasına büyük heves duyan kahramanlardan İsmail Tayfur'un odası ufak tefek bir sürü eşya ile doludur: “Burası, büyük konukların kabul edildiği bir yerdi. İğde rengi kadife sandalyeler, sedirler; odanın ortasını kaplayan büyük bir yapma çiçek saksısıyla süslü yuvarlak masanın çevresine özensizcesine konmuş koltuklar; pencerenin yarısına kadar düşen yine aynı renkte, aynı kumaştan yarım perdeler; odanın biraz açık sarıya kaçan renkli duvarlarıyla uyuşarak, pencerelerin tülleri sarı panjurları arasından süzülen ışık içinde gözleri okşayan bir renk karışımı meydana getirmişti...” (Uşaklıgil, 1984: 108).

Müslüman aydınların yanında gayri Müslimlere ait evler de alafranga eşyalarla dayalı döşelidir. Refik Halid, *Sonucu Kadeh* romanında, böyle bir azınlık evini betimler. Cemşid, bir randevu evi olduğunu sonradan anladığı bu meskeni “tipik bir misafir odasıydı. Duvarda aslan resimli bir ot halı, şiş karnlı karpuz fanusları, likör kadehleri, su sürahiyle aynalı masa, sandalyelerde koltuklar sıra sıra dizilmiş; köşelerde elişi beyaz örgüler geçirilmiş sigara sehpaları, tam şeref yerinde kalın ceviz çerçeveli kocaman bir agrandisman: ...donuk fotoğraflar ... Tül perdeler...” (Karay, SK: 169) cümleleri ile betimler.

1.7. Sokaklar

1.7.1. Fransız Edebiyatında Sokaklar

1.7.1.1. Kalabalık Beyoğlu Sokakları ile Bakımsız Eyüp Sokakları

Fransız edebi eserlerde sokak imgesi, iki şekilde yer alır. Biri Eyüp'ün geleneksel diğeri Beyoğlu'nun modern sokaklarıdır. Burada yazarların Beyoğlu sokaklarına nasıl yaklaştıklarını kısaca belirtildikten sonra onlara daha pitoresk gelen ve çokça üzerinde durdukları Eyüp ve çevresinin sokak imgesine yer verilecektir.

İncelenen metinlerde 19. yüzyıl Beyoğlu sokakları, Paris sokaklarına benzer tablo oluşturur. Tablodaki benzerliklerin başında insan kalabalığı ve mağazalar gelir. Lamartine, buralardan geçerken “Giysilerin farklı olmasa bu sokaklar, bizim şehirlerimiz çarşılarının çevresine benziyor” ifadeleriyle bu benzerliğe dikkat çeker. Pierre Loti ve

Claude Farrère de adı geçen semtin sokak ve yollarını batılı görünümünden dolayı betimlemez, sadece isimlerini anar.

Bu tarz yerleri beğenmeyip adeta buralardan kaçan yazarlar, doğusal bir havanın estiği Eyüp sokaklarına yönelir. Zira onlar, oryantal zevklerini tatmin edecek farklı olanın peşinde olduklarından ilk fırsatta, Eyüp veya Asya yakası sokaklarına giderek değişik ortamı teneffüs eder.

Her köşesinde bir mezarlığın bulunduğunu öğrendiğimiz oryantal sokak ve yolların genel manzarası dar, sakın, kışın çamurlu yazın tozlu, geceleri ışsızdırlar. *Aziyade* romanında Pierre Loti, genelde İstanbul sokaklarının bu özelliklerini dile getirir. Eserin başkahramanı İngiliz Loti, *Aziyade*'nin evine giderken yeşil otun ve yosunun bittiği karanlık ve yolcusuz sokaktan geçtiğini ifade eder.

Kahraman, bir başka sayfada sevgilisi *Aziyade*'nin ismini göğsüne yazmak için dostu Ahmet ile yaşlı bir Rum kadının evine giderken yine çamurlu, siyah ve korkunç sokakları izlemek zorunda kaldıklarını belirtir (Loti, 2000: 150). İstanbul'un sadece Eyüp semtinin sokakları dar değildir aynı zamanda Fener semtinin sokakları da dar ve rutubetlidir. Loti, bu semtin sokaklarının darlığını dile getirirken iki beygirin yan yana gitmekte zorluk çektiğini anlatır. Kahraman, Bizans'tan kalma dediği evlerin balkona benzettiği cumbalarından dolayı sokaklardan bizzat kendisi atla geçerken, eğilmek zorunda kaldığını aktarır. Gautier de İstanbul'da ilk olarak gittiği Haliç'in sokaklarını "korkunç, iğrenç daracık" olarak değerlendirir (Gautier, 2007: 85).

Claude Farrère'in *L'homme qui assassina* romanının başkahramanı Mareşal ve Lady Falkland da, İstanbul'un daracık küçük sokaklarında otlarla kaplı kaldırımlarında yürür. Kaldırımların otlarla kaplı olması, sokakların bütün yazarlarca dile getirilen ıssız, ve sakın gözlemine doğrular. Mareşal, yabancı otlara mahkum olmuş, demir parmaklı pencerelerle oyulmuş gri taşlı duvarları olan bu tip sokakları, Kuzey İtalya'da gördüğünü dile getirir (Farrère, 1939:102).

Köy havasının bulunmadığı, eski küçük bir monastik şehre benzetilen bu semtin sokaklarının bir başka farklı özelliği mezarlıklarla iç içedirler. Kahraman, bu sokakları betimlerken mezarlıkları da tasvir eder: "Burada bahçeler mezarlıktırlar. Mezarlıkta sayısız mezartaşı çalılar arasına saçılmış, sarmaşık veya söğüt ve servilerin gölgesinde saklanmış gibi duruyorlar" (Farrère, 1939: 103). Korumasız ve ihata duvarı bulunmayan mezarlıkları sokak kavramı içinde düşünür. Fransız Mareşal, İstanbul sokaklarında

gezdiren Lady Falkland, mezarlığı gezdikten sonra mareşale mezarlığı beğenip beğenmeme ile ilgili bir soru sorması yerine “Bu sokaklar, hoşunuza gitti mi?” şeklinde bir soru yöneltmesi bunu doğrular.

Yukarıda ifade edildiği gibi sessizlik eski İstanbul sokaklarının en belirgin özellikleridir. Farrère’in her iki kahramanı mezarların bulunduğu sokaktan sonra, ya iki duvar arasında sıkışıp kalmış ya da incir ağaçları ve akasyaların gölgesinde bulunan sessiz sokaklarla karşılaşır. Çöl ıssızlığını andıran sessizliği anlatıcı şöyle betimler: “Bu sokaklar, kesinlikle ıssız ve ölüdürler. Bitmez tükenmez adımlarla iki duvar arasında akasya ve incir ağaçlarının değişen gölgeleri altında ilerliyoruz. Biraz sonra birkaç insan görüyoruz. Ahşaptan küçük kulübeler gibi evlerden, örtülü birkaç bayan çıkıyorlar. Onlar da sessiz ve gizliden kaçır gibi yol alıyorlar... uzaktan eve hakim olan duvarın dibinde, nerede yetiştiği, bittiği bilinmeyen bir servi belirir, bir minare yükselir ve bir caminin veya bir medresenin kubbesi yuvarlaşır görünüyordular” (Farrère, 1939: 104). Paragrafın sonunda, her yüz metrede küçük bir mezarlık ile karşılaştıklarını da ekler.

Bakımsız, dar ve az kimsenin geçtiği bu mekanların bir diğer çarpıcı özellikleri karanlık olmalarıdır. Pierre Loti’nin fenerle gezmek zorunda kaldığı sokakların karanlığını Théophile Gautier de dile getirir. Yazara göre kapkaranlık olan daracık yolların Ramazan ile beraber aydınlandığını aktarır: “Normal zamanlarda, İstanbul’un sokakları aydınlatılmaz, herkes birisini aramaya çıkmış gibi, elinde kendi fenerini taşımak zorundadır, ama Ramazanlarda genelde karanlık olan ve uzaktan uzağa kağıttan sarı bir yıldızın titrediği bu sokaklar ve meydanlar kadar ışıklı ve neşeli bir yer yok” (Gautier, 2007: 94).

1.7.1.2. Sokak Köpekleri

İstanbul sokaklarını ilginç kılan unsurlardan bir başkası şehirde başıboş dolaşan sayısız sokak köpekleridir. Türk yazarların değinmedikleri bu konuyu Fransız edebiyatçılar sıkça dile getirir. Yazarların gözlemlerinden hareketle 19. yüzyılda bütün şehirde sokak köpeklerinin sayısı oldukça fazladır.

Alphonse de Lamartine, Beyoğlu’nda dolaşırken bu hayvanlar için “meydanları ve çarşıları dolduran ... bir sürü köpeğin havlamaları” (Lamartine, 1971: 74) ifadesini kullanması buna işaret eder.

Sokak köpeklerine kimi yazar sempatiyle bakarken kimisi de antipatiyle bakarak İstanbul için bir dezavantaj olarak görür. İstanbul'a ait her türlü farklı görüntüden oldukça zevk alan Pierre Loti ve Claude Farrère konuya olumlu yaklaşanlardandır. Her iki yazar, şehrin bu ilginç sakinlerinden de rahatsız olmadıklarını her fırsatta yineler. Loti'nin *Aziyade* eserinin kahramanı, Eyüp'te oturduğu sürece köpeklerin sessiz sedasız uzandıklarını belirterek kendisini herhangi bir şekilde rahatsız etmelerini hissettirir: “Benim mahalledekiler tarafsızlığını koruyorlar ve bundan dolayı kendilerine borçluluk duyuyorum. Kapımın önünde yığın halinde uyumaktalar” (Loti, 2000: 49). Aynı kahraman Türk mahallelerinden Beyoğlu'na doğru geçerken de ilginç manzaralara tanıklık ettiğini bu ilginçliklerden birinin de, sokaklarda uzanan köpekler arasından geçmesi olduğunu belirtir (Loti, 2000: 91).

İzmit seyahati dönüşünde de Eyüp'te, kahramanı karşılayan yine bir köpektir. Bu köpek çok sayıda yavru, kuyruk sallayan, sesler mırıldayan yavru dünyaya getirir (Loti, 2000: 158).

Aziyade romanından sonra kaleme aldığı *Bezgin Kadınlar* romanında da Loti, söz konusu hayvanlara değinir. Eserde André, Beyoğlu'ndan Eyüp'e giderken yerde uzanan sokak köpeklerine denk geldiğini ve bunların insanların kendilerine basmalarından rahatsız olmadıklarını tekrarlar: “Kaldırımlar üzerinde, yabancı manzaralı, birbirlerine sarılmış köpekler, sürü halinde uyuyorlardı. Bunlar, kendilerinin yaşamasına müsaade eden ve buna mahsus yapılmadığını anlayınca üzerlerine basıldığı takdirde bile darılmaktan aciz bulunan sokak köpekleriydi” (Loti, 2007: 144).

André, roman boyunca gizlice görüştüğü üç kadınla olan randevularının birine giderken sokakta bir köpek kulübesiyle karşılaşır. Eski bez ve halılardan oluşan bu barınak altında köpeklerin barınmaktan mutlu olduğunu görür: “Bu çatı altında köpek yavruları, sevimli ve neşeli yüzlerle barınıyorlardı” (Loti, 2007: 195). Sevimli bulduğu hayvanlara yaklaşınca, Müslüman olmadığını belli etmemek için köpeklere dokunmaz. Zira, Müslüman İstanbulluların, köpeklere karşı merhametli olmakla beraber onlara dokunmadıklarının bilincindedir.

Aziyade'nin kahramanı köpeklere olan sempatisine rağmen gecenin karanlığında köpeklerin ulumasından endişelenir. Çevresindeki bazı olaylara gizemlilik katmaya hevesli olduğu gözlenen başkahraman, köpek seslerine de gizemli bir anlam vermeye çalışır. Fener'de *Aziyade* ile kayığa binerken, ay tutulması sırasında köpeklerin

hüzünlü bir şekilde uluduklarını belirtir ve Aziyade'den bu konuda bir açıklama bekler. Aziyade ise bu sesleri, sevgilisine şöyle açıklar: “Köpeklerin bazı önemli durumlarda kendilerine verilen ve insanlarca görülemeyen gizemli bir ekmeği Allah'tan istemek için böyle uluduklarını” dile getirir (Loti, 2000: 106).

Loti, *Can Çekişen Türkiye* İstanbulluların hayvanlara, köpeklere olan ilgisini acıma duygusuyla ilişkilendirerek üşümelerine bile izin vermediklerini savunur: “Özellikle hayvanlara acımakta hepimizden üstündürler. İstanbul'un başıboş köpekleri büyük bir hoş görü ile yüzyıllardan beri rahatça yaşamaktadırlar. Yağmur altında kalmış köpek yavrularını görünce, dikkatle sokağa iner ve üstlerini kilim parçalarıyla örterler” (Loti, 2004: 38). Yazar, ayrıca, Ermenilerden oluşmuş belediye heyetinin bu sokak köpeklerini ortadan kaldırmaya karar verdiği gün, şehrin bütün mahallelerinde ayaklanmaya benzer kavgaların meydana geldiğini de ekler.

Claude Farrère de yapıtlarında İstanbulluların sokak köpeğine her koşulda iyi davrandıklarını belirtir. *Mes Voyages* eserinde halkın bu hayvanlara acıma duygusu ile köpeklere yaklaştığını bildirir ve bu yüzden İstanbul'u köpeklerin vatanı olarak niteler: “İstanbul'da seksen bin sokak köpeği bulunurdu. Bu köpek popülasyonu, kuduz tehlikesi taşııyordu. Türk köpeği kuduz olduğu zaman, bütün vücudu felç olur ve dolayısıyla ısırılmaz. Sonra düşüp ölüyor” (Farrère, 1924: 229).

Farrère, diğer yazarlardan ayrı olarak köpeklerin faydalarını da aktarır. Büyük köpek kalabalıkları, halk sağlığı için tehlike saçma yerine bazı küçük belediyeçilik hizmetlerini görürler. Yazar, köpeklerin gelişi güzel atılmış bazı et parçalarını ve hayvan leşlerini yiyerek şehrin sokaklarını pis koku ve görüntüden kurtardığını belirtir ve İstanbul'daki halkın, buyüzden sokaklardaki seksen bin köpeği rahatsız etmeden kabul ettiğini savunur. Türklerin köpeklere olan sevgilerine rağmen onları ellemediklerini ancak onlara her şeyden önce Allah'ın bir yaratığı olarak baktıklarını ve dört yüz yıl boyunca kapılarının eşiğinde küçük oyuklar yapıp su içirdiğini de aktarmadan da edemez.

Türklerin Manevi Gücü eserinde de Farrère, İstanbul'da bulunduğu bir dönemde sokak köpeklerinin öldürülmelerine şahit olur. Bunu, hayvanlara asla kötü muamele etmeyen Türklerin yapmadığını iddia ederek bunun ancak Ermeniler, Rumlar veya Levantenler yapmış olabileceğini açıklar.

1.7.2. Türk Edebiyatında Sokaklar

1.7.2.1. Bakımsızlıkları

1.7.2.1.1. Çamur

Türkçe eserlerde 19. yüzyıl İstanbul sokaklarından söz edilirken, genel manzara hakkında yeterince bilgi sahibi olmak mümkündür. İncelenen eserlerde sokakların pek iç açıcı olmadığı ve bakımsız oldukları ifade edilmektedir. Yazın tozlu, kışın çamurlu halleri had safhaya varan sokaklar, açılan çukurlar ve gelişi güzel atılan hayvan leşlerinin yaydığı kokudan dolayı İstanbullulara son derece sıkıntı verirler.

Bu bakımsızlığı hem edebi hatıralarda hem de roman ve hikayelerde gözlemlemek mümkündür. 19. Yüzyıl İstanbul'a dair önemli tablolar aktaran Basiretçi Ali Efendi de yolların ve sokakların perişan hali ön plana çıkar. Basiretçi, bu yüzyılın ikinci yarısındaki şehrin sokaklarının genel vaziyetini gözler önüne serdiği *İstanbul Mektupları* adlı eserinde, sokaklar, geçit vermeyen çamur, kuyu ve çukurlarla doludur. Yazar, söz konusu durumu şöyle aktarır:

“Her ne ise sokaklarda kuyular da var. Hatta Fatih tarafında Büyükkaraman'da geçenlerde bir takım lağımlar açılıp bir müddet öyle durdu. Gece bunların içine pek çok adamlar düştü. Hatta düşüp zedelenmesi ile hastaneye giden ulemeden bir zatı bilirim” (Basiretçi Ali Efendi, 2001: 365). Yazar, çukur ve kuyuların zaman zaman kapatılıp yenilerinin açıldığını, bu yüzden gündüzleri bile geçilemez dereceye vardıklarını dile getirir. Kaldırımların ise uzun süreden sonra, tamir olma şerefine ulaştığını, ancak bu kaldırımların belli bir süreden sonra tekrar bozulduğunu aktarır.

Çukurların dışında yağmurun yağdığı günlerde İstanbul sokakları, geçilmez hale gelmektedirler. Özellikle yağmur sularının durması sonucu oluşan çamur ve su birikintileri nedeniyle İstanbullular zor anlar yaşar. Bu durum, sokaklarda yürümeyi zorlaştırdığından insanları, sokakta geçmenin yollarını bulmaya iter. Basiretçi, özellikle işlerine geç kalmak istemeyen insanların, bu durumlarda ilginç yöntemlere başvurduklarını aktarır. Böyle günlerde, acil işi olanların belli bir ücretle hamalların arkasına binerek sokağı geçtiklerini, bayanların ise hamalların arkasına binmelerinin mümkün olmadığından, işlerinden geri kaldıklarını ve yağmur altında sıırsıklam olduklarını bildirir (Basiretçi Ali Efendi, 2001: 27).

Ahmed Rasim de *Şehir Mektupları* adlı eserinde sokakların genel durumuna değinirken kullandığı ifadeler Basiretçi'nin betimlemeleriyle örtüşür. Yazar, bazı

semtlerde yol ortalarında bulunan çukurların yağmur sonucu sularla dolduğu, bu yüzden de o civarda ikamet eden halkın zıplamaya mecbur olduğunu ifade eder: “Bizde yağmurlu havalarda Yenikapı, Topkapı, Edirnekapısı, Silivrikapısı, Eğrikapı taraflarında marın u ağabeyrin dört buçuk metre, Sarıgüzel, Aksaray, Langa, Samatya, Balata, Ayvansaray, Keresteciler, Kadıköyü, Haydarpaşa rıhtımı Feneryolu taraflarında mahalle-i sairede dörtten iki metre ve dört beş santimetreye kadar mütemadiyen zıplayan olduğu görülmektedir” (Ahmet Rasim, ŞM: 188).

Kurgusal eserlerde de sokakların pek hali iç açıcı değildir. Bazen kahraman çamurdan dolayı sokakları ve yolları güçlükle geçer. Halid Ziya, Yeşilköy’de geçen *İçilecek Su* adlı hikayesinde böyle bir sahneye yer vererek sokakların çamurlu haline işaret eder. Anlatıcı, yağmurla beraber evin önündeki sokağın çamurlu, cıvık bir hal olduğunu gözlemleyerek bunu bize aktarır: “Yavaş yavaş çiseleyen bir yağmur, köyün yapışkan çamurlarını biraz daha geçilemeyecek, biraz daha içine batılacak bir cıvıklığa getiriyordu” (Uşaklıgil, 1986: 148). Hikayenin kahramanı pencereden sokakların bu durumunu seyrederken iki kova ile içilecek su arayan genç bir askere su verdiğini aynı askerin yine çamurlu yoldan geri döndüğünü aktarır. Çeşitli acılarla hırpalanmış, ıslak eski giysisi ile bu genç asker, iki kovayı alarak “çamurların içine bata bata, elinde biri ağır biri hafif, biri uzun biri kısa kovalarıyla” (Uşaklıgil, 1986: 151) birliğine gider. Burada yazar, genç askerin giyimini betimlerken kullandığı ifadeler ile sokağın genel manzarası arasında bir bağlantı kurma çabasıdır. Yani mekan ve kişi uyumu söz konusudur. Kahramanın üstündeki elbise, “türlü acılarıyla hırpalandığı” gibi sokaklar da “yapışkan çamur”, “cıvıklık” nedeniyle bakımsız haldedirler.

Aynı yazarın *Nesl-i Ahir* romanında Avrupa’dan yeni dönen Süleyman Nüzhet, çocukluğunun geçtiği yerlere hasret gidermek amacıyla uğramak ister. Uzun süreden beri göremediği yerleri daha bir yakından görmek için Çemberlitaş’dan sonra Bitpazarına geçer. Buraları gezerken sokak ve caddelerin yeterince ilgi göremediklerini, son derece bakımsız olduklarını gözlemler. Belediyecili hizmetlerinden yoksun görünen bu mekanları kahraman buraları dolaşırken “O bozuk kaldırımların her zaman çamurlu çukurlarının üzerinden atlayarak” (Uşaklıgil, 1990: 331) geçer. Bunca aradan sonra, şehrin çevre düzenlemesinde gelişme göstermemiş olması ülkesi için olumlu hedefler besleyen Süleyman Nüzhet’i üzer. Anlatıcı, Süleyman Nüzhet’in yıllar önceki hallerini yaşayan İstanbul’un bu yoksul sokaklarından yüreği sızlaya sızlaya geçtiğini dile getirir.

Bitpazarından Saraçhane'ye yürürken bile Nüzhet, sokakların hep aynı manzarasıyla karşılaştığını yani yolların hep karanlık, yıkık, hüznü, ıssız ve sessiz bir vaziyet arz ettiklerini ileri sürer (Uşaklıgil, 1990: 332).

Refik Halid, Çarşıkapı semtinden söz ederken, sokakta çamur ön plandadır. Kahraman, kupa arabasıyla geçtiği semtin sokağı, tamamıyla çamur deryası içindedir. Özellikle yağmurun sırasında sokaklardan at arabaları bile zor geçerler: “Eğri büğrü kaldırımlı berbat bir yokuş; hayvanların ikide bir ayakları kayıyor; biz de ara sıra madama ile omuz vuruşuyoruz. Sonunda düzlüğe, yani tahminimce istasyon civarına eriştik. (...). İndik. Aman Allahım, çamur deryası! Hem motorlu taşıt yerine at, eşek, katır kullanılan ve bol kedili köpekli sokaklara pislik adına ne varsa atılan, devrin çamuru!” (Karay, SK: 167). Eserin kahramanı, küçüklüğünün geçtiği bu sokaklarda, araba tekerleklerinden fırlayan çamurun elbiselerine hatta dudaklarına değdiğini bu yüzden bu çamurun tadını bildiklerini iddia eder. B ifadeleriyle anlatıcı, yukarıda Nüzhet'in gözlemlerini doğrulayarak İstanbul'un bu anlamda yerinde saydığını savunur.

Ahmed Rasim de cadde ve sokakların çamur deryası durumundan şikayetçidir. Yazar, durumu biraz abartarak, değil insanların, hayvanların dahi yürümekte zorlandığı yerlerin varlığını şu cümlelerle aktarır: “Evvelki gün Edirne Kapısı'ndan Zincirlikuyu semtine doğru funda yüklü, pupa kulak, kısık kuyruk şedd-i rahl eden bir merkep her nasılsa orta çamurlarına kapılmış ve gark olmasına ramak kalmış iken biçarenin nehik-i istimdadına ve komşuların feryadına yetişen efrad tarafından güç hal ile tahlis edilmiştir. Rivayete nazaran köşedeki bakkal dizlerine kadar batmıştır” (Ahmet Rasim, ŞM: 125). Bu ifadelerle, yazının kaleme alındığı dönemde İstanbul sokaklarının çamurlu olduğunu, bunu da dilin imkanlarından faydalanarak mizahi bir tarzla ilginç hale sokar. Prof. Der Şerif Aktaş, Ahmed Rasim'in “hayata ait bu gerçeği sanatın imkanlarından yararlanarak daha bariz, daha dikkat çekici ve düşündürücü tarzda” (Aktaş, 1988: 118) ifade ettiğini savunur.

1.7.2.1.2. Toz

Kışın çamurdan İstanbullulara geçit vermeyen sokaklar, yaz aylarında da toz nedeniyle halka zor anlar yaşattıkları anlaşılır. Yukarıda adı geçen eserinde sokaklardaki toza dair çarpıcı örnekler veren Basiretçi Ali, Çamlıca tepesine giden yollarda tozun yoğun olarak bulunduğunu dile getirir. Özellikle, bu taraftan gelen

arabaların sadece insanları değil binaların görünümünü değiştirecek derecede etrafı toz toprak içinde bıraktığını öne sürer: “Arabalardan hasıl olan tozlardan yaz günlerinde hususiyle bir rüzgarlı havada Üsküdar cihetinden Bağlarbaşı’na kadar gidenler için bedihidir ki iskeleden yahut Çamlıca’dan bir araba kalkığı vakit mahiyetinde mükemmel bataryasıyla beraber bir alay süvari geliyor imiş gibi birden bir toz duman kalkıp, araba şöyle dursun sağlıklı sollu ne kadar ebniye varsa kafesini ihata ederek, bir taraftan da havaya kalkıp ortalığı göz görmez bir hale getiriyor (...) iki taraflı köşkler, köşk halinden çıkıp sarı çamurdan mamul bir cism-i garabetnüma halindedir” (Basiretçi Ali Efendi, 2001: 302).

Basiretçi, şehir merkezindeki caddelerde oluşan tozu yok etmek için çeşitli önlemlerin alındığını belirtir. Bu önlemlerden biri araba ile denizden suyun taşınıp yollara serpilmesidir. Ancak söz konusu arabaların suyu denizden almak için gidiş gelişleri bir hayli zaman aldığından çoğu caddeler tozlu kalmaya devam ettiğini belirtir.

Sermet Muhtar Alus, Türk yazarlarca dile getirilen tozlu yolların daha ziyade Kağıthane alemlerine bin bir zahmetle hazırlanan sinekkaydı traşlı erkeklere zarar verdiğini sezdirir. Yazar, Şişli karakolunu geçtikten sonra Hürriyet Tepesi’nden aşağı doğru gidildiğinde yol boyunca toz duman deryasının oluştuğunu aktarır: “Burada göz gözü görmek yoktu. Bütün siyah ve lacivert esvaplar gri rengine girer, arabanın yağız atları kırışır, saç, bıyık, sakal, kirpik kumrallaşır, toza, toprağa bulanmış bir sinema komiği kadar feci bir vaziyette, arabacının ağzında, gözün kandilinden başlayarak bini bir paraya envai küfür, melül mahzun, aşağıya, vadiye inerdiniz” (Alus, 2007: 31).

1.7.2.1.3. Dar ve Karanlık

İstanbul sokaklarının bir başka olumsuz tarafı, dar ve karanlık olmalarıdır. Dar ve karanlık sokaklar, İstanbulluları geceleri fener kullanmaya iter. Hatta yakın komşuya bile bu aletle gitmek zorunda kalmaktalar. Halit Refik Karay’a göre Abdülaziz döneminde geceleri sokaklar aydınlatamadığından yalnızca el fenerleriyle yürünebilirdi. El fenerinin özellikle Beyoğlu’ndan sonra İstanbul yakasında da başlayan Karagöz ve tiyatro eğlencelerine gidilmeye başlanınca daha sık görülmeye başlandığını belirtir. Oyun saati yaklaştığında karanlık, sapa ve eğri büğrü sokaklarda fenerli kümelerin çoğaldığını ve bunların çarpıcı bir görüntü sunduklarını söyler.

Yazar, söz konusu dönemde el fenerlerinin, onu kullananın maddi imkanlarıyla doğrudan ilintili olduğundan farklılık gösterdiklerini belirtir. Bu nedenle İstanbul'un zengin, yüksek devlet memurları ile yoksul halkın farklı fenerlere ilgi gösterdiklerine işaret eder. Buna göre zenginler maddi değeri yüksek, çeşitli özellikleri olan belli markaları tercih ederler: “Kiyork’un fenerleri en çok beğenilen, arananlarıdır. (...) kapanıp açılmayan, bronzdan yapılmış bahçe ve oda fenerleri arasında öyle güzelleri, hem de çok güzel olanları vardır ki bakmaya doyulamaz” (Karay, 2007: 68-69).

İbrahim Efendi Konağı eserinde de Teranedil Kalfa'nın eşi Halil Bey de, akşamları cami cemaati için namaza giderken geçtiği sokaklar karanlık ve oldukça dar olduklarından elinde bir fenerle gider: “Cami ile ev arasında bazen öyle dar sokaklar vardı ki, karşılıklı binaların karşılıklı şahnişinleri, sanki baş başa vermek suretiyle, bu daracık sokakların enini biraz daha kesmek isterlerdi” (Ayverdi, İEK: 312). Cumbaların sokağa doğru uzamasıyla iyice darlaşan bu mekanları yazar, dehlizlere benzetir. Bu yüzden, İstanbullular dehlizlerden geçer gibi başları eğik olarak yürüdüklerine işaret etmek ister.

Basiretçi, geceleri, daha önce sönük kandiller ile aydınlatılan sokakların daha sonra bunlardan bile mahrum olduklarını trajikomik bir dille anlatır: “Şimdi onların dahi kaldırılmasıyla geceleri fenersiz geçmek muhalakat-ı hakika derecesine varıyor. Binaenaleyh bir müddet daha kapanmayacak ise bari lütfen o kandiller asılsa da bir takım biçaregana bir de çıkıkçı parası vermek mecburiyeti hasıl olmasa” (Basiretçi Ali Efendi, 2001: 365).

Salah Birsnel'in aktardıkları Ayverdi ve Basiretçi'nin ifadelerini doğrular niteliktedir. Birsnel, Abdülhamit'in vakanüvisi, Abdurrahman Şeref'in İstanbul'un dar ve karanlık sokaklarında araba ile geçmenin bir işkenceye dönüştüğünü dile getirdiğini aktarır (Birsnel, 2004: 415).

Karanlık sokaklar ikinci Abdülhamit döneminde sönük bir ışıkla dahi olsa aydınlanmaya başlanır. Bunu, Karay'ın *Üç Nesil Üç Hayat* eserinde kullandığı “sokakların az da olsa aydınlatılmış olmasına karşın”, “sokak ve araba fenerlerinin titrek ve yarım yamalak aydınlattığı türbe...”, “çok aydınlık caddelere varınca da...” (Karay, 2007: 72) ifadelerinden anlarız. Yazara göre buna rağmen halktan bazı kimseler fener kullanma alışkanlığından vazgeçmez.

19. Yüzyıl İstanbul sokaklarının dar, karanlık, çamurlu ve tozlu olmalarının yanında, pis kokulardan da çoğu zaman geçilmez hale gelir. Pis kokulara halkın çevre bilincinin ve temizlik anlayışının yetersizliği neden olur. Halkın ölen kedi köpek leşlerinin veya sokak ortasında kestikleri hayvanların bazı organlarını ortalıkta bırakmaları pis kokulara davetiye çıkarır. Basiretçi Ali, bizzat kendisi de bu duruma şahit olduğunu açıklar. Fatih semtinde, Otlukçu Yokuşu'ndan inerken “biri yarı yerine kadar bir çuval içinde, biri de boşta olduğu halde iki tane büyük ve şişmiş köpek laşesini” (Basiretçi Ali Efendi, 2001: 306) ortalıkta gördüğünü ifade ederek leşlerin, her yeri sarmış kokusundan az daha bayılıp düşeceğini aktarır.

1.7.3. Fransızca Türkçe Eserlerde İstanbul Mesken ve Sokak Tasvirlerinin Karşılaştırılması

Elde ettiğimiz bulgulardan hareketle eski İstanbul evleri denilen yapılar oryantal görünüm sunan yapılardır. Bunlar genelde bir cumbaya, demir parmaklı pencerelelere, içinde bir ağaç veya havuzun bulunduğu avluya sahiptirler. Evlerin bu karakteristik özellikleri hem Türk hem de Fransız yazarlarca dile getirilir. Yazarlar, bunlardan cumbanın kadınlar için büyük anlam taşıdığını belirtmeye çalışırlar. Dışarıya çıkması belli şartlara bağlı olan İstanbul kadını, vaktinin çoğunu, Loti'nin *Aziyade* romanındaki Behice Hanım karakteri veya Şemseddin Sami'nin *Taaşuk-u Talat ve Fitnat* eserinde Fitnat gibi evin bu cumbasında sokağı izler ve bu şekilde vakit geçirirler. Sermet Muhtar Alus'ta 'klasik eski evler' dediği bu evlerin birbirlerine benzediğini ve çoğunun bir cumbası bulunduğu şöyle aktarır: “Ortada küçük, eve nispetle küçük mü küçük bir kapı. İçeri girer girmez taş avlu; ya sağda, yahut solda birkaç ayak basamaklı binek taşı. Evin ikinci katı mutlaka hatıllar üzerine çıkma olacak; yüzde sekseninin cumbası bulunacak; sakafı dışarıya taşacak” (Alus, 2007: 287). Yazar, bu cumbaların bir köşesinde sokak kapısına geleni gideni görmek için küçük bir ayna; sonra yukarıdan çekince, kapıyı açmak için de bir makara da bulunduğunu dile getirir.

İstanbul'un oryantal evlerinin bir başka özelliği de evin bahçesinde bir ağacın bulunmasıdır. İstanbulluların tabiat sevgisinden kaynaklanan bu ağaçlar, Ayverdi'nin ifadesiyle bütün gün evde oturan kadın için 'Bitki Takvimi' hükmüne geçer (bkz 382). Alus ta, 19. yüzyılda şehir evlerinde mutlaka bir ağacın “Evin yancağzında mutlaka koca, asırdide bir ağaç, hatta bazen selvi” (Alus, 2007: 287) bulunduğunu belirtirken

Tanpınar'da bu ağaçların İstanbul mimarisinin yardımcıları olduklarını ifade eder ve dışarıdan bakıldığında servi ve çınarların bazı semtlerin peyzajına adeta şekil verdiklerini savunur (Tanpınar, 2005: 188). Bunun bütün yabancı seyyahların gözünden kaçmadığını da ekler.

Bu evler arasında kalan sokaklara gelince, onların pek iç açıcı bir durum sergilemedikleri Fransızca ve Türkçe eserlerde dile getirilir. Loti'nin deyimiyile 'iki beygirin yan yana zor geçtiği' bu daracık mekanların çoğu yazın toz, kışın ise çamur deryası halini alırlar. Hatta Halit Ziya, *Saray ve Ötesi* eserinde, sokakların bakımsızlığıyla katıldığı alayın görüntüsü arasında çelişkilere dikkat çekerken sokakların görüntüsünden utanır gibi olur. Yazar, parlak ve ihtişamlı görüntüsü veren alayların pis sokaklardan ve bozuk kaldırımlardan geçerken tezat oluşturduklarını dile getirerek bu manzaranın bir an bitmesini beklediğini itiraf eder (Uşaklıgil, 2003: 151). Alus'un bu konuda aktardıkları hem Fransız hem de Türk yazarların gözlemlerini desteklemektedir. Özellikle Kağıthane mesiresine gitmeden evvel binbir hazırlık yapan erkeklerin yolda, tozdan dolayı bütün hazırlıkların boşa çıktığını aktararak temiz, şık giyinenlere zarar verdiğini savunur: "Bütün siyah lacivert esvaplar gri rengine girer, arabanın yağız atları kırışır, saç sakal, bıyık, kumrallaşır, toza, toprağa bulanmış bir sinema komiği kadar feci bir vaziyette, arabacının ağzında, gözün kandilinden başlayarak bini bir paraya envai küfür (...)" (Alus, 2007: 31).

Aynı eserin bir başka yerinde Alus, Fenerbahçe alemlerine de gidenlerin tozdan çok çektiklerini ileri sürer. Fenerbahçe'nin yazlık mesiresi olduğu dönemlerde, belediye arabası yollara su serpmesine rağmen, biraz sonra yolların yine tozdan geçilmez hale geldiğini dile getirir: "Piyasa şaşalanıp hızını aldıkça dalgalar da kabardıkça kabarrır, göz gözü görmez; kirpikler cayır cayır yanar; ağız çıtır çıtır olur; mübarek iç çamaşırlara kadar bile girer.. Artık üst başı, kılık kıyafet var kıyas et!" (Alus, 2007: 44).

1.8. Mezarlıklar

1.8.1. Fransız Edebiyatında Mezarlıklar

Kent panoramasının önemli öğelerinden olan mezarlıklar eskiden beri şehrin içinde yapılmalarından ötürü gündelik yaşamın bir parçası haline gelerek insanlara ölümün doğallığını, kaçınılmazlığını ve hayatın geçiciliğini sürekli olarak hatırlatmaktadırlar. Aynı zamanda her biri birer sanat şaheseri olan ve yapıldığı

dönemin kültürünü yansıtan mezar taşları ve bunları üzerindeki yazıtlar tarihi anlatan birer belge, mezarlıklar ise açık hava müzesi niteliğindedirler.

İstanbul'a gelen Fransız edebiyatçılar mezarların bu özelliklerini dikkate alarak geniş bir şekilde betimler. İncelenen yazarların anlatılarında, İstanbul, sokaklarında dolaşılırken mezarlıklarla bu kadar sık karşılaşılan ender şehirlerden biridir. Tıpkı kahvehaneler ve camiler gibi mezarlıklarla da şehrin her yerinde hemen hemen bütün tarihi camilerin bahçelerinde, külliyelerde, yahut herhangi bir yol üzerinde küçük mezarlıklara rastlama ihtimali yüksektir.

Farrère de İstanbul gezintilerinde Loti'yi mezarlık köşelerinde yanındakini bile fark etmeden derin düşüncelere dalarken gördüğünü belirtir (Villéger, 1989: 90). Alain Quella-Villéger, Farrère'in de İstanbul'da zevk alarak gezdiği yerlerin başında mezarlıkların da geldiğini iddia eder (Villéger, 1989: 88). Yazarlar arasında daha çok Fransız romantikler, adı geçen yerler ile ilgili düşüncelerini belirtirler. Ruhsal durumları nedeniyle, İstanbul'da ilginç buldukları mezarlıkları, gezer ve anlatmaktan bıkmazlar. Bilindiği gibi romantik yazarlar, dağlar, denizler, ormanlar, ıssız ve terkedilmiş yerler, yıkıntıların yanında mezarlıkları da sever, büyük bir ilgi duyarlar. Bu yerler, onlara ölümü anımsatır; onlara karamsar, derin düşünceler esinler. Zira romantik ruh, genellikle, neşeli, güvenli, iyimser değildir. Nerval de ölümü sık düşünmekten kurtulamadığını belirtir: "Ölmek! Ulu Tanrı! Neden bu düşünce, bana vaat ettiğiniz mutluluğa eşdeğerde yalnızca ölüm varmışçasına, bunca sık aklıma geliyor? (Nerval, 1956: 287).

1.8.1.1. Konumları

İstanbul mezarları, yazarların kendi ülkelerindekilerle çok yönlü karşıtlıklar içerirler. İstanbul'daki mezarlıklar her şeyden önce konumları Fransa'dakilerden farklıdır. Fransa'da belli yerlerde olan bu mekanlar, Fransız gezginlere göre, İstanbul mezarlıkları, kentin içinde, sokak aralarında, büyüklü küçüklü, adım başı karşılaşılan, kimi zaman bir baştan diğer başa geçilen yerlerdir. Bu nedenle İstanbul'da aralıksız, bir pazardan bir mezarlığa varırsınız (Chateaubriand, 2004: 205). Gustave Flaubert de Bouilhet'ye yazdığı mektupta bu yerlerin kırdı ya da kentte, birdenbire ve her yerde, ölümün kendisi gibi yaşamın yanı başında ve kaçınılmaksızın karşımıza çıktığını ve adeta bir pazarı boydan boya katetme düşüncesini oluşturduğunu söyler (Flaubert, 1850, Correspondances: Lettre à Bouilhet).

Pierre Loti'nin *Bezgin Kadınlar* romanının kahramanı André, İstanbul'un hemen hemen her yerinde hatta bir derenin kenarında mezarlık ile karşılaşınca şu kanıya varır: "Evet bu dere üzerinde de bir mezarlık vardı. Çünkü şüphesiz ki, ölüm düşüncesini daima hazır kılmak üzere bu memlekette mezarlıklar her tarafa mevcuttur" der. Claude Farrère de, *Mes Voyages* (Seyahatlerim) adlı eserinde, mezarlarla dolu olan İstanbul'un her üç evin önünde bir mezarlık yani pitoresk beş altı türbenin bulunduğunu yazar (Farrère, 1924: 222). Bir başka yerde ise Türk ölüleri uyumak istedikleri yerde ebedi uyurlar diyerek mezarların her yerde olabileceğini dile getirir.

Farrère, bir hikayesinde de bazen bahçelerin bile bir mezarlık olduğunu aktarır. Bu tip mezarlıklarda "Ağaçlar, yüksek serviler, çok büyük yaşlı serviler ve transparan söğüt ağaçları bulunur" (Farrère, 1928: 223) der. Nerval'in gittiği Büyük Mezarlık da dinlenmek için yapılan mesire yerlerinden bir farkı bulunmuyor. Yüksek servilerden dolayı son derece serin olan bu yerden hareketle yazar "İstanbul'un bütün güzel yerleri, gezilecek ve zevk alınacak sahaları mezarlıklardır" (Nerval, 1974: 30).

1.8.1.2. Bakımları

İncelenen Fransızca eserlerin mezarlık anlatılarında, bu mekanların yeterince bakımlı olmadıkları gözlemlenir. Bu nokta bütün eserlerde dile getirilerek mezarların adeta savaş meydanlarının mücadele sonrası hüznü, bitkin ve yıkık dökük halini çağrışırlar. Mezarlar insan ve doğanın insafına bırakılmış izlenimi verirler. Belediyecilik hizmetlerinden yoksun bu yerler, ihata duvarında yoksun hayvanların otlatıldığı, taşların yıkıldığı, yazıların silindiği hatta sokak köpeklerin bile serbestçe dolaştığı mekanlardır. Théophile Gautier, İstanbul'a gelir gelmez uğradığı *Le Petit-Champs-des-Morts* yani Küçük Ölüler Meydanı dediği Beyoğlu yakınında bulunan mezarlığı betimlerken buranın tamamen bir harabeden ibaret olduğunu aktarır: "Mezar taşları sağa, sola, öne ve bazıları da arkaya doğru eğilmişti ve belli belirsiz insan şeklini andırıyordu ve çocuk oyuncuğu olarak tasarlanmış, yalnızca başları görülen demircilerin karınlarına yapıştırılan tahta çekiçlerle örsü döven demircileri hatırlatıyorlar. Bir çok yerde, üzerinde Kuran ayetleri yazılı mermerler yerçekimine karşı koyamamış ve bu gevrek toprağa dikkatsizce yerleştirildikleri için yere düşmüş ya da parçalanmışlardı. Mezar sütunlarından bir kaçının başları kopmuş yerde duruyorlardı" (Gautier, 2007: 80).

Aynı eserinin Üsküdar Mezarlığı bölümünde de İstanbul'da mezarların doğanın ve zamanın insafına bırakıldığını, hatta bazılarının zamanla yok olduklarını dile getirir: "Ölüler

kenti, hiçbir zaman göçmeyen sessiz sakinleri ile belirsiz biçimde uzanıyor. Ölü kent ötekinden daha geniş bir alan kaplıyor: Milyonlarca ölü, ikinci Mehmet'in Bizans'ı fethinden bu yana orada yatıyor. Her yerde ilkel biçimlerini yeniden almak eğiliminde olan doğanın işe karışması olmasa, mezar taşlarını yıkmasa, külah ve sarıklarını koparmasa, sessiz mezarlıklar olan yılların tozu o kopuk, o parçalanmış mezarları yavaş yavaş örtmese, İstanbul, az zamanda ölümlerin canlıları kovacağı geniş bir mezarlıktan başka bir yer olmazdı” (Gautier, 1910: 160).

Yazarlar, çevrelerinde ihata duvarının olmaması veya duvarın yıkık olması, mezarlığın adeta yol geçen hanına benzediğini ima ederler. İstanbul'da kısa süre kalan Flaubert'e göre Türk mezarlığını duvarları, parmaklıkları, kapıları olmayıp nerede başladıkları nerede bittikleri kestirilemez: “Ne bir duvar ne de bir çit var. Bu Büyük Mezarlık, uçsuz bucaksız, gitmekle bitmiyor, mezarlıklar ve serviler sonsuzluğu. Aklarımız mezarların altından ve üstünden geçiyorlardı” (Flaubert, 1964: 647).

Görüntüleri doğusal özellikler taşıyan mezarlıklara ilgi duyan Pierre Loti de Flaubert ve Gautier'nin tasvirlerine benzer gözlemlerde bulunur. *Aziyadé* ve *Bezgin Kadınlar* romanlarında buraların ıssızlığından faydalanarak mekan olarak kullandığı yerler son derece bakımsızdırlar. Anlatıcı, André'nin geçtiği İstanbul'daki Edirnekapi'deki eski bir mezarlığı betimlerken taşların zamanla yerlerinden çıkarak yere düştüklerini aktarır: “Türkiye’de mezar taşları üzerleri sarıklı veya çiçekli olup uzaktan müphem bir şekilde insan manzarası alan, bir başka omuzlara malik olmak hali gösteren hudut taşlarına benzerler; ilk zamanlarda ayakta, dimdik dururlar; fakat asırlar, zelzeleler, yağmurlar onları köklerinden çıkarır; o zaman taşlar her istikamette eğilir, ölüm halinde kadınlar gibi birbirlerine dayanırlar; nihayet otun üzerine düşüp orada serili bir halde kalırlar” (Loti, 2007: 75).

Pierre Loti, yıllar sonra tekrar geldiğinde sevgilisi Aziyadé'nin mezarını bulmak için Edirnekapi mezarlığına gider. Surların dışında yer alan ve kentin en eski mezarlıklarından biri dediği yerde yabancı otlar, güzel kokulu çiçekler ve servilerden hoşlanmasına rağmen mezarlar iç karartıcı bir tablo sunarlar. İçerisine girdiği mekanda bakımsızlık ve terk edilmişlik havası hakimdir:

“Her yer eğilmiş, devrilmiş, düşüp kırılmış, biçimi bozulmuş mezar taşları ile dolu; üstlerini diken kaplamış bunların, toprağı örten kuru otların, Bizans surlarının rengini almışlar, karaya çalan serviler ve onların zamanla aklaşmış gövdeleri dışında burada her yerde görülen o külümsü kahverengi. Bütün bu ölümler nerdeyse sonsuza

kadar unutulmuş olmalı, çünkü bakımı yapılmış, boyaları, yıldızları hemen hemen silinmeden kalmış mezar pek az. İşte benimkisi, ortalığa saçılmış, yazıtları silikleşmiş mermerler arasında yolumu rahatça bularak ona yöneliyorum” (Loti, 2002: 64).

Mezarları, sadece zaman ve doğa olayları harabeye dönüştürmediği açıkça anlaşılmaktadır. Buranın çevresinde yaşayan İstanbullular da yıkımda dolaylı olarak rol oynar. Yazarın adı geçen mezarlığı ziyaretinde çobanların keçilerini mezarlıkta biten otların ve nanelerin içinde otlatması bu iddiayı doğrular.

Mezarlığa kapıdan değil de, duvardaki gedikten girdiğini belirtmesi de bu mekanların bakımsızlığına işaret eder. Bu iki hususta mezarlara verilen önemin ne derecede olduğunu gösterir.

Bezgin Kadınlar eserinde de Loti'nin kahramanı André, ziyaret ettiği Çerkez kızının mezarlığında benzer sahneleri tekrar görür. Hemen hemen terk edilmiş görüntüsü veren bu uçsuz bucaksız mezarlıkta, keçilerin yanında İstanbul'un sokakları köpekleri de cirit atar. Kahramanın, korkunç bir sessizlik hissettiği mekanda “keçileriyle bir çoban, serseri köpeklerden bir sürü, sadaka almak cenaze alayı bekleyen iki yahut üç ihtiyar dilenci kadın”dan başka bir şeyle karşılaşmaz (Loti, 2007: 75).

Pierre Loti, Türkiye'ye ikinci gelişinde ismini vermediği Kontes O... ile aynı mezarlığa duvarda açılan gedikten girer ve yine benzer yıkık dökük görüntü ile karşılaşarak yıkılmış, likenler kemirmiş eski mezarları saran kuru otlar üzerine basarak yürür (Loti, 2002: 75).

Loti, kurgusal eserlerinde çoğu zaman ıssız ve sessiz olan mezarları, mekan olarak kullanır. Bu mekanlar, *Bezgin Kadınlar* romanında kahramanlar için bir buluşma noktasıdır. Birinci derecede kahramanı André, eserin üç kadın karakteri ile bir mezarlıkta randevulaşır. Başkahraman, randevu yeri olan mezarlığın manzarasını şöyle tasvir eder:

“Bu caddenin iki tarafında beyaz mermerden bir nevi yuvarlak binalar olan türbeler, bazen de demir kafeslerle kapalı bir seri kemerler vardı. Bu köşklerin önünde, pencerelerden bakmak üzere durulursa, içerde yarı karanlıkta üzerleri eski işlemlerle kaplı yeşil örtüler örtülmüş bir sürü mezar kümbetleri görülür...” (Loti, 2007: 102).

Mezarlar, bakımsız durumlarına karşın her biri başlı başına birer sanat şaheseridir. Farrère mezar taşlarını şöyle betimler: “sayısız mezar taşlarından erkeklerinki bir türban ile yontulmuş, bayanlarınkiyse bir demet çiçeği temsil etmeye benzer sade bir işaretle belirtilmiştir. Sarı yazılarla süslü, yeşil, mavi mezar taşlarının

bazıları dik, bazıları eğik veya yere düşmüş durumdadırlar. Adeta savaş meydanında, bir anda taşlaşmış sayısız asker görüntüsü veriyorlar” (Farrère, 1939: 113). Ayrıca bu taşların yazı üslupları incelenerek İmparatorluğun zihniyet tarihine ilişkin ilginç ipuçları elde edilebilir.

1.8.1.3. Mezarlıklar ve Batıl İnanç

Yazarlar, mezarlarda gözlemlediklerini öne sürdükleri bazı uygulamaları müslüman halkın inançlarıyla bağdaştırmaya çalışırlar. Öne sürdükleri uygulamaların başında mezarda bir deliğin bırakılmasıdır. Théophile Gautier ve Gustave Flaubert mezarlıkta ölünün baş taraflarında bir deliği gördüklerini iddia ederler. Bunun da ölüye yemek vermek veya ölünün akrabalarının yakarışlarını duyması için bırakıldığı kanısındadır. Gautier bu gelenek ile karşılaşanlardan biridir. Ona göre ölüler sevdiklerinin seslerini ve ağlamalarını duymaları için bu delik bırakılır: “Ölü gömülürken, çukurun başında bir delik ya da geçit bırakılır. Bu ailesinin ve dostlarının iniltilerini, ah vahlarını duyabilmesi içindir. Çoğu zaman çakal ve köpeklerin genişlettikleri bu delik mezarın bodrum penceresi, bu dünyanın öteki dünyayı seyredebileceği küçük hava deliği gibidir” (Gautier, 2007: 152). Flaubert’e göre, kuşları seyretsinler diye bir tür delik ya da ucu ölünün kulağında son bulan bir boru bırakılır.

Yazarların iddialarına göre, mezar pek derin kazılmadığından köpekler ve çakallar, bu delikleri kolayca genişleterek bazen cesetlere ulaşırlar. Böylece çok eski mezarların bulunduğu kesimlerde iskelet parçaları, kollar, kafatasları görülür. Bunlar kimileri devrilmiş, kimileri yan yatmışlardır. *İstanbul* eserinin yazarı bu imgeyi Üsküdar Mezarlığı’nda bulur vemerakını gidermek için deliğe baktığını ileri sürer:

“Mezarın gizemini yakalayabilmek ve ölümü görmek için az önce sözünü ettiğim şu deliklere baktım. Bu açık delikten hiçliğe eğildim ve insan tozunu çıplaklığında gönlümce yakalayabildim. Dağılmış çeneleri, derin göz çukurları ile sarı, kurşuni-mor renkte kafatasını; kumdan ve kara topraktan aşınmış, kol kemiğinin gevşek gevşek üstüne düştüğü göğüs kafesini görüyordum. Geri kalanı, gölgede, toprağın içinde kayboluyordu. Bu ölüler pek sakin görünüyordular. Beklediğim gibi korkutmaktan uzak bu görünüm, beni yatıştırdı. Gerçekten de orada kalsiyum fosfattan başka bir şey yoktu; ruh uçmuş, doğaysa bedenden, yeni bileşimler için elementlerini azar azar geri alıyordu” (Gautier, 1910: 162-163). Tieghem, Gautier’yi biraz filozof, ama biçimlere ve renklere tutkun biri olarak niteler

ve “Gautier’nin yakasını, ölüm düşüncesi, daha çok kadavra ya da iskelet imgesi bırakmaz” (Tieghem, 1963: 245) derken yazarın söz konusu mezarlıkta yaşadıklarına işaret eder gibidir.

Yukarıda yazarın söz ettiği mezarlıktaki çarpıcı batıl inancın dışında, Loti de Türklerdeki bir başka mezar geleneğini dile getirir. Bu geleneğin temelinde hayvan sevgisi yatar: “Susayan ya da yıkanmak isteyen kuşlar ölümlere sık sık yoldaşlık etsinler diye mezar mermerlerine yağmur suyunun biriktiği küçük çanaklar oyulmasıdır...” (Loti, 2002: 75). Yazar bunu, insanın içini pek hoş eden Türkiye’deki çoğu görenekten biri olarak sayar

1.8.1.4. Mezarlıklar ve Sosyal Hayat

İncelemeye tabi tutulan Fransızca eserlerde mezarlıklar, İstanbul’da ikinci plana itilmez sosyal yaşamın bir parçası durumundadır. Halk herhangi bir endişe ve korku duymadan ölümlerini gömdükleri yerlerde oturur, sohbet eder bazen de çay içerler.

Gustave Flaubert, Bouillet’ye yazdığı mektupta İstanbul’da ölümler, uğursuz, sevimsiz, iğrenç, korkunç gösterilmedikleri ve yaşamın dışına sürülmediklerini gözlemler. İlk bakışta ürkütücü, dindışı görünüyorsa da yaşayan insanlarla ölümlerin bu samimiyeti Avrupa’nın çekingenliğinden daha sevecendirler (Faubert, 1850, Correspondances: Lettre à Bouillet).

Kimi Fransız yazar da, İstanbulluların mezarlıklarla bu derece haşır neşir olmalarını ölüm inancına bağlar. Türklerin ölüm anlayışlarında korku verici olmaktan ziyade bir tür dinlence yeridir. Gérard de Nerval’e göre “Bu ülkede ölümün kendisi de bir bayram havasına bürünüyor” (Nerval, 1956:446). Théophile Gautier de *İstanbul* adlı eserinde iki yerde konuya değinir. Birincide ölümün yaşamdan ayrı tutulmadığını düşünür: “Asya’da yaşam, bizde olduğu gibi, ölümden özenle ayrılmıyor” (Gautier, 1910: 56). İkinci ifadesinde ise insanların ölümden korkmadıklarını onunla bir arada yaşadıklarını ifade ederek adeta flaubert’in izlenimlerini tekrarlar.

Bu yerlerde İstanbullular günlük yaşamlarının bir bölümünü geçirirler. Yazarlara göre bu mekanlar, şehir halkı için, kır kahveleri ve mesire yerlerini andırırlar. Gautier, İstanbulluların, bazen mezarlıkta kahve bile içtiklerini savunur: “Diriler her zaman ölümlere çok yakınlardır. İstanbul’da ölüm, yaşama o derece içtenlikle karışıyor ki insanda ondan yana hiçbir ürküntü yok. Üstlerinde kahve içilen, onlarla birlikteymiş gibi çubuk tütürülen ölümler, korkutucu hayaletler olamıyorlar” (Gautier, 1910: 157).

Gece ve gündüz erkek, kadın, çocuk herkesin girip çıktığı, tatil günlerini geçirdikleri, kuşların ve tüm hayvanların yiyecek ve su aramaya geldikleri bir orman; çiçeklerle, otlarla örtülü, gülümseyen bahçeler, mezar taşlarının banklar gibi kullanıldıkları parklardır. Claude Farrère, *L'autre coté* adlı hikayesinde mezarlıkların İstanbul halkı için adeta bir mesire yeri olduğunu aktarır: “Mezarlıklar bazen Cuma gezintileri yeri olur. Bütün aileler öğleden sonra buralara gelip güneşin batışına kadar vakit geçirirlerdi” (Farrère, 1928: 71). Nerval de eğlence mekanlarının mezarlıklarda olduğuna dikkat çeker: “Bu pitoresk, pek gizemli, pek serin orman da bir mezarlıktır. İstanbul’da tüm eğlence yerleri mezarlıkların ortasında” (Nerval, 1956: 449).

Gautier de, mezarlık bir oyun alanı olur: “Kadınlar, sarı botlarını uyuşuk adımlarla sürükleyerek geçer, çocuklar, neşeli çığlıklar atarak mezar taşlarının arkasında saklambaç oynar, gezgin satıcılar, üstleri bademle kaplı hafif çöreklerini alıcılara sunarlar” (Gautier 1910: 81-82). Yazar, ayrıca serviler arasında gerilmiş iplere çamaşır asıldığını görür.

Aynı yazar, mezarlıkların bir buluşma mekanı, gizli aşkların zemin bulduğu yerler olduğunu savunur: “İstanbul’da bir mezarın üstünde eğleşmek, uyumak, tütün içmek, yemek yemek, aşktan söz etmek hiçbir günah ya da kutsallığa saygısızlık düşüncesi taşımaz. İnekler, atlar mezarlıklarda otlarlar ya da her an onları bir uçtan ötekine geçerler. Sanki ölüler, orada, toprağın birkaç ayak hatta birkaç parmak derinliğinde, tabutların altında, çürümüyorlarmışçasına gezinilir” (Gautier, 1910: 57).

Pierre Loti’nin iki önemli İstanbul romanı *Aziyadé* ve *Bezgin Kadınlar*’da da mezarlıklar randevu yeri durumundadırlar. *Bezgin Kadınlar* romanının üç kadın kahramanı randevu yeri olarak André’ye mezarlığı önerirler. Kadınların bu davranışı İstanbulluların hayatının mezarlık ile ne kadar iç içe olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Romanın birinci derecedeki kahramanı André, randevunun mezarlıkta belirlenmesi üzerine şöyle der: “Türkiye’de mezarların mermerleri üzerine oturmakta tereddüt edilmez ve bizde bahçe ve meydanlar gibi, burada bir çok mezarlıklar seyran ve gölgede oturmaya mahsus yerler olurlar” (Loti, 2007: 104) ifadelerini kullanır. Kahramanın bu sözleri, yukarıda çeşitli yazarlarca dile getirilenlerle eşdeğerdir.

1.8.1.5. Mezarlıklar, Huzur ve Tehlike

Kimi yazarlara göre mezarlıklar, sakin ve sessiz ortamından dolayı İstanbullular için vazgeçilmez dinlenme ve huzur yerleridirler. Lamartine de, her biri güzel ve pitoresk beldeler olan mezarlıklarda yatabildikleri için halkı şanslı ve mutlu görür: “Mutlu Türkler! Her zaman

yeğledikleri beldelerde, sevdikleri çalılıkların gölgesinde, şırıltılarının onları büyülediği akıntının kıyısında, yaşarken besledikleri güvercinlerin ziyaret ettiği, kendi elleriyle diktikleri çiçeklerin güzel kokularla doldurduğu yerlerde dinleniyorlar ” (Lamartine, 1832: 203).

Lamartine, bir başka yerde de mezarlıkların tadına doyumaz inziva yerleri olduğunu ifade eder: “Her akşam Müslümanlar dostlarının mezarının çimenleri üstüne uzanırlar. Birilerinin gelip kaldırmalarını beklerler. Türk mezarları yataklarına uzanmayı, son dinlenceden önce uyumayı denemeyi seven kaygısız insanlar gibi tütün içtikleri, öyküler anlattıkları görülen tadına doyumaz inziva yerleridir” (Lamartine, 1832: 118).

Farrère’de de bazen ıssız olan mezarlıklar sessiz bir ortam ve gölgeler altında inzivaya çekilmek için uygun yerlerdirler: “Ne huzur, ne huzur! Hayatın huzursuz ve gürültülü sıkıntılı günlerinden uzaklaşmak için tamamı birbirlerine benzer bu türbelerde uyumak ne güzel bir şey” (Farrère, 1939: 232).

Mezarlıkların sessiz ve doğal ortamlarından yararlanmak için yazarlar da buralara giderek huzur bulmaya çalışırlar. Pierre Loti, içindeki sıkıntıyı bertaraf etmek için söz konusu yerlere gidenlerin başında gelir. Loti, konusunda incelemeleriyle bilinen İspanyol akademisyen Saint-Léger, bir makalesinde, yazarın şehre ilk geldiğinde yatışmaya, dinginliğe ihtiyacı olduğunu, ölümle hiçlik arasında düşünce saplantıları yaşadığını belirtir (Saint-Léger, 2006: 141). Bu tespitten hareketle, gezgin romancının, sıkıntılarını, Müslüman mezarlıkların sakinliği sayesinde atlattığı ve orada yatıştığını hissettiği kuvvetle muhtemeldir. Loti, bir çok yerde mezarlıkları ölümlerin gömülü olduğu yer olarak görmekten ziyade huzurun bulunduğu yer olarak düşünür: “Bunlardan İstanbul’un her yerinde bulunurlar. Şehrin toprakları kefenlenmiş düş kuranlarla doludur ve onları gizlemek yerine her kavşakta, gölgeli yerlerin her birinde onları ortaya çıkarır. Hep birbirine benzeyen mezar taşları, ölümün korkunçluğunu ödünç almaları yerine sadece onun huzurunu ve dinginliğini almışlar” (Loti, 2002: 33).

Aynı duyguları, kahramanları da yaşamaktalar. *Bezgin Kadınlar*’ında André, dostları sayesinde onardığı Çerkez kızının mezarlığında bulunduğu sırada huzur bulur. Bunu sağlayan da mezarlığın doğal hali ve otların kokusudur: “Toprak ve serviler güzel kokuyordu. Bu sonsuz mezarlıkların arzettikleri tevekkül, bu gün çekici tatlı ve ikna edici idi. İnsan burada biraz gecikmek istiyor, yabani kekikler ve naneler altında tam bir istirahatta bulunan bütün bu uyuyanların huzurunu paylaşmak diliyordu” der (Loti, 2007: 134).

Göl şiirinin şairi Lamartine de, İstanbullulara özenerek bir gece mezarlıklardan birinde servinin altında saatlerce oturup İstanbul'u dinler, insanı ve Tanrı'yı düşünür (Lamartine, 1832: 174).

Bazı gezginler, huzuru ve dinginliği mezarların yapılarında bulur. İstanbul'un Müslüman ve Avrupa'nın Hıristiyan mezarlarını karşılaştırırken, iyi çevre düzenlemelerine sahip Avrupa mezarlarını yapmacık ve soğuk görürler. Gautier de yaptığı karşılaştırmada tercihini İstanbul mezarlarından koyarak Hıristiyan mezarlarını terör yaratmak için düzenlenmiş iç karartıcı, kadavraması biçimler olarak niteler. Hatta Paris'te mezarlıkların soğuk görünümü, insanı ürperten, korku veren ve uzak durulan yerler olduğunu söyleyerek kimsenin buralarda geçmeye cesaret edemediğini ifade eder: "Paris'te akşam saatlerinde Young'ın Geceler'inin resimlerindekilere benzeyen Père-Lachaise'de ya da Montmartre mezarlığında gezinmek düşüncesi olağanüstü acı ve ölümleri düşündürür biçimde romantik görünürdü, en yürekli züppeler bile bundan ürkerlerdi, kadınlara gelince, böyle bir eğlence partisinin yalnızca önerisi onları korkudan bayıltırdı" (Gautier, 1910: 88).

Buna karşın İstanbul mezarlarını her türlü bakımsızlıklarına rağmen ürpertici bulma yerine samimi ve içten bularak ziyaret eder. Bu yüzden, gök mavisi ve altın sarısıyla alacalı Müslüman mezar taşları, güzel ağaçların gölgesinde, bir kadavranın yattığı yerden çok sonsuz dinlencenin köşklerine benzettiği mezarlıkları birçok kez bir uçtan ötekine gezip saatlerce korkusuzca oturur:

"Beyoğlu'ndaki mezarlığı, en fantastik mehtapta beyaz mezar taşlarının gölgede dikildikleri saatte, yüreğim bir atım fazla atmaksızın bir uçtan ötekine geçtim. Aynı yiğitliği, Montmartre mezarlığında ancak yenilmez bir korkuyla, sırtımda soğuk soğuk terlerle, en küçük bir gürültüde ürpermelerle yapardım" (Gautier, 1910: 157). Hatta Gautier, İstanbul mezarlarının çekiciliğini, güleçliliğini biraz daha ileri götürerek kişiye oraya gömülmek isteği verdiklerini öne sürer.

Avrupa ve İstanbul mezarlarını karşılaştırmayı Claude Farrère de yapar. Ona göre bu şehrin mezarlıkları Avrupa'dakiler gibi arda arda dizilmiş, çapalanıp yabancı otlar temizlenmiş, toprağı tırmıkla düzeltilmiş, yüksek duvarlar, büyük parmaklıklarla çevrili olmamalarına rağmen yine de Türk mezarlarının daha cana yakın, insanı kendine cezbeden tarafları olduğunu dile getirir. Avrupa mezarlarını ise genelde samimiyetten, çekici olmaktan uzak bulurlar. *L'homme qui assassina*'da Lady Falkland, Mareşal Farrère'i Edirnekapı'da ki

bir mezarlığa götürerek etrafları açık ve pitoresk bir görüntü sunan bu mezarları Avrupa mezarlarına yeğlediğini ima eder:

“İşte... size Türk mezarlarımızı göstermek istedim. (...) Türk ölüleri, Hıristiyan ölüleri gibi içine kapanık değiller: onlar, büyük duvarlar, iri demir parmaklıklar ile çevrili değiller. İstedikleri yerde yatıyorlar” (Farrère, 1939: 108).

Nerval, gece bile hareketliliğin sürdüğünü açıklayarak korkunun bu mekanlarda hissedilmediğini söyler: “Büyük Mezarlık’ın etrafında servileri ile uzun gezinti yolları bu saatte bile şenlikli ipek giysiler ya da ince kumaştan feraceler çalılıkların yapraklarına sürtünerek şuradan buradan geçiyorlardı. Gizemli gevezelikler, boğuk kahkahalar gürgen çitlerinin gölgesini aşıp geliyordu” (Nerval 1956: 445). Gecenin ilerleyen saatlerinde yalnızca deniz meltemi, sakinlik içinde ağaçlarda uyuklayan güvercinleri beşik gibi sallıyordu

Lamartine, Gautier ve Nerval’den sonra Du Camp da geceleri İstanbul mezarlıklarında, Batı’dakilerin esinlediği korkuyu, ürküntüyü duymaksızın dolaşır. Hatta, onları çekici bulur: “Bu gece gezintileri çoğu zaman uzun saatler sürüyordu ve her zaman, koyu karanlıkların kötü cinleri beni, orada yatmaya ve öylece son dinlencenin ilk ve törensel saatini beklemeye davet etmek içinmiş gibi yeni eşilmiş bir mezar çukurunun başına götürüyorlardı” (Du Camp, 1848: 141).

Lamartine, Nerval ve Du Camp’a göre gece gündüz huzur dolu olan İstanbul mezarlıkları, Loti’de geceleri insana korku verir. Yazara göre gündüz huzur veren bu mezarlıklarda, geceleri, her türlü tehlikeyi yaşamak mümkündür: “Sizi soyduktan sonra, Türk polisi bir kere olsun işe karışmadan orada toprağa gömen katiller sürüsünün dolaştığı büyük mezarlıklar başlar” (Loti, 2000: 65). Loti’nin burada kullandığı abartılı ifadeler, her şeyi gizemli ve fantastik gösterme eğiliminden kaynaklanmaktadır.

Eserin bir başka sayfasında da mezarlıklardaki gece tehlikelerinden söz eder. İstanbul’da ilk kaldığı evin etrafının mezarlıklarla ve servilerle dolu boş alanlarla dolu olduğunu: “Evet, bu mezarlıkları çok kez gece dolaştım ve bir çok kez fena rastlantılarım oldu” söyler ve zor kurtulduğu talihsiz bekçi olayını anlatır (Loti, 2000: 47).

Loti’nin geceleri tehlikelerle dolu dediği bu mezarlıklarda Farrère, doğruluğu tartışılır çarpıcı bir noktaya değinir. Bu da mezarlıkta fahişelik yapan kadınların dolaştığı iddiasıdır. Gece karanlığında yanlarından geçen çarşafli kadından ürken Lady Falkland’ı Mareşal teselli eder ve “Bilmiyor musunuz? Burada, fahişeler mezarlara sık sık uğrarlar. Çok

fakir kızlar servilerin altında askerlerin arzularını yerine getirirler” (Farrère, 1939: 206) sözleri ile mezarlık kadınlarına dikkat çekerek arkadaşını hayrete düşürür.

İstanbul mezarlıklarının bir başka özelliği sosyal yaşamın her kesiminin ölülerine kucak açmalarıdır. Aynı mezarlıkta, halktan ve devletin yüksek kesiminden İstanbulluların mezarlarına denk gelmek mümkündür. Loti, Eyüp mezarlığında buna benzer sahneleri yaşar. Mezarlıkta, halkın yanı sıra padişahlar ve hanedan mensupları, sadrazamlar, şeyhülislam, aralarında çok sayıda ilim, sanat ve fikir adamlarının mezarları bulunur. Kahraman, mezarlarla çevrili olan camiye tanıtıldıktan sonra mezarlığı: “Bu mezarların yolları çok gölgeli ve loş, taş ya da mermer döşelidir, çoğu kez boştur. İki yanlarında pek eski mermer taşlar sıralanır ve bunların henüz bozulmamış beyazlıkları servilerin siyah renkleriyle zıtlık oluşturur.

Bu yolların gölgeğinde yüzlerce yıldızlı ve çiçeklerle çevrili mezar kaynaşmaktadır. Bunlar saygı değer uluların, eski paşaların, İslam büyüklerinin mezarlarıdır. Bu hüznü veren büyük caddelerden birinde şeyhülislamın mezarlarının bulunduğu köşkler vardır” (Loti, 2000: 54) şeklinde tarif eder.

1.8.2. Türk Edebiyatında Mezarlıklar

İncelediğimiz eserlerde İstanbul mezarlıkları yok denecek kadar azdır. Refik Halid ve Halid Ziya'nın iki üç tasvirin dışında başka mezar imgesine rastlanmamaktadır. Bu imgeler de, Fransızların dile getirdikleri imgelerden farklı olmayarak bakımsız ama dingin yerlerdir. Halid Ziya'nın *Nesl-i Ahir*'in kahramanlarından İrfan, gazeteci arkadaşı ile Beyoğlu'ndan aşağı inerken eski ve kararmış mahalleye bakarken gözü bir mezarlığa ilişir. Mahallenin diğer tarafında bulunan burasını, bakımsız bulur ve “mezarlık, ulu ağaçlarıyla, yıkık duvarlarıyla, yüzyıllar görmüş taşlarıyla; burada ortaya çıkacak ışıklı kentin uzak hayaline umutsuz gözlerini dikmiş, hüznü bekliyor gibiydi” diyerek kişileştirdiği mezarlığa elem dolu gözlerle bakar (Uşaklıgil, 1990: 109).

Aynı eserde, Süleyman Nüzhet, kızı Azra'ya uzadıkça uzayan İstanbul'un ufkunda beliren semtlerini, mahallerini bir bir tanıtır. Sefil, perişan görünen, siyah evleri ile berbat manzara arz eden bu yerlerden sonra gözleri Eyüp semtine de ilişir. Hayal gibi bu gezintide bakışları burada “Ulu mezarlıkları, servilerin altında dinlenen mezarları, ölülerin bu sonsuzluğa kadar sürecek dinlenme yerlerini” (Uşaklıgil, 1990: 192) görür.

Refik Halid, *Bu Bizim Hayatımız* eserinde birkaç cümle ile mezarlık imgesinden söz eder. Romanın kahramanı Şemsi, arkadaşı Mazlum Sami'den aldığı görevi yerine getirmek için Fransız yazarların da bahsettikleri, mezarlık içindeki geniş caddeden, Karacaahmed mezarlığı arasındaki caddeden geçer. Bir sonraki sayfada gözüne ilişen manzarayı “caddenin iki tarafındaki eski mezar taşlarına baktı, bir kaçını okudu. Çoğu, yaşadıkları devirde mühim mevkilere ulaşmış vezirler, nazırlar, kazaskerler için dikilmiş. Bunların hepsi de soyzade değildi ya! İçlerinden sonradan görmelerde şüphesiz daha fazlaydı” (Karay, BBH: 33) şeklinde aktarır. Burada kahraman, Loti'nin dışında hiçbir Fransız ve Türk yazarın dikkat etmediği mezarlıkların bir olumlu yönünü vurgular. Bu da mezarlıkta her sınıftan ölünün yer almasıdır. Hayatta uşaklıktan her türlü mevkiye yükselme olanağı bulan insanlar, ölünce de aynı hakka sahiptirler ve önemli insanların yanına gömülebilirler. Bu da mezarların demokratik yönüne dikkatlerimizi yöneltir

1.8.3. Fransızca Türkçe Eserlerde Mezarlık Tasvirlerinin Karşılaştırılması

Görüldüğü gibi İstanbul mezarlıkları ve mezar taşları, incelenen Türk edebiyatı eserlerinde, hak ettikleri yeri almazlar. Romanlarda, kahraman Beyoğlu'nda gezmekten, sevgilisini düşünmekten veya diğer sorunları çözmeye çalışmaktan mezarlık ve diğer tarihi yerleri gezmez veya göremez. Eserlerin hiçbirinde, yazar kahramanını mezarlığa götürüp tefekkür etmeye, geçmişle gelecek arasında bağ kurmaya girişmez. Hatta belki yazar ve kahramanı bu mekanlardan kaçarlar.

Ancak aynı tespitler, Fransızca eserler için geçerli olmadığı görülmektedir. Başta Pierre Loti, olmak üzere hemen hemen bütün Fransız yazarlar, İstanbul'da ilk ziyaret ettikleri yerler arasında mezarlık ve türbeler gelir. Yazarlara göre mezarlıkların konumları, bakımsız olmaları, dingin ve huzur verici bir atmosfere sahip olmaları, buraların en ilginç nitelikleridir. Bunların dışında İstanbul'da halkın sosyal yaşamının bir kısmını burada geçirip mezarlık ile iç içe yaşamasını da ilginç bulurlar. Orhan Pamuk da, yazarların “İstanbul mezarlıklarının kentin gündelik yaşamına girdiği konusunda hemfikir” olduklarını belirtir (Pamuk, 2003: 222). Bazı gezgin-romancılar da buna uymaya çalışarak kahramanlarını buralarda gezdirir. Loti, *Bezgin Kadınlar* romanında kahramanını, eserde adı geçen üç kadın ile mezarlıkta buluşturur. İstanbul'a

ikinci defa geldiğinde de, ilk işi Aziyade'nin mezarının bulunduğu mezarlığı ziyaret etmek olmuştur.

Fransız yazarların İstanbul mezarlıklarıyla ilgili olumlu izlenimlerinin yanında, iki olumsuz izlenimleri dikkat çekmektedir. İlki, mezarların yıkık dökük ve harabe durumda olmaları gelir. Birer tarihi eser durumunda olan mezar taşlarının ya yazıları silinmiş ya da taşlar yerlere düşmüş bir halde bulunurlar. İkinci olumsuz izlenim ise sadece Claude Farrère ve Flaubert tarafından dile getirilen mezarda fahişelerin dolaştığı iddiasıdır. Farrère, *L'homme qui assassina* romanında, Flaubert ise *Lettre à Bouillet* adlı mektubunda, mezarlıklarda fahişelik yapan bayanlara denk geldiklerini iddia ederler.

Mezarlıklara dair Fransız yazarlarca dile getirilen en çarpıcı nokta mezarda bir deliğin bulunduğunu iddia etmeleridir. Türk yazarlarca dile getirilmeyen, üstü açık deliğin mezarda açılmasını Flaubert, ölülerin sevdiklerinin sesini duymak ve kuşları seyretmek için açıldığını aktarır.

İstanbul mezarlıklarının önemli bir başka özelliği halkın her kesiminden insanları bir arada bağrında barındırmalarıdır. Bu tespiti, hem Refik Halid'in Şemsi, hem de Farrère'in Lady Falkland adlı kahramanları yaparak zengin fakir, rütbeli rütbesiz her çeşit kişilere ait mezarların aynı yerde bulunabileceğini belirtirler.

1.9. İstanbul'un Tasvirleri

1.9.1. Fransız Edebiyatında İstanbul Tasvirleri

1.9.1.1. Gökyüzü ve Güneş

Yukarıda edebiyatçılarca tasvirleri yapılan sayısız tarihi mekanları barındırması İstanbul'un, genel manzarasına bir mükemmellik, başka şehirlerde görülmeyen bir gizemlilik katar. İnsan yapımı bu mekanlar, şehrin doğal güzellikleriyle birleşince kente tadına doyumusuz görüntü verir. İstanbul, hakkında yazılan sayısız kitaplar, mükemmel görüntünün tasvirleriyle doludur. Şehrin bu manzarası, Fransız edebiyatçıların harikulade betimlemelerine neden olur. Bütün yazarlar, İstanbul'a vardıklarında karşılaştıkları ilk manzaraya hayran kalır ve onu betimlerler. Betimlemeler uzun tutularak metnin geneline yayılır. Betimlemelerin merkezinde diğer yerlerde bulunmayan, çoğu zaman arı bir gökyüzü, masmavi bir deniz, güneş, sivri minareler, saraylar ve Boğaz'daki kayıklar yer alır.

Gittikçe çeşitlenen bu tabiat güzellikleri, özellikle deniz, kara ve tarihi yapı harikaları, İstanbul'da bir araya gelip eşsiz bir manzara sunarlar. Bu da yazarları büyüler:

“En az iki saat boyunca, böylece, şaşkın, büyülenmiş, her şeye ağaçların biçimine, gökyüzünün rengine, çalılıklara, kuşlara, rehberimin türküsüne hayran kalarak, coşku sızmasına tutulmuş gibi yol aldım” (Du Camp,1848: 73). İstanbul'un Türklerin elinde oluşu onun güzelliğine gölge düşürdüğünü söyleyen romantik Fransız yazar Chateaubriand bile şehrin doğa güzelliklerini inkar etmez.

Fransız seyyah-edebiyatçılar, Napoli kentinin doğal güzelliklerini, körfezi över ve romantiklerin çok beğendikleri, dünyanın en güzel yerlerinden biri olarak lanse ederler. Uzaktan görülen İstanbul manzarası ise başta Lamartine'e olmak üzere çoğu yazara Napoli'nin ve daha önce görülmüş başka yerlerin güzelliklerini bile unutturur:

“İşte Tanrı ve insan, orada doğa ve sanat elbirliği ile insan bakışının görebileceği en olağanüstü güzellikte görünümünü koymuş ya da yaratmış. Elimde olmadan bir çığlık atarak Napoli körfezini, tüm büyüleyici güzelliklerini bir daha hatırlamamacasına unuttum. Bu kibar ve ihtişamlı bütünü herhangi bir başka şeyle karşılaştırmak, Tanrı'nın yarattığına küfretmek olurdu” (Lamartine, 1832: 159).

İstanbul güneşi, sadece sıcaklık sağlamaz, aynı zamanda mavi bir gökyüzünü çağırır. Lamartine için “güzel bir gökyüzü, bir doğa görünümünün güzelliğinin temel öğelerinden biridir” (Lamartine, 1877: 174). Yazar, bir başka yerde, İstanbul'daki gökyüzü manzarasını Fransa'nın ki ile karşılaştırır: “Fransa'nın ufkunda, gökyüzü basık, hava ağır, ışık sahte bulan yazar İstanbul'un seması için “arı bir gökyüzü, parlak, göz kamaştırıcı bir güneş” der. Bu güneş altında “camilerin kubbeleri, kurşunun ve altının; güneşe, saçtığı ışıkları geri gönderen ışık dağları”na dikkat çeker (Lamartine, 1832: 197).

Du Camp'ın “leyleklerin, çaylakların, atmacaların uçtuğu bu büyük mavi gökyüzü” (Du Camp, 1848: 253) dediği İstanbul'un gökyüzüne, bir başka gerçek övgüyü, betimleyici yazar, Gautier'de buluruz:

“İstanbul'da gökyüzü, güney ülkelerindeki gibi çığ mavi değil, Venedik göğünün mazisini çok hatırlatıyor; ama daha bir hafif daha çok ışıklı, daha çok sisli... gürak yükseliyor, ancak ilerlemiş bir saatte atmosfer, gök mavisini renklerle yıkıyor ve

sabahın üçünde yapılmış bir gezintide, Homeros'un gün ağarmasına değiştirmeden taktığı rododactulos sıfatının tüm yersel gerçekliği anlaşılıyor” (Gautier, 1910: 242).

İstanbul, gerek konumu, denizi, Haliç'i, Boğaziçi, yedi tepesi gerek tarihi yapıları ile güzel bir Doğu kentidir. Gautier'ye göre bunlara birde “binlerce ışık oyunu, güneşin ve ayın etkileri eklenince hayal gücünün aşamayacağı bir görünüm” (Gautier, 1910: 220-242) ortaya çıkar.

Yazarların, İstanbul tasvirlerinde ışık ve güneş önemli bir yer tutar. Avrupa'da bulunmayan bu açık gökyüzü, ışık ve güneş ikilisi, doğa manzaralarına ait arı güzelliğin oluşmasını sağlar.

Pierre Loti, İstanbul'un doğal manzarasını şiirsel bir dille betimler. Henri de Régnier, yazarın İstanbul izlenimlerini sayfa sayfa okuduğunu ve izlenimlerinden dolayı onu *Fantome d'Orient*'in büyük şairi olarak tanımladığını belirtir. Regnier, bu yüzden, ünlü şair José-Maria de Heredia'nın da Loti'de bir şiirsel tasarım ve düşünce yeteneği bulduğunu ve ona hayran kaldığını aktarır (Basch, 1991: 35). Loti, çeşitli yapıtlarında şiirsel manzaraları dillendirir. *Aziyadé* adlı romanının kahramanı şehrin sabah görüntüsünü, sonuna kadar açık olan penceresinden seyre dalar. Anadolu yakasının net olarak görüldüğü manzarada, yazarın dikkatini çeken gökyüzünün berraklığıdır: “sabahın buğusu, gökyüzünün yüce boşluğu görülüyordu; sonra tamamı ile yüksekte bir şey pembe renkler içinde belirdi, bir kubbe ve minareler göründü; Türk şehrinin silueti havada asılmış bir halde yavaş yavaş çizildi” (Loti, 2000: 48). Loti, bu ifadelerinde gökyüzünün şehrin görünümüne kattığı güzelliğe ilgi çeker.

İstanbul'da sadece deniz, kara parçası, dağlar, ormanlar, kısaca tabiatta var olan tüm unsurlar tek başlarına güzel bir görünüm oluşturmazlar. Lamartine de bunlar, birbirlerini tamamlayan unsurlar olup dünyanın en güzel görünümünü, büyüleyici ve sarhoş edici manzaralarını oluştururlar: “Göğün, yeryüzünün, denizin ve insanın elbirliği ile bu denli büyüleyici güzellikte doğa manzaraları oluşturabileceklerini sanmazdım. Ancak gökyüzünün ya da denizin saydam aynası bütünüyle görebilir ve yansıtabilir onları” (Lamartine, 1832: 197).

Bu tabii güzelliklere, insan yaratıcısı yapılar, ahenk içinde eklenir: “İstanbul Denizin, toprağın ve tarihi yapıların harikaları ile dolu” (Lamartine, 1877: 39).

Bazı yazarlar da doğa manzaralarını, güzelliklerini, çok büyük, uçsuz bucaksız, yabani ve pitoresk sitelerde seyretmeyi tercih ederler. İstanbul'da çokça bulunan bu sitelerden, Lamartine, Sarayburnu'nu tercih eder:

“Burası, Sarayburnu, bir ressamın bakışının arayabileceği hemen görkemli en değişik, en göz kamaştırıcı, hem de en yabani site.... Bulduğum noktadan bütünüyle görünüyor: Burası kökleri duvarlardan, çevre surların teraslarından sütunlar gibi çıkan ve dallarını köşklerin, bataryaların, denizdeki gemilerin üstlerine uzatan devasa ağaçlardan bir orman” (Lamartine, 1832:189).

İstanbul'a gelen kimi yazarlarda bir arayış vardır. Bu arayış daha çok romantik yazarlarda rastlanır. Özellikle toplumu ile kuramadığı iletişimi doğa ile kurarak toplumsal yalnızlığını gidermeye, insan ruhu ile tabiat arasında derin bağlar oluşturmaya çalışırlar. İşte bu arayış ve nedenler, onları Doğu'nun bir mozayığı olan İstanbul'a yöneltir. Gautier, İstanbul'da, uygar insanın içinde, toplum yasalarından, uzlaşmalarından kaçmak, kurtulmak isteyen serseri, vahşi bir başka kişinin varlığından; bireyi ezen, kendi kendinin olmasını engelleyen uygarlıktan, gezginlerin tümünde var olan, başkası tarafından gözetlenmeden, ıssız çöllerde gün doğarken yapayalnız, serbestçe, yalnız ve sessiz bir halde at koşturmanın vereceği doyum olmaz heyecandan bahseder (Gautier, 1910: 338-339).

Aslında İstanbul, bu yazarların bütün arayışlarına, duygularına cevap verir. Doğanın eşsiz güzelliği içinde bu yazarlar aradıkları sessizliği burada bulurlar:

“Bu küçük koylarda ve köylerde, çakıllara çarpan köpüğün hışırtısının şöyle böyle bozduğu derin bir sessizlik egemen”, “Her yerde, içe kapanış, sessizlik, dindarlık, seyre dalma ve barış beldeleri...” (Lamartine 1832: 86-176).

Lamartine'den otuz yıl sonra gelen Gautier de bu sessizlikten bahseder: “İstanbul'u gizleyen bu ölü surların arkasında, yaşayan bir kent olduğunu varsaymak güç olurdu. Arap masallarının, kötü bir büyüyle tüm sakinleri taşlaşmış şu kentlerinden birinin önünde sanırdı insan kendini” (Gautier, 1910: 226). Özellikle, İstanbul'un Eyüp tarafında sessizlik ve ıssızlık yoğundur: “Bu konutların çevresinde her şey içekapanış, gözlerden saklı yaşantının gizini soluyor. Hiçbir sanayi dumanı yükselmiyor çatılardan; hiçbir gürültü çıkmıyor sokaklardan... sanki gölgeler kenti” (Lamartine, 1877:100). Bu kentte, yazar, bazen insanların arasına karışır bazen de bir köşeye çekilerek gürültüden uzak bir dinginlikle, insanlık, geçmiş ve gelecek üstüne derin düşüncelere dalabilir:

“Mezarlığın servileri altında, tek başıma oturdum.... Bu saatte kimse geçmiyordu buradan. Akşam saatinde rüzgarın taşıdığı gürültüler gelip servilerin ürperen dalları arasında yok olmasaydı, insan kendini büyük bir kentten yüz fersah uzakta sanabilirdi” (Lamartine, 1877: 174-175).

1.9.1.2. Cami ve Minare

Fransız yazarların betimledikleri şehir manzarasında tarihi eserler ve camiler de kubbe ve minareleriyle önemli rol oynarlar. Pierre Loti de, sık sık bu yapıların şehrin genel manzarasına kattığı anlamı ifade etmeye çalışır. Yazar sakin ve duru olan ufuk ile camilerin oluşturduğu İstanbul silüetine dikkati çekmek ister: “Yüce ufuk sakin ve saydam; bütün bu ülkeye yüksekten egemen bulunuyorum. Servilerin üzerinde parlak bir yüzey, bu Haliç; daha yukarıda çok yüksekte bir doğu şehrinin resmi, bu da İstanbul. İnce bir hilalin asılı bulunduğu bol yıldızlı bir gökyüzü üstünde camilerin minareleri ve yüksek kubbeleri resimleniyor. Ufuk, gecenin solgun rengi üzerinde mavimsi siyah silüetlerle beliren kule ve minarelerle dolu” (Loti, 2000: 49).

Loti'nin hiçbir zaman unutamayacağı dediği ve denizini bir göle benzettiği İstanbul manzarasını ise şöyle çizer: “Arap stili kemerler, garip biçimli yüksek kule büyük bayram gecelerinde olduğu gibi aydınlatılmıştı. Gündüzün tufanı, bu yeri bütün ateş çizgilerinin yansıdığı gerçek bir göle dönüştürmüştü; geniş ufkun çevresinde camilerin kubbeleri ve sivri minareleri, üzerlerinde havai ışık taşları bulunan uzun dallar gibi göğe yükseliyordu” (Loti, 2000: 93).

Doğu Düşleri Sona Ererken'de Pierre Loti yine minarelerin, ayın ve mehtapta bembeyaz olan evlerin manzarasını çizer: “Eski Bizans surlarındaki yıkık yerlerin arasından alacakaranlığın pusu içinde, sıra sıra koyu renkte binlerce küçük ahşap ev görünüyor, evlerin arasından yükselen minare kümeleri ile cami kubbeleri şu saatte gündüz olduklarından daha beyaz. Ufukları akşam ile gölgelenen bu kentin üstünde ay parıldamaya başlıyor; altın yeşili bu göğün derinliklerinden tunçtan oymalara benzeyen kenarları çok belirgin bulut kümeleri geçiyor.... Her yanda ak minarelerin deldiği yürek burkan göğe doğru bu kocaman ay, yıkıntılarla dolu karanlık kentin üstünden yükseliyor...” (Loti, 2002: 136).

Bezgin Kadınlar romanında, izleme fırsatını yakaladığı İstanbul'un bir akşam üstü manzarasında, yine minareler ve kubbeler ön plandadır. Yüksek yabancı otlar

arasında seyrettiği tablo, oklara benzeyen minareler ve kubbelerden dolayı muazzam bir hal alır: “Haliç’in suyu kırmızı, gökyüzü gibi alevliydi; ...yüzlerce kayık onun yüzünü çiziyordu.... Bu kayıklar bir ayna üzerinde yürüyüp giden uzun böceklere benziyorlardı (...) ve karşiki sahil süratle değişiyordu..... akşamın daimi sisi altında denize yakın olan bütün evler, harikulade yığınım bütün alt katları silikleşiyor ve adeta kaçıp gidiyorlardı. İstanbul bir serap gibi değişiyordu. Ne eskilik ne sefalet ne de bazı yeni binaların korkunç çirkinliği, artık hiçbir şeyin tafsilatı kalmıyordu. Şimdi artık sadece altınla karışık koyu mor bir siluet, baştan başa oktan ve kubbeden mürekkep ve gökyüzünün yanışını gizlemek üzere dikine, güya ki bir paravan halinde tutulmuş bir şehre ait muazzam bir şekil var” (Loti, 2007: 42). Loti, buna benzer görünümüleri romanın geneline yayarak, böyle bir İstanbul’un sürekli olarak zihinlerde canlanmasını sağlamaya çalışır.

Aynı romanda, Ramazanın 15’i dolayısıyla Cenân, Melek ve Zeynep ile gizli buluştuktan sonra akşamüzeri vapura binen André, Loti’nin çok sevdiği İstanbul’un muhteşem manzarasını “Karşıdan, set set görünen bir İstanbul. İlk önce Marmara’nın tamamıyla pembe gümüşten sathının sardığı eski sarayın mazgallı haşin surları; sonra da farklı bir pembenin, yine bir aralık, fakat denizinkinden daha az gümüşlü, daha az soluk, daha ziyade altına çalan bir pembe üzerinde şekil alan minare ve kubbelerin birbirlerine karışırları...”ı izler (Loti, 2002: 220).

Yukarıda Loti’nin dikkat çektiği şehrin tarihi eserleri ile gökyüzü arasındaki ahenge, ihtişama Farrère’in de dikkatinden kaçmaz: “Bir falez birbirlerinin üstüne yığılmış evleri görüyorum. Tepede camilerin yuvarlak kubbeleri ile sivri minareler yıldızlara karışarak her yerde ortaya çıkıyorlar. Tek şekil mavi, hafif sisli, süt rengini andıran, yıldızlı göğün mavisine eşit mavi rengi nedeniyle, hiçbir taraf seçilemiyor (Farrère, 1939: 23).

Aynı manzara, romanın bir başka yerinde iki kahramanı büyüler. Lady Falkland, mareşalin elinden tutup “öyle değil mi! İstanbul’unun gerçek bir başkent havası var. Hatta Binbir Gece Masalları’ndaki şehir havası yok mu?” şeklinde duygularını tarif eder. (Farrère, 1939: 100).

Erkek kahraman romanın 130. sayfasında İstanbul’un bir başka yönüne dikkat çeker. Bu da İstanbul’un “unutkanlığın harika başkenti” olmasıdır. Daha ilk günden, sayısız ve birbirine karışmış küçücük yollar kahramanın gönlünü fetheder. Güneşli

günlerde sessizliği ve yalnızlığı teneffüs eden kahraman bütün dertleri unuttur ve bütün üzüntüleri telkin etmeyi bunalımları dindirmeyi amaç edinen ‘bunun nasıl bir felsefe olduğunu bilmediğini’ sorar. Buradaki kahraman da tıpkı romantikler gibi, buraya dinlenmeye geldiğini itiraf eder: “eğer kader, bana modern varlıklar arasında monoton bir hayat bağışlaması gerekirken, bir trajedi veya romanın gürültülü kahraman rolünü benim gibi yaşlı, hayattan bıkmış vermişse, ben de derim ki burası ‘işte İstanbul’a dinlenmeye ve uykuya dalmaya geldim” (Farrère, 1939: 130).

Lamartine ise Asya yakasının, insanoğlunun el değmemişliğini ön plana çıkarır:

“Asya yakası insana hemen hemen hiçbir şey borçlu değil, doğa yapmış orada her şeyi; orada artık ne Büyükdere, ne Tarabya, ne elçilik sarayları, ne Ermeni ne de Frenk kenti var!..yalnızca dağlar ve onları ayıran boğazlar, kayaların kökleri arasında çukurlaşan çayırıklardan halılarla örtülü küçük vadiler, kıvrılarak akan dereler, köpükleri ile onları beyazlatan seller, yamaçlarına asılan, sel yataklarına sokulan, kıyı boyunca sayısız körfezlerinin yakınlarına dek inen ormanlar var. Doğa görünümü ressamının fırçasının uydurması bile güç olan bir biçimler, renkler, yapraklar ve yeşillik çeşitliliği...” (Lamartine, 1832: 205-206).

Fransız yazarların İstanbul ile ilgili tasvirlerine belki de Lamartine’in tasviri ile son noktayı koymak daha uygun olur. Lamartine, arkadaşı monsieur Truqui’nin evinin terasından İstanbul’u kuş bakışı seyrediyor. Buradan Galata’yı Beyoğlu tepelerini, Kağıthane kırıklarını görebilen yazar “Avrupa ve Asya kıyıları, Boğaz girişi ve Marmara Denizi gözümüz önünde serilidir. Şehir ayağımızın altındadır. Kişinin yeryüzünde bir tek bakış hakkı olsa o bakışı buradan yapması gerekir” (Lamartine, 1971: 86) der. Günde birkaç defa bu terasa çıkıp aynı manzarayı seyreden Lamartine, şimdiye kadar bu şehri ziyaret edenlerin, ressamların neden bu muhteşem manzarayı görmediklerini veya ondan az etkilendiklerini sorar ve onları gaflet içinde olmakla suçlar.

Görülüyor ki İstanbul, incelemeye tabi tutulan yazarları adeta büyüler. Bu büyülemeye şehrin tabiat güzellikleri, güneşi, tertemiz gökyüzünün yanında tarihi eserler, sanayinin kirlenmediği insanlar ve sessizlik, ıssızlık büyük rol oynar.

1.9.2. Türk Edebiyatında İstanbul Tasvirleri

1.9.2.1. Doğa, Güneş, Gökyüzü ve Deniz

Kendisine karşı olan Fransız yazarların bile ilgisini çeken, övgülerini kazanan İstanbul manzarası, Türk yazarlarca da en güzel şekilde betimlenir. Birkaç yazarın eseri hariç geri kalan hem kurgusal hem de hatıra eserlerinde betimlemeler artarak çeşitlilik kazanır. Refik Halid'in *Sonuncu Kadeh* romanının kahramanı 60 yaşındaki Murad Naci Bey, bir sabah uyandığında "Göreceğim sayılı sabahlardan" dediği parlak bir İstanbul tablosu ile karşılaşır ve yazar kahramanın karşısında duran manzarayı şöyle tasvir eder:

"Karşısında bir yaz gecesi sonu Sarayburnu ile Kızkulesi arasında Adalar'a uzanan Marmara; galiba din kitaplarında "fecd-i kazip" denilen geçici aydınlık bu. Bu aydınlık krome eşyaların rengi gibi parlak ama göz dinlendirici. Kunt, kibar bir parlaklık; parlaklık bile denemez, kendi özünden geliyor, dışarıdan ve üstüne sürülmüş ciladan değil, sessizliğe, durgunluğa uyan bir mat renkli manzara henüz söndürülmemiş bazı elektrik ampulleri ile limanda demirlemiş vapurların fenerleri düzensizlikle saplanmış birer hoyrat ışık kaması; tabloyu yaralamış" (Karay, SK: 67).

Nabizade Nazım ise tıpkı Fransız romantikler gibi Uzunova ve Büyük Çamlıca tepesini betimlerken "ötesine berisine zarif köşkler, göz alıcı bağlar, yeşil ağaçlıklar, hoş görümlü tarlalara" dikkat çeker. *Zehra* adlı romanında insanın kendisini İstanbul'un kademe kademe görülen manzarasını seyretmekten alamadığını iddia eder. Eserde, yeni evlenen Zehra ve Suphi'nin evliliklerinin ilk aylarını geçirdikleri bu yerler yazara göre, insan bakışının, tıpkı bağdan bağa tarladan tarlaya, tepeden tepeye, ağaçtan ağaca kona kona ve neşeli kanatlarını dümdüz denizin serin sularına çarpa çarpa neşeyle uçan bir kuş gibi koşup durmaktan hiç yorulmaz ve bakışın kendini bu hoş manzaraya bakmaktan kendini alamaz.

Günbatımı sırasında oluşan renklerin ovanın genel görünümüne kattığı zevkin tanrısal olduğunu dile getiren Nabizade Nazım, "İstanbul, gerçekten doğal güzellikler panoramasıdır. Her köşesinde, her bucağında bir türlü hoşluk, bir türlü güzellik vardır" (Nabizade Nazım, 2003: 50) der.

Halid Ziya da, Pierre Loti'nin her fırsatta çizdiği İstanbul manzaralarına benzer tablolar çizer. Bu manzarada önemli unsur, güneştir. *Nesl-i Ahir* romanında baba Nüzhet, gezinti sırasında batmakta olan güneşin oluşturduğu kırmızı alevler ile beliren Marmara ufkunu görünce kızı Azara'yı ve Nefise Hanımı bu manzaranın tadını çıkarmaya davet eder. Deniz, batan güneş ve tepe üçlüsünün bir araya gelip oluşturduğu

ve Nefise Hanım'ın çok beğenir. Anlatıcı, bulutların arkasındaki güneşi “siyah peçenin altındaki yüze” benzettiği bu olağanüstü manzarayı şöyle betimler:

“Deniz, bulutların sulara sarkıyor sanılan yakut renkli etekleri altında, karartılara boğulmuş, sanki bir yüksek duvarın gölgesinin altında uyuyan bir sessizlik alanı oluştururken arkada, bulutların arkasında, sarı bir zıtlıkla, çılgın parıltılarla kaynaşiyor, güneşten buraya bol bol rahat rahat dökülen ışınlar tufanı içinde tutuşuyor beyaz ışık yangınları içinde köpürüyordu” (Uşaklıgil, 1990: 226).

Bunu gören baba, hemen arabadan iner, “Oh, bak Azra! Ne güzel!” diyerek İstanbul'un doğa güzelliklerine dikkat çeker, sıkıntılı havayı dağıtmak ister. Şimdi bütün İstanbul gözlerinin önünde seriliydi, mavi deniz bütün kıvrımları ve bükümleriyle hoş bir tablo çizilidir. Baba kız bir söz söylemeyerek çıplak kıyıları, kırları ile dalgın ve uykudaki denizi seyre dalarlar. Halid Ziya, “burada en güzel, en çekici görüntü” dediği deniz, alçalmış akşam güneşi ve yer yer yükselen levent endamları ile taşlaşmış beyaz fiskiyelere benzettiği minarelerin oluşturduğu muhteşem manzaraya dikkat çekmekten kendini alamaz.

Mehmed Rauf ta *Ferdayı Garam*'da benzer manzarayı çizmekten kendini alamaz. Romanın kahramanı Sermed ve Nevber'in zamanında randevu yerine gelmeyişlerine endişelenen Macit, hemen sandala atlayarak ve sandalcıya Yeniköy'ü işaret eder. Saat beş civarında, Macit arabanın içinde Yeniköy'e giderken hoş bir manzara ile karşılaşır:

“Güneş tam tepede, bütün Boğaz'a bir ateş seli döküyordu. Bütün deniz yüzeyinde pek dağınık, yorgun sisler uçuşuyor; kıyıları, korular dumanlara bulanmış, soluyordu. Birkaç martı, uzaktan bir vapurun sessizliğin bir unsuru olmuş pervane seslerinin ahengini, yankılanan keskin, tırmalayıcı sesleriyle yırtıyordu” (Mehmet Rauf, 2005: 108).

Ahmet Hikmet Müftüoğlu, *Üzümcü* hikayesinde, küfesini yere koyup İstanbul'a bakan üzümcünün bakışlarındaki İstanbul'u mavi gözlü, sarı saçlı genç kıza, güneşini de altın köpüğe benzetir (Müftüoğlu, 2005: 74).

Bütün bunlardan farklı olarak *İstanbul Geceleri*'nde Semiha Ayverdi, şehrin başka bir önemli yönüne parmak basar. Bu da İstanbul'un jeopolitik konumu ve manevi havasıdır. Ayverdi, “İstanbul Asya ile Avrupa'nın ortasında boşluğa kurulmuş muazzam bir örümcek ağı gibi, her telini bir kıtaya iliştiirmiş olan bu şehrin manevi fezasında

dolaşmak, onun kıldan ince tellerini koparmadan, örselemeden bir taraftan öbür tarafa geçmek mahareti nerede?” diye sorar. Son cümle ile yazar, şehirdeki birbirine bir şekilde bağlı çeşitli unsurlara değinir.

Samiha Ayverdi de, İstanbul’un doğa güzelliklerinden bahseder. Bu güzellikte güneşin batışı sırasında ufukta oluşan güzel tablolarıdır. Bir akşam kardeşi ile birlikte gittiği Çamlıca tepesinden inerken, güneş batışına yakın ufukta oluşan pembelikle beraber kubbeler ve minarelerle yoğrulmuş güzel bir görüntü meydana gelir. Biraz sonra, beliren sisle beraber yazar, İstanbul için şu çarpıcı benzetmeyi kullanır: “Artık İstanbul, kundaklanıp beşiğine yatırılmış bir çocuk gibi, sisten yorganına sarılmış, baş ucuna da yıldızdan kandilleri yakılıp bırakılmıştı” (Ayverdi, 2007: 249).

Boğaziçi’nde Tarih eserinde, Ayverdi, şehirdeki tabiat ve tarihi eserler arasındaki anlamlı uyuma dikkat çeker. Yazara göre mimarların yüksek yerlere örneğin tepelere, sırtlara yıldızlara göz kırpan, başları dik binaları, ovada ise haddini bilen yayvan mimariyi uygun gördüklerini savunur. Bundan dolayı da Edmond Amicis’in İstanbul’un bir anfi karakterinde inşa edildiğini dediğini aktarır (Ayverdi, 2005: 87).

1.9.2.2. Olumsuz Manzaralar

Romantik bir duruş ile İstanbul’un doğa güzelliklerinden söz açan Nabizade Nazım ve Ayverdi’nin tersine Halid Ziya ve Mehmet Rauf zaman zaman daha gerçekçi davranırlar. Halid Ziya, natüralist eğiliminden dolayı *Nesl-i Ahir* adlı romanında İstanbul’un gizlenemeyen sefilliğine dikkat çeker. Ona göre kümesi andıran evler, çıplak ayaklı çocuklar, hastalıklı bütün bir halk turistleri karşılayan manzaralar olduğunu söyler:

“Daha ülkeye girilirken turistleri karşılayacak görüntü, ülkenin bütün sefilce hayatının bir örneğidir. Sanki dükkanın önüne konmuş sergidir. Gaz tenekelerinden meydana gelen zabıta memurlarının kulübeleri, terkedilmiş mezarlıklar-mezarlar, yıkık duvarlar, yangın yerleri, çamurların içinde yuvarlanan çıplak ayaklı çocuklar, Bizans surlarının yıkıntıları arasında barınan aileler, sekiz on çürük tahta ile teneke parçasının tuhaf bir biçimde bir araya gelmesinden ortaya çıkmış kümesimsi evler; sonra nasıl yaşayıp, nasıl doyduklarına akıl ermeyen sürü sürü, aşağılanmış, hastalıklı, hasta bir halk!” (Uşaklıgil, 1990: 66-67).

Romanın başkahramanı Nüzhet'in yukarıdaki tespitlerinden etkilenen bir başka karakter Şakir'e göre bu yıkık dökük duvarları, surları, yanmış yerleri ve belleri bükük evleri, sarı benizli, gözlerinin ferî kalmamış bu murdar halkı çıkarttığımızda, İstanbul'un temiz sayılabilecek üç-beş mahallesinin kalacağını bununda beş-on bin nüfusluk bir kasaba kadar olacağına dikkat çeker.

Yine aynı romanın 92. sayfasında Nüzhet, bir an dalar ve istibdat'ın oluşturduğu kötü tabloyu çizer: gözlerinin önünden geçen bu tabloda, ağlayan bir kadın ve zulüm görmüş bir alay çocuk bulunur. Bu çocuklar, iyi doymamış, cılız bedenli, karanlık sokaklarda, yıkık evlerde yaşayan, pencereleri eğrilmiş, çatısı çökmüş mahalle mekteplerinde beyinleri söndürülen zavallı çocuklar. Kadınlar ise, çıkık omuzlu, öksürüklü göğüslü, sönük gözleriyle dükkanların vitrinleri önünde iç kırıklıklarının alay edici gösterişine bakarak çamurlar içinde çarşafalarını toplamaya çalışırlar.

Betimlenen tablo içinde kendini kaybeden Nüzhet, gözleri ufku aralar ve ay ışıklarının oluşturduğu hoş manzarayı görür. Bu mehtaplı havada kahraman, mutlu ve sevinçli vadiler, mutlu ve bayındır kentler, memnun ve rahat kadınlar, koşan oynayan, gülbüz, şen çocukların hayalini kurarken İrfan'ın sesiyle uyanır. Yine karşısında "İstanbul, o elemeler mahşeri saklanmıştı.." şehri görür (Uşaklıgil, 1990: 94).

189. sayfada baba Süleyman Nüzhet, kızı Azra'ya İstanbul'un çamurlu sokaklarını, dar yollarını İsviçre'deki birbirleriyle bağlantılı, temiz ve geniş yollar ile karşılaştırır. Bunların İstanbul'da olmayışı ve olabilirliğinin imkansızlığı Azra'da derin iç kırıklığı yaratır.

Süleyman Nüzhet'in dile getirdiği sorunu, Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbi* eserinin kahramanı Pervin de dile getirir. İzmir'den İstanbul'a amcasına gelen bu genç kız, gördüğü manzara karşısında hayal kırıklığına uğrar. Gelmeden önce bu şehir hakkında çevresinden geniş bilgi alan Pervin, İstanbul'u bir "hülya cenneti" olarak düşünür. İstanbul'a gelir gelmez hayalindeki şehir imgesinin tersi bir manzara, karışık bir şark şehri ile karşılaşınca: "dar bir sokağa çıkmıştık. Meğer burası Galata imiş... İstanbul'un en işlek ticaret yeri burası mı idi", "her şeyde bir biçimsizlik, küçüklük var. Muntazam, parlak, geniş bir yer göreceğim diye beklerken boğucu, sönük, miskin bir şey karşısında bulunmak hüsranı, harap etti beni" (Mehmet Rauf, 2006: 6) der ve Lady Falkland'ın "binbir gece masalları"na benzettiği, "bu şehrin gerçek bir başkent havası var" dediği aynı İstanbul için Pervin "İstanbul, hayatı ve yaşayış tarzı ile büyük bir

milletin payitahtı olacak bir şehir olmaktan o kadar uzak, o kadar, o kadar ki...” der (Mehmet Rauf, 2006: 6).

Tıpkı Halid Ziya'nın kahramanları gibi Mehmet Rauf'un kadın kahramanı Pervin de, özellikle İstanbul'un dış görünüşündeki sefaletten söz eder. Pervin, herkesin çok beğendiği Beyoğlu'nu dar, pis sokaklarla yapılmış tek cadde, Boğaziçi'ni yalı çöküntüleriyle gözü tırmalayan baştan başa harabe, Anadolu yakasını sahili harap köyleri ile asırlık uykusunda ezilmiş gibi hareketsiz, hayatsız, İstinye'yi ise büyük balıkçı kulübeleri ve harabelerden ibaret sayar. Yargılarında çoğu zaman acımasız davranarak subjektif değerlendirmelerde bulunur: “Aman ya rabbi... insanlıktan çıkmış bir behimiyet hayatından farkı yok, hem hiç, hiç,..” İstanbul'u eleştirir (Mehmet Rauf, 2006: 8).

Bir yandan altyapıdan yoksun sefalet içindeki İstanbul ile tabiat güzelliklerinden meydana gelmiş eşsiz İstanbul arasında adeta ne diyeceğini şaşırır ve şöyle der: “O zaman bütün şehir tepeleriyle vadileriyle, girintileriyle, çıkıntılarıyla, kimi zaman sefil ve yıkık yoksulluk elemli tablolarını gizlemeye çalışan bir özenle saklanıp gizlenerek, kimi zaman kubbelerinin görkeminin parlaklığı ile gözleri avutmaya uğraşarak, eğri bükük çizgileri arasında kaçacak yerler bulan bir gizli oynaşmalarla ansızın gözün görebildiği son ucun önünde çöküp bir tepenin eğilimli yüzeylerinde gizlenerek, zaman zaman harap çatıların üstünde bir sevinç parlaklığı ile gülümseyen ağaç kümeleri ile, korkunç ama güzel bir yığın biçiminde, sanki bu akşam güneşinin baygın ışığı altında yaşıyormuşçasına sessiz, soluksuz duruyordu” (Uşaklıgil, 1990: 191).

1.9.3. Fransızca Türkçe Eserlerde İstanbul Tasvirlerinin Karşılaştırılması

Fransız yazarlarda tabiatta var olan tüm unsurlar İstanbul manzarasının içinde mevcuttur. Tabiat, ormanlar, mavi gökyüzü, temiz bir deniz hep beraber ahenkli bir görünüm arz ederler. Emel Kefeli de, Maxime du Camp'ın, söz edilen güneşi ve masmavi gökleri ön plana çıkarmasını, yazarın bu unsurlara olan hasretine bağlar: “Kapalı bir iklimden gelen, güneşe, masmavi göklere hasret olan yazarın İstanbul'da en fazla tabii güzellikler ve pırıl pırıl gökler ilgisini çeker” (Kefeli, 2000: 167). Şehrin çoğu yerinde, bu doğa unsurları, insan yapısı binalar, tarihi eserler ile ahenkli bir bütünlük oluşturur. İlk İstanbul manzarası ile karşılaştıklarında, tüm Fransız yazarlar, daha önce gezdikleri Napoli gibi yerlerin güzelliğini unuturlar. Zira, İstanbul

manzarasında sade açık mavi gökyüzü bulunmuyor, aynı zamanda camiler, minareler, ihtişamlı saraylar da yer alır. Yazarların yaklaşımları ve üslupları farklı olsa da söz konusu yapıların, ilgi topladıkları tespitini Kefeli doğrulamaktadır: “Minareler, kahveler, mezarlıklar sanki söz birliği etmişçesine bu yazarların ilgilerini üzerlerinde toplarlar” (Kefeli, 2000: 174). Gautier’ye göre Haliç, Boğaziçi, yedi tepe ve coğrafi konumuna, güneşin ve ayın etkileri eklenince hayal gücünün bile ulaşamadığı bir manzara oluştuğunu iddia eder.

Tıpkı Fransız yazarlar gibi, Nabizade Nazım da İstanbul’un manzarasını Tanrısal bulur ve şehrin her köşesinde ayrı bir letafet ve güzellik bulunduğunu savunur. Fransız yazarların sık sık dile getirdikleri, güneş, ışık dağları, saydam ve parlak bir hava ile mavi gökyüzü, Türk yazarların da İstanbul manzarası anlatılarında dile getirir. Mehmet Rauf, şehrin güneşini “Güneş tam tepede, bütün boğaz’a bir ateş seli döküyordu” ifadesiyle masalımsı bir görünüme sokar.

İstanbul’u İstanbul yapan unsurların başında coğrafi konumunu dile getiren iki yazar bulunur. Bunlar, Théophile Gautier ile Samiha Ayverdi’dir. Gautier, şehrin konumunu hayal gücünü zorlayan manzaranın unsurlarından sayarken Ayverdi ise şehri Asya ile Avrupa kıtaları arasına örülmüş ve her telini bir kıtaya bağlamış devasa bir örümcek ağına benzetir.

Geniş ufukta camilerin, minarelerin birlikteliğinden en çok söz eden Fransız yazar, Pierre Loti’dir. Loti, sakin ve saydam olan ufukta camilerin, minarelerin ve kubbelerin resimlendiklerini aktarır. Akşam üstü, İstanbul ufkunda meydana gelen kıızıllığın içinde beliren minareleri, Loti, havai fişeklere benzetirken Halid Ziya ise buna yakın bir benzetmede, minareleri taşlaşmış fiskiyelere benzetir. Loti’nin söz konusu tasvirlerine dair tespitlerimiz ile Pierre Brodin’in tespitleri birbirleriyle örtüşür. Brodin, *Bezgin Kadınlar* romanında Loti’nin en başarılı canlandırdığı hatıraların, İstanbul’a dair yazılanlar olduğunu ifade ettikten sonra, gün batımı sırasında ufukta beliren manzarayla ilgili betimlemelerine yer verir: “Yanar halde batmakta olan güneşin üzerinde belirlice görünen ağaçların koyu yeşilliği, yer yer deliniyor, ışık ve ışınlarla kalbura çevriliyordu sanki. Eski yıldızlar, geniş bir sahaya rastgele dikilmiş, servilerin altına aralıklı serpiştirilmiş mezar taşlarının başlıkları üzerinde şurada burada parılıyordu (...). Şimdi artık kenarları altın renginde koyu menekşe bir siluetten, bir gök yangınına maskelemek

üzere perde gibi dikine konulmuş minare külahları ve kubbeden ibaret kocaman bir şehir parçasından başka bir şey değildi” (Brodin, 1973: 116).

İstanbul’un muhteşem manzarasında insan unsuru ile yapıları ve tarihi binaları yan yana getiren Fransız yazarlardan Loti, Türk yazarlarda ise Ayverdi’dir. Loti, İstanbul manzarasının kozmopolitliğine parmak basar. Yazara göre bu şehir, kahveleriyle, türbeleriyle, hamamıyla ve karışık insan manzaralarıyla birleşir ve muazzam bir görüntü oluşturur. Ayverdi de manzaranın içinde yer alan renk cümbüşüne dikkat çeker. Seyyar satıcıların oluşturduğu bu çeşnilikte “yoğurtçuların günlük melodisi, akşamüzeri turşucuların, muhallebicilerin, aşureci, tahin pekmezcinin sesleri” bulunur. Satıcıların çeşitliliği, mensup oldukları milletlere de yansır. Zira, bu satıcılar Türk veya Müslüman olmayıp Ermeni’sinden, Rum’undan, Yahudi’sinden kısacası her millettten ve dinden satıcılara rastlanılmaktadır.

Yazarların, tasvirlerde dile getirdikleri bir başka unsurda şehrin sessizliğidir. Sessizlik ve sükunet Türk ve Fransız yazarlarda beliren ortak noktadır. Bazen aynı konuyu benzer terimlerle açıkladıkları görülmektedir. Gautier, İstanbul’un sessiz manzarasını, Arap masallarındaki ‘taşlaşmış kent’lere benzetirken, Ayverdi, ‘dilsiz şehir’ ifadesini uygun bulur.

Genel olarak, Türk ve Fransız yazarların İstanbul’un genel manzarasının övmekle bitiremedikleri görüldüğü halde, manzaranın beğenilmediği ve yerildiği iki eser bulunmaktadır. İkisinin de Türk yazarlarına ait olması, eserlerin ilginçliğini artırmaktadır. Bu eserler, Mehmet Rauf’un *Bir Genç Kız Kalbi* ile Halid Ziya’nın *Nesli AHIR* romanıdır. Türk ve İstanbul imgesine olumsuz yaklaşan Chateaubriand bile, şehrin doğal güzelliklerini inkar etmezken, adı geçen eserde İstanbul, ilk bakışta insanın içini karartan görünümü, yıkık dökük binaları ve yoksul insanlarıyla okuyucunun dikkatini çeker.

Mehmet Rauf’un eserinin kahramanı Pervin, ‘Hülya Cennet’ sanarak geldiği İstanbul’da hayal kırıklığına uğrar. Pervin’e göre şehir pis sokaklarıyla, Boğaziçi, yalı çöküntüleriyle gözü tırmalayan baştan başa harabe yapısıyla, Anadolu yakasını sahili harap köyleri ile asırlık uykusunda ezilmiş gibi hareketsiz, hayatsız semtleriyle, bir imparatorluğa başkent olmaktan uzak görür. Halid Ziya’nın adı geçen yapıtında kahramanın gözlemleri Pervin’inkilerden farklı değildir. Yapıtın başkişisi Süleyman Nüzhet, şehri sefil halkın, çıplak ayaklı çocukların yaşadığı, gaz tenekelerinden

meydana gelen zabıta memurlarının kulübeleri, terkedilmiş mezarlıklar-mezarlar, yıkık duvarlar, yanmış yerlerin yoğunlukta olduğu bir yer olarak tanımlar. Burada ilginç olan kahramanın, sefaleti, yoksulluğu, İstanbulluların çektiği acıları dönemin istibdat yönetimine bağlamasıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. 19. YÜZYILDA FRANSIZCA TÜRKÇE KURGUSAL ESERLERDE VE EDEBİ HATIRALARDA İSTANBUL'DAN İNSAN MANZARALARI

2.1. Gayri Müslimler

19. Yüzyılda İstanbul, içinde çok sayıda şehir barındıran bir görüntü verir. Bu büyük ölçüde birden fazla millet ve dini unsurun bir arada yaşamasından kaynaklanır. Şehrin hoşgörü ortamı sayesinde Müslümanlık, Hıristiyanlık ve Yahudilik gibi dini inançlar ile bunlara bağlı olarak da çeşitli etnik unsurlar bir arada hayatlarını sürdürür. İstanbulluların, insan haklarına saygının belirtisi olan tolerans ve hoşgörü konusunda oldukça mesafe kat etmişlerdir. Şehirdeki bu ortamdan hareketle Kazıcı, tolerans konusunda Osmanlıların ulaştığı derecenin Avrupa'nın çok ilerisinde olduğuna işaret eder: "Hıristiyan dünyada, değil başka dinden olanlar, aynı dinin mezheplerine bağlı insanlar bile ölümden kurtulamazken, Osmanlı Devleti'nde insanlar, ahenk ve barış içinde yaşıyorlardı" (Kazıcı, 2003: 69).

Geniş haklar elde eden gayr-i müslimler Avrupai hayat tarzını benimseyerek söz konusu yaşam tarzının yaşadıkları semtlerde yayılmasına ve bunun sonucunda sosyal yaşamda değişiklikler meydana gelmesine ön ayak olur. Değişim giyim v.s. bir çok alanda yaşandığı gibi mekansal olarak da gerçekleşir. Bu değişim sonucunda kadın ve erkeğin aynı ortamda bulunduğu yeni eğlence yerleri dans salonları, lokantalar, mağazalar ve meyhaneler kurulur.

Türkçe eserlerde İstanbul'daki gayr-i müslimler yeni hayat tarzıyla yer alır. Fransızca eserlerde ise söz konusu yaşam tarzına ilgi gösterilmez. Yazarlar, azınlıkların yeni yaşam tarzlarını herhangi bir Avrupa şehrindekinden farksız olmadığını ifade ederek çekici bulmaz.

Aşağıdaki alt başlıkta, incelenen eserlerde yazarların yerli gayr-i müslimlerden Rumlara, Ermenilere ve Yahudilere bakış açıları işlenecektir.

2.1.1. Rumlar

2.1.1.1. Fransız Edebiyatında İstanbullu Rumlar

2.1.1.1.1. Olumlu Kişi ve Olaylar

İstanbul'a dair Fransızca eserlerde Rum topluluğa ait olumlu kişi ve olaylar oldukça az olduğu görülmektedir. Bu, yazarların, söz konusu halkın yaşam tarzına ilgi

göstermemelerinden kaynaklanır. Rumların yer aldığı az sayıdaki sahneler dahi olumsuz bir bakış açısıyla sunulmuştur. Buna rağmen okuyucuda olumlu düşüncelerin çağrıştırdığı sahnelere de rastlanmaktadır. Aşağıda aktarılan söz konusu olumlu sahneler, Gérard de Nerval'in İstanbul anlatılarında yer alır. Tıpkı diğer gezgin edebiyatçılar gibi İstanbul'da en çok Ermenilerle samimi ilişkiler kurmasına rağmen Nerval, birkaç yerde Rumları da olumlu bakış açısıyla sunar. *Muhteşem İstanbul* olarak çevrilen eserindeki ilk olumlu intibayı bir Rum cenaze alayından edinilmektedir. Yazar, alayı betimlerken olumsuz sözcükler kullanmamaya itina gösterir. Hatta papazlar için kullandığı “nurani yüzleri, parlak işlemler” ve alayı melankolik olarak nitelemesi olumlu intiba yaratmaya çalışmaktadır (Nerval, 1974: 26-27). Ölü yakınlarının şık ve pahalı elbiselerle törende yer aldıklarını, ölünün yüzünün ise balmumu gibi sarı olduğunu aktarır.

Diğer olumlu Rum sahnesi ise *Dört Portre* başlığı altında söz edilen bir Rum kadına aittir. Nerval, bir evde karşılaştığı dört kadından (diğer üçü Çerkez, Yahudi ve Ermeni asıllıdırlar) Rum kökenli olanını betimlerken okuyucuda olumlu düşünceler oluşturan kelimeler kullanır. Söz konusu kadının profilini antik Yunan heykellerindeki saflığa benzettikten sonra onun diğer kadınlara göre daha canlı olduğunu aktarır (Nerval, 1974: 52). Son olarak, kadının yüzünün zeka fişkırın mavi gözleri nedeniyle adeta aydınlandığını söyler.

Gautier de bir Fransız arkadaşı ile Rumların çoğunlukta olduğu Samatya semtine geçerken göze hoş gelen manzaraları aktararak okuyucuda olumlu düşünceler uyandırmaktadır. Yazar, Türk mahallesinden Samatya'ya geçerken sessizliği ve hüznün yerini sevincin aldığını özellikle vurgulayarak canlı bir ırkın arasında bulunduğunu anladığı belirtir. Burada Müslüman mahallelerin tam tersine genç kızların kaygısızca dış kapının önünde oturabildiklerini, erkeklerin de kahve önlerinde rahat rahat içki içtiklerini aktarır (Gautier, 2007: 204). Yazarın, burada kullandığı “gönlü rahat”, “hareket, sevinç”, “canlı bir ırk” ifadeleri olumlu Rum imgesini oluşturmak açısından önemlidir.

2.1.1.1.2. Olumsuz Kişi ve Olaylar

2.1.1.1.2.1. Eğlencede Aşırılık Gösterenler ve Fahişeler

İstanbulu Rumlardan sözedilen yerlerde tamamıyla olumsuz bir bakış açısı egemen olduğu görülmektedir. Birden fazla İstanbulu Rumlara yer veren, Pierre Loti ve Claude Farrère'dir. Loti'nin *Aziyade*'de de sadece iki önemsiz (Comparses) Rum isminin (Dimitraki ve denizci Kostı) yanında Rumların bulunduğu iki sahne daha yer alır. Okuyucuda olumlu izlenim bırakmayan sahnelerin birinde Rumların sokak ortasındaki eğlence tarzları eleştirilir. Romanın İngiliz kahramanı, sadık dostu Ahmed ile Beyoğlu sokaklarında gezerken Rumların kutladığı bir Noel'e denk gelir. Kutlama sırasında kahraman, Rumların, eğlenmeyi de pek beceremediğini, bunda aşırılığa gittiğini gözlemler. Ahmed'in aşağılayıcı gözlerle baktığı bu şenliği Loti de:

“İğrenç Rum halkı kalabalık kütleler halinde her yana saldırıyordu. Bütün genelev sokaklarından, bütün kahvelerden, bütün meyhanelerden halk çıkıyordu. Orada ne kadar kadın erkek olduğu ve sarhoş yaygarası, iğrenç haykırış”lardan ibaret gördüğünden pek beğenmez (Loti, 2000: 111). Loti, bu manzaranın dünyanın hiçbir yerinde böyle yaşanmadığına dikkat çekerek Rumları, var güçleriyle şarkı söylemeye ve içki içmeye veren insanlar olarak niteler. Gérard de Nerval'in aktardığı sahneler de, kahramanın ileri sürdüğü iddiaları destekler niteliktedir. Nerval de Beyoğlu'nda gittiği bir meyhanede Rumların başlarında tarbuşlarıyla diğer milletlere göre daha fazla olduklarını gözlemleyerek diğer toğluluklardan daha fazla alkol aldıklarını sezdirir (Nerval, 1974: 29). Eserin 52-56 sayfalarında Beyoğlu'nda Rumların işlettiği eğlence yerine değinirken tamamen bir kargaşanın hakim olduğunu, sabahlara kadar kumar oynandığını gözlemler. Bütün bunların yanında her ne kadar yazar açıkça belirtmese de kullandığı çeşitli ifadelerden hareketle burada fuhuş yapıldığına dair kanaatler okuyucuda oluşur. Sabaha doğru bu salaş eğlence mekanlarından çıkarken, okunan ezanda Allah lafzını duyunca geceleyin bir günah işlemediğine sevinmesi bunu doğrular.

Loti'de var olan diğer sahnede ise ölü çocuklarını gömmeye götüren yaslı Rum kadınları yer alır. Yukarıda Nerval'in de denk gelip olumlu bakış açısıyla aktardığı bir başka Rum cenaze törenini Loti, olumsuz bir şekilde aktarır. Burada Rumların ilginç bir adetinden söz ederek okuyucunun zihninde olumsuz öğeleri canlandırır. Söz konusu adet ölülerin nereye olursa, yol kıyısında kazılmış bir çukura, yollar boyunca ya da duvarların altına gömülmesidir. Gömme olayını da Loti, olumsuz sözcüklerle betimler: “Çocuk tahtasız, tabutsuz, rutubetli toprağa boylu boyuna yatırıldı ve pis toprağı üzerine

attılar. Eski kemiklerle eski dirsek, her şey çukura, balmumundan güzel yüzün üstüne düştü. Ve çocuk hızla gözden uzaklaştırıldı” (Loti, 2000: 200-201). Anlatıcının bu sahne karşısında az da olsa duyduğu acı, Rumlara olan sempatisinden değil de gömülenlerin çocuk olmasından kaynaklı insanın engelleyemediği bir acıdır.

Pierre Loti'nin Rum halkına karşı olumsuz bakışı sadece bu sokak eğlencesini veya ölü gömme geleneğini beğenmemesinden ileri geldiğini öne sürmek saflık olur. Zira Briquet, *Aziyade* yazarının Rumlara olan antipatisini küçüklüğüne götürür. Briquet, yazarın çocukluğundan beri Yunanistan ile karşılaştığını ve okul yıllarında Yunancayı da zor ve sevimsiz bulduğunu aktarır. *Loti et L'Orient* adlı inceleme yapıtının yazarı Briquet, Loti'nin bu tavrını yine ilk yıllarıyla ilişkilendirir: “Helen medeniyetine bakışı çocukluğundan beri Loti'nin hafızasında netleşmedi. Yunanistan medeniyeti, Yunan sanatı, diğer Fransız edebiyatçıların tersine onu heyecanlandırmıyordu. Venüs'ün antik şekillerini, Parthénon saf çizgilerini ne tanıyordu ne de tanımayı arzuluyordu (...). Loti'nin gözünde, antik Yunan, sarhoş, sefih, hoşgörüsüz, yıkıcı ve kan dökücü bir görüntü sunar” (Briquet, 1945: 549-550).

Loti'nin yukarıda söz ettiği Rumlara ait ‘genelev’lere Claude Farrère’in eserinde de yer almaktadır. Farrère de fuhuş, Rumların evlerine kadar iner. *L'homme qui assassina* romanının kahramanı, arkadaşları İngiliz sir Archibald Falkland ve Rus diplomat Cernuwicz ısrarıyla Linardi sokağında bulunan ve iğrenç bulunduğu Rum evini ziyaret eder. Kahraman, Mme Artémise adlı Rum bayana ait evde fuhuş yapıldığına dair işaretler alır. Zira, içeriye girdikten hemen sonra Cernuwicz, mini etekli, okulu yeni terk etmiş küçük bir kızla flört yapmaya başlarken, biraz sonra kapı yine aralanır ve evin bayan Rum sahibi, bu sefer sir Archibald için ‘yeterince güzel, ince, boyu posu yerinde, sarışın ve beyaz tenli” bir kız getirir. Kendisinin burada bulunan kızlarla cinsel ilişkiye girip girmediğine dair sır vermeyen Fransız Mareşal, burada bulunan kızların görünüşte profesyonel zorunluluktan bulunmaktan hüznü olduklarını gözlemler ve katlanmaktan başka çaresi olmayan fahişeliği görmenin güzel bir şey olmadığını da ekler (Farrère, 1939: 160-161). Hemen belirtelim ki Mme Artémise, yazarın hayalinde canlandırdığı bir karakter olmayıp, şehirde yaptığı ziyaretler sırasında karşılaştığı kadınlardan biri olması kuvvetle muhtemeldir. Zira Villéger, *Le Cas Farrère* adlı yapıtında, Farrère'in dostluk kurduğu kadınları sayarken bunlardan birinin Plessa adlı çapkın Rum kadının da

bulduğunu ifade eder. Plessa'nın İmam sokağında bulunan oteline Farrère'i çeken, yorumcuya göre kadının albenisi olan iki kızıdır (Villéger, 1989: 86).

Fahişe Rumların yanında kadınlarla cinsel ilişkiye giren ve bununla övünen olumsuz Rum erkekleri de bulunur. Bunlardan biri de, Osmanlı Borçlar Dairesi'nde çalışan Karipoulo'dur. Karipoulo, tam bir seks manyağıdır. Kendisine yöneltilen "Bu hafta kiminle yattınız" sorusuna utancından kızaracağına gülümseyerek yoldan geçenlerin dikkatini çekmesine "Prens, sizden de hiçbir şey saklanılmaz. Geçen hafta, Madame Bariteri'ydi. Ancak, şimdi sadece Türk askerlerinin artıklarıyla idare ediyorum. Bu hafta da Madame Papazian'ı seçtim. Sadece bunlar" (Farrère, 1939: 92) der. Fransız mareşal ise, bunların hepsinin yalan olduğunu, övünmek için bunları söylediğini belirtir.

2.1.1.1.2.2. Yankesiciler

Fahişeliğin dışında Gautier'de belirginlik kazanan bir başka Rum imgesi yankesiciliktir. Türk yazarlardan Ahmet Mithat'ta görülen yan kesici Rum imgesine, Gautier, Samatya'da karşılaşır. Türk şehri içinde bir Rum kolonisi dediği bu semtte, yazarın lokanta aradığını gören tuhaf bir genç, ona yaklaşarak kılavuzluk teklif eder: "Bunu yaparken de, gerçek dolandırıcıların yaptıkları gibi kimlik cüzdanını gösterdi. Bu genç, yaptığı hizmetin ne kadar önemli olduğunu göstermek amacıyla bizi hayli dolaştırdıktan sonra, hareket noktamızdan on adım ilerdeki bir lokantaya götürdü; verdiğimiz birkaç meteliği herhalde yeterli bulmamış olacak ki, profesyonel bir yankesici ustalığıyla, arkadaşımın içinde bir ve on kuruşluk halinde otuz frank kadar parası bulunan cüzdanını aşırıverdi" (Gautier, 2007: 205). Yazar, yankesici gençten söz ederken bu kişinin Rum kökenli olduğunu belirtmez. Ancak, yazarın "dolaştığımız mahalle çok farklıydı; Türk mahallesine benzemiyordu", "kahvelerde... gönlü rahat Hristiyanlar olarak kafa çekiyorlardı", "Müslüman olmayan vatandaşların oturduğu bir semt olan Samatya" söz öbekleri ve gencin onları götürdüğü lokantanın Rumlara ait olması bu gencin Rum asıllı olması olasılığı kuvvet kazanır.

Aziyadé'nin 150'inci sayfasında, Loti, karı-koca ilaçları ile yaraları iyileştiren bir Rum kadınına gider. Eserin kahramanı, bu kadını da beyaz sakallı, haydut tavırlı olarak niteler. Gemiciler için dövmeçilik de yapan yaşlı Dimitraki adındaki bu kadın acı

vermeden güzel resimler yapan işinin ehli bir Rum'dur. Kadın, kahramanın göğsüne Aziyadé'nin ismini kazar.

2.1.1.2. Türk Edebiyatı'nda İstanbullu Rumlar

Osmanlı devleti içinde bulunan azınlıklar arasında en ayrıcalıklı halkın Rumlar olduğu bilinmektedir. Tanzimat'a kadar, devlet idaresinin çeşitli kurumlarında başta tercümanlık gibi mesleklerde daha çok onlar çalışır. Bunun farkında olan Rumlar, Tanzimat'ın ilanından pek memnun kalmaz. Enver Ziya Karal, bu yüzden, Gülhane Hattı okunup kırmızı atlastan yapılmış keseye konunca, Rum patriğinin “İnşallah bir daha bu keseden dışarı çıkmaz!” (Karal, 1988: 187) diyerek hoşnutsuzluğunu belirttiğini aktarır. Devlet dairelerinde avantajlı konumlarını Ermenilere kaptıran Rumlar, Türk edebi eserlerde de pek olumlu karakterlerde oldukları söylenemez. Onlar daha ziyade, şehrin hizmet sektörlerinde, eğlence mekanlarında yer alırlar. Türk yazarlarda her alanda Rum karakterlere rastlamak mümkündür. Bu da Rumların İstanbul'un sosyal hayatının her alanına yayıldıklarını göstermesi açısından önemlidir.

2.1.1.2.1. Olumlu Kişi ve Olaylar

2.1.1.2.1.1. Kadrolu Memurlar ve Diplomatlar

Rumların, İstanbul'da sosyal yaşamda önemli yerlere gelebildiklerini yukarıda belirttik. Öztuna, Rumlardan elçi, büyükelçi, müsteşar ve hatta bakan rütbesine yükselenlerin az olmadığını öne sürer. Bu halkın gerçek hayattaki statüleri, edebi eserlerdeki Rum tipleri ile benzerlikler gösterir. Eserlerde kadrolu devlet memurlarıyla karşılaşmak mümkündür. Halid Ziya'nın *Saray ve Ötesi* eserinde aktardıkları bu iddiaları doğrular niteliktedir. Yazar, Hünkarı ziyarete gelen bir Rum heyetten söz ederken (Uşaklıgil, 2003: 413) heyette Patrikhane mensuplarının ve birkaç Rum mebusun da bulunduğunu aktarır. Tercüman aracılığı ile padişah ile sohbet eden Patrik “Şimdiye kadar kendilerine verilen haklara tecavüz edilmemesi gerektiği” isteğini bildirir. Padişah, görevini yerine getirmiş olarak ayrılan heyete değer verdiğini belirtmek için onları “somaki oda”da ağırlar.

Yine aynı eserinde Halid Ziya, Rum bir ayanı hatırladığını aktarır: “O tarihte yaşamış olanlar Logofet Beyi pek iyi tahattur ederler. Muteber ve maruf Rum ailelerinden birine mensup olan ve Rum patrikhanesinin de, icap eden zamanlarda,

tercümanlık vazifesini yapan bu zat eski Osmanlı terbiyesi almış pek nazik, pek haluk ve pek girgin bir adamdı” (Uşaklıgil, 2003: 642). Bu özelliklerinin yanında yaza, Logofet Beyin, Türkçe okuyup yazabildiğini fakat Türkçeyi Rum şivesiyle konuşurken oldukça gülünç duruma düştüğünü aktarır.

Karay, *Üç Nesil Üç Hayat* eserinde Rum memurlardan söz eder. İstanbul’a ilk getirilen Fransız yapımı Pierrot isimli lokomotifte çalışan memurların Rum olduğunu belirtir (Karay, 2007: 55).

Refik Halid’in *Sonuncu Kadeh* romanında, Murad Naci, eski sevgilisi Polinka’yı aramak için elçilik müsteşarı Savni Devrangil adında bir Rum ile görüşür. Anlatıcıya göre Devrangil, Anadolu’da hüküm sürmüş soylu Devraniler ailesinden gelir. Eserin ikinci kahramanı Cemşid, bu Rum’u “Frenk taklitçisi züppe herif” ifadesiyle tanıtır (Karay, SK: 39). İri burunlu, dinç, ufak tefek, kızıl saçlarına ak düşmüş, geveze bir adam olan bu adamı Murad Naci, bir yerden hatırlar ve “modern Beberuhi” olduğunu söyler. Savni Bey, fedakar bir Rum’dur. Kendi ailesine, akrabalarına ve yeğenlerine sahip çıkan bir karakterdir. Hatta çevresindeki Türklerle de iyi ilişkilere sahiptir. Örneğin sanayi bakanı Sabit Bey ile ailece tanışır (Karay, SK: 45).

Ele alınan eserlerde yer alan olumlu Rum imgesinde Müslüman kimliğini alarak İstanbul toplumunda saygınlık kazanan çok sayıda Rum da yer almaktadır. Aynı yazarın *Bu Bizim Hayatımız* eserinde bu tip bir karakter yer alır. Mazlum Sami, kaybolan eski odalığı Hüsniye’nin şimdi bir Hanımefendi olabilir mi diye düşünürken aklına kendi annesi gelir. Zira, babası Hayret Efendi ile evlenen annesi de, Müslüman olup Asuman adını alan bir Rum kadınıydı. Sakız dolaylarından esir olarak getirilen bu köylü kızı, Hayret Efendiyi hayret efendi yapan ve yalıtı Padişahın bile gelip habersizce iftar edeceği debdebeli hale sokan bir Rum’dur (Karay, BBH: 137).

2.1.1.2.1.2. Müslüman Türklerle Ortak Çalışanlar

Devlet dairesinde çalışanların yanında, Müslümanların yanında ücretli çalışan veya onlarla ortak bir işyeri açan Rumlar da mevcuttur. Bu tipler aynı zamanda, fedakar, dürüst ve ticaret ahlakını bilen insanlar olarak sunulur. Refik Halid, *Sonuncu Kadeh* romanında birden fazla böyle bir Rum karakterden söz eder. Eserde Müslüman Ferruh Beyin yanında çalışan koyu Ortodoks Rum Petraki ve terzi baldızı Eleni’den bahsedilir. Petraki, yıllardan beri Ferruh Beyin dükkanında çalışır. Bunu dürüstlüğüne aynı

zamanda becerikliliğine borçlu olan bir işçidir. Petraki'nin çalışkan olduğu her halinden bellidir: “Sırtında her renkte taş boya, kireç, çimento lekeleriyle esas rengi fark edilmez bir gömlek geçirmiş, yüzü, bıyıkları ve uzun traşı da aynı boyalarla benek benek” (Karay, SK: 104). Eleni ise geçimini eserlerde daha çok Ermeni kadınların ilgi gösterdikleri terzilikten kazanır.

Aynı eserde, Cemşid'in iş yerinde çalışan İstavri de aslen Rum'dur. Teyze çocuğu da bir başka yerde sofracı olarak çalışan (Karay, SK: 107) İstavri, hem başkahramanın sadık yardımcısı hem de hayatta en yol göstericisidir. Cemşid, gönül işleri peşinde koşarken zaman zaman Mağazayı bu emektar Ruma bırakıp giderek aralarında güven sorununun olmadığını sezdirir.

İstavri'nin en büyük faydası, deneyimlerinden hareketle Cemşit'in hayatını dizginlemeye çalışmasıdır. Cemşit, Şehriban'ın adlı bir metresin peşinde koşmayı aşırılığa vardırınca mağazadaki sadık dostu İstavri, bundan pek memnun olmadığını açıklar. Zira o, bu işin varacağı tehlikeyi daha şimdiden sezdiğinden somurtur. Böyle kadınlar yüzünden ne servetler battığını ne yuvalar yıkıldığını bildiğinden çoğu zaman Cemşid'in bu çapkınlıklarına iyi göz ile bakmaz. Anlatıcı, buna örnek olarak, Asmaaltı semtinde meydana gelen buna benzer olayı gösterir: “Asmaaltı tarihinde öyle bir kız yüzünden kapanmış mağazalar ve sefalet düşmüş mal sahipleri yok değildi” (Karay, SK: 159). Cemşit'in arkadaşı Murat Naci de, İstavri ile aynı endişeleri paylaşarak ve bu duruma, dönemin ünlü *Zehra* romanının başkahramanı Suphi'nin başına gelenleri örnek olarak gösterir ve sonunda Cemşit'in de fahişeye kapılıp mutlu bir ailesini mahvedebileceğini söyler.

Eserde, Cemşid'in bir başka özelliği de ortaya çıkmaktadır. Bu da Rumlarla sorunsuz bir şekilde iç içe yaşamasıdır. Murad Naci, bunu Cemşid'in İzmirli olmasına bağlar: “Tarabya'da ahabları hep Rum balıkçılar, meyhaneciler, lotaryacılar vesaire... Evlerine girip çıkar, sofralarında çakıştırır, aile meclislerinde bulunur. Ne maksatla? Rum asıllı kız ve kadına hususi bir kıymet vermesinden, onlardan hazmetmesinden değil mi? (...) Aslında eski İzmirli, bu millete alışıktır; Cemşit gözünü onlar arasında açmıştır, o dili de iyi bilir” (Karay, SK: 75). Rumlar ile en çok haşır neşir olanlar sadece eski İzmirli değildir. Aynı zamanda, Avrupa'da yaşamış veya Galatasaray Lisesi gibi batılı tarzda eğitim veren okullardan mezun olanlar da başta Rumlar olmak üzere yerli azınlıklar ile gayet rahat bir şekilde iyi ilişkiler kurar ve bu ilişkileri devam

ettirir. Zira, Cemşid'in İzmirli olmasının yanında Galatasaray Lisesi mezunu bir aydın kimliğinin de olduğu unutulmamalıdır.

2.1.1.2.2. Olumsuz Kişi ve Olaylar

2.1.1.2.2.1. Tefeci ve Yankesiciler

İncelenen eserlerde, Rumların ticari ahlaklarına olumlu eleştirilerle beraber ciddi olumsuz eleştiriler de yöneltilmektedir. Olumsuz eleştirilerin başında Rumların tefecilikle para kazanıp kısa yoldan zengin olmaya çalışmaları gelir. Bu nedenle eserlerde, alın teri ile hayatını kazanan Rumların yanında tefeci ve yankesici karakterlere de rastlanmaktadır. Refik Halit Karay'ın *Bu Bizim Hayatımız* romanında Arif Beyin Şemsi'ye makastarı şehir yani terzi Artin diye tanıttığı Rum, terziliğin dışında başka işleri de çevirdiği anlaşılmaktadır: “Artin usta, dükkanında muhakkak partal yün terlikle dolaşır; taş döşemeli han odasının siyatiğine dokunmasından korktuğu için! Arasına yanına bir takım acayip adamlar gelir, fiskos konuşurlar, bir şeyler kararlaştırıp giderler” (Karay, BBH: 128). Buradan anlaşıldığına göre, terzi Artin'in asıl kazancı terzilikten değil; terzilik göstermelik sanatıdır. Dışarıda tefecilikten inşaat levazımı simsarlığına kadar yüz çeşit işe parmağını sokan biridir.

Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* eserinde de Rumların ticari ahlaklarına ağır eleştiriler yapılır. Eserin romancı kimliğine sahip bir balkan göçmeni olan başkahramanı Adnan, yeni romanında Rumları kısa yoldan zengin olmakla suçlar. Kuntay'ın ilk sayfalarından alıntılar yaptığı Adnan'ın romanındaki Rumlar, bu ticari ahlaklarından dolayı bedbaht olarak görülmektedirler: “Rum ekalliyetinin elinde dükkan beş ayda mağaza, mağaza beş yılda anonim şirket olmuştur Çünkü!... bu saadet azdır. Az olan saadet emel taşıyan insanlar için bedbahtlıktır” (Kuntay, 2007: 511). Ayrıca, bu ifadeleriyle Adnan, ticaretle uğraşan Rumların tıpkı terzi Artin gibi göstermelik mesleklerinin yanında başka işlerle uğraştıklarını dile getirmek ister.

Ahmet Mithat'ın *Dürdane Hanım* romanının ilk başlarında yankesiciliğini kabul eden bir Rum karakter yer alır. Dört bölümden oluşan eserin “Acem Ali Bey” adlı birinci bölümünde yer alan Rum Andoraki'nin yankesiciliği herkes tarafından bilinmektedir. Bunu Çerkez Sohbet ile olan konuşmasında, kendisi ifade eder. Galata meyhanesinin önünde oturan Çerkez Sohbet, kısaca Ando diye çağrılan hırsız ve yankesiciye “Ey, bu akşam kimi gözüne kestirdin bakalım?” şeklinde bir soru yöneltir.

Çevrede Papazoğlu olarak da bilinen Andonaki ise Sohbet Ağa'nın sorusunu "Uzun etme be sohbet! Biliyorsun ki bende para olduğu zaman hiç esirgemem; hatta geçen günkü vurgunda bizim ihtiyar Vasil'e bir kat roba bile aldığımı bilirsin ya!" (Ahmet Mithat, 1999: 9) biçiminde cevaplamasıyla kendisine yöneltilen suçlamalardan rahatsız olmadığı anlaşılır. Andonaki'nin ifadelerinden hareketle bu işi uzun zamandan beri yaptığı anlaşılmaktadır: "Ben elime geçen paraları tutmuş olsaydım, şimdi Kirya Papazoğlu Andonaki diye itibarlı bir sarraf olurum" (Ahmet Mithat, 1999: 8). Aynı şahıs, bu akşam ise bir başkasını gözüne kestirmiştir: "Hele bu akşam beklediğim herifi bir güzelce kesimine getirir isem yarın sen beni görürsün" (Ahmet Mithat, 1999: 8). Bu karakterin bir başka özelliği ise aşırı içki ve kumar müptelası olmasıdır.

Uşaklıgil'in *Nesl-i Ahir* romanında da kötü işler çeviren bir Rum karakter bulunur. Eserde, İrfan, Erzurum'da gözaltına alınıp kaybolan babasının izini bulmak için, önce Babı Seraskeri'ye ye başvurur. Oradan da kendisine ilgili bir Beye başvurulması istenir. Üç gün beklemeden sonra söz konusu kişinin yanına giren İrfan, odada bir Rum ile karşılaştığını belirtir. Rum'un bu Beyle kanunsuz bazı işler çevirdiğini hisseder: "Şapkasını evire çevire uzun bir şey anlatan, kim bilir nasıl önemli bir para işini öneren bir Rum vardı" (Uşaklıgil, 1990: 78).

2.1.1.2.2.2. Hizmetçiler ve Uşaklar

Türk edebiyatında 19. yüzyıl İstanbul'unu ele alan eserlerde, Rum kahramanların sayısı diğer yerli azınlıklardan fazla olsa da bunların çoğunun, *compare* (önemsiz kişi) oldukları görülmektedir. Ele alınan eserlerde, Rum isim ve kahramanlar, konaklarda, yalılarda, hizmet etmekle görevli uşak, hizmetçi, seyis, ayvaz, ispirlik ve dadıdırlar. Sayıları da azımsanmayacak derecededir.

Refik Halid, *Üç Nesil Üç Hayat* adlı eserinde ikinci Abdülhamit döneminde halkın çatalla ve masada yemek yemeğe alışamadığı konusunu dile getirirken "Eğer hizmetçi Rumsa..", "Bahçıvan Rumlar..." gibi ifadeler kullanır. Yazarın bu ifadeleri, konaklarda çalışan Rumların çoğunlukta olduğu düşüncesini desteklemektedir. Fazlı Gökçek de, Ahmet Mithat'ın eserlerinde gayri Müslim Osmanlı vatandaşlarına değinirken, Rum karakterlerin ikinci derecede oldukları, çoğunun olay örgüsünün ilerleyişini etkilemediklerini (Gökçek, 2006: 15) belirtmesi yukarıda dile getirilen saptamaları doğrulamaktadır.

Aşağıda yer verilen bütün bu karakterler okuyucuda olumlu imgeler çağrıştırır. Kimi uşak, kimi hizmetçi, ayvaz kimi aşçı olan bu insanların her biri fedakar, güvenilir ve işinin kompetanı olarak yer alır. Samiha Ayverdi'deki ayvaz Serkis, asıl görevinin dışında boş durmayarak çalışmasıyla herkesin beğenisini kazanan bir karakterdir. Ayverdi, *İbrahim Efendi Konağı*'ndaki uşak odasından bahsederken odanın belli başlı siması ayvaz Serkis'e değinir. Rum asıllı kır saçlı Serkis, işine sadık olduğuna kadar işin ehli biri olarak lanse eder. Zira ayvazlığın dışında "Kahvesini içer içmez işinin başına geçerdi.... mutfaktan yemek tablalarını alarak hareme ve selamlığa götürmek, lamba şişelerini temizleyip gazlarını doldurmak, kömürü ocakta yakarak, mangallara taksim etmek" (Ayverdi, İEK: 72) v.s. işlerle uğraşır. Serkis'in bir başka ilginç yanı da yazarın şalvar giyip, takke takması, Türk usulüne uygun giymesidir.

Refik Halid'in *Sonuncu Kadeh*'inde de, Murad Naci'lerin yalısında çalışan dadılardan biri Rum Eleni'dir. Yazara göre Müslüman olup da Nusret ismini alan bu kadın, hala Eleni dadı diye anılır. Fedakar olan Eleni, Murad'ın çocuklarını ve torunlarını da o büyütüştür (Karay, SK: 39). Sesi pek güzel olan bu dadı çocuklara Rumca şarkı da söyler.

Ahmet Mithat'ın *Vah* eserinin kahramanı Behçet Beyin konağında seyislik ve ispirlikle görevli Petraki adında bir Rum da efendisinin sevgisini kazanan biridir. Behçet Beyin ailesi, yalıda olduğu zamanlarda kayıkçılık da yapan Petraki, başkahramanın güvendiği bir Rum karakterdir (Ahmet Mithat, 2007: 30).

Felatun Bey ile Rakım Efendi romanında da, eşi ölen Mustafa Meraki Efendi, çocuklarına bakmak için evin hizmetini gören bir Rum kadın tutar ve Rakım Efendiyi bu kadın büyütür. Fazıl Gökçek, Meraki Beyin, Rum hizmetçi çalıştırmasını alafranga özentisine bağlamaktadır (Gökçek, 2006: 117).

Uşaklıgil'in *Nesl-i Ahir* eserinde de, başkahraman Nüzhet'in arkadaşı Muzaffer'in hizmetçisinin de Rum asıllı olduğu anlaşılır. Zira ev sahibi, hizmetçisine Rumca seslenerek kahveyi misafire, Nüzhet'e getirmesini söyler (Uşaklıgil, 1990: 307). Ayrıca, aynı eserde Süleyman Nüzhet, kızı Azra ile hayalini kurdukları evin hizmetine, çamaşıra, ütüye bakmak için de Edremit köylerinden bir Rum aşçı kadını getirmeyi düşünmeleri İstanbul'da yerli azınlıklardan Rum hizmetçileri sayısının çokluğuna işaret ettiği gibi ev işlerinde en çok onların tercih edildiğinin de bir göstergesidir (Uşaklıgil, 1990: 374).

Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbi*'nde olayların geçtiği köşkün hizmetçisi de Rum asıllıdır. Eserde Amca Bey adı geçen evin efendisi hizmetçi kadına, Rumca "Man ligo nero, ligo zahari... Benim çikolata renkli kase ile.." yani çikolata renkli kasesi ile her akşam içmeyi adet ettiği şekerli suyu getirmesini emreder (Mehmet Rauf, 2006: 14). Buradan hareketle, bazı Müslüman ev sahiplerinin Rum hizmetçileriyle Rumca konuşarak bu dile vakıf olduklarını ileri sürebiliriz. Buna paralel olarak, *Aşk-ı Memnu*'nun kadın kahramanı Bihter, istidatları arasında sayılan Rumca'yı "her vakit Tarabya'dan tedarik olunan hizmetçi kızlardan" (Uşaklıgil, 2006: 47) öğrenir. Yukarıda ev sahiplerinin hizmetçileriyle Rumca konuşmasını iki nedene bağlayabiliriz. Birincisi Rum hizmetçilerin topluma uyum sağlayamayıp Türkçeyi öğrenemedikleri, ikincisi ise söz konusu evin efendilerinin Rumcaya olan özentilerinden kaynaklanabilir. Özellikle Pervin'in amcasının misafirlere Rumca bildiğini deyim yerindeyse göstere göstere Rumca seslenişi ikinci sebebi destekler niteliktedir.

2.1.1.2.2.3. Fahişeler

Yeni yaşam tarzından en çok kadınların etkilendiği görülmektedir. Özellikle Beyoğlu'nda yaşayan Rum kadınları, eğlence mekanlarına giderek bu konuda oldukça önemli mesafe kateder. Türkçe kurgusal eserlerde, erkek kahramanların macera yaşadıkları fahişe karakterlerin çoğu Rum asıllı olması bu iddiayı doğrulamaktadır. Eserlerde, fahişe Rum kadın imgesidir. Bu da Rumlara yöneltilen olumsuz eleştirilerin en ağırını oluşturur.

Fuğu isteyerek, profesyonelce yapan hayat kadınların dışında Rum fuhuşhanelerine çeşitli sebeplerle fuhuş batağına düşen genç Rum kızları ve kadınları da mevcuttur. Bunlardan bazıları, Rumların çoğunlukta olduğu mekanlara gelen veya bir şekilde yaklaştıkları Müslüman Türk erkekleri, baştan çıkararak onunla beraber yaşamaya başlar. Genelde zengin, büyük miras sahibi erkekleri tercih eden bu kadınlar, kendileriyle evlilik hayali kuran Türk erkeğini soyup soğana çevirdikten sonra terk eder. Bunu kabullenemeyen erkek ise, kızın peşinden koşarak onu elde etmeye çalışır.

Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanında buna benzer bir durum yaşanır. Dükkada harıl harıl çalışan Suphi'yi baştan çıkararak bu tip bir Rum kadın karakterdir. Romanda, Zehra, Suphi'nin kendisini evin cariyesi Sırrıcemal ile aldatmasını kendine yediremez. Kıskançlık nöbetleri geçiren Zehra, Sırrıcemal ve Suphi'den oç almak için Suphi'nin

dükkanına iki Rum kadın göndererek komplo kurar. Biri genç ve son derece güzel (Urani) diğeri yaşlı (Marika) Rum kadınları “Kasuta” denilen adaya bir mektup göndermek bahanesiyle Suphi’nin çalışma yerine gelirler. Suphi, o dönemde bu adaya mal götürdüğü için mektubu kabul eder. Yazar, bu kadınlardan Urani’yi “genci pek güzel, etine dolgun bir kızdı. Başına bir büyük tüylü kadife şapka koymuş, şapkasına takılı olan beyaz tülü çenesine kadar indirmişti. Siyah, düz, sade bir zarif fistan giymiş, eline yine o renkte bir şemsiye almış, minimini ellerini siyah eldivenler içinde saklamıştı. İri kara gözlerinden zeka ışıkları saçılmakta, küçücük dudakları üzerinde şühane bir gülümseyiş gezinmekteydi” (Nabizade Nazım, 2003: 108) ifadeleriyle betimler. Kadınlar, samimiyeti artırmak için ikinci gün yine emanet göndereceğiz bahanesiyle gelir. Dün namuslu bir portre çizen Urani, bu gün ise güzelliğini ortaya çıkaran giyim tarzıyla cilveli konuşarak Suphi’nin ilgisini çekmeye çalışır. Önceki gün kadına ilgi göstermeyen kahraman, Urani’nin davranışlarının etkisinde kaldığından bu sefer alıcı gözü ile bakar. Erkekleri baştan çıkarmada usta olan bu Rum kadınları üçüncü gün Suphi’yi Urani’nin isim gününe davet ederler. Suphi, biraz nazlansa da sonunda daveti kabul eder.

Ertesi gün, kendisine verilen adrese giden Suphi, kapıda kendisini karşılayan Urani’yi açık saçık şekilde görünce afallar. Urani, evde Suphi’yi dekolte elbisesi ile “Ürani, pek açık saçık giyinmişti. Kolları hemen hemen omuzlarına kadar açık, saçları dağınık, arkasında beyaz bir yazlık fistan; lavantalar, pudralar sürünmüş” (Nabizade Nazım 2003: 112) karşılar. O gece kadın ile beraber olan Suphi, sonu gelmez bir maceraya atılır.

Her iki kadının, Suphi’yi baştan çıkarmak için gösterdikleri profesyonelce gayret, bu işi ilk defa yapmadıklarını sonucu çıkarır. Profesyonel davranışlarının başında, ilk günkü çekingen duruştan sonra, Urani’nin ertesi gün güzelliğini ortaya koyacak şekilde açık giymesi ve son derece cilveli konuşmasıdır. Ustalıklarını belirten bir diğere hareket ise, ikinci gün tekrar gelmek için uydurdukları bahanedir. Bilindiği gibi kadınlar, gerekli emaneti yarım getirecekleri bahanesiyle, Suphi’ye yapacakları daveti, ikinci güne bırakırlar. Böylece, erkek kahramanın bir komplo ile karşı karşıya olduğunu düşünmesi ihtimalini ortadan kaldırır.

Refik Halid de eserlerinde kullandığı fahişe veya telekız karakterler Rumlardan oluşur. *Sonuncu Kadeh*’in kahramanı Cemşid, Şehriban’a bir türlü ulaşamayınca

Belediye Bahçesine giderek orada tur atan kızları görür. Hemen sonra bu kızların buraya erkek tavlama için gelen fahişe veya metreslik yapan kadınlar olduğunu anlayınca onlara yaklaşır. Hem Cemşid hem de arkadaşı Murad Naci: “Bu sonuncular arasında göz tanıdığı olan piyasanın tanınmış Rum kızları da vardır: işte kara gözlü Marika, Deli Katina, Adalı Angelika, daha başkaları” bu kızları tanırlar (Karay, SK: 141). Bu kızlardan ince, uzun, göz ve endam güzelliği, kibar davranışları olan Marika, Cemşid’e bir şekilde, yaklaşır onu baştan çıkarır ve onunla dönemin meşhur lokantası Camille’e gider. Yazar, o dönem İstanbul’unda gayri Müslim kadın ve Müslüman erkeklerin görüşüp beraber yemek yiyebildikleri iki yerin daha çok uygun olduğunu belirtir. Bunlar, güllü bir bahçesi olan Camille ve kabineli Fransız lokantası Osier’dır (Karay, SK: 142). Aynı eserde Refik Halid, Ahmet Mithat’ında bir eserinde Osier’ye gittiğin itiraf ettiğini söyler.

Mehmet Rauf’un, *Cumbadan Cumba*’ya hikayesinde de erkekleri peşinden sürükleyen, bir Rum kadını portresi çizilir. Hikayede Natik Ali, karısının ölümü üzerine yalnız kalır ve gençliğinin hareketli günlerini anımsar. Yazarın gençliğinde korkunç bir kadın avcısı diye tanımladığı Natik Ali, eski günlerine dönmek adına kiralık bir oda tutar. Bu odadan, karşı evin penceresinden bir kadının sigara ya da roman okuduğunu görür. Sabah gidip akşam eve gelen bir genç Rumun metresi olan kadınla Natik Ali, hemen temasa geçer. Erkek kahraman, kadının güzelliğine hayrandır. Zira genç ve güzel Rum dilberinin “Düz omuzlar, iri göğüs, renkli dudakları” vardır (Mehmet Rauf, 2003: 90). Onuncu günde kadın, yarın taşınacaklarını, gidecekleri yeni evin adresini akşam, kocasından öğreneceğini söyler ve uyumamasını söyler. Avımı yakaladım diye düşünen Natik Ali ise, kadından gelecek haberini dört gözle bekleyerek bütün geceyi uykusuz geçirir. Ancak beklediği haber gelmediği gibi sabahın ilk ışıkları etrafı aydınlattınca evi bomboş bir halde bulur. Amacı, kadınla ilişki kurduktan sonra, beraber bir yerlere yemeğe götürmek olan Natik Ali, avını kaçırdığı için çok üzülür.

Saffeti Ziya’nın eserinde de fahişelik yapan Rum kadınların yaşı on üçe düşer ve fuhuş evlere kadar bulaşır. Yazarın *Salon Köşelerinde* romanında Şekip Bey, Kristal’in önünde duran arabacıları seyrederken, Rum olduğu kuvvetle muhtemel bir pezevenğin peşine takılarak Sakızağacı’nın aşağısındaki Rum mahallesine gider. Rum kadın satıcısı, kahramanı, genelev görevini gören bir fuhuş evine götürür. Şekip Bey, evin fuhuş yapılan odasında gelecek olan kadını beklerken diğer odalardan sık sık Rumca

konuşmalar duyduğunu belirtir. Evde kendisine ‘on üç yaşında’ küçük bir genç kız sunulur. Kızın yaşının küçüklüğünden oldukça rahatsız olan Şekip, kıza neden fuhuş yaptığını sorunca kız, az Türkçesiyle “Çok para istiyor, biliyorsun, hastaneye... Alman hastaneye...” kardeşinin çok hasta olduğunu, iyileşmesi için çok paraya ihtiyaç duyduklarını ifade eder. Bunun üzerine Şekip Bey, kızın haline ve hasta kardeşine çok üzülür ve bir gecelik parayı bıraktıktan sonra sabaha doğru evi terk eder.

Mithat Cemal Kuntay’ın *Üç İstanbul* romanında fahişelik yapan Rum kadınlara rastlanmaktadır. Eserde, Adnan, Moiz ve Tefvik Hoca’nın uğradığı Uranya tarafından işletilen genelev hükmünde bir mekan bulunur. Anlatıcı, Uranya’yı, kalın boylu, kat kat etli, resmi göbekli ifadeleriyle tanıtır. Evin sahibesinin adının Uranya olması, evdeki bütün kadınların kendi aralarında Rumca konuşmaları, bizi, buradaki fahişelerin Rum oldukları sonucuna ulaştırır (Kuntay, 2007. 511).

2.1.1.2.2.4. Çerçiler

Ele alınan eserlerde karşılaşılan iki çerçi karakterlerden ikisi de Rum’dur. Bu çerçiler asıl işlerinin beraberinde uygun olmayan başka işleri de yürütür. Özellikle Müslüman erkeklerin azınlık kadınları ve Müslüman kadınlar ile veya Müslüman kadınların azınlık erkekleri ile yaşadıkları gizli gönül ilişkilerinde iletişimi sağlayarak adeta postacılık görevini yerine getirir. Söz konusu kişiler arasında iletişimin normal yollardan olanaksız olduğundan, gizli iletişim rolünü çerçi Rum kadınları üstlenmiş durumundadır. Kadınlar, ellerindeki ürünleri satmak bahanesiyle, gizli sevgililerin evlerine giderek aldıkları mektupları her iki tarafa ulaştırır.

Zehra romanında, Suphi’yi baştan çıkarmak için beraberinde Urani’yi getiren Marika’nın herkesle ilişki içinde bir çerçi kadın olduğunu yapıtın ilerleyen sayfalarında anlaşılmaktadır (Nabizade Nazım, 2003: 129).

Rum çerçi kadın, Ahmet Mithat Efendi’nin *Vah* romanında da yer almaktadır. Despino adındaki bu kadın; Necati Bey ile temiz kalpli Ferdane Hanım arasındaki mektuplaşmayı sağlar (Ahmet Mithat, 2007: 91). Hemen şunu belirtmek gerekir ki, buradaki Despino karakteri, *Zehra* romanında adı geçen Marika’dan daha insafli ve iyi niyetlidir. Aracılık görevini yaparken, herhangi bir çıkar peşinde olmadan yanlış anlaşılmalara ortadan kaldırmak için yapar. Buna karşın *Zehra*’daki Marika adlı çerçi kadın ise bu işi sadece para karşılığı yapar.

Bu çerçi kadın, incelenen eserlerde Zehra'daki Urani'yle beraber hikayenin gidişatında rol oynayan önemli iki Rum karakterden biridir. Ancak, Urani'nin yuva yıkan fahişe rolüne karşın Despino'nun görüşmeleri mümkün olmayan iki kahraman arasındaki iletişimi sağlayan iyi niyetli bir Rum olduğu unutulmamalıdır.

2.1.1.2.3. Rumların Türkçe Telaffuzu ile Eğlence Mekanları

2.1.1.2.3.1. Türkçe Telaffuzları

Rumların, Rumcanın yanında Türkçeyi de kullanabildikleri görülmektedir. Aralarında anadillerini konuşan Rumlar, Türklerle ilişkilerinde ise genelde İstanbul'un en çok kullanılan dili, Türkçeyi iletişim aracı olarak kullanırlar. Ancak Türkçeyi devrik cümlelerle konuştukları anlaşılmaktadır. Bu tarz, Türkçe konuşmalarına edebi eserlerde birden fazla örneğine rastlamak mümkündür. Refik Halid'in *Sonuncu Kadeh* eserinde Cemşid'in sadık yardımcısı İstavri'nin başka bir konakta uşak olarak çalışan teyzesinin oğlu Dimitri, Cemşid'in peşinde olduğu Şehriban'a selamını götürmekle görevlendirilir. Beşinci günün sonunda kıza ulaşabilen Dimitri, büyük bir hevesle İstavri ve Cemşid'e düzensiz bir Türkçe ile kızı gördüğünü haber verir. Dimitri, bu haberi verirken "Çok güzeldir matmazel! Pah peh! Çok güzel! Akıl bırakmadı. "Evet, pasam" dedim, o güler, ben utandı. Bre madmazele "pasam" denir? Nah kafa!" şeklinde konuşur (Karay, SK: 158).

Cemşid'in Belediye Bahçesinde görüştüğü Marika adlı Rum kızının da kullandığı cümleler devrik ve eksiktir. Marika biraz bozuk bir Türkçe ile "Murad Bey daha dönmedi?...Haber alıyorsunuz?..." konuşur (Karay, SK: 141).

Refik Halid, bir başka eserinde de, Rum memurların Türkçe konuşma tarzlarına yer verir. *Üç Nesil Üç Hayat*'ta İstanbul'a yeni gelen Fransız malı Pierrot adlı lokomotifte çalışanların Rum memurlar olduğunu belirttikten sonra, bu memurların tepeden baktıkları yolculara devrik Türkçe cümlelerle bağırduklarını iddia eder: "Yüzlerinde bu uygarlık icadının yerli Müslüman halka yakışmadığını belli eden bir anlam var; şaşkın şaşkın öteye beriye başvuran yolculara durmadan haykırıyorlar: 'Bresi nerede gidersen? Yoktur sende göz? Na bire, kapı orda!'" (Karay, 2007: 55).

Bu halkın devrik cümlelerle konuştuğu Türkçenin en iyi örnekleri Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanında bulunmaktadır. Eserin başkahramanı Suphi'yi yoldan çıkarmak için mağazaya gelen Rum kadınların Türkçesi de oldukça düzensizdir. Suphi

ismini bile Sulbi şeklinde telaffuz eden bu kadınların ilk gün yaptıkları konuşmaları aşağıda verilmiştir: “Beyefendi! Size çok yalvarırım. Bizim bir iş var...”, “Çok yalvarırım efendim. Benim koca Kasuta’da oturur. Şu mektup var, ona gönderecek... daha var bir emanet...”. Ürani’yi pek beğenen Suphi’nin “matmazel kızınız mı?” sorusuna “Yok kızım... ne bu nası diyorlar? Kardeş kızı...” şeklinde cevap verir yaşlı kadın. “Me... ne olacak bizim emanet...”, “Duyduk ki sizin var oralarda iş...”. Mektubu kabul eden Suphi’ye kadın “Çok teşekkür yapar beyefendim...” (Nabizade Nazım, 2003: 109) ifadesiyle teşekkürlerini bildirir.

Ürani’nin isim günü davetini başta kabul etmeyen Suphi’ye, genç kadın “Benim hatır kıracak beyefendim?” cümlesi ile sitemde bulunur. Eserlerdeki Rumların kullandığı Türkçe ifadelerden hareketle, Türkçedeki “Ş” harfini çıkartamadıkları sonucu ortaya çıkıyor. Örneğin Süphi’ye komplo kurmak için gelen kadınlardan yaşlı olanı Rodos yakınların küçük bir ada olan Kaşut adasını Kasut şeklinde, *Sonuncu Kadeh*’te ise uşak sofracısı Dimitri, yukarıda alıntılanan konuşmasında “Paşam” sözcüğünü “Pasam” şeklinde çıkarırlar (Karay, SK: 158).

Saffeti Ziya’nın yukarıda adı geçen eserinin kahramanı uğradığı fuhuş yapılan evin sahipleri ve fuhuşu yapacak küçük kız ile Şekip Bey arasında geçen konuşmalar da Rumların Türkçe konuşabildiklerini, ancak bunun daha ziyade devrik cümlelerle gerçekleştiği sonucu ortaya çıkar. Eserde geçen bazı Rumca konuşmalar ise şöyledir:

“Çok hasta benim kardeşim, biliyorsun; hastaneye yatırdılar...”, “Çok para istiyor, biliyorsun, hastaneye... Alman hastaneye...”, “Elbet çok seviyorum! Bizim baba yok, bize kimse bakmaz. Em ya yok pata... Çok sevmiyorsa ben böyle oluyo!”. Ev sahiplerinin Türkçe konuşmalarında öne çıkan husus, soru cümlelerini intonation tani vurgu ile yapmalarıdır: “Bira istersin?” gibi. Diğer husus da, ‘Paşam’ sözcüğünün sık kullanımınıdır. Refik Halid’de olduğu gibi buradaki Rum kahramanlarında da bu sözcüğe rastlanılır: “Daha on üç yaşında bakire bir kız paşam...”, “Daha on üç yaşında paşam; piliç gibi”, “Şimdi gelecek paşam” (Safveti Ziya, 2006: 60-63).

Samiha Ayverdi’nin *İbrahim Efendi’nin Konağı* eserinde, konağın küçük Hanımı Ratibe, seyretmeye doyamadığı sokaktaki seyyar satıcılar arasından bir Rum sakız leblebiciğini de görür. Bu kişinin malını satmak için “Dibidak dibidak... duman vapur, sıcak sıcak!” (Ayverdi, İEK: 168) gibi sesler çıkardığını belirtir.

Buna karşın, Türk milleti arasında uzun süre yaşayan Rum karakterlerinse düzgün bir Türkçe kullandıkları görülmektedir. Refik Halit Karay'ın *Sonuncu Kadeh*'indeki İstavri bunlardan biridir. Karaman kökenli olan İstavri, Türkçeyi “Bey, onun yanına gidiyorsan, gidersen ben mağazayı bırakırım” cümlesinde olduğu gibi Anadolu şivesiyle konuşur. Yazar, bunu karakterin İstanbul Rumlarıyla fazla düşüp kalkmamasına bağlar (Karay, SK: 183).

2.1.1.2.3.2. İş ve Eğlence Mekanları

İstanbul'daki eğlence mekanlarının çoğunun azınlıklara özellikle Rumlara ait olduğu saptanmıştır. İncelenen eserlerde meyhanelerin, lokantaların ve mağazaların çoğunun Rum ismi taşımaları, çalışanların Rum olmaları ve Refik Halid'in bir ifadesi bu tespiti destekler. *Sonuncu Kadeh* romanında Refik Halid, Cemşid'in, Şehriban'ın arkasından gittiğinden, uzun süredir mağazasına gitmez olur. Bu hafta sonu bile uğramaz. Zira o dönemde Cumartesi ve Pazar günleri de işyerlerinin çoğu kapalı tutulur. Bunun sebebini yazar ticaretin gayri Müslimlerin elinde bulunmasına bağlar: “İşyerlerinin çoğu o iki gün kapalı olurdu; çünkü ticaret daha çok azınlıkların elinde idi” (Karay, SK: 104).

Bu ifadeyi aktardıktan sonra şimdi de eserlerde Rumlara ait mekanlara geçelim. *Sonuncu Kadeh*'te kahramanın Tarlabası'nda uğradığı bir eğlence yeri Hanri Yan adlı Rum tarafından işletilir. Murad Naci'nin küçük yaşından beri benimsemiş Beyoğlu'nun bu yerlerinde çalışanlar da genelde Rum kökenlidirler. Örneğin, bu Kabarede çalışan garsonun adı Aleko'dur (Karay, SK: 21). Kahramanın Kireçburnu gazinosuna gelen gençleri “Masalara dizilen ikinci grup genç Rum kızlarıyla delikanlıları gazinoya gelmekle olağandışı bir şey yaptıklarına inandıkları için fazla gülüyorlar, haykırıyorlar, birbirleri ile şakalaşıyorlar” şeklinde tanımlar (Karay, SK: 35). Halid Ziya'nın *Nesli Ahir* romanında, Rum ismi taşıyan mağazalarla karşılaşmak mümkündür. Eserde, yeni tuttıkları evlerini döşemek için Süleyman Nüzhet, kızı Azra, Psalti, Patriyano gibi Rum tabelası taşıyan çeşitli mağazalardan eşya alırlar (Uşaklıgil, 1990: 374). Beyoğlu gibi Avrupalı hayat tarzını yaşayan semtlerdeki tiyatrolar da bu azınlık milletin elinde bulunur. Örneğin İrfan, Tepebaşı'ndaki Rum kumpanyasından söz eder (Uşaklıgil, 1990: 62).

İbrahim Efendi Konağı'nın sokağında geçen sokak çalgıcıları da tamamen Rumlardan oluşmaktadır. Ratibe, bazen bu müzik grubunu “Omuzlarında kol altlarına geçirilmiş kayışlarla sırtına vurduğu laterna kutusunun altında öne doğru eğilmiş Rum delikanlısı ile aletin kolunu çevirerek çala çala arkadan gelen diğer bir Tatavlı Rum” (Ayverdi, İEK: 158) şeklinde tarif eder. Bu müzik grubu evlerin camlarını vurarak kendilerini çağıran evlerinin önünde durur ve istenilen parçayı çalar.

Bunların dışında, incelemeye alınan Türkçe eserlerde, başka Rum imgelerine de rastlanmaktadır. Eserlerdeki Rum imgelerinin çoğunluğundan hareketle, 19. yüzyılda İstanbul'da nüfuslarının fazla ve her alanda faaliyet gösterdiklerine işaret etmektedir.

Halid Ziya da Rum çoğunluğuna işaret eder gibidir. *Nesl-i Ahir*'de, Süleyman Nüzhet ve İrfan Adalarda düzenledikleri bir gezintide gördükleri bazı yerlerin isimleri Hristos, Diyaskolos, Otel Kakomo gibi tamamıyla Rum isimlerinden oluşur. Bu isimlerden yola çıkarak Adaların ilk sakinlerinin Rumlar ve Avrupalılar olduğu söylenebilir.

Romanın bir başka yerinde Süleyman Nüzhet, rıhtımda dört Rum gencini sarhoş halde bulur. Bunlar “dirsekleriyle masanın üzerine abanarak boşaltılmaya artık güç bulunamayan mastika rakısı kadehlerinin üzerinden sonsuz bir söz söylemeye dalmış” (Uşaklıgil, 1990: 301) gençlerdir.

Mehmet Rauf'un *Ferda-yı Garam* eserinde kahramanlar Nevber ve Macit, Tarabya'da, güzel bir yaz gecesinde sandal ile gezinti yaparken, gecenin karanlığında adeta dans eden iki sandalda “yan yana gelmiş ve uzaktan bir küme gibi seçilen içindekiler alçak, tekdüze, ağır bir sesle, hüznü bir Rum şarkısı” (Mehmet Rauf, 2005: 40) işitir. Sandallar yaklaştığında, fenerlerle donanmış sandallardan birinde, bir kadın, bir erkeğin göğsüne yatmış halde olduğunu görürler. Sandallardan ara sıra işitilen Rumca sesler ve konuşmalardan dolayı sandalın içindekilerin Rum oldukları anlaşılır. Zira bu konuşmalar kesildikten sonra, bir kadın, yine hüznü bir eda ile inler gibi Rumca şarkısına devam eder.

2.1.1.3. Fransızca ve Türkçe Eserlerde Rumlara Bakış Açısının Karşılaştırılması

Yukarıda Fransızca ve Türkçe eserlerde yer alan Rum imgesi tespit edilmiştir. Türk yazarların eserlerinde Fransızca eserlere göre daha fazla Rum karakterlere yer

verdikleri gözlemlenmektedir. Bunda yazarların İstanbul'daki gayr-i müslimlerle hayatın her alanında iç içe yaşamaları neden olmuştur. Hayatın her safhasında Rumlarla göz göze gelen Türk yazar, onları edebi eserlerinde de kaleme alır. Bunlar Cemşid'in sadık ortağı İstavri'den, terzi Eleni, iş adamı Devrangil, devlet adamı Logoyef, sokak leblebici, tele kız Marika ve fahişe Urani v.s karakterlerdir.

İncelemeye alınan Türk ve Fransız edebi eserlerdeki Rum imgesi karşılaştırıldığında Türk yazarların daha insaflı bir tutum sergiledikleri görülür. Zira Türkçe eserlerde Rumlar hem olumlu hem de olumsuz özellikleriyle yer alır. Ahmet Mithat'ın *Vah* romanındaki Petraki, çok iyi niyetli bir uşaktır. Eserin birinci derecede kahramanı durumunda olan Behçet'e herhangi bir karşılık beklemeden yardımcı olacağını söyler. Buna kardeşi çerçi Despino dahildir. Zira çoğu çerçi kadın, kadın ve erkek arasındaki ilişkileri sağlamada çıkar gözetirken, Despino ise sadece gerçekleri ortaya çıkarmak için Necati Bey ile Ferdane Hanım arasındaki iletişimi kurmayı çabalar.

Türk edebi eserlerdeki hizmetçiler de Rum asıllıdır. Konaklarda, orta halli ailelerdeki hizmetçiler, Fransızca eserlerde tamamen Çerkez ve Arap asıllı olurken Türkçe eserlerde ise Rumdurlar. Hizmetçilerin Rum olduğu tespitini Leyla (Saz) Hanım, ilk olarak Fransızca yazdığı anılarında doğrulamaktadır. Leyla Hanım, kendilerinin de bir Rum hizmetçi tuttuklarını aktarır (Saz, 2007: 81)

Eserlerde işlenen olumsuz Rum imgesine örnek olarak da, terzi dükkanında tefecilik yapan Artin ve metreslik veya fahişelik yapan birden fazla Rum kadınları gösterilebilir. Şehir terzisi olan Artin, sadece terzilik mesleği ile uğraşmaz dükkanında karaborsacılık da yapar.

Bunun dışında Urani adlı Rum kadını güzelliğiyle çok ailenin yıkımına sebep olan ve bundan herhangi bir üzüntü duymayan bir kadındır. Urani'nin son olarak yıktığı yuvalardan biri de Sırrıcemal ve Suphi'nin yuvasıdır. Romanda mutlu bir evliliği olan Suphi, Urani ile tanıştıktan sonra çok sevdiği eşini hatırlamaz olur ve günlerce bu aşüftenin peşinde koşar.

Fransız yazarlarda ise olumsuz bir İstanbul Rum imgesi egemendir. Bu imgeyi Pierr Loti, *Aziyadé* adlı romanında ön plana çıkarır. Loti'nin başkahramanı, Rumların, iki olumsuz adetini dile getirir. Bunlardan biri yukarıda da aktarıldığı gibi bu halkın eğlenme sırasında aşırılığa kaçmasıdır. Yapıtın kahramanı, çoğu Rum'un eğlenme

sırasında yüksek dozda alkol alarak kendilerinden geçtiklerini ve etrafı rahatsız ettiklerini bildirir. Bir diğer olumsuz adetleri ise ölen küçük çocukları gömme adetidir. Kahraman, İstanbul gezisi sırasında, çarşafly Rum kadınlarının bir papaz eşliğinde, yolun hemen kenarında, bir çukur kazıp, ölen çocuğun nazik cesedini tabutsuz ve gelişigüzel gömdüklerini aktarır. Bu özensiz gömme olayından hareketle, anlatıcı, Rumların ölüye olan saygısızca tutumları intibainı okuyucuda uyandırma eğilimindedir. Bu eğilimi, Pierre Briquet daha da ileri götürerek, Loti'nin Rumlara kin beslediğini iddia eder. Buna kanıt olarak da Avrupa'da Bizans mimarisinin eşsiz eserleri arasında yer alan Ayasofya adının bir defa dahi olsa ne *Aziyade* ne de *Bezgin Kadınlar* romanlarında değinilmemesini gösterir (Briquet, 1945: 550).

Fransız ve Türk edebiyatçılarda Rumlara yöneltilen ortak suçlamalardan biri fuhuş imgesidir. Bu olumsuz imgede çizilen tabloda, fuhuş Rum evlerine bile bulaşır. Bu anlamda Saffeti Ziya ve Farrère de birer sahne yer alır. Yukarıda belirtildiği gibi Ziya'nın *Salon Köşelerinde* adlı yapıtında kahraman, bir Rum erkeği aracılığıyla Beyoğlu'nda bir eve götürülür. Evde, maddi imkansızlıklar nedeniyle istemeyerek fahişelik yapan on iki on üç yaşlarında bir kız kendisine sunulur. Buna benzer fuhuşa sahne olan Rum evi imgesine Farrère de rastlanmaktadır. *L'homme qui assassina* adlı yapıtında, kahraman sık sık bir Rum kadının evini ziyaret eder. Evin sahibi Rum kökenli yaşlı Madam Artémise'dir. Fuhuş yapılan evdeki kızların yaşları da Saffeti Ziya'nın öne sürdüğü yaşıdır. Zira Farrère'in kahramanı, bu eve sadece güzel ve oniki yaş üstü bütün kızların kabul edildiğini aktarır. Bu yüzden, bayan Artémise, konuksever çatısı altında, sevimli kızların ve dünya erkeklerinin tanıştığını aktarır. Saffeti Ziya'da olduğu gibi buradaki kızlarında bu bataklığa istemeyerek girdiklerini yazar hissettirir.

Bu örneklerden hareketle, Türk yazarlar, aynı hayatı paylaştıkları bu azınlığa daha itidalli yaklaştıkları görülmektedir. Kimi yerde olumsuz kimi yerde de olumlu bir bakış açısıyla okuyucuya sunulmuşlardır. Dolayısıyla, Rumlar hakkındaki eleştirileri, son kararı da okuyucuya bırakmışlardır. Ancak, olumsuz Rum imajının ön plana çıktığı Pierre Loti ve Farrère de okuyucuya böyle bir olanak sunmaz, ilk ve son kararı kendileri söyler.

Fransız edebiyatçılar İstanbullu Rumların Türkçe konuşmalarına değinmez. Edebiyatçıların Türkçe bilmemelerini dikkate alarak Türkçe telaffuz konusunda bir görüş beyan etmemeleri yerinde bir tutum olarak karşılanmalıdır. Türk yazarların

kurgusal edebi eserlerinde ise bu tarz konuşmaya sıkça rastlanılmaktadır. Nabizade Nazım'ın *Zehra* ve Karay'ın *Sonuncu Kadeh* romanlarında geçen özellikle Rum kadınların tarzınca Türkçe konuşmasına benzer cümleleri, İstanbul yazarı Sermet Muhtar Alus ta aktarır. Alus, Yeniköy denilince terzi ve şapkacı çırağı kızları hatırladığını söyler. Zira yazara göre akşam üstleri Yeniköy'deki bilet gişesine gidince, her zaman orada bir kargaşalık çıktığını, bu kargaşada mutlaka bir Rum kızın şöyle bağırarak: “Yok ben kötü karı; bu adam bana çimdik atmış. Ben terzi, şapkacı; Yeniköy oturuyor!” (Alus, 2005: 260) ortalığı velveleye verdiğini aktarır.

2.1.2. Ermeniler

2.1.2.1. Fransız Edebiyatında Ermeniler

2.1.2.1.1. Olumlu Kişi ve Olaylar

Fransızca eserlerde, Ermenilere bakış açıları genel olarak değerlendirildiğinde daha çok olumlu özellikler öne çıkmaktadır. Ermeni kişileri ve olayları, olumlu işleyen yazarların başında Pierre Loti, Alphonse de Lamartine ve Bertrand Bareilles gelir.

Loti, birden fazla Ermeni karaktere yer verir. Bunlar, İstanbul'a ilk gelişinde tanıştığı çok sevdiği Ahmet ve *Fantome d'Orient*'da yüce bir kişilik olarak nitelediği Anaktar-Şiraz'dır. *Aziyade*'de Ermenileri olumsuzlayan bir tek örneğin dışında olumsuz karakter aramak boşunadır. Bütün karakterler, olumlu bir yaklaşımla işlenmektedir. İlk olumlu kişiler, papazlardır. Yapıtın ilk sayfalarında kahraman, İstanbul'daki ilk günlerini okuyucularına aktarırken, bir Ermeni papazından söz eder. Henüz alışmadığı ve Hıristiyanların korktukları dediği bu şehirde Türkçe ile ilgili ilk bilgileri bir Ermeni mahalle papazından aldığını aktarır.

Eserin son sayfalarında da iyi niyetli bir Ermeni papaz yer alır. Anlatıcı, Tersane Konferansı'ndan sonra Babıali'de yapılan bir toplantıdan söz ederken Şeyhülislam ile Ermeni papazlarının yan yana oturdukları bir toplantı gerçekleştiğini belirtir. Toplantıdan sonra, Ermeni bir papaz, Osmanlı topraklarından vatan toprağı şeklinde söz eder ve ayrılıkçı hareketlere karşı çıkar: “Bu vatan toprağında beş yüzyıldan beri hepimizin babalarımızın kemikleri yatmaktadır “ diye başlayan ve “Müslüman camisine ve Hıristiyan kilisesine gitsin; ancak hepsinin çıkarı karşısında, düşman karşısında hepimiz birlik olalım ve kalalım!” cümlesi ile biten bir iyi niyet mektubu yayımlar.

Romana alınan bu mektupta, Ermeni papaz, ayrıca Sultana ve Babialı'ye teşekkür eder (Loti, 2000: 116).

Aziyade romanında olumlu karakterlerden biri de Ahmet'tir. Ahmet, olay örgüsü boyunca başkahramanın sırdaşı ve sadık arkadaşıdır. Loti'nin Ahmet ile ilk olarak Bizum madame ile ilgili metinde görünmesi, "Bizum madame" dediği İtalyan büyücü kadın sayesinde tanışmış olması ihtimalini güçlendirir: "Bizum madame, bizi, Daniel, Ahmet ve beni çok seviyordu. Diğer iki arkadaşıma düzenli olarak yemek hazırlayan oydu. Çünkü Ahmet ve Daniel'in işleri bu mahallelerde olurdu" (Loti, 2000: 163).

Ahmet karakterini burada ele almanın sebebi, Müslüman ismine rağmen Ermeni asıllı olma ihtimalinin yüksek olmasıdır. Romanda bu karakterin Ermeni olduğunu Loti açıkça belirtmese de, diğer yapıtlarında Ermeni kökenli olduğuna işaret eden çok sayıda kanıt bulunur. Bu kanıtlardan hareketle Ahmet'i de olumlu Ermeni kişilerden saymak daha yerinde bir karar olur. Ahmet karakterinin Ermeni olduğunu delillendirdikten sonra, olumlu tarafları işlenecektir.

Aziyade romanında tamamen Türk olan Ahmet, *Fantome d'Orient* eserinin sonuna doğru Ermeni olduğu ortaya çıkar. Romanda, kendisinin isminin yanında annesinin –Fatma-, babasının da –İbrahim- "arkadaşım Ahmet yirmi yaşındadır. Yaşlı babası İbrahim'e göre yirmi, yaşlı anası Fatma'nın hesabına göre de yirmi iki yaşındadır" (Loti, 2000: 109) Müslüman ismi taşımasına rağmen, *Fantome d'Orient*'de Ahmet, öldüğünde Şişli'deki Katolik Ermeni mezarlığına gömüldüğü belirtilmektedir. Loti, yıllar sonra İstanbul'a tekrar geldiğinde Anaktar-Chiraz adlı bayandan Ahmet'i sorunca kadın: "Şişli'deki Katolik Ermeni mezarlığına git" (Loti, 1949: 199) der. Bunun üzerine Loti, Ahmet'in kendisine daha önce Hıristiyan olduğunu ifade ettiğini anımsar: "Şimdi hatırladım: o bana dünyaya Katolik bir Ermeni olarak dünyaya geldiğini, ancak daha sonra on beş yaşına doğru Ahmet adını alarak Müslüman olduğunu söylemişti. Son nefesinde, İsa'yı hatırlamış olmalı" (Loti, 1949: 200).

Yukarıdaki ifadelerin dışında Ahmet'in Ermeni asıllı olduğunu düşündüren başka işaretler de bulunmaktadır. Briquet'ye göre *Aziyade*'de, Ahmet'in kız kardeşi Eriknaz'ın, bir Ermeni ismini taşıması ve Loti'yi yüzü açık olarak karşılaması, kadının Hıristiyan olduğuna işaret etmektedir. Briquet'ye göre romanda adları geçen Fatma ve İbrahim, Ahmet'in öz değil üvey ebeveynleridir. Ahmet ve Eriknaz ise başka yerlerden çocuk yaşlarda getirilen kimsesiz kişilerdir. Araştırmacının bu iddiasına hak vermemek

mümkün değildir. *Fantome d'Orient* eserinde Ahmet'in ve kız kardeşinin Anaktar-Chiraz adlı yaşlı Ermeni kadın tarafından yetiştirilmeleri, kadının çocukları bir anne şefkatiyle bağrına basması ve Ahmet'in kadına çok bağlanması bu saptamayı güçlendirir. Ayrıca, anne ve babası hayatta olan bir Müslüman çocuğun, yaşlı bir Ermeni kadına bu derece ilgi göstermesi ve çocuğun bu kadına terkedilmesi bir çelişki olarak durduğunu belirtmek gerekir. Bu durumda, yazar, Ahmet'in Türk olduğuna okuyucuyu inandırmak için Fatma ve İbrahim isimlerini uydurmuştur.

Ahmet'in Hıristiyanlıktan dönme bir Müslüman Ermeni olma ihtimali de yok denecek kadar azdır. Olay örgüsü boyunca, karakterin dini ibadetlerini yerine getirmemesi, namaz kılmaması hatta camiye bile girmemesi bunu doğrulamaktadır. Bunun dışında, Ahmet'in Müslüman olması durumunda neden bir İslam mezarlığına değil de Ermeni mezarlığına gömüldüğüne anlam vermek elden değildir. Buna, karakterin Müslüman çevresi tarafından izin verilmeyeceği bilinen bir gerçektir.

Pierre Loti'de olumlu Ermeni karakterlerden bir başkası yukarıda adı geçen Anaktar Chiraz'dır. Bu karakterle ilk olarak, *Fantome d'Orient* adlı yapıtında karşılaşılımaktadır. Yazarın karakterini sade ve net bir şekilde betimlediği Anaktar Chiraz, fakir ancak asil bir kişiliğe sahiptir: "Siyahlara bürünmüş, yağız, sert çizgili...", "çok dürüst ve iyi yarı gülümsemesi sert ve parşemin yüzünü aydınlatıyordu. Abanoz gibi siyah saç örgüsü, siyah ipekten türbanını çevreliyordu. Yıpranmış ama temiz elbisesinin kesimi modası geçmiş bir Avrupa tarzındaydı" (Loti, 1949: 105-106). Loti, yaşadığı aşk macerasından on yıl sonra Hatice'nin romandaki ismiyle Aziyade'nin ve Ahmet'in mezarını bulmak için adı geçen kadının yardımına başvurur. Ahmet'in sır saklamasını bilmeyen, iyi ve kutsal dediği bu kadın, başta Loti'nin bu isteğine soğuk bakar. Loti'nin Aziyade ve Ahmet'in hatıralarından dolayı acı çektiğini görünce düşüncesini değiştirerek yaşına ve yorgunluğuna karşın İstanbul'da her yerde yazara eşlik eder. "Yas elbisesi içinde değerli ve namuslu görüldüğünden her yerde saygınlık uyandırdığını" (Loti, 1949: 203) söylediği kadının Loti'nin yanında değerini artıran bir başka unsurda parayı önemsememesidir. Briquet'ye göre fakirliğine karşın, Loti'nin Anaktar-Şiraz'a hizmetine karşılık para teklif etmeye cesaret bile edemediğini iddia eder.

Lamartine'de de olumsuz Ermeni imgesine rastlanmaz. Madame Erizian'ın aşağıda zikredilen Türklerle ilgili olumsuz düşüncelerine karşın Lamartine, Türk ve

Ermeni ilişkilerinin olumlu seyrine dikkat çeker ve Ermenilerin İmparatorlukta yükselen değer olduğunu hissettirmek ister: “Hıristiyanlar arasında Türklerle en iyi geçinen Ermenilerdir. Türklerin ihmal ettikleri, Rumlarla Yahudilerin elde edemedikleri zenginlikleri biriktirir, böylece durmadan gelişirler. Burada her şey onların elindedir. Bütün paşaların, vezirlerin mütercimi onlardan çıkar” (Farrère, 1939: 96).

Bu imgelerin dışında aynı yapıtında kullandığı “dallar, çiçeklerle dolu kayıklarda boyuna gelen ve giden çocuklu Ermeni aileleri” (Lamartine, 1971: 101) ve “Ermeni kadınlar akşam üstleri aileleriyle buraya gelerek çınarların altında yemeklerini yerler” (Lamartine, 1971: 113) gibi okuyucuda olumlu izlenim uyandıran ifadeler yazarın Ermeni imgesine bakışını belirtir.

Yazarlar devletin çeşitli mevkilerinde çalışan Ermenilerle karşılaştıklarını ifade ederek bu halkın okuyucuda olumlu imge oluşturmasını sağlar. Adı geçen halk gayri müslimlere göre ıslahatlarla beraber ayrıcalıklı konuma geçerek devlet kademelerinde bazı önemli görevlere de gelirler. Lamartine’in sarayı gezerken, Ermeni kökenli darphane müdürüne rastladığını ifade eder (Lamartine, 1971: 119). Aynı yazar, İstanbul gezintisi sırasında önlerinden geçtiği çeşitli saray ve köşklerinden birinin bir Ermeni ailesine ait olduğunu belirtir. Bu aile, zengin ve konuksever dediği Duzoğlu ailesidir (Lamartine, 1971: 154). Lamartine’in karşılaştığı önemli yerlere gelen Ermenilerle Pierre Loti de tanışır. Loti, İstanbul’da samimi ilişkiler kurduğu Ermeni ailelerden biri yüksek tabakadan Noradungiyen Efendi ailesidir. Briquet’ye göre Noradungiyen Efendi ileriki yıllarda, 1912’de dışişleri bakanı olur (Briquet, 1945: 554).

Farrère’in *L’homme qui assassina* romanının olay örgüsü boyunca yer alan Ermeni asıllı Madam Erizian da olumsuz görüşlerine rağmen genel anlamda olumlu kişiliğe sahiptir. Beyoğlu’nun Kabristan sokağında oturan ve Erzurum ile Erzincan arasındaki topraklardan İstanbul’a göç eden bir ailenin kızı olan Erizian, ailenin İstanbul’da yetişen ilk kuşağındandır. Madam Erizian karakteri, Farrère’in İstanbul ziyaretleri sırasında karşılaştığı Madame Druz adlı Ermeni kadın olması güç kazanır. Zira gezgin-romancının arkadaşı Picard, yazarın İstanbul hayatına değinirken şehrin kibar kesimleri ve kadınlarıyla iyi ilişkiler kurduğunu, bunlardan biri de Madame Druz olduğunu ifade eder. Picard, yaşlı Katolik bayanın Farrère’i sürekli bazı konularda bilgilendirip tavsiyelerde bulunduğu ileri sürer. Çeşitli tartışmaların yaşandığını sezdiğimiz bu görüş alışverişlerinde Villéger’e göre Ermeni kadını, yazarın Ermenilere

dair olumsuz görüşlerinden memnun kalmaz. Villéger de Farrère'in bu kadınla samimiyetini doğrulayarak kadına duyduğu ilgiyi güzelliğine ve kültürlü yapısına bağlar (Villéger, 1989: 85-86). Madam Druz'un salonunda geçen konuşmaların, *L'homme qui assassina* yapıtında Fransız mareşal ile madam Erizian arasında geçen tartışma sahnelerine esin kaynağı olduğu güçlü bir olasılıktır.

2.1.2.1.2. Olumsuz Kişi Ve Olaylar

Ele alınan Fransızca eserlerde, Ermeni milleti sadece Loti'nin *Aziyade* romanının bir yerinde ve Farrère'in *L'homme qui assassina* eserinde olumsuz imge olarak yer alır. İlk olarak Pierre Loti'nin bu imgesini aktardıktan sonra Farrère'in olumsuz örneklerine geçeceğiz. Loti'nin söz konusu imgesinde fahişelik yapan Ermeni kadınlar yer alır. *Aziyade* romanının birinci dereceden kahramanı olan İngiliz subay, Taksim'e geldiği ilk *Aziyade*'siz günlerinde, evinin çevresindeki boş alanlarda bazı "Ermeni kadınlarla macera"lar yaşadığını itiraf eder: "Bu güzel yaratıklardan, sadece duyguların ateşli aşklarının bıraktığı sıcak olmayan anılar kaldı" (Loti, 2000: 47).

Claude Farrère'in adı geçen romanında anlatıcı, olumsuz Ermeni imgesini yoğun olarak işler. Ancak söz konusu imge diyaloglar içerisinde yer aldığından "Ruhsal Portre" ve "Fiziki Portre" başlıkları içerisine yerleştireceğiz.

Fransız yazarların kurgusal ve anlatı yapıtlarında Ermenilerin ruhsal ve fiziksel yapılarına dair çok sayıda bilgi verilir. Verilen bilgilerin çoğu birbirleriyle örtüşür. Bu bilgiler çerçevesinde ortaya çıkan tabloda bu halkın genelde çalışkan, zeki fiziki yapılarının ise kusursuz olduğu görüşü belirir.

2.1.2.1.3. Ruhsal Portreleri

Yukarıda ifade edildiği gibi Farrère'in eserlerinde Ermenilerin ruhsal portrelerine dair geniş bilgi edinmek mümkündür. Yazar, bu konuyu *Fin de Turquie* ve *L'homme qui assassina* yapıtlarında işler. Özellikle *L'homme qui assassina* romanında Mme Erizian ile diğer kahramanlar arasında geçen diyaloglarda, Ermenilere dair geniş bilgiler verilmektedir. Bu diyaloglar, eserin olay örgüsünün merkezine yerleştirilerek anlatıya değişik ivmeler kazandırılmıştır. Burada, Ermenilerin ticarete olan yatkınlıkları, zekilikleri, cimrilikleri, kadınlarının mücevhere değer vermeleri dile getirilmektedir.

Mme Erizian, Ermeni halkının olumlu taraflarını öne çıkarmaya çalışırken, başkahraman ve diğer karakterler söz konusu halkın olumsuz niteliklerini aktarır.

Olumsuz Ermeni imgesi, romanın geneline yayılmıştır. Loti ve Farrère konusunda önemli çalışmalarıyla bilinen Quella-Villéger de, Farrère'in ermeniantipatisinin özellikle *La Grande Muraille* ve *L'homme qui assassina* eserlerinden sonra netlik kazandığını belirtirken bu gerçeğe işaret etmektedir (Villéger, 1989: 191).

Olay zinciri boyunca Madame Erizian ile eserin diğer kahramanları İranlı kuyumcu Carazoff, başkahraman Mareşal ve M. Sévigné arasında geçen diyaloglarda, Madam Erizian, Ermeni kadınının zekiliğine, dolayısıyla üstünlüğüne ve Ermeni katliamına değinmektedir. Bu şekilde, bir tartışma ortamı oluşturarak halkının zekiliğini ve haksız uygulamalara maruz kaldığını ispatlamaya çalışır.

İranlı kuyumcu Carazoff ile olan diyalogunda, Fransızca'yı kısa sürede öğrenmesini başarı olarak değerlendirerek, bunu Ermeni kadınların zekiliğine delil olarak gösterir. Erzincan'dan göç eden ailenin İstanbul'daki ilk kuşağından olmasına rağmen kendisindeki kısa süreli olumlu değişimi ve mükemmel Fransızca'ya olan hakimiyetini zekiliğine bağlar ve muhatabı İranlı esnafa, "ben size dememiş miydim, Ermeni kadınlar, kadınların en zekileridir" (Farrère, 1939: 129) diye seslenir.

Alphonse de Lamartine ve Bertrand Bareilles de İstanbul izlenimlerini anlatırken şehirde, gördükleri Ermenilerin psikolojik ve fiziki yapılarında olumlu taraflarını öne çıkarır. Lamartine *Voyage En Orient (Doğu'ya Seyahat)* adlı eserinde, Ermenileri, çalışkan ve paraya olan eğilimlerinden dolayı İsviçrelilere benzetir:

"Ermeniler, Doğu'nun İsviçrelileridirler: İsviçreliler gibi çalışkan, sakin, intizamlı, aynı zamanda da hesaplı, para canlısıdırlar. Ermeniler, ticaret ve iş dehalarını padişahın ve Türklerin hizmetine verirler" (Lamartine, 1971: 96) der. Yazarın, bu milletin zekiliğine ve ticaret konusundaki becerilerine dair görüşleri, Madam Erizian'ın yukarıda aktarılan iddialarıyla örtüşür. Loti de, *La Turquie agonisante* adlı eserinde Ermenilerin çalışkanlığını onaylar: "Çalışkan ve dayanıklı olduklarını kabul ediyorum. Aile yaşamlarının ataerkil tarafları saygınlık uyandırır" (Briquet, 1945: 557).

Fransız şair Bertrand Bareilles de *Constantinople et Ses Cités Francs* adlı eserinde yukarıdakilere benzer görüşleri dile getirir. İstanbul'da, ilk olarak Ermenileri

gördüğünde, bu ırkın becerikliliğine ve zekiliğine: “Ermeni zekidir, girişkendir. El becerikliliğinin yanında, düşünerek iş yapan ve ciddidir” söz öbekleriyle dikkat çeker.

Lamartine ve Mme Erizian’ın, bu milletin servet edinme hakkındaki görüşlerine şu da eklenebilir. Bilindiği gibi, ikinci Mahmud döneminde, Ermeniler, “Tebaa-yı Sadıka” olarak vasıflandırıldıklarından her türlü sosyal, dini ve ticari faaliyetlerinde serbest kalırlar. Özellikle Tanzimat Fermanıyla beraber, ticaret hayatına atılıp ve daha çok mal, mülk edinir ve diğer gayri Müslimleri özellikle Rumları geride bırakırlar.

Yukarıda görüldüğü gibi Lamartine, Bareilles ve Madam Erizian’ın Ermenilerin zenginliklerini ticari becerilerine, zekalarına ve para sevgisine bağlarken *L’homme qui assassina* romanının başkahramanı Fransız Mareşal başka nedenlere bağlar. Mareşal, bu milletin zenginliklerini korkunç tefeci olmalarıyla açıklar ve servet edinme serüvenini:

“Gençliklerinde fakir olan İstanbul Ermenileri, ticaret hayatına sebze komisyonculuğu ile başlarlar. Bu şekilde biraz para toplayan Ermeniler, ödünç altın veren kuyumculuğa terfi ederler. Aracı denilen bu meslek Fransa’da pek sevilmez. Nihayet, daha da zengin olan eski sebze tüccarı Ermeni, bankacı oluverir” (Farrère, 1924: 232) şeklinde sıralar.

Farrère’in romanında Ermenilere yöneltilen bir başka olumsuzluk da şeref erdeminden yoksunluktur. İranlı karakter, M. Carazoff’un aktardığı dinsel öyküye göre (geniş bilgi için bkz. s. 214), Tanrı, tencerede şeref erdemini bütün dünya halklarına dağıtır. Tencerenin dibinde kalan az miktardaki şerefi de Yahudi ve İranlılara verdikten sonra Ermeniler, gecikmiş olarak çıkar gelir. Ancak, bu vazgeçilmez erdem kalmadığından ondan yoksun kalırlar. İranlı anlatıcı bunu “eyvah, Ermeniler acınacak bir şekilde geç geldiler” şeklinde dile getirir (Farrère, 1939: 124). Kahraman, öyküden hareketle, Ermenilerin, halkların önemli tarafını teşkil eden şeref erdeminden yoksun oldukları söylemek ister.

Hemen belirtelim ki Madam Erizian’ın yargılarında olumsuz sayılabilecek tek özellik Ermeni kadınların mücevhere olan düşkünlükleridir. Alacağı mücevher için İranlı Carazoff ile sıkı pazarlığa girişen madam Erizian, bu arada Ermeni kadınların lüks eşyaya olan eğilimlerini de dile getirir:

“Biz Ermeniler, mücevherleri çok seviyoruz. Biliyorsunuz. Bu, parayı çok seven babalarımızın ve kocalarımızın hatası. Onların para aşkı bizi etkiler. Fakat biz

kadınlar, çok kabaca eski paraları sevmektense eşyanın incisini, değerli taşlara değer veririz” (Farrère, 1939: 120).

2.1.2.1.4. Fiziki Portreleri

Ermenilerin yeteneklerdeki üstünlükleri, fiziki yapılarında da bulunmaktadır. Bu konuda yine Lamartine ve Bareilles’in görüşleri çarpıcı bir şekilde benzerlik gösterir. Her iki yazar, Ermeni kadın ve erkeklerin eşsiz vucüt hatlarına sahip olduklarını ve saf, arı bir yüz güzelliği taşıdıklarını belirtirler. Lamartine, Boğaz’ı kayıkla gezerken, Tophane rıhtımında kayıkla işe giden Ermeni aileleriyle karşılaşır. Kayıklarda gözlemlediği Ermeniler bedensel güzellikleriyle ilgi çekerler: “Çok güzel erkek cinsidirlir; ... atlet yapıdırlar, yüzlerinden akılları bellidir ama, aynı zamanda bayağıdırlar; ciltleri renkli, gözleri mavi, sakalları sarıdır” (Lamartine, 1971: 96).

Bertrand Bareilles de İstanbul sokaklarında, Van ve Bitlis doğumlu Ermenilere rastladığını belirterek bu insanların vücut hatlarının kusursuzluğuna dikkat çeker. Genelde sağlam vücutlu ve yakışıklı olduklarını, hatta profillerinin madalyalardaki Sasani krallarını hatırlattığını öne sürer (Bareilles, 1918: 327). Cin bakışlı, fırıldak Rumlara nazaran, Ermenilerin “sakin, yumuşak ve sakınlı bir duruşları var. Bununla beraber, geniş görünüşünde, bakışta incelik, düşünceyi etkileme gibi ince değerler saklıdır” olduklarını dile getirir.

Erkekler gibi Ermeni kadınları da benzersiz güzelliktedir. Lamartine, İngiltere’deki kadınlar ile bu kadınlar arasında “İngiliz kadınlarının sakin güzelliğini, İsviçre dağları köylülerinin çekiciliğini hatırlatan, onların ki kadar pürüzsüz ve ince olan yüzleri” (Lamartine, 1971: 96) ifadeleriyle benzerlik kurar. Ayrıca Ermeni kadınların güzellikleriyle, insanı kendilerine hayran bıraktığını iddia eder.

Farrère’in *L’homme qui assassina* eserinin kahramanı açık bir dille belirtmese de Ermeni kadınlarla yaşadığı ilişkiler bu kadınların güzel oldukları iddiasını doğrulamaktadır. Eser boyunca Ermenileri olumsuz bir imge olarak sunmaya çalışsa da Ermeni kadınlarla ilişkiye geçmesi onlara karşı zaafiyetini gösterir. Kahraman, İstanbul’da sık sık ziyaret ettiği bayanlardan biri Ermeni asıllıdır. Adı madam Druz olan bu kadın, güzelliğiyle erkeklerin dikkatini çeker. Villéger de yazarın bu kadına olan ilgisini güzelliğiyle ilişkilendirir (Villéger, 1989: 86).

2.1.2.1.5. Giyim ve Adetleri

Fransız yazarların İstanbul'u ziyaret ettikleri dönemlerde Ermeni kadınının henüz Batı'dan gelen moda esintilerinden Rum kadını gibi fazla etkilenmemiştir. Ermeni erkeklerde olduğu gibi Ermeni kadınların giyiminde de geleneksellik ön plandadır.

Gérard de Nerval, İstanbul'da konuk olduğu Ermeni ailesine ait bir evin şaşırtıcı bir şekilde Avrupalı tarzda döşendiğini ancak buna karşın kadınların hala eski tarzda giyindiklerini belirterek ileri sürdüğümüz düşünceleri doğrulamaktadır (Nerval, 1974: 182).

İstanbul'un Ermeni kadınının söz konusu eski tarz giyiminde renk olarak siyah ton ağırlıktadır. Lamartine, "Belleri beyaz kaşmirden bir kemerle bağlı, mavi renkte uzun bir entari; başları siyah sarıklı"dan oluştuğunu söyler. Aynı eserin 146. sayfasında yazar "koyun kürkünden siyah kalpaklı Ermeniler" şeklinde bir ifade kullanır. Nerval de Ermeni erkeklerin başlarına yukarıya şişik kocaman siyah bir kalpak giydiklerini söyler (Nerval, 1974: 29).

Loti de *Fantome d'Orient* adlı yapıtında Anktar Chiraz'ın giyiminden söz ederken başını siyah bir örtü ile örttüğünü belirtir. Gautier de Tophane'deki Ramazan kalabalığı arasında Ermeni kadınların "yüzleri daha açık, mor elbiseleri ve siyah ayakkabılarıyla" bulduklarını dile getirir (Gautier, 2007: 92).

Leyla Hanım da İstanbul ile ilgili anılarında, saraya gelen bir hanımın giyiminden söz eder. Sarayın mücevhercilerinden Köçeoğlu'nun kız kardeşi Sofi olan bu bayanın giyimi Müslüman hanımlarinkinden kapalılık açısından farklı değildir: "O dönemde durumları iyi olan Ermeni Hanımları da, Türk hanımları gibi türlü renkte feraceler giyerlerdi. Ama bizimkilerin tül den olmasına karşın, onların yaşmakları ipekli kumaştandı. Aşağı tabakadan, yoksul Ermenilerse siyah ferace giyerler ve çuval gibi baştan geçirilen yaşmaklarla yüzlerinin tümünü örterlerdi" (Saz, 2007: 181). Leyla Hanım'ın açıklamasında ilginç olan bazı Ermeni bayanların da yüzlerini örtmeleridir.

Nerval, İstanbul'da bir Rum evinde de karşılaştığı Ermeni kökenli kadının giyiminde geleneksellik ve kapalılığı gözlemler. Gelenekselliğe işaret eden aksesuarlar başındaki fese benzer bir başlık, gümüş süsler bezeli bir kostümdür: "Erkeklerinkini andıran bir fes gür saçlarının üzerine oturtulmuş, arkaya doğru hafifçe kaydırılmıştı. Bir de ipekten bir saç süslüyordu başını. (...) belden yukarısına spenser dediğimiz yeşil

kadifeden bir korsaj, bunun üzerinde bembeyaz kuğu tüyleri, boynunda gümüş paralarla dolu bir gerdanlık.. vücuduna, kuyumcu işi büyük ve yassı plaklar dolamıştı. Bu plaklar üzerinde iri iri ve telkari düğmeler vardı. Pabuçlarını halının üzerine bırakmış, ayaklarını kıvrıp oturuyordu. İpek çoraplarının köşe yerleri de işlemeliydi” (Nerval 1974: 51).

Türklerle iç içe yaşamaları aynı coğrafyayı paylaşmaları nedeniyle Ermenilerin, bazı örf ve adetleri Müslümanlarınki ile benzerlik gösterir. Bu adetlerden biri, evde erkeğin üstünlüğünün geçerli olmasıdır. Bertrand Bareilles, evlerde Ermeni kadınların, aile reislerinin önünde konuşamadıklarını aktarken, bu benzerlik ortaya çıkar. Ailede bir şefkat ve saygı konusu olan kadın, bu dönemde, ailede erkek ile eşit sayılır. Ermeni kadını, daha çok ev işlerine, dikiş nakışa yöneldiği gözlenmektedir. Bareilles bu kadınların dikiş nakışın eğitimini almadıklarını, bütün bu işlerin doğalarında var olan yeteneklerinden kaynaklandığını belirtir: “Modelsiz ve sabırdan başka ustaları olmayan bu kadınlar, sürekli, oya işlerini hazırlık yapmadan doğaçtan yaparlardı” (Bareilles, 1918: 327) der.

Ermeni kadını, bununla beraber modern hayat şartlarına uymada gecikmez. Dikiş nakış işleri, onu bu hayattan alıkoymaz. Bareilles, buna örnek olarak açılan yabancı okullara giden Ermeni kız çocuklarını örnek gösterir. Yazar, buna örnek olarak ta 803 okulda okuyan Ermeni kız çocuklarının sayısının 24 bini bulmasını gösterir.

2.1.2.1.6. Ermeni Katliamı veya Diasporası

Fransız yazarların eserlerinde Ermeni ile Türk ilişkilerinden söz açıldığında gündeme gelen konulardan biri de yapıldığı iddia edilen Ermeni katliamıdır. Farrère, *L’homme qui assassina* adlı kurgusal yapıtının ilerleyen sayfalarında M.de Sévigné (Loti’yi canlandıran karakter olması kuvvetle muhtemeldir) ile bayan Erizian arasındaki konuşmalar ilginç bir hal alarak bu konuya odaklanır. Türk dostu olan Fransız Sévigné, Türkleri öven ve Erizian’ın suçlamalarını çürütmeye çalışan bir karakterdir. İslam dini hakkında da olumlu düşünceler besleyen Sévigné, Türkleri her şartta savunur. Bir Ermeni fanatiği olan Mme Erizian’ın “Fakat, görüyorsunuz, bayım! Bunlar vahşi. Siz, medeni Avrupalılar bunlarla nasıl anlaşıyorsunuz?” sorusunu şöyle yanıtlar:

“Haklısın Türkler vahşidirler. Hatta sizden daha da ileri gideceğim; onlar belki de hiçbir zaman medeni olmayacaklar. Fakat beni yanlış tanıyorsunuz, ben de onlar gibi

vahşiyim. Zaten benim adım Sévigné. Sévignéler dokuz asır önce Bröton bölgesinin bir halkı. (...) İster istemez benim binli yıllardan kalan Kelt kafam var. Bu da şimdi ki Osmanlı kafasından farklı bir şey” (Farrère, 1939: 96).

Kadın pes etmez. Konuşmasına “Vay! Vay! Vay! Sizin şimdiki Osmanlıları pek tanıımıyorsunuz. Herhalde. Katliam döneminde, bir Ermeni olmanızı isterdim...peki katliamı kabul ediyor musunuz?” sorusu ile devam eder.

Fransız kahraman, geçmişteki olaylar için katliam kelimesinin büyük bir şey olduğunu, yapılanların malının mülkünün elinden alma, yıkma, aşırı bir temizleme, aynı zamanda silahlı adamları silahlandırma olarak gördüğünü söyler. Tartışma devam ederken İngiliz subayın eşi, Lady Falkland içeri girer ve böylece ateşli konuşmalar da son bulur.

Fin de Turquie eseri de tartışmasız Farrère’in Ermeni düşmanlığı üzerinde kuruludur. Yazar, adı geçen eserinde ilk olarak Ermenilerin olumsuz özelliklerini aktarır. Bu halkın İstanbul’daki çoğu milleti zor durumda bırakarak Yahudilere benzediklerini açıklar: “(...). Şayet Ermeniler Türkleri katletmemişeler de belki daha beterini yapmışlardır. Onlar gerçekten Doğu’nun gerçek Yahudileridirler (...). Öyle Yahudiler ki yırtıcı, açgözlü ve vampir gibidirler. Hatta Ermeni rekabeti sonucu Türkiye’de açlıktan ölen gerçek İsraililer bile onlar yüzünden zor durumdadırlar” (Villéger, 1989: 193). Daha sonra Ermenilerin yaşadıklarını iddia ettikleri haksızlıklara karşı Türk halkını haklı çıkarmaya çalışır. İstanbul’da Müslüman Türk milletinin dürüst davranıp dinin yasakladığı tefecilikten uzak durduğunu Ermenilerin ise bunu fırsat bilip Müslümanları adeta soyup soğana çevirdiğini bu durumun Türk milletinin hıncına neden olup bazen haklı olarak bastonunu alıp Ermenilere saldırdığını söyler. Villéger ise yazarın bu tutumundan dolayı Ermenilerin Farrère’i *L’Intransigeant* gazetesinde kınadıklarını aktarır.

2.1.2.2. Türk Edebiyatında Ermeniler

2.1.2.2.1. Olumlu Kişi Ve Olaylar

Ermeniler, özellikle Tanzimat Fermanı ile geniş haklar elde ederler. Bu Ferman sayesinde devlet kademelerine daha çok atanarak Rumların yerini almaya başlar. Daha önce Rumlar tarafından görülen işler, Ermenilere verilmeye başlanır. Enver Ziya Karal,

ikinci Abdülhamit'in hatıralarında Ermenilerin sarayda birden fazla işi yerine getirdiklerini aktarır:

“Babam Sultan Mecid zamanında bilirim, kilercilere varıncaya kadar Ermeni idi. Hassa hazinesinde Artin Paşa'lar, Gümüş Gerdanlar vardı. Eski bir aile bilirim, validemin terzisi idi. Adeta harem ağaları vazifesi de onlara verilmişti. Bütün vüzera, kübera konaklarında Ayvazlar mutemetler onlardı. Pederim her hafta Gümüş Gerdanlar ailesine gider. Orada yemek yedi. Onlar da gelirler, haremi hümayunda kalırlar, yatarlar” (Karal, 1988: 91).

Türkçe eserlerde, Ermeni erkek karakterlerden ziyade kadınlar ön plana çıkarılmıştır. Bu, kadınların terzilik gibi ustalık gerektiren işler nedeniyle Türk ailelerle iç içe yaşamasından kaynaklanmaktadır. İstanbullu Ermeni kadınlardan hareketle, 19. yüzyıl İstanbul'unda evini büsbütün terk etmediği, ailenin temel direği olmayı sürdürdüğü görülmektedir. Bunda yalnızca toplumun hoşgörüsüzlüğü ve çevrenin ev dışı kamusal faaliyetler için elverişsizliği değil, aynı zamanda kadınların geleneksel utangaç karakterleri de rol oynar. Bu şekilde, Ermeni kadını, aile yuvaları için sevgi besler ve üretken olurlar. *Kadın Yazarların Gözüyle 19. yüzyıl İstanbul'unda Ermeni Kadını* başlıklı makalesinde Agop Celalyan, Ermeni kadınların çok yönlü kişiliğine dikkat çeker:

“Ulusal mutfağın yaratılmasında (topik, anus-abur vb), dikiş nakışta, aile üyelerinin bakımında, giyimde, eğitimde, toplumsal ilişkilerde, her şey usta işi, en küçük ayrıntısına kadar özen gösterilerek kotarılmıştır. Kadın aynı zamanda mükemmel bir zanaatkardır da” (Stathis, 2003. 93).

Celalyan'ın öne sürdüğü zanaatkar Ermeni kadın tiplemesine, incelemeye tabi tutulan birden fazla edebi eserde rastlamak mümkündür. Bu yetenekli kadınlar, daha çok terzi, dikiş-nakış ustasıdır. Samiha Ayverdi'nin *İbrahim Efendi Konağı* eserinde, Ermeni terzi karakter yer alır. Bunlardan biri Zahuri adında yaşlı Ermeni sarma ustasıdır. Tanıtımı uzun tutulan bu kadın, uzun yıllardan beri, kızlara, dikiş nakışta ustalık yaparak büyük değer görür (Ayverdi, İEK: 50).

Aynı konakta, daimi kadro içinde bulunan Fani, Olga adındaki Ermeni terziler de yer alır. Bu iki Ermeni, sadece konağın hanımlarına, genç kızlarına elbise diker. Konağın günlük dikişleriyle uğraşan Raşel Aciman da yer alır. Huysuz ve kendini beğenen bir terzi olan kadın tam manasıyla bir sanatkardır. Konak hanımlarının özel

elbiselerini diken Raşel, daha önce de ünlü ailelere aylıklı terziplik yapmıştır. Yazara göre, sanatkar kadın Raşel kendi sanatını “Haute Couture” diye tanımlar. Avrupa ve Paris’i gezip gören bu kadın, konak kadınlarının anlamadığı dille “Ben dikmiş dikmiyorum, kreasyon yapıyorum; bunlar beaux-arts kategorisine girer” (Ayverdi, İEK: 64) konuşur.

Halit Refik Karay’ın *Sonuncu Kadeh* romanında Cemşid, arkadaşı Murad Naci’ye sevgilisi Şehriban’ın evine gidişini anlatırken yine bir Ermeni terziden söz eder. Madam Serkis Pabuçlıyan isimindeki bu kadın Şehriban’ların eski aile terzisidir. Cemşid, kadının, terziliğinin yanında iki olumlu özelliğini daha sayar. Bunlardan biri diğer Ermeni kadınlara göre az konuşması ikincisi ise zor anlarında Şehriban’ı korumasıdır (Karay, SK: 172-176).

Ermeniler, zanaatkarlığa olduğu gibi, sanata da meyillidir. Bu yönleriyle, İstanbul’un teatral hayatına en büyük katkısı olan İstanbul halkı konumundadır. Bazı Ermeni kadınları, dönemin toplumsal sınırlarını aşmış tiyatro sahnesinde de önemli başarılar elde ederler. Bu, birden fazla Türkçe eserde geçen Ermeni isimden anlaşılmaktadır. Halit Ziya’nın *Nesli Ahir* romanında isimleri geçen çok sayıda tiyatrocunun Ermenidir. Bunlar Çuhacıyan, Leblebici Horhorlar, Virjini Karakaşyan, Siranuş, Koharik ve Tosyathan gibi isimlerdir (Uşaklıgil, 1990: 43).

Ermeni kadınlarda saptanan bir başka olumlu özellik de vefa borcuna sadık kalmalarıdır. Mithat Cemal’in *Üç İstanbul* romanında Sürpihi adlı kadın karakteri, yıllar önce kocasına yapılan iyiliği unutmuyarak bunu doğrulamaktadır. Kadının kocası Karnik, Ermenilerin karıştıkları bir ihtilal sırasında, bir zarar gelmemesi için Senih Efendi tarafından evde korunur. Yıllar sonra Senih Efendi ölür, dul kalan Macide, romanın kahramanı Adnan ile gayri meşru ilişki yaşar. İlişki sonucunda Macide, Adnan’ın isteği dışında bir çocuk doğurur ve bunu ondan gizler. Sürpihi, Macide’ye vefa borcunu ödemek için bu çocuğu Samatya’daki evinde büyütür (Kuntay, 2007: 350).

İstanbul’un yerli azınlıkları, eserlerde, Rumlarda olduğu gibi genelde, kadın tipllemeleriyle yer alır. Sanatkar kadınların yanında işinde ustalaşmış erkek Ermeni tipi iki yerde, Ayverdi’nin *Boğaziçi’nde Tarih* ve Refik Halid’in *Bu Bizim Hayatımız* eserlerinde yer almaktadır. Ayverdi, bu eserinde Karun gibi zengin Abraham Paşa’nın hikayesinden söz eder. Adı geçen kişi, Mısır sarayı ile Osmanlı sarayı arasında çeşitli

politik faaliyetlerde bulunan ve zamanla vezir olan Kevork Aramyan'ın oğludur. Babası İstanbul'un sarraflarından olan Paşa, zeki, bilgili, zarif ve hoş sohbet adam olarak tanıtılır (Ayverdi, 2005: 285). Sahip olduğu üstün insani vasıflardan dolayı, bu Ermeni diplomatı, ikinci Abdülhamit döneminde de ayan azalığına yükseltilir.

Bu Bizim Hayatımız'da, Şemsi, Mazlum Sami'nin yalısındaki hamamı da gezerken yuvarlak ve kabarık tepe camlarından ışığı alan bu hamamı ile karşılaşır. Rönesans yapısı olan ve tekparça mermere oyulmuş kayık biçimindeki banyo, Mazlum Sami'ye göre "Dolmabahçe sarayını yapan Ermeni mimarbaşının Beyoğlu yangınında yanmış konağından alıp dört manda koşulu bir arabayla getirtmiş, koydurmuş" tur (Karay, BBH: 619).

Nesl-i Ahir eserinde de, Şevket ve İrfan buldukları baloda ünlü Simkesyan ailesini görürler. Bu aile o dönemin Beyoğlu hayatının ünlü poker ailesidir (Uşaklıgil, 1990: 132). Aileyi de, zengin ve olumlu Ermeni tiplmesine dahil edilebilir.

2.1.2.2.2. Olumsuz Kişi ve Olaylar

İncelenen eserlerde yazarlar, Ermeni kadınların usta terziliklerinin yanında konuyu başka boyutu ile ele alarak zararlı taraflarını da işler. Bu da kadınların, İstanbul'un Müslüman Türk kadınına, öz geleneklerinden soğutarak batılı değerlere özendirilmesidir. Buna benzer bir Ermeni karakter Samiha Ayverdi'nin *İbrahim Efendi Konağı*'nda yer alır. Konakta kadrolu olarak çalışan ve usta bir sanatkar olarak sunulan Raşel Aciman karakterinin sanatının övülmesine karşın Türk kadınlarının Avrupa yaşam tarzı ile ilişki kurmalarına yardımcı oldukları için zararlı olarak lanse edilir. Huysuz ve kendini beğenmiş olan Aciman'ın sanatını "Haute Couture" diye tanımlaması ve konak kadınlarının anlamadığı dille "Ben dikiş dikmiyorum, kreasyon yapıyorum; bunlar beaux-arts kategorisine girer" (Ayverdi, İEK: 64) gibi ifadeleri olumsuzluklar çağırıştırır. Avrupa ve Paris'i gezip gören Raşel gibi kadınları, Ayverdi, konaktaki hanımlara Avrupa'daki hayatın çeşitli zevk ve eğlencelerini anlattıklarından konağın garba açılan kapısı olarak görür. Burada yazarın, bu karakterlerdeki kadınlara sosyal anlamda dolaylı olarak ciddi eleştiriler yönelttiği hissedilir.

Ayverdi'nin eleştirilerinden iyi bir terzi olan yaşlı Zahuri Hanım da nasibini alır. Konağın genç halayıkları, kalfaları aralarında topladıkları paraları, kendisi fakir, oğlu da hasta olan bu kadına vererek yardım ederler. Ancak, yaşlı sarma ustası birkaç gün hatta

haftanın nakış günü bile konağa uğramayınca merak edilir ve sırrı daha sonra çözülür: Halayıkların ustalarına verdikleri parayı yaşlı kadının oğlu ele geçirip parayı, Osmanlı Bankası baskınında rol alan ve bu olayların merkezi olan Kumkapı Kilisesi'ne götürmüştür. Yazar, bu kadının oğlunun da, Ermeni komitacıların düzenlediği ünlü Osmanlı Bankası baskınının da vuruşurken öldüğü bilgisini aktarır (Ayverdi, İEK: 50). Ayverdi, yaşlı kadının, söz konusu parayı oğluna isteyerek mi verdiği, yoksa oğlunun parayı gasp mi ettiği konusuna bir açıklık getirmez. Anlatıdaki bu belirsizlik Zahuri ninenin adı geçen olayda rolü olduğu hissini okuyucuda uyandırır.

Mithat Cemal Kuntay da *Üç İstanbul* eserinde, Ayverdi'nin söz ettiği banka baskınına değinir. Kahramanlardan elçilik müsteşarı Nail'in "Sultan Hamit olmasaydı, Avrupa çoktan Osmanlı İmparatorluğu'nu taksim ederdi" sözüne Adnan, "Ermeni ihtilaline yirmi beş Ermeni'yi Osmanlı Bankası'ndan çıkarmaya Sultan Hamit kimi gönderiyor; Zaptiye nazırını mı? Hayır! Moskof Baştercümanı Maksimof'u!.." (Kuntay, 2007: 88) sözleri ile bu konuya değinir.

Mesih Paşa İmamı romanında da, olumsuz tiyatrocü Ermeni kadını imgesine yer verilmektedir. Başkahraman olan mahalle imamı Halis Efendi'nin oğlu Zahid, Şehzadebaşı tiyatro kumpanyalarında rol alan bir Ermeni kıza tutulduğundan, eve geç gelmeye başlar. Bu da imamı çok üzer. Çünkü bu oğlu imamın bel bağladığı tek oğludur (Ayverdi, 2000: 122). Burada, tiyatrocü kız, imamın en iyi oğlunu evden uzaklaştırdığından dolayı olumsuz karakterdedir.

Tıpkı Rumlar gibi kendi aralarında Ermenice konuşan İstanbul Ermenileri, İstanbul'un Müslüman halkıyla da Türkçe konuşur. Ancak bu Türkçeyi kaba bir aksanla telaffuz ederler. Refik Halid, *Sonuncu Kadeh* romanında, Murad Beyin kaba konuşan tarzisi Onnik'ten söz eder (Karay, SK: 76).

2.1.3.4. Fransızca Türkçe Eserlerde Ermenilere Bakış Açısının Karşılaştırılması

İncelemeye tabi tutulan Fransız ve Türk edebi eserlerde, olumlu ve olumsuz Ermeni imgesi bir arada yer almakla beraber olumlu imajın egemen olduğu görülmektedir. Bu saptama Türkçe eserlerdeki İstanbul Ermenileri için geçerlidir. Fazlı Gökçek de, Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde İstanbul'da yaşayan yerli Ermenileri, dışlanan veya yabancı kabul edilen kişiler olarak değil, Osmanlı toplumunun çok

milletli yapısının önemli bir parçasını oluşturan unsurlar olarak işlediğini belirtmesi, bu gerçeği yansıtmaktadır.

Olumlu ermeni imajında sanatkar yönleri ön plandadır. Sanatkarlık yönleri daha çok Ermeni kadın karakterlerde işlenir. İlgili bölümde (bkz. s. 204) ortaya konulduğu üzere Türk ve Fransız eserlerde daha çok güzellikleri ve cinsel yönleriyle ön planda olan Rum kadınlarına karşın Ermeni kadınının mesleki ve ev hanımlılığı portresi hakimdir. Söz konusu kadının en çok yaptığı ve yatkın olduğu mesleklerden biri de terziliktir. Terzi Ermeni kadınlar, Müslüman evlerde, konaklarda çalışır. Bu konaklardan, *İbrahim Efendi Konağı* da bünyesinde zaman zaman birkaç terziyi çalıştıran bir mekandır. Konak, hem Olga ve Fani gibi aylıklı terzileri çalıştırdığı gibi Raşel gibi özel elbiseler diken ve bu yüzden konağa gününbirlik uğrayan terziler de bulunur. Bunların tamamının Ermeni kadınlardan olması ilginç bir özellik olarak göze çarpmaktadır.

İstanbul'dan Avrupa'ya göç eden Ermenilerden olan Esther Heboyan, *Les passagers d'İstanbul* (İstanbul Yolcuları) adlı öykü kitabında da Ermeni kadınların ev hanımlığı dışında dikiş nakış ve terzilik yaparak aile bütçesine katkıda buldukları düşüncesini işler. *Makul Bir Seçim* adlı hikayesinde Noel öncesi Karnaval gecesi için Elisa'nın evinde toplananlardan biri de Digin Yester (Yester Hanım) dır. Anlatıcıya göre, Yester'in tek geçim kaynağı terziliktir: "Hayatını küçük bir lambanın ışığında naylon çorapları onararak, tığ işi sehpa örtüleri yaparak ve yorgan dikerek kazanıyordu" (Heboyan, 2006: 45). *Mardiros Ağa* adlı öyküde de Mardiros'un hanımı hizmetçilikten arta kalan zamanını bir başka yerde sehpa örtüleri örer: "(...) bir de Kurtuluş'taki bir kumaşçıya sehpa örtüleri işliyordu" (Heboyan, 2006: 63).

Leyla Hanım da anılarında sarayda Ermeni kökenli bir terziden söz ettiği terzilik yapan edebi karakterlerin varlığını onaylamaktadır. Claude Farrère'in önsözünü yazdığı *Harem Impérial et Les Sultan au XIX siècle* adlı eserinde, harem kadınlarının mücevher satın alımları için saraya girip çıkabilen tek erkek olan Agop Ağa'nın kız kardeşinin saray terzisi olduğunu söyler: "Saray'a giren ilk terziyi de Köçeoğlu önermişti. Adı Meryem'di. Fakat oldukça pis ve elleri de hep kara olduğu için cariyeler ona "Kırlı Meryem" diye ad taktılar. Bu kadın ölçü alır, provaları yapardı. Sonraları danteller, kurdeleler satmaya da başladı. Bunları yavaş yavaş yüzükler, küpeler, zincirler izledi ve böylece kazancını artırdı" (Saz, 2007: 181).

İncelenen bütün eserlerde Ermeni kadını, akıllı, zeki ve becerikli bir tip olarak belirir. Ruhsal portredeki bu üstünlükleri Türk yazarlarda olduğu gibi Fransız yazarlarda da gözlemlenir. Lamartine'in dışında, Bertrand Bareilles ve Claude Farrère'in *L'homme qui assassina* adlı romanında Mme Erizian tarafından da dile getirilir. Türk edebiyatında, başlarında bir öğretmen olmadan terzilik sanatında bu denli ilerleyen Ermeni kadınların, Fransız yazarlarca açıkça dile getirilen üstün zekalı ve kabiliyetli oldukları görüşüyle örtüşür. Ermeni kadın, sadece kadın meslekleriyle uğraşmaz aynı zamanda güncel meselelerle de ilgilenir. Farrère'in Mme Erizian'ı da buna güzel örnek teşkil eder.

Terzilikleriyle herkesin sevgisini kazanan kadınlara, bazı yazarlar olumsuz nitelikler yakıştırır. Ermeni terzilerden bazıları bilerek veya bilmeyerek dört duvar arasından henüz çıkmamış Müslüman kadınlarını Batılı yaşam tarzı ile tanıştırmak kadınların geleneksel değerlerini terk etmelerine hatta küçümsemelerine ön ayak olur.

Ermeni terzilerin bu özelliğini Samiha Ayverdi işler. *İbrahim Efendi'nin Konağı* eserinde el becerilerini övmesine karşın adı geçen terzi Ermenileri, konaklardaki Müslüman kadınların Batıya açılan penceresi olarak görür. Konağın terzilerinden, sanatını 'Ben haute couture yapıyorum' diye sunan terzi Raşel karakterine benzer terziler, evlerin Avrupa'ya açılan kapısı durumundadırlar. İstanbul hanımları bu terzilerin diktikleri elbiseleri veya önerdikleri kumaşları benimserken farkında olmadan İstanbul kadın giyiminin öz modasını unuttur hale gelirler. Leyla Hanım da bayan Raşel karakterini andıran terzilerin İstanbul hanımlarını Beyoğlu Mağazalarından alış veriş yapmaya yönlendirdiklerini ifade eder: "(...) Müşterilerini Beyoğlu'ndaki mağazalardan alış veriş etmeye yönlendiren terziler aracılığıyla, Avrupa modası kendini göstermeye başlamıştı" (Saz, 2007: 201).

Bunun yanında *Mesih Paşa İmamı* eserinde olumsuz imaj kategorisine yerleştirilebilecek bir Ermeni kadın bulunmaktadır. İmamın en çok sevdiği ve bel bağladığı oğlu, tiyatrodaki görev alan bir Ermeni kadına aşık olarak eve geç gelmesidir.

Ermenilere doğrudan sert eleştiri yönelten yazar, Claude Farrère'dir. Farrère, *Fin de Turquie* ve yukarıda adı geçen romanında başkahraman, bu halkı haksız kazanç elde etmek ve kendilerine yapılan haksızlıkları aşırı abartmakla suçlar. Villéger de söz konusu romancının, tefeci, hatta Yahudiler gibi katil Ermeni imgesini yaymaya çalıştığını iddia eder (Villéger, 1989: 191).

Türk yazarlarda olduğu gibi Fransız yazarlarda da Ermenilere bakış açısı yazardan yazara göre değişir. Genel olarak Farrère'in dışında kalan yazarlarda olumlu bir Ermeni portresi çizilmektedir. Doğu'nun bu Hıristiyan halkına olumlu bakarlardan biri Lamartine, özellikle Ermeni kadının gelenekselliğini öven cümleler kullanır. Büyükdere ormanlarında gezerken mesire yerlerindeki Ermeni kadın toplulukları ile karşılaşır. Burada bulunan Ermeni kadınların evcilliğine, evlerine olan sadakatine, Rum kadınlara nispet edercesine, eğlenmedeki ölçülü anlayışlarına imrenir ve eğlenmedeki ölçülüklerini Doğulu toplum olmalarına bağlar: "Ermeni kadınlar akşam üstleri aileleriyle buraya gelerek çınarların altında yemeklerini yerler. Bu kadınlar, göze hoş görünen gruplar halinde ağaç kökleri çevresinde toplanırlar; genç kızlar hep birlikte dans ederler; bu toplanmalar, bu danslar, Şarklıların dürüst, sessiz eğlenceleridir" (Lamartine, 1971: 13). Sözü edilen bu özellikleri, Lamartine, İstanbul izlenimlerini anlattığı diğer eserlerinde de dile getirir.

İncelenen metinlerde Ermenilerin üstün bir imge olarak sunan bir başka özellik de fiziki portrelerindeki kusursuzluktur. Türk edebi eserlerinde dile getirilmeyen bu konu, Fransızca eserlerde kayda değer bir şekilde işlenerek kadınların son derece güzel, erkeklerin ise o derece yakışıklı oldukları belirtilir. Lamartine, Ermeni kadınların güzelliklerini İngiliz kadınlarına, Bareilles ise bu ırkın erkeklerinin yapılarını ise Sasani madalyalarındaki portrelere benzetir.

Bunlardan hareketle Ermenilere net olumsuz tavır koyan Türk yazarlardan Samiha Ayverdi, Fransız yazarlardan da Farrère'in olduğu anlaşılmaktadır. Yukarıda görüldüğü gibi Ayverdi'de yaşlı Ermeni kadın karakterin iyiliklere kötülükle karşılık vermiştir. Farrère ise *L'homme qui assassina* yapıtının geneline olumsuz Ermeni imgesini yaymış ve Tanrı'nın en iyi nimeti olan şereften yoksun olarak göstermiştir.

2.1.3. Yahudiler

2.1.3.1. Fransız Edebiyatında Yahudiler

2.1.3.1.1. Olumsuz Kişi ve Olaylar

Daha çok Portekiz ve İspanya'dan göç eden "Sefarad Yahudileri" ile Bizans döneminden kalan "Romaniot Yahudileri"nden oluşan İstanbul Yahudileri, Fransızca eserlerde İstanbul'un diğer dini unsurları gibi önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Rum ve Ermenilere nazaran daha ziyade olumsuz bir imge şeklinde ortaya çıkan Yahudi

karakterlerde ciddi eleştiriler sezilir. Eleştirilerin temelinde Yahudilerin yüz kızartıcı olarak niteleyebileceğimiz ve haksız gelir sağlayan işlerle uğraşmaları iddiası yatar. Zira incelenen eserlerde, Yahudi karakterler kadın ve erkek pazarlamacısı, çaba sarf etmeden kazanç elde etme, fuşuş, eşcinsellik gibi suçlamalara maruz kalarak olumsuz imge oluştururlar.

Pierre Loti, söz konusu eleştirileri yönelten yazarların başında gelir. *Aziyadé* romanında, İstanbul'a geldiğinde tanıştığı ilk kişilerden olan Yahudi asıllı ihtiyar Hayrullah, kadın pazarlamacısıdır. İlk günlerde Yahudi mahallesi olan Hasköy'de Marketo adını kullanan başkahramana göre Hayrullah 'Kairoullah', yaptığı kirli işleri örtmek için Müslüman adını kullanır. Yahudi kadın pazarlamacısı ayağına kadar gelen fırsatı kaçırmak istemeyerek teklifini Marketo'ya da yapar: "Mösyö Marketo, bu günlerde kadınlar çok pahalı. Ama size bu akşam sunabileceğim daha az pahalı eğlenceler var. Sözelimi biraz musiki, kuşkusuz ki hoşunuza gidecektir" (Loti, 2000: 72). Kahraman, ihtiyarın yaptığı tekliften ilk başta herhangi bir şey anlamadığını biraz sonra renkli elbiseleriyle küçük yaştaki altı Yahudi oğlanı içeri girince, Hayrullah Efendinin asıl niyetini anladığını belirtir. Çocukların müzik merasiminden sonra Hayrullah, onları bir mecdiye karşılığında (Briquet, 1945: 297) Loti'ye teklif eder. Duruma hayret eden İngiliz subay, "Koca Hayrullah, senin oğlun bunlardan güzel..." şeklinde bağırarak odasından kovar (Loti, 2000: 73). Ancak Hayrullah, geceyi Loti'nin yanında geçirmek zorundadır. Zira, anlatıcıya göre gecenin bu saatinde yaptığı işlerden dolayı dışarı çıkmaya cesaret edemez. Loti, onu yerde yatırarak köpek muamelesi yapar. Gördüğü muamele üzerine Hayrullah "Bay Marketo, beni bir köpek gibi yerde yatırarak ölmekle baş başa bırakmaya cesaret edecek misiniz?" diye dert yanar. Romanın başkahramanı, Hayrullah'ın gece yarısı dişlerinin gıcırdağını da ekler. Ertesi gün ise onu kaba bir şekilde kapı dışarı eder.

Burada anlatıcı, Hayrullah karakterini sadece kadın pazarlamacısı olarak sunmaz aynı zamanda eşcinselliğe meyilli biri olarak ta sunar. Alain Quella Villéger de Yapı Kredi Yayınları tarafından Türkçeye çevrilen *Le Pélerin de la Planète* -Gezegen seyyahı- adlı eserinde Loti'nin Selanik'te de Yahudilerde bu tür eşcinsellikle karşılaştığını yazdığını aktarır: "Gemici meyhanelerinde tuhaf şeyler gördüm; batakhanelerde ve Türkiye Yahudilerinin Frenk tezgahlarında pek az insanın başarabildiği ahlak göreneklerini inceledim. Bu salaş mekanlarda, Selanik'teki alem

gecelelerinde sarkıntılıklardan korunarak dolaşmak için en uygun kılık Türk tayfalarının kıyafetiyle gezdim... Ama gece o serseriyle birlikte tuhaf şeyler, bizzat bana karşı acayip göz süzmeler gördüm, mastika ve rakının körkütük sarhoş oluncaya kadar tüketildiği bir acayip fuhuş. Türkiye’de işler böyle yürüyor: kadınlar, daha bir sürü başka kadını olan zenginlerin,- yoksullara da genç oğlanlar düşüyor” (Villéger, 2001: 83).

Yaşlı Hayrullah, Loti’nin İstanbul hayatında tekrar belirir. *Aziyade*’nin başkahramanı şehri terk edeceği sırada Süleymaniye kahvesinden çıkarken karşılaştığı başta tanımadığı acayip kişinin Hayrullah olduğunu daha sonra anlar. Sokakta alacakaranlıkta birbirlerine bir söz dahi söylemeden sessiz bir ortamda Ahmet ile yürüyen başkahraman, başına gelen olayı şöyle aktarır: “Nazik ve titreyen bir şey adımlarımı durdurdu; yere kadar eğilen yaşlı biri mantomdan tutarak elimi saygıyla alınına götürüyordu. Bu Yahudi Hayrullah’tı. Ben gitmeden beni görememe düşüncesi onda sıkıntı yaratıyordu. (...). Ben de bu sefil yaşlının elini sıktım”. Pierre Loti’nin *Aziyade*’nin tekrar baskılarında yer vermediği bu sahneyi Pierre Briquet aktarır (Briquet, 1945: 298).

Roman kahramanının kovduğu tek Yahudi ihtiyar Hayrullah değildir. *Fantome d’Orient* adlı eserinde söz ettiği büyük Süleyman (le grand Salomon) (Loti, 1949: 84) kovulan bir başkasıdır. Süleyman, Loti’nin hizmetinde kullandığı bir Yahudi karakterdir: “Ahmet ile beraber benim için alışveriş yapmaya giderdi. Evime gelecek Müslüman kişilerin gizli gidiş ve gelişlerini de bilirdi. Ayrılacağı sırada bilmem hangi dalavere için onu kovdum” (Loti, 1949: 94-95). Ancak her ikisi kovulmalarına karşın, Briquet’ye göre tartışmasız farklı kişiliklerdir. Zira Salomon, kovulma sebebi onursuz bir hareketten kaynaklanmıyor olabildiğinden daha çekingen davranır: “Şüphesiz o da beni istemiyordu. Çünkü beni görünce heyecanlı görünüyordu ve ona uzattığım eli öpüyordu”. İhtiyar Hayrullah ise onursuz mesleğinden dolayı eziklik hissederek Loti’yle uzlaşır. Başkahramanın her iki Yahudi karakterin kendisinden büyük olmalarına rağmen, elini öptürmesi, yazarın Yahudi imgesine küçümsediği gerçeği yatar.

Pierre Loti, romanının 167. sayfasında da olumsuz bir Yahudi imgesine yer verir. İstanbul’daki son günlerini yaşayan *Aziyade*’nin kahramanı, satılığa çıkardığı Eyüp’teki evinin eşyasına İzak adında bir Yahudi talip olur. Hakkında detaylı bilgi

vermediği bu Yahudi karakter ile yaptığı anlaşmadan pek memnun değildir. Anlaşma ile ya kandırılmış ya da haksız bir anlaşma imzalamıştır. Zira, bu anlaşma ile ilgili olarak “Yahudi İzak ile son anlaşmalarımız bizi parasız pulsuz bırakmıştı” şeklinde söz eder. Kendisini bir şekilde soyup soğana çeviren Yahudi ile yaptığı anlaşmadan bir sonraki sayfadan da bahseder ve “Sedirleri örten beyaz örtüler, üzerlerinde yalınayak gezilen halılar Yahudilere gitmişti” der (Loti, 2000: 168). Pierre Briquet ise bu kişinin Samuel gibi bir kayıkçı olabileceğini iddia eder. Zira *Aziyade*'nin ilk versiyonunda, Loti'yi küçük kayığıyla gemiye götürüp getiren İzak adlı bir Yahudi yer alır.

Aziyadé romanının çizdiği olumsuz imgede fahişelik yapan Yahudi kadınlar da mevcuttur. Örneğin, eserde kahraman, İstanbul'a geldiği ilk gecelerin birinde yaşadığı talihsiz bekçi olayından sonra Piripaşa Yahudi mahallesine gider. Burada kendisini Marketo (Bir Yahudi isimdir) olarak bilen Rebekka adlı Yahudi metres ile yaşar (Loti, 2000: 48).

Yazarın sadece Yahudi karakterlere olumsuz suçlamalar yöneltmez aynı zamanda Yahudi inancını da küçümsediği görülür. İstanbul'da bulunduğu sırada bir sinagogu ziyaret eder. Ziyaretinin sebebi hiç kuşkusuz Yahudi inancının ibadetlerini yapmasından veya merak ettiğiinden değil de Samuel'i aradığındandır. Kahraman, Ezeziel adlı hahamın sorularına maruz kaldığı bu sahneyi *Aziyade*'nin ilk baskısında kaleme alır. Burada Loti, Yahudi dinini hiçbir zaman ciddiye almadığını aktarır (Loti, 1949:124-125).

Loti, Yahudi karşıtlığını *Jérusalem* adlı eserinde de sürdürür. Bu bağlamda, Ağlama Duvarı'na yaptığı ziyaretin anlatısı düşman ifadelerle doludur: “pisliklerle kaplı daracık sokaklar, acayip bir kalabalık, “kafeste ayı gibi iki yana sallanan adamlar”, “acınacak bir koro”, “ayrı ayrı çirkinlikte suratlar”, “insanın tüylerini diken diken sinsi bakışlı uçkağıtçılar” (Jérusalem, 1895: 33). Villéger, bu ifadelerin, Loti'nin onun Hristiyanlığın etkisinde kalarak yazdığını savunur: “Kudüs'te olabilecek bir vahiy arayışı içindedir, İsa'nın hayali, “İsa'nın hayalinin tılsımı” onda bir saplantı haline gelmiştir. (...) daha basit olarak alırsak, bu hüznün, umduğunu bulamamış bir mistisizmin hatta edebi bir gösterişin doruğa çıkartıldığı bir Hristiyan tavrıdır” (Villéger, 2001: 232).

Claude Farrère de, *L'homme qui assassina* eserinde, Yahudilerin içinde bulunduğu bir efsaneyi anlatarak onları şeref erdeminden tam anlamıyla nasiplenmeyen

biri olarak niteler. Romanın üçüncü derecede kahramanı olan, İranlı M. Carazoff'un anlattığı efsaneye göre, yeryüzü kurulduktan sonra, ilk başta Tanrı, bütün halkları yaratır. Daha sonra bir tencerenin içine Şeref (Honneur) erdemini koyar. Şeref erdemi, yedi yıl sonra belli bir noktaya kadar pişer. Melek Cebrail, bütün milletleri Tanrı'nın huzuruna getirir. Tanrı, Şeref'i bütün halklara kaşıkla dağıtır. Tanrı, ilk önce bir kaşık Şeref'i inananlara dağıtır ve bunlar sonsuza dek şerefli bir şekilde yaşarlar. Sonra Frenkler gelir, aynı şekilde paylarını alırlar. En sonda dalkavuklar gelir ve bu da sizin için der Tanrı. Tencerede artık bir şey kalmamıştır. Cebrail, aniden “Yüce Allah'ım! Yüce Allah'ım! Yahudi ve İranlıları unuttuk” der. Ancak Tanrı, tencerenin dibini kaşıkla kazmasına rağmen ancak bir kaşık doldurabilir. Bunun üzerine Tanrı “ne kadar kötü. Maalesef, Yahudiler ve İranlılar, bunu paylaşacaklar” der. Bu kaşığı, Yahudiler ve İranlılar kendi aralarında paylaşırlar. Anlatıcı, bu şekilde İranlıların ve Yahudilerin, dalkavuklardan, Frenklerden ve inananlardan az şeref sahibi olduklarını, bir taraflarının dalavereci ve hırsız kalarak Tanrı'nın huzurundan çekip gittiklerini ifade etmek ister. Her şey olup bittikten ve halklar paylarına düşen Şeref erdemini aldıktan sonra bir başka halkın çıkıp geldiğini söyler. İranlı anlatıcı bunu “eyvah, Ermeniler acınacak bir şekilde geç geldiler” şeklinde dile getirir (Farrère, 1939: 124). Bu anekdotan hareketle, Farrère, Yahudilerin ve Ermenilerin, halkların önemli tarafını teşkil eden şeref erdeminden yoksun oldukları iddiasında bulunur.

Gautier, *İstanbul* adlı eserinde Balat'ın bir Yahudi mahallesi olduğunu yazar ve buranın bir getto olma özelliği taşıdığını savunur. Gautier, anlatısında adeta bir antisemitist tavrı takınarak İstanbul Yahudilerinden hareketle bütün yahudilere ciddi eleştir ve suçlamalar yöneltir. Onları, her yerde kovulan bir millet olarak görerek çöplükteki sineklerle eş tutar. Bu ağır eleştiri, çamurlar içinde yaşayan bu halkın, yoksulluğunu silah olarak kullanmasından kaynaklanır: “Bu ulus uyandırdığı tiksintiye silah olarak kullanarak canını kurtarıyor, renklerin benimsediği çamurlar ve süprüntüler içinde yaşıyordu. (...) İncil'in söz ettiği bütün pisliklere karşı gelmeden yedirir kendini. Çünkü onun fikrinde ancak kazanmak kaygısı vardır. Ölülerin giysileri üstüne ticaret kurabilirse, vebaya bile aldırılmaz. (...) kimileri zengin olan bu çaresizler, zehirli diye kesilip atılan ve onlarda türlü hastalığa neden olan balık kafalarıyla beslenirler. Bu iğrenç besine çok az para ödediklerinden onların işine gelir” (Gautier, 2007: 212). Bu

ifadelerle, Gautier, Yahudi ırkını varlık içinde yoksulluğu yaşayan, cimri ve fakirliğini kullanan bir halktan ibaret olarak görür.

Bir sonraki sayfada Fransız yazar, Yahudilerin, fakirliklerini öne sürerek ezilen millet imajını oluşturmaya çalışmalarını komedi olarak değerlendirir ve onları bu şehirde diğer ırklara karşı sinsi emeller beslemekle suçlar: “Bununla birlikte bugünkü Yahudiler artık eskiden olduğu gibi hırpalanmıyor; hayatları ve servetleri dolandırıcılara, hırsızlara karşı garanti altında. Oysa kendi pisliğinden kurtulmak istemeyen bu ulus, henüz kimseye güvenemiyor ve yoksulluk komedisini sürdürmeyi uygun buluyor; o her zaman pis kokulu sefil ve aşağılıktır, altınlarını partial giysiler altına saklar. Tefecilik ve faizcilikle, Hıristiyanlardan, Rumlardan ve Türklerden öğ alır” (Gautier, 2007: 213).

2.1.3.1.2. Olumlu Kişi ve Olaylar

Fransız yazarlarda öne çıkan olumsuz Yahudilerin yanında az da olsa olumlu imgeler çağrıştıran Yahudi karakterlere de yer verilmiştir. Bu halka ağır eleştirilerin bulunduğu Loti'nin *Aziyadé* eserinde, iki yerde olumlu Yahudi imgesine rastlanmaktadır. Bunlardan biri romanın olay örgüsünün başında, kahramanın hizmetçisi olan Samuel karakteridir. Asıl adı Daniel (Briquet, 1945: 294) olan Samuel, Loti'nin Selanik'te başlayan ilk İstanbul macerasında büyük rol oynar. Loti'nin Aziyade ile tanışmasına sebep olduğu gibi onların dilsel iletişim kurmalarında da yardımcı olduğu kanatindeyiz. Yazar, bunu açıkça belirtmese de Loti'nin bir kelime Türkçe, Aziyade'ninde İngilizce bilmediği bir ortamda iki sevgilinin buluşmalarını Samuel'in sağladığı güçlü ihtimaldir.

Selanik'te Loti'ye yardımlarını esirgemeyen Samuel, İngiliz subayın Selanik'ten İstanbul'a uzanan yolculuğunda da başkahramana eşlik ederek onu İstanbul'da da yalnız bırakmaz ve iyi biri olduğunu kanıtlar. Yeni vardıkları şehirde yaptığı ilk yardım kalacak bir evin kiralanmasıdır. Zira Eyüp'e taşınmadan önce bir Yahudi mahallesi olan Hasköy'de ev kiralaması Samuel sayesinde gerçekleşmiş olması kuvvetli olasılıktır. Her hangi bir çıkar gözetmeden taşınacakları Eyüp'teki yeni evin temizlenmesinden tutun yerleşmesine kadar (Loti, 2000: 297) kahramana yardımcı olan Samuel'dir. Bunların dışında gece gezintilerinde Loti'ye eşlik eden karakter, Loti'nin daha sonra müdavimi

olacağı kahvehanelerde asmalar altında nargile içmeyi ona öğreten yine bu karakterdir (Loti, 2000: 297).

İstanbul'daki ilk günlerinde yalnızlıktan son derece usanan Loti'nin başkalarıyla tanışma fırsatını elde etmede en büyük yardımcısı adı geçen Yahudi olmuştur. Kahramanın Hasköy'de kaldığı kısa sürede Yahudilerden oluşan bir çevre edinmesi bu sonuca götüren en büyük etkidir. Loti, yukarıdaki yardımlarını aktarmakla yaşına rağmen iyi bir insanın yapabileceklerini Samuel'in de yaptığını ifade etmek ister.

Samuel'i olumlu imge olarak algılamasını sağlayan nedenlerden biri de güzelliğidir. Loti, bu güzelliğin kendisini etkilediğini belirterek, söz konusu yüz yapısının kendisine antikiteyi hatırlattığını açıklar: "Samuel'in acayip bir sakalı vardı. En eski antik heykeller gibi sakalı küçük buklelerle birbirinden ayırdı" (Loti, 2000: 9). Bu karakter ile kediler arasında da bir benzerlik kurar. Samuel'in gerindiğinde okşanmayı isteyen bir hava, Ankar kedilerinin görüntüsü verdiğini ileri sürer. Aynı sayfada onun bir dişi kedi kadar temiz olduğunu ifade ettikten sonra esnediğinde inci gibi bembeyaz ve küçücük dişlerini gösterdiğini savunur.

Samuel, aynı zamanda duygusal bir kişiliğe sahiptir: "Loti'nin artık dönmek üzere gideceğini ve tasasız güzel hayatlarının sona erdiğini anladığında bir çocuk gibi ağlar" (Loti, 2000: 296). Ancak, bu duygusallık Samuel yaşında olan biri için ilginçtir. Zira, yaşını belirtmediği bu karakterin Loti, karakalem portresini çizer. Jehan Despert'in *Le Douleureux Amour de Pierre Loti* eserinde yer verdiği portreye (Despert, 1995: 32) göre Samuel, en az kırk yaşlarındadır.

Seyyah Bertrand Bareilles de, Yahudilerin dinlerine bağlılıklarını ön plana çıkarırken olumlu bir tablo oluşturma gayreti içinde olduğu sezilir. İstanbul'da kaldığı evin penceresinden geniş teraslarında tek bir ağızdan ilahi söyleyip ibadet eden Yahudileri izler. İstanbullu Yahudilerin "Doğu halklarının en dindarlarıdır. Ateşli sofudurlar" satırlarıyla betimleyerek onları dindar ve zavallı olarak lanse eder.

Loti, *Aziyade* eserinde İstanbul'da Yahudilerin yoğunlukta olduğu iki semtten söz ederken bunların birbirlerine zıt kıyılarda bulunan Balat ve Piripaşa olduğunu belirtmek ister. Yazar, bir akşam Haliç rıhtımında yaşanan hareketliliği gözlemlerken, bunun adı geçen iki semtte oturan Yahudilerden kaynaklandığını aktarır. Eserin kahramanı, kayıklarla dolu Yahudilerin, sessiz bir şekilde ya havradan döndüklerini ya da gece birbirlerini ziyaret ettiklerini iddia eder (Loti, 2000: 113). Anlatıcının, söz

konusu Yahudilerin ibadethanelerine veya misafirlige gidişleri için ‘sessiz’ sıfatını kullanması okuyucuda olumlu bir izlenim uyandırır.

Paul Dumont da Yahudi semtlerinden söz ederken zengin bankerler, tüccarlar ve entelektüel Yahudilerin, Pera, Kuzguncuk, Haydarpaşa ve Kadıköy’de, fakir Yahudilerin ise daha çok Balat ve Hasköy’de yaşadıklarını *Alliance Israélite Universelle*’in kayıtlarından aktarır (Dumont, 1982: 210-212). Gautier de, *İstanbul* adlı eserinde Balat’ın bir Yahudi mahallesi olduğunu yazar ve buranın bir getto olma özelliği taşıdığını savunur (Gautier, 2007: 212).

2.1.3.1.3. Giyim Tarzları

Fransız yazarlar, bazı eserlerinde Yahudilerin giyimi hakkında da gözlemlerini aktarırlar. Örneğin Lamartine, İstanbul’da dolaşırken uzun koyu renk cübbeli Yahudilerle karşılaştığını aktarır (Lamartine, 1971: 146). İstanbul’u bir şair olarak ziyaret ediyorum diyen Bertrand Bareilles ise İstanbul’daki Yahudi kadınların giyiminin “kadınlar hala bizim atalarımızın şalına benzer bir şal ve double derili bir ceket giyerler. Başlarına da onları keçi şekline sokan bir çeşit fakiol sararlardı” (Bareilles, 1918: 309) şeklinde olduğunu aktarır.

2.1.3.2. Türk Edebiyatında Yahudiler

2.1.3.2.1. Olumsuz Kişi ve Olaylar

İncelediğimiz Türkçe eserlerde Yahudilere yöneltilen eleştiriler daha çok çalıştıkları işler üzerine yoğunlaşır. Eserlerde, genelde bankacılık, komisyonculuk, tefecilik vs mesleklerle uğraşarak olumsuz imgeler çağrışırlar. Bu alanların ortak özelliği emek ve güç gerektirmemelerine karşın kısa sürede aşırı kazanç sağlayan meslekler olmasıdır. Dolayısıyla, eserlerde kolay yoldan hayatlarını sürdüren Yahudiler görüntüsü egemendir. Bunu çeşitli örneklerle açıklayabiliriz. Örneğin *Sonuncu Kadeh* yapıtında ismi geçen Kemal Benaso’nun mesleği komisyonculuktur (Karay, SK: 32). Geçmiş yaşına rağmen dinç, zinde görünen bu komisyoncu, Cemşid’in aradığı kızın girdiği apartmanın bitişiğindeki binada ikamet eder. Murad Naci’nin de eski kiracısı olmasına rağmen, şimdi komisyonculuk sayesinde kısa sürede zengin olup çıkmıştır. Benaso’nun kısa sürede zengin olduğu, anlatıcının “Murat Naci’nin eski kiracısı” söz öbeklerinden çıkarmak mümkündür.

Kısa öykülerden oluşan *Aşka Dair* eserinin *Küçük Hamal* öyküsünde, Halid Ziya, köprünün bir ucundaki Yahudi, Ziraat Bankası'nın büyük ikramiyesinin biletlerini satmakla meşguldür. Hikayede küçük hamal, köprüde ücretini almak için kadının arkasından hızlı hızlı telaşlı bir şekilde koşarken söz konusu Milli Piyango bilet satıcısı Yahudi, çocuğa ne istediğini sorar. Çocuk, ağlayarak, yakınlıkla derdini anlatmasına karşın bilet satıcısı, bir şey anlamaz ve "sıtma görmemiş sesiyle, halkın iştah kabartan kulaklarına, kazanılacak ikramiyenin o pek çekici tutarını yeniden bağarmaya" (Uşaklıgil, 1986: 79) koyulur. Mekan olarak kullanılan köprüde, Rum leblebi, Ermeni kebab satarken Yahudi Piyango biletini satması zihinlere Yahudi meslekleriyle ilgili yukarıdaki iddiayı getirir. Zira bilet satan kişinin toplumda olumsuz bir yeri olduğu gibi çaba göstermeden zengin olma ihtimali de yüksektir.

Ahmet Mithat'ın *Müşahedat* romanında da olumsuz Yahudi karakteri, bir kiralık katildir. Eserde, Seyit Numan adlı tüccarın kızı Feride, babasının yanında çalışan Refet'i sever ve ona bir Yahudi aracılığıyla mektuplar gönderir. Mektuplardan istediği cevabı alamayan Feride, Refet ile sevgilisi Ağavni adlı Ermeni kadın arasındaki ilişkiden duyduğu kıskançlık had safhaya vardığından kadını öldürmeye karar verir. Kiralık katil olarak aynı Yahudi'yi görevlendirir. Bu Yahudi, bir gün Ağavni'yi vapura binerken iter. İtme sırasında kadın ile beraber Yahudi de denize düşer. Ağavni, suyun içinde Yahudi'nin boynuna sarıldığından bir süre boğuştuktan sonra ikisi de boğulurlar (Ahmet Mithat, M: 272). Bu romanın Yahudi karakteri, haksız yere bir kadını öldürmeyi ve bunu para karşılığında yapması kuvvetle muhtemel olması olumsuz bir imge oluşturur.

İstanbul Yahudilerinin, söz konusu meslekleriyle önemli gelir elde ederek şehrin ekonomik hayatında kayda değer derecede söz sahibi oldukları tezini Samiha Ayverdi de işler. *İbrahim Efendi Konağı* eserinde Yahudiler haksız kazanç elde etmekle suçlar. Yazara göre veznelere, memur maaşlarının ödenemediği aylarda, Yahudi sarraflara başvurarak gerekli parayı onlardan alır, o şekilde aylıklar ödenir. Hesap günü ise, bu sarraflar ellerinde yüzlerce maaş cüzdanı ile vezneye başvurduklarını ve böylece paralarını faiziyle geri aldıklarını aktarır (Ayverdi, İEK: 243).

Ayverdi, bir başka yapıtında Yahudilerin Osmanlı İmparatorluğu'nda oturmuş düzeni bile alt üst ettiklerini söyler. Her şeyin bir düzene tabi olduğu İstanbul'da kayık ücreti, kayığa alınacak müşteri sayısı belli kurallar çerçevesinde gerçekleşir ve bunlar

belediye tarafından belirlenir. Ancak Samiha Ayverdi, bu düzeni alt üst eden, fiyatlarla oynayan bir sinsi kuvvetin varlığından söz açar. Bu da, sikkeyi kırkan, kızıl ve kırık akçe ile piyasayı bozarak menfaat sağlayan, ekonomik ve mali düzenleri kundaklayıp düzeninden çıkararak bir azınlık, Yahudilerdir (Ayverdi, 2005: 71). Bunlar önemli yerleri eline geçirdiğinden, gelen ihracat mallarını istediği fiyata satarlar. Bu durumu: “İngiltere’den gelen çuhanın tüccara tevcihinde daima tacirler tema, kethüda ve yiğitbaşılar marifetiyle yapıldığından, evvela ithal edilen malın tamamına sahip olmak, sonrada istedikleri gibi satabilmek için bir yolunu bulup çuhacılar kethüdalığını ele geçirmiş ve neticede de kumaşın fiyatını istedikleri gibi yükseltmişlerdi” örneğiyle de açıklar. Yazar, Yahudilere karşı olumsuz tavrını daha da ileri götürür ve onları sadece bu memleket için değil, bütün dünya ve insanlık için aynı derecede yıkıcı, zalim ve fırsatçı bulur (Ayverdi, 2005: 72).

Yahudilerin Osmanlıdaki kuvvetli varlıklarına Mithat Cemal, *Üç İstanbul* adlı eserinde değinir. Ayverdi’nin Yahudilerin tehlikeli oldukları görüşünü, Mithat Cemal de paylaşır. Romanın bir yerinde, erkek kahramanların bir arada oldukları bir mekan ve zamanda, müstantik Behçet, Mois adlı Yahudi’yi, Yahudileri İngiliz ve masonlardan sonra üçüncü kuvvet olarak sayar (Kuntay, 2007: 94). Aynı eserde Yahudi karakterler güven vermeyerek olumsuz imge oluştururlar. İkinci derecede kahramanlardan biri olan Yahudi Mois, Türk arkadaşlarıyla iyi ilişkiler içinde olmasına rağmen Osmanlı topraklarında gözü olan bir Yahudiyi ziyaret ederek çevresini kuşku içinde bırakır. Eserin kahramanlarından eski imam Tefik Hoca, Adnan’a, İstanbul’da Sultan Abdülhamit’in misafiri olan ve Yahudi peygamberi diye addedilen Theodore Herzl’den bahseder. Mois’in de pek sağlam kişilik sahibi olmadığını ve Tarabya’ya Herzl’i ziyaret için gittiğini iddia eder (Kuntay, 2007: 204). Romanda, olumsuz Yahudi tiplemesinden Yahudi kadınlarda nasibini alırlar. Romandaki bu tipi aynı anda birkaç erkeği idare eden Raşel’in şahsında gösterir (Kuntay, 2007: 448-476).

Eski Aşk Geceleri hikayesinde de Mehmet Rauf, kendi dönemi kadınları ve öncekileri karşılaştırırken “Yahudi Bezirgan” terimini kullanır. Şimdiki kadın beraberliklerinin bile eski hanımların belirsiz bakış veya gülümsemelerinin verdiği zevki vermediğini, kadının, bu bakış ve gülümseme yeteneğini yitirdiğini ve adeta aşktan çok para için yaşadığını söyleyerek Yahudileri olumsuzlayan bir benzetmede bulunur. Bu da ruhu para, yalnız para olan şimdiki kadınların bu halini “Yahudi

Bezirgan”a (Mehmet Rauf, 2003: 19) benzetmesidir. Çünkü, ticaretin ruhundan anlayan Yahudi tüccar gibi kadın da, erkek sarrafi olup çıkmıştır.

Yukarıda Türk edebi eserlerde söz edilen İstanbul Yahudilerinin meslekleri ile tarihi kitaplardaki Yahudi meslekleri arasında farklılıklar göze çarpar. Edebi eserlerde Yahudiler, az uğraş gerektiren işlerde çalışırken tarihsel kitapların verdiği bilgilerde Yahudilerin esnaflık ta yaptıkları yazılıdır. Tarihsel eserlere göre 19. yüzyılda, İstanbul Yahudileri çeşitli meslekler ile uğraşırlar. Bunlar ayakkabıcılık, altın ve gümüş işletmeciliği, fayton yapımıcılığı, demircilik, dökümcülük, peynir ve şarap üretimi gibi uğraşlardır. Bunların dışında, ticarete olan yatkınlıkları, para-banka işleri hakkındaki bilgileri nedeniyle imparatorluğun ekonomik hayatında önemli yer edinmişlerdir.

Samiha Ayverdi, bir başka yerde Yahudilerin zenginliklerini gayri Müslimlerin İmparatorluk idaresinde sahip oldukları haklara bağlar. Arnavutköy’den söz ederken Ayverdi, Arnavut muhacirlerin bu semti terk ettiklerini yerlerine, Rum ve özellikle Yahudilerin yerleşip burada mal mülk sahibi olduklarını dile getirir (Ayverdi, 2005: 198). Yazara göre adı geçen gayri Müslimler, askere gitmeyerek, savaşlara katılmayarak önemli avantaj elde ettiklerini belirtir. Türkler ve diğer Müslüman milletler savaşlarla uğraşıp kırma uğrarken askerlik hizmetinden muaf olan bu azınlıkların iktisadi, sanayi ve ticari alanlarına yayılıp mutlu ve müreffeh bir hayat sürdürdüklerini söyler. Adı geçen yazar, İstanbul’a gelen ünlü seyyah Lady Montegue’unda şehirde gördüğü zenginlerin hepsinin Yahudi olduklarını, akıl almaz üstün ve imtiyazlı göründüklerini belirttiğini aktarır (Ayverdi, 2005: 199).

2.1.3.2.2. Olumlu Kişi ve Olaylar

İncelediğimiz Türk eserlerde, şahit olduğumuz bütün bu olumsuz imaj ve düşüncelerin yanında, Yahudilerle ilgili bir tek olumlu imgeye rastlanmaktadır. Bu da, bu ırkın Osmanlı’daki kültürel yaşama özellikle matbaa ve kültürel alanlarda yaptıkları katkıdır. Shaw, Hıristiyan Avrupa’da Yahudiler kitap basma ve dağıtma konusunda sıkı kısıtlamalara tabi tutulurken, Osmanlı Devleti’nin bu konudaki hoşgörüsü Yahudi matbaacılığının kısa sürede yaygınlaşıp gelişmesine sebep olduğunu ileri sürer (Shaw, 1991: 106). Yazar, bu şekilde İstanbul’daki matbaaların Yahudi basımcılığının merkezi haline gelerek, Venedik ve Amsterdam’daki matbaalarla yarışma derecesine geldiklerini belirtir.

Matbaanın yanında müzik ve tıp alanlarında da saygın kişiler yetiştirmişlerdir. Müzik alanında yetişen ünlü sanatkar, Samiha Ayverdi ve Refik Halid'in eserlerinde ismi geçen virtüöz İzak'dır. Refik Halid'in *Bu Bizim Hayatımız* eserinde Mazlum Sami, Şemsi'yi bir Yahudi Virtüözün konserine davet eder (Karay, BBH: 144). Ayverdi de *Boğaziçi'nde Tarih* eserinde, Yahudi olması kuvvetle muhtemel olan sanatkardan, Tamburi İzak'tan söz eder. Sarayda vereceği müzik faslına geç gelen sanatkarı bostancıbaşı içeriye girmesini engelleyince padişah, öfkeyle bostancıbaşının yanlığına işaret eder. Padişah "Baka bre bostancı! Senin gibi herif ruy-i zeminde yüz bin tane vardır. Ama İzak gibi bir nadire-i rüzgar kaç asırda yetişir? İmdi kendisini tatyib idüp içeri bırakasız!" (Ayverdi, 2005: 207) ifadeleri ile İzak'ı göklere çıkarır.

Yahudiler, tıbbın gelişmesine katkı sağlar. İspanya ve Portekiz'den gelen Yahudiler, sağlık alanındaki bilgilerini İstanbul'a aktararak şehrin tıp konusunda gelişmesine katkıda bulunurlar. Bernard Lewis "Bazı Yahudi hekimler bazı tıp kitaplarını Türkçeye çevirerek, özellikle dişçilik alanında teşhis ve tedavi yollarını gösteren kitaplar yazarak hizmet ettiklerini" (Lewis, 1984: 129-130) belirtir. Edebi eserlerde kullanılan bazı ifadeler ve bazı Yahudi karakterler, bu ırkın İstanbul'da tıp alanında da söz sahibi olduklarını gösterir. örneğin Karay'ın *Üç Nesil Üç Hayat* eserinde Abdülaziz dönemi hakkında yaptığı tespit yukarıdaki bilgileri doğrular niteliktedir: "Hekimlik, o zaman, Yahudilerle Levantenlerin elinden yeni yeni Ermeni, Rumlara ve biraz da Türklere geçiyor" (Karay, 2007: 46).

Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* romanında da Balat'ta oturan bir Yahudi doktor imgesi bulunur. Bu doktor, gayri meşru yollarla hamile kalan ve çocuğu doğurmak istemeyen kadınlara çocuk düşüren bir Yahudi hekimdir. Romanda bu sahne şöyle gelişir: Senih Efendinin karısı Macide, Adnan ile cinsel ilişkiye girer ve hamile kalır. Adnan, durumu kabullenemez ve çocuğun düşürülmesi için çok kişinin yaptığı gibi o da doktora başvurur. Söz konusu doktor, düşük yaptırma konusunda ilaçlarıyla meşhur Yahudi bir hekim olduğu "Samih Paşa'nın damadı Sefaret Müsteşarı nail'in karısıyla Sacit'ten olan çocuğu da bu Yahudi'nin fitilleri düşürmüştü", "Hani Paşa'nın konağında kadınlara çocuk düşürten ilaçlar satardı" ifadelerinden anlaşılmaktadır (Kuntay, 2007: 305-306). Çocuk düşürmek için bu doktoru tercih edilmesi iki nedene dayanmaktadır. Bunlardan biri, verdiği ilaçların olumlu sonuç vermesi, diğeri ise çocuk düşürmek isteyenlerin, yaptıkları işin gizli kalmasına önem vermeleridir. Zira, Adnan,

doktor Haldun olarak bilinen Türk hekime “Bir de ona mı kepaze olacağız; zaten ağzında bakla islanmaz” gerekçesiyle gitmeyi red etmesi ikinci gerekçeyi doğrular. Burada, her ne kadar, hekim, çocuk düşürdüğü için olumsuz imajı ön plana çıksa da, önerdiği ilaçların isabetli olması uzmanlık alanındaki geniş bilgisini gösterir.

Diğer Türk yazarlarda da Yahudi imgesi ya hiç yer almaz ya da bir iki yerde isimleri anılır. Örneğin Nabizade Nazım’da sadece bir yerde bu imgenin adı geçer. *Zehra* adlı eserinde geçen Meşatlık adındaki Yahudi mezarlığının ismi geçer (Nabizade Nazım, 2003: 181). Bu mezarlık, betimlenmez sadece ismi anılır.

Halid Ziy’nın *Nesl-i Ahir* eserinde de tek bir Yahudi imgesi yer alır. Eserin kahramanları Nüzhet, Şakir, İrfan Kakomo lokantasında karşılaştıkları ailelerden biri “mehtapta gezinti yapmak” (Uşaklıgil, 1990: 88) için ısmarladıkları arabayı bekleyen Musevi bir banker ailesidir. Ailenin banker olması, yukarıda dile getirilen Yahudilerin zahmet gerektirmeyen getirisi ise fazla olan işlerde çalıştıkları iddiasını desteklemektedir.

Yahudilerin oturduğu semtler ise Ayverdi, Arnavutköy’ün dışında Kuzguncuk’u da sayar. Özellikle Yahudilerin Kuzguncuk’u Kudüs’ün bir çeşit Anadolu kapısı olarak gördüklerini belirtir. Sağlığında bu semtte yaşamak isteyen Museviler, öldüklerinde de semtin üst kısmındaki mezarlığa gömülmek isterler (Ayverdi, 2005: 387). Bertrand Bareilles de İstanbul’da gezerken Yahudi semtlerine denk gelir: “Haliç’te Balat ve Hasköy, Boğaz’ın girişinde de Ortaköy ve Kuzguncuk en önemli Yahudi merkezleridir. Bu köyler tartışmasız, İstanbul tarafından görülebilen en sefil insan yığınlarının yerleşme yerleridirler (Bareilles, 1918: 307).

2.1.3.2.3. Giyim Tarzları

İstanbul toplumunda istisnasız her ferдин uymak zorunda olduğu bir kıyafet geleneği var. Hem yöneticiler hem de halktan kişiler, sosyal statülerine uygun renkte ve biçimde elbiseler giymek, başlıklar takmak zorundalar. Bu uygulama, çok uluslu bir toplumda farklı bireyleri, grupları bir birinden ayırt etmeyi amaçlamaktadır.

Bu yüzden hahamın hem dini hem de dünyevi lider olduğu bu topluluğun giyim tarzı diğer milletlerin giyiminden farklılık gösterir. Bozkurt da İstanbul’da yaşayan halkların farklı giyim tarzından söz ederken kullanılan başlık ve ayakkabıların renginin

genel olarak “Müslümanların kavuk ve ayakkabıları sarı, Ermenilerin şapka ve ayakkabıları kırmızı, Rumlarınki siyah, Yahudilerinki ise mavi idi” (Bozkurt, 1989: 19) der. Gautier de *İstanbul* adlı eserinde Tophane meydanında toplanan bir ramazan kalabalığından söz ederken Yahudilerin “yandan yırtmaçlı elbiseler, mavi bir mendil sarılmış siyah takkeleriyle” yer aldığını aktarır (Gautier, 2007: 92).

Bozkurt, bir başka yerde Yahudilerin giyimi konusunda geniş bilgi verir. Erkeklerin “genellikle çizgili ve geniş kollu bir içlik üzerine koyu renk bir ceket, ceketin altına bir kuşakla bele oturtulan geniş bir şalvar giyerler, başlarına üst kısmı sarık şeklinde silindirik şapkalar” taktıklarını, kadınların ise “sokakta koyu renk pelerin giyerler, başlarını geniş bir şal” (Shaw, 1991: 15) ile örttüklerini aktarır.

Eryılmaz da giyim konusunda İstanbul’da gayri Müslümlere getirilen kısıtlamalara dikkat çeker: “Özellikle gayrimüslimlerin, Müslümanlara benzemeleri, lüks kumaştan elbise giymeleri ve fazla süs takmaları yasaktı” (Eryılmaz, 1990: 48) der

Yahudilerin belli elbiseler giydiklerini Ahmet Mithat’ın *Müşahadat* romanındaki Yahudi tiplemesinden de anlayabiliriz. Eserde, Seyit Numan adlı tüccarın zayıf ve sıska kızı Feride, babasının yanında çalışan yakışıklı Refet’i sever ve onu Ağavni adlı Ermeni kadından kıskanır. Feride, bu kadını öldürmeye karar verir. Bu isteğini yerine getirmek içinde bir Yahudi’yi görevlendirir. Bu kişi, Feride’nin yazdığı mektupları Refet’e ulaştırmaya çalışır. Ancak, mektuplar, yanlışlıkla Ahmet Mithat’ın evine gelir. Evin hizmetçisi mektubu yazara verirken, mektubun bir Yahudi tarafından getirildiğini söyler. Mektuplardan istediği sonucu alamayan Feride, aynı Yahudi’yi bir gün Ağavni’ye bir komplo kurmakla görevlendirir. Yahudi, Ağavni’yi, vapura bindiği sırada iter. Ancak kadını itmesiyle beraber bu kiralık katil de denize düşer. Suyun içinde Yahudi’nin boynuna sarılır, bir süre boğuşuktan sonra ikisi de boğulurlar (Ahmet Mithat, M: 272). Mektubu getirip götüreni ve Ağavni’yi denize düşüren bu kiralık katili görenler “Bir Yahudi mektup getirdi”, “kadın bir Yahudi ile boğuşuyordu” ifadeleriyle, kişinin Yahudi asıllı olduğunu söylerler. Her iki olayın şahitleri, şahsı tanımadıkları halde, Yahudi ırkına mensup olduğunu bilmeleri, giyiminden hareketle söylenmesi ihtimali kuvvetlidir. Çünkü, ne yazar, ne okuyucular ne de vakayı aktaranlar, bu kişinin Yahudi olup olmaması hakkında en ufak bir bilgiye sahip değiller. Çünkü, Feride ve Yahudi tip tarafından tertiplenen bu olay tamamıyla gizlilik içinde yürütülmüştür

2.1.4. Fransızca Türkçe Eserlerde Yahudilere Bakış Açısının Karşılaştırılması

Yukarıdaki veriler doğrultusunda Fransız ve Türk yazarlarda, olumsuz Yahudi imgesinin egemen olduğu görülür. Türk yazarlardan Samiha Ayverdi, Fransız yazarlardan ise Pierre Loti, bu negatif imajın başını çekerler. Her iki yazarın eserlerinde Yahudiler, dini konulardaki tutucu tutumlarına karşın zengin olmak için başkalarına zarar vermeye ve her türlü yola başvuran veya başvuracak kişiler olarak lanse edilirler. Ayverdi, İstanbul Yahudilerinin, kanunsuz işlere giriştiklerini, zengin olmak ve amaçlarına ulaşmak için her yolu mubah saydıklarını, aleyhlerindeki çok şeyi lehlerine çevirmek için de her türlü yola başvurduklarını öne sürer. Bu yüzden, İstanbul'daki bazı ticari kuralları ihlal ettiklerini, Filistin'de kendilerine toprak vermeyen Abdülhamit'i tahttan indirmeye çalışanlar arasında bu ırkın ileri gelenlerini de görür. Hatta bundan dolayı Jön Türklerin "Jeunes Turcs"lerin arkasında Siyonistlerin bulunduğunu iddia eder.

Loti de alışverişte fırsatçı bir karaktere yer vererek Yahudilerin bu özelliğine işaret eder. Kahramanın İstanbul'dan zorunlu olarak ayrılacağına farkında olan Yahudi, söz konusu kişinin ev eşyalarını değerinden az bir fiyatla satın alarak haksız kazanç elde eder. Bunu, kahramanın satıştan pek memnun kalmadığını zira, anlaşmadan dolayı hem parasız pulsuz kaldığını hem de güzelim halılarından olduğunu belirtmesinden anlaşılmaktadır. Burada Loti, tıpkı Ayverdi gibi Yahudilerin ticari anlaşmalarda etik kurallara uymadıklarını sezdirir.

Pierre Loti'de buna benzer konuları işlediği gözlemlenir. Yazardaki Samuel'in dışında kalan bütün Yahudiler, iyi izlenim bırakmaz. Onun en çarpıcı Yahudi karakteri Hayrullah'tır. Loti, Aziyadé'nin Selanik'ten dönmesini beklerken tanıştığı Türk ismi kullanarak kadın pazarlayan yaşlı Hayrullah (Kairullah) ilginç bir kişiliğe sahiptir. İlginçliği Yahudi olduğu halde Müslüman ismi taşıması ve mesleğinden ileri gelir. Loti üzerine yaptığı çalışmalarıyla bilinen Galip Baldıran, bu tabloda bir değil iki çelişkiye dikkat çeker: "Yazarın, Yahudi olarak bize tanıttığı Hayrullah, neden bir Müslüman adı almış olsun. Bir başka çelişki, Loti, bu kez Hayrullah'ın Joseph isimli 'on iki yaşında melekler kadar güzel' oğlundan söz açar. Joseph bir Yahudi adıdır. Babası Müslüman adı almış, oğluna Yahudi adını vermiş" (Baldıran, 2005: 55). Baldıran, Yahudilerin isim ve din konusunda hassasiyetlerini dikkate alarak bunun gerçeğini yansıtmama ihtimalini

sezdirir. Pierre Loti'nin, böyle bir yola başvurmasının arkasındaki realitenin ise korku olduğunu savunur: “Yazar, belki de uzun süre yaşayacağını ümit ettiği İstanbul’da Türklere kötü imalarda bulunmaktan kaçınır. Pis ve ahlaksız işleri Yahudi, Rum ve Ermenilerin yaptığını vurgular” (Baldıran, 2005: 55). Loti, konusunda çalışmalarıyla ünlü akademisyen Villéger ise böyle bir iddiadan kaçınır ve Hayrullah olayını ve romancının Kudüs Yahudileriyle ilgili sert ifadelerini, Pierre Loti'nin görece Yahudi düşmanlığına ve bilgisizliğine yorar: “Loti tıpkı Araplık konusundaki gibi Yahudilik konusunda da son derece öznel bir görüşe sahiptir: belirgin olmayan, kesilip budanmış ama dikkatsiz okurlara görüldüğünden çok daha nüanslı bir görüş. Polonyalı Sefardim Yahudileriyle Afrikalı Eşkenazileri karıştırması bir ipucu verebilir (...)” (Villéger, 2001: 235).

Anlaşıldığı gibi, İstanbul Yahudileri Fransızca ve Türkçe yapıtlarda olumlu bir izlenim bırakmazlar. Yazarlardaki bu tutum, Yahudi düşmanlıklarından ya da bu halka karşı önyargılarından kaynaklandığını öne sürmek olanaksızdır. Zira, her bir yazar, bu olumsuz imaja neden olan Yahudilerin davranışlarını örneklerle gösterirler.

Loti'nin tek olumlu Yahudi karakteri kimsesiz Samuel'dir. Villéger'e göre asıl adı Daniel olan bu kayıkçı “Loti'ye katıksız bir Yahudi kenti olan Selanik'in karanlık dünyasını” açar (Villéger, 2001: 233). Guy Dugas'a göre ise genç yazarın daha sonra İstanbul’da zina, harem gibi bütün yasaklar arasında bu durumu “Bir İslam ülkesinde bir Yahudi ile arkadaşlık kurmak kuşkusuz az şey değildir” ifadesiyle açıklar ve Loti'nin cesaretine yorumlar. Villéger ise Loti'nin İstanbul’da bir Yahudi arkadaşlık kurmayı Gülhane Hattı Hümayun’dan bu yana farklı cemaatlere tanınan özerklikle oluşan hoşgörü ortamına delil olarak gösterir ve Loti'nin bu gelişmeyi “Aziyadé'den başlayarak bu ülkedeki kardeşlik ruhunu” (Villéger, 2001: 234) selamladığını söyler.

Eserlerde dikkati çeken bir başka unsur, Yahudi kadınının sosyal hayatta bulunmamasıdır. Avrupai hayat tarzını benimseyen İstanbul’un bazı semtlerinde Rum ve nispeten de Ermeni kadını sosyal yaşama son derece hızlı atılır. Her yerde görülmeye başlar, erkeğe eşlik eder. Balolara, kabul günlerine, eğlencelere katılır. Buna karşın Yahudi kadını, dini değerlerine bağlı kalarak erkek ortamından uzak kalıp evinin hanımı olmaya devam ettiği gözlemlenir. Bu durumu, Yahudilerin dini inancına bağlamak mümkündür. Fransız yazarlardan Bertrand Bareilles, İstanbul’da, ibadet eden Yahudiler içinde kadınları görmeyince şaşırır ve bunu dini geleneklerine bağlar: “Musa inancı,

İslam dini gibi, erkek dinidir. Geleneğin sadık hizmetçisi olan Yahudi kadın, sabbat (Cumartesi) günü lambayı yakmakla ve yoğurduğu hamurdan rahip levit'in payını ayırmakla yetinir" (Bareilles, 1918: 311).

İnceleme sırasında edebi ve tarihi yapıtlar arasında Yahudi mesleklerine dair tezatlar olduğu tespit edilmiştir. Hem Türk hem de Fransız edebi eserlerde bankacı, tüccar, kadın pazarlamacısı, komisyoncu Yahudi imajı hakim olup zengin bir üst sınıf mevcut iken Paul Dumont, *Alliance Israélite Universelle*'in kayıtlarından hareketle İstanbul Yahudilerinin sefalet, yoksulluk ve ıstırap içinde yaşadıklarını açıklar. Yazarın Yahudilerin İstanbul yaşamlarına dair "Kortijo'larda, etrafı çevrilmiş geniş avluların içinde, yaşıyordu. Düzinelerce ailelerin hayatını sürdürdüğü bu avlularda bazen on on beş kişilik bir aileye tek bir oda düşüyordu. Karmaşa, sefalet ve pislik doruk noktasındaydı..." (Dumont, 1982: 210-212) gibi ifadeleri, edebi yapıtlardaki zengin Yahudi karakterlerle zıtlık oluşturur.

2.2. Padişahlar

2.2.1. Fransız Edebiyatında Padişahlar

İstanbul, Osmanlı İmparatorluğu'na başkentlik yaptığı dönemlerde, her zamankinden daha çok ilgi odağı olduğu bilinir. Buna neden olan unsurlardan biri de padişah ve yaşam tarzları, saraylarda oluşturdukları düşünülen haremleridir. İstanbul'a gelen bütün Fransız edebiyatçıları, dönemin padişahlarını görmek için önemli çaba gösterir. Kimi yazar, padişahı, Cuma alayında, Kılıç kuşanma gibi resmi törenlerde görmeye çalışır kimisi de onunla bizzat görüşmenin yollarını arar. Bu şekilde padişah hakkında geniş bilgi edinerek izlenimlerini okuyucularına aktarır. Yazarların, padişahlarla ilgili görüş ve değerlendirmeleri oldukça fazla olduğundan farklı başlıklar altında incelenecektir.

2.2.1.1. Olumsuz Yönleri

2.2.1.1.1. Acımasızlık

Fransız yazarların padişahlara yönelttikleri olumsuz görüşlerin başında acımasızlık gelir. Taht kavgaları ve kadınların cezalandırıldığı düşüncesi, bunda önemli rol oynar. Taht çekişmelerinin sebep olduğu acımasızlığa İstanbul hayranı ve Türk dostluğu ile ün kazanan Pierre Loti değinmektedir. İstanbul'daki günlerini, *Aziyadé*

adlı romanın ilk sayfalarında dile getirirken buhranlı dönem dediği bu günlerde İstanbul'un padişahlık sarayında kısa sürede tartışmalı iki taht değişikliğine tanıklık ettiğini belirtir. Sultan Murat'ın üç ay önce büyük bayramlar, merasimler düzenlenerek tahta çıktığını ve tıpkı bir tanrı gibi kendisine hizmet edildiğini ifade ederek şimdi ise tahtan inmek zorunda kaldığını aktarır (Loti, 2000: 50). Birinci derecede kahraman, İngiliz deniz subayı, sultan Murat'ın kısa sürede tahtan indirilip yerine ikinci Abdülhamit'in tahta çıkarılışını komedi olarak değerlendirir. Büyük paşaların karar verdiğini söylediği olayların sarayda acımasızlıklara neden olabileceğini düşünür. Burada yazar, Osmanlı sarayının acımasız yönlerini sezdirmektedir. Kahraman, dördüncü Murat'ın tahta çıkarkenki ihtişamını kaybettiğini, hatta onun belki de bu gece, boğulmuş olabileceğini de savunarak Avrupa'da yerleşik olan zalim padişah imgesini adeta canlandırır. Hemen belirtelim ki Loti, bu ifadeleriyle, Hugo'dan bu yana Batı'da varolan geleneksel acımasız saray imgesinin etkisinde kurtulamadığı konusunda kendisini ele verir.

Eserlere göre acımasız olan sadece dördüncü Murat'a muhalif olanlar değil, bizzat kendisi de zalim bir imge oluşturur. Gautier, *İstanbul* eserinin Kahvehaneler bahsinde dördüncü Murat'ın tütün yasağına uymayanları öldürdüğünü ileri sürer: “Garip şey! Bugün Doğu'da kullanılması evrenselleşen tütünü, kimi padişahlar çok sıkı bir şekilde yasaklamışlardır; birçok Türk tütün içme zevkinin bedelini hayatıyla ödemiş. Acımasız padişah dördüncü Murat, çubuk içen nice Türk'ün kellesini uçurmuş” (Gautier, 2007: 109).

Aziyadé'nin kahramanı, tahta çıkışı sırasında düzenlenen büyük bayramları, eski İstanbul'u yeniden yaşattığından ilk başlarda Abdülhamit'e karşı sempati besler. Hatta gelecekle ilgili güzel umutlar besleyerek bir Osmanlı vatandaşı gibi: “İslam'ın büyük dini bayramlarını ve göz kamaştıran törenlerini yaşatan, her gece İstanbul'u, Boğazı maytaplarla aydınlatan, kaybolmakta olan Doğunun son parıltılarını, kuşkusuz artık tekrar göremeyeceğimiz bir peri masalı görüntüsünü yaşatan Sultan Abdülhamit'e Allah uzun ömürler versin” (Loti, 2000: 57) dua eder.

Ancak, *bu* izlenimlerinden yıllar sonra İstanbul'a geldiğinde Abdülhamit için beslediği güzel umutların karşılıksız çıktığını düşünür ve padişahın acımasızlığına işaret eden olumsuz ifadeler kullanır. İstanbul'a altıncı gelişindeki izlenimlerini aktardığı *Doğu Düşleri Sona Ererken* adlı eserinde, ikinci Abdülhamit dönemi için “korku”,

“baskı” ve “kızıl sultan” kelimelerini kullanarak korkulu bir profil çizer. İstanbul’da kaldığı evde kendisini ziyarete gelen üç çarşafli hanımı Loti, ağırlamasını ve daha sonra herhangi bir sakınca görmeden kapıya kadar mahalle çocuklarının ve korumalarının meraklı bakışları altında uğurlayabilmesini bir başka boyutu ile ele alır. Kadınların kendisini ziyaret edebilmelerini, onları kapıya kadar yolculamasını, Abdülhamit’ten beri gerçekleşen sosyal hayattaki değişime bağlayan yazar bunu “Oturduğu Yıldız Sarayı’ndan ortalığa baskı ve korku salan Abdülhamit devrinden bu yana zaman çok değişti” (Loti, 2002: 137) ifadeleriyle açıklar.

Loti, gayet nazik ve kibar olan Sultan Reşat ile görüşmesinden Sultan Reşat’ın ‘tatlı bakış’ı ile ikinci Abdülhamit’in sert mizacı arasındaki zıtlığı fark edince *Kızıl Sultan* dediği ikinci Abdülhamit’ten uzak bir yerde olmasına da sevinir: “İçtenlikle, iyi yürekli, tatlı bakışı ziyaretçisini hemen rahatlatıyor. ‘Kızıl Sultan’a nasıl da uzağız, o ölümcül kuşkunun hükümdarı, şiddetin efendisiydi” (Loti, 2002: 76-77). Bu eserinde ‘Kızıl Sultan’ tabirini üç defa tırnak içinde kullanarak söz konusu padişahın zorba ve acımasız taraflarına işaret eder.

Padişahın acımasızlığı yazarda o denli yerleşir ki, Yıldız sarayını gördüğünde bile “Yıldız sarayı surlarının bir köşesini görüyorum; daha yakınlarda ‘Kızıl Sultan’ devrinde, oradan esen baskı ve şiddet bütün bu semte yayılırdı” (Loti, 2002: 86) diyerek ikinci Abdülhamit’in yönetiminin şiddet politikalarını hatırlar

Yazarın bu kesin olumsuz yargılarının yanında söz konusu padişahla ilgili belirsiz ifadeler de kullanır. Yukarıdaki saptamalarıyla çelişen aşağıdaki yargılarında ise padişahın kendi dönemi içinde değerlendirilmesi gerektiği kanaatindedir: “Bununla birlikte keskin bakışları anlaşılmaz ruhunun yine de acımaya, hatta sevecenliğe ne kadar duyarlı olduğunu birdenbire açığa vurduğu zaman insanı büyüleyebiliyordu! O bir geçmiş zaman hükümdarıydı, yaşadığımız 20. yüzyılda çağını doldurmuş bir geçmiş zaman kişiliği idi; her yandan tehdit altındaki ülkesinin ve ulusunun geleceği karşısında onun kapıldığı dehşeti bizlerin anlaması olanaksız ve bizim, onun suç dediğimiz işlerini yargılamaya hakkımız yok” (Loti, 2002: 77). Bu satırları aktarmakla İkinci Abdülhamit’e vefa borcunu ödediğini düşünen Loti, burada, padişahın yaptıklarında haklılık payı arayarak baskı ve şiddet uygulamalarını dönemin şartları içinde değerlendirilmesi gerektiğini düşünür.

Galip Baldıran, Loti'nin Abdülhamit ile ilgili yargularında tutarsızlıklar gözlemlediğini ifade eder. Bu tutarsızlıklar, Baldıran'a göre Loti'nin söz konusu sultan için içtenlikle dua etmesi ile aşağıda aktaracağımız ifadelerinin satır aralarında gizlenen eleştirilerde saptarız. Örneğin diyor Baldıran Padişah'ın Loti'nin yaşadığı hayatı, onu özgürlüğünü elde etmek uğruna vermeyeceği şey yoktur anlamındaki “Aziyade'ye, dedim ki, padişah benim özgürlüğüme ve benim gençliğime sahip olmak için sahip olduğu el kadar büyük elmasını, hatta anayasasını ve meclisini bile verebilir” sözleriyle eleştirirken, sultanın güzel bir kadına önem vermediğine dair “Padişah, bir genç kadın ne kadar güzel olursa olsun, pek fazla değer vermez” ifadeleri ise övgüler içerir. Bu nedenle Baldıran, Loti'nin ifadelerinde çelişkilerin söz konusu olduğunu şöyle aktarır: “Üç beş sayfa önce göklere çıkardığı bir kişiyi, biraz sonra eleştirirse, buna şaşmamak gerekir. Onun gel geç sevdasını, hercai gönlünü, değişken bakışını yakalamak hiç de zor değildir” (Baldıran, 2005: 104).

2.2.1.1.2. Şehvet ve Bilgisizlik

Acımasızlıktan sonra Osmanlı padişahlarına yakıştırılan en olumsuz özellik cinsel arzularında ölçsüz davrandıklarıdır. Yazarların iddialarına göre padişahlar gözlerine kestirdikleri körpe kızları ne pahasına olursa olsun haremlerine alarak onlarla cinsel ilişkiye girerler. Bunu en çok, Doğu'ya yaptığı seyahatlerle ünlü Joseph Méry işler. *Un Amour au Sérail* adlı romanında ikinci Mahmut'un olumsuz ruhsal portresini çizmeye çalışırken söz konusu eksik tarafları dile getirir. Eserin vaka zinciri boyunca çizilen ruhsal portrede, padişah cinsel arzularına yenik düşen, bilgisiz, beceriksiz biri olarak betimlenir. Yapıt, Gabriel isimli Fransız ressamın, Cranaüs adlı kişinin türbesini bulup onun tablosunu çizmek için Yunanistan'a gelmesiyle başlar. Türbeyi ararken Atina yakınlarında Dimitry Zaccarous, kızı Rodokina ve köpekleri Arus'un yaşadığı bir çiftliğe denk gelir ve bu kişilerle tanışır. Çiftlikte Gabriel, genç ve dünyalar güzeli Rodokina'yı görünce Cranaüs'ün mezarını aramayı unutarak ona aşık olur. Ancak, Gabriel, aileyle kurduğu sıcak ilişkiye rağmen geçici olarak Atina'ya gitmek zorunda kalır. Atina'dayken, Türklerin Zoster burnuna vardıklarını, “yırtıcı hayvanlar gibi kırlara çıktıklarını, köyleri ateşe verdiklerini, halkları kıyımdan geçirdiklerini, ot halindeki buğday tarlalarını mahvettikleri” (Méry, 1860: 28) haberini duyar. Bunun üzerine çiftliğe gelen Gabriel, köpek Arus'tan başka kimseyi bulamaz. Baba başka yere

göç etmiş, kızı Rodokina ise kaçırılmış. Üç haftadan sonra buralarda canı sıkılan Gabriel, köpekle beraber İstanbul'a gelerek Tarabya'da bir ev kiralar. Günün birinde, köpeğiyle Büyükdere'ye giderken, kapalı tahterevallı alayı geçer. Gabriel'in köpeği, bu alayda bulunan Rodokina'nın kokusunu alır ve alayı takip eder, ancak biraz sonra sahibinin yanına ağır yaralı olarak döner. Aldığı darbelerden dolayı tam öleceği sırada köpek dile gelerek Gabriel'in dünyalar kadar sevdiği Rodokina'nın sarayda olduğunu söyler. Bunun üzerine hikayenin kahramanı, Rodokina'nın izini sürmek için bir şekilde sarayın harem kısmına girmeye karar verir. Beyoğlu'na giderek sarayda haremağalığını yapan Fransız Pascal'ın aracılığıyla ikinci Mahmut'un sarayına girmeyi başarır. Gabrieli, -sarayda Gabrieli olur- artık akağaların arasındadır. İlk olarak kendisine altı odalığın gözetimi verilir. Gabrieli, odalıkları "banyoya götürür..... sofralarını kurar, onları kır gezintisine çıkarır, büyük özenle elbiselerini çıkarır ve her akşam her birinin kulağına, unutkanlıktan olacak ki sarayın mendilinin ellerine geçmediğini fısıldar" (Méry, 1860: 36). Bir gün akağa Gabrieli, haremın en büyük salonuna girdiğinde, bütün kadınlar onun elbisesinin gülünçlüğüyle alay etmelerine karşın, biri bahçe kapısının eşğinde yıldızlara bakarak olaya ilgisiz kalır. Gabrieli, bu odalığın yüzünü görür görmez, onun Rodokina olduğunu anlar. Teyit için Ali adlı Arap haremağası aracılığıyla, son günlerde hareme Mouna- Müne adlı bir yunanlı kızın getirildiğini öğrenir. Ayrıca, Ali bu güzel kızın sultan tarafından fark edildiğini de söyler.

Biraz sonra Gabriel'e sultan tarafından önemli bir görev verildiği haberi ulaşır. Bu da sultanla geceyi geçirecek odalığı kendisinin götüreceği haberidir. Aynı gece sıra, Mouna adlı odalığın olduğundan sultana hazır hale getirildikten sonra Gabrieli, kızı Sultanın huzuruna çıkarır. Burada sultan Mahmut ile Fransız kahraman arasında sohbet ortamı meydana gelir. Sultan Mahmut, Gabriel'i Paris'i gördüğünden, Fransızcayı bildiğinden ve çok sayıda yeri gezdiğinden dolayı över. Gabriel, bu sıcak ortamdan yararlanarak, sultanı Mouna'dan vazgeçirmeye çalışır. Dolayısıyla çeşitli sebepler arar. Kahraman akıllı davranarak bütün Rusların, Yunanlıların ve Fransızların bile Osmanlı düşmanı olduklarını, Mouna'nın, padişahlık görevini unutup yoldan çıkarmak için bu güçlerin bilinçli olarak yolladığını hissettirmeye çalışır. Bunun üzerine sultan Mahmut, gerekçelere inanarak o gece, Mouna ile beraber olmaz, ertesi gün kızı, Marsilya'ya kaçan ailesinin yanına göndermeye karar verir.

Elli beş sayfalık bu uzun hikaye boyunca yazar, Batı'da yerleşik geleneksel acımasız Türk, şehvetine düşkün Osmanlı padişahı imgesi oluşturmaya gayret eder. Biz burada diğer imgeleri bir tarafa bırakarak bizi ilgilendiren sultan Mahmut imgesini ele alacağız. Hikayenin olay örgüsü boyunca sultan Mahmut'un iki zayıf tarafı sezdirilmeye çalışılır. Bunlardan ilki şehvetine düşkün olması diğeri bilgisiz ve basit bir kişiliği olmasıdır.

Yazar, Zoster burnuna yapılan baskında ele geçirilen ganimet arasında bulunan Rodokina adlı genç ve güzel yunan kızının, saraya getirilip sayısız *odalisque*-odalığın arasına koymakla dönemin padişahı ikinci Mahmut'un cinsel arzusunun yüksek olduğunu okuyucuya sezdirmek ister. Yazarın, sultanın, her gece mendilini bir güzele vermesi geleneğinden söz etmesi de bunu desteklemektedir. Josephe Méry, bir mendilin başına talih kuşu konmuş gibi her gece sultan tarafından güzelliği fark edilen bir odalığa verildiğini bunun odalığın geceyi sultanla geçireceğine işaret ettiğini belirtir.

Olay örgüsü boyunca, sultan Mahmut'un bizzat kendisi, hem hareketleriyle hem sözleriyle şehvi arzularını belli eder. Ay parçası Rodokina'yı huzuruna çıkaran haremın akağası Gabrieli, sultanın "çok seyahat etmişsin, medeniyetin asil başkentini görmüşsün, üstelik Fransızca konuşuyorsun, işte bu özelliklerinden dolayı güvenimi ve yüksek korumama nail oldun. Seninle, daha çok sohbet ederiz" (Méry, 1860: 46) sözüne karşılık Gabriel, "ne zaman isterseniz ...isterseniz hemen şimdi" der. Bunun üzerine sultan Mahmut "şimdi olmaz; yarın" der ve Rodokina'ya hitaben "Setiniah'un güzel yunan kızı! Kaç gündür sana aşık olduğumu fark ediyorum" diyerek şehvetli bir aşk bakışla gözlerini cariyenin göğüslerinde gezdirir.

Sultan Mahmut karakteri, güzel kızlara olan düşkünlüğünü ağzıyla itiraf eder. Haremağası olan Gabrieli'yi de cinsel arzulara sahip olmadığı için över: "Ne kadar da mutlusun, Gabrieli. Aşk tanıımıyorsun! Görevlerini unutmadan gerçekleştirebilen, sakın, rahat bir mesleği sana verdiğinden dolayı, babana şükretmelisin. Ah Gabrieli! Keşke senin gibi olsaydım; üç gün içinde yunanlılara boyun eğeceğim! Kadınlar, en savaşçı erkekleri bile hanım evladı yaparlar!" (Méry, 1860: 46). Bu satırlarda cinsel arzuların, kendisini savaşçı kimliğinden uzaklaştırarak Osmanlı sarayının karşı karşıya olduğu tehlikeleri sezdirmektedir.

Padişah karakteri, şehvi duygularından dolayı asli görevi olan padişahlığı unutup basit bir kişiliğe bürünür. İmparatorluğu yöneten kişi, bir haremağasının

sözünü dinler, onun uyarılarından hareketle dostunu düşmanının kim olduğunu öğrenir. Haremağası Gabriel’i padişahın o gece Rodokina ile beraber olmasını engellemek için Rusların, Yunanlıların hatta Fransızların bile sultana düşman olduğunu söyler. Sultan Mahmut, hayretler içinde söylenenlere inanır hatta bu uyarılardan dolayı ağlayarak teşekkür eder: “Teşekkür ederim, Gabrieli, senin bu mükemmel düşüncelerinden dolayı. Evet, haklısın, doğal düşmanım, Rusya’dır; daha sonra bunları düşüneceğim...Eyvah! Neden gecenin bu tatlı saatlerini bu kısır sorularla heba edelim, şehvet, zevk burada dururken...” (Méry, 1860: 48). Hikayenin bu sayfalarında sultan Mahmut bir yandan, Gabrieli’nin sözlerini dikkate alırken diğer yandan gözlerini yatakta orada uzanan Rodokina’nın vücudunu düşünür.

Gautier de *İstanbul* adlı eserinde sultanların cinsel arzularının aşırı olduğunu somutlaştırarak konuyla alakalı bir geleneği aktarır. Geleneğe göre padişahın annesi Ramazan ayı sonunda ay parçası bir güzel bakire cariyeyi oğluna armağan eder. Armağan edilecek cariye'nin bulunması uzun zaman alır: “Bu ender kuşu bulmak için esir tüccarları celepleri, aylar önce, Gürcistan ve Çerkezistan’ı arayıp tararlar; fiyat da yüksek rakamlara ulaşır; eğer genç bakire padişahla geçirdiği ilk gece sonunda gebe kalırsa bu olay, imparatorluğun geleceğine ve bereketine hayırlı bir işaret bilinir” (Gautier, 2007: 197-200). Gautier, gün batımında sokaklar tenhalaşır Fransız elçiliğindeki konutuna doğru giderken “Mutlu Halife” dediği padişahın, sarayının kuytu bir köşesinde annesinin armağan ettiği esrarlı güzelliklere sahip ve kendinden sonra hiçbir yaratığın göremeyeceği cariye'nin peçesini kaldırıp seviştiğini düşünerek şehvet düşkünü padişah iddiasını yineler.

Yazar, aktardığı bir başka gelenekte padişahların cinsel arzularının yüksek olduğunu sezdirir. Söz konusu gelenekte, Ramazan bayramını izleyen yedi gün boyunca, erkeklerin kadınlarıyla cinsel ilişkiye girmediğini ancak padişahların istisnanın dışında kaldığını açıklar. Bu günlerde yapılan ilişkiden doğacak çocuğun engelli olma korkusundan kaynaklanan sınırlamada padişahlar böyle bir endişe taşımadan haremdeki kadınlarla ilişkiye girerler. Bunu da: “İslam dünyası içinde, o günlerde cinsel zevkleri tadabilen tek erkek padişaktır. Ne mutlu Sultan’a” ifadeleriyle aktarır. Gérard de Nerval de, yaz aylarına denk gelen İstanbul seyahatinde aynı geleneği hemen hemen benzer şekilde aktarır. Yazar, bütün Müslümanların Ramazan ayı boyunca Bayrama kadar cinsel ilişkiye giremediklerini ancak padişahın bundan muaf olduğunu belirtir. Padişahın

tahtına varis bırakmak için İstanbullulardan bir gün önce yani bayram arefesi yeni bir kadınla cinsel ilişkiye girme hakkının olduğunu aktarır. Bu kadının padişahın annesi veya teyzeyi tarafından köleler (cariye) arasından seçilerek faytonla büyük bir törenle saraya götürüldüğünü aktarır (Nerval, 1974: 193).

Méry, sultan Mahmut'un kişiliğini ironik bir tarzla ele alarak onu bilgisizlikle suçlar. Sultan Mahmut'un Gabrieli'ye verdiği yanıtlarda ironi saklıdır: "...Bu acımasız konuşmalar bana uykusuzluk veriyor ve arzularımı (cinsel) donduruyor. Sanırım güzel Mouna'm uykuya daldı", "peki Fransa, müttefiğim Fransa!.. sanırım bembeyaz tenli Mouna..." (Méry, 1860: 49). Padişahı zayıf noktasından yakaladığını hissedenden Gabrieli, giderek işi şaklabanlığa vardırarak kadar coşkulu konuşur: "Onu (Monuna'yı kastederek) kovacaksınız ve büyük, şerefli, kazanan biri olacaksınız! Titre! Titre! Ey başkaldıran Yunan (Mouna'yı kastederek), sultan uyanıyor (...) kan! Savaş! İntikam! Ölüm! Sultanım, kutsal dizlerinizi öpüyorum" (Méry, 1860: 51-52). Bunun üzerine sultan Mahmut, hıçkırıklar içinde ağlar ve Gabrieli'nin peygamber tarafından gönderildiğini söyleyerek biraz sonra "yarın görüşürüz" diyeceği sırada başı yastık yığını üzerine düşer ve derin uykuya dalar. Gabrieli, bu arada Rodokina'yı uyandırarak şu anın gerçek olduğuna kızı ikna eder. Ertesi gün, sultan Mahmut, dolabındaki Fransız elbiselerinden birkaç tanesini Gabrieli'ye hediye edip cariye Rodokina'yı Marsilya'da bulunan ailesine götürmesi iznini verir.

Fransız kahraman, Sultan Mahmut'un, alafranga tarzında dikilmiş bu elbiselerini ileride yapacağı devrimler sırasında giyeceğini söylediğini aktararak çelişkiye düşer: "Şu kabineyi aç. Orada alafranga kostümleri bulacaksın. Onlardan her taraftan satın aldım. Bir gün onlardan faydalanacağım. Zira burada her şeyi değiştirmek istiyorum" (Méry, 1860: 54). Zira, roman boyunca basit ve bilgisiz bir portre çizen, padişah, bu ifadeleriyle tam tersi bir kişiliğe bürünerek devrimci bir karakter sahibi olur.

2.2.1.1.3. Hafiyelik

Pierre Loti, *Aziyade*'de, ikinci Abdülhamit'in kuşkulu yapısından kaynaklanan hafiyelik sistemine doğrudan hedef alır. Fransız yazar, *Aziyadé*'deki söz konusu padişah ile ilgili olumlu ifadelerden otuz dört yıl sonra şu satırları aktarır: "(...) O hiçbir yerde görünmezdi, ama insan onu her yerde duyumsardı, her yerde duyulan varlığının baskısı altında İstanbul sürekli titrerdi, o Yıldız'daki yuvasından hiç çıkmazdı, bununla birlikte

binlerce kulağıyla her şeyi işitirdi, her şeyi bilirdi, en önemsiz şeyleri, hatta benim ne yaptığımı bile; beni izlesinler diye polislerine resimlerimi dağıtmıştı, iyi niyetle tabii, beni korumaları için” (Loti, 2002: 21).

Abdülhamit’in kuşkulu yapısına bağlı olarak Claude Farrère, adı geçen padişahın korkak karakterine dikkat çeker. Bu özelliğinin ise Selanik’te, “ata binme ve Eyüp Camisinde muhafaza edilen yeşil cübbenin içinde böbürlenerek, halifelik kılıcını çektiğinde ortaya çıktığını” aktarır. Farrère, sultan Abdülhamit’in acımasızlığıyla ilgili olarak söylenen ‘Kızıl Sultan’ lakabını hak etmediğini savunur: “Sultan Abdülhamit, Batılı yazarların adlandırdıkları gibi sert bir despot değildi” (Farrère, 1939: 51).

2.2.1.2. Olumlu Yönleri

2.2.1.2.1. Yetenekleri

Olumsuz özelliklerin yanında gezgin edebiyatçılar, padişahlarda olumlu özellikler de gözlemler. Bunların başında iyi birer diplomat, yönetici, sanatsal faaliyetlere ilgi duymaları gelir. Padişahlarla görüşmelerinde en çok olumlu izlenimler edinen Fransız yazarın Lamartine’dir. *Voyage en Orient* adlı yolculuk anlatısında özellikle ikinci Mahmut ve sultan Abdülmecit’i överek en iyi devlet adamları olarak lanse eder. İkinci Mahmut’un çeşitli becerilerine değinirken onu askeri, idari ve sanatsal alanlarda kendisini iyi yetiştirmiş üstün yetenekli biri olarak görür. Padişahın ayrıca dindar, akıllı, zeki, çalışkan ve azim sahibi biri olduğunu savunur:

“İlim ve sanat adamlarına ve eserlerine ziyadesiyle alaka gösterir, kıymet verip himaye ederdi. Osmanlı Devleti’nin ilerlemesini, teknik ve sanayide devrin seviyesine ulaşılmasında görüyordu. Gayret ve sebat sahibi bir padişahı. Devrindeki bütün hadiseler karşısında asla ümitsizlik ve gevşeklik göstermedi. Düşmanlara ve asilere karşı aciz, fakat devlet nizamına ve yeniliklere engel olan yeniçeri ocağını ve başına buyruk kimseleri ortadan kaldırmakla en büyük inkılabı gerçekleştirdi” (Lamartine, 1971: 106). Yazar, padişahın bütün üstün yeteneklerine rağmen etrafında iktidar sahibi ve dinine bağlı devlet adamlarının bulunamayışı önce yalnız kalmasına sonra yeniliklerde kesin bir sonuca varamamasını sebep olur.

Lamartine, aynı eserde Cuma selamlığında kendisini gayet kibarca selamlayan ve bakışlarının etkisinde kaldığı sultan Mahmut’u, milleti için iyi işler yapmaya çalışan gayretli biri olduğunu yazar. Padişah’ın kalbinin büyük işler barındırdığını, ancak

bunları faaliyete geçirmede zayıf kaldığını iddia eder. Ayrıca Padişahın, Boğaziçi'ndeki sarayda oturmasını da halka karşı güvensizlikten ve yeniçeri kanının serpildiği saraydan iğrendiğinden ileri geldiğini söyler (Lamartine, 1971: 118-127).

İstanbul'a bir sonraki gelişinde, sultan Mahmut için daha önce beslediği iyi niyetlerinde haklı çıkar. Zira, yazar, şimdi hayatta olmayan sultanın, o dönemde hem Mısır, Avrupa hem de gelenekçi, kalıplaşan işlere alışık halk ile mücadele ettiğini ve padişahın çabaları sonucu eski zihniyetin yıkıldığını görünce sevinir. Lamartine, toplumdaki bu değişikliği padişahın gençliğine, iradeli, kararlı ve iyilik yapma çabasında olan biri olmasına bağlar.

Lamartine'in görüştüğü ikinci padişah, Sultan Abdülmecit'tir. Görüşme yazarın İstanbul'a geldiği ikinci yolculuğunda gerçekleşir. 26 yaşlarında olan padişah ilk bakışta Lamartine'i çok etkiler. Fransız dili bilgisine rağmen Lamartine ile görüşme, Sadrazam Reşit Paşanın tercümanlığı aracılığıyla gerçekleşir. Yazar, tercümanlık işinin sadece adet yerini bulsun diye yapıldığını söyler (Lamartine, 1971: 167).

Yazarın betimlediği bir başka devlet adamı sadrazam Reşat Paşadır. Eserde, Sadrazam Reşit Paşayı ileri görüşlü olarak lanse eder. Bunu da Paşanın, ülkesini iyi anlayan filozof karakterine bağlar. Reşat Paşa, memleketini iyi anladığından, bir gün ülkeyi yöneteceğini iddia eder. Yazar, yıllar sonra geldiğinde bu iddiasında da haklı çıktığını öğrenir (Lamartine, 1971: 154).

Lamartine'in ileri görüşlü yetenekli devlet adamı olarak gördüğü ikinci Mahmut'u Gautier de sanatla uğraşan biri olarak betimler. Gezdiği padişah sarayının bir salonunda gördüğü yazılarının ustasının sultan Mahmut olduğunu ve bu yazıların resim sanatı ile olan ilişkisine değinir: "Sultan Mahmut, bütün doğulular gibi bu ustalığından gurur duyardı; nedeni kolayca anlaşılır, çünkü eğri çizgileri, kıvrıntı ve birleşim yerleriyle bu yazı, resim sanatına çok yakın bir sanattır" (Gautier, 2007: 253).

2.2.1.2.2. Erken Yaşlanma

Fransız edebiyatçılar padişahların fiziki yapılarına dikkat ederlerken erken yaşlanmış olduklarını gözlemlerler. Devletin karşı karşıya olduğu çözülmesi zor iç ve dış politik sorunlar nedeniyle genç yaşta ihtiyarladıklarını hissettirmeleri okuma sırasında olumlu imgeler çağırıştırır. Bu da konuyu olumlu imgeler başlığı altında işlememize sebep oldu.

Genel olarak padişahlar yaş bakımından genç denebilecek bir yaşta olmalarına karşın yüzlerinde gençliğin izleri bulunmaz. Hatta çoğu düşünceli, ağırbaşlı bir izlenim bırakırlar. Erken yıpranan padişahlardan biri dördüncü Murat'tır. Loti, bunu, onu ilk gördüğünde gözlemler. *Aziyade* eserinde, tahta çıktığında çok genç olan dördüncü Murat'ın, üç ay gibi kısa süren saltanatı nedeniyle ne derece yaşlandığını, yüzünün deforme olduğunun altını çizmeye çalışır. Eserin kahramanı, romanın ilerleyen sayfalarında, dördüncü Murat'ın, ne şekilde debdebeli ve genç yaşta tahta çıktığını anımsar. Tahta çıkmak üzere saraya gelen sultan Murat'ı ilk görenlerden kendisi olduğunu, hatta kayığının Sultan kayığına değdiğini de iddia eder. Kahraman, bu ifadeleri, padişahın tahta çıkışı sırasında gençliğinden emin olduğunu okuyucuyu ikna etmek için kullanmaktadır. Ancak, birkaç aylık iktidarın sultanı yıprattığını söyler ve bu hüznü halini kahraman çok acıklı sözcüklerle tasvir eder: “O zaman şimdi yitirdiği bir gençliğe ve azimli bir ifadeye sahipti. Kılığındaki büyük yalınlık, artık kuşatıldığı Doğuya özgü görkemle zitti. En yüksek iktidara ulaştırılmak üzere yarı karanlıktan çıkarılan bu adam, kaygılı bir kuruntuya gömülmüş görünüyordu. Çevresini kurum rengi gölgeler çevirmiş büyük siyah gözleriyle zayıf, solgun ve üzüntülü, düşünceliydi; yüzünde zeki ve seçkin bir ifade vardı” (Loti, 2000: 55) der.

Alphonse de Lamartine de, *Voyage en Orient ve Nouveau Voyage en Orient* adlı yolculuk anlatılarında Reşat Paşa, ikinci Mahmut ve Abdülmecit'ten söz açarken her üç devlet adamının da olduğundan daha büyük gösterdiklerini ifade eder. Lamartine, Reşit Paşa ile görüşmesinden sonra, ilk edindiği izlenim paşanın yüzünde erken yaşlılık çizgilerinin belirlediğinin altını çizer. Tıpkı dördüncü Murat gibi, iktidarın dertleri, çileleri, Lamartine'e göre iyilikte ölçülü, inatçı olan Reşit Paşa'nın da yüzünü hafifçe gölgelemiş, yormuştur (Lamartine, 1971: 155).

Tahtın ağır sorumlulukları, İmparatorluğun içinde bulunduğu şartlar, Abdülmecit'i de erken yaşlandırmış gibi görünüyor. Onunla uzun süre sohbet etme imkanı bulan Lamartine, bu padişah için “İmparatorluğun içinde ondan başka her erkek, genç olma hakkına sahiptir” diyerek görevinin zorluğuna işaret eder. Ama o ise, beşikten beri bu tahta mahkumdur. Bir başka yerde ise padişahın erken yaşlanma halini “Padişahın bakışında genç bir adamın çekingenliği, yüz çizgilerinde hafif bir melankoli havası sezilir; duruşu yorgunca gibidir, erken acı çekmiş, erken düşünceye dalmış bir adamınki gibi” (Lamartine, 1971: 166) ifadeleriyle dile getirir.

2.2.1.2.3. Dış Görünüş ve Vücut Hatları

Fransız edebiyatçılar, görüştükları veya Cuma alayı sırasında görme imkanı buldukları padişahların dış görünüş ve beden ölçülerinden de söz ederler. Konuyu olumlu imgeler kısmında işlememizin sebebi aktarılan özelliklerin okuyucuda genel olarak olumlu izlenim uyandırmasından kaynaklanır. Padişahların dış görünüşlerinden en çok söz eden Alphonse de Lamartine'dir. Lamartine, eserlerinde ikinci Mahmud, sultan Abdülmecit ve sadrazam Reşit Paşanın ruhsal portrelerinin yanında fiziki portrelerini de çizerek önemli bilgiler verir. İstanbul'a ilk geldiğinde, görüştüğü ikinci Mahmut'a dair izlenimlerini, *Voyage en Orient* adlı eserinde yer verir. Yazarın ilk edindiği izlenim sultanın gayet zarif, asil olduğudur. Orta boylu ve kırk beş yaşlarında olan padişahın "mavi gözlü, tatlı bakışlı, teni renkli ve esmer, dudaklarında ince bir eda"ya sahip olduğunu; "Kara kehribar gibi simsiyah, parlak sakalı gür dalgalarla göğsüne" yayılmış olduğunu (Lamartine, 1971: 118) dile getirir. Sert ve haşin, heybetli olan padişahın Lamartine'e karşı tavrı değişir.

Lamartine'in görüştüğü bir başka padişah sultan Abdülmecit'tir. Yazar bu devlet adamının da dış görünüşünü pek sade bulur. Bunun yanında, ağırbaşlı, alçakgönüllü ama vakarlı bir yapısından söz eder. Fiziki yapısını ise "Uzun boylu, kıvrak, zarif ve incedir. Yunan heykellerinde hayranlık uyandıran tatlı yüz yuvarlaklığı ile başının, omuzlarının üstünde vakarlı bir duruşu vardı. Yüz çizgileri muntazam ve tatlı, alnı yüksek, gözleri mavi, kaşları, Kafkasyalı soylarında görüldüğü gibi yaylı, burnu sert olmamakla beraber düz, dudakları yarı açık, insan yüzünün karakter temeli olan çenesi yüzü ile ahenkte ve biçimli" (Lamartine, 1971: 166) olarak betimler.

Lamartine'in dışında Nerval ve Gautier'de de birer Abdülmecit betimlemesi yer alır. Aşağıda görüleceği gibi, Lamartine'e göre, iki yazar betimlemelerinde subjektif davranmaktadır. Nerval, bir faytonda görme imkanı bulduğu sultan Abdülmecit'in durgun bakışlarını çok beğenir. *Muhteşem İstanbul* adı altında çevrilen yazarın *Voyage en Orient* adlı eserinde üç yıldır Beyoğlu'nda oturan Fransız arkadaşıyla gezerken, bir arabada gördüğü padişah, kendisini olumlu yönde etkiler: "Bu solgun yüz, badem gözler ve uzun kirpikler arasından ani fakat lütufkar bakışları, pek rahat ve emin duruşu, ince uzun boyu ve bütün görünüşü ile beni etkilemiş ve çok iyi bir intiba uyandırmıştı" (Nerval, 1974: 22).

Gautier de haremdeki kadınların sayısı ve güzelliğinden dolayı gıpta ile baktığı Abdülmecit'te aynı izlenimi edinir. Cuma namazı için Mecidiye camisine gelen bu padişahı, sade giyimi içinde ağırbaşlı duran padişahın yüzünde bir solgunluk, bezginlik saptar: “Soluk benzinde büyük bir bezginlik ifadesi vardı; önüne geçilmez, mutlak bir güçten kaynaklanan güveni, fazla düzgün olmayan yüz hatlarına bir mermer sessizliği veriyordu. Durgun, hep belli bir yere dikilmiş, anlamları değişmez, hem kesin hem cansız gibi duran gözleri insan gözüne benzemiyordu” (Gautier, 2007: 172). Yazar, Abdülmecit'in atına doğru giderken attığı adımlarda bir ululuk sezer. Sakalının ise kısa ve seyrek olduğunu belirtir.

Yazar, aynı Caminin önünde, yanında duran İtalyan kadının büyük bir gayretle sultan Abdülmecit'in yüzünü görmeye çalıştığını aktarır. Koluna giren bu bayanın padişaha olan aşırı merakını geleneksel padişah imgesine bağlar: “Haremde bin altı yüz kadını olan erkek, kadınların sonsuz merakını uyandıran insanüstü bir yaratıktır” (Gautier, 2007: 173). Gautier'nin bu ifadelerinde okuyucusunun ön yargılarını dikkate alıp onu eğlendirmeye yönelik bir tavır sergilediğini tespit etmek mümkündür. Zira, adı geçen yazarın, İstanbul anlatılarında hareme, padişahlara dair geleneksel imgeyi aratmayan abartılı ve uydurma bilgilere yer yer rastlanmaktadır.

2.2.1.3. Giyim Tarzı

İstanbul'u ziyaret eden Fransız edebiyatçıların çoğu dönemin padişahını görme veya onunla görüşme imkanını bulduklarını yukarıda belirtmiştik. 19. yüzyıl yazarları, görüşmelerde padişahları ruhsal açıdan betimledikleri gibi fiziksel açıdan da betimleyerek giyim tarzlarını da bize aktarırlar. Bu yüzyıl imparatorluğun Avrupa'ya açıldığı bir dönem olduğundan sosyal hayatın her alanında değişiklikler yaşandığı bilinen bir gerçektir. Söz konusu değişim giyimde de ortaya çıkar. Fransız yazarlar, padişahlarla görüşmelerinde padişahların elbiselerinden söz açarak değişimi aktarırlar.

Yazarların anlatımlarında padişahların giyimleriyle değişime öncülük ettikleri sezilir. Değişime öncülük edenlerin başında ikinci Mahmut gelir. Lamartine söz konusu padişahla görüşmesinde bunu gözlemleyerek görüntüsünü Avrupalı olarak değerlendirir. Sultan Mahmut, pantolon, çizme giyer, arkasından yakası elmasla örtülü

kahverengi bir redingot, kırmızı yünden, değerli taşlarla bezenmiş tuğlu bir başlığı takar (Lamartine, 1971: 127).

Lamartine'in İstanbul'a ikinci gelişinde, 26 yaşında olan sultan Abdülmecit ile görüşmesinin notları arasında giyim tarzını da aktarırken elbiselerin batılı çizgiler ağırlıkta olduğu gözlemlenir: "Dizlerine kadar düz, kıvrımsız inen kahverengi kumaştan, boynu açık bırakan bir setre, siyah fotinleri örten geniş bir pantolon, kabzası süssüz bir kılıç" (Lamartine, 1971: 167).

Théophile Gautier de Cuma selamlığında gördüğü sultan Abdülmecit'in giyimini gayet sade ve Batılı olduğunu saptayarak Lamartine ile aynı görüşleri paylaşır: "Giysisi çok sadeydi. Sirtında koyu mavi bir palto, beyaz atlastan bir pantolonla cilalı çizmeler vardı. Balıkçıl kuşu tüylerinden bir tuğun süslediği başında, çok iri pırlantalardan yapılmış bir broş parlıyordu; paltosunun aralığından göğsünün üstünde altın parıltıları görünüyordu" (Gautier, 2007: 172).

Fransız yazar, bu giyim tarzını padişahlar için olumlu bir belirti olarak görmez. Zira önceki giyimlerinin padişahı korkunç ve heybetli gösterdiğini savunarak şimdiki modern giyimlerinde bunu görmediğini ifade eder. Gautier, duruşları ile giyim tarzları arasında bir bağlantı kurarak Osmanlı tahtında oturan bu kişinin eski aksesuarlı giyimi bırakmakla sadeliğe büründüğünü ve bu yüzden heybetli görünülerinin ortadan kalktığını iddia eder ve buna oldukça üzülür. Üzüntüsünün, mücevherlerle süslü tahtlarının içinde birer put gibi hareketsiz, güneşten yapılmış bir hare arasında, kudretin tavus kuşları gibi duran padişahlardan, göz alıcı ihtişam ve yanlarına yanaşılması olanaksız mesafeler içinde insanlardan uzak duran; göz kamaştırıcı, efsanevi, hayal gibi bir lüks içinde yüzen hükümdarlardan yana olmasından kaynaklandığını itiraf eder.

Padişahlardaki giyim tarzını tasvir eden başka yazar Pierre Loti'dir. Loti, *Doğu Düşleri Sona Ererken* eserinde sultan Reşat ile Dolmabahçe sarayında görüştüğünü ileri sürer. Davetin padişahı geldiğini söyleyen yazar, görüşmeye redingot ile gider. Sultan Reşat'ın kendisini oldukça sade bir giyimle, gri bir takım elbise, başında fes ile karşılar. Loti, sultanı bu elbiseleriyle bir Fransız kentsoylusuna benzeter. Padişah'ı samimi, iyi yürekli, tatlı bakışlı bulur (Loti, 2002: 76).

Bütün bu betimlemelerde elbiselerdeki değişikliğin oturması ve halka yayılması amacıyla padişahların önce kendileri Avrupalı giyim tarzını benimsedikleri ve halka

öncülük ettikleri sezilir. Geleneksel giyim olan cübbe, sarık yerine modern veya batılı giyim diye lanse edilen fes ve redingot, takım elbise, şalvar yerine pantolon tercih edilir.

2.2.2. Türk Edebiyatında Padişahlar

2.2.2.1. Olumsuz Yönleri

2.2.2.1.1. Vatan Hainliği ve İsrâf

19. yüzyıl Türkçe eserlerde kimi padişahın politikalarıyla vatana ihanet ettiği, devletin kaynaklarını ölçsüzce harcadığı işlenir. Söz konusu olumsuz özelliklere en fazla maruz kalan padişah ikinci Abdülhamit'tir. Kimi yazara göre bu padişah kurnaz, zeki ve takip ettiği siyasetten dolayı devletin ömrünü uzatan zat-ı şahane, kimisine göre de dehşet ve korku salan vatanın çeşitli kuruluşlarını, yeraltı ve yerüstü zenginliklerini yabancılara peşkeş çeken, sarayda aşırı israf yapan bir kızıl sultan ve vatan hainidir. Örneğin, *Bu Bizim Hayatımız* romanında Refik Halid, sultana yöneltilen 'vatan haini' suçlamasını haklı çıkaracak olumsuz bir Abdülhamit dönemi tablosu çizer. Eserin birinci derecede kahramanı olan Şemsi, arkadaşı sultan Abdülhamit dönemi adamı Müşvik Bey ile yıllar sonra görüştüğünde, bu kişinin elindeki mal varlığını yazarın deyimiyle Frenk diyarlarında tüketerek yoksul düştüğünü gözlemler. O da bu dönemin adamlarının çoğunluğu gibi, İttihat ve Terakki'den kaçarken beraberinde götürdüğü paraları Avrupa'nın otellerinde, pansiyonlarında düzensiz harcayarak bitirir. Yazar, o dönemin yandaşlarını "Sultan Abdülhamit devri ricalinden bir çoğu paralarını Fransa'da, İsviçre'de tükettiler. Ama durup dururken mi? İttihat ve Terakki idaresinden korkarak oralara firar ve iltica suretiyle gitmişlerdi. Gitmeyip de ne yapsınlar? Akıllarına eser de bizi Bekir Ağa bölüğüne tıklarlar, bir suikastta parmağı var diye asarlar, yahut da para sızdırırlar diye ödleri patlıyordu ... Sonra yol oldu; çocukları da son kırıntıları "Cote d'Azur" de kemirip bitirdiler!" (Karay, BBH: 24) ifadeleri ile betimler ve bu kişiler ellerindekini silip süpürdükten sonra, beş parasız bir şekilde memlekete dönerler.

Yazarın iddiasına göre bir vakitler gardıroplar dolusu elbise ve çamaşır karşısında hangilerini giyeceğini bilemeyen Müşvik Bey, şimdi yakası yırtılmış gömlek ve ters yüz olmuş iki kat elbiseye muhtaç hale hale gelmiştir.

Halid Ziya da ikinci Abdülhamit döneminin israfına değinerek tıpkı Refik Halid gibi dönemin olumsuz tablosunu çizer. Yazar, sultan Reşat döneminde başkatip olduğu

sırada saray izlenimlerini topladığı *Saray ve Ötesi* yapıtında, israf ve hafiyeliği Abdülhamit döneminin iki önemli olumsuz unsuru olarak öne çıkarır.

Yazara göre halk açlıktan kıvranırken Yıldız sarayı, lüks mutfaklarda sonsuz israf içinde yaşar. Bu durum saraya yeni gelen yazarı hayrette bırakır: “Rakamların müthiş belagati, onları takrir ve tercüme edenlerden başkasında söz söylemeye mecal bırakmıyordu. Zihinlerde hep Abdülhamit sarayının bu müthiş boğazına akıp eriyen fakir milletin paraları çalkalanıyor ve millet açlıktan kıvranırken, her gün yüzlerce koyun, tavuk, hindi yutan, yüklerle meyve ve sebze, şeker eriten, mangalına bir avuç kömür, ocağına iki odun koymaktan aciz bir halk kara kıştan titrerken azim kazanların altına yüzlerce araba mahrukat döken bu saray mutfakları, adeta bir dağ mehabetiyle şişip kabarmış mahuf bir canavar şeklini alıyordu” (Uşaklıgil, 1990: 62).

Sarayın israfı ile ilgili halk arasında çeşitli anekdotların anlatıldığını bildiren yazar, kendisinin tanık olduğu bir anekdotu aktarmaktan geri kalmaz. Anekdotu göre eşinin hava değişimi için Anadolu’dan İstanbul’a gelen varlıklı bir tüccara denk gelir. Zengin ancak cimri tüccarın, eşini temiz hava için İstanbul’daki sayfiyelere götürmesi gerekirken Beşiktaş’a getirmesi yazarın dikkatini çeker. Bunun nedenini hayret ederek soran yazara tüccar ucuz yemeğe bağlar. Tüccar, Yıldız Sarayı mutfaklarından çok ucuza nefis yemekler yediğini, bu yüzden de sayfiye yerlerine değil de Beşiktaş’a taşındığını açıkça itiraf eder: “Kuruşla bir aylık yemeğinizi, böreğiyle, tatlısıyla, çeşit çeşit etleriyle, nefis sebzeleriyle temiz edersiniz. (...). Bu karı başka yerde bulmak mümkün değildi, onun için Beşiktaş’a karar verdim” (Uşaklıgil, 1990: 63).

Halit Ziya, sarayın israfına dair iddialarını haklı çıkarmak için yukarıdaki anekdotu aktarma yoluna başvurur. Zira önce israf hakkındaki iddialarını sıralar ve daha sonra “Bu canavar hakkında herkesle beraber biz de türlü hikayeler dinlemiştik” cümlesiyle konunun halk tarafından da eleştirildiği ve canavara benzetildiği izlenimi verir. Bu giriş cümlesinden sonra söz konusu dönemin hadsiz harcamalarına işaret eden anekdotu aktarması bunu gösterir.

Yazar, aynı padişahın otuz üç senelik devlet yönetiminin varsayımlar ve rivayetlerle geçtiğini iddia eder. Sultan Reşat tarafından Yıldız sarayındaki eşyaları, değerli hazinelerinin tespiti için görevlendirilen başkatip Halid Ziya, sarayda ilk gördüğü loş ve basık odanın tomarla kağıt dolu olduğunu görür. Hafiyelerin gönderdikleri ihbarlar olan bu kağıtlar, yazarın Abdülhamit dönemi hakkındaki

düşüncelerinde haklı çıkarır. Aynı eserinin bir başka yerinde, iddiasını yineleyerek, bu padişahın saltanatı yıllarında, ülkeyi gizli ajanların ihbarlarıyla yönettiğini savunur: “Bütün saltanatı müddetinin uzun yılları içinde buraya çekilip kapanan, hariçle, memleketiyle, tebaasıyla münasebetlerini ancak hafiyelerinin oraya kadar getirip bağladıkları gizli ipliklerle idare eden bu müstebit” (Uşaklıgil, 1990: 189) şeklinde tanımlar.

Mithat Cemal Kuntay da *Üç İstanbul* eserinde, sultan Abdülhamit’in korkunç hafiyelik sistemine dikkat çeker. Yazara göre, bu devirde hafiyelik insanlarda yüksek derecede korku ve endişe yaratarak kişilerin hislerini dile getiren şiirlerden hoşlandıklarını belirtmekten bile korkar hale gelirler. Örneğin eserde maliye bakanı, bir sohbet esnasında okunan Tevfik Fikret’in “Sis” şiirinden etkilendiğini belli etmemek için şiiri dinlemeyerek kalkar gider. Ancak daha sonra kızının tarih dersi hocası Adnan’dan şiiri bir zarfın içine konup getirmesini, bundan kızı Süheyla’nın haberi olmaması gerektiğini söyler. Daha sonra, Adnan’a, şiiri kızına da vermesini ister (Kuntay, 2007: 180).

Romanın birinci derecede kahramanı durumunda olan Adnan, azılı Abdülhamit düşmanıdır ve Abdülhamit’e çok ağır eleştirilerde bulunur. Adnan da, Halid Ziya’nın sözünü ettiği hafiyeliğe dikkat çeker.

Kuntay’ın eserde, işlediği bir başka konu söz konusu sultanın korkak olduğu iddiasıdır. Hariciye mümeyyizi olan Burhan, Nail’in “Siz biliyorsunuz ki Sultan Abdülhamit olmasaydı, Osmanlı İmparatorluğu’nu Avrupa çoktan taksim ederdi!” sözüne alaylı bir şekilde, “Nail Beyefendi’nin hakları var. Efendimizden Avrupa korkar!” cümlesiyle karşılık verir. Bununla yetinmeyen Adnan, suçlamalarının dozunu artırarak Abdülhamit’le ilgili aşağılayıcı ifadeler kullanır: “Vallahi efendimizden Avrupa korkar mı bilmem; fakat Efendimiz eskiden Moskof çarından korkuyordu, sonra elçisinden korkmaya başladı, şimdi tercümanından korkuyor. Zaten neyden korkmuyor ki? Sahilden korkuyor; kalem sesinden (...) gazeteden, reçeteden, karyolasından (..) kendi hafiyesinden korkuyor. Osmanlı İmparatorluğu masrafsız batacaktır, Avrupa para ve asker harcamayacaktır; onun için bizi taksim etmiyorlar!” (Kuntay, 2007: 89).

Eser boyunca anlatıcı, Adnan ile aynı görüştedir. Adnan, Abdülhamit’in karanlığından, zulmün ayağını her adımda dev gibi büyüten çamurdan şair Raif’e sığınır

(Kuntay, 2007: 120). Aynı sayfada Hükümdarın hiçbir şey yapmadan evin köşesinde oturduğunu, hatta oturduğu koltuğa layık olmayan, korkak ve korkunç olarak niteler

Romanda, ikinci Abdülhamit'e ağır eleştirilerde bulunanlar sadece muhalif olanlar değildir. Abdülhamit'in yandaşı olarak geçinip de suçlayan hatta eleştiri dozunu kaçıranlara da bulunmaktadır. Almanya'dan yeni dönen sultan Abdülhamit'in adamı gibi geçinen Miralay Hüsrev de, padişahı eleştirirken: "Tenkit mi? Almanya İmparatoru ancak tenkit edilir; bizimkine ancak sövülür" (Kuntay, 2007: 60) der.

Önceden Abdülhamit'e Deli İbrahim torunu diyen Tefvik Hoca da görüşünü değiştirir. Eski imam yeni avukat olan Tefvik Hoca, söz konusu padişahı bazı kesimlere haksız kazıncı sağlayarak tahtında oturabildiğini öne sürer: "Sultan Hamit, otuz üç sene sarığa sırma takarak; taassuba maaş vererek tahtında oturdu efendi!" (Kuntay, 2007: 379) diyen hocanın bu görüşü roman boyunca hakimiyetini sürdürür.

Aynı karakter, bir başka yerde Abdülhamit için daha çok sert ve küçümseyici ifadeler kullanır. Bir mabeyinciden dinlediği olayı şöyle aktarır: Hoca, Abdülhamit'in çamaşırlarını satın alan mabeyincinin bir gün "Frenk gömleği de alayım mı?" diye sorduğunda "Halife Frenk gömleği giymez; halifeye kolalı gömlek satın alınır" şeklinde cevap verdiğini söyler. Hoca bununla kalmaz bakanın Padişahı savunan görüşlerine karşı hiddetlenir ve "Yavuz'un oğlu olmuş; ne çıkar? Herif tahtının altında kaplumbağa gibi! Yüzünü yerden kaldıramıyor", "fatih'in tahtabiti gibi oturuyor" şeklinde cevaplar verir. Nazır'ın "Fatih'in torunu" ifadesine pek öfkelenen Dağıstanlı Hoca da "Senin Fatih'in torunu Buhari'yi geçende Çemberlitaş hamamının külhanına attırdı; hadisleri odunlar gibi yaktırdı" (Kuntay, 2007: 51) şeklinde çıkışır.

2.2.2.1.2. Acımasızlık ve Hafiyelik

Padişahlara yöneltilen bir başka kusur ise acımasızlıktır. Yazarlar, padişahların tahtı için tehlikeli veya sevmediği kişileri gözlerini kırpmadan öldürdüğünü haremdeki cariyelere kötü davrandıkları düşüncesini egemen kırlarlar. Bu anlamdaki eleştiriler de yine en çok ikinci Abdülhamit'e yöneltilir. Salah Birsal, *Boğaziçi Şingir Mingir* eserinde, bu padişaha iki suçlamada bulunur. Birincisi, sürgünde bir yerlerde olan Mithat Cemal ve Mahmut Paşa'nın bir gece askerler tarafından feci bir şekilde boğdurulması iddiasıdır. Birsal, bu olayın perde arkasında ikinci Abdülhamit'in olduğunu düşünür ve onu sorumlu tutar. Diğer örnek ise aslen Belçikalı olan bir

maztamazel Flora Cordier'nin öldürülmesidir. Belçikalı, sarışın ve güleryüzlü olan Matmazel Cordier, Beyoğlu'nda bir moda evi işletir. Yazara göre genç kızın işyerine levantenler, kibar kadınların yanında Abdülhamit de şehzadeligi döneminde eldiven almak bahanesiyle buraya uğrayarak kadınla gönül eğlendirir: “1876 yazıdır bu. Tarabya Kasrı'nda gerçek bir aşk mevsimi açılmıştır. Şehzade Efendi yanında mangaptusu, Tarabya'nın gül bahçelerinde aşkını büyütmek için elinden geleni yapıyordur” (Birsal, 2004: 96). Yazar, Abdülhamit'in en mutlu ve özgür günlerini bu yaz mevsiminde geçirdiğini ancak tahta oturduktan sonra, şehzadenin Tarabya safaları sona erdiğini bildirir. Padişah olduktan sonra da kadından vazgeçmeyen padişah Belçikalı güzelle evlenerek onu haremine atar. Ancak, evlilikten sonra ikisi arasındaki sevgi azaldığından matmazel Cordier'nin eski değeri kalmamıştır. Bunu haremdeki sayısız güzel cariyenin varlığına bağlayan yazar, Flora Cordier'nin sarayın bir köşesinde giderek yalnızlığa itildiğini hisseder. Yazar, kadının yalnızlığını gidermek için de Abdülhamit'in büyük oğlu Selim Efendi ile cinsel ilişkiye girdiğini savunur. Durumdan haberdar olan Saray'ın, ceza olarak Şehzade'yi sürgüne, güzel cariyeye de acımsızca boğdurularak ölüme gönderildiğini aktarır (Birsal, 2004: 97).

Yazara göre, Abdülhamit'in acımasızlığı cariyelerin ölümle cezalandırılmasıyla kalmaz üvey annesi hükmündeki bir kadını da zehirlediğini ileri sürer. Aynı sayfada Sultan Reşat'ın aktardıklarından hareketle Sultan Reşat'ın annesi Servetefza'nın dördüncü Murat'ı çok sevdiğinden yerine geçen ikinci Abdülhamit'i o makamda vekil olarak gördüğünü aktarır. Bu yüzden, bir gün “Aslanım, yarın akşam Hamit Efendi'ye iftara gideceğim biraderinin hakkını vermesini söyleyeceğim” der. Sultan Reşat'ın uyarısına rağmen valide, Abdülhamit' gider. İsteğini aynen bildirince, padişah “Pek doğru söylüyorsun Valide... Ben de tam bunu düşünüyordum. İftardan sonra gel de seninle bu işi görüşüp, kararlaştıralım” karşılığını verir. Bunun üzerine, iftardan sonra gelen Servetefza'ya bir bardak şerbet içirilir. Kadın bu bardak şerbetle hastalanarak ertesi gün ölür. Birsal, aktardığı bu acımasız zalim Abdülhamit imgesine inanmayan okurunu ise dünyadan haberi olmamakla suçlar. Zalim Abdülhamit'in imgesini oluşturmaya çalışan Birsal, eserinin aynı sayfalarında başka acımasız örnekleri de aktarır. Yazara göre adı geçen sultan, Padişahlıkta ilk adımın kötülük olduğunu savunur.

Bazı eserlerde padişahlar eleştirileri kabul etmeyen yöneticiler olarak betimlenirler. Bunlar, gizli ajanlarıyla insanları korkutarak herkesin istediğini istediği

yerde konuşmasını engeller. Bu eleştiriler en çok ikinci Abdülhamit'e yöneltilir. Eserlerin olay örgüleri boyunca adı geçen padişah, kurduğu hafiyelik sistemiyle kahramanlardan olumsuz eleştiriler alır. Karay, bütün eserlerinde olduğu gibi *Üç Nesil Üç Hayat* adlı eserinde de bu padişahın hafiyelerinin her yerde bulunabileceğine dikkat çeker. Konak arabalarının Fenerbahçe'ye yaptıkları göç sırasında, kimi çapkın erkekler arabalar içinde bulunan kadınlara doğru dürüst bakamadıklarından şikayet ederler. Bunlardan biri şikayetinin dozunu artırır: "Hayat mı bu? Kadın ayrı, erkek ayrı... Dayanamayacağım, başımı alıp Paris'e kaçacağım!". Delikanlı, aynı konak arabasında, hemen yanında oturan arkadaşı tarafından uyarılır: "Sus, yavaş söyle! Arabacıyı yeni tuttum, ne mal olduğunu bilmiyorum, belki de hafiyenin biridir. Paris'e gideyim derken Fizan'ı boylarsın!" (Karay, 2007: 59).

Ayverdi de dördüncü Murat'ın samimi olmasına karşın tecrübesizliğine dikkat çeker. Tecrübesizliği her şeyi güç kullanarak çözmeye çalışmasından ileri gelir. Bu yüzden yazar, onun dönemini "kan kokulu şiddet" (Ayverdi, 2005: 242) olarak tanımlar. Dolayısıyla, adı geçen padişahın yapmak istedikleri yenilikler onun yaşamı ile sınırlı kalır.

İbrahim Efendi Konağı eserinde de dördüncü Murat'tın bu olumsuz özelliğine değinir. Dördüncü Murat'ın, zamansız politikalarıyla usta devlet adamlığı portresi çizemediğini hissettirir. Söz konusu padişahın tecrübesiz uygulama ve yasaklarla baskı ve kanla düzen kurmaya çalıştığını bunda da başarısız olduğunu aktarır. Buna örnek olarak Celalilere karşı kurduğu hakimiyeti sadece onun şahsiyetine bağlı kaldığını söylemekle gösterir. Bu yüzden yaptıklarını "ayak üstü ve devamsız tedbirler" olarak görerek bu sultanın uygulamalarını aşağıdaki çarpıcı örnekle açıklar: "Padişah kaynayan tencereye bir bardak soğuk su katmakla fikirtiyi şöyle böyle durdurmuş bulunuyordu. Çömlek ateşten indirilmedikçe, elbet tekrar kaynayacak, tekrar taşacak ve içindeki aş da zıyan olup gidecekti" (Ayverdi, İEK: 239) der.

2.2.2.1.3. Eğitim Seviyeleri

Padişahların bilgi düzeylerine dair en çok görüş bildiren Halid Ziya'dır. Bu görüşlerini saray halkını yakından tanıma imkanı bulunduğu başkatiplik görevi sırasında elde eder. Yazar, hanedan üyelerinden hiçbirinin eğitimi, tarih bilgisine sahip olmadığını hatta dış siyasete dair önemli bilgilerden yoksun olduklarını belirtir. Bu

eleştirilerden en fazla payını alan sultan Reşat'tir. Halid Ziya, söz konusu kişiyi iyi niyetli, kimseyi kırmayan biri olarak betimlemesine karşın yabancı dili bilmemesini en zayıf noktası olarak görür ve bunu bir eksiklik olarak lanse eder (Uşaklıgil, 2003: 627).

Hatta Hünkarın dil sorunu yüzünden, saraya Avrupalı konuklar geldiğinde, kendilerinin endişeye kapıldıklarını itiraf eder. Ancak Hünkarın, alçak gönüllülüğü nedeniyle misafir devlet adamlarını uzun süre dinleyip konuşmadığından bu eksikliğin pek ortaya çıkmadığını ileri sürer. Halid Ziya, görüşmeye gelen yabancı devlet adamları ile teması hep tercüman sağladığından, Hünkar'ın konuşmalarındaki yanlış bilgileri veya ifade bozukluklarını, çoğu zaman tercümanların düzelttiğini savunur: “Ya Hariciye Nazırı, yahut Başmabeynci hazır ve nazır bulunurdu; ve mükaleme tercümeden geçerken matlup olan kisveyi giymiş bulunurdu” (Uşaklıgil, 2003: 616-617). Bu şekilde, padişahın bilgisizliği ortaya çıkmaz.

Salah Birsal, ikinci Abdülhamit'in fiziki özellikleri konusunda takındığı olumsuz tavrı ruhsal portresini çizerken de sergileyerek padişahı, eğitimsiz biri olarak niteler: “Gelgelelim kuramsal bilgi denilen şeyden nasibini hiç mi hiç, almamıştır. Çağdaş hükümdarlarla karşılaştırıldığında -hepiniz yüzünüzü örtün- ondan bilgisizi yoktur” (Birsal, 2004: 91). Bu padişahın, sadece yaşamı boyunca bazı deneyimler elde ettiğini ve bu deneyimlerle otuz üç yıl boyunca halkı yönettiğini savunur.

2.2.2.2. Olumlu Yönleri

2.2.2.2.1. Devlet Adamlığı

İncelenen bazı yazarlarda padişahlar devleti en iyi şekilde yöneten ve türlü tehlikelerden kurtaran devlet adamıdır. Bazı yazarlar, ikinci Abdülhamit'in döneminin en iyi politikacıları arasında yer aldığını savunarak uygulamalarını haklı çıkarmaktadırlar.

Samih Ayverdi, başta *İbrahim Efendi Konağı* olmak üzere bütün eserlerinde yapılan suçlamaları yanıtlarcasına sürekli olumlu bir sultan Abdülhamit imgesi oluşturma çabasındadır. Politikaları sayesinde bazı kötü emelleri belli bir zaman için engellemiştir. Engellediği girişimlerin başında Yahudilerin devlet kurması gelir. *İbrahim Efendi Konağı* eserinde Latif Bey, Zat-ı Şahane dediği bu padişahın, Yahudilerin Filistin topraklarında devlet kurmalarını engellediğini ileri sürmektedir (Ayverdi, İEK: 288).

Boğaziçi'nde Tarih eserinde de ikinci Abdülhamit'in politikasını savunur. Onun siyasetinin “memleket menfaatini esas alan ustalıklı merkezîyetçilik” olarak değerlendirir (Ayverdi, 2005: 258). Ayverdi, Abdülhamit'i “Avrupa siyasi çevrelerini parmağında oynatan, bir politika cambazı”na benzetir. Bu kişiler istediklerini zamanında alamadıklarını, ancak Sultan'ı milletin gözünde küçük, sevimsiz ve korkunç olarak gösterme konusunda amaçlarına ulaştıklarını iddia eder.

Ona göre ikinci Abdülhamit, eğitimsiz olduğu iddiası bir tarafa cehalet ile mücadele eden biridir: “İnsan gücünü değerlendirmeyi bildiğinden, sürekli eğitime önem verir; yüksek ve ortaokullar açıyor, mühendislik, tıp, sanat fakültelerinin kuruluşlarına hız veriyordu” (Ayverdi, İEK: 56).

Aynı eserin, 59. sayfasında ise padişaha karşı olumsuz propaganda sürdürenleri gizli cemiyet ve yabancı menfaatlerin ağına düşmüş olmakla suçlar. Ayverdi, bu kişilerin, sultan Abdülmecit ve Abdülaziz'i tahtan uzaklaştırdıklarını, şimdi aynı kişilerin ikinci Abdülhamit'in başına da bela olduklarını öne sürer. Ancak, Abdülhamit'in manevra özelliğine sahip usta politikaları nedeniyle bu kişilerin başarısız olduklarını açıklar.

Ayverdi, “Zat-ı Şahane” dediği Abdülhamit hakkında tek olumsuz eleştiriyi, İbrahim Efendi ile Latif Bey arasında geçen diyalogda yöneltir. Yazarın kahramanlarından İbrahim Efendi, adı geçen padişahı aşırı kuşkulu ve evhamlı bularak kimsenin ona yaklaşmaya cesaret edemediğini söyler. Latif Bey'in “Biz onu tahtın mesuliyetleriyle ve düşmanlarıyla tek başına bıraktık” özeleştirisine, İbrahim Efendi de “Bir cihetten öyle amma, Zati- Şahane de şiddetli evhama müptela olduklarından yanına yaklaşmak mümkün değildi ki” (Ayverdi, İEK: 285) eleştirisinde bulunur.

2.2.2.2.2. Hobiler

Memleketin çeşitli sorunlarıyla boğuşmalarının yanında padişahların, sarayda politika dışı küçük uğraş ve hobiler edinmeyi ihmal etmemişlerdir. Resmi törenlerin dışında sarayda bir köşeye çekilen padişah, zaman geçirmek için çeşitli aktivitelere yönelir. Bunların başında marangozluk, evcil hayvan yetiştirme ve sanatsal faaliyetler gelir. İncelenen eserlerde hobi ve uğraşları en iyi değerlendiren üçüncü Selim ve ikinci Abdülhamit olduğu görülmektedir. İkinci Abdülhamit, fazlasıyla saraya kapattığından, saray sınırları içerisinde çeşitli zevkler etmesini bilmiştir. Hobileri arasında elbecerisi

gerektiren uğraşlar ve evcil hayvanlar ön plana çıkar. Halid Ziya, *Saray ve Ötesi* eserinde, Abdülhamit'in çeşitli uğraş ve zevklerine dikkat çekerken bunların başında marangozluk geldiğini ifade eder. Sultan'ın hobi olarak uğraştığı bu işte sonraları ustalaştığını yazar: “Beraberinde çalışan ustalarla hakikaten pek güzel dolaplar, çekmeceler yapardı. Pek mahirane ve sanatkarane vücuda getirdiği şeyler meyanında gül ağacı ile karışık ve türlü türlü çekmecelerle hayrete değer bir sanat eseri olan bir yazıhane vardır ki bundan dört tane imal etmiş ve saltanat makamına en yakın olanlara birer tanesini göndermişti” (Uşaklıgil, 2003: 197-198). Marangozluğun dışında silah, papağan, Hollanda'dan, Almanya'dan getirilen rengarenk küçük kuşlar, çeşitli köpek cinsleri ve genç yaştan beri çok sevdiği güvercinler gibi hobilerinin olduğunu söyler.

Halid Ziya, yukarıda belirtilenlere ilave olarak aynı padişahın atlar, kanaryalar, dudular ve kumru gibi kuş türleriyle de ilgilendiğini açıklar. Ancak yazarın, padişahın hayvanlara olan ilgisini “hayvan sevgisi” değil de sadece “merak” olarak görmesi ilginçtir. Bu da, gözlemcinin izlenimlerinde ne derece objektif davrandığını göstermesi açısından onu ele verir. Halit Ziya'nın bu eser boyunca adı geçen padişahla ilgili ağır eleştirileri dikkate alındığında, olumlu intiba yaratmamak için ‘sevgi’ kelimesini kullanmaktan kaçmıştır.

Yazar, söz konusu padişahın elbiselere de ilgi duyduğunu aktarır. Bu ilginç hobisinden dolayı eski elbiseleri de atmamaya bir ambarda tuttuğunu iddia eder: “Bu merak o kadar ileri gidermiş ki eskilerini de kıyıp başkalarına vermek istemezmiş. Hatta bir ambar vazifesini gören bir binada sandıklar dolusu iki üç kere kullanıldıktan sonra atılmış, selamlık alaylarına mahsus, beyaz eldivenler bulundu” (Uşaklıgil, 2003: 573).

Sarayın bahçesindeki gezintileri de Abdülhamit'in önemli zevkleri arasında sayabiliriz. Aynı eserinde Halid Ziya, padişahın, diğer padişahların sık sık yaptıkları kayık gezintilerini tercih etmeyip sadece saray bahçesinde gezmekle yetindiğini dile getirir. Yıldız sarayının güzel ve zengin parkında zaman zaman yakın yerlerine yaya, uzak yerlerine de araba ile gezilere çıktığından bahsedildiğini aktarır. Yazar, burada “parkın yakın yerlerine” ifadesini bilinçli kullanır. Bu ifadeyle, padişahın halktan çekinerek saray bahçesinin uzak köşelerine gitmekten özellikle uzak durduğunu belirtmek ister. Salah Birsnel, *Boğaziçi Şingir Mingir* eserinde Sultan Abdülhamit'in kayığa binmesi konusundaki ifadeleri de yukarıdaki iddialarla örtüşmektedir. Birsnel, adı geçen padişahın kayık gezintilerinin parmakla sayılacak kadar az olduğunu belirtir:

“Abdülhamit, padişahlığının ilk aylarında birkaç kez, Cuma selamlığına gitmek üzere sandala binmişse de sonraları kayıklara tümünden arka döndüğünden onun ne kayığı, ne de mayığı vardır” (Birsnel, 2004: 55). Bu, evhamlı yapısı ve düşmanlarının ona karşı bir suikast düzenleme ihtimalini sürekli göz önünde bulundurmasından kaynaklanır.

İkinci Abdülhamit, sanatsal faaliyetlere de ilgi duymaktadır. Halid Ziya'nın Yıldız sarayında karşılaştığı tiyatro sahnesinin varlığı bunu ispatlar (Uşaklıgil, 2003: 202). Başkatip sıfatıyla sarayı gezerken özel daireye yakın yerde bir sahnenin bulunduğunu aktarır ve onu şaşkıncı bulur. Mekanı beğenmemesine rağmen dünyadan elini eteğini çekmiş bir Hükümdar için önemli bir faaliyet olarak niteler. Padişahın tiyatroya olan ilgisine işaret eden sahnede, ikinci Abdülhamit'in zaman zaman bazı piyesleri burada seyrettiğini de ifade edebiliriz.

Padişahın sansür politikalarını eleştiren yazar, aynı tavrını her nedense bu tiyatro sahnesine karşı devam ederek onu zevkten uzak bulur. Burada görev alan oyuncular ve sahnelenen oyunları beğenmez: “Beyoğlu'na uğrayan İtalyan opera heyetlerinin döküntülerinden ve İstanbul'da saraya intisap imkanını bulunca elbette diyar diyar dolaşmak ve her türlü ihtimallere maruz kalmak mecburiyetini üzerlerinden atmak isteyenlerden mürekkep bir takım kadın erkek sanatkarları Muzika-i Hümayun'a dolgun maaşlarla ve bol bol atiyelerle kaydettirmiş olması ve aklına esince bunlara mesela Traviata kabilinden kolayca eserleri icra ettirmesiydi” (Uşaklıgil, 2003: 2002-2003). Hatta, basit olarak nitelediği oyunları, medeniyet merkezlerinin sanat dünyasında yoğrulmuş Avrupalılara ve Büyükelçilere, marifet gibi göstermesini affedilemez olduğunu düşünerek bundan utandığını dile getirir.

Padişahın özel dairede yaptığı faaliyetlerden biri de kitap okumadır. Halit Ziya, Yıldız sarayındaki özel dairede en dikkati çeken bir başka unsurun girişte kurulan divanın olduğunu belirttikten sonra Sultan'ın burada yatıncaya kadar kendisine özel olarak çevrilen macera romanlarını okuduğunu aktarır (Uşaklıgil, 2003: 572).

Hobilerini geliştiren bir başka padişah da sultan Selim'dir. Çok yönlü kişiliğe sahip portre çizen bu padişah, imparatorluğun gelişmesi için büyük gayretler sarf etmesinin yanında sanatla, özellikle müzikle uğraşmayı seven bir devlet adamı olduğu gözlemlenir. Samiha Ayverdi, *Boğaziçi'nde Tarih* eserinde, üçüncü Selim'in hobilerinden bahsederken müziğe oldukça fazla ilgi duyduğunu belirtir. Hatta üçüncü Selim'in müzikal faaliyetlere katkısı nedeniyle söz konusu sanat dalının eski

ihtişamından bir şey kaybetmeyen tek sanat türü olarak görür. Ayverdi'nin aktardığına göre padişah, kız kardeşinin sahil sarayına sık sık uğrayarak ünlü musikîşinasların buldukları meclislere katılır. Aynı zamanda bir bestekar da olan üçüncü Selim, sadece buraya değil Topkapı Sarayı'ndaki meclislere de giderek bestelediği eserleri dinlemiş (Ayverdi, 2005: 202). Ayverdi, padişahın müziğe olan bu ilgisini “Osmanlı tarihinin çelebi hükümdarı ve musiki tarihinin büyük dehası” (Ayverdi, 2005: 300) ifadeleriyle tanıtır.

Padişahlığı döneminde, pek yumuşak huylu davranmayan dördüncü Murat'ın hobilerinin arasında sanat ve edebiyat olması ilginçtir. O da, tıpkı üçüncü Selim gibi edebiyata ve sanata meraklı bir sultan imajı oluşturur. Ayverdi, padişahın “haftanın muhtelif günlerini alimler, şairler, edipler, mütripler, köçekler, nedimler ve tıfliler” (Ayverdi, 2005: 242) ile geçirdiğini çeşitli eğlence ve cümbüş meclislerinde bulunduğunu kaydeder. Hatta adı geçen padişahın, kahve ve tütün yasakları uygulamalarından arta kalan zamanını, coşkun ve taşkın bir zevk içinde geçirerek zamanının büyük kısmını eğlenceye ayırdığını aktarır.

Halid Ziya da *Saray ve Ötesi* eserinde, sultan Reşat'ın zevk ve eğlencelerinden söz ederken hobilerinin başında kayık gezintilerinin geldiğini aktarır. Yazarın Hünkar dediği sultan Reşat, zaman zaman kayıkla Beylerbeyi Sarayı ve Göksu kasrına gider etrafı izleyerek eğlenmeye çalışır. Salah Birsell de aynı eserinde sultan Reşat'ın sandal sefasına dikkat çeker: “Sultan Boğaz'da boyuna sandallarla dolaşır. Çat Beylerbeyi'nde, Çat Göksu'dadır” (Birsell, 2004: 55). Bunların dışında Hünkar'ın vapurla yaptığı seyrânlar da bulunur. Halid Ziya'nın da eşlik ettiğini belirttiği gezintilerin birinde Bursa'ya, İzmit'e gider, birkaç gün bu bölgelerde kalır (Uşaklıgil, 2003: 619).

Belirtilen zevklerin dışında, diğer sultanlar gibi sultan Reşat'ın da küçük merakları, uğraşları vardır. Aşağıda aktarılan anekdottan hareketle Hünkarın hayvanlara, özellikle de geyiklere sevgi beslemiştir. Halid Ziya, adı geçen eserinde, padişahın “bir gün geyiklere saldıran av köpeklerinin çizili olduğu tablodan bile rahatsızlığını bildirdiğini ve o köpeklerin resimden çıkartılmasını arzu ettiğini” aktarır. Aynı yazar, ayrıca Hünkarın halı merakının da olduğunu söyler (Uşaklıgil, 2003: 636). Abdülhamit'ten kalan güvercin merakı, Sultan Reşat'a da bulaşır. Yazar, sultanın “Dolmabahçe'de birçok zamanını güvercinlikte” geçirdiğini belirtir.

Salah Birsal de Sultan Abdülaziz'in güreş sporuna olan merakından söz eder. Abdülaziz, bazen bu sporu seyreder bazen de ünlü güreşçilerle güreşe tutulur. Güreştiği kişilerden kel Aliço olarak bilinen şahısla üç defa güreşerek her seferinde yenilir. Yenilgiyi hazmedemeyen Abdülaziz, Aliço'ya bir miktar para vererek saraydan uzaklaştırır. Ancak bu durum, güreşçinin işine yarar. Zira Kırkpınar güreşlerine katılan Aliço, yirmi yedi sene boyunca başpehlivanlık tahtına oturur. Spora meraklı olan padişahlardan bir diğeri, dördüncü Murat'tır. Ayverdi'nin betimlemesine göre iri yapılı olan Osmanlı Hükümdarı, güç gerektiren sporlara ilgi duyar: "Sultan Murat'ın zevklerinden biri de, kuvvet gösterileriydi. Geniş omuzları, iri yapısıyla kolayına yarışılmayacak bir güce sahipti. Harbe ve cirit ile birkaç kalkanı birden deler, .. dev cüsseli bir adamı kuşağından yakalayıp başının üstüne kaldırabilir.." (Ayverdi, 2005: 242).

Padişahların faydalı zevklerinin dışında zararlı ve olumsuz zevkleri olduğu da söylenir. Burada sadece ikisine yer vereceğimiz zevklerden biri içkinin kullanımı diğeri ise Fransızca eserlerde sıkça rastlanılan şehvete düşkünlüktür. Halid Ziya'nın dile getirdiği ilki sultan Reşat'ın içki müptelası olduğu iddiasıdır. Söz konusu iddiaya karşı Halid Ziya "Dört yıl kadar süren bir mukarenet esnasında bu şöhreti teyit edecek hiçbir emareye şahit olmadım" (Uşaklıgil, 2003: 581) demesine karşın, bundan söz etmesi dahi okuyucunun zihninin karıştırması için yeterlidir.

Yazar, sultan Abdülhamit'e yakıştırdığı diğer olumsuz zevk ise küçük kızlara duyduğu cinsel arzudur. Şehvi heveslerine mağlup olan padişahın "körpe kızlara" düşkünlüğü konusunda çeşitli hikayeler duyduğunu iddia eder (Uşaklıgil, 2003: 199).

2.2.2.2.3. Bakım ve Makyaj

Sultanlar, imparatorluğun zor problemleri ile uğraşırken yıpranır ve erken yaşta çöktükleri gözlemlenir. Bu nedenle yüzlerindeki yaşlılık belirtilerini örtmeye çalışarak genç görünmeye çalışırlar. Halid Ziya, Selanik'te sürgünde bulunan ikinci Abdülhamit ile görüşmesinde Hükümdar'ın İstanbul'da olduğu gibi orada da saçlarını, sakalını boyatmaktan vazgeçmediğini: "Abdülhamit o kadar beceriksizlikle boyanmış idi ki sakalından ceketinin yakalarına boya lekeleri yayılmıştı" (Uşaklıgil, 2003: 469) ifadeleriyle aktarır. Ancak üstündeki elbisenin İstanbul'da Yıldız sarayındakilerin aksine kaliteli olmadığını görür. Salah Birsal, yukarıda adı geçen eserinde ikinci

Abdülhamit'in sakalını boyatmasına değinir. Birsal, Mehmet Akif'in Mithat Cemal ile gezerken, söz konusu padişahın boyalı sakalını görünce rengi değıştiğini aktarır. Zira Akif, Mithat Cemal'in "Hasta mısınız?" sorusuna "Boyalı sakalıyla Abdülhamit'in yüzü birdenbire karşıma çıktı. Fena oldum" (Birsal, 2004: 92) şeklinde abartılı bir yanıt verdiğini aktarır.

Sürgüne gönderilen ikinci Abdülhamit'in yerine geçen sultan Reşat da sakalını boyamaya özen göstermiştir. Tahta geçtikten sonra sakal bırakan sultan Reşat, kırılan sakalını boyayarak genç görünmeye çalışmıştır: "Biraderi nasıl sakalını, hem pek fena bir tarzda boyar idiyse, o da daha maharetle ve asıl rengini verir diye tavsiye edilen bir su ile" (Uşaklıgil, 2003: 113) boyadığını tespit eder.

2.2.2.4. Dış Görünüş ve Vücut Hatları

Edebiyatçıların padişahlara dair aktardıkları bir başka konu dış görünüşleridir. Halid Ziya, ikinci Abdülhamit ile görüşmesinde, sultanın dış görünüşü karşısında da hayal kırıklığına uğrar: "Ben kendisini çirkince, esmerce, gayet çukur siyah gözlü farz ederdim, hiç öyle değildi. Çirkin olmaktan ziyade güzelliğe yakın bir çehresi ve beyaz, belki de pembe bir teni vardı. Gözlerinin rengini tavsif edebilmek için çakır diyeceğim, koyu mavi ile açık tırşe mahlutundan mürekkep bir renk. Yalnız bunların çukurluğunda aldanmamıştım... öyle ki nazarı, derinden, sanki esrar ve sırlar ile dolu bir kuyudan geliyor gibiydi" (Uşaklıgil, 2003: 468) der.

Daha önce hiç görmediği bu padişahın hayalinde kurduğu ile karşısında duran kişinin mizacı arasında bağlantı kuramaz. Daha haşin, sert ve kaba bir kişi beklerken, tam tersine padişah portresi ile karşılaşır ve yazarı gayet hürmetle, saygıyla karşılar. "Çocukluğumdan bu yana ismi kalpleri ürperten" dediği padişahı görüşme boyunca halim selim bulur. Bu nedenle yazarın padişah ile ilgili düşünce ve duygularında değışiklik meydana gelir.

Salah Birsal de adı geçen eserinde Sultan Abdülhamit'in fiziki yapısına dair bazı tespitlerde bulunur. Birsal, söz konusu padişahın orta boylu olmasını ironik bir yaklaşımla dile getirir: "Sultan Hamit orta boyludur. Bir ulu Hakan için orta boy pek övünülecek bir şey değildir ama Abdülhamit onu 'Ortanca dağları ben yarattım' diye kasılmak için kullanır" (Birsal, 2004: 91). Yazar, padişahın bedeninin diğer taraflarını ise şöyle tasvir eder: "Gözleri tahrirli yeşildir. Daha doğrusu yeşil ile mavi arası eladır.

Gözlerinin çevresi de biraz halkalıdır. Bakışları ise – bunu kızı Ayşe Osmanoğlu söylüyor - zeka ve duygu yüklüdür. Saçları, yine bir hakana yakışmayacak biçimde döküktür. Yüzü beyazdır. Pala gibi eğri ve iri burnu bu soğuk ve solgun yüzü ikiye ayırır. Bedeni ise yüzünden aktır. Elleri orta büyüklükte ise de biçimlidir. Ayakları da ne küçük ne büyüktür” (Birsal, 2004: 91). Yazının bir sonraki paragrafında ise Birsal, bir tarihçinin fiziki yapısı ile ilgili saptamalarını aktarır. Tarihçinin saptamaları ile Birsal’in tespitleri arasında paralellik bulunmuyor. Birsal’in kullandığı ‘Ortanca dağları ben yarattım’, ‘eğri burnu’, ‘soğuk ve solgun yüzü’ gibi terimler, subjektif davranmadığı konusunda kendisini ele verir. Bu da, yazarın padişaha karşı olumsuz bir tavır içinde olduğunu göstermektedir.

Ayverdi’nin ikinci Abdülhamit için kullandığı Zat-ı Şahane tabirini Birsal, Abdülmecit’e uygun görerek olumlu bir Abdülmecit imgesi oluşturur. Yukarıda adı geçen eserinin 128. sayfasında Hasibe Hanım diye söz ettiği kadın, ikinci Mahmut’un heybetli portresine nazaran Abdülmecit’i “Cılızdır. Saz benizlidir. Yüzü çiçek bozuğu, sakalı da seyrek” (Birsal, 2004: 128) sözleriyle betimler. Birsal’in Abdülmecit betimlemelerinde kullandığı ‘seçkin, Müminlerin Emiri, gece ve gündüzlerini abidane ve akilane geçiren kişi” sıfatları, onun olumlu Abdülmecit imgesi oluşturma çabasında olduğunu gösterir.

2.2.3. Fransızca ve Türkçe Eserlerdeki Padişahlara Bakış Açısının Karşılaştırılması

İncelemeye tabi tutulan eserlerde, yazarların padişahlarla ilgili yorumlarında ortak noktalar dikkati çekmektedir. Bu noktalardan ilki, yazarların görüşükleri padişahların etkisinde kalmalarıdır. Fransız yazar Lamartine, daha çok, Sultan Abdülmecit’in bakışlarından etkilenir. Henüz genç olan padişah, taşıdığı büyük sorumluluğun ağır yükü altındadır. Bakışlarında “genç bir adamın çekingenliği, yüz çizgilerinde hafif bir melankoli havası” mevcuttur. Yüzü ise “genç bir hükümdarın yüzünden çok genç bir ruhani reisin yüzü”ne benzer. Bunlara Padişahın ağırbaşlılığı eklenince Lamartine’e göre bu portre, Don Carlos’un portresine benzer.

Tıpkı Lamartine gibi Halid Ziya da, ikinci Abdülhamit’ten etkilendiğini belirtir. Görüşme öncesi beslediği önyargılar, eleştiriler, görüşmeden sonra şiddetini yitirir. Selanik’te, görüşmeye giderken, küçüklüğünden beri adı bile etrafa korku salmak için yeterli bulduğu bu padişah için iyi düşünceler beslemez. Bu yüzden yazar, Yıldız

Sarayı'na resmi işler için gittiğinde “çukur gözleriyle beni takip ediyor zannıyla gözlerimi indirerek yürüdüm” der. Ancak, görüşme sırasında eski Hükümdar'ın nazik tutumu karşısında önyargılarında aşırıya kaçtığını düşünerek bakış açısını değiştirir. Padişahı, yumuşak huylu ve daima etrafını kendisinden memnun etmek isteyen bir kişi olarak görmeye başlar.

Yazarların bir başka ortak tespiti, padişahların olduklarından daha yaşlı görünmeleridir. Bütün yazarlar, padişahların sakalları erken yaşta kırıldığı konusunda adeta fikir birliği içindedirler. Sadece Halid Ziya, padişahların kır sakallarını gizlemek için sakallarını boyadıklarını ısrarla tekrarlar. Fransız edebiyatçılar, sakal boyatmaya değinmez. Bunun 19. yüzyılın Osmanlı Devletinin en çok sıkıntı çektiği, birden fazla sorunla boğuştuğu yüzyıl olmasından kaynaklanır. Padişahlar, üç kıtaya yayılmış İmparatorluğun çektiği sancılarla mücadele ederken, dış görünüşleri yıpranır, saç ve sakalları erken yaşta kırılır.

Yapılan eleştiriler göz önüne alındığında, Fransız edebiyatçıların padişahlarla ilgili yorumlarında daha ölçülü bir tutum sergiler. Bunun iki sebebi vardır; birincisi, sultanlar ile yüz yüze görüşebilenler arasında yer alan Lamartine, Loti ve Farrère'in birer Türk dostu olmalarıdır. İkincisi ise okudukları eserlerden ve Avrupa'da anlatılan zalim padişah imgesinden farklı bir kişilik ile karşılaşmalarını farketmeleridir. Büyük bir imparatorluğun başında bulunan bu adamlardan gördükleri hürmetten dolayı yazarlar, hayrete düşer ve onları överler.

Türk yazarların ise padişahlara ideolojik temelde yaklaştıklarından yorumlarında öznel bir yaklaşımı tercih ederler. Bu yüzden, yorumlarında zaman zaman ifrat ve tefrite varırlar. Samiha Ayverdi'nin dışında kalan yazarlar, ikinci Abdülhamit'in politikalarını, dönemin zor şartları içinde tahlil etmeyerek ona yönelttikleri olumsuz eleştirilerinde aşırıya kaçtıkları görülmektedir. Olumsuz yaklaşım sergileyenlerin çoğunun, Avrupalı bir eğitim görmelerinden ve batılı bir yaşam tarzını arzulamalarından kaynaklanmaktadır. Çünkü yazarlar, böyle bir yaşam tarzına en büyük engeli Sultan Abdülhamit'i ve onun siyasetinde ararlar.

Türk ve Fransız yazarlar, padişahların kendilerine zaman ayırdıklarını ve bakımlarını aksatmadıklarını dile getirirler. Bu konuda yazarlar, bütün sıkıntılara rağmen padişahların küçük hobilerle uğraşdıkları, saç ve sakallarını boyadıkları, hürmetkar oldukları ve sade giyindiklerini ileri sürmektedirler.

2.3. Mürebbiyeler

2.3.1. Fransız Edebiyatında Mürebbiyeler

İstanbul'un toplumsal yaşamında Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan mürebbiyelik, çocuğun yeteneklerini tanıyıp onları geliştirmeyi hedefler. Özel hocalar tutularak evde eğitim önem kazanınca zengin hatta orta halli aileler, çocuklarının eğitim ve terbiyesinin konak içerisinde verirler. Bu da, mürebbiyelerin yaygınlaşmasına ön ayak olur.

İncelemeye tabi tutulan Fransızca eserlerde, mürebbiyelik sadece Pierre Loti'nin *Bezgin Kadınlar* adlı romanında yer alır. Loti, romanının girişinde, Zahide adına başkahraman André Lhéry'e mektup yollayan Fransız mürebbiyeden söz eder. Yedi yıl Zahide'ye öğretmenlik yaptıktan sonra başka evde görev alan mürebbiyenin ismi Esther Bonneau'dur. Matmazel Bonneau diye çağrılan Fransız kadını, anlatıcıya göre üniversiteden diplomalı olmasına rağmen fakir bir aileye mensup yaşlı bir mürebbiyedir. Giyiminde siyah tonlar ön plandadır. Siyah elbise giyer, büyük siyah şapka takar, üstüne de beyaz bir tül bırakır (Loti, 2007: 17).

Anlatıcı, fizik görünüşünden ziyade mürebbiyenin kültürüne ve yaptığı işe dikkat çekmektedir. Matmazel Bonneau, çocuk eğitimi konusunda başarı elde etmiş olacak ki Zahide'nin eğitiminden sonra on sekiz ay süreyle, bir başka ailenin çocuklarına mürebbiyelik yapmaktadır. Kendisini kanıtlamış bir mürebbiyenin o dönemde, bir başka aileye tavsiye edilmesi bir gelenek haline gelmiştir.

Bonneau, eski öğrencisi ile görüşerek ilişkiyi koparmaz. Zira, Zahide'nin André ile mektuplaşmasını ilk başlarda Matmazel Bonneau sağlar. Yaşlı mürebbiye: "Bedbaht büyükannenizin böyle terbiye için bana yedi yıl para vermiş olduğunu düşünüyorum da,..” (Loti, 2007: 23) ifadesiyle bu aracılıktan ya da anlatıcının deyimiyle 'suç ortaklığından' rahatsızlık duyar gibidir. Kendini suç ortağı olarak görmesi sadece mektupları taraflara ulaştırmasından kaynaklanmaz. Aynı zamanda Zahide'nin mektuplarda kullandığı Fransızca'yı da öğretmek mektuplaşma işine zemin hazırladığını düşündüğünden kaynaklanır: "Fransızca öğretmiş, hatta, alay olsun diye ders sonlarına Gyp'in kitaplarından alınma, biraz da argo ilave etmiş"tir (Loti, 2007: 22).

Anlatıcı da mürebbiyenin duyduğu vicdan azabından dolayı temize çıkarmaya çalışır: "Matmazel Esther Bonneau ise yukarıda odasında vicdan azapları duyuyordu. Beyaz lake yazıhanenin üzerine Kant'ın kitabını, Nietzsche'nin, hatta Baudelaire'in kitaplarını sokmuş olan tabiidir ki; kendisi değildi" (Loti, 2007: 22). Yine de

sorumluğunun bilincinde olan mürebbiye bu genç zekanın düzensiz gelişmesinden dolayı kendisini sorumlu hisseder.

Romanda, Zahide'nin kuzenlerinin haremde bir Alman mürebbiyeden de söz edilir. Şişman olan bu kadın, kızlara müzik hocalığı yapar. Mürebbiyesi olduğu Fahrünnisa'ya en iyi şekilde piyanoyu öğretir: “Bu şişman hanım musiki profesörü idi, esasen de ehliyetini inkar mümkün olmayan bir kadındı. Şimdiden bir sanatkar gibi çalmakta bulunan Fahrünnisa ile Bach'ın füglerinin yeni bir tertibini iki piyano ile her ikisi de bütün ruhlarını vererek çalmışlardı” (Loti, 2007: 29). Anlatıcıya göre bu haremde bulunan kadınlar, Fransızcanın yanında Almancayı da konuşarak iki Avrupa dilini bilmektedirler. Şişman Alman mürebbiye içeri girince, genç kızlar aniden Almanca konuşmaya başlar. Bu durum, mürebbiyelerin henüz kapalı bir ortamda yaşayan İstanbul kadınlarının üzerinde oluşturdukları etkiyi en iyi şekilde göstermesi açısından önemlidir.

Mürebbiyeler, sadece çocukları kültürel anlamda eğitmez aynı zamanda batılı giyim tarzını da aşlar. Zahide'nin mürebbiyesi ile gittiği haremde, genç kızların, Batı modasına uygun elbiselerle düğüne gelmeleri bunu gösterir. Anlatıcı, bunu mürebbiyelerine bağlar: “Büyük terzilerinin bütün son yarattıkları elbiseler, mürebbiyelerinin tamamen Fransız, İsviçreli Alman veya İngiliz yaptıkları, fakat yine Hatice, yahut Şeref, yahut Fatma, yahut Ayşe tesmiye edilen ve hiçbir erkeğin hiçbir zaman görmemiş bulunduğu bu küçük mahluklar tarafından insanı hayran bırakan bir mükemmeliyetle giyilmektedirler” (Loti, 2007: 64). Bu örneklerden hareketle, mürebbiyelerin 19. yüzyılda, İstanbul'un zengin, orta halli ve aristokrat ailelerinin çocuklarını eğittikleri ve çocuklara yabancı dili en iyi şekilde öğrettikleri, müzik, edebiyat gibi dersleri verdikleri sonucu çıkar. Bu şekilde batılı kültür unsurlarıyla yetişen çocuklar, burada da görüldüğü gibi Paris ve diğer Avrupa şehirleri modasına uygun olarak giyinir.

2.4. Cariyeler

Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'daki saray, yalı, köşk ve konakların ev işlerini gören hizmetçiler, 19. yüzyıl İstanbul'unu işleyen Türk romanlarının çoğunda dadı, halayık, kalfa, uşak ve hizmetçi sıfatlarını taşıyan karakterler yer alır. Bunların yanında köle durumundaki cariyelere de rastlanmaktadır.

Prof. Dr. Orhan Okay, cariyelik konunun “Namık Kemal’den başlayarak Halid Ziya’ya kadar romanda çeşitli boyutlarıyla işlendiğini” (Okay, 2005: 84) söyler. Samiha Ayverdi, *İstanbul Geceleri* adlı eserinde saray ve konaklarda “kilerci, sofracı, kahveci, çamaşırıcı, yatakçı ve hazinedar” gibi sıfatlarla anılan kalfalar bulunduğunu da aktararak bu kişilerin misafir ağırlama ve ev halkının giyim ihtiyacını karşılama gibi önemli görevler üstlendiklerini aktarır (Ayverdi, İG: 177).

2.4.1. Fransız Edebiyatında Cariyeler

İstanbul’a gelen Fransız edebiyatçıların ilginç buldukları unsurlardan biri de saray ve konaklarda bulunan cariyelerdir. Hizmet etmekle görevli bu kişiler, genelde ya Kafkas kökenli Çerkez ya da siyahi Araplardan oluşur. Yaşları sekiz ve daha yukarısında olan bu karakterlere hemen hemen bütün eserlerde rastlamak mümkündür. Pierre Loti kurgusal eserlerinde bu karakterlere yer verir. Yazarın cariyeye karakterlerinin çoğu küçük yaştaki beyaz tenli Çerkez güzellerinden oluşur. Bu karakterler, Avrupa’da yerleşik geleneksel cariyeye imgesine daha yakındırlar. Yazarın *Aziyadé* eserinin kahramanı, bir davet üzerine gittiği İzeddin Ali Efendi’nin evinde, sekiz yaşındaki iki Çerkez cariyeye karşılar. Kahraman, onlardan: “Satılıktırlar ve bunu bilirler. Neşeli yüzleri düzgün ve sevimlidir. Başlarının tepesine, pek yükseğe kaldırılmış olan saçlarında çiçekler vardır” (Loti, 2000: 145) şeklinde söz eder. Cariyeler, misafiri, elini öpüp alınlarına götürerek içeri alırlar. Yazarın burada söz konusu cariyelerin yaşının küçük olduğunu belirtmesi bir eleştiri olarak kabul edilebilir.

Kahramanın sevgilisi ve romana ismini veren genç kız Aziyade de Çerkez kökenlidir. Satılık cariyeye olmasına rağmen, konak sahibi olan Abeddin Efendi ile evlenen Aziyade, daha sonra Selanik’te bir sayfide tanıştığı romanın kahramanı İngiliz deniz subayı ile İstanbul’a gelip yasak aşk yaşar. Deniz subayı, sevgilisinin Çerkez olduğunu düşündükçe, “Yarı vahşi ve hayvan derileriyle örtünmüş haşin

Çerkezlerin geçişlerini gördüğüm zaman, damarlarının kanı, sevgilimin kanının eşi olduğu için, bu bilinmedik insanlara doğru beni bir şey çekiyor” (Loti, 2000: 152) diyerek Çerkezistan’a karşı büyük sempati besler.

Loti, *Bezgin Kadınlar* romanında cariye karakterlerine yer vererek aynı imgeyi tekrarlar. Eserin anlatıcısı André, evlenecek olan Zahide’nin damat evine gelişini anlatırken salonda iki cariyenin bulunduğunu söyler. Bunlardan gelini karşılayanın uzun boylu ve güzelliğini ise kusursuz bulurken giyimini de “Asker çuhasından altın kılıptanlı ceket giyen, kemere sokulu uzun etekli, altın sırmalı küçük zabit serpuşlu genç bir Çerkez cariye” şeklinde tanıtır. Kahramanın gördüğü, bu cariyenin de Çerkez olmasını Saray hizmetine hiçbir Türkün kabul edilmemesine bağlar (Loti, 2007: 97).

Yazar, aynı düğünde cariye kökenli başka hanımlardan da söz eder. Bunların da “sarı saçları, üzerinde küçük birer hotoz bulunan, uzun etekleri kemerlerinde hapsedilmiş” üç eski cariye olduklarını belirtir. “Sarı saçlı” ifadesinden Çerkez oldukları ihtimali güç kazanan bu kadınlar önceden buranın hizmetinde bulunmuş cariyelerdir. Şimdilik ise hürriyetlerine kavuşarak evlenen bu kişiler, bağlantılarını kesmeyip kendi ailelerine gider gibi saraya rahat ve davetsiz bir şekilde girip çıkarlar.

Fransız yazarların cariyelere dair anlatılarında üzerinde durdukları bir başka konu da toplumda gördükleri muameledir. Çoğu yazar, cariyelerin İstanbul toplumunda köle muamelesinden ziyade hür insanlar gibi değer gördüklerini belirtir. Pierre Loti, yukarıdaki sahneden yola çıkarak cariyelerin itilip kakılmadıkları, her zaman evin bir bireyi gibi muamele gördüklerini anlatmaya çalışır. Cariyelerin gördüğü iyi muamele karşısında, bir parantez açan yazar, Fransız sosyalistlerin hanımlarının hizmetçilerini, Türk hanımlarının cariyelerine karşı takındıkları muameleyi görmeleri ve bunu uygulamaları için hareme tahsil ve terbiye görmeye davet eder.

İstanbul’a 1852’de gelen Théophile Gautier de cariyelerin ilerleyen yıllarda gördükleri ilgiye dikkat çeker. Bu konuda kullandığı ifadeler Pierre Loti’nin yukarıdaki düşünceleriyle çarpıcı bir şekilde paralellik arz eder. Bu benzerlik bizi, Loti’nin söz konusu tespitlerini Gautier’nin *İstanbul* adlı eserinden esinlenerek yazdığı sonucuna vardırır. Zira, *Bezgin Kadınlar*’ın yazarından yıllar önce İstanbul’a gelen Gautier’nin adı geçen eseriyle bir çok Fransız gezgin edebiyatçıyı etkilediği bilinen bir gerçektir. Gautier, *İstanbul* adlı yapıtında, sarayda yıllarca hizmet ettikten sonra bir Paşa ile evlenen bir cariyeden söz eder. Söz konusu cariye hakkındaki bilgileri, hareme giren

Avrupalı bir madamdan aldığını aktaran yazar, cariyelerin belli bir hizmet süresinden sonra önemli bir kişiyle evlenebileceklerini söyler: “Padişah, bu hanımlar otuz yaşına gelince azat eder; bu eski köleler sarayda edinmiş oldukları ilişkilerin yardımı ve saraylı olmanın ayrıcalığı sayesinde parlak bir evlilik yapma fırsatını elde ederler. Zaten bu gibi kadınlar iyi terbiye görmüşlerdir; okuma, yazma, şiir bilirler, raks eder, çalgı çalar, sarayda almış oldukları ince terbiyeleri, kibar tavır ve davranışlarıyla dikkati çekerler” (Gautier, 2007: 186). Gautier, çoğu zaman bu cariyelerle evlenmenin erkeğe avantajlar sağladığı görüşündedir. Ona göre erkek, sarayın gizli kalmış taraflarını ve entrikalarını bilen bu kadınlarla evlenerek geleceğini bir anlamda garanti altına alır.

Cariyelik veya kölelik konusu, Fransız yazarların İstanbul anlatılarında da ele alınır. Pierre Loti'den daha önce İstanbul'a gelen Sultan Abdülmecit'in dostu Lamartine, bir genç aracılığıyla yalnız erkeklerin girebildiği İstanbul'un *Esirler Pazarı*'na giderken şu düşünceleri taşır: “Bizim sığır ve at sattığımız gibi başkalarının hayatı, ruhu, vücudu ve özgürlüğünün satıldığı, satın alanların kendilerini o hayatların meşru sahibi bildikleri bu pazara girerken bunları düşünüyordum” (Lamartine, 1971: 108). Bu düşünceler, yazarın geleneksel imgenin dışına çıkmayarak cariyelik ile köleliği eşit tuttuğunu ortaya çıkarır.

Pazarda dükkanlarda iki tür cariyenin, yani Arap ve Çerkezlerin, bulunduğunu ve bunların da ayrı mekanlarda yer aldıklarını gözlemlemiştir. Arap cariyelerin önü açık bölmelerde ve çoğunlukla örtüsüz olarak sergilendiklerini gören Lamartine bu esirler grubunu şöyle tanıtır: “On iki on beş kadar Habeş genç kız idi; başları üstünde vazo taşıyan antik çağların kariyatid heykelleri gibi birbirlerinin sırtına dayanmış duran bu genç kızlar, yüzleri seyircilere dönük olarak bir halka kurmuşlar. Çoğunun yüzü çekici güzellikte; bu kadınlar badem gözlü burunları hafif kemerli, dudakları ince, yanakları oval ve zarif, saçları karga kanadı gibi simsiyah ve parlak. (...) ince ve uzun boyludurlar, güzel memleketlerindeki palmiyelerin dalları gibi (...) bacaklarında mavi boncuktan bilezikler vardı” (Lamartine, 1971: 108). Bu kadınların yüz ifadelerini de Fransa'daki köy pazarlarında satılmayı bekleyen küçük baş hayvanların kederli yüz ifadesine benzettir. Bir başka bölmede de hazin olarak nitelediği manzarada ise satıcıların küçük çocuk ile annesini ayrı kişilere satarak birbirlerinden ayırmak istediklerini belirterek kadının sürekli ağladığını dile getirir.

Pazarda, Çerkez veya beyaz tenli cariyelerin daha farklı ilgi gördüklerini gözlemler. Farklılıkları hem mekanda hem de fiyatta ortaya çıkar. Yukarıda belirtildiği gibi yazarın gördüğü siyah derili cariyeler önu açık dükkanlarda satılırken beyaz cariyeler ise perde ile örtülü dükkanlarda satılırlar. Kapalı dükkanlara zor bela girdiğini aktaran Lamartine, bu bölmede genç ve güzel Çerkez ve Gürcü kızlarının kaldığını söyler. Orada gördüğü Gürcü kadınlardan birinin kusursuz bir güzellikte olduğunu ve bunun da İstanbul'un genç bir paşasının haremine götürülmek üzere gözlerinin önünde satıldığını aktarır (Lamartine, 1971: 111). Yazar, beyaz kadınların yirmi bin kuruşa (beş bin frank) fazla güzel olmayan siyah esirlerin ise beş, altı yüz franka, Arap güzelinin ise ancak bin franka satıldığını da açıklar.

Çerkez ve Arap cariyelerin dışında, Fransız yazarlar az da olsa İstanbul'da Türkçe eserlerde sukça rastlanılan Rum hizmetçilerden söz ederler. Gérard de Nerval, Ermeni asıllı bir arkadaşının evinde çocuklara dadılık yapan Arap bir cariyenin yanında kendisini bir Rum hizmetçi karşıladığını aktarır (Nerval, 1974: 182).

2.4.2. Türk Edebiyatında Cariyeler

2.4.2.1. Çerkez veya Beyaz Cariye

İncelenen Türkçe eserlerde İstanbul saray ve konaklarında en çok beyaz tenli cariyelerin tercih edildiği anlaşılmaktadır. Çoğu Kafkas kökenli olan bu cariyelerin sayısı, çoğu zaman abartılı rakamlara ve spekülasyonlara yola açar.

Salah Birsel de cariyelerin sayısının oldukça kabarık olduğu izlenimi verir: “O çağlarda saraylar, konaklar, yalılar silme cariyedir. Yüzlerce cariyesi olanların sayısı pek kabarıktır. Paşalar, vezirler, efendiler de boyuna cariyelerine kesilirler” (Birsel, 2004: 64). Cariyeler, Çerkezlerden başka milletlere de mensup olabiliyorlardı. Birsel, bunların: “Çoklukla Macar, Rum, İranlı, Rus, Ermeni, Ukraynalı, Çerkez, Sırp, Gürcü güzellerin” arasından seçildiğini yazar.

Cariye anlamındaki hizmetçilerle Halid Ziya'nın *Ferdi ve Şürekası* adlı romanında karşılaşılmaktadır. Eserde, Ferdi Efendinin üç katlı, kagir, kafesli ve demir cumbalı konağında köle olarak bir uşak, iki cariye ve Hacer'in halayığı Melekzat bulunmaktadır. Bunlar, kendilerine iyi davranılmasa da, hallerinden memnundur. Çıkla, romandaki Melekzat'ın durumundan memnun olmasını gidecek başka yeri olmamasına bağlar: “Kendilerine kötü davranılsa bile çoğunlukla gidecek yerleri olmadığından

dolayı hallerinden memnun olan halayıklar içinde bir örnek olması hasebiyle Melekzat'ın durumu önemlidir" (Çıkla, 2004: 339).

Halid Ziya'ya göre bu halayık, adeta Hacer'in çocuk oyuncağıdır: "Bu kız, o kızlardandır ki onlar, evin bir köşesine konacak tuhaf bir heykel, ya da arabanın bir tarafına atılacak güzel bir süs gibi alınır. (...) Hacer'e oynamak için birisi gerekti, işte ona Melekzat'ı vermişlerdi; Hacer'in; çocuklarda yaradılıştan olan hainlik duygusuyla birisini dövmeğe, ısırmağa, çimdiklemeğe, oyuncağına kızdığı zaman bir şeyden öfkesini almağa, canı sıkıldığı vakit birisiyle uğraşmaya, ya da ara sıra insan yüreğinde doğan sevgi duygusuyla birisini öpmeğe, ona sarılmağa, halıların üstünde iki kedi yavrusu gibi yuvarlanmaya ihtiyacı olurdu; işte ona Melekzat'ı vermişlerdi. Hacer, Melekzat'ı çeşitli heveslerine yarar bir oyuncak, Melekzat; Hacer'i kafası okşanan ya da kulakları çekilen bir kedinin sahibini sevmesi gibi severdi" (Uşaklıgil, 1984: 42-43)

Uşaklıgil'deki olumsuz halayık imajına karşılık, Ayverdi'de olumlu halayık ve cariyeye imgesi yer alır. Ayverdi, cariyelerin her türlü hakka sahip olduklarını saz ve söz meclislerine katılıp eğlenebildiklerini öne sürer. Onlar, saz ve oyunla da kalmaz zaman zaman midilliye, eşeklere biner yalının ucu bucağı olmayan bahçesinin bir köşesinde eğlenirler. Yazar bu eğlenceyi: "zevk ve safa çığlıkları bulutlara çarparcasına yükselir, genç ve kıvrak bir neşe, tatlı bir meltem gibi çayırlara, çimenlere dudaklarını değdirip değdirip geçerdi" (Ayverdi, İG: 179) sözleri ile betimler.

Cariyeler, her ne kadar ticarete kanunen alınıp satılan bir mal ise de örf ve adetlere göre sosyal alanda hakları ve hürriyetleri güvence altındadır. Pazardan belli bir ücret karşılığı eve getirilen bu köleler, Avrupa'da sanıldığı gibi evlerde hor görülmezler. Samiha Ayverdi, *İbrahim Efendi Konağı*'nda cariyelerin, bir çeşit toplumsal güvence altında olduklarını, bu güvenceyi ihlal eden efendilerin toplumdan dışlandığını ileri sürer: "Kölesinin veya cariyesinin hakkına, şeref ve haysiyetine el uzatan, bed muamele eden bir efendi, cemiyet içinde mevkiini sarsmış, ve amme vicdanının nefretini üstüne çeker"di (Ayverdi, İEK: 206).

Hizmetlerinin karşılığında cariyeler, bağlı oldukları kapı tarafından terk edilmeyerek büyük değer görür. Gördükleri değerın ispatı da, bunların belli bir süreden sonra evin sahibi tarafından uygun biri ile evlendirilmeleridir. Ayverdi, bunun örf ve adet hatta kanun haline gelerek hiçbir ailenin bu geleneğin dışına çıkmadığını belirtir. *İbrahim Efendi Konağı* eserinde yıllarca çalışıp "çırak olma" vaktini geçirdikten sonra

evlendirilen Teranedil ve Şayeste adında iki kalfadan söz eder. Teranedil, kökçü Halil Efendi adlı zengin biri ile evlenip çoluk çocuğa karışır. Etrafta da Emine Hanım veya Emine Abla şeklinde çağrılır (Ayverdi, İEK: 303).

Teranedil kalfadan daha şanslı olanlar, devletin önemli makamlarında bulunanlarla evlenirler. Kuntay'ın *Üç İstanbul* romanında Maliye Bakanının eşi Cemalifer, eski bir halayıktır. Şimdi ise devletin mali politikalarına yön veren kurumun başındaki kişiyle evlidir. Ancak, diğer halayıkların tersine, Cemalifer, geçmişinden, halayıklığından utanır bir tutum sergiler (Kuntay, 2007: 171). Burada Cemalifer'in bir halayikken Maliye Bakanı gibi önemli bir görevde bulunan biri ile evlenebilmesi, halayıkların sahip olduğu hakların ne derece ileri düzeyde olduğunu göstermesi açısından ilginçtir.

Cariyeler, kalfalar ve halayıklar, evlendirilip türlü ihtiyaçları giderildikten sonra bile ev sahibi ile ilişkilerini koparmayarak uzun süre bu ilişkileri devam ettirir. Ayverdi, iki taraf arasındaki ilişkinin çocuklarından sonra bile sürdüğüne işaret eder: "Efendiye, geleneğin yüklediği bir görev daha vardı. Aile, emektarını mal ve mücevherlerle taltif ederek işin içinden çıkmış sayılmazdı. Ev bark sahibi edilen köle veya cariye'nin çoluğu çocuğu da gene aynı kapının mensubu sayıldığından, aradaki münasebet yalnız bayramlara seyranlara inhisar etmezdi" (Ayverdi, İEK: 207).

Cariyeler ile konak efendileri arasında oluşturulan bağ, oldukça kuvvetlidir. Samiha Ayverdi, sık sık bu bağın hiç kimse tarafından koparılamayacak kadar sağlam olduğunu açıklamaktadır. Yazar, *İbrahim Efendi Konağı* eserinde Revnakfer kalfanın başına gelenleri aktararak ev sahibi ile cariyeler arasındaki güçlü ilişkiye işaret eder. Henüz iki yaşında annesi ölen Cemal Beye hem dadı hem de annelik yapan Çerkez kökenli Refnakfer'in babası, çalınan kızının izini sürerek yıllar sonra kızını bulur. Konak, Revnakfer'e eşyası, mücevherleri ve parasını alarak babasıyla gitme izni vermesine rağmen kız gitmeyi kabul etmez. Geleneğe göre, bir bey kızı olan kalfalar her zaman hür olduğundan, babasının bütün ısrarlarına karşın Revnakfer, Cemal Beylerde kalmayı yeğler.

Cariyeler, özellikle evin hanımı ile koparılmaz bağlar kurarak samimi bir ortam oluşturur. Bu samimi dostluk, daha çok güven kavramı üstüne kuruludur. Yine aynı eserde mekan olarak kullanılan İbrahim Efendi konağının komşusu Cemal Beylerde evin hanımı ile kalfa arasında kurulan samimiyet de güven kavramı üzerinde gelişmiştir.

Nazlı Hanım, kalfası İkbâl'e çok güvenerek kimseye açmadığı dertlerini onunla paylaşarak zamanla ikisi de can ciğer dost olur. Ayverdi, Nazlı Hanımın, “evinin her işinde müşkülünde İkbâl Kalfa hazır nazır olmadıkça içinin rahat edemediğini söyler (Ayverdi, İEK: 220).

Şemseddin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* eserinde Fitnat Hanımın en büyük sırdaşı Ali Beyin Serfiraz adlı cariyesidir. Bu yüzden, Fitnat, başına gelenleri bir bir cariyesine anlatarak rahatlamaya çalışır: “Fitnat Hanım, Serfiraz'ın bu kadar rica ve ibramına mukavemet edemeyip kimseye söylememesini rica ettikten sonra, ağlaya ağlaya, bütün hikayesini söyler. Serfiraz, çok müteessir olur, pek çok ağlar. İki kızcağız böyle dertleşerek, ağlayarak, saat dokuza kadar otururlar. O vakit Serfiraz, Fitnat'ı yatmaya mecbur eyler” (Şemseddin Sami, 1999: 118).

Eserlerde, beyaz tenli cariyelerin evin çocuğu gibi değer gördüğü ve özel hocalardan eğitim aldıkları anlatılır. Buna en çarpıcı örnek Ahmet Mithat'ın *Felâhın Bey ile Rakım Efendi* eserinde yer alır. Bir esircide yüz liraya satın alınarak Canan adını alan Çerkez kökenli güzel cariyeye, kendisini kanıtlamış mürebbiyeden özel dersler alarak son derece iyi muamele görür.

Romanda efendi ve cariyeye ilişkisi göze çarpan unsurlardan biridir. Efendi'nin cariyeye bakışı, ilk başlarda bir babanın kızına duyduğu ilgiyi hatırlatır. Rakım Efendi, himayesi altındaki bu cariyeye ailenin diğer fertlerinden ayrı tutmaz, ona özgür bir insan gibi davranır. Canan'ın eğitimine büyük önem verir; yeteneklerini geliştirmesi için ona her türlü olanağı sağlar. Canan, Yozafino adlı mürebbiyeden müzik ve Fransızca dersleri alır.

Oldukça zeki olan cariyeye, derslerde arkadaşlarına kısa sürede fark atar. Kısa sürede, Fransızca'nın yanında Arapça, Farsça ve Türkçeyi de öğrenir. Başta evde bulunan Fedayi Dadı'ya yardım etmek için alınan Canan, evin küçük Hanımı gibi davranır, modayı yakından takip eder (Ahmet Mithat, FBRE: 43). Prof. Dr. İsmail Parlatır da, eserde Rakım Efendi ve Canan arasındaki ilişkilerin iyi seyrine değinir ve yazarın bundan hareketle, Türk sosyal hayatındaki köleliğin insani duygulardan beslediğini gözler önüne serdiğini açıklar (Parlatır, 1992: 1229).

Namık Kemal'in *İntibah* adlı eserinde, Ali Beylerin cariyesi de eğitim seviyesi yüksek olduğu gibi beş parmağında beş marifet vardır. Fatma Hanım, oğlu Ali Beyi evin cariyesi Dilaşub'la evlenmeye iknaya çalışırken cariyenin şu özelliklerini sayar:

“Yalnız güzel değil oğlum... Terbiyesi güzelliğinden daha üstün... Oldukça iyi okuma yazma biliyor, güzel bir sesi var, gayet güzel piyano çalıyor. İğne işlerinin hepsinde Avrupa kızları kadar marifetli. Hele huyu, melek gibi!..” (Namık Kemal, 2002: 74).

Ahmet Mithat, İstanbul’un Müslüman kesimlerdeki cariyelerin gördüğü değeri ifade etmek için konuyu bir başka boyutu ile ele alır. *Müşahedat* eserinde, beslemelikle cariyeliği karşılaştırır. Beyoğlu’nun gayr-i müslim kesimlerinde besleme diye adlandırılan hizmetçilerin durumunu İstanbul’un Müslüman ailelerinde kalan cariyelerinkine karşılaştırarak bazı önemli saptamalarda ve haklı eleştirilerde bulunur. Yazar, kendisine aktarılan bir besleme kızın başına gelen üzücü olaylardan hareketle, konuya değinir ve bu eleştirileri yapar. Buna göre on bir yaşındaki Takuhi adlı besleme kızı, Beyoğlu’nun Rum veya Ermenilere ait evlerde hizmetçilik yaptığı sırada türlü zorluklar yaşar. Gayri müslim olan cariyenin hikayesi şöyle dile getirilir: “Küçük yaşta sahipsiz kalan bu kız, Beyoğlu’nda beslemeliğe çıkar. Takuhi, gayet uslu, akıllı bir kız olmasına rağmen hiçbir yerde dikiş tutturamaz. Biraz büyüdüğünden, her gittiği evin Madaması, kendisini, kocasından kıskanır ve kapı önüne koyar. Çeşitli defalarca da hamile kalır. Her seferinde çocuğu düşürür. Ancak sonuncusunda beceriksiz bir ebenin ellerinde çocuk düşüreyim derken kendisi mezara düşer” (Ahmet Mithat, M: 139).

Ahmet Mithat, iddialarını güçlendirmek için Müslüman evlerdeki cariyelik ile Beyoğlu’ndaki gayri Müslim evlerdeki beslemelik sistemini karşılaştırır. Cariyelik, beslemelik sisteminden daha zararsız olduğu konusunda okuyucuyu ikna etmek için de, bir Rum dostunun konuya dair olumsuz izlenimlerini aktarır. Yazar, bu dostundan beslemelik nedeniyle çok sayıda kızın Ada’dan İstanbul’a geldiğini ve bu kızların sonlarının kötü bir şekilde sonuçlandığını işittiğini aktarır. Söz konusu kızlar geleneksel değerlerini yitirerek büyük çoğunluğunun evlerine dönmediklerini, bunların İstanbul’da kalarak felaket ve sefaletle duçar olduklarını söyler. Ada’ya dönenlerin ise ahlaki erozyona uğradıklarını, kocalarına iyi bir eş, çocuklarına iyi bir anne olmaktan uzaklaştıklarını, bu yüzden ada halkının, kilisede yemin ederek İstanbul’a beslemelik kız göndermemeye kesin karar aldığını dediğini vurgular.

Yazar, Takuhi’nin hikayesinden ve Rum dostunun aktardıklarında hareketle, Avrupalı yazarların cariyelere kötü davranıldığı iddialarının gerçeği yansıtmadığını ve haksız eleştirilerde bulduklarını düşünür ve “Hangi cariyeye esaretten dolayı duçar-ı sefalet olmuştur? İçlerinde kaç tanesi kocasız kalmaya mahkumdur?” (Ahmet Mithat,

M: 138) diye sorar. Ona göre, İstanbul'daki cariyeler, suçlamaların tam tersine ev barkı sahibi olabilip Beyoğlu'ndaki değme aile kızlarından daha bahtiyar olurlar.

Ahmet Mithat, başta *Felâhî Bey ile Rakım Efendi* ve *Acaib-i Alem* gibi başka eserlerinde de İstanbul'daki cariyeliği Batı'daki kölelikten üstün tutmaya çalışmaktadır. Ancak, yazardan aktarılan yukarıdaki ifadeler, konunun özünü ortaya konduğunu göz önünde bulundurularak başka eserlere başvurulmayacaktır.

Aynı yazar, beslemeliğe karşı cariyeliği savunsa da kölelik anlamındaki cariyeliği eleştirir. Bu nedenle, kurumun zararlı yönlerini gözler önüne sermek maksadıyla 1870'te *Esaret* adlı uzun bir hikayeyi kaleme alır. Parlatır, hikayeyi, Tanzimat edebiyatında kölelik sorununu ilk kez işleyen eser olarak niteler (Parlatır, 1992: 49). Hikayede, efendileri tarafından evlenmelerine izin verilen iki genç esirin, düğün gecesinde kardeş olduklarını öğrenmeleri üzerine yaşadıkları dramdan hareketle esaret kurumunu lanetlenir. Yazarın eleştirilerini daha iyi anlayabilmek için *Esaret*'in olay örgüsünü aktarmak gerekir: Zeynel Beyin bir dostunun, dokuz on yaşlarında çok güzel bir kız çocuğunu satın alması için ona getirmesiyle başlar. Kızın yanında, kendisi gibi iyi eğitilmiş, ondan iki yaş büyük bir erkek köle de vardır. Dört yıl sonra, gençlik çağına giren Fitnat ve Fatin isimli köleler, terbiye ve zekaları ile dikkati çekerler. Zeynel Bey, güzelliği iyice beliren Fitnat'a karşı aşk anlamında bir ilgi duyar. Fitnat ise gizliden gizliye Fatin'le görüşmeler yapmaktadır. Bir gün efendileri Zeynel Bey, bu ilişkinin farkına varır. Zeynel Bey, önemli bir vicdan muhasebesinden sonra Fitnat'a olan aşkından vazgeçer ve gençlerin evlenmelerine izin verir. Ancak, düğün gecesini iki genç gece sohbet ederlerken kardeş olduklarını anlar ve köleliği lanetleyen bir mektup bırakarak yaşamlarına son verirler. Efendileri ise bıraktıkları mektubu okuduktan sonra bir daha esir almamaya karar verir.

Ayverdi, *İbrahim Efendi Konağı* eserinde yalıda nasıl ki paşanın sofrası varsa ağa efendinin, aşçıbaşının ve kalfanın da sofralarının bulunduğunu yazar. Böylece, kalfaların, istedikleri kimseleri sofralarına davet ettiklerini söyler. Bunun dışında, zaman zaman kendi aralarında para toplar, mahallenin muhtaçlarına, fakirlerine yemek ikram eder (Ayverdi, İEK: 206).

Beyaz halayıkların zaman zaman konaklarda pek hoş karşılanmayan davranışlarına da rastlanılır. Bu davranışları başında güzelliklerini kullanarak evin erkeğiyle cinsel ilişkiye girmeleri gelir. Örneğin *İbrahim Efendi Konağı* eserinde Edadil

kalfa böyle bir yanlışlığa düşerek aile yuvasında huzursuzluk çıkarır. Yazara göre çok alımlı ve güzel olan Edadil kalfa, konağın içgüveyi olan Yusuf Bey ile sevişirken yakalanır (Ayverdi, İEK: 95). Bunun üzerine kalfa bir Mısırlıya satılır. Güzel ve beyaz tenli cariyelerin yoldan çıkardıkları sadece Yusuf Bey değildir. Edebi eserlerde, benzer örnekler çoktur. Ancak, burada sadece bu örneği aktarmak yeterli olacaktır.

Başta cariyeye sıfatı ile alınan daha sonra halayık ve kalfa gibi görevlerde bulunan güzel beyaz tenli kızların isimleri de hayli ilginçtir. Saraya veya konağa geldikten sonra aldıkları isimler arasında mevsim ve çiçek adlarına rastlanırsa da müzik makamları ve sonları ‘fer’ yani ışık ile biten çoğunluktadır. *İbrahim Efendi Konağı*’nda Cemal Beye hem dadı hem de annelik yapan Çerkez kökenli cariyenin ismi Revnakfer’dir.

2.4.2.2. Arap Cariyeler

İstanbul konaklarında, beyaz tenlilerin yanında zenci veya Arap cariyeler de bulunmaktadır. Bu cariyelerin, güzel Kafkas kökenlilere göre az değer gördükleri eserlerin olay örgüleri boyunca ortaya çıkmaktadır. Konak sahiplerinin, beyaz cariyelerin eğitimi için gösterdikleri çabayı, zenciler için göstermedikleri bir gerçektir. Bu farklılık isim konmalarda bile belli olmaktadır. Buna göre, Arap cariyelerin Çerkez cariyelere verilen Revnakber, Canan gibi güzel manalar çağrıştıran isimlerden bile mahrum kaldıkları görülmektedir.

Daha ziyade ev işlerinde çalıştırılan zenciler, eğitimden yoksun kalır. Şemseddin Sami’nin *Taaşşuku Talat ve Fitnat* adlı romanında Talat Beyin Arap asıllı dadısının konuşma tarzı yukarıdaki tesbiti doğrulamaktadır. Zira eserin olay örgüsü boyunca, Arap dadının iki önemli eksikliği ortaya çıkar. Biri, düzgün bir Türkçeyle konuşamamasıdır. Arap dadı, Türkçeyi kullanırken devrik cümleler kullanır ve Arapçaya yakın komik bir telaffuzla konuşur: “Buyuk Hanım iyi söyler, ben çok ister o hikayeyi dinlamak. Şok guzel hikaye”, “Aman buyuk Hanım, bu hakımlar! Baş agrisi hakım eyi yabmaz, okutmali ha? Bai iyi olmak ister, baş agrisi gıtmak ister, okutmali, ha ne ya Hanım. Gaşan sene bana nasıl sitma geldi! Uş ay sitma...Hakım galur gıdar, hab verir, hem ne hab!...Abla aldı habi, attı pencereden... Beni aldı Kocamustafabaşa’ya goturdi. Orada bir herif var amma onun nefesi menşur!” (Sami 2002: 2). Arap Dadı’nın diğer noksanlığı, doktorlardan ziyade büyücü hocaların iyileştirme gücüne inanmasıdır. Dadı, Talat Beyin hastalandığını duyunca onun

Kocamustafapaşa'daki nefesi meşhur bir hocaya gitmesi gerektiğini, bu işten en fazla onların anladığını söyleyerek bilgisizliğini ortaya koyar. Bu her iki eksiklik, dadının eğitimsizliğine, dolayısıyla efendisinin kendisine yeterince özen göstermediğine işaret eder. Şayet, zenci dadıya kaldığı konakta yeterli derecede eğitim olanakları verilseydi, Türkçeyi düzgün konuşur hatta piyano gibi sanatsal faaliyetlere eğilim gösterirdi.

Ahmet Mithat'ın *Vah* romanında Ferdane Hanımın cariyesi Arap'tır (Ahmet Mithat 2007: 186). Yazar, cariyenin eğitimi hakkında bilgi vermez. Sadece, ev işlerinde kullanıldığını belirtir.

Ayverdi, *İbrahim Efendi Konağı* adlı eserinde hizmet halayıklarından söz eder. Bunlar, yaptıkları işlerden dolayı zenci oldukları anlaşılır. Halayıkların konağın binbir çeşit eşyasını vazoları, mumları yakılmak lazım geldikçe on beş yirmi cariyeyi birden işgal eden avizeleri, birer tahttan farklı olmayan divanları, antikaları, bibloları, tabloları saatleri, hülasa daimi bir bakıma ihtiyaç gösterilen kıymet yekunu aşkın taşkın, bir eşya kalabalığını zevk içinde temizlediklerini belirtmektedir (Ayverdi, İEK: 178). Prof. Dr. İsmail Parlatır da, zenci cariyelerin Çerkez cariyelere göre az değer gördükleri, ev işlerinde çalıştırıldıklarını ortaya koyan yukarıdaki görüşleri, desteklemektedir. Parlatır'a göre zenci cariyeler en fazla zorluk çekenlerdir: "Köleler arasında en çok güçlük çekenler, kuşkusuz Türkçe bilmeyenler ve özellikle Arap ve Zenci olanları idi. Bunlar çoğunlukla mutfığa sokulur, çamaşıra verilirdi, 'azad' edilecekleri güne kadar günleri ocak başında geçerd" (Parlatır, 1992: 15).

Hizmet halayıkları da eğlence ve dinlenmelerden yoksun kalmaz. Bunlar için düzenlenen ve ağa ustanın denetiminde gerçekleşen saz gecelerinin yanında açık havada kır eğlenceleri de düzenlenir. Samiha Ayverdi, Çırpıcı semtinin eğlencelerinden söz ederken, konuyu halayıkların burada düzenledikleri eğlenceye getirir. Baharın başlaması ile değişik eğlencelerle dolup taşan semtin en ilginç eğlencesi Arap halayıkların düzenlediği "Ot Toplama" eğlencesidir (Ayverdi, İEK: 122). Halayıklar "Halka olup zenci türküleri söylerken, isterik ve bozuk bir tempo ile rakederken, kırlara yayılıp taze ot ve çiçek toplarken, hele bunları bohçalayıp başlarına oturtarak sallana sallana yürüyüşe çıktıkları vakit, kalabalık bir seyirci kütlesine rağmen, sanki etraflarında kimse yokmuş gibi davranır, kendilerinden olmayanlarla değil ihtilat, yüzlerine dahi bakmazlardı".

Leyla Hanım da Fransızcaya *Le Harem Impériale et Les Sultanes au XIX Siècle* adıyla çevrilen *19. Yüzyılda Osmanlı Haremi* adlı hatıra eserinde Arap cariyelerin buna benzer bir eğlencesinden söz eder. Yazara göre 1 Mayıs günü bütün Arap cariyelerin kırlarda kendi aralarında oynadıklarını şöyle aktarır: “O gün İstanbul’un hemen hemen bütün Zenci kadınları, çiçeklerle bezenmiş arabalara ya da kağnılara tıklım tıklım yığılır ve kırlara giderler. Çevredeki kırlıklarda önceden yerlerini ayırtırlar. Meraklıları yaklaştırmamak amacıyla çevrelerine nöbetçiler dikerler ve yerleşecekleri yerin en ortasına, içinde yemek pişirecekleri kazanları yerleştirirler. Bu yemekler genellikle hindi dolması, kuzu eti ve ‘aside’den oluşur. Aside bir zenci yemeğidir. (...)” (Saz, 2000: 69). Bu, zenci cariyelerin de hür insanlar gibi davranarak gelenek ve göreneklerini yaşatma olanağına sahip olduklarını göstermektedir.

Ayverdi, *İstanbul Geceleri*’nde, halayıklardan söz ederken onların da hak sahibi olduklarını özellikle, evin içinde imtiyazlı olduklarını dile getirir. Bu kişiler, toplumda mensup oldukları ailede belli bir mevkiye sahip olmakta, gelen misafirlerle konuşup, şakalaşma ve ilgilenme hakları bulunmaktadır: “Cemiyet, hizmetine tahsis ettiği bu sınıfı asla hor görmez, çalıştığı kadar da onun için çalışır, hatta bunların çırak olup evlenmişlerine ve hatta çoluğuna çocuğuna kaydıhayat şartı ile el uzatmayı borç sayardı” (Ayverdi, İG: 48).

2.4.3. Fransızca Türkçe Eserlerde Cariyelere Bakış Açısının Karşılaştırılması

Edebi yapıtlarda cariyelere dair elde edilen bulgular çerçevesinde, Fransız ve Türk yazarların ortak saptamalar yaptıkları görülür. İstanbul’un saray ve konaklarında bu hizmetçi takımının efendileri tarafından ortada bırakılmadıkları düşüncesini Loti ve Ayverdi ısrarla işler. Loti’nin *Bezgin Kadınlar* romanının kahramanı André, bir düğünde üç eski cariye ile karşılaşırken, bu kaniya varır. Önceleri, cariye olan bu kadınların, şimdi ise evlenip, çoluk çocuk, ev bark sahibi olduklarını görünce şaşkınlığını gizleyemez. Bu durumu, Fransız sosyalistlerine evdeki hizmetçilerine karşı takındıkları tavır konusunda örnek olarak gösterir.

Yapıtın kahramanının haremde gördüğü yukarıdaki manzarayı Leyla Hanım da hatıralarında destekler: “Evlendirilip özgürlüklerini kazanmış (çırak çıkmış) emektar ve gözde saraylılar bayramlarda Büyük Saray’a gelebiliyorlardı” (Saz, 2007: 140).

Loti, İstanbul'a yaptığı altıncı seyahatinin izlenimlerini kaleme aldığı eserinde de bu konuya değinir ve İstanbul'da cariyeliğin sanıldığı kadar ürkütücü olmadığını, bunların şehrin önemli bir parçası olduğunu ifade eder: “Doğu debdebesinde, güzellikleri nedeniyle Çerkezistan dağlarından bir bir toplanmış kızlarının, süsleri göz kamaştırıran o küçük Çerkez kölelerin payı vardır. Bizim eşitlikçi katı düşünürlerimiz, köle sözcüğünü işitince, kuşkusuz yerlerinden fırlarlar, oysa burada anlaşıldığı kadarıyla kölelik, bizim ilkokul öğretmeni o acımalısı Fransız kızlarının çoğu için, Hidiv'in annesi gibi böyle güzel ve iyi bir insanın yanında imrenilecek bir mevkidir, çünkü o, kendi kızları gibi üstüne titreyerek yetiştirdiği, düzenlediği toplantıları süsleyen bu kızları, rolleri sona erince parlak evlilikler yaptırarak azat eder” (Loti, 2002: 30). Pierre Loti üzerine çalışmalarıyla bilinen araştırmacı Galip Baldıran ise Loti'nin kölelik anlamındaki cariyeliği övdüğünü savunur: “Loti, Türkiye'deki köleliği kimi zaman övmekten geri kalmaz. Bunun batılının anladığı kölelikten farklı olduğunu, sarayda yaşayan güzel köle kızlarını anlatarak nerdeyse imrenilecek hale getirir” (Baldıran, 2005: 59). Baldıran, bu iddialı tezini Loti'nin bu ve buna benzer ifadelerinden hareketle ileri sürer. Romancının bu cümlelerinden böyle bir sonuç çıkarmak doğru değildir. Zira yazarın, bu yargılarının altındaki asıl neden, Fransa'da varolan cariyeye imgesinin abartılarak korkunç olarak yansıtılmasıdır. Loti, kullandığı bu ifadelerle, cariyeliğin kölelikle hiçbir ilişkisinin olmadığını, konunun Avrupa'da saptırıldığını ispatlamak istemektedir.

Samih Ayverdi ve Ahmet Mithat Efendi gibi Türk yazarlar da eserlerinde İstanbul'un Müslüman kesiminde evlerde hizmet gören ve farklı sıfatlarla anılan insanların değişik muameleye tabi tutulmadıklarını, hatta büyük değer gördüklerini aktarır. Ayverdi, *İstanbul Geceleri* ve *İbrahim Efendi Konağı* adlı eserlerinde, cariyelerin sahip oldukları bu haklara dikkat çeker. Yazar, çok eleştirilen cariyelik kurumundan dolayı kimsenin mağdur olmadığını, bu insanların Teranedil Kalfa, Şayeste Kalfa gibi belli bir yaşa geldiklerinde toplumda belli bir statüye sahip olduklarını dile getirir. Orhan Okay, Tanzimat romanında kölelik konusuna değinirken, İstanbul'da bulunan cariyelerin dünyanın diğer yerlerinde, özellikle Amerika'da olduğu gibi toprak, inşaat, ziraat işçisi gibi kullanılmadığını en fazla ev işinde kullanıldığını savunur. Okay cariyelerin “...Çok defa ailenin bir ferdi sayıldığı, evlendirildiği hatta eğitilip büyük mevkilere getirildiğini” söyleyerek (Okay, 2005: 84) Loti ve Ayverdi'nin çoğu zaman

evin bir bireyi gibi muamele gördükleri konusundaki tespitlerini doğrulamaktadır. Bundan hareketle, Okay, Tanzimat dönemi romanında esaretin sosyal bir problem değil, daha çok romantik ve melankolik bir tema olarak işlediği değerlendirilmesinde bulunur.

Leyla Hanım da saraya dair hatıralarında esir diye tanımladığı cariyelerin, sahiplerinden maddi anlamda farklı olmadıklarını sezdirmeye çalışır: “İyi giyinirler, sahipleriyle aynı yemekleri yerler ve iyi bakılırlar” (Saz 2007: 59). Hatta yazara göre, esirler, kaldığı yeri beğenmeme hakkına da sahiptir. Bunlardan hareketle, cariyelerin bir esir olarak değil özgür bir insan olarak değer gördükleri anlaşılmaktadır.

Ancak Salah Birsal, bu yazarlardan farklı olarak gördüğü acımasızlıklardan dolayı psikolojik dengesini yitiren bir cariyenin varlığını Sermet Muhtar Alus’tan aktarır. Birsal’in Alus’tan aktardıkları hem Fransız hem de Türk edebi eserlerdeki cariyelik imgesi ile taban taban zıt bir imgedir. Alus’a göre Saraylı olarak adlandırılan cariyeye, efendiden biri ile evlendirilir. Kaynanası saraylıyı çekemediğinden ‘kanına zehir doğramış, elini ayağını, başını yerden kalkamaz’ eder. Sonunda aklını yitiren Saraylı, yazara göre Bağdat çarşafı içinde her gittiği konakta şöyle laf söyler: “Cehennem kütüğü olası, zebaniler elinde cayır cayır yanası kaynanam rahat vermiyor ki, evimde hanım hanımcık oturayım. Beni kocamdan kıskanıyor. Yatağını aramıza yaptı” (Birsal, 2004: 66). Deli Saraylı olarak anılan bu hanım, gittiği bir konakta başına gelenlerden dolayı da akıl hastanesine gönderilir.

Fransız ve Türk yazarların eserlerinde yer verdikleri cariyelerin büyük kısmı Çerkezlerden oluşur. Buna en iyi örneği Aziyadé oluşturur. Aziyade, küçük bir Çerkez kızı iken kendisinden yaşça çok büyük olan Abeddin Efendi ile evlidir. Kocasından memnun olmayan bu genç cariyeye, Selanik’te iken Pierre Loti’nin kahramanına gönül bağlar ve İstanbul’da olduğu müddetçe bu kahramanla aşk macerası yaşar. Cariyelerin çoğunluğunun Çerkez kökenli olmasına diğer yazarlar bir açıklık getirmezken, Loti, bunu “saray hizmetine hiçbir Türk’ün kabul edilmemesine” (Loti 2007: 96) dayandırmaktadır. Gérard de Nerval de buna benzer bir iddia ileri sürer. ona göre cariyeler, esir mesabesinde olduklarından, imparatorluğun hür milletlerinin saraya cariyeye olarak alınmamaktadır: “Çünkü bunlar birer esirdirler. İmparatorluk içindeki bütün Türk, Ermeni, Rum, Musevi veya Katolik kadınlar hür oldukları için hareme alınmazlar. Hareme alınan insanlar İslam olmayan ve imparatorlukla resmi ilişkisi bulunmayan ülkelerden toplanır” (Nerval, 1974: 24).

Leyla Hanım ise bu konuda Loti ve Nerval'in görüşlerini desteklememektedir. İstanbul'un saray ve konaklarında Çerkezlerin dışında farklı Osmanlı milletlerinden cariyelere de rastlanabileceği bilgisini verir. Bu düşüncesini, sarayda karşılaştığı iki esirden hareketle ifade eder. Leyla Hanım, sarayda Türkmen ve Kürt cariyelerin bulunduğunu ancak bunların kendilerini her nedense Çerkez diye tanıtmakta ısrar ettiklerini aktarır: “Bu da gösteriyor ki esirlerin pazarlanmasının yasal olduğu dönemlerde, Kürt ya da Türkmen çocuklarını da, oradan buradan çalıp kaçırıp Çerkez diye satanlar vardı” (Saz, 2007: 62). Yazar, ‘sanırım Kürt asıllıydı’ dediği ilk cariyenin Çerkez olmadığı sonucunu onun Çerkezce bilmemesine, burnunun kenarının delinmiş olmasına, yüz hatlarının Çerkez kızına benzememesinden çıkarır. Leyla Hanım’ın bir buçuk yaşında tutulduğu ağır bir hastalık sırasında, ‘kendini adarcasına bana gösterdiği ilgi ve özen’den dolayı çok sevdiği bu cariyenin Kürt kökenli olduğunu ısrarla ileri sürmesini bir başka nedene daha bağlar. O da, Diyarbakır lafı geçtiği zaman kızın heyecanını gizleyememesi belirtisidir: “Eşimin uzun yıllar vali olarak bulunduğu Diyarbakır’dan söz edildiğinde heyecanını pek saklayamazdı. Kendisi bu ilde doğmuş olmalıydı. Gerçekten eşsiz, mükemmel bir kadındı” (Saz, 2007: 61). Yazar, evlerinde Çerkez olduğunu ileri süren bir başka cariyenin ise Sivas dolaylarından gelen Türkmen kızı olduğunu daha sonra öğrendiklerini aktarır. Leyla Hanım’ın uzun yıllar sarayda geçen yaşamını dikkate alarak cariyeler konusundaki saptamaları bizim için daha sağlıklı ve inandırıcı niteliktedir.

Leyla Hanım, bir iki istisna dışında Saray’da zenci esir kullanma göreneği olmadığını ifade eder (Saz, 2007: 70) Saray bünyesinde Türk cariyelerin bulunup bulunmadığı konusunda iddiada bulunmaktan çekinir.

Konaklarda ve orta halli ailelerde Arap cariyelerin dışında kalan cariyelerin çoğunluğu bedenen sağlam, alımlı ve ay parçası güzelliğe sahiptir. Leyla Hanım da bu anlamda sarayda çirkinliğin bulunmadığını savunur: “Sarayda bulunamayacak tek şeyin çirkinlik olduğunu söylemişim. İçini dolduran cariyelerin hepsi birer güzellik örneğiymiş ve büyük özenle seçilmişlerdi” (Saz, 2007: 182).

Hizmetçi diye alınan bazı güzel Çerkez cariyeler, bazı mürebbiyeler gibi evin efendisini yoldan çıkarıp yuvanın yıkılmasına da sebep olurlar. Leyla Hanım da kimi cariyelerin bilerek güzelliklerini kullandıklarını savunur: “ (...) Evin efendisi hovarda olsa da olmasa da, yasal olarak karısı olan hanımın haklarına aldırmandan, adamı

yüreklendirme isteğine kapılırlar. İşte o zaman yıkım olur. Ortada kalan ya da aldatılan eş, esiri başkasına satarak başından savamazsa ya da aldatan kocayı geri kazanmaya gücü yetmezse, çalınan aşkının hincını esir kızıdan çıkarabilir” (Saz, 2007: 59). Nabizade Nazım’ın *Zehra* romanında Leyla Hanım’ın iddialarına benzer olaylar yaşanır. Hatırlanacağı gibi bu yapıtta eve sonradan gelen cariye Sırrıcemal, güzelliğiyle Suphi-Zehra çiftinin mutlu yuvalarının yıkılmasına sebep olmuştu. Zehra, eşi Suphi ve Sırrıcemal arasındaki aşk ilişkisini anlayınca başından savamadığı cariye ve eşine karşı hırçınlaşır. Daha sonra ayrı eve taşınan eşi ve cariyesinin peşini bırakmayan Zehra, Suphi’nin başına Urani adlı metresi salar.

Lamartine de esir pazarlarında Arap ve Çerkez cariyeleri görür. O, Çerkez cariyeler, Arap cariyelere göre çok daha güzel ve pahalı satıldığını iddia eder. Lamartine’nin dışında ne Türk ne de Fransız yazar, adı geçen esir pazarlarından söz etmemiştir. Ancak Salah Bırsel, *Kahveler Kitabı*’nda bu pazarın varlığını doğrulamaktadır. Yazar, Tiryaki Çarşısı’nda bulunan kahvelerin kalabalıklaşmasını Esir Pazarı’nın bu çarşının içinde olmasına bağlar. Daha sonra, bu pazarın Çemberlitaş’a, Tavukpazarı dolaylarına nakledildiğini yazan Bırsel, çarşıda bulunan kahvelerin de tenhalaştığından, birer esrar kahvesine dönüştüğünü aktarır.

Cariye imgesini karşılaştırdığımızda, Türk yazarlarda konakların hizmetini görmekle yükümlü karakterlerin çoğu Rumlardan oluşurken, Fransız edebiyatçılarda ise Kafkas ve Arap kökenli cariyelerden oluştuğu gözlemlenir. Fransız yazarlardan Loti ve Lamartine mürebbiyelikten farklı olan cariye ve köle kavramları üzerinde durmakta ve karşılaştıkları bu kişilerden söz etmektedirler.

2.5. Hamallar ve Bekçiler

2.5.1. Fransız Edebiyatında Hamallar

Temel ihtiyaçlardan lüks tüketim maddelerine kadar farklı yerlerde üretilen her şeyin son noktada tüketiciye ulaştırılmasını sağlayan hamallar, İstanbul'un ilginç oryantal öğelerinden biridirler. Bu öğeyi en fazla betimleyen Théophile Gautier'dir. Gautier İstanbul'a ayak basar basmaz bu ilginç tiplerle karşılaşır. Yazarın bavulunu kayığa taşımak için karşılayan hamalları, Gautier, özenle en ince ayrıntısına kadar tasvir eder. Hiçbir Türkçe eserde tasvirine rastlanılmayan hamalları İstanbul'a has bir yaratık olarak görür: "İstanbul'a özgü bir tür olan hamal iki ayaklı, hörgüçsüz bir devedir; salatalık ve suyla besleniyor ve bunaltıcı sıcaklarda, dik yokuşlarda, geçilmez sokaklarda olağanüstü ağırlıkta yükler taşıyor. Küçük kancalar yerine omuzlarında içi doldurulmuş deriden küçük yastık taşıyor. Gücünü boynundan alarak altında iki büklüm yürüdüğü yükleri bu yastığın üstüne koyuyor. Giysisi dize kadar bol bir pantolon, sarımtırak kaba kumaştan bir ceketten ve bir atkıyla çevrelenen festen oluşuyor. Hamalların ölçsüz gelişmiş gövdeleri, çoğu zaman, çok ince bacakları var. Koyu renk bir deriyle kaplı kılıflarındaki flütlere benzeyen bu zavallı baldır kemiklerinin, Hercule'un belini bükebilecek ağırlıkları kaldırabilmesini güçlkle tasarlıyor insan" (Gautier, 2007: 76).

Hamalları uzunca gözleyip betimleyen bir başka edebiyatçı Bertrand Bareilles'dir. Bareilles de tıpkı Gautier gibi hamalları insanüstü bir yaratık gibi sunma eğilimindedir. Hamalların dış görünüşüne dikkat çeken yazar, onların İstanbul'un en pitoresk tipleri olduğunu açıklar. Bu insanların bedenleri kısa, gürbüz, bodur, karınlarının ve enselerinin güneşten yandığını, geniş bellerini sadece ağır yükleri taşıma için yaratıldığını iddia eder.

Semer denilen sırtlarında kamış ile dolu deri minder sayesinde gerçekte bağdaşmayan yükleri bile kaldırdıklarını açıklar. Cari paranın çoğu İstanbul'da döndüğünden, bu insanların memleketlerini birkaç kuruş kazanmak için terk ettiklerini de aktarır: "İstanbul'daki ikametleri üç yıldan fazla sürmez. Biriktirdikleri paralarla memlekete dönerler. Kadınlarını hamile bırakıp tekrar işlerinin başına dönerler" (Bareilles, 1918: 101-102).

Bu kadar ağır yük kaldıran hamalların yemeği ise gayet basittir: "Yemeklerini düzenli olarak bir sokak köşesinde yerler. Soğan, peynir ve on iki yüz gramdan oluşan ekmeğe alışılmış öğle yemeklerinin temelini oluşturur" (Bareilles, 1918: 101). Yazarın

hamallar hakkında aktardığı bir başka bilgi ise onların kaldırımlarda öğle uykusu, şekerleme yaptıkları, kahve ve çaydan başka asla bir şey içtiklerinin görülmemesidir.

Yazar, hamalların, odacı, kayıkçı ve inşaatlarda çalışan Kürtlerle beraber İstanbul halkının en renkli kısmını oluşturduklarını da ekler.

Pierre Loti, altıncı kez İstanbul'a geldiğinde krallar gibi karşılandığı coşkulu kalabalık arasında hamallar da bulunur ve "Hamallar birliği bile burada, beyaz yazılarla çizilenmiş yeşil bayraklarını taşıyan İstanbul'un mert taşıyıcılarının hepsi gelmiş, kaba elleriyle gök gürleri gibi" (Loti, 2002: 96) bu insanların kendisini alkışladığını söyler.

Claude Farrère'nin *L'homme qui assassina* eserinin kahramanı, Beyoğlu'nda bir sokaktan geçerken hamallarla karşılaşır. Yazar, Galata'ya, Beyoğlu'na yaklaşırken giderek artan insan yoğunluğunda hamalların çoğaldığını ifade eder (Farrère, 1939: 96).

2.5.2. Türk Edebiyatında Hammallar

İstanbul toplumunda hem en kalabalık esnaf gruplarının başında gelmeleri hem de önemli görevler üstlenen bir grup olmalarına karşın, hamalların Türk edebiyatında hak ettikleri yeri aldıkları düşüncesinde değiliz. İncelediğimiz yapıtların ancak birkaç yerinde isimleri anılır. Ancak Halid Ziya, *Aşka Dair* adlı eserindeki "Küçük Hammal" hikayesini tamamıyla bir hamala ayırır. Anlatıcı, Karaköy'den İstanbul'a geçerken küçük bir hammalın endişeli bir şekilde koştuğunu görür. Daha sonra, küçük çocuğun şık, şemsiyeli bir bayanı takip ettiğini anlar. Anlatıcı, küçük hamalın bayanın peşinde koşmasına, eşyasını taşıdığı bayan ile ücret konusunda bir anlaşmazlık olasılığına bağlar. Bu yüzden olacak ki çocuk, sürekli olarak bayanı gözden kaçırmamak için, arkasından koşar. Anadolu'nun herhangi bir yerinden İstanbul'a gelen bu küçücük hamal, yol boyunca karşılaştığı esnaflara, satıcılara durumunu anlatmaya çalışır.

Kimse küçük hamalın derdine çare bulamaz, sonunda karşılaştığı Türk erkeğine derdini anlatır. Bu delikanlı, çocuğun ücretini kendisi öder. Zavallı ve endişeli çocuğun kıyafeti "Üstündeki her şey sarı ile kırmızı yollu yırtık mintan, eski bezden şalvar, yırtılmış parça parça olmuş, şal eskisine benzer bir kuşaktı bir ayağındaki, parmaklarını yarısına kadar dışarıda bırakan çarıkları" tamamıyla düşkün ve sefaletli kıyafeti ile küçük çocuk, İstanbul'a yabancılığını en iyi şekilde ortaya koyuyordu" (Uşaklıgil, 1986: 78). Yazar, çocuğun başında, püskülsüz eski fes ile fesin üzerinde renksiz soluk yemenisi ile köprünün üzerini dolduran Doğu çocuklarına benzemediğini öne sürer.

Yazarın bu cümlesinde geçen “köprünün üzerini dolduran Doğu çocukları” ifadesinde, 19. yüzyılda hammalların önemli bölümünün doğudan gelen vatandaşlar olduğu sonucunu çıkarabiliriz.

Samiha Ayverdi, Haliç’in zamanla nüfus yapısının değiştiğini aktarırken hammallara değinir. “İstanbul’un taşı toprağı altın...” hevesiyle Anadolu’dan gelen insanların Haliç’e yerleşerek semtin görüntüsünü değiştirdiklerini belirtir. Bunlar doğdukları şehri olduğu gibi Haliç’e taşıyarak kendi aralarında mahalleler oluştururlar. Göç edenlerin en ilgi çekenlerin başında Siirtli hamallar gelir: “Siirtli hamal topluluğunun mahalleler teşkil eden hoyrat kalabalığı, yaşadığı şehri istihfaf ederek, yalnız ve yalnız doğup büyüdüğü memleketin hayat şartlarına ısrarla sadakat gösterdiği için, yayıldığı semtin içtimai seviyesini de baş aşağı ederdı” der (Ayverdi, İG: 1 46-147).

2.5. Gece Bekçileri

2.5.3. Fransız Edebiyatında Gece Bekçileri

Gündüz hamallardan sonra geceleyin İstanbul’un sokaklarını süsleyen bir başka unsur da bekçilerdir. Bu bekçilerin görevi, akşam erkenden derin uykuya dalan İstanbulluları korumaya çalışmaktır. Elinde sopayla yangını haber vermek, hırsızlara ve kötü niyetli insanlara kendisinin daima sokakta olduğunu bildirmek için elindeki sopayı sürekli yere, taşa vurarak ilerler.

Şehrin gece bekçileri de tıpkı diğer esnaf grupları gibi Fransız yazarların ilgisini çekerler. Bu, hem gece bekçilerin pitoresk bir öge olmasından hem de gecenin bir vaktinde sopalarını kaldırım taşlarına vurarak ses çıkarmasından kaynaklanır. Zira, şehre yeni gelen Fransız, tam derin uykusuna daldığı sırada sokaklardan gelen bekçi sopasının sesine aşına değillerdir.

Pierre Loti, her eserinde az çok bu gece bekçilerine değinir. Loti, *Les Désenchantées (Bezgin Kadınlar)* adlı eserinde, İstanbul’un Beyoğlu tarafının geceyi gürültülü bir şekilde geçirdiği saatte diğer tarafının sessizlik içinde yaşadığını dile getirmeye çalışırken sessizliği sadece bir gürültünün bozduğunu aktarır. Bu da bekçi sopalarının çıkardıkları seslerdir: “Geçmiş asırlardaki Türklerin tamamıyla aynı olarak duymuş bulunacakları bir gürültü, eski kaldırımlar üzerinde tak, tak, tak, tak sesleri... Ayaklarında pabuçlar bulunduğu halde ağır ağır yaptığı gezinti esnasında, demir baston

ile mahalle bekçisi taşlara vuruyordu. Ve uzakta, başka bekçiler aynı hareketi tekrar ederek mukabele ediyorlardı” (Loti, 2007: 47). Yazar, bunun bütün Boğaz boyunca devam ettiğini ve bekçilerin sopalarını bozuk kaldırımlara vurmakla İstanbul halkına hırsızları ve yangını gözetlediklerini, bu nedenle rahat uyumaları mesajını gönderdiklerini söyler.

Aziyadé yapıtında da kahramanın yaşadığı talihsiz bekçi olayını aktarır. Başkahraman, gece yarısı mezarlıkta dolaşırken bir bekçi ile karşılaştığını ve bu kişinin iyi niyetli olmayıp kendisine zarar vereceğini düşündüğünü açıklar. Loti, sabaha doğru saat üçte bir servinin arkasından çıkıveren bekçinin kötü niyetinin neden kaynaklandığını açıklamaz. Sadece bu adamın istediğini hemen anladığını ve kendisini ortadan kaldırabileceğini demekle yetinir. Elinde demirli bir uzun baston yani sopa bulunan gece bekçisi ile macerasını Loti, şöyle anlatır: “Kendisini izleyeceğimi söyledim; planım vardı. Beyoğlu’nu Kasımpaşa’dan ayıran elli metre yükseklikteki uçurumlar yakınından yürüyorduk. O tam kenardaydı; uygun zamanı yakaladım ve üstüne atıldım; boşluğa bir ayağımı bıraktı ve dengesini yitirdi. Korkunç bir gürültü ve bir iniltiyle taşların dibine yuvarlanışını duydum” (Loti, 2000: 47). Yazar, daha sonra gecenin karanlığında, hiçbir yaratığın kendisine erişemeyeceği kadar hızlı, havayı dele dele koştuğunu aktarır.

Loti, aynı eserin 65. sayfasında ise iyi niyetli bir gece bekçisine denk geldiğini belirtir. Bir başka gece, İstanbul’da dolaşırken sokakta gördüğü bekçi onu eve girmeye davet eder. Hatta bu bekçi Loti’nin Eyüp’teki evine giriş çıkışlar konusunda da toleranslı davranır: “iyi ki gece bekçileri arasında pek iyi adamlar var, özellikle bu öyle çıktı ve zamanla gizemli gelip gitmeler gördüğü halde her zaman kusursuz ve kesin bir hoşgörü gösterecekti” (Loti 2000: 65).

Gece bekçileri sopalarını yere vurarak hırsızları uyardıkları gibi yangını da mahalle halkına haber verirler. Loti, İstanbul’un gece sessizliği içinde bekçinin bağırışını şöyle değerlendirir: “Bütün gürültülerin en korkuncu, yangını haber veren gece bekçilerininin bağırışı, derin sessizlik ortasında İstanbul’un bütün mahallerinde tekrar edilen o kadar sürekli, o kadar yaslı ve müthiş yangûn var” (Loti, 2000: 147).

Pierre Loti, *Doğu Düşleri Sona Eerken* adlı eserinde, İstanbul’da yaşadıklarını anlatırken bir gece müthiş acı çektiğini, buna sebep olarak da Eyüp’teki Ramazan gecelerinden kaynaklı hareketliliği ve bekçilerin bağırışlarını gösterir: “Bütün gece

Doğu Ramazanlarının büyük patırtısı bana müthiş acı çektiriyor. Bu büyük patırtıya gece yarısına doğru elleri sopalı bekçilerin o korkunç bağırtıları karışıyor, İstanbul’da adettir, yangınları haber vermek için böyle bağırtır bekçiler, sanki insan ciğerlerinin ötesinde bir güçle uzayıp gider sesleri: “Yangın vaaaaar!” (Loti, 2002: 79). Loti, “acı çekmek” filini gerçek anlamda kullanmamaktadır. Zira, oryantal unsurlara son derece sempati besleyen bu yazarın Eyüp’ün Ramazan gecelerinden ve bekçilerden rahatsız olması düşünülemez.

2.5.4. Türk Edebiyatında Gece Bekçisi

Samiha Ayverdi, *İbrahim Efendi Konağı* eserinde konağın ağalarının kaldığı odadan söz ederken gece bekçilerinin buranın müdavimleri olduğunu belirtir. Misafirlerin eksik olmadığı odanın mahalle bekçileri için de bir ziyaret ve dinlenme yeri olduğunu aktarır. Ayverdi, Şehzadebaşı semtinde bekçilik yanların portrelerini betimlerken en önemli simanın Hüseyin Ağa olduğunu bildirir. Onu önemli kılan kibarlığı ve ağırbaşlılığıdır. Bu bekçinin tam tersi bir karaktere sahip aslen Bitlis’li Bayram Ağa’dır. Tatlı ancak yazarın tasvirlerinden hareketle kaba bir bekçi olduğu anlaşılır. Yaşlı ve iri yarı Bayram Ağa “Türkçeyi mübalağalı bir Bitlis aksanı ile konuşurken, kendisini dinleyenler, onun Kürt taklidi yaptığını zannederlerdi” (Ayverdi, İEK: 70-71).

Bu göreve alınan kişilerin eğitilmiş olmalarından ziyade, kişinin iri yarı ve güçlü bir fiziğe sahip olması dikkate alınır. Zira, Ayverdi’ye göre, İstanbul’un gecelerinin ayazına, soğuğuna, fırtınasına ve karına ancak sağlam bedene sahip güçlü insanların dayanabileceğine işaret etmek ister: “Geceler... O karlı, fırtınalı, yağışlı, ayaz İstanbul geceleri... Bu kaya parçası gibi heybetli, sağlam ve gayretli adamlar, iffetleri, imanları ocaklarının haysiyet ve şerefiyle tepeden tırnağa dopdolu adamlar” (Ayverdi, İEK: 71).

Pierre Loti’nin aktardığı mahalle bekçilerinin görevlerine Samiha Ayverdi, aynı sayfada mahallenin ırzını, namusunu ve canını korumayı da ekler. Geceleri mahallenin her şeyinden sorumlu olan bekçi için Ayverdi, “Mahalle demek biraz da bekçi demek değil miydi?” diye ekler.

İncelenen eserlerden anlaşıldığına göre bekçiler sadece gece çalışır, gündüz dinlenirler. Hatta gündüz, İstanbul’un herhangi bir yerinde yangın çıkarsa da bekçiler uzun demirli sopalılarını taşlara vurup “Yangın var” demezler. Zira, yazarlar ve roman

kahramanları, İstanbul'da gece dolaşırken bekçilerle karşılaşır ve onların seslerini duyarlar. İncelenen eserlerin hiçbirinde, vakanın geçtiği gündüz saatlerinde, bekçi sahnesi geçmez.

Nitekim, Sermet Muhtar Alus yangınları gündüz köşklülerin, gece ise gece bekçilerinin haber verdiğini aktarır: “Gece ise bekçiler ‘yangın var!’ Falan yerde!’ diye bağırırlar. Yüzde sekseni anlaşılmas ve karine ile bile nerede olduğu bir türlü keşfedilmez” (Alus, 2007: 112).

2.5.5. Fransızca Türkçe Eserlerde Hamal ve Bekçilere Bakış Açısının Karşılaştırması

Hamal ve bekçiler İstanbul'un iki önemli toplum kesimini oluşturmalarına rağmen edebi eserlerde hak ettikleri yeri almamışlar. Bu saptama hem Türk hem de Fransız kurgusal eserler için geçerlidir. Buna karşın bazı gezgin- edebiyatçıların hamalları en iyi şekilde tasvir ederek önemli bilgiler aktarır. Bunlardan biri Gautier diğeri şair Bertrand Bareilles'dır. Bareilles, *Constantinople et Ses Cité Francs* adlı eserinde hammalları, tıpkı Gautier gibi en ince ayrıntısına kadar betimler. Fransız edebiyatçıya göre hamalların ön plana çıkan başlıca özellikleri, güçlü bir fiziki yapıya sahip olmaları ve sokaklarda yemek yemeleridir. Hüseyin Nejdet Ertuğ da *Osmanlı Döneminde İstanbul Hamalları* adlı çalışmasında, Bareilles'in hamalların sokakta yemek yedikleri ve orada yattıkları iddiasını destekler bilgiler mevcuttur. Ertuğ'a göre Türkiye'nin çeşitli vilayetlerinden gelen bu “hamallar da kayıkçılar ve başka benzer esnaf gruplarının fertleri gibi han ve odalarda, dükkan üzerlerinde yatmaktaydı” (Ertuğ, 2007: 116).

Hamallara dair bilgilerin büyük kısmını seyahatnamelerden aktaran Ertuğ, bu insanların yaşamına dair şu saptamayı yapar: “Hamalların çoğu kentin varoşlarındaki evlerde birlikte kalırlar. Barınma ve yiyecek için vekile aylık bir ücret öderler. Kazançlarının muayyen bir kısmı ortak bir amaç için toplanır ve grup başına verilir. Bunun içinden bir kısmı Hükümet için vergi olarak ayrılır. Kalan kısmından yiyecek ve barınma masraflarından artan kısmı aralarında eşit olarak paylaşılır (...) Böylece on, oniki yıl sonra büyük bölümü ellerinde asıl memleketlerinde kullanılabilecekleri ve öncelikle ticari eşyaya çevirdikleri yüklü miktar para kazanırlar” (Ertuğ, 2007: 123). Koçu'ya göre hamalların varoşlarda yatıp kalkması bu esnaf grubunun şehir içine

alınmamasına bağlar. “Zaten bu gibi kimseler bekar uşağı olarak adlandırılıp mahalle içlerinde ikametlerine izin verilmezdi. Bekar uşağı tabiri burada yaş haddi olmadan, genç, yaşlı , bekar, memleketlerinde evli, çocuklu olsa da taşradan İstanbul’a gelen herkes için kullanılmıştır” (Koçu, 2003: 161).

Hamalların en ince ayrıntısına kadar betimleyen Gautier ve Bareilles de, bu kişilerin güçlü bir fiziğe sahip olduklarını ifade ederler. Willy Sperco da bu bilgileri doğrular. Sperco *İstanbul Paysages Littéraires* adlı eserinde bu insanların güçlü ve sağlıklı yapılarına dikkat çeker: “Bir Fransız özdeyişi Türk gibi kuvvetli der. Bütün Türklerin içinde en sağlıklıları, en kuvvetlileri muhakkak ki hamallardır” (Sperco, tarihsiz: 48). Yazarın bir hamalbaşından aktardıklarına göre hamallar daha ziyade Pötürgeli, Sivashı, Erzurumludurlar.

2.6. Kadınlar

Kadın, bütün dönemlerin en eski edebiyat türlerinin gözde teması olmuştur. Özellikle, bir yazar ve okuyucusu için, yabancı bir ülkenin değişik ırklardaki kadınları her zaman ilginç, baştan çıkarıcıdır. Gérard de Nerval: “Uzak ve değişik bir ülkenin, bilinmeyen bir dil konuşan, giysisi ve alışkanlıkları peşin peşin yalnızca, yabancılığı ile insanı çarpan ve nihayet alışmış olmanın kendi ülkemizin kadınlarında gözümüze soktuğu ayrıntıdaki sıradanlıkları olmayan kadında çok baştan çıkarıcı bir şey vardır” (Nerval, 1956: 179) diyerek yabancı bir kadında yöresel renk büyülemesinin her zaman var olduğunu belirtir. Hofmann da bir erkeğin değişik milletten bir kadının çekim alanına kolayca kaptırdığını iddia ederek Paris’te yabancı uyruklu fahişelerin daha çok ilgi topladığını savunur: “Paris’teki genelevler müşterilerinin emrinde sözde İspanyol ya da sözüm ona bir Yahudi, yine böyle bir zenci, bir Hindicini kadın bulunduruyormuş gibi görünmezler miydi?” (Hofmann, 1961: 102).

Yabancı kadına duyulan ilgi İstanbul kadını için de geçerlidir. İstanbul’a gelen Fransız edebiyatçıların vazgeçilmedikleri konulardan biri İstanbul’un Müslüman kadınlarını betimlemektir. Arzu Etensel İldem de, Fransızca kaleme aldığı makalesinin girişinde, gezginleri Doğu’ya çeken birinci ögenin kadın olduğunu belirterek yukarıdaki iddiaları doğrulamaktadır: “Batılı gezgin için Doğu mitinin en temel unsuru kadındır. Hangi amaçla olursa olsun Doğu’ya yapılan seyahatte, başka milletlere ait kadının

ahlaki ve fiziksel betimlemesi, yaşama biçimi her zaman öncelikli yer kaplar” (Etensel, 2001: 255).

İstanbul kadını Paris’tekinden farklı kılan Binbir Gece Masalları, onlardan esinlenen eserlerde geçen tutsak kadın, haremdeki kadınların çeşitliliği, abartılı sayıları, güzellikleri, şehveti, çuvallara konulup denize atılma ya da hançerle öldüren kadın imgesidir. Bu da söz konusu imgeyi kolay kolay silinemeyecek derecede hafızalara kazıtır.

Bütün bunlara okuyucunun ilgisi de eklenince 16. yüzyıldan başlayan bu ilgi ve bakış açısı 19. yüzyıla kadar devam eder. Michaud, gerçekte bilinen bir kişiye değil, okura yazılan *Türk Kadınları Üstüne* başlıklı mektubuna başlarken, “Sizden ayrıldığımda, Türk kadınlarından söz etmeyi vaat ettirmiştiniz bana” (Michaud, 1833: 63) diye yazar. Mérimée’nin *Çifte Yanılgı* eserinin başkahramanı Darcy’ye, İstanbul’dan döndüğünde Paris salonlarında ilk yöneltile sorulardan biri: “Ya Türk Kadınları!...” olur. Gautier de, Doğu’dan dönen her gezgine ilk olarak “Kadınlar nasıl” (Gautier, 2007: 180) sorusunun yöneltildiğini, gezginlerinse biraz sırtıp kaçamak cevaplarla çeşitli maceralar yaşadıkları izlenimini verdiklerini belirtir.

İstanbul kadını bu denli çekici kılan, ona ulaşamaması, onlarla temasın güçlüğüdür. İstanbul’un Müslüman aileleri, yabancı Hıristiyan topluma karşı sıkı ve kapalı olduklarından gezginler geleneksel imgeyle örtüşen bilgiler aktarırlar. Örneğin Nerval, Mısır’da Zainab adlı kölesi, Lübnan’da Salima adlı nişanlısı olmasına karşın İstanbul’da böyle bir ortamı bulamaz. Gautier de bu güçlüğü dikkat çeker. Ona göre, bir Avrupalı erkek ile Türk kadınının aşkını konu eden herhangi bir hikayenin açık bir yalandan (Gautier, 2007: 181-182) başka bir şey olmadığını savunur.

İstanbul’a gelip de kadınların iç dünyası ve eğitim seviyeleri hakkında bilgi sahibi olan ve bu bilgileri eserlerinde kaleme alan Fransız yazarların sayısı çok azdır. Yazarın erkek olması, burada büyük rol oynar. Erkek yazar İstanbul kadınlarının harem ortamına girme imkanını bulamadığından bu çatı altında yaşananları öğrenemez. Bu konudaki boşluğu, Lady Montague gibi kadın yazarların izlenimleri, mesireler ve Batı’da yerleşik İstanbullu kadın imgesiyle kapatırlar. Bazı seyyahlar da, İstanbul’a eşleriyle beraber geldiklerinde, eşlerini hareme gönderir, böylece haremdeki kadın yaşamı hakkında geniş bilgi sahibi olurlar. Gautier, İstanbul kadınları hakkında bilgi edinmenin en doğru yolunun hareme girebilmiş bir Avrupalı kadından bilgi almak

olduğunu belirtir (Gautier, 2007: 183). Aşağıda Fransız ve Türk edebiyatçıların çeşitli yöntemlerle elde ettikleri İstanbul kadınları hakkındaki bilgilere yer vereceğiz.

2.6.1. Fransız Edebiyatında Kadın İmgesi

2.6.1.1. Eğitim Seviyesi

İstanbul kadınlarının eğitim seviyeleri hakkında en fazla bilgiyi Pierre Loti aktarır. Diğer yazarlardan farklı olarak elde ettiği bilgileri *Aziyade* ve *Bezgin Kadınlar* romanlarında okuyucusuyla paylaşır. Bu iki eserinde, iki farklı kadın portresi ortaya çıkmaktadır. Örneğin *Aziyade*'nin kadın kahramanı geleneksel değerlerine bağlı eğitim seviyesi düşük bir karakter izlenimi uyandırırken *Bezgin Kadınlar* eserindeki kadınlar gelenek ve göreneklere başkaldıran eğitilmiş kadın izlenimini verir. *Aziyade*'nin kafkas kökenli kadın karakteri fiziğiyle ön planda olduğundan temel uğraşı süslenmek ve saçlarını kınaya batırmaktır. Düzenli eğitim almadığı gibi batıl inançlara da inanan biridir. Bu yüzden yazar, ona güneş tutulmasını bilimsel olarak açıklamak olanaksız olduğunu ifade eder (Loti, 2000: 126). Yazarın böyle bir kadın portresine yer vermesinde geleneksel kadın imgesinden kaynaklanan oryantal duygular etkin olmuştur. Zira, İstanbul'a dair ilk eseri olan bu romanında batılılaşan değerlere karşı çıkarak her şeyin olduğu gibi kalmasını bunlardan birinde kadınların giyimini ve harem yaşamları olduğunu savunur.

Ancak, *Bezgin Kadınlar (Les Désenchantées)* yapıtında ise farklı bir kadın portresi ile karşılaşılacaktır. Romanda, kültürlü ve yetişmiş Türk kadın imgesi ön plana çıkıyor. Başkahraman André, kadınlara dair geniş bilgiyi Cenana, Melek ve Zeynep'ten aldığı mektuplardan öğrenir. Siyah çarşafı içinde hayaletlere benzeten bu kadınlar, mektuplarında haremdeki yaşamlarından, evliliklerinden, aile toplantılarından ve Ramazan ayı faaliyetlerinden söz ederek André'ye harem yaşamını bütün ayrıntılarıyla anlatırlar. Böylece, diğer edebiyatçı ve gezginlerin az sahip olabildikleri bilgileri, Pierre Loti'nin kahramanı geniş bir şekilde kaynağından elde etmiş olur.

Romanda, kahraman gördüğü bu tablo karşısında şaşkınlığını gizleyemez. Haremdeki bütün kadınların sanılanın aksine her birinin edebi eserler okuyabilen eğitilmiş bireyler olduklarını görür. Söz konusu kadınlar, sahip oldukları bilgileri, okulda ya da evde özel ders alarak elde eder.

Bu kadınlardan bazıları da yabancı dili de bilir. Eserin kahramanı André, genç kadınların aralarında Fransızca konuştuklarını gözlemler. Hatta gerektiğinde İtalyanca, İngilizce ve Almanca da konuşabildiklerini de ileri sürer. Ayrıca, Osmanlı kadınları ile ilgili “Türk kadınları Dante’yi yahut Byron’u yahut da Shakspeare’i asıl metninde okuyorlardı. (...) musikide ise Cesar Frank yahut Wagner’e karşı oldukları gibi Giuck’a da hayran bulunuyorlardı” (Loti, 2007: 30) diyerek bu kadınların kendi kadınları olan Avrupalı kadınlardan daha bilgili ve kültürlü olduklarını sezdirir.

Eserde Cenân, kendi durumunu André’ye aktarıırken Türk kadınlarının eğitim seviyesine dair ipuçları verir. Cenân’ın ifadelerine göre kendisi gündemi yakından takip eder: “Her şeyden haberdar olmaya da son derece itina gösteriyordum! Bütün büyük Fransız mecmualarını, bütün büyük gazeteleri, ayrıca da romanları ve tiyatro piyeslerini okuyordum” (Loti, 2007: 151). Bunların dışında, Cenân, Doğu’ya dair kitaplar yazan André’nin bütün eserlerini de okuduğunu bildirir.

Haremdeki bu bezgin kadınların eğitim seviyelerinin yüksek olmasını kahraman, ilginç bir yorumla açıklar. Bu kadınların bütün gün yalnız kalmalarına ve kapalı oluşlarına bağlar. Kapalı ortamlardan dolayı kadınların dinç kalan zihinlerini, anlatıcıya göre nadasa bırakılan toprakta çılginca yetişen otlara benzetir. Uzun gecelerde, yalnızlık ve kapalılıktan dolayı beynin dingin kaldığını, bu nedenle bilgilerin hafızada en güzel şekilde yetişip geliştiğini aktarır.

Romanın bir yerinde André ile görüşmeye gelen ve Anadolu’da felsefe öğretmenliği yapan Ubeyde Hanım, André’nin sorusu üzerine kız öğrencilerinin bilgi seviyelerinden oldukça memnun kaldığını ancak gelecek yaşamlarından endişe duyduğunu belirtir: “Pek memnunum. Fevkalade çabuk öğreniyorlar ve pek fazla zekiler. Yarımın bu kadınlarına ıstırap mikrobunu aşılacak aletlerden biri olduğum için müteessirim. Masum ninelerinden daha çabuk solacak olan bütün bu küçük çiçeklere acıyorum...” (Loti, 2007: 211). Bu ifadeleriyle Ubeyde Hanım eski kadınların dünyadan haberdar olmadıklarından geç ihtiyarladıklarını iddia eder gibidir. Ancak eskilerin tam tersine, belli bir dünya görüşü olan, etrafındaki sorunlara ilgi duyan yeni yetişen genç nesil, okuyup tartışabilen kızlar olduğundan, hayatla erken yaşta tanışacaklar. Böylece, günlük meşgaleler onları yoracak, başkalarının sahip olduğu, ancak kendilerinin elde edemedikleri haklar nedeniyle daha fazla üzülecekler ve

mücadele edecekler. Yani, yazgılarının ve farklılıklarının bilincine varmaları, onları mutlu kılma yerine, mutsuzluklarının ve acılarının derinleşmesine yol açacaktır.

Ünal da Loti'deki kadın imgesinin aldığı eğitim nedeniyle ruhsal ve bedenen birbirinden farklı iki parçaya ayrıldığı ortaya çıktığını iddia eder: “Bedeni ile gelenek ve göreneklere, toplumun baskıcı düzenine; zihin ve ruhu ile ideal olana, yani Batı dünyasına ait olan bir parçalanma” (Ünal, 2001: 275). Araştırmacı bu savını Cenân'ın şu sözlerine dayandırır: “İşte Hicri 1322 yılında Türkiye'deki Müslüman kadının ruhunun sırrı. Bugünkü öğrenim varlığımızı böyle ikiye böldü” (Ünal, 2001: 275).

Bezgin kadınları, Aziyade'den ayıran bir başka nitelikleri de arzularıdır. Onlar, Aziyade gibi, bir sedirin üstünde sigara veya nargile içerek haremden zamanlarını geçirmek istemezler: “Gece dışarı çıkmak, Beyoğlu'nda gördükleri Avrupalı kadınlar gibi tiyatro ve balolara gitmek isterler” (Loti, 2007: 188). Bunun dışında *Bezgin Kadınlar*'ın kadınları yıllardır sürüp gelen geleneklere de baş kaldırırlar. Bunların başında kendi kocalarını seçme hakkına sahip olmamaları ve yabancı erkeklerin ortamlarından uzak yaşamalarıdır (Loti, 2007: 85). İğrenç buldukları bu geleneklerden, özellikle birincisi nedeniyle her üç kadın karakter sorunlarla yüz yüze kalırlar. Örneğin Cenân, kuma olarak gittiği Hamdi'nin evinde kendisini ölüme terk ettiğinden hastalanır.

Pierre Loti'nin bu eserinde İstanbul kadını eğitilmiş, serbest ve daha özgür bir tablo çizerken Claude Farrère de bu tip kadın karakterler yer almamaktadır. Loti'nin kurgusal eserlerinde kadın başrolde yer aldığı halde Farrère'in eserlerinde geri planda kalır. Mevcut durumlarından memnun ve mutlu görünerek harem yaşamını bir şekilde kabullenmiş görüntüsünü verirler. Ali Özçelebi, Farrère'in eserlerindeki İstanbul kadını imgesinin Loti'den farklı olduğunu doğrulamaktadır. Özçelebi'ye göre İstanbul kadını imgesi, Farrère de kulaktan duyma hikayelere dayanır: “O hiçbir zaman bir Türk kadınının sevgilisi veya aşığı olmadı, Loti gibi hemen hemen hiçbir zaman haremin içine girmedi... Farrère'in aktardıkları kendisinin gözleri değil daha ziyade Türklerin kendisine verdikleri metinlerden çıkardığı yorumlardır” (Özçelebi, 1979: 78).

Bu anlamda, Claude Farrère'in *L'homme qui assassina* romanı, incelemeye değerdir. Yapıtta önemli rolleri batılı veya Levanten kadınlar, gayri Müslim kadınları paylaşması, bu gerçeği yansıtmaktadır. Eserde İstanbul kadınının yok denecek kadar yer alması, onu oryantal bir öge konumuna düşürmektedir. Tatlı Sular'da, sokakta veya bir cumbanın arkasında uzaktan görülen, gözlemlenen örtülü kadın imgesi egemendir.

Eğitimli, yabancı dil bilen, piyano çalan, Fransız romanları okuyan herhangi bir Türk kadını imgesi bulunmaz. Yazarın romanında İstanbul kadını Şu ifadelerle yer alır: “...yürümekte acele eden kapalı Müslüman bayanlar’, ‘siyah tül den çarşaf la iç açıcı bir şekilde örtülü güzel Türkler’, ‘onlara güzel dedim. Bunu sadece ince endamları ve hiçbir İspanyol ve Fransız bayanda bulunmayan çok zarif, duru, hayran olunacak ellerinden dolayı değildir: bu çarşaf lar kadınlarımızın taktığı tamamıyla transparan ince peçelere benzer örtülerdir. Bu örtüler altında sevimli, buruşuk ve manevi yüzler ve bu yüzlerde çok tatlı mavi gözler veya büyük kara gözler görüyorum” (Farrère 1939: 52).

Özçelebi’ye göre romanda yazarın sözcüsü durumunda olan Mehmet Paşa (Özçelebi, 1979: 80) da, İstanbul kadınının değişmesine karşı çıkararak mevcut konumunu korumalarından yana bir tavır içerisindedir. Türk bayanlarının kibar oldukları ve yüz süzce açılmadıkları zaman güzel olduklarını ifade ederek geleneksel kadınları tercih ettiğini söyler. Bir başka yerde ise kadının örtüsüne dokunulmaması gerektiğini, zira kadının örtüsüyle terazi yi dengede tuttuğu savını ileri sürer.

Mehmet Paşa, bir sonraki sayfada ise konuyla ilgili olarak İstanbul kadınlarını yaşıyan değişimden sorumlu tutmaz: “Batının bulaşıcı hastalığına boyun eğmekten başka suçları olmayan bu zavallılardan bunu istemekle haksızlık ediyorum. Evet, bay mareşal, bizim kadınlarımızın erdemine zarar veren sizin Hıristiyan kadınları nızdır. Bir Müslüman kadından, bundan böyle eski yaşmağına memnuniyetle dönmesini nasıl istersiniz! Zira o her gün saçları omuzlara kadar inen Beyoğlu kadınlarıyla yan yana yürüyor” (Farrère, 1939: 53).

2.6.1.2. Fiziksel Özellikleri

Fransızca eserlerde İstanbul’un Müslüman Türk kadını çok yönlü bir ilginin odak noktasıdır. Bu ilginin nedenlerinden biri, fiziki portresidir. Yanlarına pek yaklaşılmayan Türk kadınlarının gizemini, çekiciliğini oluşturan giysileri, eksiksiz bir fizik portrelerinin çizilmesini engeller gibi görünse de çoğu yazar, bunun böyle olmadığını savunur. Bazen beklenmedik durumlar, kendi beğenilme meraklarının araladığı ince tülün arkasında tüm güzellikler ayrıntılarıyla görülür.

Gautier, giysileri itibariyle dışarıda hepsi birbirine benzeyen kadınların böyle olmadığını dikkatli incelendiğinde örtülerinin altında güzelliklerinin görülebileceğini savunur: “Kimseyi tanımazsınız; ama çok geçmeden göz, bu tekbiçimliliğe alışır, farklılıklar bulur, onları örten saten kumaş altında biçimleri değerlendirir. (...)

Müslüman kıskançlığının ona gülünç bir biçimde kat kat giydirdiği tüm örtülere karşın, bir Türk kadını da çok baştan savma bakılmadığı zaman, bir Fransız kadını kadar görülebilir olur” (Gautier, 2007: 155).

Her kadın gibi Türk kadını da güzelse, bunu göstermenin yollarını arar: “(...) Farkına varıldığını hisseden bir kadın, eğer güzelse, genellikle kendini göstermenin yolunu bulur”. Yüz güzelliği olmayanlar ise peçeyi çirkinlikleri örtmesi için bir araç olarak kullanırlar: “Güzel olmayanlarsa örtülerini yüzlerinde daha iyi tutmasını bilirler, kimse de onlara sitem etmez. Türkiye tam bir düşler ve yanılsama ülkesi! Çirkinlik bir suç gibi saklanıyor; oysa biçim, incelik, gençlik ve güzellikten yana her zaman kaçamak bir şeyler görülebiliyor” (Nerval, 1956: 90-92).

Doğu Yolculuğu'nda pek az görebildiği ve söz ettiği Türk kadınlarının fiziği, Lamartine'i düş kırıklığına uğratar. Bu, Gautier'nin değindiği gibi biraz da baştan savma bakıştan kaynaklanır:

“Burada, (Göksu'da) haremlerdeki Türk kadınlarının çoğunu peçesiz olarak gördüm; bu hanımların pek çoğu kısa boylu, solgun, mahzun bakışlı, zayıf ve hastalıklı görünüştedir. Sağlığa uygun görünen bütün koşullarına karşı İstanbul'un iklimi, genel olarak bana zararlı geldi, en azından bu kentte kadınlar, sahip oldukları üne layık olmaktan uzaklar...” (Lamartine, 1971: 104).

Yazara göre çirkin görüntünün bazı sebepleri vardır. Kapalı harem yaşantısı, sürekli takılan peçe, sıcak banyolar, Doğulu kadınların güzelliklerini olumsuz yönde etkiler. Bu nedenle, azınlık kadınlarını, taşradaki haremelerin ve kırsal kesimin kadınlarını, henüz harem yaşamından etkilenmemiş çocukları ve genç kızları daha güzel ve daha sağlıklı bulur. *Yeni Doğu Yolculuğu*'nda, bu sonunculardan, öncekilerdeki gibi düş kırıklığına uğramaksızın söz eder.

Ama yine de tüm yazarlarda çirkin kadınlar, sıradışı kalır ve Nerval'in gözlemini haklı çıkaracak biçimde, yalnızca güzellerin oluşturduğu çok sayıda kadın portrelerinde Batılı kadınınkinden farklı, ortak özellikler taşıyan bir “Türk kadını” şekillenir.

Fransız yazarlardaki değişken İstanbul kadın imgesini Hoffmann'ın işaret ettiği güzelliği belirleyen sınırların moda gibi sürekli değişmesine bağlayabiliriz: “Kadın güzelliği konusunda modanın, çoğu zaman açıklanamaz kaprisleri vardır ve sürekli iki uç arasında kararsız kalır. (...) Romantik devrin çifte bir kadın ideali vardı; bir yanda,

mavi gözlü, sarışın, düşü, yarı saydam, yumuşak başlı, yaklaşılması güç ve ideal kuzeyli kadın; diğer tarafta, siyah saçlı, ateşli gözleri olan, duyarlı, tutkulu, biraz da tehlikeli güneyli kadın. Birisi platonik aşk için yaratılmıştır: Sakinliği ve barışı temsil eder. Öteki fiziki aşk içindir; Büyük bir savaşla elde edilmelidir, baştan çıkmayı ve kıskançlığı temsil eder” (Hoffmann, 1961: 90).

İstanbul’a gelen Fransız yazarları, bu ikinci tip kadını, İspanyol ve İtalyan kadınlarından sonra, İstanbul kadınında bulma eğilimindedirler. İstanbul kadını, fiziği ile büyük ölçüde bu ideale uygundur. Tutkululuk, tehlikelilik de içeren bu kadın tüm zorlamalara karşın, elde edilmesi, baştan çıkarıcılığı özellikleri yoktur. Bu da, kendilerinden kaynaklanmaz, konumları gereğidir. Başka deyişle güneyli kadın tipine görünüşte ve düşlerde uygundur. Batılı yazarlar için İstanbul kadınlarının çekicilikleri, tamamıyla örtülü ve toplum yaşamında, erkeklerden uzak tutulup gizemli olmalarından ileri gelir. Aynı zamanda, el değmemiş, paylaşılmamış ve yıpranılmamış olmaları da bu çekicilikte önemli rol oynar. Alphonse de Lamartine, Avrupalı kadın ile İstanbul kadını arasındaki çekicilikten söz ederken bu farklılığı çok iyi çözümler:

“Hem sonra, Avrupalı kadınların, özellikle de salon kadınlarının, yorgun yüz çizgilerine, üzerinde çok çalışılmış, gergin çehrelerine alışmış Avrupalı bir erkek için taş ocağından yeni çıkarılmış bir mermer kadar sade, arı ve dingin yüzler; tek bir ifadeleri, rahatlık ve sevecenlikten başka bir şeyleri olmayan yüzler; gözün onlarda en küçük duyguları, çok güzel lüks baskı bir kitabın büyük harfli yazıları kadar, kolay ve çabuk okuduğu bu yüzleri görmek!...” (Lamartine, 1877: 121).

Lamartine’e göre sosyete ve uygarlık fiziki güzelliğin düşmanıdır. Bu ikisi, izlenimleri, duyguları gereğinden fazla çoğaltır ve kadının yüzünde derin izler bırakır. Avrupalı kadının yüzünde, bulanık, belirsiz bir şeyler vardır; bu da onun sadeliğini, çekiciliğini yok eder. Yazar, onları gereğinden çok zengin olduğu için anlaşılmayan bir dile benzetir.

Türk kadınlarının saçları, parlak siyah, koyu kestane, ender olarak sarı ve uzun genelde, kehribara benzer, örgülü saçları vardır. Geniş, parlak ve pürüzsüz alınlıdır. Saçları renginde, yay gibi gür kaşlar ve uzun kirpikler altında hep iri siyah gözleri en çok övülen, ilgi çeken yanlarıdır. yalnız bir örnekte mavi gözlüdür. Tümü sürmelidir. Mat beyaz tenleriyle karşıtlık oluşturan, “siyah elmaslar ya da kehribar yıldızlar örneği parlayan bu gözler, dünyanın en hayranlık verici gözleridir” (Gautier, 1910: 165).

Flaubert “Nasıl da parlıyor gözleri!. Baktıkça alev alev yanan ve sabit gözbebeklerini dosdoğru size diken şu gözler” diye yazar (Flaubert, 1850, Correspondances: Lettre à son oncle).

Gezgin edebiyatçı veya roman kahramanı, ancak kaçamak bakışlarla kadının bazı ayrıntılarını yakalayabilir. Bu bakışlarda yazarlar, allık v.b. şeylerle canlandırılmış, pembe ve pürüzsüz İstanbul kadınının yanaklarını tüylü bir seftaliye benzetirler. Peçe ise onlara, sizi olduğunuz yere şaşkınlık ve hayranlık içinde çivileyen garip bir solgunluk verir. Gautier, genç bir Türk kızının yanağını güle benzeterek şöyle devam eder: “Tümünün burnu hafif ya da belirgin biçimde kartalsı, pürüzsüz ve zarif kıvrımlıdır. Ağzıları güzel, dudakları renkli, nar ya da lal renktedir. Uzun, az uzun, tapılası bir incelikle bükülgen, bazen dolgun, bazen minyon, her zaman Paros mermeri gibi saf ve beyaz boyunları aynı renkte ve nitelikte گردanları, yine mermere benzetilen, korse gerektirmeyen, diri ve sivri uçlu göğüsleri” (Gautier, 1910: 165). Görebildiği yüzlerin tümünü büyüleyici güzellikte bulan yazar, mermerden yapılmış heykellerin bile bu yüz çizgileri kadar pürüzsüz çevre çizgilerine sahip olmadığını ileri sürer.

Mermer gibi parlak, hamamların pürüzsüzleştirdiği kalın ve güçlü ayakları olan İstanbul kadını Gautier’ye göre endamı son derece narindir: “Görkemli biçimde serpilmiş, uzun ince boylu, bazen yapılı; canlı, bazen yumuşak vücutlu ve bükülgen kadınlardır. Küçük zarif, hep kına yakılmış bakımlı, güzel, ince uzun parmaklı elleri; beyaz, bazen tombul kolları vardır. Ayak bileklerinde zarif, yürüdüklerinde ses çıkan halhaller vardır çoğunlukla. Genelde, Türk kadınlarının güzelliği ciddi ve soylu bir güzelliiktir” (Gautier, 1910: 325-203).

Giysileri, takıları, araba ve kayıkları ile topluca bakıldığında, bu Türk kadınları geleneksel imgedekinden farklı değildir. Çoğunluğu iyi giyimli, çok güzel ve seçkinlerden oluşurlar. Hiçbir betimlemede, sıradan kadınlar, kırsal kesim kadınları yoktur. Genelde, geleneksel imgedeki sensualiteyi pek az yansıtırlar. Yalnızca Du Camp, elinde olmadan, hoş kokulu ülkelerinden yola çıkıp erkekleri aşklarıyla öldürmek amacıyla yeryüzüne gelen şu peri kızlarını düşündüğünü itiraf eder.

Bu kadınlar, Lamantine’de önce düş kırıklığı, sonra arı güzelliğe yönelik bir hayranlık uyandırırılar. Flaubert’in düşlediği kadınlara hiç benzemezler: “Tahrik etmiyor, etkiliyorlar, şaşkınlık ve hayranlık uyandırıyorlar” (Flaubert, 1964: 647).

2.6.1.3. Saray-Konak Hanımefendisi

Fransızca eserlerde İstanbul'un saray, konak ve yalılarında yaşayan bir kadın imgesi yer alır. Bu kadınlar davranışlarıyla, görüntüleriyle diğer kadınlardan farklılık göstererek ideal bir portre sunar. Durgun, düşünceli bakışları ve ölçülü tavırlarıyla Fransız yazarları büyülerler. Yazarlar, görüntüleri ve davranışlarını son derece asil olarak niteledikleri bu kadınların kan bağıyla da asil bir soydan geldiklerini belirtmek için ya kadının kendisini ya da eşini bir padişahın soy ağacına bağlarlar. İstanbul'un hanımefendisi diyebileceğimiz bu tipteki kadınların birer portresini Loti, Lamartine ve Nerval'de yer alır.

Loti'nin *Aziyade* yapıtında betimlediği ve sevgilisi Aziyadé ile beraber ziyaret ettiği Behice adlı kadın bir hanımefendi izlenimi verir. Kocasını ikinci Mahmut'un yakınlarından olan Behice Hanımın kendisi de bir paşanın kızıdır. Behice Hanımefendiyi olağanüstü olarak değerlendiren kahraman, kadının silüetinden ve davranışlarından oldukça etkilenir. Seksen yaşında dininin gereklerine sıkı sıkıya bağlı olan bu hanımın eşi Sultan Mahmut'un yakınlarından. Cihangir'deki pencereleri kafesli konutunda, hep aynı köşesinde oturup Asya kıyısını ve Boğaz'ı seyreder.

Loti, yaşlılığına rağmen bu hanımın genç kız Aziyade ile olan ilişkilerini "Alçakgönüllü genç kadınla sert ve gururlu, soylu ve büyük aileden gelme yaşlı kadının yakınlıkları garip bir şeydir" ilginç olarak niteler. Aziyade, küçüklüğünde bazı zamanlarını yanında geçirdiği söz konusu kadının güzelliğini hala kusursuz bulur: "Hala güzel, güzel kış akşamları gibi güzel" (Loti, 2000: 108).

Lamartine'nin de güvertede gözlemediği kadın, bir paşanın kızıdır. Kadının uzaktan görüntüsü tam bir konak hanımefendisi izlenimi verir. Yüz yaşına rağmen yılların örtemediği güzelliğini elbiseler, daha da zarif bir hale sokar (Lamartine, 1971: 144). Yazar, kadının silüetini, uzaktan batan güneşin ışıkları altında bir Yunan tapınağının pürüzsüz ve haşmetli görüntüsü ile eş değer bulur. Bütün hizmetleri gülümseyerek, teşekkür ederek karşılayan kadının etrafında çocuk, genç yaşlı, kadın erkek dolanır, ona ilgi gösterir, ellerini öperler. Lamartine, gördüğü bu sahne karşısında Doğulu kadının kaderinin Avrupa'da tahmini edildiği gibi ihmal edilmediği kanısına varır.

Nerval ise bu tarz kadınların genel portresini çizer. Saray kadınlarının çok bilgili olduklarını, aldıkları eğitim sonucu çoğunun manzum piyes yazacak derecede sanatkar olduklarını savunur: "Saray kadınlarına gelince, bunların gerçekten birer bilgin

olduklarını söyleyebilir ve bu sözümüzde mübalağa yoktur. Çünkü saraya giren her kadın, tarih, edebiyat, müzik, resim ve coğrafya konusunda çok ciddi bir eğitime tabi tutulur. Bu kadınların çoğu sanatkar ya da şairdirler. Pera’da sık sık bu sevimli fakat yarı hapis hayatı yaşayan kadınların yazdığı manzum piyeslerden mısralar, ya da lirik parçalar dilden dile söylenir” (Nerval, 1974: 82).

2.6.2. Türk Edebiyatçılarda Kadın İmgesi

2.6.2.1. Eğitim Seviyesi

Türkçe edebi eserlerde, İstanbul’un Müslüman kadını Avrupalı kadınlara nazaran eğitimden uzak bir tablo çizer. Ancak buna rağmen kadın, kendisini çepeçevre saran eğitimsizlik zincirlerini kırmaya çalışır. Bu cümleden hareketle bazı romanlarda geçen İstanbullu kadın imgesi, az da olsa çevresi ile ilgilenmekte, eğitimsel ve sosyal faaliyetlere yönelmektedir. Yıllardır, eğitimden yoksun bırakılan kadın, kendisine sunulan yeni imkanları en iyi şekilde değerlendirmeye çalışmaktadır. Refik Halid de buna benzer bir karaktere *Bu Bizim Hayatımız* eserinde yer verir. Bu karakter başkahraman Mazlum Sami’nin odalığı olan Hüsniye’dir. Hüsniye, eğitimsiz Bulgar göçmeni iken kendisini yetiştirerek sanatsal faaliyetleri kaçırmaz. Söz konusu eğitim fırsatını nasıl yakaladığından söz etmeyen yazar, bu kadınının sonradan “Musikiyi sever, alaturka konserleri kaçırmaz, musikiden anlayan öbür gelinin hatırı için araya alafrağ konserlere de gider” duruma gelip, kültürlü bir bayan olup çıktığını belirtir.

Hüsniye’nin oğlu Ali Dingil, kardeşi Ömer’in çalışkanlığını, yaptığı edebi faaliyetlerini de anasına bağlar: “Ona bu şairlik anadan gelmiştir. Anam arabacı karısıdır ve lakin isterse profesör gibi konferans verir. Türkçeyi mektepsiz medresesiz kendiliğinden öğrenmiş” (Karay, BBH: 140). Fransızca’yı da eski ailelerin birinin kızıdan öğrenen Hüsniye, göçmen olmasına rağmen kendini ve çocuklarını en iyi şekilde yetiştirir. Oğlu Ali Dingil de göçmen soyundan alimde, milyonerde yetiştiğini öne sürer ve durumdan memnuniyetini dile getirir.

Bazı kadın kahramanlar, özellikle yeni nesil gençler, bilinen evde oturan kadın imajının dışına çıktıkları görülmektedir. Bu karakterler, eski İstanbul kadınının alışık olmadığı, piyano gibi batı tarzı sanatsal faaliyetlerle uğraşmakta, Fransız edebi eserleri okumaktalar. Nabizade Nazım’ın *Zehra* romanının kahramanı Zehra, Suphi ile düğün hazırlıkları yaparken bile piyanodan vazgeçmez. Yeni gelin adayı hazırlıklar sürerken

bile boş vaktini piyano dersleri ve kanun alıştırma dersleri olarak değerlendirir. Zehra, piyano eğitimine evlendikten sonra da devam eder. Haftada iki gün müzik öğretmeni eve gelir bu dersleri verir (Nabizade Nazım, 2003: 46-50). Kalan vaktini de kanaviçesiyle, dantelesiyle uğraşır ya da gazete, kitap okur.

Mehmet Rauf'un *Ferda-yı Garam* romanının kadın kahramanı Sermed de Fransızca romanları okumakla kalmaz okuduğu eserlerin kahramanlarının hayatını anlatacak kadar Fransız edebiyatına büyük ilgi gösterir. Genç kız, özellikle Fransız Goncourt kardeşler, Daudet gibi yazarları beğenerek okur. Sevgilisi, Macit'in "Bunları okuyor musunuz?" sorusuna "Okumak mı?" şeklinde cevap vererek okuduğu romanların kahramanlarının hayatını anlatmaya başlar. Bundan dolayı Macit, onu "bu kadar özen, hiçbir hanımda rast gelmediğim bir başarıdan başka bir şey değildir. Doğrusu, sizin gibi bütün genç kadınlarımız arasında en küçük şeylerine kadar zarıflığı böyle taklit edilemez bir hanımefendi" (Mehmet Rauf, 2003: 46) sözleriyle takdir eder.

Üç İstanbul romanında Mithat Cemal, eğitilmiş genç kız portresine yer verir. Maliye bakanın kızı olan Süheyla'ya edebiyat dersleri vermek için Adnan Bey adında özel öğretmen tutulur. Adnan Bey, başlangıç derslerinde okutulan İktıfat eserini okutmak isterken Süheyla'nın konuşma sırasında kullandığı terimler karşısında şaşırır ve edebiyata yeni başlayan bir kız portresi dışında edebiyat eğitimini alan bir kişi ile karşı karşıya olduğunu anlar. Söz konusu öğrencinin, sözlerde (soeur) okumuş ve Avrupa romanlarını hatta bu romanların kahramanlarını en ince detayına kadar bildiğini anlar. Bu yüzden Adnan, Süheyla ile ilişkileri geliştirir ve onunla arkadaş olur (Kuntay, 2007: 119). Eserde bulunan, bir başka eğitilmiş kadın ise Senih Efendi'nin eşi Macide'dir. Macide, Manakyan'ın tiyatrosuna giden roman okuyan bir kadındır. Yaşlı kocasından memnun olmayan Macide, Margurite Gautier'yi, La Dame aux Camelias'yi ve Armand Duval'ı okuyan bir karakterdir (Kuntay, 2007: 263).

Kadınlar arasında nasıl eğitim aldıkları belirtilmeyen belki de gayretleri sonucu okuma yazmayı öğrenen karakterlerin yanında yüzyılın son romanlarında okula giderek eğitim alan roman kahramanları da yer alır. Halid Ziya'nın *Nesli Ahir* romanında, Süleyman Nüzhet'in kızı Azra, Hayskul'da okuyan kültürlü bir genç kız portresi çizer. Babasıyla oturmayı hayal ettiği evde, batı tarzı aktivitelerden uzak kalmamak için resim yapmayı, piyano çalmayı tasarlayan bir kadın imajı çizer. Azra, henüz liseyi bitirmemesine karşın, İngilizce aslından roman okuyan, Fransızca bilen hatta dönemin

meşhur Fransız dergileri takip eden veya bu dergilerden haberdar olan bir öğrenci yapısındadır (Uşaklıgil, 1990: 60). Yazar, Azra'nın aldığı İngiliz eğitiminin kızın yapısını da etkilediğini ileri sürer: “Azra'nın bütün beğendiklerinde, aldıklarında doğruluğun yaratılıştan gösteriş düşkünlüğüne büyük bir ılımlılık payı ekleyen İngiliz eğitimin etkisi altındaydı” (Uşaklıgil, 1990: 140).

Ancak Azra, batı eğitim veren bir okulda okumasına rağmen gelenek ve göreneklerine yabancı kalmak istemeyen biridir. Babasıyla aynı evde yaşama ve ona hizmet etmenin hayalini kurması hep bu geleneği ve moderniteyi bütünleştirici yapısından kaynaklanır. Satıcılarla konuşmasında, babasıyla Fransızca konuşurken onların bozuk Frenkçesine karşı inatla temiz Türkçesiyle karşılık verme gayretini buna bağlayabiliriz.

Kısacası Azra, kendisini alafrangalaşan, Bonmarché'de erkeklere yazılı kağıt veren sağda solda erkeklere selam işareti veren kadınlardan olmayacağı gibi günün yirmi dört saatini oturarak geçiren geleneksel kadın imgesinin de dışında tutacak. Romanda yazarın hayalindeki İstanbul kadını temsil eden Azra, Batı kültürünün görüntüsüne aldanıp geleneklerini küçümseyen bir tavır içine girmeyecektir. Aynı zamanda, bu kadın, İstanbul'un örf ve adetleri ile Avrupa'nın faydalı değerlerini bir arada tutacak, onları kendi bünyesinde bütünleştiren bir kadın olacaktır.

Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbi* romanında Pervin, İzmir'den İstanbul'a amcalarını ziyarete gelen modern düşünceli bir kızdır. Ancak, Azra'dan farklı bir portre çizerek Batılı değerlere olan ilgisini gösteriş alafrangalığa yakındır. Eğitimi konusundaki ifadeleri bunu doğrulamaya yakındır: “Tahsilim bir Türk kızının az çok tertipsiz, usulsüz tahsilinden başka bir şey değil. Loti'nin iddiası gibi bir kız bu hayata ‘Dezanşante’ olmak için kant’ı, Viçe’yi okumak lazım geldiğine benden iyi misal olamaz. Hayır, kant’ı değil en küçük bir felsefe kitabını bile elime almadım. Fakat bütün vaktimi şiire, edebiyata hasrettim” (Mehmet Rauf, 2006: 19). Burada kullandığı “tertipsiz, usulsüz” sıfatları bizi bu sonuca götürüyor. Bir başka sayfa da ailesinin kendi eğitimine verdiği önem hakkında “terbiye ve tahsilime büyük itina gösterdiler; lisanlar, piyanolar öğrettiler” (Mehmet Rauf, 2006: 21) der. Hemen belirtelim ki ailesinin, çocukları müstesna ve parlak şekilde yetişsin diye en iyi yerlere göndermeleri bu gerçeği değiştirmez. Tıpkı yeni yetişen yeni nesil kızlar gibi, Pervin de piyano çalar.

Hatta amcasının evinde erkeklerin önünde Vald Tuyfel'den bir vals, Kremyo'nun "Aşk Çiçeklenince" valsini çaldığını aktarır (Mehmet Rauf, 2006: 45).

Samih Ayverdi, *İbrahim Efendi Konağı* eserinde betimlenen iki genç kızdan biri, Azra'yı diğeri Pervin karakterini çağrıştırır. Bunlardan Ratibe, iki kültürün faydalı taraflarını almakla Azra'ya diğeri Mebrure ise öz kültürüne aşırı saldırmakla Pervin'e yakındır.

Her ikisi de aynı mürebbiyelerden eğitim almalarına rağmen farklı düşünce ve anlayışa sahiptirler. Mebrure, mürebbiyelerin konağa soktukları garp rüzgarının tamamıyla etkisindedir. Bu yüzden, Arapça hocası Mihriye Hanımı beğenmez. Yanlış ve temelsiz alafangalaşan Mebrure, sürekli Ratibe'ye sataşır, ona hücum eder.

Konağın küçük Hanımefendisi, Ratibe ise Mebrure'nin aksi bir yapıdadır. Kendisi için tutulan Arapça ve Farsça hocası, bilgili, kudretli Mihriye Hanımı sever ve sayar. Bu hoca sayesinde Ratibe, dağarcığına milli ve manevi çok değerler katar (Ayverdi, İEK: 162). Yukarıda değinildiği gibi, esen bu garp rüzgarının cazip, iç açıcı tarafları ile doğup büyüdüğü çevrenin asla terk edemeyeceği güzellikleri, ilğine kadar işlemiş güzellikleri kendi bünyesinde birleştirmek, kaynaştırmak ister. Ancak bu duygularını açığa vurmaktan çekinir. Çünkü, yazara göre Beyoğlu'ndan esen bu rüzgar, Ratibe'nin yaşatmak istediği manevi değerleri silip süpürmek, hatta alaya almak istiyordu (Ayverdi, İEK: 165).

Halid Ziya, *Saray ve Ötesi* eserinde, İstanbul'a gelen yabancı devlet adamlarına tercümanlık yapan iki eğitimli genç kızdan söz eder. Bu, iki kızdan biri Halid Ziya'nın genç yaştaki kızı Bihin'dir. Bihin Pera Palas'ta kalan Behomal Melikesine ve Bulgar Kral ve Kraliçesine ziyaretleri boyunca tercümanlık yaparlar. Yüzünü sadece padişahın görebildiği söz konusu ülkenin Melikesine rehberliği, mükemmel İngilizcesiyle genç kız Bihin yapar.

Aynı yıllarda saraya Kral ile gelen Bulgar Kraliçesine de tercümanlığı, Bihin ve Fatma yaparlar. O dönemde az bulunan eğitimli kızlar, cumhuriyet döneminde yetiştirilen bu şekildeki eğitimli ve becerikli kızlara öncülük ederler. Bihin gibileri Yazar, bu iki kızın çok küçük yaşta olmalarına rağmen hem Fransızca, İngilizce hem de müzik sever olduklarını dile getirir (Uşaklıgil, 2003: 363).

Ahmet Mithat'ın *Dürdane Hanım* romanında da birbirine zıt iki kadın karakter bulunur. Bunlardan Ulviye Hanım, terbiye ve nezaketinin yanında hem üç dil bilir hem

de edebi faaliyetleri yakından takip eder. Bu hanımefendi babasının desteğiyle Farsça, Arapça iyi derecede bilmekle yetinmez bir Avrupa dili olan İngilizceyi de öğrenir. Romanın anlatıcısı Ulviye Hanım'ın edebi yönünü şöyle açıklık getirir: “Ulviye Hanım'ın edebiyata dahi pek ziyade merakı olarak roman ve tiyatro suretinde ve şiir ve inşa vadisinde her ne çıkar ise cümlesini alıp kemal-i dikkatle okur” (Ahmet Mithat, 1999: 65). Dürdane ise Ulviye'nin tam zıddı bir karakterdir. Bilgisiz ve yaptığı işin sonrasını düşünemeyen kişiliğe sahiptir. Alacatlı, Dürdane'nin erkeklerin sözlerine çabukça kanmasını yanlış eğitime bağlar: “Kendisini çapkın Mergub'a teslim edişi, yaptığı işin sonuçlarını düşünmemesi hep onun bilgisizliğinden, dünyadaki kötülükleri tanımayışından, ailesinin gerekli ihtimamı göstermeyişinden; dolayısıyla yanlış eğitim sisteminden kaynaklanır” (Alacatlı, 1999: VIII).

Verilen bu örneklerden hareketle, eserlerdeki kadın karakterlerin çoğunun tek başlarına evde çalıştıkları veya özel eğitim aldıkları gözlemlenmektedir. Bunların yanında okula giderek eğitimlerini tamamlamaya çalışan genç kızlar da bulunur. Aldıkları eğitimle en az bir yabancı dili bilen, Fransız edebiyatı romanlarını okuyup anlayan bütün bu karakterler, İstanbul'un sosyal yaşamında önemli rol alırlar. Söz konusu kadınlardan bazıları, batılı yaşamın değerlerine körükörüne bağlanıp olumsuz rol alırken kimisi de aldıkları değerleri belli bir süzgeçten geçirerek geleneksel değerleriyle bütünleştirip olumlu rol alırlar. Hemen belirtelim ki bu ikinci gruba dahil olanlar, yazarların hayalindeki İstanbul'un geleceğin kadını temsil ederler.

2.6.2.2. Saray Konak Hanımefendisi

Bu bölümde İstanbul'un saray ve konaklarında oturan kadınların özelliklerinden söz edeceğiz. Söz konusu kadınlar soylulukları gereği ağırbaşlı, oturaklı birer Hanımefendi portresi çizerek, yıllar boyunca, ailelerine, kocalarına birer artı değer katarlar. Türkçeleriyle herkesi hayrete bırakan bu kişiler, liberal bir görüş sergileyerek gençlere örnek oluşturduklarından toplumun ve oturdukları sarayın veya konağın önemli unsuru oluverirler.

Halid Ziya'nın *Nesl-i Ahir* romanında böyle bir kadın portresi karşılaşılmaktadır. Azra'nın büyükannesi Nefise Hanım, ileri görüşlülü ve konuşmasıyla ideal bir kişiliğe sahiptir. Fransız yazarlar gibi Halid Ziya da, Nefise Hanımın asil bir portresini oluşturur. Bunu pekiştirmek için kocasının padişahla akrabalığını öne sürerek “sultan

Abdülmecit'in yakınlarından olan kocası" ifadesini kullanır. Kadının asaletinin bir başka belirtisi de köşkte oturmasıdır. Eserde, geziden dönen Süleyman Nüzhet ve kızı Azra, Nefise Hanımın kaldığı köşke gelir. Yazar, köşkte önemli birinin ikamet ettiğini okuyucuya hissettirmek için önceden köşkü iyice betimler. Daha sonra hem giyimi hem de çağdaş düşünceleriyle modern bir saray hanımefendisi olan Nefise Hanımı İstanbul'un seçkin hayatının önemli kadınlarından biri olarak tanıtır:

"O doğruluğun, Türklüğe ilişkin kadın yaşayışının en küçük sapmalardan bile arınık düzeltilmiş yolunu rahat ve güvenli adımlarla geçerek, yanında, yöresinde meydana gelen değişmelere karşı çıkmayarak, ayıplayıp kınayan gözlerle bakmayarak; bütün kızlarını, torunlarını alacakları eğitim ve öğretimde, giyecekleri giysilerde özgür bırakarak; üstelik onların bu alanda sürçmelerinden korunuk kalmalarına da özen göstererek kendisi öteden beri milli yaşayış tarihimizin zamandan zamana aktarılan gelenek ve göreneklerine bağlı kalmıştı" (Uşaklıgil, 1990: 193).

Nefise Hanım, geleneklere saygılı ancak tutucu değildir. Bu nedenle gençlerin giyimine ve eğlenme şekillerine karışmaz. Anlatıcı kadının bu konuya dair görüşlerini şöyle aktarır: "Gençler istedikleri gibi eğlenmeli, istedikleri gibi giyinmeliydiler" Ancak, eğlence ve giyim şeklinde aşırıya gidilmemeli, bir namus ve iffet sınırı gözetilmeli düşüncesindedir.

Yalnız bir anne değil bir baba gibi davranan Nefise Hanımın bir başka özelliği yaşamının sadeliğidir: "Sultan Abdülmecit'in yakınlarından olan kocası üç çocukla Çamlıca'da bir köşk, Galata'da geçimini sağlayacak kadar gelir sağlayan taşınmaz mülk bırakarak bu dünyadan göçmüştü. Bu gelir ile daha küçük olan çocuklarını kendi düşüncesine göre değil de bu zamanın şartlarına göre okutup yetiştirmişti" (Uşaklıgil, 1990: 195).

İşte Azra, azla yetinen bu hanımefendilerin, Nefise Hanımların, bu çağın örneğini oluşturur. Yazar iki kadın, Nefise Hanım ile torunu Azra arasında, düşünsel alanda kurduğu benzerliği fiziksel alanda da görür: "Nefise Hanımın gözleri, işte Azra'nın o her zaman gülümseyen parlak siyah küçük gözleriydi. Biraz sivrice küçük başları birdi. Onun kumral saçlarıyla büyükannenin zarif oyalı yemenisinin altından kulaklarını gizleyerek düzgün taranmış beyaz saçları-renk ayrılığı bir yana bırakılırsa-aynı saçlardı (Uşaklıgil, 1990: 197).

Nefise Hanım, aynı zamanda Türkçeyi de en iyi şekilde kullanan bir kadındır. Türkçeyi yavaş ve her bir sözünü Türkçe'nin en güzel ve sağlam söyleyişle söyler. Bu da diline bir tatlılık ve bir zevk verir.

Ayverdi, *İbrahim Efendi Konağı*'nda konak hanımefendisi Nazlı Hanım eşinin en büyük destekçisi durumundadır. Sarayda nişan mümeyyizi olarak çalışan Cemal Bey, toplum ve çevre ile ilişkilerinde en büyük yardımı eşi Nazlı Hanımdan görür. Nazlı Hanım'ın kocasına verdiği desteğin dışında, bir başka özelliği de bütün İstanbul Hanımefendilerinde görülen geniş gönlüdür. Yazar, bu hanımın “dünyanın bütün dertlerini, kederlerini ve ıstıraplarını içine sığdırabilecek genişten geniş bir gönlü, her muhtaca, her garibe, her çileye uzatacağı bir eli vardı” (Ayverdi, İEK: 217). Bu elinin ne iyilik yapmaya doyduğunu ne de istekleri karşılamaktan bıktığını aktarır.

Fiziki olarak çok güzel olan bu kadın aynı zaman çok zekidir (Ayverdi, İEK: 218). Yazar, Nazlı Hanımın, işlek, kabına sığmayan, kıvılcım gibi saçan zekasını kötüye kullanmayı bilmediğini de aktarır.

Ayverdi, aynı eserinde İbrahim Efendi ailesinin en yakın dostları Hasib Paşanın eşinden söz eder. Yazar, Boğaz'ın en güzel yerinde Osmanlı Medeniyetinin debdebe, zarafet ve asaletini bir arada tutan yalısında oturan Hasib Paşanın eşi Fahriye Hanımın da, en iyi insani özelliklerle donanımlı olduğunu aktarır. Üzerinde taşıdığı elbiselerle geçmiş ile gelecek arasında bir köprü olan Fahriye Hanımı yazar, şöyle tasvir eder: “Devrinin bütün yaşlı hanımları gibi başında hotozu, inceliğini kaybetmemiş vücuduna yakışan uzun elbisesiyle köşesinde oturur; vakarını (şeref ve haysiyetini) bozmadan alçak gönüllü olmasını bilenlerin muvazeneli dikkati ile en kalabalık meclisleri dahi rahatlıkla idare ederdi” (Ayverdi, İEK: 257).

2.7. Dervişler

2.7.1. Fransız Edebiyatında Dervişlik

Dervişler ve dergahları İstanbul'un oryantal unsurları olarak durduklarından Fransız yazarların ziyaret ettikleri kişi ve mekanların başında gelir. Yazarlar, iki türlü dervişten söz ederler. Biri ve en çok beğenilen *Derviche Tourneurs* dedikleri Mevlevi dervişleri yani semazenlerdir. Diğer dervişler ise en ünlü tekkeleri Üsküdar'da bulunan *Derviches Hurleurs* yani zikreden dervişlerdir. Bu doğusal unsura eserlerinde en fazla yer veren Théophile Gautier ve Pierre Loti'dir. Loti, *Aziyadé* adlı eserinde, kahramanını

Eyüp semtinin Kuruçeşme sokağında bulunan bir eve yerleştirirken Doğu'nun bir köşesi dediği İstanbul'un bu semtinde ilk duyduğu ses dergahtan gelen dervişlerin zikir sesleridirler: “Güzel, soğuk hava, mehtap, çevrede dervişler tekdüze bir sesle bir şeyler okumaktalar; bu her gece kulağıma gelen bildik gürültü” (Aziyade, 2000: 104). Kahramanın Derviches Hurleurs'lerin zikir sırasında çıkardıkları sesleri ‘gürültü’ olarak nitelenmesi Derviches Hurleurs'lere karşı bir antipatisini ortaya koyar. Hatta neredeyse seslerden rahatsız olduğunu da ifade edecektir.

Pierre Loti, zikreden dervişlere olumsuz bakarken, Mevlevi dervişlerine ise sempati besler. Bunu Mevlevi tekkesine yaptığı bir ziyareti aktarırken hissetmek mümkündür. *Doğu Düşleri Sona Ererken* yapıtında yer verdiği Fatih semtindeki Mevlevi tekkesinde mekanın oldukça sade olduğunu söyler. Bir kadir gecesi dolayısıyla yapılan davet üzerine buraya gittiğini belirten yazar, ilk olarak tekkenin yemekhanesinin iç dekorunu betimler. Dekorda, duvarları bezeyen hat levhaları, yerle aynı hizada gibi görünen alçak on iki tane masa ve beyaz rengin hakimiyeti öne çıkar. Dervişlerin ise mum ışığı altında sessizce ve ağırbaşlılıkla yemek yediklerini gözlemler. Loti, bu yemekhaneyi gezdikten sonra, tekke şeyhinin odasına götürülür. Yazar, her ne kadar sadeliğini korusa da mekanın diğer kısımlarına göre daha süslü olduğunu düşündüğü şeyhin odasının dekorunu şöyle betimler: “Altın harflerle ayetler yazılı üç ya da dört siyah levha duvarları beziyor; geniş sedirler, kahveyi ve sigaraları koymak için çok küçük birkaç masa var” (Loti, 2002: 121). Tekkenin mescidiyse halı seccadelerin serili olduğu sekilik, parmaklıkla çevrili daire biçiminde semazenlerin sema etmesi için ayrılan yerlerden oluşur. Semazenler çevredeki karanlık yerlerden çıkıp bu alanda sema gösterisine başlar. Tekke dekorunu sade bulması ve yemek sırasında dervişleri ‘ağırbaşlı ve sessiz’ bulması yazarın Mevlevi dervişlerine karşı sempatisinin bir göstergesidir. Loti, sonraki paragraflarında ise sema gösterisini tasvir eder.

Ziyaretin izlenimlerini aktarırken Fransız yazarın şeyhin kişiliğinden etkilendiği göze çarpıyor. Yazara göre şeyh geçmiş ile geleceği, doğu ile Batı'yı bünyesinde bütünleştirmiş bir kişiliktir: “Bilgili, çağdaş sorunlardan oldukça haberi, ama mevkisine yaraşan biçimde eski zaman Türklerinin soyluluğunu, telaşsız inceliğini korumasını bilmiş” (Loti, 2002: 120). Çelebi unvanına sahip Mevlevi şeyhin çevresi siyah bir sarıkla sarılı uzun külah ve koyun renkli cübbeden oluşan giyiminin oluşturduğu ağır havanın kişiliğiyle uyum meydana getirir. Yazar, aynı bölümde uzun bir şekilde

semazenlerin sema gösterisi sırasındaki ruh hallerini betimler. Salah Birsnel, *Boğaziçi Şingir Mingir* eserinde Loti'nin bu tekke ziyaretine değinir. Birsnel, bu tekkenin Yenikapı Mevlevihanesi, şeyhinin ise Şeyh Baki Efendi olduğunu aktararak Loti'nin mekandan oldukça etkilendiğini doğrulamaktadır: “Şeyh Baki Efendi onu tekkeye iftara çağırduğunda sini etrafında bağdaş kurularak yenilen yemek, onu yine eski günlere uçuracaktır. Hele mukabelehanede, bir seccade üzerine çömelerek seyrettiği sem'a iliklerine işler” (Birsnel, 2004: 241).

Aziyadé'nin yazarı Pierre Loti, yukarıda adı geçen yapıtının bir başka yerinde de modern düşünceli bir Mevlevi dervişten söz ederken ilginç bir anısını okuyucusuyla paylaşır. Loti, bir dervişin kendisini ziyarete geldiği saatte Fransız hastanesi baş rahibesinin de evde bulunduğunu, bu yüzden bir tatsızlık çıkmaktan endişe duyduğunu belirtir. Ancak, Loti endişelerini boşa çıktığını ve dervişin en güzel bir selamla rahibeyi selamladığını hatta Mevlevi dervişin, daha da ileri giderek Fransız rahibeyle aynı sofrada yemeğe oturmakta bir sakınca görmediğini ifade eder: “Rahibe de artık şaşkınlık kalmıyor. Birbirlerine incelikle karşılıklı iltifatlar ederek ikisi de çörekler, meyveler yemek, şerbetler içmek için gümüş oymalı ağır masama oturuyor” (Loti, 2002: 135). Yazar, çok iyi derecede Fransızca konuşabilen şeyhin, rahibeyle yine görüşmek için sözleştiğini iddia eder.

İstanbul'a gelip de Mevlevi tarikatından söz eden bir başka Fransız edebiyatçısı, Théophile Gautier'dir. Gautier de bu tarikatın diğer Müslüman kesimlere göre daha hoşgörülü, toleranslı olduğunu ileri sürer: “Meraklı seyirciler olarak gavurlara dinsel törenleri seyretmeyi yasaklayan, namaz vakitlerinde camilere giren yabancılara hakaret ederek kovan diğer Müslümanların tersine, dervişler, Avrupalıların Tekkelere girmesine izin verirler, ayakkabılarını kapı önüne bırakmak, içeriye terlikle ya da yalın ayak girmeleri koşuluyla” (Gautier, 2007: 127). Beyoğlu Tekkesi diye adlandırdığı bu mekanın en önemli özelliği dekorun sadeliğidir. Duvarları süsleyen biricik süs eşyası, “Türk hattatlarının usta ellerinden çıkma Kuran sureler”dir. Tıpkı Loti gibi Gautier de daha sonra vals, dans gösterisi dediği sema gösterisinin yapıldığı salona geçer. Salonun en ilginç tarafı “parmaklıklı bir balkonla çevrili olması”dır. Loti'nin değinmediği ince sütunlar üstüne oturtulmuş bu balkon, seçkin seyirciler olan Padişah ve kadınlara ayrılmış bir mekandır. Yazar, yazının sonraki bölümlerinde ise darbuka ney eşliğinde yapılan sema gösterisini uzun bir şekilde anlatır.

2.7.2. Türk Edebiyatında Dervişler

19. yüzyılda İstanbul'un dört köşesine dağılmış dergahlar ve tekkelere giden dervişler de, zaman zaman Türk edebiyatçıların eserlerinde de isimleri geçer. İncelenen yazarlar arasında, İstanbul dervişlerini sık sık dile getiren yazar, Samiha Ayverdi'dir. Ayverdi, *Boğaziçi'nde Tarih* eserinde, derviş kişiyi şöyle tanımlar: “Amel haline geçmiş din demek olan ibadetten başka, Allah'a yaklaşmak bahtiyarlığını yalnız muayyen ve mahdut amellerde bırakmayıp şiir, musiki ve raks gibi çeşitli güzel sanatlardan da faydalanan ve günlük hayatını ıstırap ve sevinçlerini dahi değerlendirebilen adam” (Ayverdi, 2005: 192). Bu özelliği ile yazara göre derviş, toplumun adeta emniyet supabıdır. Aynı eserin bir başka yerinde ise derviş olan kişiyi padişaha benzetir. Nasıl ki padişah, bir düzenin merkez yerinde oturan denge unsuru ise derviş de “vasıl olmuş bulunduğu bir iç saltanatın muvazene ve ahengini kendinden alıp insanlık alemine nakletmek ve üretmekle vazifeli bir temsilci”dir (Ayverdi, 2005: 207).

Bir tek amaç etrafında toplanan ancak farklı isimlerle anılan tarikatlarına bağlı dergahlara uğrayan kişi olan derviş, her şeyden önce kendi nefsi ile mücadele eden kendini bizzat kendi tehlikesinden kurtarmaya çalışan kişidir. Yani, kendisini nefsin tutkularından uzak tutmaya çalışır. Kendi terbiyesini tamamlamak için tarikatın icaplarına dört elle sarılarak kendinden taviz verir, terk ettiği kötü huylarının yerine iyilerini yerleştirir. Nefsinin tutkularına gem vuran bu kişi, dolayısıyla kin, intikam gibi kötü duygulardan ve makam, şan şöhret gibi dünyevi arzulardan uzak durur.

Ayverdi, bu konuya dair anlatılarında dervişlerin, tekke ve dergahların İstanbul'un manevi hayatı için son derece önemli olduklarını belirtir. *Boğaziçi'nde Tarih* eserinde dergahın, tekkenin toplum için ne mana ifade ettiğini açıklayarak söze girer: “İnsan oğlunun kendi benliği ile temas hünerinin bir nevi laboratuvarı olan tekke, bu meçhul, bu tehlikeli, bu karanlık benliği, bu gayrimeşru, aşka ve imana dayanarak aydınlatıp arıtan, düze temize çıkaran bir mekteptir. Harekete geçirdiği ve yardımını istediği hemen bütün güzel sanat kollarının yan yana görüldüğü bu dershaneye, bir terbiye ve irfan mekânı demek caizdir” (Ayverdi 2005: 184). Dolayısıyla dergah ve tekke İstanbul dervişi için ortak terbiyenin, görgünün ve ortak felsefenin pişirilip kotarıldığı bir ocak hükmündedir. Ayverdi, tekkeyi bu özelliğinden dolayı medreseden,

dervişi de şeriat adamından ayrı tutar. Zira, medreseden çıkan şeriat adamı, dinin maddesiyle, tekkeden çıkan derviş ise dinin ruhuyla ilgilenir.

İstanbul'un dervişlerinin önemli kısmı Mevlevilerden oluşur. Bunların zikir ya da Ayverdi'nin ifadesiyle ayin mekanlarına Mevlevihane denir. 19. yüzyılda mevlevilerin önemli merkezlerinden biri, Ortaköy'de bulunan Beşiktaş Mevlevihanesi'dir. Buraya sadece sıradan insanlar değil aynı zamanda padişahlar da uğrarlar. Büyük bir sanatkar olan ikinci Mahmut, sık sık bu mevlevihaneyi ziyaret eden padişahlar arasında yer alır. Onu dergaha çeken, zamanın ünlü bestekarlarının düzenlediği musiki fasıllarıdır. Sultan ikinci Mahmud, buraya sadece musiki dinlemek için gelmez aynı zamanda mukabeleye katılmak için de gelir.

Ayverdi, padişahın mevlevihaneyi ziyaret haberinin dergahta bulunanların saf bağlayıp o şekilde Hükümdarı karşıladıklarını dile getirir. Konu ile ilgili olarak padişah ve dergahın şeyhi Osman Efendi arasında geçen anekdotu da, yazar aktarır. Dergah şeyhi genç Osman Efendi, ikinci Mahmut'u içerde değil de dış kapıda karşılaması, padişahın dikkatini çeker. Padişah, bu durumdan "eskiden böyle bir usul yoktu. Şeyhler bizi cümle kapısının içinde karşılardı. Acaba biz mi çok büyüdük, onlar mı çok küçüldü" ifadeleriyle rahatsızlığını belirtir. Zira, o, manevi haysiyeti temsil eden şeyhliği, hükümdarlık gururundan üstün tutar.

Buna benzer bir anekdotu aynı eserin bir başka sayfasında aktarır. Anekdot, dönemin padişahı Sultan Abdülaziz ile Beşiktaş Mevlevihanesi şeyhi arasında geçer. Anlatıya göre Sultan Abdülaziz, mevlevihaneyi içine alacak şekilde Dolmabahçe sarayını inşa eder. Saray erkani, dergahın bahçesinde bulunan servi ağacının, sarayın manzarasını bozduğu gerekçesiyle, kestirilmesi için şeyh Nazif Efendi'den ricada bulunur. Ancak, dünya malında gözü olmadığından kimseye minnet etmeyen dergah şeyhi öneriyi kabul etmez ve padişaha şöyle cevap verir: "Bir dergahın değil ağacını kesmek, bir yaprağını dahi zayi etmekten korkarız" (Ayverdi, 2005: 183). Şeyhin cevabı, sultan Abdülaziz'e ulaşınca, sinirlenip gazaba geleceği yerde, Şeyh Efendi'ye son derece kıymetli bir cep saati yollar. Nazım Efendi ise bu hediyeyle de kırıp dervişlerin böyle ürünleri kullanmadığını ifade ederek hurda saati iade eder.

Mevlevihanenin sanatsal faaliyetlerine katılan ve ona kol kanat geren bir başka padişah üçüncü Selim'dir. Selim, resmi işlerden fırsat buldukça saz ve söz alemleri için kendini bu mekanlara atarak dinlenip teselli bulur. Samiha Ayverdi, aktardığı bir olayla

padişahın dervişleri sanata özendirdiği sonucu çıkar. Yenikapı Mevlevihanesi'nde, güzel sesli dervişin sesi adı geçen padişaha ulaşınca, padişah, güzel sesli çilekeş dervişini görmek ister. İsmail adındaki bu genç derviş, padişahın huzurundan manevi övgülerin yanında maddi değeri yüksek hediyeyle, bir kese altınla ayrılır. Derviş, dergaha döneceğine yolunu değiştirip evinin yolunu tutar. Zira onun annesine ödemesi gereken borcu vardır: “Çileye soyunmadan evvel babasından kalma hamamı satıp parasını muhtaçlara dağıtmış olduğundan, annesinin canını sıkıymış bulunuyordu. İşte şimdi, bu eski hesabın hoşnutsuzluğunu silecek fırsatı kaybetmemeliydi” (Ayverdi, 2005: 206). Evinin önüne gelen İsmail, aralanan kapıdan “Al anne... Pirimin ihsanı... Artık hamamı sattığım için üzülme!” diyerek dergaha geri döner. Yıllar sonra, bu genç derviş İsmail Dede olur ve parlak ayinler, semailer, şarkılar verdiğiinden sarayın musiki alemlerine katılmaya başlar. Burada üstün başarı gösteren İsmail Dede, ‘Sermüezzini-i Şehriyari’ sıfatıyla da ödüllendirilir.

2.7.3. Fransızca Türkçe Eserlerde Dervişlere Bakış Açısının Karşılaştırılması

Fransız yazarlardan dervişlerden en fazla söz eden Pierre Loti ve Théophile Gautier, Türk yazarlardan ise Samiha Ayverdi'dir. Loti ve Gautier anlatılarında dervişleri iki kısma ayırarak işlerken Ayverdi böyle bir ayırmadan kaçınır. Hatta Gautier, *İstanbul* adlı yapıtında dervişleri ayrı başlıklar altında iki bölümde kalem alır.

Her üç yazarın anlatılarından hareketle dervişlerin ileri görüşlü, modern düşünceyle donanımlı ve yeniliklere açık bir kişilik sergiler. Özellikle Loti, verdiği iki örnekle Mevlevi şeyhlerinin kadınlara karşı saygılı, onlarla iletişimde zorluk çekmeyen birer kişilik olduklarını ima etmeye çalışır. Bu konuda Loti için yapılan tespitler, Ayverdi'nin derviş betimlemeleri için de geçerlidir. Hatta Ayverdi, Mevlevi şeyhlerinin aydın kişiler oldukları tezini ileri götürerek dervişleri dini taassubun ve bağnazlığın önünde bir kalkan görevi getirdiğini iddia eder. Yazar iki sebep ileri sürerek iddiasını kanıtlamaya çalışır. Birincisi medreseden çıkan şeriat adamının dinin görüntüsü ve maddesiyle uğraşırken tekkeden çıkan derviş ise dinin ruhuyla ilgilenmesidir. Bu şekilde derviş, başkalarının yaşamına karışmayarak kendi nefsinin düzeltilmeye çalışır. İkincisi ise dervişlerin ibadetlerinin yanında müzik ve şiir gibi çeşitli sanat dallarıyla uğraşmalarıdır. Yazar, ikinci Mahmut ve üçüncü Selim'in tekkeleri sık sık ziyaret

etmelerini, buralarda düzenlenen edebi ve sanatsal faaliyetlerden kaynaklandığını belirterek bu mekanların çeşitli sanatsal faaliyetlere ev sahipliği yaptığını ima etmektedir.

2.8. İstanbulluların Genel Özellikleri

19. yüzyıl boyunca İstanbul'a dair eser veren Fransız ve Türk edebiyatçılar mekan tasviri kadar psikolojik tasvirlerle de yer verir. Bu şekilde, İstanbulluların değişik, ilginç buldukları yönlerini işlerler. Özellikle Fransız yazarlar, İstanbul'u mekansal olarak farklı buldukları gibi oryantal ve değişik buldukları halkına dair de çeşitli yorumlar yapar. Yorumlarında bazen çelişkiler gözlemlenmektedir. Birbirini zıt yargılar bazen aynı yazarda, bazen kısa aralıklarla İstanbul'a gelmiş yazarlarda aynı metin içinde bulunur. Bu, bir bakıma, incelenen dönemin İstanbul imgesinin olduğu kadar Türk imgesinin de Fransız edebiyatçılarda evrimler geçirmekte olduğunu göstermektedir.

Türk yazarlarda, İstanbullulara yöneltilen erdemler ve kusurlar noktasında yazarın politik düşünceleri ve dönemin şartlarının belirleyici unsurdur. Bundan hareketle, Osmanlı döneminin hayat şartlarını savunan, Batı'da esen alafranga hayata karşı duruş sergileyen yazarlar, İstanbul'un Müslüman halkının kusurlarını kimi zaman görmezden gelerek yardımlaşma, misafirperverlik gibi erdemlerini ise övmekle bitiremiyorlar.

Konunun İstanbullulara atfedilen olumsuz ile olumlu özellikleri birbirinden ayırarak örnekledikten sonra daha kolay anlaşılacaktır. Olumsuz özelliklere öncelik vermemizin sebebi Fransız yazarlarda kusurların yoğunluk kazanmasıdır.

2.8.1. Olumsuz Özellikleri

2.8.1.1. Cinsel Arzuda Ölçsüzlük

2.8.1.1.1. Fransız Edebiyatında Cinsel Arzuda Ölçsüzlük

Fransız yazarların harem değinmelerinde, tutsak edilerek hareme atılan güzel batılı kadınlar ve macera romanlarında cinselliğe düşkün Türk imgesi bulunur. Saraylarda, yalılarda, konaklarda çok kadınla evlilik, haremden sayıları binleri geçen cariye varlığı ve cennette sayısız hurilerle beraber olma inancı ölçsüz bir cinsel zevk düşkünlüğüne yorumlanır.

Gezgin yazarlarda cinsel arzuları yüksek olan erkeklerin başında saray erkekleri gelir. Mérimée, padişahların şehveti konusuna değinirken sultan Abdülmecit'in "Geçen yıl namaz kılariken bayıldığını, bunun üzerine, doktorun, sarayın başka bir bölümüne taşınmasını ve haremle bunca ilgilenmemesi konusunda onu uyardığını" aktarır (Mérimée, Correspondance, 1843: Lettre à Saulcy).

Gautier, *İstanbul* eserinde sultan Abdülmecit'in Cuma alayını izledikten sonra her nedense padişahların sayısız eşsiz güzellikteki cariyelerini hatırlar. Bundan dolayı adı geçen padişahı çapkınlıklarıyla çok kadına zarar vermiş İspanyolların ünlü hikaye kahramanı Duan Juan'dan bile daha şanslı görür. Duan Juan'ın *Mille e tré* adlı sevgilisiyle padişahın yanında bir hiç olduğunu zira padişahın sahip olduğu dünyanın dört bir yanından getirilen "lekesiz zambakların" daha çekici ve iştah kabartıcı bulur. Duan Juan'ın kovaladığı kadınların çoğunun başka erkeklerin tanıdığı ve kirlettiği vucütlara sahip iken padişahın kadınlarının ise güzellik bahçesinin el değmemiş arı çiçekleri olduklarını belirtir ve bu nedenle sultan'ın durumunu daha arzulanan durum olduğunu ifade eder. Haremde bulundurduğu kadınlardan dolayı padişahlığı adeta insanlık piyangosundan çekilen çok şanslı bilet olarak niteleyen Gautier, şu ifadelerle konuya son verir: "Gözleri, hiçbir ölümlü bakışının kirletmediği, beşikten mezara kendisinden başkasının tanımayacağı, hiçbir cüretin girmeyi göze alamayacağı; göz kamaştırıcı yalnızlık yerlerinin derinliklerinde, en belirsiz bir isteği bile olanaksız kılan bir gizlilik, içinde, cinsiyetsiz canavarlarca korunan kusursuz vücutlardan başkası üstünde durmayan sultandan söz ediniz" (Gautier, 2007: 174). Gautier, padişahla sınırladığı cinsel arzuları yüksek İstanbullu imgesini Kapalıçarşı'da genelleştirir. Çarşılarda karşılaştığı Türk erkeklerine bakarken "Haremin zevklerinin yıpratıldığı sağlam yapılı Türkler" cümlesini kullanır.

Nerval, Türklerin harem yaşantılarına değgin doğruları anlatmaya çalışırken, yerleşik imgeyi de dolaylı olarak yansıtır: "Haremin zevkleri, kocanın ya da efendinin sonsuz erki, tek bir erkeğin mutluluğunu hazırlamak için bir araya gelen büyüleyici güzellikte kadınlar" (Nerval, 1956: 202). Sahibinin ya da kocasının, gözleri önünde cariyelerle birlikte çekici tablolar oluşturmak için yarışan kadınlar imgeleyen Nerval'e göre, o günlerde Abdülmecit'in sarayında yalnızca otuz üç kadın olup, bunlardan üçü sultanın gözdesi olduklarını belirtir.

Bu satırların dışında yerleşik imgeyi eleştirerek diğer birçok konuda olduğu gibi, Avrupalı gezgin edebiyatçıların aktardıklarında gerçek dışı önyargılar olduğu kanaatindedir. Ona göre, İstanbul'daki kadınlarla ilgili bazı uygulamaların Fransız yazarlarca iyice araştırılmadan yazılıp çizilmiştir. Nerval, bir meydanda acımasızca cezalandırılan bir Ermeni'nin ölümünde takındığı olumlu tavrı burada da sergileyerek İstanbul'da karşılaştığı çok evlilikleri haklı nedenlere dayandırır:

“İnançları ve adetleri bizimkinden o kadar farklı ki hüküm verirken bu farkı gözetemiyoruz, nispeten bozuk ahlakımızla onlar hakkında hüküm veremeyiz. Onların dini, veba salgınından, savaşlardan çok kırılan nüfuslarını artırmak, bekalarını temin etmek için bu davranış faydalıdır. Bir Müslüman erkekle karıları arasındaki ilişkiyi hatta namusluluğu hesaba katsaydık, on sekizinci yüzyıl yazarlarımızın yarattığı sefahat uydurmalarına inanmaz, doğruyu anlamış olurduk” (Nerval, 1974: 197).

Nerval, Fransa'daki bir başka yerleşik önyargının yanlışlığına dikkat çeker. Ona göre, Batı'da İstanbul'daki Türklerin aynı anda birden çok kadınla birlikte oldukları, birlikte yıkandıkları, haremelerde orgiye benzer eğlencelerin düzenlendiği düşünülür. Oysa bunun gerçekte böyle olmadığını söyleyerek konuyu ayrıntılarıyla ele alarak işler. Evlerde, kocanın odasında, diğer kadın ve cariyelerin de kendilerinininde yattıklarını ifade ederek söz konusu sapıklığa yakın olayların yaşanmadığı vurgular.

Nerval, İstanbul'da kendilerine sarayı gezdiren rehberine bilinç altındaki geleneksel imgeden hareketle bazı sorular yöneltir. Bu soruların birinde padişahın haremdeki kadınlardan ikisini ya da üçünü birlikte odasına götürmesinin olabirliğini sorduğunu, buna şeyh dediği kişinin öfkeyle bağırıldığını “böyle davranacak olanların ne tür köpekler olacağını biliyor musunuz? Tanrı aşkına!. Hıristiyan da olsa tek bir kadın var mıdır, kocasının yanında uyumak onurunu başka bir kadınla paylaşmaya razı olacak?” (Nerval, 1956: 199-200) diye tepki gösterdiğini söyler. Nerval, bu konuşmalar sonunda Avrupa'nın bu milletlerin geleneklerine dair bildikleri yanlışlıkların devam ettiğini yargısına varır.

Yukarıda belirtilen ifadelerinin dışında, genelde, Gautier de Nerval'e katılır. Yazar, bu konudaki ünleri ne kadar yaygın olursa olsun, genellikle tek bir kadınla evli İstanbul erkeklerinin, kadınlardan söz etmediklerini öne sürer. İstanbul'da, Türklere, kadınlardan, eşlerinden, v.b. söz etmek en büyük uygunsuzluklardan biri olarak algılanır ve Musset'nin Namouna eserindeki bir dizeyi aktarır (Gautier, 1910: 198).

Buna karşın Karagöz oyunlarında Türk seyircilerin hoşlandıkları, şaşkınlık verici bir açık saçıklık vardır. Hatta çağımızdaki erdem anlayışının bu çılgınca maskaralık oyunları açıklamanın denenmesine bile katlanamayacağını öne sürerek cinsel sözcüklerin fazlalığına işaret eder: “Bu oyunlarda Aristophanee’in şehvet dolu sahneleri ile Rabelais’nin eğlenceli düşleri iç içe girer. Düşününüz ki eski bahçeler Tanrısı Türk giysisi içinde, doğu yaşamının binlerce karmakarışıklığında haremlere, kapalı çarşı-lara, esir pazarlarına, kahvelere salıverilmiş ve kurbanları ortasında utanmasız, yüz­süz neşe içinde acımasızca dönüyor” (Gautier, 1910: 176-179).

Nerval’e göre Türkler, Karagöz oyunlarının en sansürsüzlerine bile kız ve erkek çocukların gelmesinde bir sakınca görmezler. Bunu, İstanbulluların farklı eğitim ve töre anlayışları ile yorumlar: “Buna izin verilirken, duyuları geliştirmeye çalışıyorlar, bizim söndürmeye çalıştığımız gibi” (Nerval, 1956: 476). Bu konuyu sadece Nerval dile getirmez. Gautier de, İstanbul’daki Karagöz oyununa gelenlerin her türlü açık saçık sözler de güldüklerini belirtir: “Siyah çiçekler gibi açılmış, şaşkınlık ve hayranlıkla güzel gözleriyle, kendilerini açık saçık, delice eğlencelere özgü erdemsizliklere kaptıran, herşeyi iğrenç kaprisleriyle kirleten Karagöz’ü seyrediyorlardı. Karagöz’ün her erotik marifetinden sonra, saflıklarından bir şey kaybetmeden, ahlakları oldukça zedelenmiş bu küçük melekler gümüş sesleriyle kahkahalar atıyor, sürekli alkışlıyorlardı” (Gautier, 2007: 166).

Maxime Du Camp da aynı konuya İstanbullu bir Türkün yaşantısını Müslüman inancındaki cennet bilgisi ile özdeşleştirerek değinir. Yazara mutlu İstanbullu cennetteki hurilere ve beyaz tenli kızlarla beraberdir: “Cennetteki süt nehirleri, altın biledikleri, onları ölümlerinden sonra bekleyen, kızlıkları sonsuzca yenilenen beyaztenli kızları düşleyerek kutsal tesbihin tanelerini parmakları arasında döndürürler” (Du Camp, 1848: 245).

Türklerin kusurlarını ön plana çıkarmak için büyük bir çaba harcayan Chateaubriand’ın bu konuya hiç değinmemiş olması ilginçtir. Sadece Aristomene’in mirası zeytinliklere değinirken “Bu zeytinliklerin gelirini Türklerin İstanbul’da bir haremde kemirdiklerine” (Chateaubriand, 2004: 71) aktaran bir cümle dışında bu konuyu ele almamıştır. Yazarın *Paris İstanbul Kudüs* eserinde harem sözcüğü hiç görülmez. Ancak, Türklerin şehvet düşkünlüğü ise öteki kusurları ile birlikte bir kez dile getirilir. Bunu da İstanbul’da karşılaştığı bir manzara sırasında kaleme alır:

“Safahattan başka zevk yok. Bazen bir kahvenin derinliklerinden bir udun hüznü sesleri geliyor ve küçük tabureler üstünde, bir çember oluşturarak oturmuş maymun türlerinin önünde utanç verici danslar yapan iğrenç çocuklar görüyorsunuz” (Chateaubriand, 2004: 205).

Hemen hemen bütün yazarların aynı konuya değindikleri görülmektedir. Onlara göre saraylar, harem daireleri İstanbulluların cinsel zevklere düşkünlüğü anımsatan yerlerdir. Bu cinsel istek sultanlarda kendilerini haremın zevklerine terkedip devlet işlerini savsaklayacak derecede fazladır.

2.8.1.1.2. Türk Edebiyatında Cinsel Arzuda Ölçsüzlük

Türk yazarlarda, şehvet ve cinsel arzu, doğrudan bütün İstanbullulara atfedilen bir kusur değildir. Daha çok, İstanbul’da yaşayan kahramana özgü bir kusur olarak ortaya çıkar. Bu durumda kahramanlar, beğendiği kadını günlerce takip ederek onun cinsel ilişkiye girmeye çalışır. Mehmet Rauf, *Eski Aşk Geceleri* eserinin *Cumbadan Cumbaya* hikayesinde şehvete düşkün bir kahramanı işler. Hikayenin kahramanı Ali Natık, karısının ölümünden sonra geçmiş yaşına rağmen sokakta rastladığı kadınlara karşı gençliğinden daha ateşli istekler duyar.

Kahramanın şehvi arzuları, gençlikten kalmaz. Çünkü yazar, kahramanın geçmişinden söz ederken, onu korkunç bir kadın avcısı olarak niteler: “Bir kere dikkatini çeken, istek duyduğu bir kadın için, artık esenlik kalmamış demektir. Onun hayatında en büyük gururu, bu güç ve yetenek veriyordu. Kendisini çok beğenir, kişisel yetenek ve zevk açısından dünyada bir tane olduğuna inanırdı” (Mehmet Rauf, 2003: 88). Ali Natık’ın bu konudaki arzusu bunlarla sınırlı değildir. Yazara göre Ali Natık, ateşli bir çapkındır. Gözüne kestirdiği bir kadını titiz ve inatçı bir takibe alarak kadına pes dedirtmekten başka çare kalmaz.

Ali Natık, kırk sekizine gelmesine rağmen, şehvi arzularında bir azalma görülmez. Hatta bu arzularının tatmini için bir arayış içindedir. Kahraman “şimdi kendisine bu işler için uygun bir ev arıyordu. Bu bir bekar yuvası ki, özellikle sokakta ele geçireceği piliçleri getirecek ise de, çevrede boş zamanlarını zevk ve coşkuyla geçirecek, bakmaya değer parçalar bulunmasını da gerekli” (Mehmet Rauf, 2003: 89) görüyor.

Gezdiği kiralık evlerdeki kadınları, yaşlı ve kart bulduğundan istediğini elde edemez. Bir gün kiraladığı evin küçük cumbasından parlak bir kadın başı görünce “tuttum” diyerek kadınla temas kurmaya çalışır. Bir Rum erkeğinin metresi olan kadın, her gün cumbada sigara içip roman okuyarak zamanını geçirmeye çalışır. Ali Natık, uzun saatler boyunca genç ve güzel Rum dilberinin bütün vücut hatlarını en derin iştahla cumbadan izler. Kadın avlamadaki ustalıkları sayesinde kahraman, kısa sürede bu kadınla ilişkiyi samimiyet derecesine getirir. Kadının sözlerine inanan Ali Natık, yakında bu güzel Rum metresine sahip olacağını düşünerek görüşme gününü iştahla bekler. Ancak, kahraman görüşmenin gerçekleşeceği günün sabahında kadının bulunduğu odayı perdesiz ve bomboş bulunca kandırıldığını anlar ve avını kaçırdığına çok üzülür.

Refik Halid’in *Sonuncu Kadeh* adlı romanında da Ali Natık’a benzer bir kahraman portresi yer almaktadır. Bu kahraman, altmış altısına gelmiş bir kereste tüccarı olan Murad Naci’dir. Geçmiş yaşına rağmen gençlik döneminin sevgilisi Polinka’ya benzettiği kadını görünce cinsel arzuları artan Murad Naci, bu arzularının yok olmadığını ispatlamak için de “henüz yıkılmadım; irade kuvvetim sağlam” diyerek kadını takibe alır (Karay, SK: 17). Murad Naci, kadını sadece cismen yani fiziksel olarak sever. Hatta okuldayken kadına başka özellikler katan arkadaşlarını pek beğenmediğini ifade eder.

Kahramanın ilişkiye girdiği kadınlar, fahişe kadınlar olduğundan kimsenin yuvasını yıkmaz. Bu yüzden kendisini çapkın erkeklerin en zararsız olarak nitelendirir: “Bütün ömrüm parama güvenerek satılık kadınlarla geçti, ne genç kız kandırdım, ne de namuslu bir aile kadınına musallat olarak onu kocasından ayırtmaya kalkıştım” (Karay, SK: 50). Geçmişini hatırlamaya çalışan Murad Naci, sadece İstanbullu kadınlarla ilişkiye girdiğini hatırlar. Paris’te, bir müddet düşüp kalktığı Nisli bir sokak orospusunu Georgette Paunaut’yu da aklından çıkaramaz.

Murat Naci’nin bu yaşına rağmen hala kadınlara ilgi duymasını, arkadaşı Cemşid’in sert eleştirilerine neden olur. Cemşid, Murad Naci’ye “Bırak şu bahsi Allahaşkına! Kendine kadınlar dışında bir meşguliyet bul” (Karay, SK: 31) diyerek eleştirir. Cemşid, kereste tüccarı arkadaşını şehvete düşkünlükle suçlamasına rağmen, kendisi de cinsel arzu açısından ondan aşağı kalan tarafı kalmaz. Körpe kızların peşine takılarak şehvet avcılığına çıkan biridir. Komşu

aileyi ziyaret ettiğinde, ailenin kızı Şehriban'a tutulur. Henüz 13 yaşındaki kızın güzelliğine kendini kaptıran Cemşid, onu cinsel açıdan arzular. Erkek kahraman, kimi zaman kıza sahip olur kimi zamanda rezil olma pahasına da olsa yıllarca onu kovalar. Cemşid, Şehriban ile yaşadığı ilişkiden dolayı erkeklik gururunu ve maddi servetini de kaybetme tehlikesini de yaşar. Kadını bulamayınca cinsel arzularını tatmin etmek için Refik Halid'in deyimiyle "Piyasanın tanınmış Rum kızlarına" yönelir ve onlarla günü birlik aşklar yaşar.

Cemşit'in kadınlara özellikle Şehriban'a duyduğu ilgi tamamen şehvi isteklerden kaynaklanır. Zaten kendisi de bunu arkadaşı Murad Naci'ye itiraf eder: "Ona karşı duyduğum aşk, aşktan çok cinsel bir tutkudan ibaretti; doğrudan doğruya şehvetle alakası olması, yüksek ve kutsal sayılan temiz hiçbir tarafı bulunmaması yüzünden bu ihtiras bildiğimiz aşklardakinden daha keskin, sert, şuursuz ve yuva kurmayı düşünmeden çiftleşen hayvanların ki gibi çok ilkel bir şeydi; ayrıca Şehriban başka türlü bir aşka ne layıktı, ne de elverişliydi" (Karay, SK: 158). Kadının alımlı olması, Cemşid'in şehvi duygularına yenik düşüp onu elde etmek için her türlü yola başvurması için yeterli bir sebep gibi görünüyor.

Nabizade Nazım'ın *Zehra* adlı eserinde de kahraman şehvete yenik düşer. Eserin hemen başında Suphi, Zehra ile mutlu aile tablosu çizerken, eve yeni alınan Sırrıcemal adındaki Çerkez cariyeye ilgi duymaya başlar. Güzel ve alımlı bu cariyeye ilgisi artınca Zehra'yı ikinci plana atar. Hatta Suphi, bir gece kızın güzelliğine dayanamayarak onunla cinsel ilişkiye de girer. Bu ilişkiden dolayı hamile kalan Sırrıcemal için ayrı bir ev tutarak onunla yaşamaya başlar.

Suphi, cinsel arzularına gem vurmamayı beceremeyen biridir. Zira, Sırrıcemal'den sonra Zehra'nın öc almak için mağazasına gönderdiği alımlı Rum kadının da cazibesine kapılarak ikinci defa cinsel arzularına yenik düşer. Urani ismindeki bu Rum aşüftesi, vücut hatlarınının güzelliğini ortaya koyan elbisesiyle işveli bir eda ile Suphi'nin ilgisini çeker ve onu kendi isim gününe davet eder. Güzelliği karşısında kadının davetini kabul eden kahraman ertesi gün Urani'nin verdiği adrese gider. Bütün güzelliğini ortaya koyan açık saçık bir elbise ile Suphi'nin karşısına çıkan Urani, sadece o gece bile Suphi'yi baştan çıkarmayı bilir. Yazar, Suphi'nin sabah uyanınca bile gözlerini bir türlü kadından ayıramadığını aktarır: "Suphi gözlerini Ürani'den de bir türlü ayıramıyordu. Ne

vücut, ne eller, ne boy bos, ne renk, ne saçlar, özellikle ne işve, ne eda!” (Nabizade Nazım, 2003: 113). Bu ilk geceden sonra Suphi, çok sevdiği eşi Sırrıcemal’i ve işini tamamıyla unutarak evine ve mağazaya uğramaz olur.

İbrahim Efendi Konağı eserinde de Salih Beyin konağına içgüveyi olarak gelen Yusuf Bey, cariyelerin alımlılıklarına dayanamayan bir karakterdir. Karısını, ilk olarak Edadil, ikinci olarak da Canüser kalfa ile aldatır. Bu yüzden, konaktan ayrılıp başka bir eve taşınır. Yukarıda sözü edilen roman kahramanları gibi Yusuf Bey de, şehevi arzularına boyun eğer ve sahip olduğu maddi olanakları kaybetme pahasına kalfalarla ilişkiye girer.

2.8.1.2. Cezalandırmada Acımasızlık

2.8.1.2.1. Fransız Edebiyatında Cezalandırmada Acımasızlık

Fransız yazarlarca, özelde İstanbullulara genelde de Türklere yönelttikleri olumsuzluklardan biri acımasızlıktır. Acımasızlık daha ziyade sarayda işlendiği öne sürülen cinayet örneklerinden hareketle aktarılır. İstanbul’da saraylar, zindanlar ve sarayların küçük odaları tüm gezgin edebiyatçılara, İstanbul’un Fatih dönemine uzanan saray entrikalarını ve acımasızlık örneklerini hatırlatmaktadır. Gérard de Nerval, Büyüksaray’da padişahın oruç sonrası yeni bir odalıkla geçireceği gece için düzenlenen törende, sarayın dış kapısından gördüğü küçük odaları hücre olarak niteleyerek burada kesik başların sergindiğini anımsar: “Küçük sütunlar arasında bazı hücreler görünüyordu ki burada eskiden, uçurulan kafaları teşhir ederlermiş, tabii sarayın meşhur kafaları imiş bunlar” (Nerval, 1974: 194). Aynı sarayın avlusunda gördüğü havan da ona başı ezilen müftüleri düşünür. Yazar, büyük bir demir çubukla hareket ettirilen koca mermerin görevini kötüye kullanan müftülerin başını ezmek için yapıldığını söyler. Saraydaki görevliler için tahsis edilen odalar, buğdayın dövülmesi için yapılan havan, yazara acımasızca işlenen cinayetleri hatırlatması, İstanbul’a gelmeden okuduğu seyahatname ve diğer edebi eserlerde bu konuda aktarılan bilgilerden kaynaklanmaktadır. Zira, bir başka yerde haremden söz ederken adı geçen eserlerde çizilen geleneksel saray imgesinin etkisinde kaldığı konusunda kendisini ele verir. Nerval, Cuma alayı için padişahı beklerken arkadaşının kendisine sarayın haremde sadece otuz üç kadın olduğunu söyleyince şaşırıldığını, zira bu sayının Avrupa’da çok daha yüksek olduğunun zannedildiğini itiraf eder (Nerval, 1974: 25).

Acımasız Türk imgesinden söz edenlerin arasında bu imgeyi hafifleten Lamartine yer alır. *Doğu'ya Seyahat* eserinde Boğaz izlenimlerini aktarırken kayıkla Beylerbeyi sarayının önünden geçtiğinde, yapının mermerleri altında nice dert ve korkular barındırdığını düşünür (Lamartine, 1971: 105). Aynı eserinde bu imgeyi oluşturan acımasızlıklara değinir. Yazarın acımasız imgesinden daha çok padişahlar nasibini alır. Özellikle yükselme devrinin padişahlarını bile olur olmaz yerde cinayet işlemekle, vezirlerinin başını kesmekle suçlar. Yazar, okuyucuyu sadece bilgilendirmek için anlattığı bu acımasızlıkların nedenini dinsel inanca bağlar ve bir de farklı yorumda bulunur. Ona göre Yavuz Sultan Selim tüm bunları kişisel acımasızlıkla değil Tanrı'nın iradesini yerine getirmek için yapar. Bu duygu yüzünden dünyayı bir utku, insanları ayaklarının tozu gibi görür (Lamartine, 1832: 180).

Bundan sonraki anlatılarında İstanbul saraylarında işlenen acımasızlıkları sıralar. Acımasızlığın en büyük örneğini Sultan Süleyman'ın oğlu Mustafa'yı öldürtmesiyle verdiği söyler. Öldürme tutkusu eşine de sirayet etmiştir. Buna göre yazar, o tarihlerde de sultanın eşi Hürrem Sultan'ın da maktulün küçük oğlunu öldürtmekle suçlayarak Osmanlı sarayını Yunan Mitolojisi'nde tanrılar tanrısı Agamemnon'un sarayındaki acımasız örneklerini aştığını belirtir: "Hürrem Sultan'a beslediği sağ duyudan yoksun tutku sarayı, Argos sarayının görmediği kadar cinayetle doludur" (Lamartine, 1832: 182).

Nerval'in aktardığı acımasızlık örneği ise dinsel tutuculuktan kaynaklanır. Yazar, İstanbul'un Balıkpazarı semtinde üç gün meydanda bırakılan bir ermeni cesedine denk gelir. Kafası kesilerek bacaklarının arasına konmuş bu Ermeninin tek suçu Müslüman bir kadını sevmesidir. İdama edilmeden önce bu kişiden, ölümle İslam dini arasında bir seçim yapması istenir. Önce Müslümanlığı kabul eden sonra pişmanlık duyup eski dinine dönerek Yunan adalarına kaçan bu kişi üç yıl alafranga elbiseleriyle şehre döner. Tutucu çevrelerin ihbarı sonucu yetkililer onu tutuklar ve söz konusu kişiden tekrar Müslüman olması istenir. Bunu reddeden Ermeni'ye toleranslı davranılır ve İstanbul'dan kaçmasına göz yumulur. Ancak aynı şahıs İstanbul'dan başka bir yerde yaşayamayacağını söylediği için darağacına gönderilmiştir (Nerval, 1956: 440).

Nerval bu örnekle yöneticilerin, hoşgörülü olmalarına karşın yasaların, ellerini kollarını bağladını, onları acımasız olmaya zorladığını ifade eder. Nerval de tıpkı Lamartine'in yaptığı gibi söz konusu sahneyi aktarırken İstanbul'daki yasa

uygulayıcıları suçsuz göstermeye çalışarak onların bazı sınıfların bağınazlığını göz önünde bulundurmamak zorunda olduklarını ifade eder.

Aynı görüşü Alphonse de Lamartine ve Gautier de belirtirler. Lamartine, acımasızlık konusunda, Türklerin değiştiklerini, benzer olaylara neden olan gelenek ve göreneklerde bir yumuşama olduğunu vurgularlar. Ona göre acımasızlığın kökeni olan bağınazlık, yeniçerilerin ortadan kaldırılmasıyla yok edilmiştir (Lamartine, 1877: 523).

Gautier de iyimserdir. Zaman ilerledikçe, Asya’da cinayetlerin vahşiliğini yitirdiğini, sağda solda kafaları kesilmiş vücutlara denk gelinmediği şu ifadelerle dile getirir: “Politik amaçlı kardeş öldürmeleri giderek azalıyor. Cinayet bile yırtıcılığını yitiriyor, bir zamanlar olduğu gibi uzun işkencelerden hoşlanmıyor. artık uzun zamandan beri sarayın kapısının kesik başlardan süsü yok. artık dörtyol ağızlarında başları kesik cesetlere rastlanmıyor. İnsan yaşamına saygı, geçmişi savunanlar da bile yerleşiyor. Yasalar yavaş yavaş kaptis yerini alıyor” (Gautier, 1907: 75).

Eserlerde aktarılan geleneksel Türk imgesinde acımasızlık yalnızca insanlara değil doğaya ve sanatsal eserlere de yöneliktir. Hemen hemen bütün yazarların hemfikir oldukları bu konuyu tezin hacmi yer vermemektedir. Bu nedenle konuyu burada kesiyoruz.

2.8.1.2.2. Türk Edebiyatında Cezalandırmada Acımasızlık

Türkçe eserlerde, doğrudan Türklerin acımasızlığını dile getiren görüşlere rastlanılmamaktadır. Ancak bazı yerlerde Türk milletinin cesur ve savaşçı oldukları aktarılır. Safveti Ziya’nın *Salon Köşelerinde* romanının bir yerinde Türk askerler cesur olarak nitelendirilir. Miss Lilian’ın, İstanbulluların, her saatinin bir birine uymadığı konusunda elçilik katibine sitemde bulunur: “Şunu hatırlamanızı öneririm ki Türk askerleri, her şeyde en cesur asker oldukları gibi sevgide, vefada da metin, benzersiz olmaları çok doğaldır” (Safveti Ziya, 2006: 76). Bunun üzerine katip, Türk askeri en cesur, en azimli asker olduğunu bunun bütün dünya tarafından onaylandığını söyler.

Samih Ayverdi ise yukarıda dile getirilenlerden farklı olarak İstanbullunun savaşa nasıl bir istek ve arzu ile gittiklerini aktarırken ister istemez okuyucuda savaşçı ve acımasız imgenin canlandığı olasılığı sezilir. Savaşa gidenlerin genelde Üsküdar Meydanı’nda bulunan çeşmenin önünden savaş naraları attıklarını dile getirir: “Cenk için sabırsızlanan yiğitlerin naraları, at kişnemelerine karışan sefer gülbankları, kılınc

şakırtılarına ara veren azametli tekbirler, mızrak parıltıları arasında güneş gibi yükselen sancaklar hep bu çeşmenin önünden, bu meydanın üstünden (...) dağılıp kaybolmuştur” (Ayverdi, İG: 212).

2.8.1.3. Alkol Tüketimi

2.8.1.3.1. Fransız Edebiyatında Alkol Tüketimi

Fransız yazarlar, İslam dininin alkollü içkileri yasakladığı bilindiği ve İstanbulluların bağınaz derecede dindar oldukları vurgulandığı halde, 16. yüzyıldan bu yana yalnızca kurgusal yapıtlarda değil gezi yazılarında da Türklerin sarhoş oldukları, peygamber de dahil, şaraba taptıklar ifade edilir. Mahalle baskısından çekinip evlerinde içmeyenler gizlice tanıdıkları gayri müslimlerin aracılığı ile şarap içtikleri belirtilir. Bu dönemin eserlerinde, Müslümanlara ve Türklere özelde de İstanbullulara beslenen düşmanlıkla, geleneksel yaşama ihlal etme anlayışı genelleştirme eğilimi egemendir. II. Selim’in, daha sora IV. Murad’ın içkiye düşkünlükleri, ikincisinin koyduğu ama kendisinin uymadığı tütün ve içki yasağı bu imgeyi yaygınlaştırır. Bu yüzden, 19. yüzyıldan önceki komedi eserlerinde şarap içen Müslümanlar ve müftülerle doludur.

Pouqueville, 19. yüzyılın başında, İstanbul’da sarhoşlarla, ayyaşlarla ilgili hiçbir yazarda yinelenmeyen ilginç şeyler anlatır:

“İçki içerek mahallede düşmüş ve gece bekçisine yakalanmış bir Türk sopa cezasına çarptırılır. Bu ceza üç defaya kadar yenilenir. Bundan sonra o kimse, düzeltilemez olarak ün kazanca devlet sarhoşu adını alır. Yine yakalanır ve sopaya çekilmek istenirse, serbest bırakılması için adını, oturduğu mahalleyi ve ayrıcalıklı sarhoş olduğunu söylemesi yeterdir” (Pouqueville, 1800: 137). Hugo ve Vigny’nin Pouqueville’den esinlenerek dizelerine sarhoş askerleri sokmaları muhtemeldir. Aynı yazara göre bu durumun farkında olanlar, kuralı suistimale kalkışırlar. İçki içmenin adabını bilmediklerinden İstanbul’da sarhoşlar, sipahilerin, başıbozuk asker takımının, toplumdaki kargaşaların kışkırtıcıları, Türkiye’nin belli başlı kentlerini yıkıp geçiren başkaldırıların aleti olurlar.

Yazarların İstanbul’da şarap içen dervişlere rastladıklarını aktarmaları ilginç gelen noktalardandır. Gustave Flaubert, bazen kendisinden içki istemeye gelen bir Mevlevi dervişinden söz eder. Dervişin, tarikatında herkesin içtiğini söylediğini aktarır.

(Flaubert, 1964: 646). Nerval *Voyage en Orient* adlı eserinde şarap içebilen dervişlerden söz eder: “Dervişlere gelince, içmeyişlerinin nedeni herhangi bir şey için para ödemelerinin yasak oluşudur. Buna karşın sunulursa şarap içebilirler” (Nerval, 1956: 501) der.

Buna karşı zıt görüş bildiren Gautier ise İstanbul’da içki kullanımının az olduğunu sezinletir. Bunu bir erdem olarak gören yazar, halkın soğutulmuş su ve şerbetlerden başka birşey içmediklerini, İstanbul’da sarhoşluğun olmayışının, en aşağı sınıflarla bile düşüp kalkmayı olanaklı kıldığını belirtir. Üstelik bunu, Pouqueville’in çok içki içtiklerini söylediği denizcilerin kahvesinde gözlemler (Gautier, 1910: 108).

2.8.1.3.2. Türk Edebiyatında Alkol Tüketimi

İçki, İstanbul’da yasaklanmasına rağmen Türk edebi eserlerin çoğunda yer alır. Özellikle, 19. yüzyılın sonlarını ve 20. yüzyılın başlarını işleyen eserlerde içki mefhumuna sık rastlanılır. İçki sahneleri çoğu zaman da Hıristiyan azınlıkların yaşadığı mekanlar da ve ortamlarda kullanılan bir motiftir. Örneğin, *Salon Köşelerinde* romanında Şekip, Beyoğlu’nda bir baloda tanıştığı bir genç kız ile şarap kadehini kaldırarak içki içmekten çekinmez.

Nabizade Nazım’ın *Zehra* romanının başkahramanı Suphi, köşe bucak aradığı Urani’yi bir erkeğin kollarında görünce kıskançlık krizine girer ve kendisini içkiye verir. İlk önce Pelin otuyla kokulandırılmış sert bir içki olan absentten üç dört kadeh içer. Bu kadar absent ile “Dünyayı kan içinde görmekte, bir ateş vücudunu cayır cayır yakıyor” (Nabizade Nazım, 2003: 189). Belli bir süre sonra kendisine gelen Suphi, yazarın deyimiyle ‘gereğince sarhoş’ olamadığına kızarak kendisini en yakın bir meyhanede dört beş konyak ile sarhoş olmaya çalışır. İsteddiği etkiyi de göremeyince, Cin içkisinin kollarına atar ve zil zurna sarhoş olur: “İki kadeh cin içti. İşte artık o sıcaklık bu alevi söndüremedi. Cin, Suphi’yi bir vuruşta çarpmıştı. Gözleri fırlamış, içki tutuşmuş, sinirleri gerilmiş, tüyleri kabarmıştı. Dünya gözünün önünde fırıl fırıl dönmekte, sanki gökten alev yağmakta, ayağı altında kızgın bir kan dünyası çalkalanmaktaydı” (Nabizade Nazım, 2003: 190). Romanın tek içki sahnesi olan bu sahnede Suphi, içki dozunu kaçırınca metresi Urani’yi öldürür.

Ahmet Mithat da *Vah* eserinde bazı İstanbulluların birahanelere olan düşkünlüğüne değinir. Özellikle Galata ve Beyoğlu'nda Almanlar tarafından açılan birahanelere yoğun ilgi gösterdiklerini bildirir: “Bugün birahanelere girseniz, Osmanlılardan hiçbir kimseyi görmez iseniz de o zamanlar girmiş olsaydınız dört beş şapkalı varsa, yirmi otuz da fesli görürdünüz” (Ahmet Mithat, 2007: 74). Yazar, ayrıca, o dönemde birahaneye olan ilginin içeride hizmet eden Alman kadınlarının kısa sürede iyi şekilde Türkçe de öğrenmelerine sebep olduğunu da ekler.

Samiha Ayverdi *İstanbul Geceleri* eserinin Haliç bahsinde semtte sarhoş manzaralarına rastladığını belirtir. Yazar, Haliç'in değişen sosyal ve toplumsal yapısından söz ederken sarhoşların başına gelenlerden de söz eder. Değişen insan manzaralarından “Bir de evinin yolunu gece yarısından sonra tutan, ya da kendinden daha hafif tütsülü kafadarları tarafından koluna girilerek, küfe içinde taşınarak kapısının önüne bırakılan bir akşamcılar ve ayyaşlar sınıfı da” (Ayverdi, İG: 150) olduğunu aktarır. Ayverdi, bu tip insanların sarhoşluğunun kar kış ve buz dinlemediğini, sarhoş kişinin içkinin şiddetiyle evin kapısının önüne yığıldığını ve eşi tarafından bu külçe yığını içeriye sürüklendiğini açıklar.

2.8.1.4. Toleranssızlık

2.8.1.4.1. Fransız Edebiyatında Toleranssızlık

Fransız edebiyatçılarda İstanbul'da halkın oldukça hoşgörülü olduğu ön plana çıkarılsa da zaman zaman toleranssızlık örneklerine de rastlanır. Bu örnekler daha çok dinsel kurallardan ve halkın geleneklere olan bağlılığından kaynaklanır. Söz konusu bağlılıktan dolayı statu quonun değişmesini istemeyenler yeniçeriler, din adamları ve bazı esnaf kesimleri olarak gösterilerek, eserlerde bu üç sınıfın, reform çabalarını hep engelledikleri tezi işlenir. Yeniçerilerin bıyık konusunda gözterdikleri direniş, din adamlarının otoritelerini kaybetme endişesi çoğu eserde yer alır.

Bu konuda Gérard de Nerval, Du Camp ve Gautier'nin verdiği tutucu örnekler daha çok dini kökenlidir.

Gérard de Nerval, İstanbulluların hoşgörüsüzlüğünü başka dinden insanlara karşı ortaya çıktığını savunur. Bunu da Balıkpazarı'nda gördüğü başı kesilerek öldürülmüş Ermeni olayıyla ispatlamaya çalışır. Bu örnekle toleranssızlığın daha çok halk arasında güçlü olduğunu söyler. Nerval, bunun dışında şehirde yaygın olan din

kaynaklı hoşgörüsüz örneklerini de kaydeder. Buna bizzat kendisi şahit olur. Bir sünni kahvecinin, acem giyimli yazarı alevi sanarak hizmet etmez. Bunu aşağı sınıflarda halen var olan bağnazlığı vurgulamak için aktarır. Yazar, bu sahneyi İstanbullulara karşı olumsuz anlamda kullanmaz ve yine halkın eski alışkanlıklara olan hürmetine hatta İngilizlerin biçimcilik anlayışlarıyla benzerliğine yorar. Gérard de Nerval, bu konuda oldukça objektif davranarak Avrupalı yazarlarca abartılan bazı dinsel bağnazlıkların Hıristiyanlarda da mevcut olduğunu da ekler (Nerval, 1956: 448).

Nerval'in gösterdiği iyimserliği diğer yazarlar göstermezler. Özellikle Du camp ve Gautier gibi yazarlar, İstanbullularda bir toleranssızlığın net bir şekilde var olduğunu ve bunun islamiyetin feth etme ve kaba gücüne bağlarlar. Gautier de İstanbul'da Ramazan ayında çeşitli dini faaliyetler nedeniyle halkın hoşgörüsüzlüğünün arttığına dikkat çeker (Gautier, 2007: 232).

Kayıkçılar da aynı bağnazlığı Haliç üstüne yapılan köprü ve Boğaziçi'nde ulaşımı kolaylaştırıcı buharlı taşıtlar konusunda gösterirler (Du Camp, 1848: 340).

İstanbuluların hoşgörüsüzlük kusurunu ön planda tutan yazarların başında gelen Chateaubriand, bunun dinsel kökenli olduğunu söyler. Bunu da Yunanistan ve Kutsal Topraklardan örnekler vererek açıklamaya çalışır. Osmanlı yöneticilerinin Kutsal Topraklar'da kendi dinlerinden olmayanlara yaşam hakkı tanımak istemediklerini iddia eder. Bu konuda oldukça sert ifadeler kullanan yazar, başka dinlere olan tahammülsüzlüğü dini inanca bağlar: “İnsan soyunun üstüne sonsuza kadar çöreklenmiş (...) en bağnaz mezhebin askerleridirler. Türklerin savaş alanındaki yüreklilikleri, Muhammed'in cennetinin arkalarında olduğuna bağnazca inançlarından kaynaklanır” (Chateaubriand, 2004: 71). Yukarıdaki örneklerden yola çıkan yazarlar, hiçbir şeyin Türkleri, atalarının alışkanlıklarından koparamayacağı inancındadırlar.

Hoşgörüsüzlük bazı alanlarda önceleri var olsa bile şimdi zayıflamıştır. Lamartine'de Osmanlı İmparatorluğu'ndaki dolayısıyla İstanbul'daki tutuculuğun azaldığı düşüncesine katılır: “Türkler dünyanın en hoşgörülü insanlarıdır. Ona göre eskiden var olan bağnazlık zayıflamaktadır. Bağnazlık yeniçerilerle birlikte ölmüştür” (Lamartine, 1832: 523).

2.8.1.4.2. Türk Edebiyatında Toleranssızlık

Türkçe eserlerde İstanbul halkının hoşgörüsüzlüğü sosyal yaşamda özellikle kadın erkek ilişkilerinde kendini gösterir. Yazarlardan Halid Ziya ve Mehmet Rauf bu

konuda yaşanan sıkıntıları işleyerek önemli mesajlar verirler. Halid Ziya, *Nesli Ahir* adlı eserinde İstanbulluların kadınların erkeklerle aynı ortamda bulunmasını hoş karşılamayacak derecede bağnaz olduklarını öne sürer. Romanda aydın kimliği olan ve Avrupa'dan yeni dönen Süleyman Nüzhet'in kızı Azra ile aynı arabaya isteğine arabacı karşı çıkarak bunun bir Müslüman semti olan Emirgan'da mümkün olamayacağını ifade eder. Bu yüzden, Azra önde bir arabada yalnız, Nüzhet ise yaya olarak yanında yığın paketlerle Beşiktaş iskelesine inerler. Nüzhet, kızıyla aynı arabaya binememenin şaşkınlığı içerisinde çok üzülür: “Bir arabaya binmek mümkün olsaydı, buradan Beşiktaş'a inerdik. Taksim, Pangaltı, Nişantaşı, Beşiktaş, Bebek, oradan sandalla Emirgan... Şimdi yeniden yürümek, paketleri toplamak, sonra Tünel'e koşmak...” (Uşaklıgil, 1990: 142). Anlaşılan değil yabancı bir kadın ve erkeğin baba ile kızın birlikte olması hoş karşılanmaz ve bazı semtlerde ise yasaktır.

Yazara göre Azra, İstanbul'da bir uşak eşliğinde istediği yere gidebilmesine karşın babasıyla halkın hor bakışlarında çekindiğinden Beyoğlu'ndan İstanbul'a birlikte araba ile gidemezler. Süleyman Nüzhet, bu bakışların Ada'da olmadığını dolayısıyla böyle bir sıkıntı yaşamayacaklarını aktarır (Uşaklıgil, 1990: 188).

Mehmet Rauf, *Genç Kız Kalbi* romanında, İzmirli bir genç kızın İstanbul'a ve bir İstanbul ailesinin yaşamına ait görüşlerini aktarırken halkın yeniliklere karşı hoşgörüsüzlüğünü işler. İstanbul'a büyük umutlarla gelen Pervin, şehre varırdığında hem mimari açısından hem de insanların davranışları, hayatı bakış açıları bakımından hayal kırıklığı yaşar. Bu nedenle, Pervin, İstanbul sürekli olarak eleştirir. Kahramanın Müslüman halkın ve amcasının yaşamına eleştirel bakış açısı romanın geneline yayılmıştır. İstanbul'da amcasında kalan Pervin, ailenin bütün fertlerini yeniliğe kapalı ve tutucu bulur. Bu bağnaz aile fertlerinin başında amcası gelir. Pervin, bütün İstanbullular hakkında taşıdığı olumsuz düşünceleri amcası konusunda da taşır. Dış görünüşü, ona bilgin ve dini bütün bir kişi görüntüsü verse de gerçekte böyle olmayıp basit bir kişiliğe sahiptir: “En'amı Şerif cebinde, tespih elinde, tek meziyet olarak kalın ve derin bir softa taassubuyla mücehhez olmaya ehemmiyet vermiş ve senelerce gide gele nasılsa kalemin mümeyyizlik mevkesine yükselmiş, medeniliği sermayeli günlük gazetelerin şöyle yalan yanlış mütalaasıyla hasıl olma malumattan ibaret bir adam...”, “Beyazı daha çok çember sakalıyla kendisini uzaktan görenler azametli halde bir şeye benzetebilirler. Halbuki zavallı adam, kafa itibarıyla kof cevizden farkı yok.” (Mehmet

Rauf, 2006: 11). Karısını, Pervin'in babasından bile kaçırın amca bey her fırsatta kızı Nigar ve eşinin giyim tarzını aşırı süslü bularak beğenmez. Pervin, amcasının bu özelliğini de şöyle açıklar: “Gerek karısının, gerek kızının süslerini, tuvaletlerini son derece kıskanır. Bunların biri bir yere gitmek icap etse sokağa çıkarken mutlak beyefendinin nazarı teftişinden geçmeye mecburdur. O diyor ki: ‘Efendim giyinimli, kuşamımlı... nezaket, adab dairesine. Hanım hanımcık gidip gezmeli... nedir öyle orasını kıvırmak, burasını bükme, kollarını açmak. Sizin gibi hanımlara yakışacak bir hal değil bunlar bir takım hele hele kızların yapacağı şeyler...’” (Mehmet Rauf, 2006: 15). Amcanın bu sözlerini Pervin, Ortaçağ zihniyeti ile ilişkilendirerek günün şartlarına göre giyinilmesi gerektiğine karşı çıktığını savunur. Pervin, her dışarı çıktıklarında amca beyin giyim ve kuşamlarını kontrolden geçirdiğini, istediği tarzda giymeyenleri uyardığını aktarır. Kendisini İzmirli olarak gören Pervin, amcasının bu teftişine kulak asmasa da kızı Nigar ve yengesinin teftiş sırasında yapılan uyarılara uymak zorunda olduklarını dile getirir: “Çarşaflarımızı giyip de hazırlandığımız vakit her zamanki gibi amca beyin teftiş nazarından geçmek icap etti. Ben öyle muayeneler içinde büyümediğim için geldim geleli amca beyin zımnı, aleni azarlarına, tembihatlarına hiç kulak asmıyor ve alıştığım gibi devam ediyordum. (...) Nigar eski, siyah bir çarşaf giymiş, saçlarını yine benim gibi yaparak peçesini de tıpkı benim gibi koymuştu. Amcam bizi görünce evvela bana hitaben. ‘Aman kızım nedir o hal bakayım? İndir biraz yüzündeki peçeyi...’ diye homurdandı” (Mehmet Rauf, 2006: 17). Amca Bey, kontrolde giyimi beğenmediği zaman kızını ortaoyunundaki oyunculara benzeterek elbiselerini değiştirmesini emreder.

Amca Beyin hoşgörüsüzlüğü ve bağınazlığı giyimle sınırlı kalmayıp sosyal aktiviteler konusunda da ortaya çıkar. Nigar'ın sanata ve edebiyata ilgi duymasını kabullenmeyerek oldukça hoşgörüsüz davranır. Bu yüzden kızının piyano çalmasını ve roman okumasını bu çerçevede yadırgar. Genç kızını roman okurken gören baba “Bırak şu kitabı elinden be! Ulan sen bilmez misin ki ben sana roman falan okutmam? Ver onu bana bakayım” (Mehmet Rauf, 2006: 58) şeklinde hiddetle bağırır.

Eserde hoşgörüsüz ve yeniliklere kapalı olan sadece Amca Bey değil aynı zamanda bütün bir halk böyledir. Pervin, İstanbul'a geldikten bu yana henüz kendisi gibi hür ve serbest düşünen kimseyi bulamamaktan yakınır. Herkesi kendi kabuğunda, var olan hayat şartlarını peşinen kabullenmiş olarak görür. Hatta genç bir şair olan

Behiç Beyin, kadın haklarının yoksunluğu hakkında bir gazetede yazdığı makaleye ilk olumsuz tepki İstanbul kadınlarından gelir. Bazı kadınlar, bu genç şairi nezaketten uzak bir tarzla eleştirirler. Pervin, amcasının evine gelen Behiç Beyi İstanbul'a geldikten bu yana tanıştığı ilk aydın fikirli biri diye tanımlayarak yakınlık duyar: "İstanbul'a geldim geleli ilk defa olarak fikrime mutabık bir adam görmüş, ilk işittiğim bu sözler beni o kadar minnettar etmişti ki tarif edemem" (Mehmet Rauf, 2006: 33).

İstanbul halkının ve Pervin'in amcasının hoşgörüsüzlüğü kadın hakları konusunda da değişmez. Halkın bu tutumunu da Behiç Bey eleştirir. Zamanın gereklerine göre düşünen modern biri olarak tanıtılan Behiç Bey, İstanbul hanımları ile Avrupalı hanımlarının sosyal haklarını karşılaştırırken bu hoşgörüsüzlük ortaya çıkar: "Ben, bu hayat şartından memnun olmayıp da şikayet edenlere tecavüz eden kadınların aleyhindeyim. Avrupa'da kadınlar seçim hakkı, memuriyet hakkı istiyorlar... Biz ise onları burada refah hakkından ve saadetten değil hayat hakkından mahrum bırakıyoruz. Zira karanlık evlerinde yosunlanan kadınlar için hiç kimse yaşıyor diye iddia edemez. Evler böyle..." (Mehmet Rauf, 2006: 32).

Kadınların evdeki durumunu bu şekilde bağınaz gören Behiç Bey, sokaklarda da onlara karşı hoşgörüsüz davranıldığını iddia eder: "Sokağa gelince, bugün namuslu bir kadın, sokağa çıkma mecburiyeti, elim bir azap olarak bilir. Çünkü ancak temiz ve şık oldu mu, bütün erkekler mütecevizane tavırlarla kendisini mütemadiyen rahatsız ederler. Bu tecavüzü lisan ve hatta el ile icraya kadar küstahlığı ileri götürenler de olur... sonra da bazen, kadın olmak itibarıyla süse meclup olan zavallıların kıyafetlerine hücum olunur. O zaman, biraz modaya muvafık bir kıyafetle sokağa çıkan kadınlar için her adımda küstah bir tecavüz muhakkaktır. Kadın, erkek, ihtiyar, genç, bey, ağa... Herkes... Kızlarını, karılarını aynı kıyafetle sokağa çıkaran adamlar bile bu zavallıya lanet bakışı ile bakarlar" (Mehmet Rauf, 2006: 33). Pervin, son derece bağınaz, tutucu ve kadınlara karşı hoşgörüsüz olan amcasının Behiç Beyin yukarıdaki sözlerini hiddetle dinlediğini, bir cevap verecekmiş gibi sabırsızlıkla yutkunduğunu aktarır.

Amca Beyin tutuculuğu, bağınazlığı sadece kendisine has değildir. Onun bu konudaki tutuculuğu bütün İstanbul halkını temsil eder. Akşam, amca beyin evine gelen Nimet Hanımın anlattıkları bunu doğrulamaktadır. Nimet Hanım, Ferhunde adlı kadın şık giyindiğinden dolayı sözlü ve fiili tacizlere uğrar: "Geçen hafta yine her vakit ki gibi son derece şık olarak gezerken tecavüz etmişler. Vakıa Ferhunde'cik herifin başına iki

şemsiye indirmiş. Etrafta herife layık olduğu cezayı vermeyerek bu hale alık alık bakan bir sürü hayvana haykırmış, söylenmiş. (...) Herif kabahatini bastırmak için şirretliğe kalmış. Güya Ferhunde'nin kıyafetine itiraz ediyormuş gibi görünmeye çalışarak ağzı köpük içinde, gözleri dönmüş 'Bu ne bu ne? Gavursan git gavurlar içinde yaşa...' (Mehmet Rauf, 2006: 38). Mediha Hanım ise İstanbul erkeklerinin iki yüzlü tutuculuklarına işaret ederek Kuşdili, Kağıthane gibi mesirelerde kepazeliklere ses çıkarmayan erkeklerin köprüde kapalı ancak yeni model çarşafı bir kadına hayretle baktıklarını söyler.

Bir başka tutuculuk örneği eski adetlere bağlılık, yeni adetleri benimsememe de kendisini gösterir. Eski gelenekleri devam ettirmedeki aşırı bağlılık, yeni buluşların kullanımını da geciktirir. Buna en çarpıcı örneğini Refik Halid Karay aktarır. Karay, *Üç Nesil Üç Hayat* eserinde, Abdülaziz dönemi sofrada adabına değinirken, İstanbul sofralarında çeşit çeşit kaşıklara rağmen çatalın sofrada geç yer aldığını söyler. Gecikmenin sebeplerinden biri de çatala karşı takınılan tutucu tavidir: "Çatalı bilmezlerdi. Bilindiği zaman da bağnazlık, bunun kullanmasını bir süre engellemiştir" (Karay, 2007: 32). Zira yazara göre elle yemek Abdülaziz döneminde yemeğin üç önemli kuralından sayılır.

İstanbul halkından bazılarının kadınların tiyatro vs gibi yeni eğlence mekanlarına gitmelerine müsamaha göstermedikleri, ellerinden gelse kadınların buralara gitmelerini yasaklayacakları anlaşılır.

2.8.1.5. Kadercilik

2.8.1.5.1. Fransız Edebiyatında Kadercilik

Edebi eserlerde İstanbulluların, bütün yazarlarca en çok üzerinde durulan karakteristik özelliklerinden biri de kadercilikleridir. Kadercilik anlayışı bütün Osmanlı toplumunun Müslüman halklarında mevcut olduğundan İstanbullularda da kaçınılmaz bir hal alır.

İstanbulluların her şeyi Tanrı'dan beklmeleri, başa gelenleri kadere bağlamaları onları tasasız ve aldırmaçlığa yöneltir. Bu da Fransız edebiyatçıları ve seyyahları şaşkına çevirir. Özellikle günlük yaşamlarını kolaylaştırıcı hiçbir girişimde bulunmamaları bu şaşkınlığı artırır. İstanbul eserinin yazarı Théophile Gautier, İstanbul sokaklarının dar ve

bakımsız hallerini de, kadercilik anlayışından kaynaklanan tasasızlığı neden olarak gösterir:

“Bir gün boyunca, iki yüz araba, yolun ortasına konmuş bir taşın çevresinden dolaşiyor ya da ona çarpıp parçalanıyor, ama arabacılardan biri bile bu engeli kaldırmayı düşünemiyor” (Gautier, 1910: 335). Gautier, bu umursamazlığın İstanbulluyu bir barut fiçisinin üstünde çubuğunu tüttürmeye götürece kadar aşırı olduğunu söyler.

Claude Farrère de İstanbulluların geri kalmışlıklarını kaderciliğe ve dini yasaklara bağlar. *L'homme qui assassina* eserinde başkahraman ve Fransız büyükelçi Türkler ve İstanbullular hakkında görüş alışverişinde bulunurlarken İstanbulluların tembelliğine değinir. Geri kaldıklarından ve çağa ayak uyduramamalarından dolayı Büyükelçi Narcisse Boucher, Türklerden yakınıdır. Romanın başkahramanı olan subay ise geri kalmışlığı Türklerin tabiatından değil inançlarından kaynaklandığını savunur: “Bak dinle beni! Bu Türkler (İstanbullular) geri kalmışlar, 89 devriminden önce yaşadığımız gibi yaşıyorlar: Bir orduları, Bir Hükümdarları, bir dini liderleri ve iyi bir Tanrıları var. Her şeyin bunlardan dolayı en sağlam şekilde devam edeceğine inanıyorlar” (Farrère, 1939: 28-29). Söz konusu etkenlerin yanında İstanbulluları çalışmamaya iten başka unsur da yasaklardır. Kahraman, peygamberlerin onlara her şeyi yasakladığını bu yüzden Fransızların uğraştıkları ticari ve sanayi alanındaki faaliyetlerin dolaylı olarak onlara yasaklandığını, Türklerin sadece küçük meslekleri icra ettiğini ve sadece toprağı ettiklerini iddia eder.

Lamartine de söz konusu özelliğin kötü taraflarına dikkat çeker. Bu anlayışın, İstanbulluları olumsuz yönde etkileyerek tembelliğe ittiğini, günlük yaşamlarında kaygısızlığa, geleceğe yönelik hiçbir şey yapmamaya alıştırdığını iddia eder. Ancak tembelliğe neden olan kadercilik anlayışını, İslamiyet'ten değil Türklerin İslamiyet'i yanlış yorumlamalarında arar: “Suçlu bir kaygısızlıkla, iyileştirilmez bir kadercilikle, hiçbir şeyi yıkmaksızın, çevrelerinde herşeyi kendi kendine yok olmaya ve ölmeye terk ediyorlar. Türk halkı sağlıklı, iyi ve ahlaklıdır. Müslümanlık, bize söylendiği gibi ne boş inançlı, ne de tekeldir; ama kadere edilgen boyun eğmişliği herşeyi Tanrı'ya bırakması insandaki yetenekleri öldürüyor” (Lamartine, 1832: 236).

Chateaubriand'a göre Müslüman Türkler olmuşu da, olamayacağını sandıklarını da kader ile açıklama (Chateaubriand, 2004: 196) inancı onları, herşeyi Tanrı'dan bekleme-

ye, herşeyi onun istemiyle yorumlamaya götürür. Kimi yazarlarda, olmuş bitmiş şeylere katlanma bir erdem sayılabilir ama Türkler hiçbir felaketten ders almazlar; gelebilecek bir felaket için de önlem almazlar. Her felaketi Tanrı'nın buyrukları ile ilişkilendirip kabullenme, başa gelenlere katlanma eğilimini, Du Camp, daha somut bir örnekle okuyucularına sunar. Yazara göre İstanbulluların, kadercilik anlayışından hareketle, yangınlar için herhangi bir önlem almaz, yapılar da hep ahşap olduğundan sık sık yangınlar çıkmaktadır. Tanık olduğu yangınlardan birini şöyle anlatır:

“Asılmış halıları üstüne bağdaş kurmuş, yangından kurtarılmış eski mobilyalarına sahiplenerek sakin ve ağırbaşlı bir şekilde evlerini yok eden yangın afetini izliyorlardı. Bir tek yakınma olmadan ve bağırmaksızın kendilerini teselli etmek için yanlarına gelenlere “Allah Büyük!” sözcükleriyle yanıt veriyorlardı” (Du Camp, 1848: 265).

Gérard de Nerval'e göre bunun, Müslüman Doğulunun ortak özelliği olduğunu belirterek bunu kutsal kitaplarına bağladıklarını belirtir: “Müslümanlar her şeye boyun eğler. Hep “Böyle yazılmıştır Kitap'ta!” Diyerek işin içinden kurtulurlar. Bu anlayış onlarda, bir siper gibi ilerleme yolunu kapatıyor” (Nerval, 1956: 693). Nerval, aynı sayfada kahve müdavimlerinin davranışlarına atıfta bulunur ve bu İstanbulluları La Fontaine'ın fable'indeki tavus kuşu gibi yavaş yavaş hareket ettiklerini, bir çubuğu, iki saatte bitirdiklerini söyler.

Yukarda sözünü ettiğimiz kadercilik, kaygısızlık, tasasızlık beraberinde tembellik, uyuşukluğu v.b. kusurları çağrıştırır. Bunlar, ötekiler gibi karşıtı bir erdemi içermeksizin ya da zaman içinde değişmeksizin, tüm yazarlarda yinelenen kusurlardır. Pouqueville, bunu İstanbulluların günlük yaşamında gözlemler ve şöyle ilginç ve abartılı bir ifade ile açıklar: “Türkler, komşusu Asyalı gibi “Hiçbir şey yapmamak pek hoş, ama dinlenmek için ölmek, işte bu en yüce mutluluk!” der (Pouqueville, 1800: 115).

Yazarlar, bunu, iki şeyle yorumlarlar. Bunlardan ilki, dinin emirleri diğeri ise yapılarından kaynaklanır. İslam dininin çalışmayı yüreklendirmediğine inanan gezgin edebiyatçılar, göçebe kökenli olan İstanbulluların azla yetinmeyi, bu dünyanın zenginliklerinin geçici olduğu ilkesini benimsediklerini düşünürler. Orta Asya'dan getirdikleri bu sonuncu özelliklerini gittikleri yerlerde beraberlerinde götüreren halk her şeyin boş olduğunu yineler. Lamartine, henüz Rodos'tayken, bu kusuru gözlemler ve vurgular: “Türkler adaya, her yere beraberlerinde götürdükleri, şu eylemsizlik ve

uyuşukluk karakterini iyice yerleştirmişler. Burada herşey hareketsizlik ve bir sefalet içinde” (Lamartine, 1832: 119).

2.8.1.5.2. Türk Edebiyatında Kadercilik

Türkçe edebi eserlerde, kadercilik İstanbulluları tembelleğe sevk ettiğinden hep olumsuz yönleriyle ele alınır. İncelediğimiz eserlere göre insanlar, yarını düşünmeden ellerindeki mal varlıklarını harcarlar.

Halid Ziya'nın, Osmanlı İmparatoru'nun son dönemlerine ait İstanbul'undan tablolar içeren *Nesl-i Ahir* eserinde, başkahraman Süleyman Nüzhet, Karaköy'de karşılaştığı bazı manzaraları aktarırken İstanbulluların tasasızlıklarını gözlemler. Gözlemediği manzaraların birinde çeşitli Avrupa kurumlarının önünde Robert Koleji, Sen Benuva, Fransisken gibi okullar ile Fransız ve Almanlara ait postahanelerin önünde bir hareketlilik yaşanır. Adı geçen okullarda okuyan yabancı uyruklular, bu postahanelerin önünde çantalarını bekleyen çocuklar, genç gruplar kalabalıktan doğan bir canlılık oluştururlar. Almanlara ait olan Burgeşüğe, Süleyman Nüzhet'e göre boş durmayarak her yıl Alman uyruklularını eğitip yetiştirerek İstanbul'un çalışma alanlarına taze güçler ekler.

Kahraman, Avrupalılara ait kurum ve mekanlarda bir hareketlilik söz konusuysen, şehrin Türklere ait yerlerde ise tam bir tembellik, her şeyi oluruna bırakma anlayışının ön planda olduğunu aktarmaya çalışır. Yukarıdaki tabloda, çalışıp para kazanan yabancı uyruklular yanında Türkleri umursamazlıkla suçlayarak tembel duruşlarını ilginç bir örnekle açıklar: “Biz Türkler, bunların çevrelerinde ekin biçme zamanlarında tarlalara yayılan tane toplayanlar beklentisiyle, ya da çiftliğin türlü ellerden süzüle süzüle gelecek geliriyle yetinen bir gelir yiyicisi gevşekliğiyle ilgisiz, aldırışsız duruyordu” (Uşaklıgil, 1990: 277). Şehri saran olumsuz sosyal koşullar ortamında kadercilik anlayışı ile hareket eden İstanbullulardan Süleyman Nüzhet, umudu keser ve kurtuluşu bir mucizede arar.

Halid Ziya'nın kahramanı Süleyman Nüzhet, İstanbul halkının alinyazı anlayışını şehrin düzensiz gelişen yeni yapılaşmasında da gözlemler. Fransa dönüşünde eskiden tanıdığı yerleri şimdi tanımakta zorlayınca, bu çevre değişikliğinin İstanbul'da sürekli meydana geldiğini, bu nedenle yerini ve zenginliğini birkaç kuşak koruyabilen aile sayısının çok az olduğunu söyler ve bunu İstanbulluların geleceğe yönelik

kaygısızlıklarına bağlar: “Gelecek kaygısıyla kaygılanmamak, bugünün kazancını bu gün yemek; yarını çocuklara ve torunlara çıplak olarak terk etmek, ya da onlara satılmayarak harap olacak yalılar, bakılamayarak her kış geçtikçe çatısından, saçağından birkaç parça kopa kopa türlü rüzgarların vuruşlarıyla sarsılmaktan yıkılacak haldeki köşkler bırakmak...” (Uşaklıgil, 1990: 314).

Yazar, İstanbul’daki özellikle yüksek tabakadaki insanların tek hayat felsefesini günübürlük yaşayıp, geleceği öngörmemekten ibaret sayar. Çoğu insanın yaşam felsefesini bu gün yiyip, yarın aç kalabilmek olasılığını düşünmemekten ibaret sayar. Hatta kaygısızlığın ve gelecek kuşaklara bir şey bırakmama anlayışının İstanbulluların değişmez bir hayat felsefesi haline geldiğini de iddia eder.

Geleceğe yönelik endişe duymadan günübürlük yaşama biçimi bu insanların çocuklarına da bulaşır. Aynı ailelerin çocukları da kolay kazanılan paraların kolay harcanıldığına alışkın olduklarını belirtir ve bu nedenle İstanbul’da büyük ailelerin iki kuşaktan fazla süremediğini aktarır. Elindeki mal varlığını kısa sürede tüketen İstanbullu, sonra da birkaç yüz kuruşluk aylığa muhtaç hale gelir ancak buna rağmen paranın değerini ve onun ne güç kazanılır öğrenemez. Zira Süleyman Nüzhet, bu durumdaki tanıdıklarından örnekler verir: “İstişare Odası arkadaşlarından biri, ünlü Arif Paşazadeler’den bir bey, bir gün Nüzhet’ten –bir daha geri verilmeyeceğinde hiç kuşku bulunmayan- beş liralık bir borç alır almaz hemen kendisine o gece Beyoğlu’nda akşam yemeğine, geceyi birlikte tiyatrodaki geçirmeye çağırmıştı...” (Uşaklıgil, 1990: 314-315).

Karay’ın *Bu Bizim Hayatımız* eserinin birinci derecede kahramanı olan Şemsi, Nüzhet’in söz ettiği karaktere benzer bir kişiden bahseder. Kahramanın, sultan Abdülhamit dönemi adamlarından dediği bu kişi Müşfik Beydir. Müşfik Bey de, geleceği düşünmeden elindeki mal varlığını yazarın deyimiyle “Frenk diyarlarında” tüketip yoksul duruma düşer. Şemsi, eski arkadaşım dediği Müşfik Beyin babasından kalan ve kendisine bırakılan bu mal varlığını Avrupa’da, otel otel, pansiyon pansiyon gezip yediğini ve oralarda derbeder bir hayat sürdürdüğünü ifade eder. Mal varlığını silip süpürdüktan sonra, beş parasız bir şekilde memlekete döner. Yarının endişesini taşımayan bu karakter, parasız kaldığı gibi giyecek bir elbisesi bile bulunmaz. Bir vakitler gardiropolar dolusu elbise ve çamaşır karşısında hangilerini giyeceğini bilemezken Müşfik Bey şimdiyse “yakası, kenarlarından parçalanmış, yer yer iç

taraftaki kalın bezi görünen gömleğe, ters yüz olmuş iki kat kostüme muhtaç olmuş” (Karay, BBH: 24) hale gelir.

İstanbuluların kadere boyun eğmeleri evlilik konusunda belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Genç kızlar, karşılıklarına çıkarılan ilk erkekle tepki göstermeden alınıyazısı gereği evlenirler. Mehmet Rauf bu konuyu *Genç Kız Kalbi* adlı eserinde etraflıca işler. Eserde İstanbullu kadınların hemen hemen hepsinin kocalarını önceden göremeden evlendiklerini ve bunu da kader diye peşinen kabullendikleri aktarılır. Bu peşin kabullenme nedeniyle kadınlar, kocasını terk edip başka bir erkeğe varan Nerime’ye ağır eleştiriler yöneltirler. Bu da o dönemin kadınlarının, kocasının her türlü alışkanlıklarına katlanıp herhangi bir girişimde bulunmadan kadere boyun eğdiklerini gösterir (Mehmet Rauf, 2006: 40-42).

Romanın modern görüşleriyle bilinen Pervin karakteri dahi, Behiç Beye olan aşkına karşılık bulamayınca kaderine boyun eğip ebeveynlerin uygun gördükleri damat adayı ile evlenmeye karar verir. Anlatıcıya göre bu konuda kaderine boyun eğmek zorunda kalan sadece Pervin değildir: “Asırlardan beri daha nice nur gibi genç kız, bu uğursuz gaflet içinde, bu pis usule kurban olarak aynı yerde şehit olmuş ve bu gün inat uğruna feda olan bütün bu zavallı kızlara merhamet olunup da adamca, insanca bir usul ile bu menhus adetler ıslah edilinceye kadar daha nice binlercesi mütemadiyen kurban olacaklar” (Mehmet Rauf, 2006: 87). Anlatıcının söz konusu adet için kullandığı ‘menhus’, ‘pis usul’ gibi sözcükler ve bu şekilde evlenen kızlar için uygun gördüğü ‘şehit’ sıfatı yazarın olaya bakışını net bir şekilde ifade eder.

Kadercilik İstanbulluları evlilik konusunda olduğu gibi hayatta önlem almamaya hatta vurdumduymazlığa iter. İstanbullunun yıllardan beri yaşadığı yangın felaketlerini kader deyip geçiştirmesi bunun en önemli belirtisidir. Samiha Ayverdi, *İstanbul Geceleri* adlı eserinde değinir. Şehirde, bekçinin bağırarak ilan ettiği ateşin meydana geldiği semt, eğer uzaksa İstanbullunun uzun bir soluk alır: “Yangın çıkan semt, doğrudan doğruya alakamızdan uzaksa, yüreğimize su serpilir ve basma kalıp ‘Allah defetsin!’ temennisi ile, az evvelki telaşlı ve endişeli ruh haletinden sıyrılarak... hayat tempomuzu mutat seyrine koyardık” (Ayverdi, İG: 70). Ayverdi, İstanbullunun bu halini hodbinlik olarak niteler.

2.8.1.6. Batıl İnanç ve Büyücülük

2.8.1.9.1. Fransız Edebiyatında Batıl İnanç ve Büyücülük

Batıl inançlılık Fransız edebi eserlerde, İstanbulluların ortak kusurları arasında sayılır. İstanbul'da, öncelikle hastaları iyileştirme yöntemleri batıl inançlara ve karı koca ilaçlarına dayanır. Yazarlar, bunu örneklerle anlatırlar. Chateaubriand, örnekleri hala bulunan İstanbul'daki batıl inançlara, çocuğun boynunda gördüğü muskaları ve annesinin türbedeki hareketini örnek olarak gösterir: “Bu zavallı çocuğun muskaları, boynuna asılı çeşit çeşit nazarlıkları vardı (...) Annesi ona büyüler yapmış; bir Dervişin mezarına sarık bağlamıştı. (...) Yeşil sarığından kadı olduğunu anladığım bir Türk (...) çocuğun başını elleri arasına aldı ve sofuca bir dua okudu...” (Chateaubriand, 2004: 86).

Camiler, çevrelerindeki türbeler de bu tür batıl inançların yoğunlaştıkları yerlerdir. Hastalar, iyileşeceklerine inanılarak camilere getirilir; yüzleri Mekke'ye doğru çevrilip oturtulur. Du Camp, bu batıl inanca şaşmamak gerektiğine inanır. Zira yazara göre, kolay iyileştirmenin bu türü Doğu'dan başka yerlerde de kullanılır. Özellikle üfürülmüş su ve madalyonların, Müslümanların batıl inançlarıyla dalga geçen ülkelerde bile olağanüstü iyileştirmeler gerçekleştirdikleri söyler (Du Camp, 1848: 240).

İncelenen eserlere göre, Türklerde, şeyhlerin, dervişlerin, imamların, iyileştirici güçlerine de inanılır. Gautier, hastalığından dolayı, İstanbul'da bir tekkeye gelenleri gördüğünü aktarır. Yazar, özellikle de hasta çocukların getirildiği Üsküdar Bektaşî Tekkesinde şahit olduğu bir çocuğun hastalığını iyileştirme anını anlatır. Burada bir imamın yere uzanan çocuklar ve diğer hastaların göğüslerine basarak yürüdüğünü söyler. Hasta sahipleri durumdan son derece hoşnutturlar: “Gözleri inançla parlayan anneler çocuklarını yeniden kucaklar ve onları okşayarak yatıştırıyorlardı. Çocukları, gençler, iri yapılı erkekler, askerler hatta yüksek rütbeli bir subay bile izlediler ve imamın ayaklarının iyileştirici gücüne katlandılar. Zira Müslüman halkın inancına göre bu, tüm hastalıkları iyileştirir” (Gautier, 1910: 154).

İstanbullular sadece iyileşmek için değil aynı zamanda hayatta karşılaştıkları başka sorunlarının çaresini de büyü de ararlar. Pierre Loti'nin *Bezgin Kadınlar* romanında, yeni evlenen Cenân'ın çocuğunun olmaması kaynanasını telaşlandırır. Zira, o, Cenân'a bir büyü yapıldığını ve bu yüzden gelinini camilere, membalara ve dervişlere götürüp okutmak istediğini belirtir. Cenân ise modern bir kadın olduğundan bu isteklere karşı çıkar.

Yukarıda, belirtilenlerin yanında, yazarlar, İstanbul’da denk geldikleri, Türklerin ölüm, ölü gömme, mezarlarla ilgili batıl inançlara da değinirler. Bunlardan en ilginç batıl inanç, Nerval ve Gautier’nin aktardığı mezarlarla ilgili olanıdır. Her iki yazar, İstanbul mezarlarında bir deliğin bulunduğunu aktarırlar. Nerval, İstanbulluların, ölülerine yemek vermek için mezarda deliğin bırakıldığını iddia eder: “Türk aileler tatil günlerinde piknik yeri olarak seçtikleri mezarlıklarda yemek yerlerken, ölünün payını ayırmaya ve her mezarın baş tarafında bu amaçla açılmış deliklerin yanına koymaya özen gösteriler” (Nerval, 1956: 449-450). Gautier’ye göreyse bu deliğin, ölünün, dostlarının ve ailesinin ağıtlarını duyması için bırakıldığını söyler.

Aynı sayfada Nerval’in aktardığı bir diğer batıl inanç ise ölünün erken gömülmesine dairdir. Ona göre Türkler, diğer işlerinde yavaş ve işi olurluna bırakmalarına karşın ölülerini acele gömmekte hassas davrandıklarını zira, ölünün, içinde çıktığı toprağa geri verilmediği sürece acı çektiğine inandıklarını açıklar.

İstanbulluların bir başka batıl inançları ise ay tutulması, baykuş ötmesi gibi olağanüstü tabiat olayları karşısındaki tutumlarında ortaya çıkar. Pierre Loti’nin *Aziyade* eserinin kahramanı, İstanbul’da bir ay tutulmasına denk geldiğinde bu batıl inancı görür. Sadık dostu Ahmed, İstanbulluların bu doğa olayına şu şekilde inandıklarını aktarır: “Türk inancına göre, bu sırada ay kendisini parçalamakta olan bir canavarla savaşmaktadır. Ancak, Allah’tan dilek dileyerek ve canavar üzerine bir kurşun sıkarak, kurtulabilir” (Loti, 2000: 106). İnsanların buna çare olarak camilerde dua edip gökyüzüne ateş ettiklerini belirtir. Romanının kahramanı, Ahmed’in aktardığının doğru olduğunu zira, o gece bütün camilerde bu durumla ilgili dualar okunduğunu ve bunun hayırla sona ermesi için bütün pencere ve damlardan aya doğru ateş edildiğini, İstanbul’un adeta bir yaylım ateşi altında görüntüsü verdiğini aktarır.

Aynı eserde baykuş ötmesinin uğursuz sayıldığını ifade eder. Aynı romanın kahramanı, bir başka gün Ahmed, Aziyadé ile Fener’den Eyüp’e doğru kayıkla yol alırken bir baykuşun onları takip edencesine Eyüp’teki evlerine kadar ötmesi Ahmed ve Aziyadé’yi telaşlandırır. Eserin İngiliz kahramanı, telaşın sebebinin baykuş sesini uğursuz saymalarından kaynaklandığını açıklar. Aziyadé’nin “Bu fena Loti. Ama sen... bilmezsen!” dediği bu sesi her duyduğunda, göz yaşları döktüğünü aktarır.

2.8.1.6.2. Türk Edebiyatında Batıl İnanç ve Büyücülük

Türkçe eserlerde, İstanbullular, hayatın her alanında karşılaştıkları sorunları çözmek için batıl inançlara başvururlar. Sevdiğine kavuşamadığından hastalanan kızını iyileştirmek için baba, Beyoğlu'nda paralarını kadınlarla eğlence yerlerinde har vurup harman savuran oğlunu kurtarmak için anne dini motifler kullanan büyücülere başvurur. Ahmet Mithat'ın eserinde de, bazı İstanbulluların hastaların iyileşmesi için büyücü hocalara başvurdukları görülmektedir. *Müşahedat* romanında zengin bir tüccar olan Seyit Numan, aşk nöbetine tutulan kızı Feride'nin hastalığına çare bulmak için doktorlardan sonra ısrarlar üzerine hocalara da başvurur. Hocalar, kızı okuyup üflemlerine rağmen kızın hastalığına çare bulamazlar (Ahmet Mithat, M: 297).

Mehmet Rauf, *Eski Aşk Geceleri* eserinde bulunan bir hikayeyi tamamıyla, İstanbul kadınlarının Büyüye ne derece inandıklarını ifade etmeye ayırır. Hikayede Sadberk Hanım, vapur kadınlar bölümünde beklerken etrafında duran yolculara eltisinin başına gelenleri anlatır. Sadberk Hanım'a göre, eltisi, kaynanasından ve sarhoş kocasından çektiklerinden kurtulmak için her türlü yola başvurur. Bunlardan biri de Büyüdür: "Efendim, bu kadın büyüden atlamış da... onun için inme inmiş. Zavallı elim, gitmedik hoca, yalvarmadık doktor bırakmadı; ama anlaşılın, bu papaz büyüymüş. Papaz büyüleri, Allah hepimizden irak etsin, pek azılı olurmuş" (Mehmet Rauf, 2003: 127).

Yazarın aktardıklarına göre sadece yoksul, zavallı, acı çeken insanlar büyüye başvurmazlar. Zengin, Sadberk Hanım'ın deyimiyle 'dört dörtlük hanım'larda büyü gibi batıl inançlara sahiptirler. Hikayenin kahramanına göre, bu Hanımefendinin oğlu Beyoğlu'nun sokak kadınlarının peşine düştüğünden eve uğramaz, annesinin yüzünü görmez olur: "Şimdi bu son günlerde Beyoğlu'nda, o bar mı diyorlar, kar mı diyorlar: hani şu alafranga meyhanelerin birinde yelloz bir karıya tutulmuş; gece gündüz karının eteklerinden ayrılamıyor" (Mehmet Rauf, 2003: 128). Hanımefendi'yi çok sevdiği oğluna kavuşturmak için işi Sadberk hanıma havale eder. Sadberk Hanım da, yelloz kadının oğlana büyü yaptığına inanarak Üçkuyu'da meşhur Yeşil Hoca'ya gider: "Bu erkeklerin, kadınlara karşı bu kadar kör gibi takılıp bağlanmaları mutlaka büyü etkisiyle oluyor. Ama büyüü bozmak için onun cinsini bilmek gerek. Bunun için de adamakıllı bir hocaya gidip baktırmalı" (Mehmet Rauf, 2003: 129).

Yeşil Hoca, büyü bozma konusunda epey yol almış birine benziyor. Zira, Sadberk'i görür görmez "Hanım, o delikanlı güççe kurtulacak. Bunun için de çok

uğraşacağız; yezit karı, onu papaz büyüsiyle bağlamış” diyerek büyüü bozmak için şöyle bir yol tarif eder: “Hanım, papaz büyüünü bozmak için önce yedi tane tahta kaşık gereklidir, ama bu kaşıklar her biri başka bir dul kadının evinden çalınacak. Bunlar elde edilince, bir sap hallaç kirişi bulunacak. Yarım arşın kefen beziyle bana getireceksiniz” (Mehmet Rauf, 2003: 129-130). Söylediklerini Arapça tabirlerle süsleyen hoca, getirilen kaşıkları iyice okuyup üfledikten sonra Sadberk Hanım’a kaşıkların hallaç kirişine bağlayıp onları da bir kefene sarmasını, malzemeyi nısf-ül-leylden sonra bir Hıristiyan mezarlığına gömmesini ister. Hoca’ya göre bu çıkındaki kaşıklar toprak altında çürüyünceye kadar büyü bozulacak.

2.8.1.7. Fransızca Türkçe Eserlerde Olumsuz Özelliklerin Karşılaştırılması

İncelenen yazarların eserlerinde İstanbulluların en bariz kusurlarından acımasızlık ön plana çıkıyor. Ancak, bu kusur Chateaubriand’da net bir şekilde dile getirilirken Nerval ve Gautier gibi edebiyatçıların eserlerinde çeşitli nedenlere bağlı olarak anlatılır. Chateaubriand, yukarıda da ifade edildiği gibi yok olmaya başlamış geleneksel acımasız Türk imgesini genelleştirerek yeniden canlandırmaya çalışan 19. yüzyıl yazarı olarak karşımıza çıkar. Ona göre Osmanlılar Kutsal topraklarda ve Yunanistan gibi yerlerde Hıristiyan azınlıklara acımasız davrandığını çeşitli örneklerle dile getirir. Türkler, acımasızlıklarını sadece insanlara değil çoğu zaman binek hayvanlarına karşı da gösterirler. Yazar, ayrıca, bu halkın silaha olan düşkünlüğünü barbarlığına işaret olduğunu da dile getirir.

Bir başka Fransız yazar Lamartine de ise İstanbulluların acımasız tutumları değişir ve Chateaubriand’a göre nispeten abartısız bir hal alır. Önceki yazara göre bütün halkta var olan acımasızlık, Lamartine’de padişahların yaptıkları ile sınırlı kalır. Lamartine’in aktardığı Padişahların bazı acımasızlıkları yapılarından ziyade görevlerinin gerekliliğine bağlar. Padişahların, dinsel kaynaklı olumsuz tutumları, sadece Osmanlılara ait bir kusur değil, bütün halklarda karşılaşılan bir kusur olduğunu aktarır.

Gérard de Nerval de, İstanbullu yöneticilerin kusurlarını bir takım nedenlere bağlar. Balıkpazarı meydanında, yöneticiler tarafından işlenen kesik başlı cinayeti kanunların zorunluluğuna bağlar. Burada yöneticiler hoşgörülü olmalarına rağmen yasaları uygulamak mecburiyetindedir.

Lamartine ve Gautier, İstanbulluların acımasızlıklarında bir yumuşama tespit ederler. Lamartine'e göre bu yumuşama ve esneklik yeniçeri ocağının ortadan kaldırılması ile başlar. Gautier de Asya barbarlığının sertliğini kaybettiğini bu yüzden de İstanbul saraylarında artık kesik başlara rastlanılmadığını ifade eder.

Chateaubriand ve Du Camp'a göre Türklerin acımasızlıkları sadece insan ve hayvanlara değil aynı zamanda doğaya ve sanata da karşıdır. Bu iki yazara göre Türkler geçtikleri yerlerde ağaç ve yapıları tahrip ederler. Lamartine ise bu iki yazara karşı bir duruş sergiler ve İstanbulluların sanata olan ilgilerini Ayasofya'nın figürlerinin hala yerinde durması örneğini verir. Gautier de İstanbul kahvelerinin duvarlarını süsleyen resimleri sanata olan saygıya bağlar.

Fransız yazarlara karşın Türk edebiyatçılarda belirgin bir acımasız Türk veya İstanbullu imgesine rastlanılmadı demek yanlış olmaz. Ancak Saffeti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* romanının genç İstanbullu kahramanı Beyoğlu'nun kibar ailelerine karşı kendisinin yabancı olmadığını, medeniyetten nasibini aldığını kanıtlamaya çalışması ve Ayverdi'nin *İstanbul Geceleri* kitabında Türklerin savaşa büyük bir arzu ile hazırlandıklarını ve savaşçı bir millet olduğunu ifade eden cümlelerin yer alması bazı okuyucuların hafızasında bu imgeyi canlandırabilir.

Bunların dışında, Halid Ziya ve Refik Halid'de belirgin bir şekilde ortaya çıkan zalim ikinci Abdülhamit imajı, Fransız yazarların genelinde bulunan acımasız padişah imajı ile örtüşür.

Hem Türk hem de Fransız edebi eserlerde yoğun bir tarzda karşımıza çıkan noksanlık şehvettir. Fransız eserlerde İstanbulluların şehvet duygusu, padişahların sarayların harem bölümünden birden fazla kadına sahip olmalarıyla açıklanır. Bazı yazarlar, özellikle Maxime Du Camp ile Mérimée, 'Mutlu Türk' imgesini sarayın veya evin haremlik kısmında sayısız genç kız ve kadınları barındırmakla eş tutar. İncelenen kurgusal Türk romanlarında padişahların şehvet düşkünlüğüne dair Mérimée'nin yukarıda verdiği örneğe benzer bir vakaya rastlanılmadı. Buna karşın Halid Ziya, *Saray ve Ötesi* eserinde, ikinci Abdülhamit'in genç kızlara düşkünlüğünü hissettirmeye çalışır.

Bu yazarın dışında Salah Bırsel de bir paşanın doksan yaşına rağmen kadınlara olan düşkünlüğüne açık bir şekilde işaret eder. Kılıç Ali Paşa olan bu Paşanın ölümü, yazara göre cariyelerle aynı yatağı paylaşmasından kaynaklanır: "Usta tabip gelmiş, hastalığı çakmış, yararlı ilaç vermiş, Paşa'yı ayağa kaldırmıştır. Ama Paşa cariyesiz

edebilir mi? İster ki her akşam kız oğlan kız bir odalıkla aya tırmansın” (Birsnel, 2004: 65). İkinci defa yatağa düşen Kılıç Ali Paşaya, doktor “Artık cariyelerle fiskostan perhiz gerekir. Yoksa nazlı ömür ele girmez” tavsiyesinde bulunur. Ancak, Birsnel’e göre Paşa’nın bu tavsiyeyi kulak arkası ettiğini ve bir gece yine kız oğlan kız bir cariye ile cümbüşe kalkışınca sabahı tutturamadığını ileri sürer.

Nerval ise bir İstanbullunun birden fazla kadına sahip olmasına iyi niyetli bir yaklaşım gösterir. Türklerin, tensel arzularından uzak bir şekilde, savaşlarda veya eceli ile kocası ölen kadınlara sahiplendiklerini, bu yüzden de haremelerde birden fazla kadına sahip İstanbul erkeği bulunduğunu ifade eder ve Avrupalıların bu konudaki yargılarını haksız olarak değerlendirir.

Fransız yazarlarda genelleştiren şehvet duygusu Türk eserlerde bireyselleşir ve roman kahramanına özgü olarak kalır. Bazı roman kahramanları, cinsel arzularına yenik düşerler. Özellikle *Sonuncu Kadeh*, *Zehra* ve Mehmet Rauf’un bazı hikayelerinde, başkahramanın çekici bir kadına tutulup peşine takılması tezimize delil olarak gösterilebilir. Bu eserlerde kahraman, Fransız yazarlarda mevcut olan geleneksel imgedeki haremde sayısız kadını bulunmaz. Ancak, kahraman, geleneklerin ve dinin çerçevesi dışına çıkarak, nikahsız bir şekilde Hıristiyan azınlıkların karılarına sahip olur. *Sonuncu Kadeh* romanında Cemşid, alımlı bir kadın olan Şehriban’ın izini kovalarken Millet Bahçesi’nde gördüğü Rum kızı Marika ile aşk hayatı yaşar.

Tıpkı, Cemşid gibi *Zehra* romanının başkahramanı Suphi de cinsel isteklerine karşı koyamaz ve tensel anlamda çekici bulduğu Urani’nin cilvelerine uzun süre dayanamayarak cinsel ilişki kurar. Urani’nin güzelliği ona pahalıya mal olur. Suphi, cinsel duygularını tatmin etmek için aile yuvasını yıkmakla kalmaz babasından devr aldığı mağazayı da bu yolda yok eder.

Hoşgörüsüzlük, bağnazlık ve tutuculuk incelenen eserlerde karşımıza çıkan bir başka kusurdur. Türklerin kusurlarını aktarmada büyük gayret sarf eden Fransız yazar, tahmin edildiği gibi Chateaubriand’ır. Yazarın dile getirilen toleranssız tutum, dinsel kaynaklıdır. Du Camp da karşılaştığı çeşitli hoşgörüsüzlüklere İslam dinini kaynak gösterir. Gérard de Nerval ise yeniliklere direnen belli bir kesimin varlığından söz eder. Bu kesimin, Tanzimat’tan bu yana sürdürülen ıslahat hareketlerine karşı koymaya çalıştığını ifade eder. Nerval, İstanbulluların bazen sergiledikleri bağnaz tutumları

konusunda eşit davranır. Yazara göre, diğer bütün toplumlarda da çeşitli bağnazlıkların yaşandığını açıklar.

Gautier, ramazan ayında müsamahasız olduklarını belirttiği İstanbullular, sadece dinsel alanda değil bazen teknolojik gelişmeler konusunda da tutucu davranıyorlar. Du Camp, buna örnek olarak kayıkçıların, Boğaz sularında buharlı tekne ve vapurlara gösterdiği direnci gösterir. Fransız yazarlardan, Loti ve Farrère'de ise İstanbul halkının tutuculuğunu gösteren tezlere rastlanmaz.

Türk yazarlardan Samiha Ayverdi, İstanbul toplumunun her konudaki hoşgörüsünü ön plana çıkarır. Ancak, sadece bir eserinde, *İstanbul Geceleri*'de İstanbul'un Dervişleri bahsinde taassup ehlinen bahseder. Tıpkı Nerval gibi küçük de olsa bu taassup ehlinin, yeniliklere karşı durduğunu ve dolayısıyla dinin yanlış anlaşılmasına sebebiyet verdiğini iddia eder. İstanbul'un bu kesiminin zıddı olan Dervişler ise, Ayverdi'ye göre, güzel sanatların birer kolu olan müzik ve edebiyat ile ilgilenir, gelişen dünyaya ayak uyduran bir portre çizerler.

Halid Ziya ve Refik Halid ve Mehmet Rauf gibi Türk yazarlarda, İstanbul halkının tutuculuğu genelleşir. Bu yazarların eserlerinde, batılı yaşam tarzını yaşayan kahramanlar çeşitli zorluklara ve kötü nazarlara maruz kalırlar. Burada dile getirilen hoşgörüsüz ortam daha çok Müslüman İstanbullunun birbirleri için geçerlidir. Şehrin, Hristiyan ve Yahudi azınlığı için tutuculuk söz konusu değildir.

İstanbulluların, baba kız dahi olsa sokak ve caddelerde beraber yan yana dolaşmaları, şehirde hoş karşılanmayan, çeşitli ikazlara sebebiyet veren bir durumdur. Halid Ziya'nın kahramanları Süleyman Nüzhet ve kızı Azra'nın beraber pastahane oturmadan çekinmeleri buna en iyi örneği oluşturur.

Mehmet Rauf'un roman kahramanı Pervin, İstanbul'un bağnazlıklarını en sert şekilde eleştiren bir karakterdir. Pervin, tıpkı Chateaubriand gibi dolaylı olarak değil net bir şekilde halkın bağnazlığını, müsamahasızlığını her fırsatta ifade eder. Pervin, İstanbulluların hoşgörüsüzlükleriyle ilgili tezlerine amcasını davranışlarını delil olarak gösterir. Zira amcası, her dışarı çıkmalarında kadınların çarşafını, peçesini örtme şeklini kontrol eder, o şekilde sokağa çıkmaya izin verir.

İncelenen edebi eserlerde İstanbul halkı kıskançlık konusunda da kendisinden söz ettirir. Bu kusur, Fransız yazarlarda daha çok erkeğin kadını kıskanması şeklinde belirirken Türk yazarlarda ise kadının kadını kıskanması, çekememesi şeklinde belirir.

Fransız yazarlar, İstanbul evlerinin pencerelerinin kafesli olması, perdelerin sürekli çekilmesi kıskançlığın belirtileri olarak görürler. Gautier de kıskançlık alanı genişler. Yazara göre, bütün İstanbul erkeklerinin bu duygudan hareketle kendisini, mesire yerlerinde bulunan bütün kadınların koruyucusu olarak görür. Türk edebi eserlerde ise bu kusur kadının bir başka kadını çekememesi şeklinde ortaya çıkar. Genelde, evin hanımı, kendisinden daha güzel olan ve eve yeni gelen kadını çekemez. Zira, yeni gelen kadının, kocasını elinden alacağını düşünür. Bu şekilde kadın kıskançlık duygusunu korku ile beraber yaşar.

Cimrilik, para tutkusu Fransız yazarların dile getirdikleri, Türk halkının bir başka kusurudur. Du Camp, Poqueville ve Chateaubriand bu noksanlığı örneklerle aktarır. Türklerin kusurlarını özellikle arayıp bulmaya çalışan Chateaubriand, bu konuda da rehberlerin bahşiş istemeleri, Osmanlı yöneticilerinin Hristiyan azınlıklardan haraç istemeleri verdiği örnekler arasındadır. Genel itibarıyla düşünüldüğünde, Fransız yazarlarda en az dile getirilen kusur olarak yerini almıştır.

Türk edebi eserlerde ise İstanbul ve Türk halkının cimrilğine işaret eden ifadeler yok denecek kadar az bulunur. Sadece *Sonuncu Kadeh* romanında Cemşid, parasını harcamayan Murad Naci'yi cimrilikle suçlar. Bunun dışında, bu kusuru dile getiren vakalara ve ifadelere rastlanmamaktadır. Tam tersine, incelenen romanların kahramanları, aşırı cömert, elindeki servetini bir anda harcaya bilen karakterlerdir. Bu kahramanlar, anne ve babalarından kalan miraslarını Beyoğlu ve Avrupa'nın çeşitli kentlerinde savurup tüketir.

Türk ve Fransız eserlerde İstanbulluların Batıl inançlara ve büyüye gösterdiği ilgiyi Sermet Muhtar Alus de doğrular. Alus, bunlara nazarı da ekler: “Nazara ve büyüye karşı tedbirler, büyü yapmak, büyü bozmak işleri, şirinlik, soğukluk, yıldız barışıklığı meseleleri adeta derin bir ilim, sanki umman idi” (Alus, 2007: 131). Nazar ve büyüünün iki ayrı bilim halini aldığı dediği İstanbul'da sadece kadınlar değil herkesin inandığını savunur: “Halkın yüzde sekseni, kadınların yüzde yüzü mevcudiyetine ‘amenna ve saddockna’ diye itikat eder. O derecede ki etmeyenler tehcil ve takbih bile edilir ‘Bildikleri doğru olsa yerden define çıkarırlar’ diyenlerin ağızları ‘Ayol nazar hakır’ yahut ‘Büyü efendimizi bile tutmuş!’ cevabıyla kapatılır” (Alus, 2007: 132).

Mehmet Rauf'un *Papaz Büyüsü* hikayesinde oğlunun Beyoğlu kadınlardan kurtarılması için büyüye başvurulması gibi olayların İstanbul'da sık sık meydan

geldiğini yine Sermet Muhtar Alus aktarır: “Mesela bir şabb-ı emred komşu kızını kafesin yahut kapının aralığından görmüş ve tutulmuş. Oğlanın evinde ‘yavruma büyü yapıp be hale getirdiler’ itikadı. Kız tarafında ‘Anası karı kıskandı, zavallı delikanlıyı hayal-i fenere çevirdi’ kanatı” (Alus, 2007: 132).

Alus’a göre, İstanbul’da insanların büyü yapmada, bozmada adeta ihtisaslaştıklarını, en ufak sıkıntıyı büyüyle ilişkilendirmektedir. Bunlar insanlar arasına soğukluk yerleştirmek, evin dağılmasını sağlamak gibi büyülerdir. *Papaz Büyüsü*’nde büyüün bozulması için imamın önerdiği zor tedbirlerin benzerlerini Alus’ta dile getirir: “zar bozan zor bozan büyü bozan tütsüsü, ana kız idrarını keten tohumu ile kaynatıp badehu kurutup tütsü yapmak. Leylek tersi kurusunu yemeğine ekmek” (Alus, 2007: 135).

2.8.2. Olumlu Özellikler

Fransız ve Türk edebiyatçıların yapıtları incelendiğinde İstanbullular veya Türk halkı, herhangi bir insanın ya da ulusun sahip olabileceği erdemlere sahiptir. Bunlar hoşgörü, konukseverlik, yardımseverlik, acıma duygusu, tabiat sevgisi, azla yetinirlik, temizlik, başkalarına saygılılık ve alçak gönüllülük, olumlu tevekkül v.b. gibi niteliklerdir. Bunları başta ve en çok Fransız yazarlardan Alphonse de Lamartine ve Türk yazarlardan da Samiha Ayverdi olmak üzere diğer Fransız ve Türk yazarlarda birlikte gözlemlenen ve vurgulanan ruhsal portrenin nitelikleridirler.

19. yüzyılda,

Lamartine iki *Doğu Yolculuğu*, siyasal söylevleri ve Türkiye Tarihi ile İstanbul ve Türkler üstüne en çok yazan yazardır. Onu Pierre Loti izler. Ayverdi, ise *İstanbul Geceleri*, *Boğaziçi’nde Tarih*, *İbrahim Efendi Konağı* gibi yapıtlarında daha ziyade İstanbulluların sahip oldukları erdemleri, faziletleri işler.

2.8.2.1. Tolerans

2.8.2.1.1. Fransız Edebiyatında Tolerans

Osmanlı İmparatorluğu’nun başkenti İstanbul, değişik etnik ve dinsel grupları fethedildikten bu yana barındıran bir kenttir. Buraya gelen gezgin edebiyatçılar, Müslüman halkın ve yöneticilerin dinsel azınlıklara karşı tutumlarını dikkatle inceleyerek eserlerine aktarırlar. Bu konudaki anlatılarda, İstanbullularda dinsel

toleransın ve bağnazlığın bir arada olduğu gözlemlenir. Ancak, topluca bakıldığında birçok yazarda, gayr-i müslimlere Avrupa’da olabileceği kadar hatta daha çok inanç ve ibadet özgürlüğü tanındığını doğrulayan satırlar bulunur. Bu yazarların başında Pierre Loti, Lamartine ve Claude Farrère gelir.

Pierre Loti, yaşadıklarından hareketle İstanbulluların hoşgörülü oldukları kanısına varır. Beyoğlu’ndan sıkılıp eski İstanbul dediği Eyüp semtine, Arif Efendi olarak taşınan *Aziyadé*’nin kahramanı, Hıristiyan kimliğinin bilinmesine karşın Müslüman komşularının kendisini rahatsız etmediği aktarır: “İnançlı Müslüman olan komşularımın kendi milletlerinden olmadığından hiç kuşkuları yok; ancak bu onların gözünde önemsiz; benim için de öyle” (Loti, 2000: 61). Bunu Müslüman İstanbullunun engin hoşgörüsüne bağlayan kahraman bu yüzden kendisinin Eyüp’ün şımarık çocuğu haline geldiğini, yardımcısı Yahudi asıllı Samuel’in de kıymetinin bilindiğini aktarır. Mahalleye yeni taşınanlara değer veren sadece normal İstanbullu değildir. Dinsel yönü ağır basan Derviş Hasan Efendi de, kahramanı ziyaret ederken ona hor gözle bakmaz tam tersine cesaretinden dolayı kutlar: “Nerden geldiğini bilmiyoruz ve neyle geçindiğin hakkında hiçbir bilgimiz yok. (...) Bir serseri Yahudi’yi seçmek garipliğini gösteriyor ve onunla özel hayatını yaşamak üzere Eyüp’e geliyorsun. Haline akıl ermez bir gençsin; ama seni görmekten zevk duyuyorum ve bizim aramızda yerleşmeye gelişinden hoşlanıyorum” (Loti, 2000: 63).

Doğu Düşleri Sona Ererken adlı eserinde de Mevlevi şeyhinin engin hoşgörüsüne işaret eder. Söz konusu dervişin Pierre Loti’yi ziyareti Fransız hastanesinin başrahibesinin evde bulunduğu sırada gerçekleşince yazar, endişelenir. Aynı dinin temsilcilerinin randevularının aynı saate denk gelmesi başlangıçta Loti’yi endişelendirirse de sonradan bunun kaçınılmaz bir görüşme olacağını düşünerek olayları olurlarına bırakır. Her ikisini şark odasında ağırlayan yazar, uzun külahı ve uzun cübbesiyle şeyh, içeri girer girmez rahibeyi selamlaması korkuları ortadan kaldırır: “Ancak konuğum bir rahibeye gösterilmesi gereken saygıyı çok iyi biliyor, önünde yerlere kadar eğiliyor, elini önce ağzına sonra alına götürerek onu alaturka selamlıyor. İncelikte geri kalmamak için, rahibe de başlığını eğiyor ve buzlar çözülüyor” (Loti, 2002: 134). Şeyh, daha sonra rahibe ile aynı yemek sofrasına oturur. Ancak, Müslüman kesiminde mevcut olan bu hoşgörüyü rağmen, gayri Müslim topluluklarda, sürekli bir tedirginlik gözlemlenmek mümkündür. Zira, Loti, konuğu olacak rahibeyi almak için

hizmetçisi Cemil'i gönderir. Aksi takdirde, yazar, yirmi yıldır bu şehirde oturmasına rağmen İstanbul'un tam orta yeri dediği Eyüp semtine yalnız gelmeyi göze alamaz.

Claude Farrère de İstanbulluların başka dinden olanlara, onların ibadethanelerine karşı toleranslı olduklarını örneklerle açıklar. Bunu iki örnekle aydınlatmaya çalışır. Birincisi otuza yakın kadını olan sultanın hikayesidir. Sultanın otuz kadınından üçünün Hıristiyan inancında olmalarına karşın sultanın hiçbir zaman kadınlardan Müslüman olmalarını talep etmediğini, hatta bu Hıristiyan sultan kadınların hayatları boyunca dinlerine göre yaşadıklarını da aktarır.

İkinci örnekte yazar, farklı dinlere ait ibadet mekanlarının bir arada bulunduğunu ve bunu halkın hoşgörüsünden kaynaklandığını savunur. İstanbul'da cami, kilise ve sarayların yan yana olduklarını dile getirir: "Camiler saraylara komşudurlar. Bütün mezheplerden Hıristiyan kiliseleri de aynı şekilde bunlara komşudurlar. Buna karşın Tunus, Cezayir ve Fas'ta ise camilerin kiskanç bir şekilde korunduğunu, içeriye Hıristiyanların alınmadığını savunur. Farrère, bu mükemmel hoşgörünün tamamıyla İslam inecinden kaynaklanmadığını, bunu Türkiye'ye ve İstanbulluların dinsel anlayışından kaynaklandığını da savunur. Zira Pierre Loti'nin Edirne'nin Türklerin elinde kalması için verdiği mücadeleden dolayı, bir Müslüman liderin (Chef de l'İslam) şehirdeki katedrale gelip, Hıristiyan Loti için dua ettiğini, hatta cennetin en iyi yerinde ona yer ayrılması için Allah'a dua ettiğini de ekler (Farrère, 1924: 228).

Mes Voyages adlı eserinden yukarıda aktardığımız hoşgörü örneklerinin dışında Farrère, *L'homme qui assassina* romanında da İstanbulluların dini konulardaki toleranslı anlayışlarına değinir. Osmanlı Borçlar Dairesi müdürünün eşi Lady Falkland, başkahraman Fransız mareşalı İstanbul'da gezdirirken Süleymaniye camisinin avlusunda bulunan Süleyman'ın türbesini ziyaret ederler. Bir Hıristiyan olarak türbenin içine girebilmesini İstanbulluların hoşgörü anlayışına bağlar: "Bu da Süleyman'ın türbesidir. Biz de oraya girebiliriz. Kendisini sözüm ona toleranslı sanan Avrupa'mızda bile papaların ve imparatorların mozoleleri her gelene açık değildir" (Farrère, 1939: 101).

Gérard de Nerval de yolculuk anlatısında İstanbul'daki iyimser havaya değinir. Yazar, İmparatorluğun başkentinde, ayrı dinden ve ırktan, beraberce yaşamalarını, devletin sonsuz hoşgörüsüne ilişkilendirir ve bunun Fransa'da bile mümkün olmadığını belirtir:

“Çok acaip bir şehirdir şu İstanbul! Burada birbirlerinden çok nefret etmeden birlikte yaşayan Türkler, Ermeniler, Yahudiler ve Yunanlılar, dört değişik halk vardır. Aynı toprağın çocukları, bizde, değişik eyaletlerin ya da partilerin insanların yapamadığı şeyi yaparak birbirlerine çok daha iyi katlanıyorlar” (Nerval, 1956: 438).

Aynı eserin, İstanbul’dan söz eden bölümleri yine yukarda vurguladığı iyimser havayı, toleranslı ve evrensel ortama hayranlığını vurgular. İstanbul’da iyi yürekli dervişlerin ayine katıldıklarını gördüğümde çok etkilendim. Tanrı sözü onlara tüm dillerde iyi görünüyordu. Sonuç olarak, kimseyi, kendileri için Tanrı’yı kutsamanın en yüce biçimi olan flütlerin sesiyle bir kelebek gibi dönmeye zorlamıyorlar” (Nerval, 1956: 624).

Gezgin yazarlara göre, bu hoşgörü yalnızca inanç özgürlüğü konusunda değil, günlük yaşamda, eğlencelerde, eğitim ve dil konusunda da gözlemlenir. Hatta böylesine bir uygarlığın ve geleneklerin bir arada bulunuşunu ancak Türklerin hoşgörüsü ile olanaklı olduğunu ön plana çıkarırlar.

Maxime Du Camp da, *Doğu Anıları ve Manzaraları*’nda İstanbulluların engin toleranslılığını örnekendirir: “Fransızlar, İstanbul’a gelip manastırlarında, tüm Doğu dillerinde kitap basabilecek bir basimevleriyle, her milletten dört yüzden fazla çocuğun Türklerin gözü önünde eğitildikleri bir okulları var. Kentin biraz ötesinde, Bebek’te, üniversitemiz yanında Fransa’daki tüm kraliyet kurumlarıyla aynı ayrıcalıktan yararlanan bir kurumları var” (Du Camp, 1848: 346-347). Du Camp, aynı eserin bir başka yerinde İstanbullu müslümanların katı geçmişe bağlılıklarına rağmen başkalarının merasimlerine ve ayinlerine karışmadıklarını, azınlıkların din bilginleri arasında sıkıntı duymadan yaşadıklarını gözlemler.

Yazarlar, Türklerin hoşgörüsünü İstanbul ile sınırlandırmayarak imparatorluğun diğer bölgelerinde de aynı anlayışın görülebileceğini hissettirirler. Özellikle Kutsal Topraklar’a uğrayan gezgin edebiyatçılar siyasetle ilgilenmesin, dindar olsun olmasın, Türklerin, Hıristiyan halka nasıl davrandığına az veya çok değinirler.

Lamartine ve Chateaubriand buradaki yöneticilerin tutumlarından en çok söz eden yazarlardır. İstanbullulara ve Türklere atfedilen kusurlar işlenirken *Hoşgörüsüzlük* alt başlığında Chateaubriand’ın bu konuda Kutsal Topraklar’da karamsar bir tablo çizdiğini belirtmiştik. Buna karşın, çeyrek yüzyıl sonra aynı yerlere gelen Lamartine ve daha sonraki yazarlar ise değişik olumlu izlenim yansıtır. Lamartine *Voyage en Orient*

(Duğu'ya Seyahat) adlı yolculuk eserinde, konuya olumlu yaklaşarak Hıristiyan azınlıklara haksızlık yapıldığına dair bir olaya denk gelmez. Tam tersine, Türklerin, bunlara saygı gösterdiğini de saptar. Bu konuda aktardıkları adeta Chateaubriand'ın izlenimlerini yalanlar gibidir:

“Türkler dünyanın en toleranslı, birçok dilde ve şekilde inancı en iyi anlayan halktır. Bazen, haklı olarak, insan zekasının bir tür aşağılanması, Tanrı'ya bir sövgü saydığı tanrıtanımazlıktan nefret ediyor. Başrahbin şikayeti üstüne, konsolos paşaya yazıyor ve adalet anında yerine getiriliyor. Kutsal Topraklar'da gördüğüm papazlar, bana, dinleri uğruna çekilen büyük acının, şehitliğin imgesini sunmaktan, uzak, bu yörelerin en mutlu, en saygın, en çekinilen insanları olarak göründüler” (Lamartine, 1832: 277).

Türkiye Tarihi adlı eserin de sahibi, şair ve romancı Lamartine, Kutsal Mezar'da karşılaştığı Türklerin, başka dinden insanların kutsal yerleri ziyaret etmelerini kibar ve saygılı bir şekilde karşıladıklarını aktarır.

Chateaubriand ile Lamartine arasındaki gözlem farklılıkları bakış açılarından kaynaklanmaktadır. Zira Lamartine'den 25 sene önce buralara gelen *Paris-Kudüs-İstanbul Yolculuğu* eserinin yazarının, bağnazlık suçlamalarını tümünden yok eden iyileşmeler Osmanlı yönetiminde olmamıştır. Hatta aksaklıkların, denetimin daha da zayıfladığı ihtimali de büyük olasılıktır. İzlenimlerindeki farklılıkların Türklerin karakterinde değil yazarların bakış açılarından kaynaklandığı sonucuna götürür. Zira yaklaşık on yedi yıl sonra Kudüs'e gelen, Lamartine gibi siyaset ve dinle özel olarak ilgilenmeyen Flaubert de, benzer biçimde buradaki idarecilerin sonsuz tolerans sahibi olduklarını yazar ve Kutsal Mezarın Türklerin elinde olmasına sevinir. Aksi durumda Hıristiyan grupların kendi aralarında çatışacaklarını belirtir.

2.8.2.1.2. Türk Edebiyatında Tolerans

Fransız yazarlarda karşılaşılan hoşgörü örneklerine Türk yazarlarda da rastlanmaktadır. Yazarlar İstanbulluların diğer dinlere mensup halkların kendi gelenek ve göreneklerini, dini merasimlerini yapmalarına karışmadıklarını, gayr-i Müslimlerle bir arada çalışabildiklerini aktarır. Samiha Ayverdi, Göksu eğlenceleri bahsinde Rum Ortodoksların Panaiya Ayazması'nı özgürce kutladıklarını ifade eder. Her yıl Eylül ayının sekizinci gününü takip eden ilk Pazar gününde Göksu'ya gelen Rumların, Göksu Panayırı olarak bilinen Ayazma'yı kutlayabildiklerini belirtir. Söz konusu bu geleneğinin devam

etmesini İstanbulluların tarihten gelen engin hoşgörülerine bağlar: “Türkler büyük bir yumuşaklık ve hoşgörülikle, ölü Bizans’ın adetlerinin diri kalmasına göz yummuşlar ve esirlerinin vicdanlarına ve imanlarına baskı yapmaktan daima çekinmişlerdir. Bu, Fatih Sultan Mehmed’in dedesinin dedesi Birinci Sultan Murad’ı, Kosova Meydan Muharebesi’nde şehit eden Miloş Kabloviç adına, Sırlara kilise yapmak müsaadesi veren büyük ve medeni anlayışın devamıydı” (Ayverdi, 2005: 346).

Ayverdi, aynı eserinde yabancı bir yazarın Galata ve Beyoğlu’nda yaşayan Avrupalıların ve yerli gayri Müslimlerin gayet rahat bir şekilde ibadetlerini yerine getirdiklerini, merasimlerini serbestçe düzenlediklerini açıkladığı bilgisine yer verir: “İngiliz, Fransız, Felemenk ve Venedik elçilik saraylarının bulunduğu Beyoğlu’na, bir bakıma Frenk mahallesi denebilir. Zira, Frenklerin çoğunun burada kendi evleri vardır ve istedikleri hayatı yaşamakta serbesttirler. Mesela karnaval yortusunda maskara alayları tertip eder, şarkı söyler, içip sarhoş olurlar, hasılı Türklerin dinine, hükümete ve Türk kadınlarına tecavüz etmemek şartıyla her türlü zevk ve sefada serbesttirler” (Ayverdi, 2005: 81).

İstanbul halkının hoşgörülü tavrı Refik Halid’in eserlerine de yansır. Yazarın eserlerinde, şehirdeki Müslüman ve gayri Müslim azınlıkların hoşgörü içinde yaşadıkları yaşadıkları görülmektedir. Bu hoşgörü anlayışında, o kadar ileri giderler ki, yıllarca aynı çatı altında yaşamaya, ortak ticaret yapmaya kadar götürler. *Sonuncu Kadeh* eserinde değindiği ortaklıkların uzun süreden beri devam etmesini birbirlerinin inanç değerlerine gözterdikleri karşılıklı saygıya dayandırır. Cemşid’in babası Hacı Hüsrev Efendi uzun yıllardan beri İstavri adındaki Rum ile ortak bir mağaza çalıştırır. Dinleri de farklı olan bu iki İstanbullu, birbirlerinin, dini tatil günlerine de karışmadan yaşarlar. Anlatıcı, yıllar önce Müslüman Hacı Hüsrev, Cuma günleri işe gitmediğini, mağazayı da İstavri’ye bıraktığını söyler. Şimdi de aynı geleneği oğlu sürdürerek cumaları işe gitmez. İstavri ise buna ses çıkarmaz, hatta onlara yardımcı bile olur (Karay, SK: 102).

Yazarın *Bu Bizim Hayatımız* eserinde de buna benzer bir hoşgörü örneği yer almaktadır. Başkahraman Şemsi, Mazlum Sami’nin eski odalığı Hüsniye’yi bulmak için gittiği Ferruh Efendi’nin dükkanında tanıştığı yaşlı bir Rumun uzun süreden beri burada çalıştığını öğrenir. Petraki adındaki Rum, sekiz yaşından beri bu dükkanda çalışmaya başlayan biridir. Elli yaşında olan bu Rum ile Ferruh Beyin dostlukları sağlam temellere dayanır: “Şimdi ellisini bulmuş olan bu Rum, katı Ortodoks’tu; Ferruh da koyu

Müslüman'dı. Lakin ikisine de Allah korkusu hakim olduğundan birbirlerine değme dindaştan daha sağlam bağlanmışlar, sıkışınca biri selat selam getirerek, öbürü haç çıkararak herkes kendi imanına sadık, pek mükemmel geçiniyorlardı” (Karay, BBH: 104-105). Ferruh Bey, kendisine Petraki'den daha dürüst ve becerikli bir Müslüman, Petraki de, hiçbir Rum patronun bu Türkten daha iyi olamayacağına kanısına varmışlardır.

İstanbul'da hoşgörü anlayışı başka dinden ve ırktan olan insanların toplumda yükselmesine, saygın bir kişilik kazanmalarına da zemin hazırlar. Bu ifadeleri kanıtlayan örnekler yine Karay'ın aynı eserinde bulunmaktadır. Eserde Mazlum Sami, Çerkez asıllı eski odalığı kayıplara karıştıktan sonraki halini merak edince bir hanımefendi olup olamayacağını düşünürken büyük annesinin eski halini hatırlar. Büyük annesinin de Sakız dolaylarından getirilen bir esir olmasına karşın Asuman adını alarak toplumda büyük bir saygınlık kazandığını anımsar. Yazar, Hürrem ve Kösem sultanlar birer köy papazı kızlarıyken, İstanbul'da, padişah eşleri olabilmelerini hesaba katarak eski odalığı Hüsniye'nin de İstanbul'un bu hoşgörü ortamından faydalanıp önemli bir kadın olmuş olabileceğini gözünde canlandırır. Bu örnekler, İstanbul toplumunun engin hoşgörü anlayışını en bariz bir şekilde sergilemektedir. Toplumun, kendisine karşı hasmane tavır içinde olan başka ırktan olan insanları da bağrına bastığını, yabancıları dahi kendisinden sayarak, onları toplumun en alt tabakasından alıp en saygın, en prestijli mevkilere yerleştirdiğini gösterir.

Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde de İstanbul'daki hoşgörü ortamı bariz bir şekilde gözlemlenebilmektedir. Müslüman ve gayr-i Müslim kesimler, birbirlerinin düğün ve eğlencelerine katılmakta, güvenmekte ve birbirlerinin dillerine saygı göstermektedirler. Yazar, *Vah* romanında İstanbul'da Müslüman ve gayri Müslim halkın iç içe yaşadığı sahnelere yer vermektedir. Başkahraman Behçet Bey, bir gece eve geç gelmesinin nedenini annesine “Kuzguncuk'ta, bir Ermeni düğüne katıldığı” şeklinde açıklar. O gün düğüne katılmakla kalmaz, düğünde sabahlara kadar eğlendiğini de aktarır. Behcet Beyin bu hareketine annesinin tepkisiz kalması söz konusu hoşgörüye sadece başkahraman gibi aydın kişilerin değil aynı zamanda geleneksel kişilerin de sahip olduğunun belirtisidir. Eserde Behçet Bey, vapurda gördüğü hanımın kim olduğunu öğrenmesi için çok güvendiği kayık boyacısı Rum Petraki'ye başvurması da yukarıdaki belirttiğimiz karşılıklı güvenin ifadesidir (Ahmet Mithat, 2007: 34-35). Bu kadar önemli bir konuda bile, kahramanın

sırrını Rum'a söyleyecek kadar ileri gitmesi ayrı dinden İstanbullular arasındaki samimiyeti ve hoşgörüyü yansıtır.

Müşahadat adlı eserinde de Ahmet Mithat, eserin başlangıcında görüşmeye gittiği bayanların Ermeni olduğunu öğrenince, eserlerinin bazılarını Tercüman-ı Efkâr gazetesinde Ermeni harfleriyle ancak Osmanlıca yayınladığını aktarır (Ahmet Mithat, M: 40). Bu faaliyetten dolayı yazar, eserlerinin Ermeni okuyucular nezdinde rağbet gördüğünü iddia eder (Ahmet Mithat, M: 47). Hatta, Siranuş Hanım, Ahmet Mithat'tan okuduğu *Felâhî Bey ile Rakım Efendi* adlı romanının kahramanı Rakım efendi ile tanışmak istediğini belirtse de yazar onun bir "Rakım'ı muhayyel" yani hayali kahraman olduğunu açıklar.

Bu misallerin dışında, Ahmet Mithat'ın bu eserinde başkaca hoşgörü örneklerine de rastlanmaktadır. Bunlardan bir tanesi de Ahmet Mithat'ın, Ermeni kızı olarak bildiği Siranuş Hanımefendiye üvey babalığı kabul etmesidir. Siranuş Hanım, Ahmet Mithat Efendi'nin bir konuşmasında, kendisine hitaben "evet, kızım" lafını duyması onu oldukça mutlu eder. Yıllardır baba özlemiyle büyüyen Siranuş, bunu üzerine çok duygulanarak Ahmet Mithat'a kendisine baba olmayı teklif eder. Bundan çok duygulanan yazar da göz yaşları dökerek Siranuş'a baba olmayı kabul eder (Ahmet Mithat, M: 235). Siranuş'un, Müslüman bir babanın kızı olmayı, Ahmet Mithat'ın da, Ermeni bir kıza babalığı tereddütsüz kabul etmesi, İstanbullularda hoşgörünün ulaştığı derece açısından önem arz eder.

2.8.2.2. Misafirperverlik

2.8.2.2.1. Fransız Edebiyatında Misafirperverlik

İstanbul'a gelen tüm yazarlar, Türklerin imkanları elverdiği ölçüsünde kendilerine karşı son derece misafirperver davrandıklarını anlatırlar.

Gérard de Nerval, İstanbulluların misafirperverlik ve cömertlik konusunda çok iyi olduklarının farkındadır. Zira İstanbul'a gelmeden önce de Türklerin misafire değer verdiklerini Ortadoğu'da aç kaldığı sırada bilir. Nerval, Lübnan'da, bir şehirde yiyecek birşey bulamayınca şöyle düşünmeye başlar: "Gidip bir Türk'ün kapısını çalacağım. Bu işi yapmak için çok iyiler, en azından herkese karşı misafirperverdirler" (Nerval, 1956: 319).

Gautier de İstanbul'da konuk olduğu bir evde gördüğü hizmetten memnun kalır. Eski bir Kürt paşası diye söz ettiği Sabık Paşa adındaki zat, veda saati gelince Fransız misafirini tekrar davet eder. Gautier, yapılan ikinci davetin sadece söylenmiş olmak için söylenmediğini savunur: “Veda ettiğimde, ev sahibi istediğim zaman yine gelebileceğimi söyledi; Bir Türk’ün ağzında bu sözler nezaket gereği söylenen beylik sözler değildir” (Gautier, 2007: 179). Yazar, hatta kendisine gümüş bir kaşık ile yemek yemenin önerildiğini ancak kendisinin Türk sofrasının gelenek ve göreneklerine uyarak yemek istediğini belirterek teklifi reddettiğini ifade eder.

Sultan Abdülmecit’in dostu, Lamartine de Türklerin misafirperverliğini gerçeküstü boyutlara ulaştırarak bu erdemi, İstanbulluların temel erdemleri arasında yer verir:

“Genç prensi, bizi, şövalyevari bir misafirperverlikle karşılıyor, bize yeni inşa edilmiş bir ev veriyor. Oraya yerleşir yerleşmez, her biri başının üstünde kalaylı bir tepsi taşıyan on beş yirmi kölenin geldiğini görüyoruz. Ayaklarımızın dibine, döşemenin üstüne, prensin mutfaklarından getirdikleri bir yığın pilav, tatlı ve pastalar, av hayvanlarından yapılmış yemekler ve her türden şekerlemeler bırakıyorlar; ayrıca hediye olarak, almayı reddettiğim, iki güzel at, adamlarımı beslemek için danalar, koyunlar getiriliyor” (Lamartine, 1832: 252).

Lamartine’le birlikte Maxime Du Camp, bu cömertliğin karşılıksız yapıldığını vurgular: ve karşılaştığı bir çobanın davranışını örnek gösterir:

“Çoban atımdan inmeme yardım ederek beni bir minderin üstüne oturttu, bir tas sut ikram etti. Ailesi, eşi ve dört çocuktan oluşuyordu. Ben yaklaşınca karısı örtündü. Fakir olduklarından onlara biraz para bırakmak istedim ama kararlılıkla reddetti” (Du Camp, 1848: 256).

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi misafirperverlik Türklerin zenginlikleriyle orantılı da değildir. Du Camp, çobandan sonra yoksul bir köylüye misafir olur. Orada da benzer bir samimiyeti gören yazar, misafirperverliğin bir başka boyutunu gözlemler. Köylü, evi uygun için misafirini içerde kendisi ise avluda bir ağacın altında uyur: “Kilimimi bir ağacının altına serdirdim ve geceyi orada geçireceğimi bildirdim. Ağa bu kararımı öğrenir öğrenmez, onun toprağında güvenlik içinde olduğumu kanıtlamak için silahlarını ağaca astı” (Du Camp, 1848: 60).

Bu erdem yalnızca kırsal kesim insanına özgü değildir, sultandan çobana her insanda bulunur. Zira, Du Camp'a göre, halkın kutsal kitabı, misafirperverliği ilk sıraya koyar. Aynı yazara göre, Türkler, sadece edebiyatçı ve yazarlara karşı değil aynı zamanda inanç ve etnik yapı bakmadan herkesi, sığınmacıları bile misafirperverlikle kabul ederler. Bunu kanıtlamak için de İstanbul'a sığınan Polonyalıların örneğini verir.

2.8.2.2.2. Türk Edebiyatında Misafirperverlik

Türkçe eserlerde de genel olarak İstanbul'da halkın ve yöneticilerin son derece misafirperver oldukları, eve gelen kişiyi ağırlamak için imkanlarının üstünde çaba gösterdikleri düşüncesi egemen kılınır. Samiha Ayverdi, *Boğaziçinde Tarih* adlı eserinde İstanbulluların misafirperverliğini devlet yönetiminden örnekler vererek dile getirmeye çalışır. Fransa kraliçesi, Eugénie, iade-i ziyaret için Sultan Abdülaziz'i İstanbul'a ziyaret eder. Ayverdi, devletin bu ziyareti için varını yoğunu seferber ettiğini aktarır. Padişah, kraliçeyi karşılama ve misafir etme görevini dönemin meşhur paşası Namık Paşa'ya verir. Paşa, İstanbul'da, Kraliçeyi, memnun etmek için alaturka bir ortamda saraylarla boy ölçüşen, atlas minderler serilmiş divanlarda, gümüş sinilerle dolu muhteşem konağında ağırlar. Halid Ziya da, saray anılarını kaleme aldığı *Saray ve Ötesi* adlı hatırat eserinde Üçüncü Napolyon'un eşi olan Kraliçe Eugénie'nin ilk seyahatinde kendisine çekilen ziyafetlerin bütün memlekete konuşulduğunu ifade eder: “Ben o tarihte vukuat-ı aleme henüz vukuf gözleri açılmaya vakit bulamamış bir yaşta idim, fakat yaşta ilerledikçe bu müsafere ait rivayeti hep dinleye dinleye adeta o zamanın vakaları arasında bulunmuşu dönmüştüm. O rivayetler yalnız bana kadar değil, bütün memlekete yayılmıştı. Abdülaziz bu güzel imparatoriçeye şahane ziyafetler, şenlikler, donanmalar yaptırmış idi ve onun güzelliğine, hususıyla paye-i rif'at-i cazibesine kat kat ilaveler yapan füsununa kendisi de o derece kapılmış, denilir ki, sarayını dolduran bütün per-i peyker Çerkes kızlarını unutmuştu” (Uşaklıgil, 2003: 622).

Debdebeli bir şekilde ağırlanan Kraliçe misafirlikten memnun kalmış olacak ki, yıllar sonra sade bir Fransız vatandaşı olarak İstanbul'a tekrar gelir. Bu gelişinde imparatorluğun başında Ayverdi'nin deyimiyle “Son derece müşfik, alicenap ve iyi kalpli bir insan” (Ayverdi, 2005: 130) olan Sultan Mehmet Reşat dönemine denk gelir.

İstanbulunun her şeyini seferber ettiği bir başka konuk ağırlama Halid Ziya, sarayda başkatiplik görevinde bulunduğu sırada gerçekleşir. Bulgar Kral ve Kraliçesi İstanbul'a ziyaretleri, sarayda büyük bir hareketlilik meydana getirir. Saray görevlileri, görevlerini layığıyla yerine getirme hususunda büyük bir uğraş içindedir. Bunları gözlemleyen yazar, İstanbulluların misafirlere verdiği önem konusunda şöyle der: "Türk milletinin ikram hakkında fitri bir meyline delil olsa gerek; bir Türk, ne zaman Tanrı misafiri diye telkip ettiği bir yabancıyı izaz etmek lazım gelse hemen bütün iktidarını -ne kadar az olursa olsun- onu doyuracak, memnun hatta mahcup edecek kadar, varını yoğunu sarf eder" (Uşaklıgil, 2003: 370).

Ayverdi, İstanbulluların misafirperverliği konusunda sadece kendisinin değil aynı zamanda bu şehre gelen yabancı seyyah ve yazarların bile bu şekilde düşündüğünü ve İstanbul'a gelecek soydaşlarını Türklere ait işyerlerinden alışveriş yapmaya yönelttiklerini aktarır: "Ne alacaksınız, dükkanının önündeki şiltesinde, müşterisini sadece gözleriyle çağıran Türk'ten alınız. Sizi bir misafirmişsiniz gibi kabul eder, hatta kahve ısmarlar ve pazarlık da etmez. Amma aldatmaz da" (Ayverdi, 2005: 78) şeklinde uyardıklarını aktarır. Burada, İstanbullu sadece, evinde değil, işyerinde bile gelen yabancıya müşteri gözü ile bakmaz onu daha ziyade bir misafir olarak görür.

19. yüzyılda İstanbullu, misafirlere verdiği aşırı önemden dolayı adeta bunu bir dini görev derecesine çıkarır. Dolayısıyla, misafirlere verilen hizmet önemli bir tören, merasim halini alır. Bu hizmetlerden birisi de kahve merasimidir. Konaklarda ve saraylarda, çubukçular, çubukçubaşı ve çubukağaları bu hizmeti vermekle görevlidirler. Samiha Ayverdi'nin aktardığına göre haremlerde ise bunu çubuk kalfaları idare ettiğini açıklar. Yazar, *İbrahim Efendi Konağı* eserinde yemekten sonra misafire yapılan ikramın büyük bir özenle gerçekleştiğini belirtir. Bu özenin en belirgin işareti tütün içmekte kullanılan çubukların muhafaza yerlerinin, çubukçuların kıyafetlerinin taşıdığı güzelliştir. Ayverdi, çubukçunun ikramı zarafeti konusunda şöyle der: "Bilhassa, çubuk ikramının ehemmiyeti büyüktü. Misafir adedine göre çubuklar hazırlanır ve çubukçu, getirdiği çubuğu sağ omzuna alıp sağ eliyle tutarak içeri girer; sol elinde de çubuk tablası olurdu. En hatırlı misafirden başlayarak sağ dizini yere koyar ve o kadar hesaplı hareket ederdi ki çubuğun baş paresini hemen misafirin dudaklarına degecek kadar yaklaştırırdı" (Ayverdi, İEK: 31). Bunlardan hareketle, 19.

yüzyıl İstanbul’unda çubuk ikramının misafirliğin en güç ve ince kısmını oluşturmaktadır.

Çubuk ikramının dışında, İstanbul’un saray, konak ve evlerinde misafirlere verilen önemin ve özenin belirtisi de kahve ikramıdır. Bu ikram da belli ölçü ve kaidelere göre yapılır. Ayverdi, aynı eserinde devam eden bu kahve geleneğinden şöyle söz eder: “Gerek saraylarda, gerek konaklarda sitil takımını teşrifatçı usta idare ederdi. Selamlıklarda ağaların gördüğü bu vazife haremlerde seçilmiş genç kızların uhdesindeydi. Misafirin adedine göre bir veya iki cariye sitil örtüsünü getirir, bir başkasının elinde tepsi bulunur; bir diğeri de güğümden fincana kahveyi boşaltır ve nihayet yasemin gibi ak ve yumuşak bir el de bir sihirbaz nefesi tesiri ile dumanını savuran fincanları misafirlere ikram ederdi” (Ayvedî, İEK: 31-32).

İstanbulularda misafire ikram bununla bitmez. Ayverdi, kahveden sonra tatlı ve şerbet gibi içecek ve yiyeceklerin misafirlere ikram edildiğini de aktarır.

19. yüzyıl İstanbul konaklarından biri olan İbrahim Efendi Konağı da misafirin eksik olmadığı bir mekandır. Konağa gelen kişi, önce kapıda büyük bir hürmetle karşılaşır: “Konağa gelen hemen hiçbir ziyaretçiye, kapının pirinç halkasını çalmaya fırsat olmazdı. Zira fermeneli şalvarlı, sırmalı saltası, gene sırmalı takkesi ve şal kuşağı ile bir heykel azameti içinde kapı önünde bekleyen ayvaz, ya geleni görür, ya araba veya ayak sesini duyarak derhal kapıyı açar ve gelenlere buyur ederdi. Misafir, kadınsa da erkekse de ayvazın vazifesi hürmetle karşılamaktan misafir öte geçmez, derhal işi devralan bir harem ağası, gelen hanımlara veya beylerin kollarına girerek arabadan indirir, kadınsa harem kapısına götürüp kalfalara teslim eder; erkekse selamlığa çıkarak birbirinden terbiyeli ağalara bırakırdı” (Ayverdi, İEK:65-66). Davetsiz olarak konağa gelen misafir, bu şekilde karşılaşır. Ancak konağın belirli ziyaret gün ve gecelerinde gelenler, doğruca İbrahim Efendi’nin yanına alınır ve sırasıyla kahve, şerbet, mevsimine göre boza, kuru yemiş bütün salon halkına birden ikram edilir.

Ayverdi’nin aktardığına göre İbrahim Efendi, konakta olmasa dahi bu misafire hemen söylenmez. Zira bu, misafir gelinen evin, misafirperverlik ananesine bir saygısızlık olarak bilinir. Gelen misafirin yanına gelen ağa önce, ona kahve getirir, kahveden sonra da şerbet ikram eder.

Ahmet Mithat’ın *Vah* adlı eserinde kapıda misafir karşılamamanın yüz ifadesine değinir. Vapurda gördüğü ve takip ettiği kadının bir eve girdiğini gören. Behceh Bey,

kapıda onu karşılayan Arap cariyesinin, karşılama ifadelerinden hareketle bu evin Ferdane'ye ait olup olmadığına karar verir. Romanın birinci derecede kahramanı olan Behçet Bey, eğer kadın misafir olsaydı kapıda onu karşılayan cariye: “Maşallah! Buyurunuz! Safa geldiniz efendim! gibi sözlerin daha kapı dibinde söyleneceği ve hatta etek dahi öpeceği”ni (Ahmet Mithat, 2007: 25) aktarır. Ancak Arap cariyede bu tür hareketler görülmez, sadece gelen kişinin gelişinden pek memnun olduğuna işaret eden bir gülümseme ile karşılayınca, kahraman, bu evin Ferdane'ye ait olduğuna kanaat getirir.

Aynı yazarın bir başka eserinde de İstanbulluların misafirperverliği ile ilgili ifadeler rastlarız. *Felâtn Bey ile Rakım Efendi* romanında Rakım Efendi, Canan'ın piyano hocası Fransız Yozefino adlı mürebbiye ile ilişkileri, kısa sürede geliştirir ve zaman zaman kadını evinde konuk eder. Yozefino, evde gördüğü sıcak ilgiden dolayı çok memnun kalır. Memnuniyetini İstanbulluların misafir ağırlamasını Avrupalılardan üstün tutarak ifade eder: “Ben hakkımı bilirim de dava ederim. Ben sözümü bilirim de söylerim. Bir kere Türklerdeki şu misafirperverlik Avrupa'da bulunmaz. Muradım onlar birbirine gitmezler demek değildir. Lakin sofraları, baloları hep resmi şeylerdir. Herkes hanesine geldi mi, yine kendi familyası halkıyla kalır. Aralıkta bir familya içine misafir gelmiş görülmesi veyahut insanın kendisini başka bir familya içinde görmesi bir büyük teceddüt demektir” (Ahmet Mithat, FBRE: 122).

İstanbullularda gibi misafire hürmet son derece önemli bir noktadır. Çoğu zaman, misafirin densizliğine, kabalığına rağmen bir ananın yerine getirilmesi açısından bu hürmet ve ikram devam edilir. Halid Ziya, *Saray ve Ötesi* adlı eserinde, başına gelen bir olayı olduğu gibi aktarırken bu geleneğe dikkat ettiğini vurgular. Yazar, saraya başkatip olarak görevli olduğu sırada, odacının kendisine bir kart getirdiğini ve henüz karta bakma fırsatı bulamadan kartın sahipleri içeri daldıklarını belirtir. Halid Ziya, gelişen söz konusu olayı şöyle aktarır: “Daha ben ona bakmadan, hemen odacının arkasından bir kadınla bir erkek içeri daldılar ve hatta selam vermeden karşımda kanepeye yerleştiler. Böyle saygısızlıkla, odama adeta zorla girenlerin kim olduklarını anlamak için karta baktım: Delarue Mardrus” (Uşaklıgil, 2003: 340). Aslen Arap ancak Fransa'da yaşayan bu karı kocanın, başkatipten padişah ile görüşmek istediklerini belirtirler. Halid Ziya, misafirlerin bu densizliğine rağmen İstanbullunun

misafirine ikramda kusur etmeme geleneğine sadık kalarak onlara kahve ısmarlar ve sigara kutusunu uzatır.

Yazar, Türk milletinin dolayısıyla İstanbulluların misafirperverliğine örnek olarak yukarıdaki bilgilerin dışında başka ifadelere de yer verir. İstanbul'da en fakir evlerde, en düşkün ailelerde de misafirleri güçleri üstünde doyurmak için büyük bir gayret sarf edildiğini iddia eder. Buna, düğünlerde ve törenlerde sayısız kişiye yemek verilmesi örnek olarak gösterir: “Tarihte tafsilatını okuyoruz, düğünler vesilesiyle ne mükellef, ne mükemmel ziyafetler verilir, yalnız rical değil binlerce binlerce halk, bütün şehir günlerce doyurulurdu. Son zamanlarda Abdülhamit sarayında da kızlarının düğünü vesilesiyle, bütün ricale, yerli yabancı bütün mütehayiz zevata verilen ziyafetler olurdu. Hele tahtının sarsıntıları arasında Yıldız'ın merasim dairesinde Ayan ve Mebusan'a verilen yüzlerce kişilik meşhur ziyafetin tafsilatını okumuş, işitmişik” (Uşaklıgil, 2003: 371).

2.8.2.3. Tabiat Sevgisi

2.8.2.3.1. Fransız Edebiyatında Tabiat Sevgisi

Chateaubriand gibi Türkiye karşıtı düşünceleriyle bilinen edebiyatçıların İstanbulluların doğaya karşı acımasız oldukları iddialarına zıt görüş belirtenler de bulunur. Bunlardan biri Lamartine'dir. Ona göre Türkler, doğayı özgürce gelişmeye bırakarak ona büyük bir saygı gösterir:

“Ağaçlara, sokakların, evin içinde bırakacak kadar sever. Su, gölge, bunların şırıltısı, şehvetli serinliği onun başat ihtiyacıdır. Bu yüzden, Avrupa'da ya da Asya'da Müslümanların elindeki bir toprağa yaklaşır yaklaşmaz, onu, üstünde sevimlilikle dalgalanan zengin ve koyu yeşillik örtüsüyle bilirsiniz” (Lamartine, 1832: 119).

Lamartine, İstanbulluların ağaç gölgelerine, çeşmelere ve camilere şiddetle ihtiyaç duyduklarını belirtir. Ona göre burada halk, tabiata saygı duymakla kalmaz Avrupalılardan daha çok onun dilinden anlar. Yazar, tabiat ve İstanbul halkı ilişkisinde o derece ileri giderek insanların ruhlarıyla doğal güzellikler arasında bir ilişki kurar: “Belgrad Ormanında güller vadisi, bir pınar ile sulanır. Halk buraya su sesiyle, serinlikle, güllerin kokularıyla, bülbül ötüşleriyle sarhoş olmak için gelir” (Lamartine, 1832: 218). Şair, bu satırlardan hemen sonra İstanbullular Fransızların tabiat karşısındaki tutumlarını karşılaştırır:

“Halkımız bu doğal zevklerden hiçbirini duymuyor. Hisleri yıpradığından, bütün bunlar ona basit gelir. Sadece kötü alışkanlıklar onu heyecanlandırıyor. Doğanın anlaşılacak ve takınılacak için yine yeterince yüksek perdeden konuştuğu kimseler, düşünürler ve şairlerdir” (Lamartine, 1832: 218). Bu şekilde hissizleşen Fransız halkı, yazara göre yaratılmışlar karşısındaki ilgisizliğini zavallı olarak değerlendirir.

Fransız yazarlar, çoğunlukla, insanlarla üzerinde yaşadıkları topraklar, çevreleri ve oturdukları konutlar arasında bir uyum, bir ilişki ve karşılıklı etkileşim olduğu görüşünü paylaşırlar. Bu görüşü daha çok romantik seyyahlar dile getirerek bunu en iyi İstanbul’da gözlemlerler. Théophile Gautier, Boğaziçi yalılarını, saraylarını ve konaklarını tabiatın diline uygun bir yerde inşa edildiklerine işaret eder:

“Boğaz’ın her beldesinde, Asya ve Avrupa yakasının her tepesinde, gülümseyen her koyunda paşa ya da vezirler, ya bir yalı ve ya bir bahçe yaptırmışlardır. Göz kamaştırıcı bir ufuk karşısında, başının üstünde güzel yapraklı dallar, yan tarafta bir çeşme, kırlar ve deniz olduğu halde gölgede saatlerce oturmak ve orada belirsiz düşlere, düşüncelere dalmak, uyuklamak. İşte Müslüman’ın yaşamı” (Gautier, 1910: 235).

Lamartine de Topkapı Sarayı’nın konumunu doğa sevgisiyle ilişkilendirir. Ona göre sarayın bahçelerinden en güzel doğa görünümünü seyredilecek İstanbulluların doğayı sevme mizaçlarından izler taşır:

“Şu güzel görünüm, gölgelikler, pırıl pırıl denizler, su kaynakları dağların karlı doruklarını çerçeveleyen ufuklar. Bu yerde, kökenini anımsamaktan hoşlanan, tüm beğenileri sade ve içgüdüsel olan çoban ve çiftçi bir halkın geçmişi hissediliyor. Bu halk efendilerinin sarayını, belki de bütün dünyada var olabilecek en güzel tepenin yamacına yerleştirmiş” (Lamartine, 1832: 235). Sarayın etrafındaki ağaçlar balta girmemiş ormandaki gibi özgürce büyürler. Bu yapının sadece şırıldayan suları, öten güvercinleri, bahçeleri vardır. Bu nedenle bina adeta Boğaziçi’nin büyüğü görünümünden yararlanıyor.

Bu, yalnızca İstanbul sarayları için geçerli olmayıp Türkiye’nin her yanında efendi ya da halktan, zengin ya da yoksulların konutlarında da böyledir. Evlerin düzenlenmesinde birinci ihtiyaç doğayla barışık olmak, onu doyasıya seyredilebilirdir. Doğa ile iç içe olma sadece evlerin değil, kahvelerin, hatta mezarlıkların konumlarında da gözlemlenir.

Lamartine, Türklerin doğaya bakışlarına değişik bir yorum getirir. Ona göre, Türklerin sağduyuları ilkel olup doğaya, sadece yararlanma için bakmadıkları görüşündedir. Bu nedenle onu, düzenlemek istemezler: “Türkler doğayı, süslemeyecek kadar çok seviyorlar” (Lamartine, 1877: 62). Yüzölçümüne göre nüfusun az olması, halkın aza kanaat getirmesi, doğanın, çoğu yörede el değmemiş olarak kalmasının nedenleridir. Bunu söylemekle Lamartine, gezgin yazarların bir bölümünün olumsuz eleştirdiği Türklerin doğayı kendi haline bırakıp terk ettiği, yeterince bakmadığı iddialarına yanıt vermiş olur.

2.8.2.3.2. Türk Edebiyatında Tabiat Sevgisi

Samiha Ayverdi, *Boğaziçi'nde Tarih* adlı eserinde İstanbulluların tabiat sevgisine değinir. Yazar, bu şehrin sakinlerinin tabiat ile iç içe yaşamak için evlerinin önünde bir bahçe yaptırdıklarını, ağaç diktiklerini açıklar. İstanbul'un doğa ile bütünleşen en güzel yapıları yalılardır. Bu yalılar hem deniz manzaralı hem de doğa ile bağlantılı olacak şekilde inşa edilirler. Ayverdi, Boğaz'daki yalıların doğa ile iç içe olmalarını İstanbulluların bilinçli mimarilerinin bir ürünü olarak görür: “Ne leb-i deryada olmaktan vazgeçen ne bahçeyi feda edebilen bu yalıların bazıları ise, binanın arkasından geçen sokakları köprüler ile aşıp yine de dağları bağları yalılarına bağlayarak bahçe zevkini bol bol karşılar, doya doya içlerine sindirirlerdi” (Ayverdi, 2005: 208). Bir başka yerde de Ayverdi, “saray, konak, köşk, ev ve yalı demek, aynı zamanda bahçe demektir” (Ayverdi, 2005: 74). Dolayısıyla sayısız köşk, saray ve yalılarla donatılan Boğaz ve İstanbul, aynı zamanda sayısız bahçe ile de donatılmıştır. Bu yüzden, bir zamanlar, İstanbul, bir yeşillik cenneti halini almış durumdaydı.

İstanbullu sadece yalısını ve köşkünü yeşillikler ağaçlar içinde yapmaz. Aynı zamanda, müstakil evlerini de bahçeli yaparak doğa ile içli dışlı bir ortamdan vazgeçmez. Ayverdi'nin şu ifadeleri, o dönemde halkın bilinçli olarak bahçede ağaç diktiğine işaret eder: “Eskiden her evde bir bahçe, hemen her bahçede de bir asma vardı. Ev ister otuz, otuz beş odalı bir konak, ister dört beş odalı bir yer olsun, büyüklere de çocuklara da, ağaç, çiçek, toprak zevkini ikram eden ufak veya büyük bir bahçesi olurdu” (Ayverdi, İEK: 158).

Refik Halid'in *Bu Bizim Hayatımız* adlı eserinin kahramanı Mazlum Sami, Ayverdi'nin söz ettiği ağaç, toprak zevkini ikram eden yalısının bahçesinde orkideye

merak saldığından bu çiçekten yetiştirmeye çalışır. Zira yazar, Hayret Paşa yalısının bahçesinde limonluk-çiçeklik denilen bir sera, eskiden de meşhur olduğunu, burada daha önce de Ahmet Selami Paşa'nın da 19. yüzyılın moda çiçeği olan kamelyalar ektiğini aktarır (Karay, BBH: 133).

Samih Ayverdi'ye göre İstanbul'un tabiata olan tutkusunu gösteren semtlerden biri de Fındıklı'dır. Fındıklı, tabii güzelliklerinin ifadesi olan birbirinden güzel bahçeleri, bağları ve mesireleriyle gerek İstanbul'un gerek yabancıların gönlünde taht kurmuştur: "Hele zaman zaman Fransız sefirinin teferruce çıktığı Şeyhülislam Ebussuud Efendi Bahçesi, sahilden basamak basamak yükselen Fındıklı tepeciğinin düzlüğünde, tabiatla işbirliği yapmış insan elinin müşterek bir abidesi sayılırdı. Boğaz'a göğüs vermiş bu korulu çeşmeli, selsebilli çiçekli, havuzlu bahçenin bilhassa portakal ağaçlarıyla laleleri dillere destan güzellikleri arasındaydı" (Ayverdi, 2005: 98-99). Gerek Boğaz'daki gerek İstanbul'daki bu tabiat güzelliklerini, özellikle bir zamanlar Boğaz'ı süsleyen Ebussud Bahçeleri'nin varlığını, Ayverdi, İstanbul halkının güzele olan tutkusuna bağlar: "güzellik itiyadı kaybolmamış, güzellik ananesi çökmemiş olduğundan, halk, gözünde ve gönlünde şevk ve hararet uyandıran güzelliklere düşküdü" (Ayverdi, 2005: 100).

Aynı eserin bir başka yerinde İstanbul'da yaşayanların doğaya önem verdiklerini hem kendi ifadeleriyle hem de yabancı seyyahların gözlemlerine yer vererek dile getirir. Ayverdi, 18. yüzyılın sonlarında İstanbul'u ziyaret eden Elisabeth Graven ve Amicis'nde İstanbulluların doğa sevgisi hakkında: "Türkler tabiat güzelliklerine karşı o derece saygılıdır ki, evlerini yapacakları mahalde bir ağaç bulunacak olsa, kesmiyor ve evin içinde ağaca bir yer bırakarak onu evlerinin en güzel ziyneti kabul ediyorlar" (Ayverdi, 2005: 88) dediklerini aktarır. Hatta Ayverdi, İstanbul'daki bazı semt ve mahallelerin, bol ağaçlı, çardaklı meydanları baz alarak genişlediğini iddia eder ve bunu da şehir sakinin tabiata olan sevgisine delil olarak gösterir: "Hemen her köşe başında bir büyük çınar bulunur ve yine hemen her mahalle ağaç dallarıyla örtülmüş, çeşmeli, çardaklı, mescitli ve çarşılı bir meydanı merkez alıp onun etrafında genişlerdi. Böylece de tabiatla barışık ve içli dışlı dostluk kumuş olan Türk ruhu, semtini, mahallesini, sokağını, şehrini bir yeşillik tufanı içinde görmekten sonsuz haz bulur ve ancak böyle ferah ve tabii bir dekor içinde mesut olurdu" (Ayverdi, 2005: 88).

Tabiatla bu derece iç içe yaşayan İstanbul toplumu, çiçeği, ağacı hatta hayvanı, adeta ailesinin bir ferdi gibi severek hayatının içinde onlara önemli yer ve kıymet verir.

Yazarların aktardıklarından hareketle İstanbul'un doğayla bilinçli olarak iç içe yaşamak istediğini, bu nedenle 19. yüzyıl İstanbul'un bütün semtlerinde hatta Galata gibi bina sayısı fazla olan semtlerinde dahi evlerin bahçeli, ağaçlı olduğunu etrafta çeşitli ağaçlar bulunur.

Ayverdi'ye göre, çoğu İstanbul kadını, mevsimlerin gelişini bu ağaçlardan haber alır. Yani ağaçlar, kadın için adeta Bitki Takvimi hükmüne geçer. Zira, dışarı çıkma hakkı az olan kadın evin cumbasından bahçedeki ağacı gözlemleyerek mevsimleri takip eder. Evin bir parçası haline gelen ağaç, kışın soyunması, baharda giyinmesi, yeşermesi sararması bütün gözler önünde meydana gelir. Bu yüzden yazar, annenin, çocuğun büyümesi ile ağacın yeşerip büyümesini bir arada gözlemlediğini dile getirir: “Ebe kadın, çocuğunun kundağını kucağına verdiği gün, gözü, ağacın henüz baş vermiş tomurcuklarına ilişen genç anne, bağına bastığı bu aziz tanrı emanetini gün gün sütüyle beslerken, bir yandan da bu tomurcuklanmış ağacı, takip ederdi. Gonca dudaklarıyla anasının sütünü her geçen gün biraz daha kuvvetle çeken, çektikçe de elini ayağına derman gelen çocuk gibi, bu tomurcuklar da işte kısa zamanda yaprak olur, çiçek olurdu. Hele meyveler bir kemale ersin ve hele güz gelip göçer kuşlar gibi yerlere düşen yapraklar uçuşmaya başlasın, oğlan da anasını babasını tanıyıp gülücüklere başlardı elbet...” (Ayverdi, 2005: 89-90).

Ayverdi bir başka eserinde de, *İbrahim Efendi Konağı*'nda ağaçların İstanbul'a kattığı anlamdan söz ederken İbrahim Efendi'nin konağının bulunduğu meydana ağaçların cami, medrese, çeşme ile beraber meydanın önemli unsurunu oluşturduğunu belirtir. Meydandaki çeşmenin üstüne, medresesinin bahçesine adeta kol kanat geren bu ağaçları Samiha Ayverdi, kişileştirir: “Meydanın sabit, kıvılcımsız, somurtkan ve sükutu binaları arasında güler gibi, söyler gibi, düşünür, düşündürür gibi baş sallayan, el çırpan, gam dağıtan, teselli eden, yoldaş olan bu şen şatır çeşit çeşit ağaçlar nasıl da çok, nasıl da boldu...” (Ayverdi, İEK: 42). Eserin bir başka yerinde ise Ayverdi, bu ağaçların İstanbul'u İstanbul yapan unsurlardan biri olduklarını, yeşillikleriyle şehre huzur dağıtan vefalı, asil dostlar oldukları iddiasında bulunur.

2.8.2.4. Fransız Edebiyatında İlginç Adetler

Yukarıda dile getirdiğimiz kusur ve erdemler dışında kalan ilginç geleneklerden de söz edilir. Eserlerde İstanbulluların birer erdem, olumlu dinsel imge sayılabilecek

dini adetleri de bulunur. Bu gelenekler de tıpkı, kusurlar bölümünde yer verdiğimiz batıl inançlar gibi yıllardır devam ettirilmektedir. Loti, *Bezgin Kadınlar*'da İstanbul halkının Kur'an okuma adetinden söz eder. Romanın kahramanı, o gün Zeyneb'in bir çok kadın gibi sadakatle devam ettiği nadir dini adetleri olan ölümler için kuran okumayı ihmal etmediklerini belirtir. Anlatıcı, çoğu İstanbul'un genç kızlarının Darwin, Schopenhaur gibi felsefecilerle dimağları kirlenmesine rağmen ölümlerinin ruhlarına Kuran okuduklarını belirtir: “Ölümler için dua etmek kendileri için ihmal etmeye cüret etmedikleri, esasen de tatlı bir vazife teşkil etmekte devam ediyordu hatta yaz seyranları esnasında, servilerin ve çınarların gölgeler altında, latif mezarlıkları bulunan Boğaziçi köylerinde, meçhul ve biçare bir mezar taşı önünde durup dua ettikleri vakti...” (Loti, 2000: 52).

Nahid Sırrı Örik ise, ölümler için Kuran'ın okuma günü konusunda, Loti'nin yanlışlığına düştüğünü belirtir. Örik, ‘Jeudi karşılığı perşembedir ama, üstat Çarşamba ile perşembeyi karıştırıyor’ dipnotu ile derdiği düzeltmeyi yazarın bu konuda yazdığı şu cümlelerinden hareketle aktarır: “haftanın bizim dimancheımızın karşılığı olup Türklerce Pazar günü diye anılan ve bizim perşembemizin mukabilini teşkil eden Çarşamba gecesi gibi, ölümler için gecesinde dua edilmesi gereken bir gününde bulduklarını hatırlamıştı” (Loti, 2000: 52).

Anlatıcının bu romanda aktardığı bir başka adet ise çarşafa girme adetidir. Bu adete göre, İstanbul'da her genç Müslüman kız, on üç yaşına girince, istisnasız bu geleneği yaşamak zorundadır. *Bezgin Kadınlar*'ın kahramanlarından Cenana da çarşafa girdiğinde bundan böyle ortalıkta görünmez olur. Ancak, Cenana, önceki hayatı ise bayağı hareketli geçmiş, babasının küçük Çerkez prensesi iken tenis partilerinde, elçiliklerin gündüz balolarında, vals partilerinde boy göstermiştir. Şimdi ise çarşafa girdiğinden, bu hayat bitmiştir. Yazara göre, kızın ortada görünmemesine “bir sihirbaz değneğiyle kaybedildi; kendisi artık hiçbir zaman görülmeyecektir; eğer herhangi bir kapalı arabada geçişi faraza görülecek olursa o sadece tanınması imkansız bir siyah şekilden ibaret bulunacaktır. O ölmüş gibidir” (Loti, 2000: 33) yorumunu yapar.

Claude Farrère de Sokullu Camisinde karşılaştığı ve takdir ettiği bir gelenekten söz eder. *L'homme qui assassina* romanının kahramanı, söz konusu camide bulunduğu sırada, dostu Mehmet Celalettin Paşa gelir ve caminin imamını selamlar. Farrère'in

kahramanı, Mehmet Paşa'nın mareşal olmasına rağmen, imamdan yaş itibarıyla küçük olması, önce selam vermesini gerektirdiğini aktarır (Farrère, 1939: 187).

Benzer olumlu bir adeti de Farrère *Mes Voyages* eserinde aktarır. Yazar, okuldan çıkan çocukların, kahvenin önünde oturan uzun beyaz sakallı Osmanlılar dediği yaşlı adamların ellerini öpmek için koştuklarını gözlemler. Bu çocukların kendilerine uzatılan amca veya babalarının ellerini öptüklerini, daha sonra yaşlı kişinin de elleriyle küçüğün başını tutup gözlerinden öptükten sonra, çocukların sevinç çığlıkları içinde koştuklarını aktarır (Farrère, 1939: 214). Kendisine ilginç gelen bu adeti, yazar, eski bir doğu geleneği olarak sunar.

Fransız yazarların dikkatinden kaçmayan ve ilginç olarak nitelendirilen adetlerden bir başkası, evin, sarayın ve cami girişlerinde ayakkabıların çıkarılmasıdır. Yazarların gözünden kaçmayan bu ayrıntı övülerek anlatılır. Loti'nin *Aziyade* romanında ayakkabı çıkarmaktan söz ederken ilginç bularak önemli bir gelenek olarak aktarır: “Ağır demir kapıya vurulur. İki Çerkez cariye, sessizce gelip kapıyı açarlar. Fener söndürülür, ayakkabılar çıkarılır; Bu Türkiye’de adetlerin gerektirdiği pek toplumsal bir davranıştır. Doğuda insanın evinin içi, dışarının çamuruyla hiçbir zaman kirlenmez. O çamur dışarıda bırakılır” (Loti, 2000: 144). Yazar göre torunlardan miras alınan halıların üstün ya pabuç ya da çıplak ayaklar ile basıldığını aktarır.

Théophile Gautier de aynı konuyu usanmadan söyler. Her girdiği ev, saray ve caminin girişlerinde ayakkabılarını çıkarmak zorunda kaldığını belirtir. Pek akıllıca bulduğu bu adeti “Bir de yanınızda terlik getirmeniz iyi olur; Fransa’da saygıdeğer bir yere girince nasıl şapka çıkarılırsa, Türkiye’de de ayakkabı çıkarılır ve belki bu, daha rasyonel bir harekettir; çünkü ayak tozunun eşikte bırakılması gerekir” (Gautier, 2007: 251), sadece bir saray ziyareti sırasında yedi defa çıkarıp giydiğini aktarır.

Loti, İstanbulluların, hayatlarında gelenek haline getirdikleri adetlerden de söz eder. Bunlardan biri, uyku saatinin çok erken vakitte gerçekleşmesidir. İstanbul’un Müslüman kesimlerinde, halk, yazara göre “saat akşamın yedisini geçince Eyüp’te her şey kapalıdır, sessizliğe bürünmüştür; Türkler güneşle birlikte yatar ve kapılarının üzerine sürme” çekerler (Loti, 2000: 64). Romanın bir başka yerinde de halkın uyku saatinin akşam yemeğinden hemen sonra olduğunu belirtir: “Akşam yemeğini Sultan Selim’in revakları altında yiyoruz. İstanbul için vakit geç; Türkler güneşle birlikte yatarlar” (Loti, 2000: 187). Loti'nin her seferinde dile getirdiği bu gelenekten Karay da

söz eder: “Akşam ezanları okunurken bütün perdeleri inen, yatsıdan sonra ayak sesleri kesilip ışıkları sönen, gözleri yumulan, sokaklarında tek tük muşamba fenerlerin Sıra sıra beyaz etekleri dönüp dolaşan eski İstanbul geceleri!” (Karay, 2007: 71).

2.8.5. Fransızca Türkçe Eserlerde Olumlu Özelliklerin Karşılaştırılması

Fransız ve Türk yazarların eserlerinde hoşgörülü olma, misafire ikram, acıma duygusu sonucunda gerçekleşen yardımseverlik ve tabiatı koruma gibi nitelikler İstanbulluların en öne çıkan olumlu özellikleridirler. Bunlardan hoşgörü, Fransız yazarlarda çoğu yerde bağnazlık ve tutuculuk kavramı ile beraber aktarılır. İstanbul'a ve Kudüs'e kadar gelen bütün Fransız yazarlar, az veya çok Türklerin, Hıristiyan halka nasıl davrandığına dair olumlu ve olumsuz gözlemlerini aktarırlar. İstanbulluların hoşgörü erdeminden söz etmeyen tek Fransız edebiyatçısı Chateaubriand olarak göze çarpar. Yukarıda değinildiği gibi, adı geçen yazar, daha ziyade Türklerin bağnazlığına, başka dinden olan insanlara karşı müsamahasızlığına işaret ettiğinden, eserlerinde Türklere ait bir hoşgörü örneğine yer vermez.

Chateaubriand'dan yirmi beş sene sonra, bu topraklara gelen Lamartine ve daha sonraki yıllarda gelen Du Camp, Loti gibi yazarlar adı geçen yazarın ifadelerini yalanlar gibidirler. Özellikle Lamartine, Chateaubriand'ın aktardığı haksızlıkları, hoşgürsüzlükleri gözlemlemez. Aksine, yöneticilerin gayri Müslim halklara iyi davrandıklarından, Türkleri dünyanın en hoşgörülü toplumu olarak gösterir.

Görüldüğü gibi Lamartine ile beraber, Fransızlarda geleneksel bağnaz Türk imgesi, yerini her türlü inanca açık liberal bir Türk ve İstanbullu imgesine terk eder. Liberal Türk, imgesini özellikle Pierre Loti ve Claude Farrère'in eserlerinde hakim imge olarak görmek mümkündür. Loti, aktardığı bir çok hoşgörü örneğinin yanında kendisinin ve Samuel'in mensup oldukları dinin bilinmesine rağmen, Eyüp'te, kendilerine karşı en ufak kötü muameleye rastlamamasını bu erdemın en büyük kanıtı olarak sayar.

Tıpkı Loti gibi Farrère de İstanbulluların başka dinden insanlara asla karışmadığını aktarır ve ibadetlerine saygı gösterdiklerine işaret eder. Buna örnek olarak da, bir Sultanın haremında bulunan çok sayıda kadın arasında üç Hıristiyan kadını, dini ibadetlerinde serbest bırakmasını gösterir. Bir başka örneği de Süleyman türbesini ziyaret ettiğinde verir. Böyle büyük insanın türbesini ziyaret edebilmeyi İstanbulluların

derin hoşgörüsüne bağlar ve bunun Avrupa'da bile mümkün olmadığını zira kimsenin, önemli dini liderlerin mezarlarına yaklaşmadığını da ileri sürer.

Türk yazarlarından Samiha Ayverdi de, Fransız yazarlar gibi, İstanbul halkının diğer dinden ve ırktan olan insanların dini törenlerine izin verdiklerini açıklar ve Rumların kutladıkları panayırı buna örnek gösterir.

Hoşgörü kavramı, Türk kurgusal eserlerde bir başka şekilde ortaya çıkar. Fransız eserlerde rastlanılmayan bu tarz hoşgörüde şehrin Müslüman halkı başta Rum ve Ermenilerle sosyal hayatta iç içe sorunsuz bir şekilde yaşar. Refik Halid'in eserlerinde Türklerin Rumlarla kurduğu ticari ortaklıklar, karşılıklı güven hoşgörü erdeminin en güzel örneklerini oluşturur.

Hoşgörü erdeminden başka, incelemeye tabi tutulan yazarların eserlerinde misafirperverlik ve buna bağlı olarak cömertlik ikinci sırada yer alır. Bu erdem, hem Fransız hem de Türkler yazarlarda olumlu yönleriyle işlenir. Türklerin kusurlarını araştırıp aktarmada özel çaba sarfeden Chateaubriand bile, bu konuda bir kusur bulamaz ve İstanbulluların misafirlerini en iyi şekilde ağırladığını aktarır. Maxime Du Camp da karşılaştığı çeşitli misafirperverlik örneklerini aktardıktan sonra, bu erdemın İstanbul'da, zengininden tutun fakirine kadar herkeste mevcut olduğunu belirtir. Zira kutsal kitapları Kuran'ın bu erdemi ilk sıraya koyduğunu ifade ederek bunun dinden kaynaklandığını iddia eder. Halid Ziya da İstanbulluların misafiri en iyi şekilde ağırlamalarına, dinsel bir sebep arar. Yazar, sarayda başkatip olduğu sırada Bulgar Kral ve Kraliçesinin İstanbul ziyareti öncesi, sarayın bütün çalışanlarının adeta seferber olduklarını gözlemler. Bunu da halkın her gelene 'Tanrı Misafiri' gözü ile bakmaktan kaynaklandığını, bunun içinde varını yoğunu sarf ettiğini belirtir.

Tıpkı, Bulgar Kralının ziyareti gibi, Fransız Kraliçesi Eugénie'nin ziyareti de sarayda yoğun hazırlıklara yol açar. Bu hazırlıklara Halid Ziya ve Ayverdi, eserlerinde değinirler. İstanbulluların faziletlerini bulup aktarmada gayret gösteren Ayverdi, Kraliçe'yi ağırlama işini süslü cümlelerle ifade eder. Misafirin karşılama işinin Namık Paşa tarafından tertiplendiğini ve Paşa'nın kadın misafirini ihtişamlı ve doğusal eşyaların ağırlıkta bulunduğu bir ortamda karşıladığını dile getirir.

Salah Birsell'in İstanbulluların cömertliği konusunda verdiği bilgiler hem Fransız hem de Türk yazarların aktardıklarını doğrular niteliktedir. Namık Paşa'nın Napolyon'un eşi bayan Eugénie'ye gösterdiği cömertlik örneğini, Birsell, Mazhar

Paşa'da arar. *Boğaziçi Şingir Mingir* eserinde “doğuştan eli açık” diye nitelendirdiği bu Paşa'nın en önemli yönleri aldığı maaşı herkese dağıtması, bazı ailelere aylık bağlaması ve ramazan ayında her akşam halka açık iftar vermesidir. Birsel, söz konusu paşanın cömertliğinden Osman Nuri Ergin'in *İstanbul Şehreminleri* adlı çalışmasında da söz ettiğini aktarır. Beşiktaş semtinde bir çiçek bahçesi de bulunan Mahzar Paşa'nın oruç ayında konağının durumunu yansıtan eserde Ramazanlarda Paşa'nın Beşiktaş'taki konağın da her akşam beş sofraya kurulduğunu, yirmi dört kişiliğinin başına kendi geçtiğini, akşamları iftara gelenlerin sayısı yüzün altına düşmediğini, gelenler arasında vekillerin, vezirlerin, görevinden alınmış vali ve mutasarrıfların, katiplerin, yaverlerin, şeyhlerin, dervişlerin, din bilginlerin de yer aldığı yazılır (Birsel, 2004: 25). Salah Birsel de aynı eserinde, Paşa'nın eliaçıklığını daha da ileri götürür ve hediye verme konusundaki aşırı cömertliğini “Denilebilir ki, İstanbul'da Paşa'nın hediyesini almamış tek kişi yoktur” (Birsel, 2004: 25) sözleriyle açıklar.

Birsel'in cömertlik ve misafirperverlik konusunda örnek verdiği bir başka Paşa ise Sadık Paşa'dır. Bu Paşa'nın konağı da her akşam yemekte ağırladığı büyüklü, küçüklü bir sürü konukla Mahzar Paşa'nın konağından farkı yoktur. Bu konuklardan bazıları gece yatısına da kalırlar: “Gece içeriye, dışarıya yüzü aşkın yatak serilmiştir ki, topunun çeşidi yine ‘ala’dır. Gece herkesin odasında leğen, ibrik, havlu ve peştamala değin her türlü gece aracı alesta tutulmuştur” (Birsel, 2004: 27).

Ahmet Mithat'ın *Felâhın Bey ve Rakım Efendi* romanında da, Canan'ın mürebbiyesi gördüğü yakınlıktan hayretler içinde kalır. Yozefino adlı bu mürebbiye, ilk defa geldiği evde kendisine en iyi şekilde hürmet edilmesinin Avrupa'da karşılaşılmayan bir durum olduğunu ifade eder.

Eserlerde, acıma duygusu sonucunda gerçekleşen yardımseverlik, hayırseverlik, çoğu zaman cömertlik kavramları ile beraber ele alınır. Hem Fransız hem Türk eserlerde, yardımseverlik ve acıma duygusu toplumsal ve bireysel örnekleriyle aktarılırken çarpıcı benzerlikler gözlemlenir. Toplumsal örnekleri, çeşmelerin, sebillerin ve camilerin etrafında bulunan imarethanelerin varlığında kendisini gösterir. Bireysel örnekleri ise cariyelere, kölelere iyi şekilde muamele edilmesi çerçevesinde şekillenir. Ayverdi, yardımlaşmanın hem toplumsal hem de bireysel örnekleri üzerinde en fazla kafa yoran Türk yazardır. O, İstanbul halkının bu duygudan hareketle gittiği her yerde bir cami, okul, çeşme yaptığını bildirir. Hatta, Ayverdi'ye göre, İstanbul semtlerinden

bazılarının bu çeşmeler, sebiller etrafında inşa edildiğini aktarır.

Zamanla İstanbul halkının yardımseverlik ve acıma duygusu vakıflar adı altında kurumsallaşır. Ayverdi, bu duygunun halkın iliğine, kemiğine işlediğini ve kurulan çok sayıda cami, okul, kültür kurumları, hastaneler ve Pazar kayıkları bu kurumsallaşmanın sonucu olarak görür.

Fransız yazarlardan Alphonse de Lamartine, hayırseverliğin, yardımlaşmanın bireysel örneklerine değinir. Yazara göre kölelere verilen önem İstanbul'un Müslüman halkının acıma duygusundan kaynaklanır. Bu şehirde, cariyeler, halayık, kalfa olarak adlandırılan köleler, evin hanımlarına karşı içli dışlı ve samimi bir şekilde oturup konuşur dertleşirler.

İnsanlara yardım ve acıma konusunda gösterilen hassasiyet, hayvanlar için de geçerlidir. Bu konuda hem Türk hem de Fransız yazarlar fikir birliği içindedirler. Nerval'e İstanbul'da sokak köpeklerinin kutsal olduğunu, onlara dokunulmadığını ifade eder. Şehirde, insanlar, sokak köpeklerine acıdıklarından, mezarlara onlar için ekmek bırakıldığını da aktarır. Yine Fransız yazarlar Boğaziçi suları üstünde ve camilerin avlularında sayısız kuşlara rastlamaları, evin salonlarında kuş yuvalarının bulunması, İstanbul halkının hayvanlara sonsuz acıma hissinden kaynaklandıklarını belirtirler.

Türk yazarlardan, Ayverdi de, halkın acıma duygusunun hayvanları da kapsadığını iddia eder. Ayverdi *Boğaziçi'nde Tarih* eserinde, yukarıda söz edilen vakıf kurumları çerçevesinde evcil hayvanlar için de bakımhaneler, kuş evleri, kedi köpek gibi hayvanlar için yapılan hastaneler yapıldığını aktarır.

İstanbul'un Müslüman halkı sadece kendi dindaşlarına ve hayvanlara değil diğer inançtan muhtaçlara da acır ve yardım elini uzatır. Bunun örneklerini Samiha Ayverdi'de görmek mümkündür. İbrahim Efendi konağının halayıkları, kalfaları, yardıma muhtaç gördükleri yaşlı Ermeni sarma ustasına, harçlıklarını biriktirip verirler. Yine *Mesih Paşa İmanı* romanında, imam Halis Efendi, onca sorununa rağmen, mültecilerle ilgilenir ve onlardan en fakir, kimsesiz bir aileyi, anne ile kızını evinde barındırmaya karar verir. Fransız yazarlardan sadece Gérard de Nerval bu konuya bir cümle ile değinir. Yazar, İstanbulluların evlerine gelen misafirlerine, dinlerini göz önünde bulundurmadan yardım ettiklerini ifade eder.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 19. YÜZYIL İSTANBUL'UNDA FRANSIZCA VE TÜRKÇE

KURGUSAL ESERLER İLE EDEBİ HATIRALARDA SOSYAL HAYAT

3.1. Sosyal Hayat

3.1.1.Haremde Hayat

3.1.1.1. Fransız Edebiyatında Haremde Hayat

Fransız yazarlar, harem kavramına eserlerinde geniş bir şekilde yer verirler. Hatta haremde dekori, lüksü, burada yaşayan kadınların yaşam tarzları, sayıları ve güzellikleri merak edilen konuların başında gelir. Onlara göre harem, erkeklerin giremediği, kadınların sıkıntı içinde yaşadıkları, dünyanın değişik yerlerinden cariyelerin ve Doğu ihtişamının bulunduğu dört duvar arası bir yerdir. Bu özelliklerinde hareketle, çoğu zaman harem kavramı, saraya duyulan ilginin önüne geçer. Lamartine, kayıkla Boğaz'ı turlarken Beylerbeyi sarayını gördüğünde ilk olarak binanın harem kısmı ve buranın çağrıştırdığı kadın sayısını hayal eder: “Büyük olan bu kısımda kaç kadın oturduğu belli değil” (Lamartine, 1971: 104). Loti de Beykoz çayırında gördüğü Mısır Hidivi'ne ait sarayına baktığında içindeki cariyeleri düşünmeden edemez: “Yaşamındaki debdebesinde güzellikleri nedeniyle Çerkezistan dağlarından bir bir toplanmış kızlarının, süsleri göz kamaştırıran o küçük Çerkez kölelerinin payı var” (Loti, 2002: 30).

Romantik düşlerle İstanbul'a gelen yazarlar, haremde lüks eşyalarla dayalı döşeli bir yer olarak hayal ederler. Théophile Gautier, evine konuk olduğu bir Kürt paşasını sade döşenmiş bir selamlıkta bulunca, bunun okuyucuları şaşırtmaması gerektiğini, zira, evin bütün ihtişamının haremde saklı olduğunu ileri sürer: “Evin bütün lüks ve ihtişamı hareme ayrılmıştır. İzmir ve İsfahan halıları, ipek kaplı yumuşacık sedirler, sedef kakmalı küçük masalar oradadır. Altın ve gümüş filigranlı buhurdanlıklar haremde yanar, Venedik Bizotte aynaları haremde; Çin vazoları, en nadide çiçekler bulunur ve müzikli saatler çingiraklarını çalar. Tavanlar karmaşık arabesk oymalarla kaplıdır. (...) Gerçek hayat, zevk ve içtenlik hayatı, hiçbir yakının, hiçbir dostun içine giremeyeceği bu gizemli barikatta geçer” (Gautier, 2007: 176). Aynı yazar düş kırıklığını bir başka yerde de yaşar. Ziyaret ettiği bir sarayın selamlığını da hayal ettiği gibi bulamayınca altın kaseler, yıldızlı süslerle bezenmiş katran ağacıyla kaplı tavanlar, akik taşından sütunlardan (...) oluşan

asıl şehvetli lüks ve debdebenin, esrarlı yerler, mahrem barınaklar dediği haremde yer aldığını belirtir (Gautier, 2007: 258).

Saray, konak ve evlerin harem kısmı dış görünümü ile sıkı korunan bir yer izlenimi verir. Fransız yazarlara göre kadınlar burada sürekli gözetim altında tutulmaktadırlar. Kadınlar dışarıyı ancak haremde kafesli pencerelerinden izleyebilirler. Loti, *Bezgin Kadınlar*'da, evde verilen bir davetiyeyi dinlemek üzere, kadınların kafesli pencere kenarına geçtiklerini belirtir (Loti, 2007: 46). Yazar, parmaklıklar olmasaydı hiçbir Türk kadınının dışarıya bakma hakkına sahip olmayacağını iddia eder ve haremi dış yapısı itibarı ile iyi örtülmüş, görünümü sert büyük bir kafese benzetir.

Edebiyatçılara göre dört duvar arasından ibaret olan harem, can sıkıntısının yaşandığı adeta gizemli bir yerdir. Örneğin, Pouqueville, haremi can sıkıntısının, kıskançlığın, daha da kötüsü her gün yeniden doğan, hiçbir zaman doyurulmayan isteklerin yaşandığı yer olarak niteler ve buraya kapatılan kadınların geçici zevklerinin ise müzik ve dans olduğunu belirtir (Pouqueville, 1801: 55). Gautier de *İstanbul* adlı eserinde haremdeki kadınları hayal ederken benzer duyguları paylaşır: “Kafesli pencerelerin arkasında kim bilir ne kadar can sıkıntısı ne kadar hareketsizlik gizliydi? Bu sarayda insan gözünde saklanmış kim bilir nice güzellik hazinelerinin yattığını düşünmeden edemedim” (Gautier, 2007: 174). Araştırmacı-yazar Pierre Brodin, asıl adı Hatice olan Aziyade'nin Loti'den ayrıldıktan sonra hiç kimsenin giremeyeceği harem dairesinde ömrünü tüketeceğini savunur. Brodin, Aziyade'nin kalacağı haremi “(...) düşman hizmetçilerden başkasının girmediği ıssız dairesine, dört duvar arasına atılan, kuzeye bakan kötü bir oda” olarak tanımlar (Brodin, 1973: 40). Chateaubriand'ın İstanbul sokaklarında hiçbir kadına rastlamadığını özellikle belirtmesi yukarıda dile getirilen kadınların yaşamının haremde dört duvar arasında geçtiği iddialarını doğrular niteliktedir. Zira yazar, şehre ayak basar basmaz edindiği önemli izlenimlerden birinin de kadınların ortalıkta görünmemeleri olduğunu ifade eder (Chateaubriand, 2004: 184).

Yazarlar, dış dünyadan uzak bir hayat süren buradaki kadınların herhangi bir işlevleri olmadığı görüşündedirler. Çoğu güzel olan bu insanların tek görevi kocalarının veya efendilerinin cinsel arzularını tatmin etmektir. Geleneksel imgeden kaynaklanan bu hakim görüşü Michaud da belirtir. Ona göre haremdeki kadınlar yalnızca erkeklerin zevklerine hizmet etmek için yetiştirilirler (Michaud, 1833: 67). Gautier de adeta hayal gücünü kullanarak bu kadınları masallardaki karakterlerle eş

tutar. Bunların, ev kadınlarına özgü sıradan işleri yapmadıklarını, tümünün, harem ağasının tuttuğu ayna karşısında oturarak ya da gitarı çalarak, bahçedeki ırmakta çırılçıplak yıkanarak, birbirini kıskanarak, kimi zaman mutlu, çoğu zaman mutsuz, korku içinde ama olanak bulursa bahçede, çınarlar altında şehzadeyle oynaşarak ya da gizlice içeri aldığı yakışıklı bir gençle hoşça vakit geçirerek, birbirlerini kıskanarak, gözden düşürmeye çalışarak, can sıkıntılara ve uyuşukluklar içinde divanlarda, minderlerde nargile içerek günlerini geçirdiklerini savunur (Gautier, 1910: 187).

Pierre Loti, harem yaşamını *Aziyadé* ve *Bezgin Kadınlar* eserlerinde ele alır. Adı geçen romanlarında iki farklı tutum sergilemektedir. *Aziyadé* romanında kadınların harem yaşamını oryantal ve pitoresk bulduğundan çekici kılmaya çalışır. *Aziyadé*'nin, başkahraman İngiliz subaya açıkladığı harem hayatı okuyucuda hareme dair olumlu bir izlenim oluşturmaya yöneliktir. Kullandığı ifadeler geleneksel imgedeki mutlu harem kadını imgesiyle örtüşmektedir. Çerkez kökenli olan bu genç kız, kocası Abeddin Efendi'nin yanında sıkılmadığını belirterek ilk günlerini özlemlerle hatırlar: “Sigara ve haşhaş içer, hizmetçim Emine’yle kağıt oynar ya da Hadice’nin pek güzel anlattığı siyah adamlar memleketine ait garip hikayeler dinler, dairemde divanın üzerinde otururdum” ifadeleriyle özetler.

Abeddin Efendi'nin dört eşi aralarında pek iyi anlaşır. Geleneksel imgede yer alan kıskançlık gözlemlenmez. *Aziyadé*, kumalarıyla olan ilişkisini de şöyle aktarır:

“Fenzile Hanım bana nakış işlemeyi öğretirdi. Sonra başka haremde hanımlarını ziyaret ettiğimiz ya da onların ziyaretlerini kabul ettiğimiz olurdu. Efendimize karşı hizmetimiz de ve ayrıca bizi gezdirecek arabalarımız bulunuyordu. Kocamızın arabası her gün birimize aittir. Ama dördümüz birlikte çıkmayı ve birlikte gezinti yapmayı yeğleriz” (Loti, 2000: 89).

Pierre Loti'nin *Aziyadé* de çizdiği bu olumlu tablo *Bezgin Kadınlar* romanında yer almamaktadır. *Bezgin Kadınlar*'da haremdeki kadınların erkeklerle görüşemediklerini, kocalarını seçme hakkına dahi sahip olamadıklarını, bu yüzden çoğunun mutsuz göründüklerini hissettirmeye çalışır. Kadın kahramanlardan Zeynep, André'ye gönderdiği mektupların birinde erkeklerden uzak kapalı kapılar ardında gerçekleşen düğününden söz ederken yaşamlarının bir başka boyutunu dile getirir ve kocalarını seçme özgürlüğüne sahip olmadıklarını açıklar. Yazar, bu konudaki eleştiriyi gayr-i müslim kadınlara yaptırır. Genç kız Zeynep, şimdiye kadar sayısız düğün görmüş

sevimsiz Beyoğlu kadınlarının kendisine, “Kocanızı henüz tanıımıyorsunuz değil mi? Bu ne kadar tuhaf ama! Ne garip adet! Fakat aziz dostum, onunla gizlice tanışmalıydınız doğrusu! (...) Ben sizin yerinizde olsaydım katiyen reddederdim!” (Loti, 2007: 63) sözleriyle kendilerini eleştirdiklerini açıklar.

Harem hayatlarını en ince ayrıntısına kadar André’ye anlatan Zeynep, bu düğünlerin Türk kadınları için unutmama, dinlenme ve avunma fırsatı yarattığı tespitinde bulunur. Düğünde orkestranın yer aldığını ve bunun genelde kadınlardan oluştuğunu, erkek olması durumunda ise, bunların hiçbir zaman kadınları görmediğini belirtir. Harem dairesinde gerçekleşen düğünlerde gelenekselleşen şarkı seçme adetinden söz eder. Kadınların büyük ilgi gösterdiği adete göre davetliler birer şarkı seçerek orkestraya bildirir. Herkes, seçtiği şarkıyı pür dikkatle dinler: “Gelin, beşinci şarkıyı alıyor” ya da “ben, üçüncü şarkıyı alıyorum” (Loti, 2007: 65) denilir.

İstek şarkısı çalınan kadının başka şeyle meşgul olmayarak pür dikkat sadece onu dinlemesi, bu adetin onların tek tesellisi olduğu kanaatini oluşturur. Kadınlar, manastırda kalan rahibeler gibi basit bir şarkı isteğini bile ciddiye alır. Zeynep’in bir mektubunda kullandığı “Esasında size yemin ederim ki, biz gayet neşeliyiz André. En küçük şey, bizi sıkıntılarımızdan, gündelik mahcubiyetlerimizden, ıstıraplarımızdan uzaklaştırdı mı derhal kendimizi çocukluğa ve çılgın neşeye kaptırırız” (Loti, 2007: 67) ifadeleri söz konusu tespiti destekler mahiyettedir. Kadınların bir başka tesellisi ise elbise merakıdır. Yazar, mürebbiyeleri tamamen Fransız, İsviçreli Alman veya İngiliz olan küçük hanımların, Paris modasına uygun elbise seçerek düğünü adeta bir elbise defilesine dönüştürdüklerini gözlemler.

Cenan, André’ye yazdığı mektupta, haremdeki yaşantıdan memnun olmadığını belirtir. Okudukları romanlarda hülyalara ağlayan Avrupalı kadınların olduğunu ancak kendilerinin bundan bile mahrum oldukları değerlendirmesinde bulunur. Cenani eleştiri dozunu giderek artırır ve erkekler tarafından değer görmediklerini savunarak tek isteklerinin insan muamelesi görmek olduğunu belirtir. Bu düşüncelerden hareketle, André Lhery ile geçirdikleri saatleri çok önemser. Zira bu kişi tarafından “birer oyuncak değil, düşünen birer varlık muamelesi görmek, hatta onun ruhunun gizli taraflarını bize açacağı derecede birer dost” sayıldıkları inancındadır (Loti, 2007: 141).

Pierre Loti’ye göre bütün bu sıkıntılardan bunalan bazı kadınların, yabancı erkeklere özellikle Avrupalı erkeklere ilgi duyduğunu iddia ederek bunun onları

kocalarına karşı sadakatsizliğe götürdüğünü belirtir. Avrupalılarla beraber olma fırsatını elde etmeyenlerin önlerine gelen ilk erkekle hatta onları gezdiren bir uşak veya kayıkçıyla cinsel ilişkiye girmeye hazır olduklarını belirtir. Yazar, buna sebep olarak da harem yaşantısının onları memnun etmemesini gösterir: “Türk kadınları, özellikle de üst tabakadakiler kocalarına göstermek zorunda oldukları sadakate çok da değer vermezler. (...) Sürekli işsiz, iç sıkıntısından bitkin, haremdeki sessizlik ve tenhalıktan bedensel olarak rahatsız, ilk gelene, elleri altına düşen uşağa ya da güzelse ve hoşlarına giderse kendilerini gezdiren kayıkçıya varlıklarını bırakmaya güçleri yeter” (Loti, 2000: 131).

Loti'nin öğrencisi durumunda olan Farrère ise farklı bir harem kadını portresi çizerek Batı'da yerleşik geleneksel imgenin dışına çıkar. *Mes Voyages*'da özgürlük konusunda İstanbul ile Paris kadınları arasında pek fark olmadığını öne sürer. Dışarıda yabancı bir erkekle konuşması yasak olan Türk kadınının, yüzü ince peçeli olması şartıyla her zaman dışarı çıkma hakkının olduğunu hatta arkadaşlarının evine bir çay içmeye gidebildiği gibi kendi evinde bile arkadaşlarını çaya davet edebildiğini belirtir (Farrère 1924: 193). Ancak yazar, bütün bunların eve bir erkeğin alınmaması şartına bağlı olduğunu bildirir. *L'homme qui assassina* romanında üçüncü defa kadınlardan söz açarken sözü harem yaşantısına getirir. Farrère, egzotik yazarlarca tekrarlanan kadınların haremde sıkıntı içinde yaşadıkları, orada tutsak ve köle durumuna düştüğü tezini veya haremde ihtişamlı Binbir Gece Masallarında geçen mekana benzetilmesi imgesine karşı çıkarak şöyle der: “İstanbul kadınları haremlerinden alış veriş ve gezmek arkadaşlarını ziyaret etmek istedikleri zaman çıkarlar ve cami avlularında arzu ettikleri gibi çene çalarlar. Her şeyi göz önünde bulundurduğumuzda, Türk adetleri Batı'nın adetlerinden daha fazla özgürlük verirler” (Farrère, 1939: 148).

Türklerin Manevi Gücü'nde Prenses Seniha, Osmanlı imparatorluğunun sosyal ve siyasal hayatı hakkında çeşitli görüşlerini mektupla Fransız arkadaşına bildirir. Türk kadınlarının Avrupa'da, Paris'ten çok uzak olan Çin ve Japon kadınları kadar bile tanınmamasından şikayetçidir. Bir mektubunda Avrupalıların Türk kadınları hakkında bildiklerinin, geleneksel imgenin dışına çıkmadığına dikkat çekerek gerçek hayatlarını ispatlamaya çalışır.

Seniha, Avrupalıların “Hakkımızda akla hayale gelmeyecek şeyler uyduruyorlar. (...) Bizim esir olduğumuzu, diri diri odalara kapatıldığımızı, kafes içinde yaşadığımızı, neredeyse zincirlere bağlı olduğumuzu ve tepeden tırnağa kadar silahlı, vahşi zenci,

başka köleler tarafından göz altında tutulduğumuzu, bunların zaman zaman bizi torbalara koyup denize attığını sanıyorlar. Her Türk kocasının kendisine mahsus bir haremi bulunduğu, yani en azından sekiz, on karısı olduğunu” (Farrère, 2004: 69) sandıklarını, ancak bunun gerçekte böyle olmadığı değerlendirmesinde bulunur. Seniha, Türk kadınlarının hemen hemen Fransız kadınları kadar hür olduklarını, canlarının istediği zaman dışarı çıkıp yaya veya araba ile gezme, misafirleri istedikleri gibi ağırlama hakkına sahip olduklarını da ekler.

Bir başka mektubunda Seniha, Türk kadınlarının Parisli kadınlara olan üstünlüğünü dile getirir. Örneğin Türk kadının sadece ev işi ile meşgul olduğunu, kocalarının eve sarhoş gelmediklerini, dolayısıyla evde kavga dövüş ve gözyaşı olmadığını, ancak bunların Paris’te görülme ihtimalinin yüksek olduğunu belirtir.

Farrère, *Celui qui est mort (Ölenin Ardından)* adlı hikayesinde de harem yaşamından, çarşaftan nefret edip bir an önce ondan kurtulmak isteyen, ancak kurtulduktan sonra da hayal kırıklığı yaşayan bir kadın karaktere yer verir. Hikayede başkasıyla evli olan Arif Bey ile kuzeni Natişe Hanım (Natché Hanoum) birbirlerini uzaktan harem demir parmaklıkları arasından sevmektedirler. Yakından görüşme olanağı olmadığı halde böyle de mutludurlar. Ancak Meşrutiyetin ilanı ile beraber Fransa’ya gitme imkanı bulurlar. Fransa’ya ayak basar basmaz Natişe Hanım, haremi unuttur, çarşafını çıkararak Avrupalı bir bayan olur. Bir paşanın oğlu olan Arif Bey ise ateşli bir devrimci olarak çarşafa ve kadının mevcut şartlarına ateş püskürür: “Çarşaf! Eski rejimin şeytana bürünmüş halidir, çarşaf! Türkiye’ye döndüğümüz zaman, devrim çarşafı yırtmış olacak, kadınlarımız da güzel günlerde sizin Fransız kadınlar gibi başları dik ve yüzleri açık sokaklarda serbestçe yürüyecekler” (Farrère, 2004: 123). Ancak yazar, yönetim değişikliği ile kahramanın iddialarının gerçekleşmediğini, Natişe Hanım gibi çok sayıda Türk kadının daha da mutsuz olduklarını savunur. Arif Bey de, hikayenin sonunda yönetim değişikliği sonrası isteklerinin gerçekleşmemesini ve yaşananları komedi olarak niteler.

3.1.1.2. Türk Edebiyatında Haremde Hayat

Kadınlar, sarayların, yalıların, konakların ve evlerin, harem denilen bölümde yaşarlar. Hareme hiçbir yabancı erkeğin girememesi, kadınlarla konuşamaması, orada

olup bitenler konusunda farklı tahminlere, abartılı iddialara neden olur. Bir çok insan için burası gizemli, çok sayıda kadının bir arada ve lüks içinde yaşadığı bir yerdir. Halit Ziya, Yıldız sarayının harem dairelerinin lüksü konusunda yaşadığı düş kırıklığı bu tespiti desteklemektedir. Yazar, ikinci Abdülhamit'in tahttan indirilmesiyle Yıldız Sarayı'nın harem bölümünü başkatip olarak gezerken buraları son derece sade bulur ve sanıldığı kadar lüks bir şekilde döşenmediklerini söyler. Hatta lükse boğulmuş zanettiği dairelerin hepsini loş ve karanlık bir halde bulur. Söz konusu dairelerin çoğunun Padişaha yakın bir yerde olduklarını belirten yazar, bazılarının ise uzak olduklarını ve buralarda ihtiyar kadınların kaldığını ve buranın adeta Darülacezeyi andırdığını ifade eder (Uşaklıgil, 2003: 195).

Türkçe eserlerde, harem dairesine gitmenin belli bir düzene tabi olduğu belirtilmektedir. Özellikle, erkeklerin belli bir yaştan sonra hareme gitmeleri ya yasaklanır ya da bazı kurallara bağlıdır. Çocukta erkeklik belirtileri başladığında, daha önce olduğu gibi elini kolunu sallayarak hareme giremez. Çocuk, bundan böyle Bey, sıfatını kazandığından, hareme geldiğinde ismi söylenilerek girer. *Bu Bizim Hayatımız*'ın kahramanı Mazlum Sami de, küçüklüğünü haremden, kadınların yanında geçirir. Ancak, buluğa erdikten sonra artık Harem'e törenle gelmeye başlar. Haremin kapısında duranlar, içeri girişini “–Küçük bey geliyor, efendim” sesleriyle haber verirler. Mazlum Sami, durumdan pek memnun değildir. Çünkü daha önce gördüğü genç kızları göremeyerek giderek çevresi daralır.

Hayatlarının büyük kısmını haremden geçiren kadınlar, burada oldukça sıkıntı çeker ve yaşamlarını hareketsiz ve güneşten uzak geçirirler. İstenildiği zaman dışarı çıkamama, hareketsiz bir yaşam geçiren kadınlar, zinde ve sağlıklı bir görüntü sunmaktan uzaktırlar. Harem ortamında hareket alanları daralan kadınlar, fiziki olarak fazla kilo alıp deforme olma tehlikesini yaşarlar. Halid Ziya, Sultan Reşat'ın yakınlarının aktardıklarından hareketle haremden geçen kadınların pek şişman olduğunu aktarır (Uşaklıgil, 2003: 195). Hatta yazar, bütün saray kadınlarının hareketsizliklerinden dolayı şişman olduğunu da ilave eder. Bu nedenle mesirelere, Beyoğlu'na gitmeyi dört gözle beklerler. Mesire yerlerinde, renk renk elbiseleriyle temiz hava alarak adeta yeni bir dünyaya doğmuş olurlar. Kadınların, bu yerlerdeki vaziyetleri, Mesireler bölümünde tasvir edildiğinden, burada bu konu geçilecektir.

Yukarıda belirtildiği gibi mesirelerden sonra kadınların, gezdikleri ve rahat bir nefes alabildikleri yerlerden bir başkası Beyoğlu ve çevresidir. Bazı aileler, haftanın belirli günlerinde, bayramlarda Beyoğlu'nda gezintiye çıkmayı alışkanlık haline getirir. Buraya gelen Müslüman kadın, semtin hareketli yaşama, ıslıl ıslıl parlayan mağazalarına, vitrinlerdeki çeşitli ürünlere bakmaya doyamaz. Samiha Ayverdi'nin *İbrahim Efendi Konağı*'nda, konağın küçük kızı Ratibe de, zaman zaman mürebbiyeleri eşliğinde bu semte gezintiye çıkar. Ancak Ratibe, milli duyguları ağır basan bir kız olduğundan, artık bayram eğlenceleri için Beyoğlu gezintileri yerine konağın sokağını, eski adetleri akla getiren hokkabazları, kuklaları, şekerli fıstıkçılarla alışverişi tercih eder. Ratibe'nin bu tutumu, mürebbiyeler tarafından hoş karşılanmaz (Ayverdi, İEK: 132).

3.1.2. Kadın-Erkek İlişkileri

3.1.2.1. Fransız Edebiyatında Kadın Erkek İlişkileri

Fransızca eserlerde İstanbul'da kadın-erkek ilişkilerinin dar bir çerçevede hatta yok denecek kadar az olduğu gözlemlenmektedir. Bir Müslüman kadın, erkekle buluşmasının suç teşkil eder. *Aziyade* romanında yer alan bir sahne ifadeleri desteklemektedir. Eserin başkahramanı İstanbul'dan ayrılacağı sırada Eyüp'teki evinde düzenlenen veda eğlencesinde bir başka odada başı açık halde bulunan Aziyadé, eğlenceyi kapı aralığında izleyerek erkeklerin arasına katılmaz. Kadının kim olduğunu soran misafirlere Ahmet, bu kişinin Ermeni olduğunu açıklayarak bir taşkınlık yapmalarını engeller. Kahraman, Müslüman olduğunu bilmeleri halinde, misafirlerin kadına zarar vereceklerini ileri sürer. Loti, burada "mahvetmek" fiilini kullanarak olayın boyutunun ciddi olduğunu anlatmak ister (Loti, 2000: 169). Bu cümlelerle, bir Müslüman kadının yabancı bir evde tek başına bulunmasının onun şiddetli bir şekilde dayak yemesi veya ölümüne neden olması için yeterli sebep olduğuna işaret eder.

Bezgin Kadınlar romanında, İstanbul'un kadın erkek ilişkilerini eleştirel bir bakış açısıyla işler. Başkahramanın bazı İstanbullu kadınlarla binbir güçlkle görüşmesi, yabancı erkek ve kadınların buluşmalarının zor şartlarda gerçekleştiğini okuyucuya hissettirir. Bunun en büyük işareti ise görüşmelerin ıssız yerlerde ve kısa geçmesi, erkek kahramanın Türk kıyafetlerini giyerek her buluşmanın tehlikeli bir macera şeklinde geçebileceği konusunda okuyucuyu hazırlamasıdır. Tıpkı *Aziyade*'nin kahramanı Loti gibi André de, Hünkar Çayırında, bayanlarla görüşmeye giderken

redingot ve fes giyerek kendisini Türk kılığına sokar. Anlatıcı, kahramanın seyahat çantasının içinde her zaman fes bulundurduğunu aktarır. Kıyafet değişikliğini de ya bir kira arabasında, ya kayıkta ya da bomboş bir arazide gerçekleştirir (Loti, 2007: 177). Hemen belirtelim ki, kahramanın yaptığı kıyafet değişikliği sadece başına gelebilecek, tehlikeleri bertaraf etmekten kaynaklanmamaktadır. Aynı zamanda, Müslüman İstanbullunun örf ve adetlerini iliklerine kadar yaşama arzusundan kaynaklanır. Loti ve Farrère üzerine çalışmalarıyla ün kazanan Villéger de, her iki yazarın İstanbul'daki Müslüman yaşantıyı ne derece içselleştirdiklerine değinirken Loti'nin daha samimi olduğunu sezdirir: “Loti, bu kentsel vücudun, yaşamının içine girdiğinde şehri şehirle beraber yaşar, Claude Farrère ise onu okşamakla yetinir” (Villéger, 1989: 100).

André, Eyüp camisinde gerçekleşen bir buluşmada da kıyafet değişikliği yapar. André'ye fes giymesi halinde işin tehlikesini azaltacağını haber veren Cenân, buluşma sırasında nasıl davranacakları konusunda bir mektupla Fransız kahramana bildirerek randevuyu adeta bir maceraya dönüştürür: “Biz doğru camiye girer ve bir an içeri gireriz. Bunun üzerine siz yürüyün, biz sizi takip ederiz” (Loti, 2007: 100).

İlk bakışta sevimli bulduğu ve İslam'ın bütün adetlerine muhalif olduğunu söylediği kadınlarla bir sonraki buluşması, mesirede ıssız bir dere kenarında gerçekleşir. Cenân'ın iki arkadaşıyla beraber geldiği randevuda ayak üstü tanışıp bir süre sohbet ederlerken bir an tedirginlik yaşarlar. André, kendilerini askerlerin gördüklerini bu yüzden üç siyah hayalet dediği kadınların kendisinden uzaklaştığını açıklar (Loti, 2007: 87). Kahramanların korkularının sebebi askerlerin ya polisi çağıracakları ya da yakın köyü ayağa kaldıracaklarını tahmin etmeleridir. En azından Loti'nin kahramanı böyle bir endişe duyar.

Cenân, André'ye gönderdiği bir mektupta Müslüman kadın ve erkeklerin tamamen ayrı yaşadıklarını Fransız kahramana bildirir. Ancak bunun ortadan kalkmak üzere olduğunu bir Avrupalı gibi yaşayan imtiyazlı kadınları tanıdığını belirten Cenân, ailesinin ise dini görevleri yerine getirdiğinden bu imtiyazdan yoksun olduğunu söyler (Loti, 2007: 148). Müslüman kadınların güneş battıktan sonra dışarı çıkma hakkına sahip olmadıklarını bu yüzden gecikince biraz tereddüt ettiklerini bildirir (Loti, 2007: 152). Ancak tereddüdünde haksız çıkar. Anlatıcının kadınların erkeklerle görüşmesini “imtiyaz” sözcüğü ile ifade etmesi, yazarın bu konudaki bakış açısını ele vermesi açısından önemlidir. Zira, bu sözcük, belli kişilerde varolan önemli bir hakka işaret

eder. Dolayısıyla, bu hakkı elde edememiş olan bayanlar, bu imtiyazdan mahrum kalırlar.

Aziyade'nin başkahramanının kadınlarla yaşadığını iddia ettiği gönül ilişkilerinde çelişkiler mevcuttur. Zira, eserin olay örgüsü boyunca kadınların yabancı erkeklerle görüşmelerinin imkansız olduğunu egemen kıldığı bir ortamda her nedense kendisi rahat bir şekilde buluşur. İngiliz deniz subayı Loti, *Aziyade*'nin dışında bir başka kadınla geçici aşk hayatı yaşadığını iddia ederken bu çelişki görülmektedir. Çelişki, Seniha ismini taşıyan bu kadınla görüşmelerinde herhangi bir zorlukla karşılaştığını belirtmemesinden kaynaklanır. Kahramanın, bu kadınla tanışması şu şekilde gerçekleşir. Loti, Çırağan Sarayı'nın çevresinde dolanırken bir atlı arabanın içindeki üç kadından biri kendisine işaret eder. Bunun üzerine kadını evine kadar takip ederek iletişim kurmayı başarır. Ne şekilde ilişki kurduğuna değinmeyen başkahraman, Seniha'nın, bir gün ansızın Eyüp'teki evine geldiğini söyler.

Bu ilişkiyi kolay kurduğunu belirtmek için İstanbul'da "bütün kibar hanımların Avrupalı erkeklere gülümser bakışlar yollamada" tereddüt etmediklerini, kendisinin istemesi halinde evinin haremdeki işsiz güzellerle dolup taşmış olacağı iddiasında bulunur. Yazar, iddiasında haklı olduğunu belirtmek için de ilk tanışmadan sonra Seniha adlı kadın, kahramanın Eyüp'teki evine dalarak kendisinin hoşuna gitmeyen dar bir Fransız elbisesiyle oturur (Loti, 2000: 131-133).

Pierre Loti'nin kahramanlarının adı geçen mekanlarda Müslüman kadınlarla yaşadığı bu yasak aşk maceraları, İstanbul'un 19. yüzyılın gerçek hayat şartları içinde değerlendirildiğinde imkan dahilinde değildir. Hele, bu maceraların, oryantal yaşam koşullarının en yoğun bir biçimde yaşandığı Eyüp ve çevresinde gerçekleşmesi inandırıcılığı zorlaştırmaktadır. Galip Baldıran'ın 'Müslüman mahallesinde salyangoz satmak' olarak gördüğü bu sahneler, Loti'nin kurgusal eserlerini gizemli hale getirme gayretinden kaynaklanmaktadır. Zira, 1904 yılında İstanbul'da Loti ile gezintiler yapan edebiyatçı Gabriel de la Rochefoucauld, *Aziyade* yazarının her şeyi ve çevresini gizemli hale sokmaktan zevk aldığını aktarır. Bu iddiasını Loti ile beraber yaşadığı bir olaydan hareketle yapar. Söz konusu olay şöyle gerçekleşir. Rochefoucauld, Loti ile yaptıkları bir cami gezintisinde müezzinin fotoğrafını gizlice çeker. Camiden ayrıldıktan sonra yanından ayırmadığı fotoğraf makinesini bulamaz. Yazar, Loti'nin ısrarla makinenin imam tarafından gönderilen biri tarafından götürüldüğüne kendisini iknaya çalıştığını

aktarır. Ancak, yazar, imamın böyle bir şey yapmasına ihtimal vermeyerek müezzinin fotoğraf çekme sahnesini görmediğini bunun Loti'nin her şeyi ve çevresini gizemli ve esrareniz hale getirme eğiliminden ileri geldiğini savunur (Rochefoucauld, 1928: 140).

Kadınlar, yabancı erkeklerle temasa geçmelerde, onları gizlice eve almalarda çeşitli işaretleri ve sembolleri kullanırlar. Bu işaretlerin başında beyaz mendilin pencerenin kafesine bırakılması gelir. Beyaz mendil, kadının erkek ile dışarıda görüşmesinde veya erkeği içeriye almasında bir sakınca olmadığını belirtir. Pierre Loti'nin *Bezgin Kadınlar* romanının kahramanı André, Cenani, Melek ve Zeynep adlı kadınlar ile bu işaret sayesinde üç defa görüşme imkanı bulur. Bir defasında, mendili gören André, etrafı iyice kontrol ettikten sonra Cenani'nin evine korku ile dalar: "Beyaz işaret yerindeydi; artık çekilmek bahis mevzusu olamazdı. Baş eğik, bir uçuruma atılan insan gibi içeri girdi. Muazzam, eski üslupta, bu gün silahlı ve yıldızlı muhafızlarından biri avlu. Sade ve siyah çarşaf Melek vardı ve kendisine neşeli sesiyle: 'çabuk, çabuk, koşun!' dedi" (Loti, 2007: 209).

Gautier ise Pierre Loti'nin kahramanlarının yaşadıkları aşk maceralarını yalanlar gibidir. *İstanbul* eserinin yazarı, İstanbul'da yabancı bir erkek ile Müslüman kadının ilişkisinin son derece imkansız olduğunu ifade eder: "Bir erkek, Müslüman kadın görmek istiyorsa, maşlaha bakmaktan, arabaların tente aralarına göz atmaktan, talikaların pencereleri arkasında kaçamak görüntüler yakalamaktan ya da sıcağın ve yalnızlıktan yaşmakların arandığı bir anda, mezarlık servilerinin gölgesinde gözünü ilişenlerle yetinmek zorundadır" (Gautier, 2007: 183). Yazar, erkeğin gözüne ilişen kadınlara yaklaşması durumunda bir Müslümana göre "Köpek Hristiyan, dinsiz, gavur! Gökteki kuşlar çenene pislesin, evine veba girsin! Karın kısır olsun inşallah!" gibi çok ağır küfürler işitebileceğini aktarır. Ancak Gautier, kadınların bu öfkesinin samimi olmayıp son derece yapmacık olduğunu hatta bir kadının, Türk olsa bile kendisine bakıldığı için kızmayıp güzelliğinin gizli kalmasından memnurluk duymadığını savunur.

Yazar, yukarıda aktardığı küfür içeren lafların kendisine mi söylendiği ya da başkasından mı duyduğu konusuna açıklık getirmez. Bu lafların Gautier'ye hitaben söylenmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Zira kendisi ilk önce, bir Müslüman kadına ne kadar yaklaşılabileceğini "gözüne ilişenlerle yetinmek zorundadır" ifadesiyle belirttikten sonra, bu küfürleri "ancak fazla yaklaşırsa ve orada herhangi bir Türk bulunursa" gibi

şartlar yerine geldiğinde duyabileceğini aktarır (Gautier, 2007: 183). Bu durumda kendisinin, kadınlara fazla yaklaşım bu sözleri duymuş olma ihtimali güç kazanır.

Fransız yazarlar, bu kısıtlamanın yakın akrabalar için de geçerli olduğu düşüncesindedirler. Bir erkek en yakın akrabasında selamlıktan öteye geçemez. Bundan dolayı Gautier'nin 'gizemli şehir' dediği İstanbul'da bir Türk erkeğinin hayatı boyunca göreceği kadın yüzü bir elin parmakları kadar sınırlıdır: "Ancak baba ve erkek kardeş kızlarının ve kız kardeşlerinin yüzlerini açık görmeye hakkı vardır; daha az yakın akrabaların karşısında kadınlar örtünür; böylece bir Türk, hayatı boyunca ancak beş, altı Müslüman kadın yüzü görmüş olabilir" (Gautier, 2007. 184).

Gautier'ye göre haremağası ve bir zenci halayık eşliğinde dışarıya veya gezintiye çıkan kadınların erkeklerle konuşma imkanları bulunmaz. Ancak, Kapalıçarşı'da bu yasak çoğu zaman çiğnenir. Zira, çarşıya gelen İstanbul'un Müslüman hanımlarının eğlence olsun diye uzun süren pazarlık ettiklerini açıklar: "Pazarlık, İngiliz kadınlarını olduğu gibi Türk kadınlarını da eğlendirir; pazarlıkla zaman geçirir, evin erkek sahibinden başka, yabancı erkeklerle konuşma fırsatı bulur böylece" (Gautier, 2007: 115). Yazara göre bu pazarlık zevkenden pek az kadın kendisini mahrum eder.

3.1.2.2. Türk Edebiyatında Kadın Erkek İlişkileri

Fransız yazarların, 19. yüzyılda İstanbul'da kadın erkek ilişkilerine bakışlarını inceledikten sonra Türk yazarların konuyu nasıl ele aldıklarını görelim. Türkçe eserlerde genel olarak kadının hayatının evde, erkeğin gözetiminde geçtiği imajı oluşturulmaktadır. Bireyselliğini kazanamadığından dışarıya tek başına rahat bir şekilde çıkamayan kadın, dışarı çıktığında, akraba olsa dahi erkeklerle ortalık yerde konuşup görüşemez. Konuşmaya girişenlerin ise kötü bakışlara, müdahalelere ve büyük tehlikelere maruz kalmaları uzak ihtimal değildir.

Eserlerde, kadın erkek ilişkilerinin sınırlı bir çerçevede meydana geldiği görüşü hakimdir. Bu konuda Refik Halid Karay, Mehmet Rauf ve Halit Ziya'nın kurgusal eserlerinde yer verdikleri sahneler, konu hakkında kayda değer ipuçları verir. Karay *Sonuncu Kadeh* romanında geçmişi özetleme ve hatırlama tekniklerinden faydalanarak Murad Naci ve Cemşid'in gençlik dönemlerini aktarırken 19. yüzyıldaki kadın erkek ilişkilerinin olmadığı anlaşılır. Eserin birinci derecede kahramanı Cemşid, arkadaşı Murat Naci'nin oğlu Fırat ile kız arkadaşı Lale'nin nikahlı olmamalarına karşın son

derece sıcak ilişki içerisine girip aynı arabada oturmalarına şaşırır ve geçmişle bir kıyaslama yapar. Geçmişte yaşlarına bakılmaksızın kadınların sosyal yaşamın her alanında erkeklerden ayrı yaşamak zorunda olduklarını belirtir. Buna örnek olarak ta heryerdeki ayrı bölmeleri gösterir: “Böylelerini değil, kırk yıllık karı-kocaları bile ayırırlar, ayrı yerlere sokarlardı. Demin şehir vapurlarında kadınların perdeli bölmesini hatırlamıştı; Tünelde tramvayda da perdeler vardı. İki büklüm olmuş zavallı babasıyla anası bile Eminönü’nden kendi semtlerine gitmek gerekince gene ayrılırlar, ayrı kira arabalarına binerlerdi. Hesabını seven bir ahbabları vardı ki, kadınla erkeğin bir arabaya binmesi yasağından dolayı karısını arabanın içine oturtur, kendisi uşak rolüne girerek arabacının yanına yerleşirdi. Meşrutiyetin ilanından sonra da bu hal epeyce sürmüştü” (Karay, SK: 128). Bu değerlendirmesinde, kimi yasakların uygulamada yönetimce aşırı abartıldığını ve İstanbulluların hayatlarını sınırlayan kuralları kendi usullerince delindiğine işaret eder.

Nabizade Nazım’ın *Zehra* romanında yukarıdaki sahneye benzer bir olay yer alır. Anlatıcı, eserde Suphi ve Zehra’nın nikah kıydıktan sonra dahi düğüne kadar görüşemeyeceklerini bu nedenle birbirlerine fotoğraflarını verdiklerini aktarır (Nabizade Nazım, 2003: 46).

Cemşid, bir başka yerde de geçen yıllardaki kadın erkek ilişkisinin sınırlı oluşundan söz eder. Sevgilisi Şehriban’ın evde değil de *Bonmarché* mağazasında görüşmeyi uygun bulması Cemşid’i memnun etmez. Memnuniyetsizliği, İstanbul’un artık geçmişteki İstanbul olmadığı bu nedenle artık evlerde bile görüşülebileceği düşüncesinden kaynaklanır. Bu yüzden Şehriban’ın evde buluşmanın tehlikeli olduğuna dair endişelerini yersiz bulur. Cemşid, Şehriban’ın hala etkisinden kurtulamadığı ve geride kaldığına sevindiği eski günlerin kadın erkek ilişkilerini şöyle betimler: “Çarşafli bir Müslüman kızı, meşrutiyet devrinde bile alışveriş edilen yerlerden başka bir yere, mesela lokantaya ne yalnız, ne de bir erkekle giremezdi ki... isterse o erkek kocası veya kardeşi olsun. Şimdi biz bile hatırlarken bu çok uzakta kalmış o günlere şaşıyoruz değil mi Murad?” (Karay, SK: 161).

Mehmet Rauf da farklı eserlerinde konuyu işleyerek kadın erkek ilişkilerinin bu dönemde yok denecek kadar az olduğunu belirtir. Kadın erkek yakınlaşmasından yana olmakla beraber Karay ve Uşaklıgil’den farklı olarak eski günleri özlemle hatırlar. Zira, iki cinsin yakınlaşmasıyla beraber kadının şiirselliğini yitirip adeta müşterileri çekmeye

çalışan “Yahudi Bezirgan”a benzediğini söyler. Eskiden erkek ile kadınların buluşmalarının oldukça zor olduğunu bunun da kadına gizem ve çekicilik verdiğini ifade ederek onu uzak gözlerde gülümseyen yıldıza benzetir.

Rauf, *Eski Aşk Geceleri* eserinin aynı adı taşıyan hikayesinde kadının tek başına bir yere çıkamamasına rağmen erkeğin gözünde önemli bir varlık olduğunu dile getirir: “Yalnız bir yere oturamaz, kendi kendilerine sokağa çıkamazlardı. Bütün bu durumlar onların değerini ne kadar yükseltirse, aşka da o kadar tatlı, o kadar nefis ve sarhoş edici bir tat verir, onu eni konu bir tapınma durumuna getirirdi” (Mehmet Rauf, 2003: 18-21). Yazar, bu dönem İstanbul’unda, kadınların erkeklerden uzak halinin ona ayrı bir değer kattığı inancındadır. Aynı konuyu *En Hoş Macera* hikayesinde de ele alarak erkeğin görüşemediği kadına karşı sonsuz bir aşk ve görme arzusu duyduğunu belirtmeye çalışır. Hikayenin erkek kahramanı, uzak kaldığı kadının silüetini karşı evin açık penceresinden uzun süre seyretmekten haz alır (Mehmet Rauf, 2003: 67).

Daha cesaretli olan kahramanlar ise gönül ilişkilerine girmek isteyen kadınlarla buluşmanın yollarını ararlar. Rauf, bu kadınların bakışlarının kimi zaman sonuçsuz kaldığını, kimi zaman da haftalarca belki de aylarca süren kovalamaca sonucu çok mutlu buluşmaya yol açtığını dile getirir. *En Hoş Macera* öyküsünde şair Mehdi’nin, çabaları mutlu bir sonla noktalanır. Mehdi, yaşlı kadın ile sokağa çıkabilmiş bir genç kadını beğenerek takip eder. Yeldirmesi içerisinde, uyumlu vücut hatlarıyla, kendisine şiir dolu bir görüntü sunan kadınla bütün güçlüklerle rağmen görüşmeyi başarır. Görüşme şekli bazen ilginç bir hal alır. Uşakların ve aşçıların gözetiminde sıkı korunan evin bahçesinde ayağının altına bir taş koyarak yapılan görüşmeler, korku ve kaygı içinde gerçekleşir.

Mehdi, ilk günlerde pencerenin kafesinin arkasında kadının sadece sesini duyabildiğini daha sonra kızı kafesin altından elini uzatmaya ikna ederek eline dokunduğunu ve bundan adeta kendinden geçercesine mutlu olduğunu söyler. Dokunuşun kendisini mutlu kılmasına neden olarak kadınlarla ilişkilerin olmamasına bağlar. Zira o dönemde “bir kadınla konuşmak değil, ona bakmanın bile yasak” olduğunu aktarır (Mehmet Rauf, 2003: 70). Anlatıcı her ne kadar burada ‘yasak’ sözcüğünü kullansa da, kadın erkek ilişkilerinin sınırlı olmasından yana bir tavır içindedir. Zira ona göre bu durum, kadına bir yücelik kazandırır.

Mehmet Rauf, diğer eserlerinde İstanbul'da genel olarak kadın ve erkek cinsleri arasında ilişkilerin olmadığı düşüncesini egemen kılar. *En Hoş Macera* hikayesinde de başlarından geçen en güzel hikayeyi aktaran üç kişiden biri olan şair Mehdi, Ada'da yaşadıklarından hareketle Müslüman İstanbullulardaki kadın erkek ilişkilerini yokluğuna değinerek bunu eleştirir. Mehdi, burada kaldığı süre içerisinde Hıristiyanların canlı, hareketli hayatlarına tanık olduğunu ancak Türklerin bu hayatın bütün zevklerinden mahrum Hıristiyanlar arasında kaybolmuş ot gibi bitkisel bir hayat sürdüklerini gözlemler. Bu "Bitkisel Hayatı" ise Türk milletinin kadın ve erkeklerinin aynı ortamı paylaşma konusundaki aşılması zor engellere bağlar: "Mesela ne haddine ki bir Türk kadını, bir erkekle sokakta görüşebilsin. Sokakta değil, evlerde buluşmak bile en kanlı tehlikeye göğüs germektir. Yalnız komşular değil, gelip geçenler bile en keskin bir dikkatle en küçük işaretten nem kaparlar ve ele geçecek olursa karakola sürükleyerek ölünceye kadar döver, harap ederlerdi. Demek kadınları yalnız uzaktan görür, uzaktan koklar ve uzaktan severdik" (Mehmet Rauf, 2003: 68). Kadınların uzaktan hayalinin onları şiirsel bir hava ile bin bir süse bezediğini söyler.

Halid Ziya, *Nesl-i Ahir* eserini yazdığı dönemde de kadın ve erkeğin dışarıda birlikte gezme konusunda sıkıntılar yaşandığını ifade etmektedir.. Bu sıkıntılar, sadece halktan kaynaklanmadığı güvenlik güçleri tarafından da görüşmelerin engellendiği görülmektedir. Süleyman Nüzhet ve kızı Azra, Beyoğlu'ndaki gezintilerinin sonunda *Lebon* pastanesinde oturmak istemelerine karşın, vitrinin önünde duran kolluk kuvvetlerinden çekinerek içeri girmeye cesaret edemezler. Yazar, buna sebep olarak ta romanın geçtiği dönemde, baba kız dahi olsa ya da evli oldukları kesinlikle ispatlanamayan Müslüman kadın ve erkeklerin böyle yerlerde bir arada oturmalarının pek hoş karşılanmamasını gösterir.

Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbi* eserinde de polislerin beraber görünen kadın ve erkeklere müdahale ettiği iddia edilir. Eserde adı geçen Mediha adlı genç kız, kadınların sosyal hayata dahil olmalarını, kocalarıyla beraber tiyatrolara gitmeleri gerektiğini savunarak bunun şimdilik mümkün olmadığını zira polisin engel çıkardığını belirtir: "Bugün kadının kocası ile sokağa çıkması elan ayıp görünüyor. Hatta seyir yerlerinde beraber oturmalarına polis mani oluyor" cümleleri ile belirtir (Mehmet Rauf, 2006: 40).

Nesl-i Ahir'de baba ile kızın bir arada olamama sıkıntısı Müslüman semtlerde daha da artar. Bu sıkıntı aynı arabaya binmelerine dahi engel teşkil eder. Süleyman Nüzhet kızıyla atlı arabaya binip Beyoğlu'ndan Emirgan'a beraber gitmek istediği ancak bunun Müslüman semtlerde hoş karşılanmadığından yapamamaktadır. Bundan dolayı, eşyalarını koydukları arabanın sahibi Azra'nın yanında Nüzhet'i, Beşiktaş'a kadar alabileceğini, ondan sonra inmesi gerektiğini açıklar. Nüzhet ise "Orada arabadan inmektense burada başka bir arabaya binmek daha kolay.." (Uşaklıgil, 1990: 139-142) der ve Beşiktaş iskelesine kızıyla ayrı arabayla varır.

Baba kızın bir arada ve aynı arabada olmanın tehlikesine işaret eden benzer bir örnek de Ahmet Mithat'ın *Müşahedat* eserinde yaşanır. Yazar, manevi kızı olarak kabul ettiği Matmazel Siranuş ile aynı yöne doğru gitmelerine rağmen tek arabaya binmekten sakınır. Ahmet Mithat, ne kadar yakın olursa olsunlar Müslüman erkek ve kadınların İstanbul'un Müslüman semtlerinde beraber gezemediklerini şu ifadelerle aktarır: "Eğerçi İstanbul cihetine kadar ikimizin de yolu birse de birlikte gidemedik. Adet-i beldemiz iktizasınca İstanbul'da İslam'dan maruf bir zatın her nesi olursa olsun, bir kadınla bir arabada gitmesi muayyeb-i memnuadandır" (Ahmet Mithat, M: 303).

Açık alanlar ve toplumsal mekanlarda birbirlerinden uzak yaşamak zorunda kalan kadın ve erkekler, kapalı alanlarda da ayrı kalır. Bunun en iyi örneği vapur ve tiyatro salonlarında görülür. Eserlerde vapur gibi ulaşım araçları ve eğlence mekanı olan tiyatro salonları gibi halka açık yerlerde kadınlara ayrı bölmeler oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Halid Ziya'nın yukarıda adı geçen romanında Süleyman Nüzhet ve kızı Beşiktaş iskelesinde bindikleri vapurda da yolları ayrılır ve Azra, kadınlar için ayrılan bölmeye geçer. Azra, kadınların meraklı bakışları arasında ilk kez vapurda kadınların arasında bulunur.

Kapalı alanlarda özellikle tiyatrolarda, kadınlar için ayrı localar, kafesli bölümler ayrıldığı görülmektedir. Ahmet Mithat Efendi'nin *Vah* eserinde, tıpkı vapurdaki gibi tiyatro salonunda da kadınlara mahsus özel bölme yer alır. Eserde, yazarın deyimiyle "üç beş züppe", kadınların bulunduğu kısmı dürbünle izleyerek tiyatrodaki bazı münasebetsizliklerde bulunur (Ahmet Mithat, 2007: 51).

Haremlik selamlık, aynı evde, hatta yabancı kimsenin bulunmadığı yakın akrabalar arasında da yaşanır. *Nesl-i Ahir* romanında Emirgan'daki yalıda Süleyman Nüzhet, yemeği yeğenleriyle ayrı bir sofrada yediklerin belirtir. Anlatıcı söz konusu

yeğenlerinin küçüklüğünden beri tanıdığı Server ve Suzan olduğunu belirterek konuya dikkat çeker. Sahnenin ilginçliğini belirtmek için şunu söyler: “Kadınlardan maksat, Nüzhet’in kız kardeşiyle eniştesinin, biri kocasından ayrılmış, öteki evlenmekte geç kalmış iki yeğeni” (Uşaklıgil, 1990: 147).

İncelenen edebi eserlerde yukarıdaki örneklerde dile getirildiği gibi kadınların erkeklerle olan ilişkilerinin yok denecek kadar sınırlı olduğu anlaşılmaktadır. Kadın tek başına dışarı çıkamaz, birkaç mağazanın dışında kalan mağazalardan alışveriş yapamaz. Samiha Ayverdi, *İbrahim Efendi Konağı* isimli eserinde konağın bayram hazırlığı bahsinde kadınların dışarı çıkabilmelerine değinirken o dönemde kadınların alış-verişe çıkıp istediği kumaşı seçme hakkına sahip olmadığını söyler. Bu işin kahya kadınlar tarafından yerine getirildiğini, bu yüzden konaktaki alışverişini pek tecrübeli olan Hacı Sabire Hanımın yaptığını dile getirir. Bir başka sayfada ise kadınların alışverişini, ya kocaları ya da babaları tarafından yapıldığını, cariyelerin ise ihtiyaçlarının kahya kadınlar tarafından yerine getirildiğini anlatır (Ayverdi, İEK: 128).

Görüldüğü gibi 19. yüzyıl boyunca kadınlar, erkekler ile ilişki kuramaz ve onlardan uzak bir yaşam sürer. Bu da bazı kadınları erkeklerle, gizli buluşmaya ve randevulaşmaya iter. Kadınlar, mesire veya sokaklarda çeşitli anlamlar ifade eden işaretler yaparak erkeklere ne kadar aşık olduklarını, nerede buluşacaklarını v.s. bildirirler. (İşaretlerin ifade ettikleri anlamlar için bkz s. 481).

Kadınların erkeklerle buluşmalarının aşırı derecede denetlenmesi toplumsal hayatın ve sosyal faaliyetlerin olumsuz yönde etkilemiştir. Zira, kadın erkek ilişkilerinin kolay bir şekilde kurulabildiği Beyoğlu’nda sosyal bir hareketlilik yaşandığı görülmektedir. Buna karşın, bu tarz ilişkilerin güç bir şekilde gerçekleştiği Müslüman semtlerde ise canlılık gözlemlenmez.

3.1.2.3. Fransızca Türkçe Eserlerde Harem Hayatı ve Kadın Erkek İlişkilerine Bakış Açısının Karşılaştırılması

Yukarıda detaylıca verilen bilgilerden, 19. yüzyıl İstanbul’unda Müslüman kadınların yabancı erkeklerle görüşmelerinin ve tek başlarına dışarı çıkmalarının yasak olduğu sonucuna ortaya çıkmaktadır. Beyoğlu gezintileri veya mesirelerde günleri dışında kadın, ancak bir uşak ya da yaşlı bir kadın eşliğinde dışarı çıkma imkanına sahiptir. Dışarıda yalnız olduğunda çoğu zaman erkeklerin kötü zanlarına sebebiyet

verir. Erkek, vapurda ya da sokakta tek başına gördüğü alımlı hanımları takip ederek onlarla görüşmeyi çabalar. Ahmet Mithat'ın *Vah* romanında Behçet Beyin, vapurda gördüğü Ferdane'yi izlemesi, iddialarımıza iyi bir örnek teşkil eder. Namuslu kadın olmasına karşın Ferdane'nin tek başına vapura binmesi Behçet'in onu takip etmesine yol açmıştır.

Kadınların sosyal yaşamdan uzak durmaları, Türk yazarlarını kurgusal eserlerinde gayri Müslim kadınlarını kahraman olarak kullanmaya iter. Yazarlar, bir yandan bunu yaparken diğer yandan da kadınların günlük yaşamın dışında kalmalarını yer yer eleştirirler. Bütün bunlara karşın dışarı çıkmayı, erkeklerle ayak üstü dahi görüşmeyi kollaması, kadının çeşitli tehlikeleri göze alması demek olup bu da büyük bir cesaret gerektirir.

Türk edebi eserlerinde, dile getirilen kadın-erkek ilişkilerinin genel çerçevesi Fransız yazarların bu konuda çizdikleri çerçeve ile paralellik arz eder. Yüzyılın başlarında İstanbul'a gelen Chateaubriand'dan Claude Farrère'e dek bütün yazarlar, ilişkilerin sınırlı olmasına, şehrin sokaklarının kadınlardan arındırılmış durumuna şaşırırlar. İstanbul'a iner inmez şehirde kadınların yokluğuna şaşırın Chateaubriand'dan bu yana, İstanbul'a gelen bütün yazarlar, kadınların sosyal hayata katılmaması ve erkeklerle beraber gezmemesi konusunu eserlerinde işlemişlerdir.

Kimisi kadınların bu durumunu eleştirirken kimisi de daha oryantal bulduğundan İstanbul'a yaklaşımın mevcut durum olduğu tezini desteklerler. Özellikle, Pierre Loti ve Claude Farrère İstanbul kadınının, Avrupalı kadına olan her türlü özenti girişimine karşı çıkarlar. Bu yüzden, Batılı kadınlardan bir farkı kalmayan Beyoğlu'nun gayr-i Müslim kadınlarını 'zavallı' olarak nitelendirirler.

Mehmet Rauf da bir eserinde adı geçen iki Fransız yazarın düşüncelerini paylaşarak kadınların eski hallerini, erkek ortamından uzak durmalarını takdir eder. Zira ona göre, yeni kadın tipinin adeta "Yahudi Bezirgan" gibi erkekleri oyuna getirerek şiiresselliğini yitirdiğini savunur.

Pierre Loti'nin Müslüman kadının erkeklerle ilişkileri konusuna yaklaşımının çifte standart ve bencillik içerir. Yazarın kahramanları, bir yandan haremde erkeklerle ilişki kurmadan hayatları boyunca yabancı yüz olarak sadece kocalarının yüzünü gören kadınların hayatlarını savunurken diğer yandan Seniha ve Aziyade gibi kadınlarla ilişkiye geçerler. Loti'nin kahramanı bu iki kadınla yaşadığı hayatı macera olarak

nitelendirir ve bu durumdan büyük zevk duyar. Kahraman, bir yandan herkese kapalı harem yaşamını oryantal bulup çıkarken diğer yandan da onun bu yaşamın dışına çıkmak isteyen kadınlarla beraber olması, onları tehlikenin içine atması bir çelişki olarak durur. İstanbul'a bir deniz subayı olarak gelen Loti'nin kahramanlarının yaşadıkları yaşanmış ise bu onların haremde mevcut durumuma sahiplenmesinin arkasındaki asıl maksadın, kadınlarla ilişkisini bir macera ortamında yaşamak istemesinden kaynaklanır. Baldıran ise *Aziyadé* romanında geçen ilişkilerin imkansız olduğunu belirterek haklı olarak yazarı eleştirir. Araştırmacıya göre saraydaki içöğlanlarının bile yüzlerinin kapatıldığı muhafazakar bir ortamda Loti'nin evli Müslüman bir kadınla yaşadığını iddia ettiği yasak aşk "Müslüman mahallesinde salyangoz satmak"tır (Baldıran, 2005: 22).

Loti'nin *Aziyade* romanında haremde bulunan kadınların sıkıntıdan ilk fırsatta önlerine çıkan erkekle -bu kayıkçı da olabilir- seviştiklerini ve bunu "Eğer Avrupalı bunun böyle olduğunu bilse, bu işe cesaret edebilse ya da elverişli bir ortam bulabilse bunu deneyebilir" ifadesiyle adeta Batılı erkeklere bildirmesi ondaki oryantalist bakış açısının izlerini göstermektedir. Galip Baldıran da yazarın bu ifadelerinde hem geleneksel oryantal söylemin etkilerini arar hem de romanın satışını artırmaya yönelik çabaları sezer: "Burada batılı okuyucuyu alışageldiği Doğu imajı konusunda kuşkuya düşürmeme ve kitabın satış gücünü artırmak amacıyla cinselliği öne çıkarma hesaplarının olduğunu söylemek pek de yanlış olmaz" (Baldıran, 2005: 43).

Fransız yazarın İstanbul'un yerli Müslüman kadınına yönelttiği gayri meşru ilişkiye girme suçlamasına benzer suçlamalara Türk yazarlarda rastlanılmaz. Yazarlar, bu suçlamayı gayri müslim kadın karakterlere özellikle de Rum karakterlere yöneltir. İncelenen eserlerde, Rum kadınları, kendilerini kolayca bir erkeğin kollarına bırakacak kadar serbest davranmaktalar.

3.1.3. Alış Veriş Mekanları

3.1.3.1. Fransız Edebiyatında Alış Veriş Mekanları

Fransızca eserlerde camiler, saraylar, han ve kervansaraylardan sonra İstanbul'a bir Doğu şehri görünümü veren yerler çarşı, dükkan ve pazar gibi alış veriş yerleridir. Bunların başında çarşılar gelir. Çarşıların en ünlüleri Kapalıçarşı, Mısır Çarşısıdır. Bazı edebiyatçılara göre Kapalıçarşı Türkiye ve Doğu demektir. Bu çarşı, dışarıdan bakıldığında

imgelerdeki anıtsal ve ihtişamlı özelliği bulunmayan bir yapılar kompleksidir. Ancak içine girildiğinde, sayısız küçük kubbeleri, sokakları, koridorları, meydanları, çeşmeleri ile karmakarışık bir labirent, adeta şehir içinde bir şehir demektir. Flaubert de amcasına yazdığı mektupta, bu mekanın labirent biçimine dikkat çeker: “Kapalıçarşılara bir kez girdiniz mi, bir daha kolay kolay çıkamazdınız” (Flaubert, 1850, Correspondances: Lettre à son oncle).

Çarşının dış görünüşü, Doğu'nun ihtişamına gölge düşürse de içindeki, göz kamaştırıcı ve bir kısmı Avrupa'da kullanılmayan malları, yapının ilginçliğini arttırır. Kapalıçarşı'da İzmir Bedesten'in aksine, her sokakta sadece bir ürün satılmaktadır. Mallar çok farklı yerlerden ve çoğu eski zaman ürünleridir. Yeni gördüğü eşyalar, elbiseler yazarları Binbir Gece Masalları'nın gizemli dünyasına da götürmesi olasıdır. Çoğu Kuzey Afrika, Çin gibi Doğu ülkelerinden gelen ürünlerin arasında az da olsa Avrupa'dan gelenler de bulunur. Dükkanların önünde sergilenen giysiler, antika eşyalar, silahlar insanı eski zamanlara götürür. Gezgin yazar, eline aldığı bir kılıçta Selahaddin Eyyubi'yi, Aslan Yürekli Richard'ı, Timur'u, Cengiz Han'ı, Fatih Sultan Mehmet'i, Hazreti Muhammed'in maceralarını hatırlaması olasıdır.

Yazarların anlatılarında İstanbul'daki önemli çarşıların ikincisi Mısır Çarşısıdır. Burada da bir düzen bulunmamakta ve kargaşalık hakim olmaktadır. İnsanın aklına gelebilecek tüm egzotik ürünler, birbirine karışan ve insanı sarhoş eden kokularıyla, baharatlar ve koca karı ilaçları yerde ağzı açık çuvallarda bir aradadır.

Kapalı çarşılar dışında gezgin yazarların ilgisini çeken yerler, dükkanlardır. Bunlar Batı'dakilerden ayrı oryantal bir atmosfer yaratırlar. Genellikle duvar içinde konumlanmış bu yerler, günün kararması ile kepenklerin kapatılıp hiçbir şeyin görülmediği satış noktalarıdır. Yapısal farklılıklarının yanında baraka şeklinde olmaları, sadelikleri rağmen çok değerli ürünlerin satılmasına ev sahipliği yapmaları Avrupalılar için ilginç ve yenidir. Normal günlerde gezgin edebiyatçıların içini açmayan ama dikkatlerini çeken geleneksel dükkanlar, Ramazan gecelerinde ayrı bir çekiciliğe bürünürler. Işıklandırılmış sergiler, kaldırımlara

taşan mallar, sabahlara kadar açık bu dükkanlar insanlarla dolup taşarlar. Gautier, İstanbulluların bu yerlerde yalnızca alışveriş yapmadıklarını, aynı zamanda eğlendiklerini ve yiyip içtiklerini belirtir:

“Geceleri açık dükkanlar ıslıl ıslıl yanar karşı evlerin neşeyle geri gönderdikleri canlı ışık sızıntıları saçar. Sergilerde lambalar, mumlar ve yağda yüzen kandiller görülüyor. Küçük parçalara bölünmüş, şişlere geçirilmiş koyun etinden yapılan kebaplar, korların canlı yansımaları ile aydınlanıyor, baklava dilimlerinin piştiği fırınlar kızıl ağızlarını açıyor, açık hava satıcıları, alıcıların ilgisini çekmek ve mallarını göze göstermek için tablalarını küçük mumlarla çepeçevre donatıyorlar. Dost sohbetleri, serin havanın alevini titrettiği üç gözlü bir lambanın ya da büyük bir fenerin çevresinde birlikte yemek yiyorlar” (Gautier, 2007: 94-95).

İstanbul eserinin yazarı Gautier, ayrı bir bölümde, İstanbulluların günlük yaşamının bir parçası hatta öncül ihtiyaçlarından dediği tütün satan dükkanlardan ve tütünün içilmesine yarayan çubukların, imame ve lülelerin yapılıp satıldığı işliklerden söz eder. Gautier, içlerinde satılan ya da yapılan yöresel renk açısından zengin ürünlere çok yönlü bir ilgi duyar. Başka Fransız edebiyatçıların söz etmedikleri, birbiriyle ilişkisiz gibi görünen unsurları Gautier titizlikle inceler. Bu dükkanlar, gezgin edebiyatçı özeni içinde bir araya getirildiklerinde İstanbul’u eksiksiz yansıtır. Zira küçük ama karakteristik ayrıntıları barındırırlar.

Türkiye’de tütün satan, besin maddeleri yapan ya da satan dükkanların Fransa’dakilerden farklı, pitoresk bir başka yanları da, bu mekanların üretilip satılan malların aynı zamanda tüketildiği yerler olmasıdır. Gautier, bu dükkanlara yüksek rütbelilerin de geldiğini aktarır: “Oruç ayında, vezirler, paşalar ve öteki yüksek kişiler, tütüncü dükkanlarında, tütün içmek, sohbet etmek, haberleri öğrenmek için, küçük taburelerin ya da tütün kolilerinin, yün çuvalları üstüne oturan parlamento üyeleri gibi teklifsizce otururlar” (Gautier, 1910: 111-112).

Aynı yazar tütün mekanlarından sonra yiyecek dükkanlarına da değinir. Buralarda, her şey göz önünde hazırlanılır. Yiyeceklerin, kebapların, baklavaların, şekerlemelerin de hazırlanışını seyretmek olanaklıdır. Gezgin yazar için bu yiyecekler kadar hazırlanışları da yöresel renklerle doludur. Gautier, müşterilerinin gözü önünde lokum yapan satıcıyı ve lokum hazırlanış biçimini tasvir eder: “Kara sakallı, sert yüzlü dükkan sahibi, ürkütücü ama sevimli bir tavırla, pembe ve beyaz lokumlardan bir Parisli damağı için biraz aşırı tatlı olmasına karşın geleneksel renk aşkıyla fazla yediğim pek hoş kokulu ve lezzetli her tür egzotik

şekerlemeden koydurdu önümüze.” (Gautier, 1910: 98). Aynı dükkanın arkasında lokum yapma sahnesini gözetler.

Saatlerce oturulabilen bu dükkanların, içlerinde görülenler kadar, dışarıdan bakıldığında görülenler de, Gautier için duyamadığı pek yeni tablolar oluşturur. Doğuya hatta salt Türkiye’ye özgü küçük bir sanayi kolu olan çubuk, imame ve lüle işlemleri, yazarın önlerinde saatlerce eğleştiği, çalışmaları ilgiyle izlediği yerler olur. Gördükleri, bütünü Doğu’ya özgü türden güzel bir tablo oluşturur (Gautier, 1910: 113).

İstanbul’da tüm bu yerlerde, yabancıyı şaşkırtan, ona Müslüman şehrinde olduğunu hissettiren bir başka şey de dükkanlarda kadın satıcıların yokluğudur. Gautier, bunu İstanbulluların kıskançlığına bağlar:

“Müslümanların kıskançlığı, ticaretin zorunlu kıldığı kadın erkek ilişkilerine dayanamaz. Dolayısıyla güven duymadığı kadını alışverişten men etmiştir.. Bizde kadınlara bırakılmış işlerle ilgili çoğu küçük ayrıntı, Türkiye’de şişkin pazulu., kıvrık sakallı, boğa gibi kalın boyunlu atletik yapılı iriyarı erkekler tarafından yapılıyor, bu da bize haklı biçimde gülünç görünüyor” (Gautier, 1910: 110).

Çarşılarda gezgin yazarlar için ilginç olan bir başka şey de vitrin düzenlem sanatının ve ürünü sergileme sanatının olmayışdır. Satılan ürünlerin çoğunun üstüste atılıp gelişigüzel sergilenmeleri, çoğu yazara göre ilkeliktir. Gautier’ye göre İstanbullular, vitrin sanatını bilmediklerinden en iyi düzenlenmiş ve şehrin en büyük alışveriş yeri olan Kapalıçarşı’da da bu böyledir: “Türkler mal sergilemeyi Fossin, Lemonnier, Marlet ya da Bapst’in anladığı gibi anlamaz, ağaçtan küçük kaselere avuç dolusu atılmış, yontulmamış elmaslar cam parçaları görünümündedir. Bununla beraber, bu iki paralık dükkanların birinde rahatça bir milyon harcanabilirdi” (Gautier, 1910: 129).

Satıcıların tutumları da yazarlara son derece ilgi çekici gelir. Bir hasır ya da halı parçası üstünde oturan satıcılar, çubuklarını, kahvelerini yavaş yavaş içerler. Gün boyunca kaygısız, ilgisiz bir şekilde, tesbih çekerek, işleri için çok az kaygı duyarlar. Poqueville’e göre İstanbul esnafı malını satmak istememez gibi bir tavır takınır:

“İş için endişelenmez, satmak için acele de etmez. Yüksek fiyat istemekte beceriksiz olduğundan istediğinden düşük bir fiyat verilen malı, hiçbir şey söylemeksizin geri çekiyor. Dükkanında zenginleşmek için değil de zorunlu olduğu için oturuyor görünüyor. İş yerini gözetlemesi için çoğu zaman kimseyi bırakmadan mekanı terkeder” (Poqueville, 1801: 109-110).

Tüm bunlar satıcılar için olduğu kadar alıcılar için de geçerlidir. Gautier de bu konuya değinerek alıcıların da satıcıların uyuşuk bir şekilde ayakta uydurduklarını ifade eder. Ona göre alıcılar genellikle dışarıda, ayakta durur ve satış kurallarının çekiciliğinden uzak üstüste yığılmış malları oradan incelerler. İngilizlerin “Vakit nakittir” atasözünün burada geçersiz olduğunu belirtir (Gautier, 1910: 57).

Flaubert, hiçbir şey satın almadan defalarca Kapalıçarşı’ya gelip satıcıların yanında oturulabileceğini söyler: “Tüm dükkanlar açık, insan birinin kenarında oturuyor, satıcının çubuğunu alarak onunla sohbet ediyor. Buralara alışveriş yapmadan yirmi gün arka arkaya uğranabilir” (Flaubert, 1850, Correspondances: Lettre à son oncle). Hızlı yaşamaya alışmış gezgin yazarlar, çekici buldukları atmosfere hemen girerler. İstanbullulara imrenerek bu harika malları evirip çevirerek, seyrederek saatlerce zaman geçirenler de bulunur.

Çarşılarda mallar ve satıcılar kadar alıcılar da yazarların dikkatini çekerler. Hatta çoğu zaman gezgin edebiyatçı, pazar yerine renkli elbiseleriyle dolaşan kadınlara, onların yanında duran harem ağalarına, siyah dadılara, çubukla tütün içen erkeklere odaklanır: “Dükkanların önünde duran, oturan elma yeşili, pembe mor ya da gök mavisi feraceleri ve saydamsız yaşmakları özenle kapalı sayısız kadın grupları, sürekli yenilenen, çubukları ağızlarında ya da ellerinde kölelerin takip ettiği yaya Türklerin oluşturduğu büyük bir kalabalık, güzel çocuklar taşıyan arap cariyelerin eşliğinde peçeli kadınlar; bu sıkışık ve sessiz kalabalığın arasından küçük adımlarla geçen atlı paşalar” (Gautier, 1910: 122) bulunur. Kısacası Müslüman İstanbulluların eski, yeni giysileri ve yaşam biçimi hakkında sayısız detay bu yerlerde gözlemlenerek betimlenir.

Kapalı çarşılardan sonra, meydanlarda, sokaklarda kurulan semt pazarları, sergiledikleri besin maddeleri, su ve şerbet satıcıları ile çok ilgi çeken yerlerdir:

“Ortalıkta yoğurt, kaymak sergileri, Türklerin düşkün oldukları şekerci dükkanları, su gücünden yararlanarak küçük çingiraklarını, değişik perdeli çan dizilerini ya da kristal şişe kapaklarını çınlatan su satıcılarının tezgahları, şerbet, buzlu su satılan küçük büfeler

meydanın kenarlarında sıralanırlar” (Gautier, 1910: 299). Pazarın bir başka yerinde ise at kiralayıcılarını, şekerleme, şerbet, kaymak ve baklava satıcıları, salatalık, balkabağı, Üsküdar üzümü, İzmir kavunu sergilendiğini gözlemler.

3.1.3.1. Türk Edebiyatında Alış Veriş Mekanları

3.1.3.2.1. Müslüman Semtlerde Alış Veriş Mekanları

Kapalıçarşı, Türk yazarların eserlerinde de İstanbulluların en önemli alışveriş mekanıdır. Çarşı, 1894 depremine dek, şehrin en üstün pazarı, en seçkin ve nadir kadın eşyasının bulunduğu bir piyasa yeri durumundadır. Ayverdi’ye göre antikanın en kıymetlisi, mücevherin müstesnası, kumaşın en ağır, hulasa eskinin de yeninin de en zarif ve değerlisini burada bulmak mümkündür

1894 depremi öncesinde, Kapalıçarşı esnafından Türk yazarların dikkatini çeken biri var ki, o da Kani Beydir. Ayverdi’ye göre depremin Kapalıçarşı’yı alt üst etmeden önce Kani Beyin çarşının en itibarlı tüccarı arasında bulunur. Özellikle yakışıklılığı alımlılığı, nazik ve iltifat etmeyi bilme özelliğiyle hanımlar arasında ilgi görür. Yazara, bu rağbet o dereceye varır ki bayanlar “Kani’den aldım” diyerek oranın müşterisi olduğunu belirtmek bile 19. yüzyıl sonu İstanbul toplumunun bayanlarınca bir şeref sayıldığını aktarır (Ayverdi, İEK: 132-134).

Alus da İstanbul hanımları arasında Kani Beyin şöhretini doğrulamaktadır: “Balmumcular kapısından veya Nuruosmaniye tarafında kupa arabadan inilir, haremağası veya Şebinkarahisarlı kıranta ağa peşte çarşıya girilirmiş. Etraftaki dükkanların ‘ala ipekli çarşaflarımız var, satendölyon, kaşmerdikoz kumaşlarımız var’lara, ‘Burası, burası hanımefendimiz’ gibi davetlere zerretüma havale-i semi itibar etmeden doğru İpekçi Kani Bey’in dükkanı boylanırmış”.

Ayverdi’nin kadınların İpekçi Kani’nin yakışıklılığına duydukları ilgiyi konusundaki ifadeleri Alus ta doğrular. Yazara göre, kadınların bu dükkana rağbeti sadece ürünlerinin kalitesinden kaynaklanmaz aynı zamanda Kani Bey’in yakışıklılığından da kaynaklanır: “O zaman Kani Bey çarşılı, genç yakışıklı, nazik, mültefit sözü, sohbeti, dünyalar değer. (..) O zaman itriyatı Ahmed Faruki Bey de Yağlıkçılar içinde bulunurmuş. Hiç alışveriş etmesen de ne zarar? Aslan gibi delikanlının kaşıyla gözünü, pembe pembe yanaklarını görmek bir kar” (Alus, 2007: 95).

İstanbul’da ünlü bir kaç çarşının dışında meslek gruplarının toplandıkları çarşılar da bulunur. Yaptığı işle anılan bu çarşılardan en fazla Ayverdi söz ederek dikkatlerimizi buraların önemine dikkat çeker. Bunlardan biri Tophane’deki Lüleçiler Çarşısı’dır: “Lüleçiler Çarşısı denilen bu sanat karhanelerinde, çubuk ve nargile lüleleri, tiryaki fincanları, gülbeşeker ve mürekkep hokkaları, kahve ve şeker kutuları, tepsiler, tütün tasları gibi günlük eşya yapılırdı” (Ayverdi, 2005: 96).

Lüleci dükkanlarının bodrumlarında kireç kuyusu gibi bir çukur bulunur, içlerinde de lüleci çamuru denen mercankırmızısı bir toprak dövülüp terbiye edilerek sakız kıvamına getirildikten sonra, sanatkarın hünerli eli, bu hamura istediği şekli verir.

Sanatkarın işi bu kadarla bitmez. Hokkalar, fincanlar, kaseler, lüleler fırınlanıp pişmeden önce, sanatkar, yoğurup şekil verdiği eserlerini altın yaldız ile nakışlar, bu yoldan da, içinde demlenip kıvama gelmiş sanat heyecanlarını, bir aşık coşkunuğu ile eserlerine nakleder, birikmiş artistik gücünü onlarla ilan eder.

Ayverdi'nin söz ettiği bir başka çarşı da, kağıt esnafının toplandığı Vezneciler semtinde bulunan Vezneciler çarşısıdır. Yazar, en iyi kağıtların bu mekanda bulunduğunu iddia eder: “Bunların en itinalı ve en makbul olanlarını da Vezneciler'deki kağıtçılar çarşısında bulmak mümkündür” (Ayverdi, İEK: 149). Aynı çarşıdan, yazar *İstanbul Geceleri* adlı eserinde de söz eder. Burada da çarşının ürettiği kağıtların eşi benzeri olmadığını iddia eder. “O kağıtçılar ki abadi, ahırlı ve ebru dediğimiz, bir deri gibi sağlam ve hilesiz mallarını bu omuz omuza vermiş dükkanlarda yapıp satarlar, o mürekkepler ki, taş havanlarda döve döve çıkardıkları metalarına gene kendi pazarlarında müşteri bulurlardı. Bu çarşının kağıdı üstüne, bu çarşının mürekkebi ile yazılan kitaplar, fermanlar, levhalar, hatt-ı hümayunlar, fetvalar, icazetler, vesikalar da asırlarca mahzenlerin rutubetinde, y da güneşin hararetinde kalsa gene de uçmaz, solmaz, bozulmazdı” (Ayverdi, İG: 66-67).

Ayverdi, *İstanbul Geceleri* adlı eserinde ise Beyazıt semtinde bulunan Hakkaklar Çarşısı'ndan söz eder. Yazar, bir zamanların sanat, fikir ve şiir pazarı olarak değerlendirdiği çarşıda, sadece hakkak dükkanları bulunmaz, sahaf, kehribar, kitapçı, kökçü gibi esnafın da dükkanları bulunduğunu belirtir. Ayverd, 19. yüzyıldaki bu çarşının kutsal bir mekan gibi görüldüğünü şu cümlelerle anlatır: “O Hakkaklar Çarşısı ki, mukaddes bir makammış gibi, yerden bir kadem yüksek ve içlerine ancak kunduralar dışarıda bırakılarak temiz ayakla girilen kilimli, postlu ve minderli tertemiz dükkanlarını birbirine daha yaklaştırmak, daha sokulmak, daha baş başa görmek için asmalar, mor salkımlarla karşıdan karşıya bağlamış, müşterek ve nebati bir örtünün altına sokmuştu.” (Ayverdi, İG: 60). Yazar, bu çarşıda, esnaflığın bütün adaplarına azami bir şekilde riayet edildiğini, çırakların ustalarının izni olmadan tezgah ve dükkan sahibi olmadıklarını da aktarır.

Ayverdi, eserin bir başka yerinde de Süleymaniye semtindeki Dökmeciler ve Divitçiler çarşılarına değinir. Divitçiler çarşısında pirinç, gümüş ve abanozdan üretilen divitlerin birer sanat harikası olduklarını ve sadece İstanbul'a değil ülkenin dört bir yanına gönderildiğini aktarır. Süleymaniye'de ki Dökmeciler çarşısını da şöyle betimler: “Yüzü gözü bakımsız çocuklar gibi bir

sıraya dizilmiş bu isli, dumanlı dükkanlarda kazanlar kaynar, kalıplar hazırlanır, tesviyeler yapılır, döküm çapakları temizlenir, yüksek hararetli potaların içinde su kesilmiş maden parçaları kalıplara dökülerek dondurulur” (Ayverdi, İG: 86-87). Bu şekilde, madenin istenilen şekle sokulduğunu ifade eder.

Ayverdi'nin büyük özenle anlattığı ve okuyucuda olumlu izlenim uyandıran çarşılar, Halid Ziya'nın *Nesl-i Ahir* romanında olumsuz bir tablo oluşturur. Eserin başkahramanı Süleyman Nüzhet Avrupa'dan dönüşünde kaç yıldır görmediği bazı yerleri, bu çarşıları tekrar görmek istediğinden Bitpazarı'nı ve Sahaflar Çarşısı'nı gezer: “Burada mini mini dükkancıkların içinde koca bir millete kültür ve olgunluk satan, gündün güne daralıyor sanılan bu köşecikte gittikçe büzülüp toplanmak gereksinmesini duyan kitapçıların, biraz ileride aynı camekanların yanında aynı yüzlerden oluşan hakkakların arasından geçer” (Uşaklıgil, 1990: 331). Beyazıt camisinin kuzeyinde bulunan Kağıtçıları'n da dış görünüşleri insana umut vermeyen tarzdadır: “Bu yıkık harap dükkanların, geçenleri ezmeye hazır duran perişanlığı” önünden ağır ağır yürür. Burada iyiye yönelik bir gelişmenin olmaması küçükken buradaki dükkanlardan kağıt kalem aldığını hatırlayan Süleyman Nüzhet'i şaşırtır. Çarşılar, eskiye nazaran daha çok eskiyip yıkıklaşmış, biraz daha ıssız ve hüznü bir hal almışlar.

Çarşılardan sonra Türk yazarların dikkatini çeken diğer alışveriş mekanları dükkanlardır. Ayverdi, *Mesih Paşa İmamı* eserinde söz konusu olan bakkal dükkanının sahibi ile ilgili olarak dürüst bir esnaf portresi çizmez. Bakkal, mahallenin imamı ve muhtarına az evvel doğruluktan dem vururken şimdi kendisi bunun tam tersini yapmaktadır. Dükkana gidip çırağın bir teneke zeytinyağını devirip onu zarara uğrattığını görünce, az önce dudaklarından cevher gibi güzel sözler dökülen bakkal sahibi, şimdi en ağır hakaretler ve küfürler savurmaya başlar. Ancak, biraz sonra zararın kötü bir muamele ve acı bir söz ile yerine gelmeyeceğini anlayan dükkan sahibi, çırağına zararı kapatması için gayri meşru yollara başvurmasını tavsiye eder: “Yüz dirhem mal isteyen müşteriye on dirhem eksik verirsin. Yarım okka isteyene yirmi. Eğer bir, birden fazla pirinç, şeker, un almaya gelen olursa korkma iyice çırpıştır. Amma yine sersemlik edeyim deme; bazısının gözü açık olur. Terazide yapamadığını külaha doldururken becer” (Ayverdi, 2000. 117). Çırak, bu sözleri gayet iyi anlar ve uygulamaya koyar. Zaten kendisi, yıl atlamış iki çuval kurtlu bakla ile nohodu bu seneninkilere karıştırmakla, aylarca kireçte kalan yumurtaları ılık suya sokarak günlük diye satmakla ustasına haddinden fazla kar sağlamıştı.

Refik Halid'in *Sonuncu Kadeh* adlı eserinde de mahalle dükkanlarının içinde buldukları olumsuz şartlara ilişkin sahneye rastlanmaktadır. Eserde, dadısıyla beraber Şehriban, sevgilisi

Cemşid'in evine gelir. Uzun süre baş başa kalmak için, dadısını bir şeyler satın almak bahanesiyle mahalle bakkalına gönderir. Dadı, dönüşünde, satılan ürünleri beğenmediğini zira çoğunun bayat olduğunu söyler. Anlatıcı, burada devreye girerek dadının ifadelerinin doğru olduğunu 19. yüzyılda bazı bakkalların durumlarının içler acısı olduğunu açıklar: “Gerçekten de o tarihte mahalle bakkal dükkanları ancak gelirleri pek kıt olanların alışveriş ettikleri düşük kaliteli yerlerdi. Nerede şimdiki gibi geniş camekanlı ve çeşit çeşit konserve kutularıyla, renk renk şişelerle, reçel kavanozcuıkları ve şık makarna ambalajlarıyla süslü tertemiz, ferah ışıklı dükkanlar?” (Karay, SK: 119). Yazar o dönemde temiz bir dükkan bulabilmek için ancak Beyoğlu'na gitmek gerektiğini de aktarır.

İstanbul dükkan ve bakkallarının iç kısmında, satın alınan yiyecek türü malzemenin yenebildiği bir bölüm bulunmaktadır. Refik Halid'in *Bu Bizim Hayatımız* eserinin kahramanı Şemsi de girdiği Şenhayat mağazasının bu bölümüne dikkat çeker: “Mağazanın bir bölümünde mezeler satılıyor, bir tarafta yüksek ayaklı iskemlelere tünemiş adamlar harıl harıl bira içip öteberi atıştırıyor. Salona öyle ağır bir sigara dumanı sinmiş ki manzara Şemsi'ye adesesini iyi ayarlanmamış bir film sahnesine bakar gibi baş döndürücü geldi. (...) yanmış yağ kokan bir tütün varmış ve içilirmiş gibi! Büyük buzdolaplarının vitrinlerine sıralanmış çeşitli mezeler ise fazla cilalı, boyalı görünüyorlar, alçı ve mukavvadan yapılmışa benziyorlar” (Karay, BBH: 117).

Ahmet Mithat'ın *Vah* adlı romanında bulunan mahalle bakkalı da, yemek yenilebilen bir yerdir. Romanda Behçet Bey, takip ettiği alımlı kadının girdiği evin kime ait olduğunu öğrenmek için bu bakkala girer. Karamanlı bir Rum'a ait olan bakkalın sahibinin müşterileri ile samimi ilişkiler kurarak yıllardır burada esnafılık yaptığı anlaşılır. Yiyecek nesi olduğunu soran Behçet'e dükkanın sahibi Usta Bodos: “Ne isterseniz var efendim! Ala kaşar! Ala tulum peyniri! Havyar gibi zeytin! Siyah havyarın da alası! Sardalyaların misk gibidir. Domatesler pek taze! Usta Bodos'un dükkanında karın doyuracak bir şey bulunmazsa nerede bulunur efendim?” (Ahmet Mithat, 2007: 15). Usta Bodos, Behçet Bey'e peynirli yumurtayı sibir yağında pişirir. Behçet, kahvaltısını yaparken, dükkanın genel vaziyetinden, bu mahallede varlıklı insanların oturduğunu anlar ve bu düşüncesini Usta Bodos'a onaylatır: “Bu mahalle epeyce kibar bir mahalleye benziyor. Çünkü mahallenin yoksulluk ve zenginlik derecesi bakkalının halinden belli olabilir. Mahalle yoksul olsaydı senin dükkanında bu kadar nefis eşya bulunmazdı. Malum a, fukara kısmı eşyanın iyisine bakmaz ucuzuna bakar” (Ahmet Mithat, 2007: 16).

Ahmet Rasim'in eserlerinde çeşitli vesilelerle kaleme alınan yazılarında, pazar yerinden söz edilir. Yazılarında geçen pazar yerleri adeta kalabalıktan adım atılmaz durumdadır. Bu durumu ifade etmek için de cümlenin başına ‘kalabalık’ sözcüğü, arka arkaya saydığı sıfatlar ve ‘ne kadar cins var

is” ifadelerini kullanır: “Yürümek ihtimali yok. Kalabalık, pyurlu, şalvarlı, feraceli, yerdirmeli, çarşafli, paltolu, ceketli, saltalı tablalı, sırtı küfeli, başı simidli, şemsiyeli, bastonlu, iri, kasa, kasa şişman, zayıf ne kadar cins var ise cümlesi söylüyor” (Ahmet Rasim, ŞM: 47).

Rasim’e göre Babil Kulesi’ni andıran bu pazaryerinde insanlar omuz omuza yürürler. Yazar, burada mekan tasvirinden çok insan tasvirlerine ağırlık verir. Yukarıda alıntıladığımız cümlelerden sonra, Ahmet Rasim, pazar yeri satıcılarının konuşmalarını aktarır. Satıcıların müşteri çekmek için Türkçe konuşmalarının yanında gayri müslim azınlıkların dillerini kullandıklarına da rastlanılır “Bogos! Artine’den mecediyemi arpir” (Ahmet Rasim, ŞM: 132). Bazı azınlık satıcıları ise müşterilerin yakasına yapışır vaziyettedirler: “Sana içinden hanud çıkacak. Şu malı herife çak, Hınzır herif! Yakamı çekme almayacağım”.

3.1.3.2.2. Beyoğlu ve Galata’da Alış Veriş Mekanları

Beyoğlu ve çevresi sadece kadınları, eğlence mekanlarıyla değil, aynı zamanda alışveriş mekanları ile de İstanbul’un diğer semtlerinden farklılığını hissettirir. Edebi eserlerde ‘mağaza’ olarak isimlendirilen, bu mekanlar adeta bu günün modern alışveriş merkezlerini andırırlar. Hem müşteri profilleri hem de sattıkları ürünlerle mahalle bakkallarından, pazar yerlerinden ayrı özellikler taşıyan bu yerlerin büyük kısmı yabancı adlar taşırlar. Halit Ziya’nın *Nesl-i Aahir* romanında mekan olarak kullanılan mağaza veya pastanelerin isimleri, bu tespiti doğrulamaktadır. Olay örgüsünün bir yerinde, başkahraman Süleyman Nüzhet’in Server ile Suzan’ı takip ederken önünden geçtiği mağazalar, Splendid Kafe, Haçopulo, Pigmalyon, Margarit, Karlman, Ke de Ruvayyal Palas gibi Fransızca ya da yabancı isimler taşıdıkları görülmektedir.

Süleyman Nüzhet, kızı Azra ile uğradığı pastahaneler de isim bakımından Paris’tekilerden farkları bulunmaz. Bunlar Lebon, Şaob, Börkeni, komandinker, Gani Pöti, Oliyön, Pare, Luvr gibi isimler taşırlar. Romanın bir başka yerinde de, kızı ile Beyoğlu kalabalığında kendini çok iyi hissettiği bir anda, Mulatya pastanesine uğrar (Uşaklıgil, 1990: 232).

Ahmet Rasim *Şehir Mektupları* eserinde İstanbul’un ünlü mağazalarını sayarken bu özellik belirgin bir şekilde ortaya çıkıyor: “Mayer’in elbise mağazasını, alatbasariye taciri Jan Verdu’nun dükkanını, Vayis’i, antikacı, çiçekçiyi, kitapçı Kail’i, Löbon’u görerek Bazar Alman’a, Bonmarché’ye, şekerlemeciye, konkordiya, Kristal’i geceye bırakıp Papi’ye, Gamberinoz’a, Santral’e, Komers’e Karamano’ya kimse var mı diye uğrayarak Galatasaray’ı

önüne düşülürse gerçi yorgunluk hasıl olur ama o derecede hissedilmez” (Ahmet Rasim, ŞM: 205). 19. yüzyıl sonlarında Beyoğlu’nda bulunan bu alış veriş yerlerinin isimlerinin yabancı olması Şerif Aktaş’ın dikkatinden kaçmaz: “Bunların bir kısmının Müslüman olmayan tebaya ait bulunması mahallin bir başka hususiyetini dikkatlere sunmaktadır” (Aktaş, 1988: 185).

Kurgusal eserlerde adı sıkça geçen mağaza, İstiklal caddesinde bulunan Bonmarché ya da Fransızca yazılışı ile Bonmarché’dir. Olay örgüsü Beyoğlu’nda geçen hemen hemen her eserin kahramanı, bu alışveriş merkezine uğrar. Kahramanlar, genellikle hem özel günlerde sevdiklerine güzel hediyeler satın almak hem de vitrinleri seyretmek amacıyla buraya gelirler. Bu mağazadan en çok söz eden yazar, Halit Ziya’dır. Aşağı yukarı bütün eserlerinde söz konusu mağazanın adı geçtiği görülmektedir. *Aşk-ı Memnu* romanında da Bon Marché olarak yazılan bu mağaza, kahramanlar için gezinti mekanı durumundadır. Eserde mürebbiye Mlle Courton, Adnan Beyin çocuklarını, Nihal ile Bülent’i Beyoğlu gezintisi sırasında buraya götürerek vitrinleri seyrettirir. Bonmarché’nin vitrininde yer alan kılıç Bülent’in dikkatini çeker: “Arabacı, şimdi Bon Marché’ye!.. Ah! Geldik mi? Evet, geldik! İşte çamlığın içinde bir kılıç!... Baksanıza, bu kılıç kaç lira! Beş lira mı?” (Uşaklıgil, 2006: 79).

Romanın bir yerinde, Süleyman Nüzhet de Bonmarché’nin koku vitrininin de bulunduğunu söyler (Uşaklıgil, 1990: 232). Bu da, mağazanın oldukça büyük olduğunu, çok sayıda ürünü ayrı tezgahlarda satışa sunduğunu göstermektedir.

Yazarın aynı esere ismini veren *Bir Yazın Tarihi* hikayesinde de mekan olarak kullanılır. Hikayenin yirmi iki yaşındaki kahramanı, tatil günlerini değerlendirmek için İstanbul’a gelince Bonmarché’ye uğrar. Genç, misafir olduğu amcasının yalısında kalan dört genç kız ile beraber, Beyoğlu’nun dönemin bu ünlü mağazasına alış-veriş için uğrarlar.

Aynı eserin *Çetin Sevda* adlı hikayesinde de anlatıcı kahraman, Refi Nihad adlı aşık şaire Bonmarché’de rastlar. Hayatını, arkadaşının bakış açısıyla dinlediğimiz Refi, buraya bir düğün hediyesi almak için geldiğini söyler. Refi’nin yapmak istediği alışveriş ile ilgili söylediklerinden “mücevher, yüzükler, çeşit çeşit çiçekler, yastıklar, yorganları” hareketle hafızalarda büyük bir mağaza canlanır (Uşaklıgil, 1988:132).

Ahmet Mithat, Bonmarché’nin benzerinin Paris’te bulunduğunu dile getirdikten sonra iki mağazayı karşılaştırır. Paris’te karşılaştığı Bonmarché mağazasının Beyoğlu Bonmarché’sinden daha düzenli ve ürün çeşitliliği bakımından daha zengin olduğunu belirtir

ve Beyoğlu'ndakinin Paris'tekine göre adeta bir çerçiyi andırdığını vurgular. Orhan Okay, yazarın izlenimlerinden hareketle Paris Bonmarché'sinin Beyoğlu'ndakinden büyüklük ve ürünlerin çeşitliliğinden ziyade buradaki temizlik, düzen ve müşteriye olan kibar muamele ile üstün olduğunu savunur (Okay, 1991: 77). Ahmet Mithat, Paris'te müşteriye, Beyoğlu Bonmarché'sinden çok daha kibar davranıldığını “istihdam olunan memurlar bizim Galata ve Beyoğlu'nun Rum'dan, Ermeni'den bozma Frenklerine hiç benzemezler” söz öbekleriyle dile getirir. Bu cümleden, Beyoğlu mağazasında çalışanları yerli azınlıklardan oluştuğu sonucu çıkarılabilir. Paris'te bulunan mağazanın Beyoğlu mağazasından bir başka farkı da satıcıların çoğunluğunun kadın olmasıdır.

Bonmarché, Ahmet Rasim'in betimlemesinde de müşterilerle karşı iyi davranılmadığı sezdirilmeye çalışılmaktadır. Buradaki vezne görevlisinin müşteriye karşı tutumu ile ilgili ifadeler, okuyucu üzerinde olumsuz etki yaratabilecek niteliktedir: “Hazır Beyoğlu'ndayız. Biraz da Bonmarşe'ye girelim. Sakın birinci veznedarın önüne gitmeyin. Bu şahs-ı lenk, adamı derhal dışarıya uğrattıyor. Efendiden hatta büyük zevattan biri geçen gün bunun huzur-i tafrañşuruna gider. Üç kuruşluk bir şey varmış. Fakat olacak a. Bir para bozukluğu bulunmaz. Der ki: bozuk param yok. Bir Fransız iki çeyrek, yahut yarım İngiliz kırkbeş kuruş verirsiniz uyuşuruz. Şimdi bunu veznedar dinler mi? Derhal: olmaz aman Mosyö olmaz olmaz. Benim gösterdiğim tarik sizin akçe farkından dolayı hayırlıdır...” (Ahmet Rasim, ŞM: 6-7). Yazarın aktardıklarından hareketle Şerif Aktaş, Bonmarché'nin müşterilere karşı tutumuna şöyle bir yorum getirir: “Bu ticarethanede vazifeli şahısların tavır ve davranışları, o müessesenin faaliyet tarzını aksettiren faktörler arasında olduğu düşünülürse, yukarıdaki yazıdan hareketle Bonmarşe'de müşterilere iltifat edilmediği söylenebilir” (Aktaş, 1988: 186). Bonmarché hakkında bilgi vermek için aktarılan söz konusu olaydan hareketle Rasim, Bazar Alman'ın satıcılarını müşterilere karşı daha nazik bulur.

3.1.4. Seyyar Satıcılar

3.1.4.1. Fransız Edebiyatında Seyyar Satıcılar

İstanbul'daki seyyar satıcılar, şehrin diğer doğusal unsurlarına göre oldukça az yer alırlar. İsimlerinin bile anılmadığı söz konusu satıcılar sadece Gautier'de hak ettikleri şekilde yer alırlar. Gautier, tıpkı hamallar gibi bunları da en ince ayrıntısına kadar betimler. Daha Asyalı bulduğu ve hiçbir Avrupalı düşüncenin aşmadığı diye tanımladığı Üsküdar sokaklarında her çeşit satıcıyla karşılaşır: “Sokağın iki tarafı;

üzerine limon oturtulmuş sarı tütün kümeleri önünde tütüncüler, kebablarını dikey şişlerde kızartan aşçılar, baklavacılar, çevresinde sinek bulutları uçuşan etleri zincirlere asmış kasaplar, duvarları yazılarla süslü dilekçeciler, müşterilerine testisi berrak, yumuşak deriden uzun marpuçlu nargileler getiren kahvecilerle çevrilmişti.

Kimi zaman bu sokak, bir şekerçiyle bir mısırcı dükkanı arasına sıkışmış küçük bir mezarlığa yer verir” (Gautier, 2007: 138). Gautier bir başka yerde de Rum çocukların yüksek sesle Rumca “Krionero-Krionero” yani “soğuk su” diye bağırarak su sattıklarını aktarır (Gautier, 2007: 105). Lamartine,

3.1.4.2. Türk Edebiyatında Seyyar Satıcılar

İnceleme konumuzu teşkil eden edebi eserlerde, seyyar satıcılar, bütün İstanbul’da sokakların eksilmeyen, mevsime göre farklılık gösteren doğusal bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Satıcıların kimi ürünleriyle, kimiye ürünlerini pazarlamak için çıkardıkları ilginç ünlemlerle yazarların ilgisini çeker.

Sokak satıcılarından önemli oranda söz eden yazar, Samiha Ayverdi’dir. *İstanbul Geceleri* eserinde, şehrin her semtini bir bir ele alarak İstanbul medeniyetini anlatırken Aksaray’da akşam üzeri yoğurtçuların günlük melodisinden söz ederek akşamüzeri turşucuların, muhallebicilerin, aşureci, tahin pekmezcilerin göründüklerini şiirsel bir dille anlatır (Ayverdi, İG: 109).

Ayverdi, diğer yazarlar gibi, sokakların bakımsızlığını dile getirmez. Sadece, seyyar satıcıların meydana getirdiği cümbüşe *İbrahim Efendi Konağı* eserinde de dikkat çeker. Olayların geçtiği mekan olan konağın genç torunu Ratibe, içerden sokağı izlerken akşam serinliğinde dışarı çıkan çeşitli satıcıları gözlemekten büyük zevk almaktadır. Farklı etnik unsurlardan oluşan bu satıcıların kendilerine özgü davranışları, genç kızın oldukça dikatini çeker: “Başlarında tabla ellerinde pekmez güğümü, su muhallebicileri geçirdi. Hele cırtlak sesli, Venedik sepetçisi, sırtında taşıdığı havaleli malların arasında kaybolmuş gibi köşeden göründü mü...” (Ayverdi, İEK: 171). Başını bir tarafa kaldırıp ağzını yayarak bağrıışan, bu sepetçinin dışında, sokakta zevkle izlediği bir başkası, istek üzerine müzik çalan Rum laternacılarıdır. Ratibe, sokağı şenlendiren bu müzik grubuyla beraber, börekçileri, çörekçileri, simitçi, şerbetçileri, kadayıfçıları, helvacıları ve macuncuları da gözlemler. Bunlar arasında özellikle macuncular ilgisini çeker. Tanpınar’ın şimdi yerlerini karamela satan kirli çekirge sürüleri çocukların aldığını

dediği macunculara Ratibe, kokulu macunları alıp tahta değneklere sarmak için macun tablasının içindeki demir çubukları avuçlarında şakırdatıp okudukları manilerine zevkle kulak verir.

Milli ve manevi değerlere sahiplenen bir karakter olan Ratibe, amcasının konağının penceresinden gördüğü sokaktaki çeşitli satıcılar onu adeta büyüler. Satıcılardan Rum sakız leblebicisi malını satmak için gösterdiği gayret Ratibe'nin hoşuna gider: "...Yalnız malını satmaz, aynı zamanda oynayıp zıplar: Dibidak, dibidak...duman vapur, sıcak sıcak!" şeklinde bağırarak etraftaki çocukların başında toplanmasına neden olur.

Ayverdi, aynı sokaklarda 'Cerr!' diye bağırarak ciğerciden de söz açar. Bu satıcının en büyük marifeti ise her iki tarafına da sıra sıra ciğerler dizilmiş uzun sıırığı omuzlarına vurarak sokak sokak dolaşırken, esneyen sıırığını kimseye değıdirmemesidir. Ayverdi'ye göre ciğercinin en büyük düşmanı kedilerdir: "Başlar ve kuyruklar havada, haykıra haykıra ayaklarına dolanır, önünde ardında koşarak yolunu keserlerdi" (Ayverdi, İEK: 170).

Ahmet Mithat Efendi de, *Müşahedat* eserinde sokaklarda satış yapan bozacıların adını anar. Bozacı, Ahmet Mithat'ın ailece misafirlğe gittiği Cevdet'in evinin kapısının önündeki sokakta, "Ha boza", "Mırmırık boza", "Kaymak gibi boza" naralarıyla bağırarak bozasını pazarlar. Bir boza müptelası olan Ahmet Mithat, bu evde kaldığı süre içerisinde hep boza içer. Bazen de bozacının narasıyla ev sahibi Cevdet dışarı çıkar "Hemşehri, boza merakında olan adam burada misafir idi. Gitti. Rica ederim artık kapımızın önünde bağırıp durma" (Ahmet Mithat, M: 240) diyerek bozacıyı uzaklaştırır.

Sokak satıcıların sesinden rahatsız olan sadece bu karakter değildir. Satıcıların bağırmalarıyla uykusu yarım kalan, Ahmed Rasim de seslerden rahatsız olur. Hatta sabahları şehir sakinlerini onların uyandırdıklarını sezdirir: "Sulara gideceğim diye gece erken yattım. Evin sokağa nazır olan odaları biraz hava aldığından Germa germ-i huy-averde çekiliyor. Zaten kendi kendime uyandığımı bilmem. Ya simitçi, ya börekçi, ya sebzevatçı beni erkenden uyandırır. O gece de fena halde dalmışım. Odanın içinden: - Kuru!... diye bir nara tanin-endaz olunca sıçradım. Şaşırmışım. Nezubillah! Ben kuruyu işittim a. Alt tarafını da uydurdum. Kuruçeşme'de yangın var zannetdim. (...) Herif gece yarısı: - Kuru kaymaklı! Diye bangır bangır bağırıyor. O ne dehşet efendim! Sabaha kadar uyuyamadım" (Ahmet Rasim, ŞM: 195).

İstanbul sokaklarında görülen seyyar satıcılar mevsimden mevsime değiştikleri gibi havanın durumuna göre de değişirler. Sıcak günlerdeki meşrubat satıcıları yağmurlu günlerde yerlerini şemsiye satıcılarına bırakırlar. Ahmed Rasim, bunu yine *Şehir Mektupları* adlı eserinin bir bölümünde kaleme alır: “Havanın gözü yaşarınca çeneleri açılan şemsiye bazargahları ortalığa yayılarak kimi şemsiyesiz görürlerse onun kulağı dibinde bağırarak suretiyle iş görürler” (Ahmet Rasim, ŞM: 186). Konu ile alakalı diğer yazılarında da ilkbahar aylarının meyve satıcılarının, meşrubat satıcılarının bağırma şekillerinden söz eder. Tanpınar’da Ayverdi ve Ahmet Rasim’in satıcıların eski İstanbul’da hava değişiminin habercileri oldukları iddiasını doğrulamaktadır. İstanbul’un eski mahallerinde tıpkı ezan gibi satıcı seslerinin de bütün günün “saatlerinin rengini” (Tanpınar, 2005: 152-153) verdiğini hatta mevsimlerin gelişini ve bitişini de bildirdiklerini açıklar. Buna göre eski İstanbul’da Silivri yoğurdunun kışın sonu, değneğe sarılmış kirazın yazın ve salepçi ile bozacının adımlarının da kışın başlangıcı olduklarını ifade eder.

3.1.4.4.Fransızca Türkçe Eserlerde Alışveriş Mekanlarının Karşılaştırılması

İstanbul’u ziyaret eden Fransız yazarların dikkatini çeken önemli unsurlarından biri çarşılar ve dükkanlardır. Bu mekanlar hem mimari özellikleri hem içlerindeki ürünlerin dizaynı hem de satıcıların müşteri karşısında takındığı tavır ile ilgi odağı olurlar. Özellikle, satıcıların gelişi güzel duran mallar üzerinde özensizce yayılmaları ve müşterilerle ilgilenmemeleri Gautier’nin dikkatinden kaçmaz.

Fransız yazarlar, çoğu zaman İstanbul’un yerli gayri Müslim satıcısı ile Müslüman satıcısını birbirinden ayırır. Zira, Ermeni, Rum ve Yahudilerden oluşan gayri Müslim satıcılar, müşteriyi çekmek için çeşitli şaklabanlıklar ve güzel sözler kullanır ve yabancıyı kandırmak için yüksek fiyat söylerken, Türk satıcı ise malını satmak maksadıyla herhangi bir girişimde bulunmaz ve tek fiyat söyler. Bu da yabancıyı pazarlık yapmaya özendirmez. Ahmed Rasim’in, bir pazarda satıcıların kullandığı ifadeler ile ilgili yaptığı gözlem, Fransız yazarların satıcılara dair yargılarını doğrulamaktadır. Rasim’in bu meyanda aktardığı “Buyurun beyim! Küçük Bey! Allah aşkına gitme!, Kızım buyrun, buraya gel” tarzında, müşteriyi zor durumda bırakan ifade ve şaklabanlıkların Müslüman satıcının kullanıp kullanmadığını belirtmez.

Türk yazarların kurgusal (fictiv) eserlerinde ise dükkanlar ve çarşılar önemli oranda işlenmez. Ancak Samiha Ayverdi, İstanbul medeniyetini işlediği eserlerinde çeşitli esnaf çarşılarından söz eder. Yazar, her meslek grubunun belirli bir yerde toplandığını belirterek bu çarşıların sadece İstanbul için değil kaliteli ürünleriyle bütün imparatorluk için önem arz ettiklerini aktarır. Ahmet Hamdi Tanpınar'da *Beş Şehir* adlı eserinin İstanbul'u betimlediği bölümde bu gün her biri bir semt ismi olan Saraçhane, Okçular, Sedefçiler gibi yerlerin 19. yüzyılın sonunda bile birer arı kovanı gibi çalıştıklarını ifade ederek Ayverdi ile aynı görüşleri paylaşır (Tanpınar, 2005, 147). Tanpınar, belirli bir düzen dahilinde çalışan bu mekanların titiz el işleri üreten atölyeleriyle İstanbul'u beslediklerini iddia ederek şehrin bel kemiğini oluşturduklarını söyler.

Fransız ve Türk edebi eserlerde, İstanbul'un en çok sözü edilen çarşısının Kapalıçarşı olduğu gözlemlenmektedir. Fransız yazarlardan Gautier, Kapalıçarşı'nın birden fazla özelliğinden bahs eder. Dışarıdan herhangi bir görkemlilik sunmayan çarşının, içeriden biraz daha derli toplu olduğunu gözlemleyen Fransız yazarlar, burada satıcılar, mallar kadar alıcıların da çarpıcı özellikte olduklarını aktarırlar. Yukarıda söz ettiğimiz bu kalabalıktaki renk ve ırdaki çeşitliliğe Tanpınar da değinir. Tanpınar, şehrin her ihtiyacına cevap veren bu çarşılarda “çok değişik kıyafetlerinin aralarındaki mezhep, dil, ırk, hatta kıa ayrılıklarını ilk bakışta kavranacak hale getirdiği rengarenk bir insan kalabalığı” (Tanpınar, 2005, 147) dolaştığını, buralarda sarıklı, kalpaklı, fesli, her türlü kıyafet giyen ve her dili konuşan insanlarıyla adeta bir doğu Babil'ini andırdıklarını vurgular. Türk yazarlardan Ayverdi ise çarşının bir zamanlar İstanbullular için kaliteli ürünlerin satıldığı bir mekan olarak bilindiğini aktarır.

İstanbul'un mahalle bakkalları ise Türk edebi eserlerde olumlu bir izlenim bırakmazlar. Zira bu satış noktaları hem mekansal anlamda hem de ürün bazında temizlik mefhumundan yoksundurlar. Beyoğlu'nun mağazaları dışında özellikle Refik Halid'in eserlerinde bakkallar, biraz da son tüketim tarihi geçmiş ürünlerin satıldığı yerlerdir.

Eserlerde bakkalların öne çıkan bir başka özelliği de lokanta görevi görmeleridir. Ahmet Mithat'ın *Vah* ve *Felâhî Bey ile Rakım Efendi* romanlarında adı geçen Bodos Usta'nın mahalle bakkalı böyle bir görevi yerine getirir. Örneğin, Usta Bodos, *Vah* romanının kahramanı Behçet Bey'e peynirli yumurta pişirir. Fransız

seyyahlar ve edebiyatçılar ise bakkalların bu yönüne işaret etmezler. Onlar daha çok, bu mekanlarda satılan tütün, nargile ve çubuk gibi oryantal ürünlere dikkat çekerler. İstanbul adlı eserinde bakkallara ayrı bir bölüm ayıran Gautier, kadınların burada yokluğuna işaret eder ve bunu da Müslüman kıskançlığa bağlar.

Sermet Muhtar Alus, *Çarşı-i Kebir* denilen Kapalıçarşı ve Beyoğlu tipi mağazaların önünde çığırkan denilen insanların bulunduğunu hatırlar. Anlayışlı, sözü geçen kimseler olan bu kişilerin görevi “ne yapıp edip, geleni geçeni içeri celb” etmektir.

Alus, bazı mağazalarda vandöz denilen satıcı kadınlar bulunduğunu bazılarında ise bu satıcılara rastlamadığını ifade eder. *Eminönü ve Karaköy, Eski Köprü, Dilenciler ve Köprü'nün İki Tarafı* adlı yazısında Karaköy caddesinde Tiring, İştayn ve Karlman gibi alışveriş mekanlarında vandözlerin bulunduğunu buna karşın Bonmarché'de satıcı kadınlara rastlamadığını dile getirir. İstanbul'un ilk satıcı kadınlarının bu üç mekanlardan yetiştiğini ileri süren Alus'a göre, İştayn mağazası çalışanlarının müşteriye karşı kibar tavırları ve promosyonlarıyla bugünkü mağazaları aratmamamakyadır: “Kasadaki şişman, parıl parıl başlı adam alışveriş edenlerin çocuklarına türlü reveranslarla küçük bir takvim, mini mini bir kurşun kalemi, yahut lavanta kokulu kart hediye eder; müşterilere izzet ve ikram ile aşağıya kadar indirirlerdi” (Alus, 2007: 271). Personelin tutumundan oldukça etkilenen Alus, bu nedenle “müstahdeminden çifte sakallı terzi Keller, santur çivisine benzeyen Maks, Büyükadalı Temistokli acaba şimdi nerelerdedir?” diye sorar.

Aynı yazar, semt pazarlarının, İstanbul halkının önemli alışveriş mekanlarından olduğunu ve bunların her gün ayrı semtte kurulduğunu ifade eder. Buna göre Cuma pazarının Üsküdar'da, cumartesi pazarının Eskiialipaşa'da, Pazar pazarının Üsküdar'da, pazartesi pazarının Yeni Camii'nde ve Perşembe pazarının da Galata ile Avratpazarı'nda kurulduğunu belirten yazar, buralardaki satıcıların, sadece semt pazarlarında ürünlerini pazarladıklarını aktarır. Alus, güneşin doğmasıyla hareketlenen pazarlarda her türlü ürün bulunabildiği gibi her milletten satıcılarla da karşılaşılabilceğini belirtir: “Üstlerine tenteler gerili, yanları ve arkaları kapalı, adeta mahfuz bir çarşı halinde, yan yana barakalar. Bunlar basmacılardı. Ekseriyeti Ermeni ve Rum'du” (Alus, 2007: 279).

Basmacıların dışında, manifaturacı, yağlıkçı, yorgancı, çoğu İranlı mezat malcıları, boncuk, bilezik satıcıları, tesbihçiler, bastoncular, et ürünleri, kuru ile yaş yemişçiler, sebze satıcıları ile bir cümbüş alanı haline gelen pazarın ziyaretçileri de Alus'un aktardıklarından hareketle adeta bir Babil Kulesi'ni andırır: “Zairler meyânında birinci kademedede işsiz güçsüz, aylak gezen güruh; abani sarıklı, gümüş saat köstekli, şalvarlı, kelli felli taşralılar, başı yemenili, Trablus kuşaklı, bayram elbiselerini giymiş el ele gezen Kürtler; aşçı kahvesinden dönen aşçılar, Şebinkarahisarlı konak arabacıları, enseleri acem ensesi şeklinde traşlı, yün kuşaklı, bol pantolonlu, yumurta çekçeli tulumba reisleri, (...) lalalarının ellerinden tutmuş, sekiz, on yaşında küçük beyler (...)” (Alus, 2007. 281).

İstanbulunun alış veriş yaptığı yerlerden biri de sokaklardır. Buradaki satıcılardan Fransız yazarlar değinmezken bazı Türk edebiyatçılar sokak satıcılarını betimlemede büyük özen gösterirler. Ayverdi'nin, Ahmet Rasim'in beğenerek aktardığı seyyar satıcıların bazıları İstanbul yazarı olan Alus'a göre yüzyılın sonlarında şehrin sokaklarında boy göstermezler. *Sokaklarda Şimdi Tesadüf Edilmeyen Tipler ve Satıcılar; Eski Evler* adlı yazısında nesli tükenen ve yazıyı ele aldığı yıllarda sokaklarda rastlanmayan çeşitli seyyar satıcıları tek tek ele alır. Bunlardan biri, Rum leblebicidir. Ayverdi'nin de söz ettiği Rum sakız leblebicisi, Alus'un deyimiyile 'Halef bırakmayanlardan biri'dir. Bu satıcını Ayverdi'deki tasviriyle Alus'un aşağıdaki tasvirleri birbiriyle uyuşur: “Bir de Fatih, Beyazıt taraflarında ‘Duman bapur, dibidan dibidan!’ diye hançeresini paralayarak 72 buçuk makamı birbirine karıştıran delişmen, hatta meczup bir sakız leblebicisi vardı. Malını satarken oynar, göbek de atardı” (Alus, 2007: 291). Yukarıda da aktarıldığı gibi Ayverdi de Rum leblebi satıcısının “Dibidak, dibidak..duman vapur, sıcak sıcak!” diye nara attığını söyler. İstanbul sokaklarında halef bırakmayıp sırta kadem basan 19. yüzyılın seyyar satıcıları, sadece Rum leblebici değil aynı zamanda sakalar, seyyar şekerciler, keten helvacı, en kalabalık, dar yerlerden bile cambaz gibi geçen ciğercilerdir.

3.1.5. Ulaşım

19. Yüzyıl İstanbul'unda şehir içi ulaşım bugün olduğu kadar büyük bir problem teşkil etmiyordu. Şehirler, nüfusları arttıkça genişler, genişledikçe çevre yerleşim birimleri ile birleşince yeni ihtiyaçlar da doğar. Bu ihtiyaçlardan biri de ulaşımır.

Nitekim İstanbul da böylesi bir gelişme ile karşılaşır. Şehir, 15. yüzyıldan bu yana yeni başkent olarak çok sayıda memur ve askeri bünyesine aldığı gibi özellikle Anadolu'dan ciddi bir göç alır. Bunun sonucunda meydana gelen coğrafi büyüme ile bazı çevre köyleri şehir merkezi ile yani bilad-ı selase-üç belde denilen Eyüp, Üsküdar ve Galata ile adeta birleşir. Böylece, şehrin çevre köy ve semtlerine ulaşmak için ulaşım problemi ortaya çıkar.

3.1.5.1. Fransız Edebiyatında Ulaşım

3.1.5.1.1. Deniz Ulaşımı

3.1.5.1.1.1. Kayıklar

Fransız edebiyatçıları, Boğaziçi medeniyetinden söz açarken Boğaz'daki ulaşım araçlarına değinmeyi ihmal etmezler. Bu araçlar arasında ilk sırayı, İstanbul'a özgü nitelikler taşıyan doğusal görüntüleriyle kayıklar yer alır. Vapurlar Boğaz sularında görünmeden önce, Boğaziçi'nde ulaşımın çeşitli adlarla anılan kayıklarla sağlanmaktadır. İstanbul'un neresinden bakılırsa bakılsın bu araçlar göze çarpar. Lamartine, Beyoğlu'nun yüksek kesimlerinden İstanbul'a kuş bakışı göz gezdirirken Boğaz'ın ulaşımını sağlayan kayıkları da görür: "Avrupa kıyısından Asya kıyısına, Beyoğlu'ndan Sarayburnu'na gidip gelen kayıklar, toplu veya teker teker sular üstünde yüzen su kuşlarına benzerler" (Lamartine, 1971: 87). Gautier de İstanbul'da sık karşılaştığı kayıkçıların sayısını dört bin olduğunu belirterek bunun abartılı bir rakam olmadığını zira Boğaz ile ikiye bölünen şehirde kayıkların her yerde gerekli olduğunu söyler.

Boğaz kayıkları büyüklüklerine, dekorlarına ve ait oldukları kişiye göre adlar alırlar. Buna paralel olarak, Pierre Loti, padişahın ve saray halkının kullandığı Saltanat kayıklarına değinir. Her biri yirmi hamlacı denilen kürekçiler tarafından yürütülen bu kayıkların şekillerini "Doğunun özgün zarıflığını taşır; pek görkemlidir, işleme ve yaldıza boğulmuştur, başlarında altından bir mahmuz bulunur" (Loti, 2000: 56) cümleleriyle tasvir eder. Bu kayıkları "pruvaları som altından olur, küreklerde ise sırmalı cepkenler giymiş sekiz kürekçi vardır; en küçükleri yayı andırır" şeklinde tarif eder (Loti, 2002: 27).

Lamartine de Beylerbeyi sarayı önünde dururken gözleri saray önünde hazır bekleyen saltanat kayıklarına ilişir. Bu kayıkları Doğu'nun haşmetinin timsali olarak görür:

“Baştan aşağıya altın yaldızlı süslerle örtülü, her birinde yirmi dört kürekçi bulunan kayıklar deniz üstünde, saray kapısının önünde idiler. Bu kayıklar Avrupa çizgi sanatının en ince ve zarif zevki ile Şark'ın haşmet zenginliğini belirtiyorlardı: en azından yirmi beş ayak uzunluğunda olan birinin provası kanatlarını açmış, altın kayığı sular üstünde çeker görünen yaldızlı bir kuğu kuşu idi; altın yaldızlı sütunlar üstünde gerili bir ipek örtü, kayığın pupasını teşkil ediyordu. Padişahın oturacağı yerde de zengin Keşmir şalları yayılıydı; ikinci kayığın provası yayından fırlayarak deniz üstünde uçar görünen yaya takılı altın bir ok biçimindeydi” (Lamartine, 1971: 105).

Théophile Gautier, sultan Abdülmecit'i bayram alayında görmek için Boğaz'daki sarayında saltanat kayıklarını fark eder. Gördüğü bütün kayıkların sivri uçlu, yaldızlı ve muhteşem halılarla düşendiğini aktarır (Gautier, 2007: 220).

Loti, bir başka eseri, *Doğu Düşleri Sona Eerken*'de, yine kayıkların şekillerini, süslü görüntüsünü betimler: “Burunlarına sarı yıldız çekili ve acemice resimler kondurulmuş; kayıklar akıntıyla sürüklenmesin diye başları sarıklı yaşlı kayıkçılar pencerelerindeki demir parmaklıklara teklifsizce tutunmuşlar, kayıklardan biri sedef pullu balıklarla, diğeri kavun karpuzla dolu; demek bu köylerde sabah yaşamı hep aynı sadelikte sürüyor, hep aynı küçük satıcılar bir yandan kürek çekiyor, evlere yanaşıp duruyorlar, bir yandan da ezgiler söyleyerek müşteri çağırıyorlar” (Loti, 2002: 22).

Loti, aynı eserinde, daha önce Boğaz'ı tıka basa dolduran ve su üstünde kayarcasına yol alan kayıkları kendine has üslubu ile tasvir ederken “dar uzun, hafif kayıklar iki kıyı arasında gidip gelmeye yetiyordu; ne kadar güzeldi onlar, pek narindiler, yaldızlı zarif süslemelerle, hatta incilerle, mavi boncuklarla bezeliydiler!” der (Loti, 2002: 27).

İstanbul'a gelen bütün Fransız yazarlar, Boğaz'da tur atmak ve Asya yakasına geçmek için kayıklara binerler. Lamartine, bütün Boğaziçi'ni dört Arnavut kayıkçının çektiği kayıkla gezerken, Nerval de altı kürekçinin çektiği kayıkla Asya tarafına varır. Gezgin edebiyatçıların büyük ilgi gösterdikleri bu ulaşım araçlarına roman kahramanları da ilgi gösterip binerler. *Aziyadé* romanının kahramanı İngiliz subayının İstanbul'un bu oryantal su araçlarından oldukça fazla faydalanmaktadır. Eyüp'teki evinde bulunan

Aziyadé ile görüşmesine giderken kayık kullanır. “Sadık dostum” dediği Ahmet ile nöbetleşe kürek çekerek binlerce kayığın arasından geçerek Fener iskelesine varırlar (Loti, 2000: 112).

Bunun dışında, son İstanbul gezintilerinde, Aziyadé ile buluşmalarında hep kayıkları tercih eder. Şehirden ayrılmak üzere gemisine varmak için kayıkla önce Galata, sonra Tophane’ye oradan da Fındıklı’ya ve en sonunda da gemisi Deerhound’a ulaşır (Loti, 2000: 178).

Claude Farrère’in *L’homme qui assassina* isimli romanında da başkahraman, İstanbul’a gelir gelmez dostu Mehmet Paşa’nın kendisine bir çifte kayıkla iki Arnavut hamlacıyı verir. Eserin Fransız kahramanı, harika bulduğu dostunun bu ulaşım aracını şöyle betimler:

“12 metre uzunluğunda, iki kişinin yan yana rahatça oturabildiği genişliktedir; yaldızlı ve yontulmuş, vernikli ahşaptan yapılmış, mükemmel bir şekilde ince uzun bir çeşit oyma kayıktır” (Farrère, 1939: 50). Gautier de çifte kürekli kayıklara dört kişinin oturabileceğini, genelde saltanat kayıklarıyla karıştırmamak için tentenesiz olduklarını belirtir (Gautier, 2007: 191)..

Aynı yazar, içlerinin de acem halıları ve yumuşak yastık ve minderler ile düşeli olduğunu söylediği kayıkların hızı hakkında da şöyle der: “Şiddetli akıntı bize karşı olmasına rağmen kırk beş dakikada üç mil yol aldık” der. Su üstünde kayarcasına herhangi bir sallantı olmadan giden bu kayıkların hızını kahraman hayal edilemez bulur. Gautier de bir kayığın hızının dört nala giden bir atın hızını geçebileceğini belirtir (Gautier, 2007: 190).

Claude Farrère’in *L’homme qui assassina* romanında mareşal kimliği olan kahramana, dostu Mehmet Paşa’nın bıraktığı kayık çift kürekli bir kayıktır. Bu araçlar diğerlerinden daha ziyade hızlı, az bulunan fark edilmeksizin suyun üstünden geçilebilen türdendir (Farrère, 1939: 72-73). Loti de, *Doğu Düşleri Sona Ererken* de, iki çift kürekli kayıklardan “Kibar kesim sıradan gezintilerinde genellikle “iki çifteli”yi kullanır, bu kayıklar çok dardır, kürekleri çekecek kayıkçılar birbirinin önüne oturur” şeklinde söz eder (Loti, 2002: 27).

Boğaziçi’nin bu egzotik araçları yüzyılın sonlarına doğru yavaş yavaş Boğaz sularından çekilmektedirler. Bunu gözlemleyen yazarlardan biri de İstanbul’un değişen yüzüne karşı çıkan Pierre Loti’dir. Loti, şehre her geldiğinde, Boğaz sularında ahenkle

dans eden kayıkların giderek azaldığını görünce son derece üzüldü ve Avrupa'daki sürat hastalığının Türkiye'ye de bulaşmasından endişelenir. Kayıkların yerini, aşağıda Türk yazarların da yapıtlarında yer verdikleri, buharlı şalupalar, elektrikli çatanalar, mazotlu tekneler, çirkin, pis ama hızlı giden araçların alacağını sezdirir (Loti, 2002: 27).

Yazar, bu endişesinde haklı çıkar. İlk gelişinden yıllar sonra, 1910 yılında İstanbul'a beşinci gelişinde, Boğaziçi manzarasının önemli unsuru olan kayıkların ortalıkta görünmediğini, bunların yerini gündüz gemilerin, şileplerin kapladığını belirtir. Gece vakitlerinde ise gemilerin durduklarını, suyun üstünü ince uzun kayıkların, sandalların kapladığını dile getirir: “Gece bütün bu çirkinlik siliniyor, yalnız ince uzun eski zaman kayıkları, balıkçıların ağırdan kürek çektiği sandallar geçiyor, eski zamanlarda olduğu gibi ortalığı bir dinginlik kaplıyor, iki kıyının da toprağına iyice sinmiş geçmişin ruhu havaya yayılıyor” (Loti, 2002: 20). Yazarın, gemiler için çirkinlik, kayıklar içinse dinginlik ifadesini kullanması, her zaman olduğu gibi kayıklı boğaz manzarasını yeğlediğini gösterir.

Loti'nin Boğaz görünümünde artık vapurlar ve gemiler yerinir alır. Avrupa ile Asya yakası arasındaki ulaşımı sağlayan bu yeni araçlar oryantal bir manzara sunmazlar. Güzel bir manzara sunan kayıkların görüntüsünün aksine vapurların görüntüsünden rahatsızdır:

“Büyük buharlı gemilerin Boğazdaki yoğun gidiş gelişi güneş batınca hemen duruyor; ardı kesilmeyen gemileri, tankerleri, şilepleri akşam çöker çökmez Boğaz'ın girişinde durduran yönetmelikler Tanrı'ya şükür hala varlığını sürdürüyor, tüm bu gemiler düdüğü sesleriyle bir zamanlar olağanüstü güzellikteki bu yörelerde huzuru bozuyor” (Loti, 2002: 20). Loti, aynı eserin bir başka yerinde Boğaz'daki değişen ulaşım araçlarından memnuniyetsizliğini belirtir:

“Boğaz'da ayaklarımın altında, gemiler gidip geliyor; çiğ renkli, acemice resimlerle boyalı pupaları köşk biçiminde yükselen, görkemle ağır ağır sessizce geçen eski zaman yelkenlileri, yerlerini git gide gürültü çıkaran vapurlara, kayıklar da buharlı çatanalara bırakıyor” (Loti, 2002: 86).

3.1.5.1.2 Kara Ulaşımı

3.1.5.1.2.1. Binek Hayvanları

Fransız gezgin edebiyatçıların İstanbul’da faydalandıkları ve ilginç buldukları bir başka araç binek hayvanlarıdır. Bazı yazarlar, at ve eşeğe binerek şehrin çeşitli yerlerini gezerler. Loti’nin *Aziyade* romanının kahramanı, eser boyunca ziyaret ettiği evlere ve mezarlara, gezdiği mekanlara genelde at ile gidip gelir (Loti, 2000: 104). Eserin bir başka yerinde de kahraman ve sadık dostu Ahmet, Eyüp semtine at ile gitmeyi planlarlar: “Balat’a kadar beygirle, Piripaşa’ya kadar kayıkla gideceğiz” (Loti, 2000: 187).

Flaubert de Louis Bouilhet’e ve annesine yazdığı mektuplarında belirttiği gibi İstanbul’un çoğu yerini atla gezdiğini yazar. Madam Bovary’nin yazarı Flaubert, İstanbul’da üç saatlik at gezintisi sırasındaki izlenimlerini şöyle aktarır: “yapa yalnız, Stéphaney (atının ismi olabilir) ile beraber, üç saatli bir gezintiden az önce geldim. Hava çok soğuktu. Gökyüzü tıpkı Fransa’daki gibi döküntü. Tarlalar boyunca dörtnala gittik. Buranın güzel bayanlarının, yazın, sarı maroken botlarıyla otların üstünde yürümeye geldikleri Avrupa tatlı sularına vardık. Bu saatte gezen insanlar yerine otlayan bir koyun sürüsü (...) vardı” (Flaubert, 1850, Correspondances: Lettre à sa mère). Bu mektuptan dört gün sonra, aralık on dokuzda da, Louis Bouilhet’e yazdığı mektupta İstanbul surlarını atla turladıklarını ifade eder.

Théophile Gautier de, Müslüman olmayanların oturduğu bir semt olan Samatya’dan İstanbul’un eski surlarını ve çevresindeki mezarlıkları gezmek için bir at kiralar ve bu binek hayvanıyla surların çevresini gezdiğini belirtir: “Tophane’de, ... Beyoğlu Mezarlığı’nda çok sık rastlanan at seyislerinden birini bulduk. Bizim züppelerin Champs-Élysées’de gösteriş yaptıkları atlardan hiç de aşağı olmayan semer ve eğerleri temiz iki hayvana atlayarak yolumuza devam ettik. Seyisin izlediği biri beyaz öteki, bu hoş Kürt atları, yan yana tırıs gitmeye başladılar” (Gautier, 2007: 206).

Aynı eserinde Gautier, Haliç’in ticari kalabalığında yük taşımacılığında kullanılan eşeklere dikkat çeker. Yüklü eşeklerin dar sokaklardan geçişi esnasında oluşan görüntüyü ironik bir dille aktardığı sezilir: “İki uzun tahtanın ucuna bağlı eşekler, gelip geçenleri rahatsız eder, yolu keser ve bir yan sokağa sapmak zorunda kaldıkları zaman yollarının üstündeki her şeyi devirip geçerler. Bu zavallı hayvanlar kimi zaman, ne ileriye, ne de geriye gidemeden, epey dar olan sokağın duvarları arasında sıkışıp kalırlar. (...) bu olay atların, yayaların, hamalların, kadın, çocuk ve köpeklerin de her seste havlamalarına yol açar; eşekçi, hayvanın kuyruğundan çekip

selin yeniden akmasını sağlayıncaya kadar böyle devam eder; birkaç yumruktan sonra ortalık sakinleşir, ancak en çok dayak yiyenler, karışıklığın masum yaratıcıları zavallı eşeklerdir” (Gautier, 2007: 214). Bu satırları okuyan okuyucunun, hayal dünyasında komik bir tiyatro sahnesinin canlanması güçlü olasılıktır.

Aynı yazar, Büyükada’daki mehtap gezintilerini eşeğe binerek gerçekleştirir. Adanın en meşhur özelliğinden geri kalmak istemeyen Gautier de, mehtap gezintilerinin tadını çıkarmak için geleneğin dışına çıkmaz ve eşeğe binerek gezer. Yolda uyumasın diye dürtüklenmeleri ve sopa yemeleri gereken eşeklerin yolculuğun bitmesinden dolayı sevindiklerini aktarır. Ancak yazar, kendisini de burjuva sınıftan sayarak gezintide eşek sahibini yanlarına almadıklarına üzülür: “Doğulu eşekler burjuvalara aldırış etmedikleri ve zorlamalarını hiçe saydıkları için böyle bir kervanda pek gerekli olan eşekçiyi yanımıza almamakla yanlış yapmıştık” (Gautier, 2007: 303).

3.1.5.1.2.2. Atlı Arabalar

Türk yazarlarca sıkça söz edilen fayton, kupa gibi ulaşım araçları Fransız yazarların İstanbul’a ilişkin eserlerinde pek az rastlarız. Zira oryantal bir imgeden ziyade batılı bir imge olan atlı arabalar, İstanbul’a gelen edebiyatçıların ilgisini çekmezler. İlgilerini daha çok İstanbul’a özgü kayık ve sandallar çeker ve otantik ve daha doğusal (Oriental) buldukları bu öğeleri betimlerler.

Şehirdeki batılı ulaşım araçlarının başında faytonlar gelir. Fayton, isminden de anlaşılacağı gibi Avrupa kökenli bir ulaşım vasıtası olup Fransızca “phaeton” kelimesinden gelir (Saraç, 1990: 1043) ve körüklü açık binek arabası demektir. Tek veya çift at koşulabilen, arabacısı hariç genellikle dört kişilik bir aracın İstanbul’a gelişi geç bir döneme rastlar. Reşat Ekrem Koçu’nun bildirdiğine göre önce Abdülmecit devrinde konak ve saray arabası daha sonraları Abdülaziz devrinde kiralık olarak kullanılmaya başlanır (Koçu, 2003: 33). 19. yüzyılın ilk başlarında İstanbul’a gelen ilk Fransız edebiyatçılarından olan Chateaubriand’ın şehirde tekerlekli arabaların yokluğunu tespit etmesi (Chateaubriand, 2004: 184) Koçu’nin ileri sürdüğü düşüncüyü destekler mahiyettedir.

Bu araçlar, bu Fransız yazardan sonra gelen edebiyatçıların eserlerinde adlarının daha sık geçtiği görülmektedir. Yüzyılın sonuna doğru İstanbul’dan tablolar aktaran Pierre Loti, az da olsa bu arabalardan söz eder. *Aziyade* romanında, maddi durumu biraz elverişli olanlar kupa arabaları ile trafiğe çıktıkları anlaşılmaktadır. Romanın kahramanı,

Tersane Konferansı'na gelenler arasında bulunan Rus Büyükelçisi İgnatief'i bir kupa arabasında görür (Loti, 2000: 104). Loti, Selanikli hizmetçisi Samuel ile İstanbul'daki son gezintisinde kiralık araba kullanır. Atların dörtlüyle koştuklarını ve gürültü içinde istedikleri yere vardıklarını söyler (Loti, 2000: 166).

Pierre Loti'nin *Bezgin Kadınlar* romanının kahramanı André Lhéry de, randevulaştığı İstanbul hanımlarıyla görüşmek için Edirnekapı'ya atlı kira arabasıyla gider. Oradaki dik yokuşları da beygirlerin ancak güçlkle, kayarak geçtiklerini de ekler (Loti, 2007: 74).

Yukarıda adı geçen arabalardan farklı olarak Gautier, *İstanbul* eserinde öküz arabalarından söz eder. Yazar, Zikirci Dervişler (Derviches Hurleurs) dediği dervişleri görmek amacıyla gittiği Üsküdar'da kadınların içinde bulunduğu öküz arabalarına denk gelir: “Mavimsi iri öküzlerin çektiği bu arabaları, çoğu zaman öküzleri boynuzlarından tutan seyisler götürür...İnsanların gelip geçtiği yolun ortasında uyuyan köpekler, öküzlerin ağır ayakları ya da arabaların kocaman tekerlekleri altında ezilmek pahasına, yerlerinden bile kıpırdamazlar. Bereket versin bu ilkel arabalar hayli ağır gider ve Türkler de aceleye gelmezler” (Gautier, 2007: 138). Yazar, gayet zarif olan “Yaldızlı ve renkli motiflerle süslü, çemberlere geçirilmiş tentelerle örtülü” bu arabaları uzunca tasvir etmek yerine, arabaların içinde oturan ve zor seçebildiği kadınlardan da söz eder. Nerval de *Muhteşem İstanbul* ismiyle çevrilen yolculuk anlatılarında, kadınların Küçüksu'ya yaldızlı renklerle süslü öküz arabaları içinde geldiklerini belirtir (Nerval, 1974: 185).

3.1.5.2. Türk Edebiyatında Ulaşım

3.1.5.2.1. Deniz Ulaşımı

3.1.5.2.1.1. Kayıklar

19. yüzyılımı işleyen Türkçe eserlerde, Şirket-i Hayriye'nin kuruluşundan önce Boğaziçi'nde deniz ulaşımının kayıklarla sağlanmaktadır. Çeşitli kayıklar, İstanbul halkı için önemli ulaşım araçlarıdır. Halk mesire yerlerine ve karşı kıyılarına belli ücret

karşılında kayıklara binerek gider. Bunun yanında çevre köylerde oturan halk ta şehir merkezine gidiş gelişlerinde, satmak için ürünlerini pazara getirme de bu araçları kullanır.

İstanbul'a özgü bu kayıkların şekilleri ve kayıkçıların giyim tarzları, kendilerine özgü tavırları zamanla edebiyatçıların da ilgisini çeker. Edebiyatta, İstanbul'un Boğaz'ıyla özdeşleşen kayık kültürü, en duygusal ve geniş şekliyle Samiha Ayverdi tarafından ele alınır. Boğaziçi'nin masalımsı atmosferi içinde düzenlenen müzikli gecelerde kayıkların ve kayıkçıların rolünü şairane bir üslupla ele alan yazar, o günleri yaşatmaya çalışır. Bu anlamda önemli bir kültür unsuru olan kayık tasvirlerini çeşitli eserlerinde metnin geneline yayar.

Tamamıyla insan gücü ile çalışan bu araçlara, Ayverdi, *Boğaziçi'nde Tarih* adlı eserinde mistik bir hava verir: "Birer su perisi, suların, başına taç ettiği birer nazlı efsane mahlukunu hatırlatan bu kayıklar, Boğaz ve Haliç kıyılarında, akar gibi kayar gibi, şeker gibi geçip gittiklerini" (Ayverdi, 2005: 54). Yüz sene önce Boğaz'ı İstanbul'a ve Anadolu yakasını Rumeli yakasına bağlayan ulaşım aracının sadece kayık, sandal, piyade ve kik gibi kürekli araçlar olduğunu belirten Ayverdi, buharlı ve makineli gemi devirlerine girdikten çok sonraları bile Boğaz sularının kayıkları kullanmakta direndiğini "Boğaz suları gemi pervaneleri görmedi. Görmek istemedi. Hatta görmemek için direndi" (Ayverdi, 2005: 45-46) iddia ederek kayıklar ile Boğaz suları arasında duygusal bir ilişkiden söz eder.

İbrahim Efendi Konağı eserinde de İstanbulluların mesire yerlerine gitmek için kayıkları kullandıklarını açıklar. Yazar, kafesli, billur camlı arabalar ile dereden de ikişer üçer çifte piyadeler ve diğer kayık çeşitleriyle Kağıthane'ye geldiklerini aktarır (Ayverdi, İEK: 176).

Ayverdi, *İstanbul Geceler*'inde ise Eyüp'teki kayıkları adeta kişileştirir. Safalardan, eğlencelerden dönen halkın Eyüp yakınlarında sürüklenen kayıkları "Sular karardığı vakit, dönen renk renk sazlı sözlü kabilelerin kayıkları piyadeleri, sandalları Eyüp'e kadar toplu olarak gelir, su üstünde yelpazeleşen kayıklar, bir efsane mahluku gibi, sanki görünmez eller tarafından itilip, nazlı nazlı, aheste aheste sürüklenerek bu noktada her biri kendi istikametlerine dağılmaya başlardı" (Ayverdi, İG: 158) şeklinde betimler.

Nabizade Nazım da, *Zehra* adlı romanının ilk sayfalarında Boğaz'daki ulaşım araçlarına dikkat çekerken kayıkların fazlalığına işaret eder: “O gece bütün Boğaziçi kayıklanmış ve sandallanmıştı” (Nabizade Nazım, 2003: 22).

Daha çok ıhlamur ağacından yapılan İstanbul kayıkları, kayığın şekline, büyüklüğüne, ait olduğu kişiye ve yaptığı işe göre farklı isimlerle anılırlar. Bunlar pazar kayıkları, saltanat kayıkları, piyadeler, peremeler, futalar, ateş kayıkları, kikler, alabana gibi adlardır.

Pazar kayıkları, Boğaziçi köylerinde varlıklı, yardımsever kişilerce yapılır. Tıpkı köydeki varlıklı kimselerce hayır amaçlı yapılan cami, çeşme, imaret gibi halkın hizmetine sunulan kurumlar gibi pazar kayıklarının da, İstanbul'un denizaşırı Boğaziçi ve çevre köyleri halkının İstanbul'a gelişi-gidişinde önemli işlev görürler. *Boğaziçi'nde Tarih* eserinde Samiha Ayverdi, bu kayıkların görevlerinden söz açarken köylerde yaşayanların, İstanbul'a gelirken daha çok pazar kayıklarının ve mavnalar'ı kullandıklarını belirtir.

Sabahları köylüleri İstanbul'a taşıyan bu kayıklar, akşama kadar iş ve alışverişlerini bitiren köylüleri evlerine ulaştırır. Bunlar, sadece insan taşımacılığında kullanılmaz aynı zamanda köylülerin sebze ve meyvelerinin pazarlara ulaştırılmasında da kullanılmaktadır: “Boğaz'daki bağ, bahçe ve bostanlarda yetişen sebze ve meyveler, Boğaz dalyanlarında tutulan balıklar da şehre Pazar kayıkları ile taşınır” (Birsnel, 2004: 58). Pazar kayıklarının bu işlevi, 1854 yılına, Boğaz sularında vapurlar işlemeye başlayıncaya kadar devam eder. Eserlerden hareketle, Pazar kayıklarının her birinin kırka yakın yolcu aldığı anlaşılmaktadır. Salah Birsnel ise bu sayının elli altmış arası olduğunu ileri sürer.

Ayverdi'ye göre her köyün pazar kayığı bir vakıf malı olup bu kayığın, bir reise ihale edildiğini söyler. Birsnel de, pazar kayığının bir caminin, bir iyiliksever kişinin vakıf malı olabileceği gibi kilisenin vakfına da ait olabileceğini iddia eder. Pazar kayıkları, on üç metre uzunluğunda, iki buçuk metre genişliğinde olup bir reis ve altı hamlacı denilen kürekçiler tarafından yönetilirler.

İncelediğimiz kurgusal eserlerde az da olsa bu araçların isimleri geçer. Bunlardan biri Halid Ziya Uşaklıgil'in *Nesl-i Ahir* adlı romanıdır. Eserde Boğaz'daki ulaşım araçlarının oluşturduğu manzarada Pazar kayıklarına da yer verilir: “Bir Pazar

kayığı, kürekçilerin düzenli kürek çekişleriyle Boğaz'dan yukarıya çıkıyordu” (Uşaklıgil, 1990: 271).

Pazar kayıklarından sonra yazarlara ilginç gelen bir başka kayak çeşidi saltanat kayıklarıdır. Bunlar, yerine getirdikleri görev, iç ve dış dizaynları itibariyle kayıkların başında gelir. Boyutları ve süslemeleri bir başka büyüklükte olup, adeta imparatorluğun haşmetini temsil eder. Boyları otuz otuz iki metre, genişlikleri ise üç metre olan ve kürek sayısının çokluğu ile dikkat çeken bu kayıkların en gösterişli bölümü, baş tarafında yer alan, padişah ve ailesinin oturduğu yarı kapalı köşk kısmıdır. Saltanat kayıkları da çeşitleri yapıdadır. Örneğin “filika” denilen cinsleri donanmayla sefere çıkıldığında kullanılırken, “tebdil kayıkları”, padişahın halkın içine karışacağı zamanlarda tercih edilir.

Samih Ayverdi, *Boğaziçi'nde Tarih* eserinde söz konusu kayıklardan uzunca söz eder. Bu kayıkların boylarının otuz beş, genişliği iki buçuk metre olduğunu belirterek yaptığı tespitler yukarıdakilerle benzerlik göstermektedir. Padişahların denize açıldıklarında kullandıkları oymalı nakışlı bu kayıklar, sadece padişaha has değil, ailesinin de kullanımına açıktır. Ayverdi'ye göre özellikle, “Padişah zevceleri bir saraydan bir saraya geçecek, ya da gezintiye çıkacak olurlarsa, beyaz tenteneli ve kafesli saltanat kayıkları”nı (Ayverdi, 2005: 61) kullanırlar. *Saray ve Ötesi* adlı hatırat eserinde Halid Ziya, yakından tanıdığı sultan Reşat'ın, araba gezintilerinden pek hoşlanmadığını, bu yüzden saltanat kayıklarıyla zaman zaman deniz safalarına çıkmayı tercih ettiğini ifade eder (Uşaklıgil, 2003: 157).

Bu dönemde pazar ve saltanat kayıklarının dışında Boğaz sularında boy gösteren bir diğer deniz ulaşım aracı da orta halli ve zengin kişilerin kullandığı piyadeler denilen kayak türüdür. Ayverdi, *Boğaziçi'nde Tarih*’te, Boğaz’daki ulaşım araçlarından söz ederken piyade kayıklarının özelliklerine değinerek bunların kiralık olarak da kullanılabileceğini belirtir. Köyleri ve kıyıları birbirlerine bağlayan bu kayıklardaki işlemeli kadife örtülerin adeta bir sanat harikası olduklarını ifade eder. Değişik elbiseli hamlacılar tarafından çekilen bu kayıkların kürekleri de adama, konuma ve mevkiye göre değişir. Bu kayıkları Boğaziçi şiiirinin şahbeyti olarak nitelendiren yazar beyiti şiiirsel bir dille anlatır:

“Ağırbaşlı, vakarlı ve incelmış bir medeniyetin elinden çıkmış bu rüya ve hülya beşikleri, sanki insan hünerinin değil de, Boğaz sularına tabiatın bir hediyesi idi. (...)

Boğaziçi'nin sağarları gibi, güzelliklerini cazibelerini duya duya, duyura duyura, alımla çalımla oradan oraya kayarken, bu nazlı süzülüş, bu renkli akış, gerçekten de sohbet ve muhabbet meclislerinin şehlevent sağarları misali, gözlere de gönüllere de ikram üstüne ikram yerine geçer” (Ayverdi, 2005: 55). Yazar, aynı sayfada Abdülhak şinasi Hisar'ın en ince kayıklar olan piyadeleri dş kurmak, düşüncelere dalmak için daha uygun beşik olduğunu dediğini aktarır.

Bu kadar güzel ifadelerle betimlenen piyadelerin hamlacı denilen krekilerinin kıyafetleri de diğerlerinden farklı bir tarzda olması lazım gelir. Zaten, Samiha Ayverdi'nin tasvirlerinden bunun öyle olduğunu anlayabiliriz. Ona göre, bu kayıkları çeken hamlacıların kıyafetleri, kalite itibarıyla diğerlerinkinden üstün olduğu gibi ss ve renk açısından da diğerlerinden ayrılır: “uhadan ve kalikot patiskasından giydikleri dizlik, yine çuhadan fermeneli yelek ve salta, yenleri geniş bürümcük gömlek, beyaz çorap, rugan yemeni ve kırmızı fes, bu efsane kıyafetini btnlerdi” (Ayverdi, 2005: 56). Yazar, bu kıyafetin hamlacılara pahalıya patladığını da aktarır. Bu yüzden, zengin kişilerin piyadeleri, su üstünde yüzen ihtişam değil aynı zamanda bir servet olduğu anlaşılmaktadır.

3.1.5.2.1.2. Buharlı Araçlar ve Vapurlar

Buharlı deniz araçlarının icadından sonra Boğaz'daki deniz ulaşımının görünümü de değişmeye başlar. Uzun süre kayıkları taşıyan Boğaz suları yeni deniz araçları olan buharlı teknelere, vapurlara direnemez, boyun eğmek zorunda kalır.

Türkçe eserlerde isimleri en çok geçen yeni araçlar istimbot ve vapurlardır. Nabizade Nazım, 1896 yılında kaleme aldığı *Zehra* romanında kayıkların dışında istimbot denilen buharlı teknelerin varlığına dikkat çeker. Anlatıcının Boğaz'da karşılaştığı kayık, sandal ve istimbottan oluşan bu ulaşım aracı filosu, Emirgan ile Bebek arasındaki ulaşımı sağlar (Nabizade Nazım, 2003: 22).

Yeni deniz araçları belli sayıya ulaşınca, onları sevk ve idare edecek bir idare, şirket-i Hayriye kurulur. şirketin amacı İstanbul halkının Boğaziçi'nde rahat ve güvenli bir biçimde yolculuk etmesini sağlamaktan ibarettir. 1851'de şirket-i Hayriye'nin kuruluğu İstanbul deniz ulaşımında bir dönüm noktası olur. İngiltere'de yaptırdığı altı vapurla 1854'de Boğaziçi yolcu seferlerine başlayan şirket-i Hayriye'nin ilk seferi

Üsküdar'a yapılır. Anadolu yakasının bu önemli semti bundan böyle İstanbul'a hiç olmadığı kadar yakın mesafede olur.

Bu şirketin vapurları, 19. yüzyılın ikinci yarısında kaleme alınan eserlerin büyük çoğunluğunda isimleri geçtiği gibi eserin olay örgüsünde vazgeçilmez görevler alır. Roman ve hikayelerde, bir çok kahraman sevgilisiyle bu vapurlarda karşılaşmaktadır. Ahmet Mithat'ın *Vah* romanında Behçet Bey, Ferdane Hanımı bu şirkete ait vapurların birinde görüp takip eder. Vapurların iç kısmında erkek ve kadınlara ait kısımlar birbirlerinden bir perde ile ayrılır (Ahmet Mithat, 2007: 23).

Kimi eserlerde ise vapurlar sadece ulaşım aracıdır. Karay, *Sonuncu Kadeh* adlı eserinde, romanın birinci derecede kahramanı Cemşid, dalyancının oğlu Aziz ile beraber vapura binerken vapurlardaki yer bolluğuna dikkat çeker: “Hem de vapurdan başka, ne otobüs, ne dolmuş hiçbir taşıt olmamakla beraber. İş hayatı, kazanma hırsı ve sinema gibi eğlenceler henüz başlamamıştı” (Karay, SK: 98). Ancak, bu faaliyetler başladıktan sonra vapurlarda zor yer bulunur hale gelir. Anlatıcının kahramanın gözleminden hareketle yaptığı bu tespit, vapurların giderek artan bir oranda İstanbullulara hizmet ettiğini göstermektedir.

Vapurlar, bazen de İstanbul'un genel manzarasına tıpkı minareler ve diğer yapılar gibi önemli katkı sağlarlar. *Nesl-i Ahir* romanında Süleyman Nüzhet Boğaz'daki ulaşım araçlarının oluşturduğu manzaraya değinirken Şirket-i Hayriye kurumunun vapurlarını da anar. Kahraman söz konusu, manzarayı “Uzaktan, Şirket Hayriye'nin bir vapuru karşı kıyıyı izleyerek ilerliyor, derinden, boğulan bir düdük sesi havayı yırtıyor, ...” şeklinde betimler (Uşaklıgil, 1990: 271).

3.1.5.2.2. Kara Ulaşımı

İstanbul deniz ulaşımını ele aldıktan sonra İstanbul'un kara ulaşımının edebi eserler de hangi vasıtalarla sağlandığına gözler önüne serilecektir. Giderek büyüyen İstanbul, buna paralel olarak gelişen insan ilişkileri çeşitli ulaşım araçların kullanımını zorunlu kılmaktadır. Çok yönlü ilişkiler kuran İstanbullu, artık eskiden olduğu gibi mahallesine saplanıp kalmaz değişik semt ve mahallelere uğramaktadır. Böyle yerlere, 19. yüzyılın sonlarına doğru at, merkep, atlı arabalardan faytonlar, kupa, lando ve tramvay gibi araçlarla gider. Edebi eserlerin kahramanları da, yaşadığı döneme göre adlar alan kara araçlarından faydalanır.

3.1.5.2.2.1. Binek Hayvanları

İncelenen edebi eserlerde at ve eşek gibi binek hayvanlar, 19. yüzyıl boyunca İstanbullular tarafından sık kullanıldığı görülmektedir. Atın askeri önemi bir yana, gündelik işlerdeki öneminin sürdüğü dönem dikkate alınca at ya da beygirin hemen hemen her evde bulunduğunu öne sürmek abartılı olmaz. 16. yüzyılda İstanbul'daki at sayısının insan sayısından az olmadığı yapılan ilginç tespitler arasında yer alır. Çünkü o devirlerde at başta gelen binek hayvanıdır. Selim Somçağ, Fatih devrinden 1930'lara kadar Fatih'te, Bozdoğan Kemeri'nin bitimiyle Fatih Külliyesi arasında bugün de Atpazarı adını taşıyan meydanda daimi bir at pazarı bulunduğu bilgisini vermektedir. Tabii ilgili esnafların dükkanları da bu çevrede bulunur.

Atın yanında eşek de İstanbul'un bazı semtlerinde önemini korur ve son zamanlara kadar ulaşım aracı olarak kendisinden faydalanılır.

Bu yüzden hem at hem eşek, İstanbul'un mekan olarak ele alındığı edebi eserlerde önemli bir ulaşım aracı olarak yer alır. Bu hayvanlar, bazen tek başlarına bazen de arabaları çekmek için kullanılır.

Eserlerde at ve eşiğin en fazla kullanıldığı yer, Adalar'dır. Her iki hayvan buranın vazgeçilmez ulaşım vasıtasıdır. Ada'ya gelen misafirler, ormanlık alanları ve gece mehtapları gezintilerinde sık sık eşiğe binerek eğlenir. Örneğin *Nesli Ahir* romanında, Süleyman Nüzhet ve arkadaşları İstanbul'un Adalar'ını ziyaret ederler. Adalar'da gezerlerken veya Hristos tepesine çıkarırken hep atlı arabaları kullanırlar (Uşaklıgil, 1990: 65).

Aşk-ı Memnu'da Bülent, mürebbiye ile Büyükada'ya gideceğini duyunca buranın eşeklerini hatırlayarak seviç çığıllıkları atar. Bülent'in en çok buranın eşiğe bindiği gezintilerini hatırlaması, daha önce burada eşiğe bindiğini gösterir. Zira, buranın Bülent'in çocukluk hislerine uygun gelen özelliği, eşeklere binmektir: "Göç var! Göç var!.. Ada'ya gidiyoruz, merkeplere bineceğiz!.. Merkeplere bineceğiz, değil mi abla? Ben artık düşmem. O vakit küçüktüm, şimdi büyüdüm" (Uşaklıgil, 2006: 122).

Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbinde* de, Ada'yı ziyaret eden kahramanlar, eşek üstünde mehtap gezintisi düzenlemek ister. Evin reisi durumunda bulunan Nigar'ın babası, bu isteğe olumlu bakmaz: "O eşekler üstüne sarsıla sarsıla gezmeye çıkanlar mahalle kızanlarıdır. Efendim, böyle balkonlarına çıkıp da etrafı nezarete alınca, bu

kadar latif manzarayı rahat rahat temaşa etmek dururken eşeklerin taaffun kokularına kurban olmak bizim gibi kibarların karı değildir” (Mehmet Rauf, 2006:69).

Samih Ayverdi, sadece Ada'nın değil, 19. yüzyılın ilk yarıları ve önceki dönemlerde İstanbul'un önemli ulaşım aracı atlar ve eşek gibi binek hayvanlarından ibaret olduğunu dile getirir. Yazarın bu tespitini, incelemeye tabi tutulan romanlarda da gözlemlemek mümkündür.

İncelenen eserlerin çoğunda Beyoğlu'nda semtiçi ulaşımında belirgin olarak at ve eşek kullanılır. Bu, semtin inişli çıkışlı yollarından kaynaklanır.

Ahmet Mithat'ın *Felâhın Bey ve Rakım Efendi* romanında Rakım Efendi, İngiliz kızlara ders vermek için Beyoğlu'na atla gidip gelir (Ahmet Mithat, FBRE: 28). Diğer eserlerinde de at ve eşekler önemli kara ulaşım araçlarını teşkil eder. *Vah* romanının kahramanı Behçet, Beykoz vapurunda gördüğü alımlı ve güzel kadını Üsküdar'a kadar takip etmesi uzun zaman aldığından dönüşü biraz gecikir ve son vapuru da kaçıır. Bunun üzerine Üsküdar'dan Çamlıca'ya doğru gitmek için beygir kiralar (Ahmet Mithat, 2007: 26).

3.1.5.2.2.2. Atlı Arabalar

19. Yüzyılın İstanbul'unda kara ulaşımının önemli araçlarının başında atların çektiği, dört kişilik tekerlekli arabalar gelir. Bunlar her dönemde aldığı şekle göre fayton, kupa, lando, hanto, koçular, katip odası ve talikalar gibi isimlerle anılır. Adı geçen araçlar Tanpınar'a göre Abdülaziz döneminde daha çok rağbet görürler: “Abdülmecit devri nasıl Cevdet Paşa'nın anlattığı Boğaz yalıları ise, Abdülaziz'in son seneleri de araba sevgisi idi” (Tanpınar, 2003: 492). Bu yüzden sultan Abdülaziz dönemini yansıtan *Araba Sevdası*'nın bütün kahramanlarını Çamlıca yollarında arabalarla iç içe olduklarını görüyoruz. Karay da ikinci Abdülhamit devrinden söz ederken arabaların bu devirde geniş halk kitlesi tarafından kullanılmaya başlandığını sezdirir. Yazar, ayrıca arabalar sayesinde kadınların sosyal hayata katıldıklarına işaret eder: “Arabanın çoğalması da kadınları geceleyin sokağa çıkmaya ve uzakça semtlere gidebilmeye alıştırmıştır” (Karay, 2007: 72).

Ayverdi'ye göre atlı arabalar, “ilk defa sadrazam ile şeyhülislamı taşımakta kullanılmış, git gide bu yeni buluş halka da sirayet ederek, arabacılık, bir esnaf cemiyeti çerçevesinin nizamları içine alınmıştır” (Ayverdi, İEK:109). Bu arabalar günün şartlarına göre değişik şekil ve adlarla varlıklarını devam ettirirler. Zaman zaman ıstar, hento, koçu, fayton, lando, kupa gibi isimler alırlar.

Türk edebiyatında roman ve hikayelerde altlı arabalar vazgeçilmez imgedirler. Zira, eserin kahramanı İstanbul'un uzak semtlerine gitmek ve şehirde gezinti yapmak için at ve eşeğin yanında bu arabaları da kullanır. Kahramanlardan bazıları, bir çocuğun oyuncağını sevdiği gibi arabalarını severler. *Araba Sevdası*'ndaki Bihruz Bey de Bender fabrikasından aldığı arabaya çocuk gibi ilgi duyar: “Hakikatte Bihruz Bey, yalnız arabasını bilir, tanır ve sever. Kendisini ve benzerlerini doğuran değerler buhranında farkında olmadan yapıştığı tek tahta parçası olur” (Tanpınar, 2003: 492).

Çoğu eserde arabaların türü belirtilmez, daha ziyade ‘arabaya bindiler’, ‘araba ile geçtiler’, ‘konak arabası’ gibi ifadeler kullanılır. Ancak, Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*'nda arabanın ismini belirtir. Çamlıca Bahçesi'nde Bihruz Bey'in aşık olduğu kadın bir lando arabasının içindedir. Yazar, landoyu sadece süslü araba ile tasvir eder. Mehmet Rauf da *Ferda-yı Garam* eserinde kahramanın kullandığı arabanın cinsini belirtir. Macit, aşık olduğu Sermed'e kotra arabasıyla bir gezinti önerir (Mehmet Rauf, 2005: 44).

Aynı eserin bir başka sayfasında Macit, Sermed ile arası bozulup uzun süredir göremeyince kızı aramaya koyulur. Macit, kızı aramaya ara verdiği sırada Kalender semtinde oturup uzaktan çalan orkestrayı dinlediği sırada, rıhtımda geçen çeşitli ulaşım araçlarının geçişini izler. Bunlar arabalar arasında landolar, faytonlar, bisikletler v.s. de yer alır (Mehmet Rauf, 2005: 114).

Üç Nesil, Üç Hayat'ta Karay, ulaşım araçlarına değinirken konak arabalarından söz açar. Yazar, konak arabalarının güzelliğine ‘parlamak’ fiiliyle dikkat çeker: “Konak arabaları bakıp bakıp da doyulamayacak kadar güzeldir. Parlak cilaları üzerinde ışıklı denizin yansıması, aynaya vurmuş gibi göz alıyor. Kesme kristal camlı fenerler parlıyor, koşumların madenden yapılmış bölümleri parlıyor, nikel basamaklar, Bender markalı tekerlek kapakları, deve derisi körük parlıyor... Atların tüyleri, yeleleri, kuyrukları parlıyor” (Karay 2007: 57). Yazar, bu denli zarif ve lüks vasıtaların sürücülerinin de gayet şık olduğunu belirtir. İbrahim Efendi'nin konağı da söz edilen arabalardan birine

sahiptir. Bazen konağın küçük hanımı Ratibe, mürebbiyesi ve dadısı eşliğinde konak arabasıyla Şehzadebaşı'na bir gezinti yapar (Ayverdi, İEK:110).

Karay, aynı eserinin bir başka yerinde kupa ve koçu arabalarının dış ve iç dekorlarını betimler: “Kupa biçimindekiler, evin ve odanın bir divanı gibidir. Kapısı vardır, kapanmaktadır; pencereleri vardır, örtülebilmektedir. Arabacının yanında bir uşak oldu mu can, mal ve namus biyik bir olasılıkla saldırıdan korunmuş olur” (Karay, 2007: 72). Burada yazarın tanıttığı bir başka araba türü koçu isimli olanlarıdır. Abdülaziz döneminde kullanılan koçular şöyle betimlenir: “Dingillere oturtulmuş dört kalın direğe kayışlarla asılı, üzeri çardaklı, çevresi kordonlar ve püsküllere süslüdür. (...) Tekerlekleri eski merdiven tırabzanları gibi boğum boğum, sarı ve yeşil yaldızlıdır, salıncak gibi oynar ve sallanır” (Karay, 2007: 53).

Bu arabalardan konakların dışında Osmanlı Sarayı'nın da ulaşım araçlarıdır. Padişah, bazen Cuma selamlığına bu amirliğe ait landoların içinde camiye gider. Lando, üstü önden ve arkadan açılıp kapanan, körüklü ve geniş bir araba çeşididir. Fayton ve kupaya göre daha ağır ve gösterişli bir havası var (Uşaklıgil, 2003: 58). Hatta Halid Ziya, saray hatıralarını dile getirdiği *Saray ve Ötesi* adlı eserinde, saraya ait arabaları idare eden İstabl-ı Amire müdürlüğünün de mevcut olduğunu aktarır.

Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbi* romanının bazı sahnelerinde de atlı arabalar ulaşım aracı olarak yer alır. Kahramanlar, Adalar'ı merak ettiklerinden ailece Büyükkada'yı ziyaret ederler. Ada'nın engebeli coğrafi yapısından dolayı ulaşımın, eşeklerin yanında, fayton ile sağlanmaktadır. Evin kızı karakterinde olan Nigar, Ada'da kaldıkları köşkün penceresinden binek hayvanlarının çektiği arabaları izler. Nigar, az önce gördüğü arabaların yanında, bir ara önlerinden geçen bir başka faytonda üç genç hanımın yolculuk ettiğini görür (Mehmet Rauf, 2006: 60).

Nesl-i Ahir romanında da, Süleyman Nüzhet, çok sevdiği Server ile beraber atlı arabalarla İstanbul gezintisi yapar. Gezintinin bir yerinde, Maltepe'nin Kartal kıyılarının manzarasının mükemmelliğinin farkına varan Süleyman Nüzhet, hemen orada arabacıdan arabayı durdurmasını ister ve muhteşem görüntüyü seyreder. Arabacı da hemen durur ve atlarını okşar, cebinden tabakasını çıkarıp sigarasını sarmak için oraya çömelir (Uşaklıgil, 1990:361).

Burada kullanılan arabalar, genelde dört kişinin sığabileceği büyüklükte dirler. Bu da Mehmet Rauf'un adı geçen eserinde ifade edilmektedir. Romanda, ziyaretçiler,

Adanın mehtabını, denizin letafetini değişik noktalardan seyretmek için gece turuna çıkarlar. Bütün kahramanlar hep beraber aynı arabaya binmek isteyince Abdi'nin eşi "Öyle ise beş kişi bir arabaya nasıl sığarız" diye sorar. Behiç Beyin "iki araba tutarız" cevabına aynı kadın yine "ne lüzumu var efendim? Biz gençken arabaya binmezdik de eşekleri tercih ederdik. (...) Nigar ile Abdi eşekle gelsinler. Nigar zaten eşeği çok sever" şeklinde yanıt verir (Mehmet Rauf, 2006: 71). Eser boyunca, kahramanlar arasında oluşan bu diyaloglardan hareketle, Ada'nın önemli ulaşım araçları faytonlar ve eşekler olduğu anlaşılmaktadır.

Atlı arabaların, sadece Adalar'da değil bütün semtlerde özellikle Beyoğlu'nda da kullanıldığı görülmektedir. *Nabizade Nazım*'ın *Zehra* romanının kahramanı olan Suphi, Beyoğlu'nda bütün işlerinde kupa denilen arabaları kullanır. Suphi, bu semtteki Urani isimli kadınla ilk buluşmasında dört tekerlekli araba içinde Şişli'ye doğru yol alır. Romanın sonuna doğru Urani adlı Rum aşüftesini kaybeden Suphi, kadının peşini bırakmaz ve ısrarla onu aramaya koyulur. Beyoğlu'nda dalgın dalgın yürüdüğü sırada birden aradığı kadını bir adamın koynunda çalakaçıcı gelen bir faytonun içinde görür (Nabizade Nazım 2003:189). Bunun üzerine, sokak başında müşteri bekleyen kiralık arabaya biner ve arabacıdan çalakaçıcı giden arabayı takip etmesine söyler. *Araba Sevdası* eserinde de anlatıcı, Periveş ve Çengi Hanım'ın Çamlıca Bahçesi'ne gelmek için bindikleri arabanın kendilerine ait olmadığını, Beyoğlu'nun kiralık arabalarından olduğunu özellikle belirtir (Recaizade Mahmut Ekrem, 2002: 32). Bu da, dönemin Beyoğlu'nun kalabalık noktalarında kiralık atlı arabaların durduğunu göstermektedir.

İstanbul'da sadece Beyoğlu'nda değil, şehre yakın veya uzak yerlere gitmek için de hayvanların çektiği tekerlekli arabaları kullanılmaktadır. Samiha Ayverdi, *İstanbul Geceleri* eserinde İstanbulluların büyük istekle gidip eğlendikleri Gökusu ve Fındıklı sırtları gibi mesire yerlerine pazar kayıklarının yanında manda ve öküz arabaları ile taşındıklarını aktarır (Ayverdi, İG: 121). Aynı eserin 218. sayfasında "Katip odası" denilen yarım ay şeklindeki yuvarlak zarif arabalarla da mesirelere gidildiğini belirtir.

Aynı eserin 238. sayfasında bir düğünden bahseder ve üstü kapalı arabaların bu düğünlerde kullanıldığını aktarır. Kına gecesinden sonra ki Perşembe günü, "yüz yazısı" gününde gelin kapalı bir arabaya bindirildiğini ve damatın evine o şekilde getirildiğini söyler. Gelinin arkasından davetlilerden, kadınların öküz arabalarına dolduklarını, erkeklerin ise at üstünde davul zurnalarla damat evine gittiklerini ekler.

Sadece mesire yerlerine değil, İstanbul'un kenar semtlerine gitmek için de bu çeşit araçlar kullanılır: “Eskiden makineli nakil vasıtası tanımayan İstanbullu, civarında araba bulunmayan kenar mahallelerden şehrin göbeğine gitmek için ata, midilliye biner, düldül-süvar olmayı da pek tabii bulurdu” (Ayverdi, İG: 150).

Bu araçlara 20. yüzyılın başlarında zamanla motorlu araçlar da karışır. Örneğin *İbrahim Efendi Konağı*'nin son fertlerinden Fuat, bir iş ararken Fuat'ın aklına motorlu araç satın almak gelir. Yazarın motorlu araçların henüz parmakla gösterilecek kadar az olduğu dediği bu dönemde, Fuat, kendince “yağlı müşterileri eğlence ve sefahat yerlerine taşımak suretiyle, kısa zamanda kalantor bir tüccar” olacaktı. Bu iş için yeterli parayı, Şevkiye Hanım'dan temin eder. Aldığı motorlu araç sayesinde para yüzü görür. Kazandığı parayı, Konak fertlerine yardım amacıyla vermek yerine kadınlara yedirmeye çalışır. Böylece Fuat, başta konağa arasına sonra da hiç gelmez olur (Ayverdi, İEK: 218).

3.1.5.2.2.3. Tramvaylar

İstanbul'da ilk kullanılan raylı araç, atların çektiği tramvaydır. Atlı tramvay olarak bilinen bu araç, ilk olarak sultan Abdülaziz döneminde hizmete girer. Aracın şehirdeki ilk seferiyse 1869'da yağışlı bir Eylül günü Tophane'den Ortaköy'e yapılır ve büyük bir meraklı kitle tarafından izlenir. İki sene içinde, yani 1871 yılına gelindiğinde Azapkapı-Galata, Aksaray - Yedikule, Aksaray - Topkapı ve Eminönü - Aksaray hatları seferlere başlar.

Karay *Üç Nesil Üç Hayat* adlı eserinde Abdülaziz dönemi İstanbul gezintilerine değinirken şehre getirilen Fransız yapımı Pierrot adlı lokomotiften söz eder. Yazar lokomotifini şöyle betimler: “Koca bacalı, cılız bedenli, küçücük, komik bir makinedir. Bütün aletleri açıktadır; her yanından sular, yağlar, dumanlar fişkırmaktadır” (Karay, 2007: 54). Lokomotifin dış görüntüsünden ve yolcuların davranışlarından bu ulaşım aracının şehre getirilen ilk lokomotiflerden olduğu anlaşılır. Yazarın aracı betimlemek için kullandığı “her yanından sular, yağlar, aletleri açıktadır” ve “vagonlar sarsılır, tren ağır ağır yürümeye, gücü ölçüsünde hızlanmaya başlar” (Karay, 2007: 56) gibi söz öbekleri ilk lokomotifleri çağırır.

Bu araca binen yolcuların sözlerinden ve davranışlarından, onların lokomotif denilen bir ulaşım aracına yabancı oldukları sezilir. Kadınlar, lokomotifin varlığını kıyamet alametleri arasında saymaları, aracın hareketi sırasında çeşitli duaları okuyup

üflemleri, korkudan gözlerini kapatmaları, hatta bir kadının “at arabası dururken bize ne oluyordu da herkesten önce ateş arabasına bindik? Hep damadın işi...” demesi (Karay, 2007: 55) araca olan yabancılıklarını gösterir.

Halid Ziya, *Bir Yazın Tarihi* adlı kitabındaki *Kırk Para* öyküsünde tramvaydan söz eder. Bir çocuklu yoksul işçi ailesi, kırk lirası olmadığından lüks kupa arabalarına veya faytonlara binemediğinden atlı tramvayı bekler. Ancak, tramvay da her gelişinde yer bulunmaz ve her sefer görevli kafasını çıkarıp “yer yok” (Uşaklıgil, 1988: 92) dediğinden aile, durakta saatlerce bekleyip bir sonraki tramvayı beklemek zorunda kalır. Küçük çocuklarının ısrarı üzerine, anne-baba bir ara tekerlekli arabaya binmeye girişse de arabacı ile yaptıkları pazarlık başarısızla sonuçlanır. Anlatıcı, ailenin yanına yaklaşp da binemediği arabanın kırmızı mevkili olduğunu söyler. Öyküyü sadeleştiren Şemsettin Kutlu dipnotta verdiği bilgide o dönemde, İstanbul’un iki mevkili atlı ve elektrikli tramvaylarından söz eder. Kutlu, kırmızı koltuklu mevkilerin ücretinin çok yüksek olduğunu, donuk sarı renkteki koltukların ise daha ucuz olduğunu açıklar.

Uşaklıgil’in öyküsündeki yoksul ailenin uzun süre bekleyip de doluluk yüzünden binemediği atlı tramvaydan Ayverdi de söz eder. İstanbul’u karşı yakaya bağlayan bu toplu taşıma aracı, yazar göre varlıklı kimseler tarafından tercih edilmektedir. İstanbullular iki nedenden hareketle atlı tramvaya binmezler. Birinci neden, bu toplu taşıma aracının pek özenli olmaması, ikinci nedense, yolcuların tramvayı çeken atlara acıma duygusuyla yaklaşmalarıdır: “İbrahim Efendi ailesi için bu, makbul bir vasıta aracı değildi. Fakat atlı tramvay yalnız İbrahim Efendi’ler için değil, hemen bütün şehir halkınca pek rağbet görmez. Zira bu ağır arabaları çeken hayvanların aşırı zahmetleri, içli ve hisli İstanbul halkını adeta huzursuz ederdi” (Ayverdi, İEK: 110).

Çeşitli yazarların hatıralarından öğrendiğimiz kadarıyla atlı tramvay kısa zamanda İstanbul’un simgelerinden biri haline gelir. İstanbul ulaşımına katkıları ne kadar çok olsa da bunlar hayvan gücüne bağımlılıkları ve sebep olduğu güçlüklerle hatırlanan araçlardır.

3.1.5. 3. Fransızca Türkçe Eserlerde Ulaşım Araçlarının Karşılaştırılması

Elde edilen verilerden hareketle Fransız ve Türk yazarların eserlerinde İstanbul’un ulaşım araçları benzerlik gösterir. Bunlar eşek, at gibi binek hayvanlar ile arabalar (kupa, fayton, lando vs) tramvaylar, kayıklar ve yüzyılın ortalarında Boğaz

sularında görünen vapurlardır. Her yazar, farklı ulaşım araçlarına yer vermektedir. Türk edebiyatında, Ayverdi'nin tasvirlerini bir yana bırakırsak kayıklardan pek söz edilmemektedir. Buna karşın Halid Ziya ve Refik Halid başta olmak üzere bütün eserlerde atlı arabalar ön plana çıkar. Eserlerde kahramanlar, Beyoğlu'nda ve batılı yaşam tarzının hakim olduğu semtlerde karşılaştıkları ay parçası güzel kadınları, fayton, kupa, lando gibi üstü kapalı arabalar içinde yemeğe, eğlence mekanlarına götürür. Nitekim, *Sonuncu Kadeh*'in başkahramanı olan Cemşid, bir defada tanıştığı Marika adlı Rum kızını, bu arabalar içinde Fransız Lokantası Osier'ye götürür. Kimi kahraman da elinden kaçırmak istemediği ve bu yüzden takip ettiği Beyoğlu kadınlarını bu arabalar içinde izlemeye çalışır. Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanında, Urani, Suphi ile yaşadığı aşk macerasından sonra sırra kadem basar. Buna sinirlenen Suphi, Beyoğlu'nda, Urani'yi ararken onu bir arabanın içinde görür ve hemen orada bulunan kira arabasına atlayıp arabacıya, öndeki arabayı takip etmesini söyler. Bu da, o dönemde Beyoğlu'nda, bu arabaların kiralanmak için müşteri beklediklerini gösterir.

Türk edebi eserlerde, kahramanın atlı arabalardan faydalandığı sahneler, yukarıda da işlendiği gibi çok sayıdadır. Salah Birsal'in, *Boğaziçi Şingir Mıngır* eserinde şehrin ulaşımına dair bir vakanüvisten aktardığı bilgiler, Türk edebi eserlerde geçen atlı araba sahnelerini doğrular niteliktedir: “Bahçekapısı, Beyazıt, Aksaray, Edirnekapısı, Beyoğlu, Beşiktaş gibi merkezlerde araba ahırları bulunup gereksinme duyanlara özel arabalar koşturulurdu. Bir sefer için en az kırk elli kuruş verilirdi. Uzak yerlerin ücretleri daha da yüksekti” (Birsal, 2004: 415).

İncelemeye tabi tutulan Fransızca eserlerde ise Boğaz sularında çalışan kayıkların betimlemeleri oldukça fazladır. İstanbul'a gelen Fransız seyyah yazarların ve onların roman kahramanlarının ilgileri daha ziyade oryantal unsurlara odaklanır ve bu temelde gelişir. Bundan hareketle, yazarlarda kayıkların yapısı, iç dekoru, bu araçları su üstünde yüzdüren hamlacı denilen kürekçilerin kıyafetlerinin tasvirleri, fayton, kupa, lando gibi araçlarınkinden daha fazla ilgi toplar. Fransız edebiyatçı veya seyyahın göz zevkine hitap eden, ona değişik bir ortam sunan faytonlar değil, kayıklar ve kayıkçıların yaşadıkları ortamdır. Bu yüzden, fırsatı olan yazarlar, bu kayıklara büyük zevkle binip, boğaz sularında gezinti yaparlar.

Boğaz kayıklarından teçhizatı ve dekoru itibarıyla Ayverdi ve Loti'nin en dikkat çektikleri saltanat kayıklarıdır. Her iki yazarın tasvir ettikleri bu kayıkların zarif ve

görkemli dekorları, Salah Birsel'in de gözünden kaçmaz. Birsel'in betimlediği kayık ikinci Mahmut kayığıdır: “Rengi beyaz, kenarları da yıldızlıdır. Burnu da yıldızlar içinde yüzer. Sivri mi sivri burnun üstünde, içeri doğru, büyük ve görklü bir yarım-ay bükülür. Kıçta padişah köşkü. Dört yıldızlı sütunla bir tavandan oluşuyordur. Köşkün yanları ince oymalarla süslü. Sütunlar arasında kırmızı renkte ağır kumaşlardan perdeler. Sütunlara sırma saçaklarla bağlı. Köşkün içinde tirşe renkli atlas ve kuştüyü minderler” (Birsel, 2004: 41).

Birsel, padişah kayığı diye tanımladığı kayıkları bir başka yerde şöyle tanımlar: “Bunlar elvan boylarla yıldızlanıp en iyi kumaşlarla döşenir. Kalafatlarına da çok önem verilir. Yılda on bir kez kalafat görenleri bile vardır. Padişah kayıkları köşklü y ada köşksüz olur. Köşklüler de kapalı ya da açık olmak üzere iki türdür. Açık olanların sadece üstleri örtülüdür. Kökler kayıkların kıç tarafında bulunur. Ne ki daha eski yıllarda, kayığın ortalık yerine oturtulmuş olanlarına da rastlanır. Kayıkların baş tarafında ise tahtadan ya da gümüşten bir kartal ya da bir deniz kuşu bulunur. Bunlara bu yüzden ‘Kuşlu Kayık’da denir. Bunların yelkenleri de olur. Çokluk da çift yelkenlidirler” (Birsel, 2004: 52). Kayıkların, oymacılıkta, süslemecilikte ulaştığı seviye, bir yabancı gezgine göre Türk sanatının ulaştığı seviyeye işaret eder: “Kayıklar Türk oymacılık sanatının bir yüzünü yansıtır. Bordaları, küpeşterleri, yelkenleri bile pek ince süslerle bezenmiştir. Türklerin nakkaş adını verdikleri boyacılar, sonradan bu hatları altın yıldızlar ve çeşitli boyalarla işlerler” (Birsel, 2004: 52).

Ayverdi'nin pazar kayıkları hakkında verdiği bilgiler, Alus'un ifadeleriyle paralellik arz eder. Ayverdi, bu kayıkların İstanbul'un köyleriyle irtibatı sağlamada öncelikli araçlar olduğunu aktarır. Sermet Muhtar Alus da bir yazısında Şirket-i Hayriye'den önce pazar kayıklarının Boğaziçi'ne göç sırasında kullandığını dile getirir: “Pazar kayığı zamanın deniz otobüsü gibi bir şey, dayan kürek kendini akıntıya vererek Boğaz'ın yukarılarından kalkıyor; köylere uğraya uğraya, müşteri ala ala Eminönü'ne geliyor. İkindiden sonra da gene aşağıdan yukarıyı boyluyor” (Alus, 2007: 257).

Fransız yazarların oryantal nitelik taşıdıkları için tasvirini yeğledikleri bir başka ulaşım aracıda daha çok şehrin inişli yokuşlu semtlerinde kullanılan binek hayvanlarıdır. İstanbul ile ilgili olarak kaleme aldığı iki romanında da at veya merkepten söz eden Pierre Loti'ye karşın Lamartine, İstanbul'da söz konusu binek hayvanlarıyla hiç karşılaşmamış gibidir. Loti'nin öğrencisi durumundaki Claude

Farrère'in eserlerinde ise kayık tasvirlerinin dışında ulaşım araçlarının betimlemelerine pek rastlanmaz. Zira, *L'homme qui assassina* romanının en önemli iki kahramanı, Fransız Mareşal ile Lady Falkland, İstanbul'u ekseriyetle yürüyerek gezerler. Bu yüzden eserde mekan tasvirleri ve ideolojik diyaloglar yoğunluk kazanır.

3.1.6. Ramazan Manzaraları

3.1.6.1. Fransız Edebiyatında Ramazan Manzaraları

İstanbul'un en doğusal bir görünüm kazandığı zamanlardan biri de Ramazan ayıdır. Kimi zaman hayatın durma noktasına geldiği kimi zaman da en hareketli anların yaşandığı bu ayda, Fransız yazarlar ilk defa karşılaştıkları manzaraları eserlerinde kaleme alırlar. Pierre Loti'nin *Aziyadé* romanının kahramanı İzzeddin Ali'nin evine atla giderken yolda, doğusal bir bayram alayına denk gelir. Doğu'nun sihirli bir görünümü, Ramazanın son levhası olarak değerlendirdiği bu alayı şöyle tasvir eder:

“Bütün camiler donatılmıştı; minareler zirvelerinin sonuna kadar parlıyordu; ışıklı harfler halinde Kuran'ın ayetleri havaya asılmıştı; top gürültüsü içinde binlerce insan bir arada, Allah'ın kutsal adını bağıryorlardı; bayram giyimlerine bürünmüş bir halk sokaklarda sayısız ateş ve fener gezdirmekteydiler; ipek, gümüş ve altın giymiş yaşmaklı kadınlar sürüler halinde dolaşıyorlardı” (Loti, 2000:59).

Doğu Düşleri Sona Ererken eserinde de Pierre Loti, yine İstanbul'un ramazanına denk geldiğinden haklı bir sevinç duyar hatta bunun kendisini eğlendirdiğini düşünür. Bu ayın gelmesinden hoşnut olmasının nedeni şehirde bildik manzaraların, oryantal sahnelerin yaşanacak olmasından kaynaklanır. Çünkü “gün boyu her şeyden sıkı sıkıya uzak durulması İstanbul'a nerdeyse yası bir hava verecek; güneş ufuk üstünde kaldığı sürece, Türklere, bilindiği gibi, yemek de, içmek de, tütün de yasak olduğundan, onlar hiçbir şey verilmeyen küçük kahvelerin, küçük lokantaların önlerinde oturup duracaklar; konuşmadan yarı uykulu, tatsız bir havada tespihlerini çekecekler, yaşam her yerde askıya alınmış gibi olacak” (Loti 2002: 77).

Loti, bu ayın gelişinden mutlu olmada haklıdır. Zira, biraz sonra, sokak ortasında ramazanın ilk akşamını haber veren boğuk sesli, büyük davullar, zurnaların çalındığı bir gösteriye rastlar (Loti, 2002: 79).

Loti, ramazan ayında, şehirdeki gündüz manzarasını *Bezgin Kadınlar* adlı romanında betimler. Buna göre ramazan ayı boyunca İstanbul, gündüzleri ıssız ve

sessizdir. Neredeyse, hayat gün boyu durma noktasına gelir: “Şark hayatı durmuştur, dükkanlar kapalıdır; umumiyet itibariyle hiç boşalmayan sayısız küçük kahvelerde artık ne sohbet ne de nargile vardır; sadece, gece uykusuzluktan ve oruçtan yorgun düştükleri belli bir halde peykelere uzanmış uyuyan birkaç adam görülür ve güneş batmaya kadar evlerde dışarıda olduğu kadar yorgun bir hal vardır” (Loti, 2007: 209). André, bu durumun Cenân’ın evinde de aynı olduğunu aktarır.

Durağanlık, ancak orucun bittiğine işaret eden güneşin batışı ve top atışlarıyla son bulur. Top atışlarından sonra şehrin sokaklarına, caddelerine hareketlilik ve canlılık gelir. Yazar, aynı eserinde bu sefer de, şehrin gece görüntüsüne değinir. İslam Perhiz’i dediği oruç ayının gecelerinde şehrin tanınmaz hale geldiğini savunur: “Gece şenlikler ve binlerce fener, halkla dolu sokaklar, ateşlerle taçlı camiler, havanın her tarafında, o zaman gökyüzünün ve gecenin tamamen rengini almış buldukları için adeta görülmez bir mahiyet alan minarelere istinat eden ışıklı büyük halkalar olur” (Loti, 2007: 208).

Yazar, şehrin gece manzarasını *Doğu Düşleri Sona Ererken* eserinde de betimler. Loti’ye göre ansızın meydana gelen bu canlı manzarada kahveler dolup taşar, mahyalar gökyüzünü ışık seline dönüştürerek perilerin dünyasına benzer:

“Bütün kent aniden elektriklenmiş gibi eğlenceyle, gürültüyle, çalgıyla, ışıkla dolacak. Kaldırımlar boyunca binlerce nargile ateşi parlayacak, kahveler insanla dolup taşacak, gönülden gülen, iştahı yerinde insanlar az bir paraya yoğurtlu kuzu kızartması dürümleri veren seyyar kebabçıların çevresine yığılacak, her yerde teflerin, neylerin eşliğinde uzun saplı Türk sazlarının çalındığı dinletiler düzenlenecek...Kuran ayetleriyle sanki yıldızlara doğru yükselen sayısız minareyi saran ateş çemberleriyle havadaki ışık donanması bir periler alemini çağrıştıracak” (Loti, 2002: 77).

Eserin 78. sayfasında ise bu eğlence faaliyetlerinin en önemli özelliğinin, dürüstçe, yalın bir şekilde yapılması olduğunu açıklar. Söz konusu eğlencelerde ne kabalık ne de hoyratlık vardır. Yazarın ramazan eğlenceleri için kullandığı “safça, dürüstçe ve yalın” sözcükleri, Rumların Noel şenliklerini betimlerken kullandığı terimleri anımsatır. Loti’nin sokakta karşılaştığı Rumların eğlencesini *Aziyade*’de betimlerken “her yana saldırıyordu”, “genelev”, “sarhoş yaygarası, iğrenç haykırış” (Loti 2000: 111) gibi olumsuz kelimeler kullanır. Bu da Loti’nin ramazan şenliklerini, Rumların Noel eğlencelerine tercih ettiğinin açık delilidir.

Bezgin Kadınlar'da kadın kahramanlarından Cenan, André'yi ramazanın on beşi şenliklerine davet eder. Cenan, adı geçen şenliklerin Beyazıt ile Şehzadebaşı arasında gerçekleşeceğini ve Türk hanımlarının burada gezmeye çıkacağını Andre'ye mektupla bildirir ve onu davet eder. Cenan'ın amacı adı geçen mekanda kadın kalabalığında André ile görüşmektir (Loti, 2007: 215).

Daveti kabul eden André, randevu yerine giderken iki semt arasındaki bir kilometrelik yolun arabalar ile dolduğunu gözlemler. “Umumiyetle sakin ve halleri modern zarafetlere o derecede aykırı olan bu mahallelerde ramazanın yarısında toplanan bu araba zincirleri mantığa ne kadar aykırıydı! Durmuş yahut küçük adımlarla ilerleyen yüzlerce kupa arabası ve lando; büyük şehrin bütün mahallelerinden, hatta Boğaziçi boyunca dizilmiş saraylardan arabalar. Ve bunların içinde hep gayetle müzeyyen olan kadınlar vardı” (Loti, 2007: 217).

Ramazan gecelerinde yaşanan güzelliği, tespit eden sadece Loti değildir. Gautier de bunu gözlemler. Ona göre, çok karanlık olan yerler İstanbul Ramazanda gecelerinde ışıklandırılır. Sabahlara kadar açık olan bu dükkanlar insanlarla dolup taşarlar. İstanbullular bu yerlerde yalnızca alışveriş yapmazlar; eğlenirler, yerler içerler:

“Bu sokaklar ve meydanlar kadar ışıklı ve neşeli bir yer yok; gece boyunca açık olan dükkanlar, karşısındaki evlerden sevinçle yansıyan canlı ışıklar saçıyorlar; alev almış gibi görünüyorlar bunların hepsi yağ içinde yüzen lamba, mum ve gece kandilleridir; üzerinde, şişlere dikey geçirilmiş, küçük koyun eti parçalarının cızırdayarak piştiği ızgaralar, kırmızı korların yansımasıyla aydınlanıyor; baklavaların piştiği fırınlar kızıl ağızlarını açıyorlar... bu keyifli kalabalık üzerine düşen ışık, tuhaf bir şekilde pitoresk yansımalarla tekrar fişkırıyor” (Gautier, 2007: 94-95). Aynı yazar, bir başka yerde Ramazanda şehirdeki aydınlık ortamdan dolayı tam bir özgürlüğün yaşandığını, “Gavurların” İstanbul dediği Müslüman kesimlerin ışıl ışıl sokaklarında geç saatlere kadar kalabildiklerini belirtir (Gautier, 2007: 90).

3.1.6.2. Türk Edebiyatında Ramazan Manzaraları

19. Yüzyılda ramazan ayı İstanbul'a apayrı bir şehir görüntüsü verir. Hazırlıkları günler önce başlar, ay boyunca devam eder. En büyük hazırlık evlerin, mutfağında yaşanır. Bu yüzden kadınlar, heyecanı ve hareketliliği daha çok hissederler. Erkekler ise bu hareketliliği, camilerde ve kahvelerde yaşarlar. Oruç ayı öncesi yaşanan gelişmeleri,

edebi yazarlar da gözlemler ve bunları yapıtlarında işlerler. İstanbul'un ramazan hazırlıklarından en çok söz eden Türk edebiyatçısı Samiha Ayverdi'dir. Ayverdi, erkek yazarlardan farklı olarak, kadın kimliğinin avantajını kullanarak ev içindeki ramazan hazırlıklarını bizzat gözleme imkanı bulur ve İstanbul'a ramazan gelmeden önce hazırlıkların başladığını dile getirir. İlk hazırlıklar kadınlar tarafından evin içinde başlatılır. Bunlar genel olarak çamaşırların yıkanması, iftarlık ve sahurulukların raflara dizilmesi, çarşı pazar işlerinin yapılması, ütü vs gibi işlerden oluşur (Ayverdi İEK: 101). Yazara göre, en önemli hazırlıklar evin kiler denilen mutfak bölümündekilerdir. Bunlar da: "Hoşafılık kuru yemişlerin çeşitleri artırılır, turşular, tarhanalar, pekmez, kuru üzümle itina ile raflarda düzenlenirdi" (Ayverdi, İEK: 103).

Halid Ziya ise *Saray ve Ötesi* eserinde, ramazan ayındaki hareketliliğe değinirken sarayın erkekler yani selamlık tarafında yaşananları kaleme alır. Ayverdi gibi Halid Ziya da ramazanın gelişi ile beraber sarayın yemek düzeninde büyük değişikliklerin meydana geldiğini gözlemler. Örneğin kahvaltılar, öğle yemekleri kaldırılarak bunların yerine sahur yemekleri getirilir.

Ramazan ayı ile birlikte sarayda gözlemlendiği bir başka değişiklik ise mutantan dini bir havanın başlamasıdır (Uşaklıgil, 2003: 422). Yazar, herkesin oruç tuttuğuna, oruç tutmayan kimseye rastlanılmadığına, en azından böyle göründüklerine dikkati çeker.

Nihayet ramazan gelir ve teravih, iftarlar, sahurular dolayısıyla eğlenceler başlar. Özellikle iftarda herkesin sofrasının herkese açık olması bu ayın güzel taraflarındandır. Uşaklıgil'e göre ay boyunca iftar davetleri de yoğunlaşır. Daha çok akraba, eş dostların davet edildiği iftarlara ihtiyaç sahipleri de çağrılır. Bu şekilde, yazar, İstanbulluların kapısının kadir gecesine kadar hep açık bulunduğunu ileri sürer.

Saraylarda da düzenlenen iftarlar dolayısıyla büyük bir hareketlilik yaşanır. Bunlardan biri Dolmabahçe sarayıdır. Halid Ziya, burada adet olduğundan çok kalabalık iftar yemeklerine şahit olduğunu belirtir. Yazara göre bu iftarlar, diğerlerine nazaran biraz daha zengin ve donanımlı olduğundan davetlilerin yanında davetsiz gelenlerin de olduğunu ileri sürer. Saray yemeklerine davetli olanlar genelde ayan ve meclis başkanları ve bakanlardır. Davetliler yemekten sonra "Kahve, sigara ve şerbetler" içtikten sonra sarayı terk ederler (Uşaklıgil, 2003: 424).

Bazen de erkekler kısmındaki hareketlilik tütün ve kahve molasından sonra da bitmez. Saray halkı teravîh hazırlıklarına başlar. Kimiler teravîh namazını camide, kimisi evde tek başına veya cemaatle kılmayı tercih ederler. Sarayda teravîh büyük salonda kılınır. Halid Ziya “salonun arka kısmında kafes biçiminde olan yere kadınlar, kalan kısmında ise erkeklerin” teravîhi kıldıklarını dile getirir. Ayverdi de, ramazan ayındaki ibadet sevincine değinirken özellikle insanların teravîh için saray ve konaklara akın ettiklerini belirtir: “Her köşesi, bir çeşit mescit haline konurdu. Otuz ramazan, teravîh kıldırmak üzere güzel sesli bir imam tutulur ve konak halkından başka, civardan isteyen herkes, camiye gidecekleri yerde buraya gelirlerdi” (Ayverdi, İEK:105).

İstanbuluların yemek sonrası toplu ibadet geleneği için akın ettikleri yerlerden biri *İbrahim Efendi Konağı*'dir. Ayverdi, konağın “selamlığın büyük salonunu teravîh namazına tahsis ederdi. Hareme geçen mabeyn kapılarının önüne birer paravana konur ve bir iki salona da sırma, kasnak, anavata, dival işlemeli, ipek, arakiye ve yazma seccadeler serilir” (Ayverdi, İEK:105) der.

Halid Ziya'nın aktardıklarından hareketle ramazanda yapılan iftar ve ibadet faaliyetlerinin yanında bir başka dini aktivite de sarayda yapılan Huzur dersleridir. Padişahın da katıldığı dersleri, yazar, *Saray ve Ötesi* adlı eserinde detaylandırır. Her gün ikindiden sonra başlayan dersler için Dolmabahçe camisinde önceden hazırlıklar yapılır. Yazarın bizzat kendisinin de katıldığı derslerde Hünkar dediği dördüncü Mehmet'in kanepesi, diğer dinleyenlerin de minderde oturduklarını aktarır. Başta huzur hocası ve muhataplarından oluşan bir kesim tarafından verilen bu dersler ramazanın ilk gününden başlar, son gününe kadar devam eder. Yazara göre derslerde görev alan muhataplar günler önce hazırlık yaparlar: “Dersler sahil olmak için namzetler iyice çalışırlardı, zira vazifeleri bitince ceplerine bir atıye, sırtlarına bir cübbe, bellerine bir şal kuşak ihsan olunmak mukarrerdi” (Uşaklıgil, 2003: 431). Adı geçen derslerde vaazları basit bulan ve vaizlerinin hitabetini de beğenmeyen Halid Ziya, hayal kırıklığına uğradığını öne sürer. Yazar, içeri girdikten sonra çoğu zaman kaçmanın mümkün olmadığı bu derslerde gerçeğe bağdaşmayan vaazlara da şahit olduğunu aktarır. Derslerde gözlemediği bir başka olumsuzluk da Kur'an ayetlerinin farklı yorumlanmasıdır. Yazar, derslerde vaizlerin:

“Sabır ile tahammülle, fakat azim eseflerle arzın kürriyetini inkar, ecrâmı semaviyenin birer dünya olduğu iddiasını küfür diye eden, biraz daha ileri gitse yerin

bir öküzün boynuzlarında durduğu iddiasına kadar varacak olan, ayete mana verdikten sonra bir tarafından kaçıp hurafelere ...” (Uşaklıgil, 2003: 432) saptıklarını belirtir.

İftar ve dini aktivitelerin yanında eğlenmeyi bilen İstanbullular sosyal faaliyetlere de katılarak sahura kadar yatmazlar. Sosyal faaliyetler özellikle ramazanın yaz mevsimine denk geldiği yıllarda yoğunlaşır. Bu faaliyetlerin başında saz ve söz meclislerine katılma gelir. İnsanlar, İstanbul’un çeşitli saz ve söz meclislerine katılarak, kahvelerin açık alanlarında, toplanıp sohbet eder ya da saz şairlerinin darbukalı, zurnalı kahvelerinde sahura kadar kalırlar (Ayverdi, İEK: 108).

İstanbul’da ramazanda yaşanan bir başka değişiklik de, hayatın gündüzleri durma noktasına gelip geceleri hareketli geçmesidir. Bilindiği gibi, geleneksel yaşamın etkin olduğu Eyüp gibi semtlerde 19. yüzyılda on bir ay boyunca gündüzleri hareketli geçip akşamları insanlar evlerine çekildiklerinden geceleri şehir karanlığa gömülür. Ancak, bu durum oruç ayı boyunca tersine dönerek şehrin genel görüntüsü bütünüyle değişir. İnsanlar oruçlu olduklarından gündelik hayatın hareketliliği gündüzden geceye kayar. Bu nedenle ramazan ayında şehrin sokakları akşamları aydınlatılarak kadın-erkek, küçük-büyük herkes iftar sonrasında camilere, teravih sonrası da Ramazan eğlencelerine katılır. Bu ilginç durumu Refik Halit Karay’ında dikkatini çeker. Karay, halifelik merkezi dediği İstanbul’daki ramazan ayı görüntüsünün dünyanın bir başka yerinde yaşanmadığı kadar güzel olduğunu iddia eder: “Ramazanın, dünyada başka hiçbir ülkede görülmemiş şaşırtıcı bir özelliği de vardır: şehir, gündüzleri yarıdan fazla tenhalaşır, halkın yarıdan fazlası yorganını başına çeker, uykuya varırdı. Hükümet dairelerinde de göreve gidenlerin sayısı azalır, bürolar boşalmış görünürdü. Ta ikinci zamanına, Beyazıt sergisinin dönüp dolaşacağı saate kadar... Bir eğlence şehri ki, halkı gündüz yatakta, gece sokakta!” (Karay, 2007: 73).

Ramazan ayında İstanbul’un geceleri her zamankinden daha ışıltılı ve canlı olduğunu yukarıda aktardık. Söz konusu ışıltı ve canlılığın en etkileyici kaynağı ise camilerde iki minare arasına asılan mahyalardır. Mahya, harfleri ipe asılı kandillerden oluşan ışık yazılarının adıdır. Bugünün aydınlık gecelerinde bile mahyalar hala anlamlı güzelliklerini koruyorsalar, geceleri karanlığa bürünen vakitlerde eski İstanbul için mahyaların önemi iyice ortaya çıkar. Ayverdi, *İstanbul Geceleri* adlı eserinde kapkaranlık ortamda mahyaların müthiş etkileyici şeyler olduğu aktarılır. Büyük bir özenle hazırlanan ramazandaki mahyalardan şöyle aktarır: “Ramazandan on beş gün

evvel elden geçirilen mahya ipleri, iki minarenin arasına girilir ve bu hazırlığı gören şehir halkı ise ramazanın ayak seslerini duymuş gibi sevinirdi” (Ayverdi, İG: 106).

Nihayet Ramazanın ilk gününde tutulan orucun bitişini haber veren top atılınca, Ayverdi’ye göre İstanbullularda, minareler arasında “Acaba ne yazacak?” şeklinde heyecanlı bir bekleyiş başladığını aktarır. Yazar, insanlar ilk akşamın cümlelerini tahmin etmelerine karşın bu sanatı merakla izlerler: “Daha ilk yağ kandili karanlığında içine düşerken takibe başlayarak yazı tamamlayıncaya kadar seyrine doyamaz ve doğru yanlış, türlü tahminlerde bulunurlardı” (Ayverdi, İG: 107). Ramazan da ilk gecenin cümleleri genelde “Hoş geldin, merhaba, barekallah...” gibi klişe ifadelerden oluşur.

Ramazanında yapılan bir başka tören de bayramın ilk günü yapılan bayramlaşmalardır. Halid Ziya, Dolmabahçe sarayındaki bayram kutlamasının muayede salonunda yapıldığını aktarır. Sarayın bütün memurları, başlarında amirleri ve diğer halktan kişiler de büyük özenle hazırlanan tören salonuna gelirler. Namazdan dönen padişah, biraz dinlendikten sonra, tahta çıkar ve tören başlar. Herkes sıra ile başmabeyncinin elinde duran tahtın saçağını öper ve yerine geçer. Tören sırasında herkesin hoşuna gitmeyen ve ilgisini çeken bu saçak öpme olayıdır. Halid Ziya’nın insan haysiyetine aykırı bulduğu söz konusu adetin, bütün ısrarlara rağmen sultan Reşat tarafından da uygulandığını aktarır. Hünkar bu geleneği “Saltanatın şanından ve ecdattan kalan adet” şeklinde yorumladığından bu ananeden vazgeçmez (Uşaklıgil, 2003: 44). Yazar, bayramlaşmaya gelenler arasında Rum Patriğinin de bulunduğunu ve Patriğin burada daha sonra Türkçeye çevrilen bir nutuk okuduğunu açıklar. Böylece saatlerce süren tören sona erer. Ancak, yazar, adı geçen adetin buraya gelen azınlıklar tarafından da uygulanıp uygulanmadığını belirtmez.

3.1.6. Giyim Kuşam

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu ıslahat hareketleriyle Batı tandanslı yeni medeniyet devresine girdiğinden, başkent İstanbul’da geleneksel giyimin dışında yeni giyimin de tercih edilmeye başlanır. Beyoğlu’ndan bütün İstanbul’a yavaş yavaş yayılan Avrupa tarzı elbiseler doğal olarak, edebi eserlere de yansır. İncelenen eserlerde çoğu kahramanın yeni giyim tarzını beğendikleri görülmektedir. Bu nedenle şehirde hem kadın hem de erkek giyiminde iki tarz ortaya çıkar. Aşağıda Fransızca ve Türkçe eserlerde bu iki giyim tarzı ele alınacaktır.

3.1.6.1. Erkek Giyimi

3.1.6.1.1. Fransız Edebiyatında Erkek Giyimi

19. yüzyılda imparatorluğun başkentine gelen Fransız gezgin edebiyatçılar İstanbul'da görüştikleri devlet yetkililerinin çoğunun giyimlerinin değiştiğini ve tıpkı Batılılar gibi giyindiklerini gözlemler. Lamartine'in de insanların giyimlerinin Avrupa modasının etkisinde ve özentiden ibaret olduğunu söylemektedir. *Göl* şiirinin yazarı, İstanbul'a yaptığı ilk seyahatinde, padişahın genç gözdelerinden dediği Beylerbeyi sarayında karşılaştığı insanların son derece Avrupa giyim modasının etkisinde kaldığını görür. Yazar, doğusal ve kendilerine has giyimlerini terk edip, batılı giyim tarzına sarılmalarını İstanbullulara yakıştırmadığı gibi söz konusu giyim tarzına özenmelerinden rahatsızlık duyar. Bu nedenle, Batı modasını takip eden erkekleri taklitçilikle suçlar: "Türkler, eski Doğulu giysilerini, sarığı, kürkü, cüppeyi, şalvarı, kemeri ve altın kaftanı bırakıp, kötü dikilmiş gülünç ve sefil Avrupa kıyafetini kabul etmişler, böylelikle bu millet, ağırbaşlı ve muhteşem görünüşünden sıyrılarak Frenklerin zavallı birer taklitçisi olmuşlar" (Lamartine, 1971: 115). Paşaların ve vezirlerin göğüslerinde hala duran elmas yıldız işaretini ise elbisenin tek haşmetli işareti olarak görür. Gautier de 1852'de Tophane meydanında gördüğü regingotlu ve fesli Türkleri reformcular olarak niteler: "Düz redingotlu ve kırmızı fesleriyle reformcu Türkler; yeniçerilerin dönemini hatırlatan geniş sarıkları, pembe, sarı, tarçın rengi ve gökyüzü mavisi kaftanlarıyla yaşlı Türkler" (Gautier, 2007: 92).

Pierre Loti de giyimdeki değişiklikleri ve özentiyi 1876 yılında İstanbul'a ilk gelişinde gözlemler. İlk seyahatinin izlenimlerini kaleme aldığı *Aziyade* adlı romanında, gençler ve aydın kişilerde Avrupa giyimine benzer elbiselerin yaygınlık kazandığı görülmektedir. İngiliz deniz subayı Loti, İzzeddin Ali Efendi'nin evine, bir kabul gününe gider ve orada bazı gençlerler karşılaşır. Sersem paşa oğullarından uzak dediği seçkin gençlerin Paris bulvarlarında sürünmüş yapışkan kişiliksiz Parislilere benzeter: "Batıdan esen madenle kirlenmiş eşitlikçi rüzgardan korunmuş olan yaldızlı yalılarda büyümüş eski Türkiyeli çocukları" (Loti, 2000: 145).

Gençleri seçkin olarak betimlemesine karşın gündüz giyimleri batının tesirinde kalır. Giyimleri seçkinliklerine gölge düşürür: "gümüş renkli palto, Asyalı bedenlerine yakışmayan, geçici, hoş göstermeyen bir değişik kılık olarak kalır" (Loti, 2000: 145).

Buna karşın, aynı gençlerin gece giyimi ise daha oryantaldır. Bu kıyafet de ipek gömlek ve üzeri kürklü uzun kaftandan oluşur. Kahramanın, gençlerin gündüz kıyafetlerini “Asyalı bedenlerine yakışmayan”, “geçici”, “hoş göstermeyen bir kılık” söz öbekleriyle betimlemesi, batılı çizgiler taşıyan kıyafete olan rahatsızlığını belirtmek ister.

Lamartine’in İstanbul’a geldiği yıllarda başlayan fes ve redingot modası Pierre Loti’in geliş yıllarına kadar şehirde yaygınlık kazandığını belirtebiliriz. Zira, Loti’nin *Aziyade* ve *Bezgin Kadınlar* yapıtlarının kahramanları, bir İstanbullu gibi görünmek ve kadınlarla buluşmalarında tehlikeleri savmak amacıyla fes ve redingot giyerler. *Aziyade*’nin kahramanı İngiliz Loti, sevgilisi Kafkasyalı cariyeye ile görüşmelerinde fes ve redingot giyer. *Bezgin Kadınlar* yapıtında da André, üç hayalet dediği kadınlarla görüşmelerinde sürekli giyimini değiştirerek adı geçen elbiseleri giyer. Hatta Pierre Loti, günlüklerinde yardımcısı Hassan’ın sürekli bir karton içinde fesini ve tesbihini taşıdığını aktarır: “Türkçe dersinden sonra, Maghamez Beyle beraber İstanbul’a hareket ettim. Arkamızda bir kartonunda fesimi ve tesbihimi taşıyan Hassan vardı. Giysi değişikliğinden sonra, mezarlıkta kuşku uyandırmamak için tam bir Türk’e benzedim. Böylece, İstanbul’un surlarının dışına çıktım” (Villéger, 1991: 36). Yabancıların Müslüman kadınlarla görüşmeleri yasak olduğundan, yazarın kahramanları, randevularına Türk aile görüşmesi şeklini vermek için, adı geçen iki elbiseyi giyerler. Loti’nin 1903 yılı İstanbul günlüklerinin yer aldığı eserde, tespih fes ve redingotun yanında önemli bir oryantal aksesuar olarak yer alır. Bu aksesuarı her, mezarlık ziyaretinde, adı geçen kadınlarla buluşmalarında ve kahve dinlenmelerinde kullanır. Hemen şunu da belirtelim ki Farrère dahil diğer Fransız edebiyatçılarda, bu derece sıklıkla tesbihe denk gelmedik.

Yazar, bu giyim tarzını sadece tehlikeleri yok etmek için değil aynı zamanda içselleştirerek de giydiği gözlemlenir. Zira bir başka yerde, Fatih camisinde ve önündeki kahvede fes giyip tesbih çektiğini açıklar (Loti, 2000: 40).

Bu giyim tarzının dışında, şehrin geleneksel giyimi olan cübbe ve sarığın özellikle yaşlı kişiler ve şehrin Müslüman semtlerinde ağırlıklı olarak tercih edildiğini görmek mümkündür. Zira, Loti, Eyüp Camisinin kenarında bulunan kahvede oturan insanların “başı sarılı ve ipekten uzun elbiseler” giymiş olduklarını ve bunların kendisiyle konuşmaya giriştiklerini ileri sürer (Loti, 2000: 46). Gautier de Üsküdar’da karşılaştığı erkeklerin çoğunun eski tarzda dediği “Geniş sarıklar, uzun cüppeler ve açık

renkli kaftanlar” giydiklerini belirtir. Bu tarz giyimi en fazla bu semtte gözlemlediğinden “Yenilik buraya gelmemiş gibidir” der (Gautier, 2007: 137).

3.1.6.1.2. Türk Edebiyatında Erkek Giyimi

19. yüzyıl İstanbul yaşamını işleyen Türkçe eserlerde, giyim tarzı yazardan yazara farklılık göstermektedir. Bu, bazen eserin yazıldığı dönemden de kaynaklanır. Yüzyılın ilk yıllarında yazılan roman kahramanlarının giyimi ile aynı yüzyılın son yıllarında ile yirminci yüzyılın ilk çeyreğine kaleme alınan eserlerdeki kişilerin giyim tarzları birbirinden farklılık gösterir.

Romanların batılı yaşam tarzını benimsemiş ve bu hayatı yaşamaya çalışan kahramanın giyimi ile geleneksel bir tutum içinde olan İstanbul’un roman kahramanlarının giyimi de farklılık gösterir.

Refik Halid’in 20. yüzyılın ilk on yılının İstanbul’unu işleyen *Bu Bizim Hayatımız* romanında batılı elbiseler egemendir. Mazlum Sami ve Cemşid’in gençlik yılları, hatırlama ve özetleme teknikleriyle sunulurken dönemin erkek giyimine dair bilgiler de verilirken, bu gözlemlenir. Mazlum Sami, eski adı Serkloryan olan Büyük Kulübe gelen erkeklerin modayı yakından takip ettikleri anlaşılmaktadır. Buradaki müşterilerin, Batılı giyimin İstanbul’daki en önemli aksesuarları olan kravatı ve kravat iğnesini takmamaları bunu göstermektedir: “Asıl aklında kalan beyaz ve renkli yelekleriyle plastron kravatlar... en has pikeden, benekli ve çiçekli, pırıl pırıl düğmeli, kolayca banılarak ütülenmiş bu yeleklerden kendisi de giymeye vakit bulmuştu. Ancak belli bir süre sonra kravat ve şişkin plastron tarihe karışır. Kravat iğneleri de...” (Karay, BBH: 98). Kahraman, insanın giyim tarzı ve davranışları arasında bağ kurarak gençliğinde buraya uğrayanları daha oturaklı görür.

Mehmet Rauf’un *Ferdayı Garam* eserinde Macit, geleneksel elbiseleri bırakıp batılı ve şık giyinmeye başlar. Süslü giyinmeyi bir ihtiyaç olarak gören Macit, kravatının kıvrımı için yarım saat harcar (Mehmet Rauf 2003: 108). Alafranga tarzı giyinen on dokuzuncu yüzyılın son döneminin erkekleri, aksesuar olarak da genelde baston taşır. Bu eserde Macit, elinde bastonuyla Sermed ile görüşmeye gider (Mehmet Rauf, 2003: 108).

3.1.6.2. Kadın Giyimi

3.1.6.2.1. Fransız Edebiyatında Kadın Giyimi

Fransız erkek yazarlar, İstanbul kadını genellikle sokakta ve mesire yerlerinde görme imkanı bulduklarından, daha çok kadının dış giyimini tasvir ederler. Betimlemelerinde zaman zaman gayri Müslim kadınların giyimi de yer alır. Mesire yerlerinde, bir çeşme başında öbek öbek oturmuş İstanbul kadınları içinde özellikle Türk kadınların giyiminde ferace, yaşmak ya da peçe egemendir. Bunlar tüm yazarların ilgisini çeken uzun uzun söz ettikleri yerel renkçe zengin, ayrıca kadına gizemli bir hava ve çekicilik veren giysilerdir. Théophile Gautier *İstanbul* adlı eserinde Üsküdar'daki Tophane Çeşmesi'nin başında bulunan kadınların "beyaz, pembe ve mor feraceli" giydiklerini belirtir (Gautier, 2007: 137). Üsküdar Mezarlığı'nda karşılaştığı kadınların feracelerinde de renk çeşitliliği, pembe, gök mavisi, elma yeşili ve eflatun ön plandadır (Gautier, 2007: 154).

Bir başka yerde de kadın giyimindeki renk cümbüşüne dikkat çeker: "Hiçbir şey göz için, pembe, yeşil mavi, leylak giyinmiş, çayırılığı çiçekler gibi süsleyen ve çınarların, yalancı çınarların gölgesinde serin havayı soluyan bu kadınlar denli neşeli bir görüntü sunmazdı" (Gautier, 1910: 336). Giysilerdeki çeşitlilikten, kadınların yüzlerinin sürekli kapalı olmasından dolayı, kadınların bulunduğu mekanları bir maskeli baloya benzetir: "İstanbul'un sokaklarını, meydanlarını, alışveriş yerlerini sürüp giden bir opera balosuna dönüştürür. Kimlikleri olmayan, tanınmayan çok kalabalık bir kadın nüfusu bu gizemli kentte dolaşır" (Gautier, 2007: 184).

Yersel renkle birlikte, resim sanatıyla içli dışlı olan Gautier ve Du Camp gibi gezginlere de görsel açıdan renkçe zengin tablolar sunar. Du Camp'ın mesirelere gelen kadınların tasvirinde renklerdeki çeşitlilik ön plandadır: "Böylece, bir araya toplanmış bu kadınların birlikteliği özgün ve büyüleyici bir etki bırakıyor. (...) Zengin veya yoksul tümü de kırmızı ya da mavi, yeşil ya da sarı (...) merinos kumaşından bol feraceler giymişler..." (Du Camp, 1848: 110).

Gautier'ye göre tahmin edilenin tam tersine, bu giyim tarzı bir kadının güzelliğini değerlendirmeyi engellemez:

"Ferace ve yaşmak ilk zamanlarda, yabancıda opera balosundaki domino etkisini uyandırır. İlk hiçbir şey ayırt edilmez. Önünüzde dolanıp duran, görünüşte birileri ötekilerin benzeri bu 'anonymes' gölgeler karşısında bir göz kamaşması yaşanır. Ama az sonra göz bu tekdüzeliğe alışınca, aradaki farkları eçmeye başlar, ... gizlenmemiş

bir zarif duruşun genç olduğunu anlarsınız; kırk yaşlarının olgunluğu da çeşitli izlerle kendini belli eder” (Gautier, 2007: 155).

Pierre Loti de, *Aziyade* eserinde, sultan Abdülhamit’in Kılıç Kuşanma alayına gelen kalabalığı betimlediği tablolarla özgür, serbest hareket eden Türk hanımlarının giyimleri ön plana çıkar. Bu hanımların giyimlerini Loti: “Her biri parlak renkli ipeklerle topuklarına kadar örtünmüş bütün bu kadın bedenleri, siyah gözlerinin arasından çıktığı yaşmak kıvrımları arasında saklanmış bütün bu beyaz başlar, mezarların üzerlerinde tarihler yazılı boyalı taşlarıyla serviler altında karışıyordu. Bu o kadar renkli ve o kadar garipti ki, bir gerçekten çok adeta kendinden geçmiş bir Doğu dünyası meraklısının çok gariplikler barındıran kurmacası sanılabilirdi” (Loti, 2000: 57) şeklinde tarif eder.

Eserinde genç kız Aziyade, başkahramanın Eyüp’teki evine değişik elbiseler içinde gelir. Bu elbiselerden birisi aşağı tabakadan İstanbul kadınınkini andırır: “Aşağı tabakadan bir kadın gibi, evinde yapılmış gümüş rengi kaba yünden elbise giymiş, yumuşak bedenini eğip bozan bir değneğe dayanmış olarak, yüzünü kalın bir yaşmak altında gizleyerek” geldiğini anlatır (Loti, 2000: 149).

Bir başka gün Aziyade’nin giyimi daha da doğusal nitelikler taşır: “Uzun etekli bir ceket, altından güller serpilmiş bir ipek ceket giyiyordu. Sarı ipekten bir pantolon topuklarına, yaldızlı terlikler geçirdiği küçük ayaklarına kadar iniyordu. Gümüş işlemeli Bursa bezinden gömleği, donuk, amber rengindeki gül esansı ile ovulmuş yuvarlak kollarını dışarıda bırakıyordu” (Loti, 2000: 171). Bir başka yerde, Aziyade ile gezerken, kalın yaşmağı altında sadece göz hareketlerini seçebildiğini iddia eder (Loti, 2000: 200).

Pierre Loti, bir başka yapıtında *Bezzin Kadınlar*’da da İstanbul kadınının giyiminden söz eder. Romanının kahramanı olan André Lhéry, olay örgüsü boyunca mesire yerlerinde, mezarlıklarda gerçekleşen gizli görüşmelerinde, adları geçen üç kadının giyimini, Türkiye’ye ilk geldiği günde gördüğü farklı kadın elbiseleriyle karşılaştırır: “iki gözü gösteren ve kendisine yaşmak adını verdikleri beyaz örtü ve hemen ferace dedikleri renkli kaput yerine, şimdi, şimdi hemen daima, siyah olan çarşaf, bir nevi siyah domino ve yüzün üzerine düşen ve her şeyi, hatta gözleri kapayan bir küçük peçe kullanıyorlardı” (Loti, 2007: 72). Ancak bu üç kadın, mesire yerlerinde André’ye bazen peçeyi kaldırıp yüzlerini göstermelerine rağmen hiçbir şekilde temasa geçmez ve konuşmazlar.

Bu kadınlardan Melek, bir mektubunda Boğaziçi’nde kayıklarla gezinti yaparken ve sayfiye yerlerinde farklı bir elbise giyebileceklerini anlatır. Bir gezintide “Çarşaf ve siyah peçe yerine ancak açık renk ipekten bir yeldirmemiz ve başlarımızda birer muslin eşarp” (Loti, 2007: 154) giydiğini aktarır.

L’homme qui assassina romanında, Farrère de dostu Mehmet Paşa ile kayıkla yaptığı gezinti de Boğaz’da sandalla gezinti yapan çarşafı Türk hanımlarını zarif bulur ve onlara sempati besler. Yazarın sempatisi güzelliklerinden ziyade giyimlerinden kaynaklanır. Az önce yanlarından geçen Avrupalı üç bayanı nezaketten yoksun, Türk hanımlarını ise çok güzel bulur: “Onlara güzel dedim. Bunu sadece ince endamları ve hiçbir İspanyol ve Fransız bayanda bulunmayan çok zarif, duru, hayran olunacak ellerinden dolayı değildir: bu çarşaf kadınlarımızın taktığı tamamıyla transparan ince peçelere benzer örtülerdir. Bu örtüler altında sevimli, buruşuk ve manevi yüzler ve bu yüzlerde çok tatlı mavi gözler veya büyük kara gözler görüyorum” (Farrère, 1939: 52).

Gautier de, bir Paşanın haremını ziyaret eden bir Avrupalı madamın kendisine anlattıklarından hareketle, bir Osmanlı kadınının ev içinde giydiği elbiseyi tasvir eder. Avrupalı madamı karşılayan paşanın eşi ihtişamlı ve süslü elbiselerle misafirini karşılar. Dış elbisedeki en çarpıcı nokta, aksesuarların bolluğudur: “Sayısız küçük beliklerle örülmüş siyah saçları yanaklarına ve omuzlarına dökülüyordu. Başındaki gök mavisini bir takkeyi pırıl pırıl elmaslarla bezenmiş dört sıralı bir zincir süslüyordu ve bir başlık, hanımın saçlarını pırlantadan bir taç gibi ışıltıyordu (...) Doğu’da hiç kullanılmayan korsenin desteğinden yararlanılmamış, küçük olmakla birlikte iyi biçimlenmiş göğüslerini belirtiyordu; bir erkek paltosu gibi ön tarafı açık, yanları dize kadar yırtmaçlı, arkası, bir saray giysisi gibi yere kadar uzun, koyu kırmızı, ipekli bir elbise giymişti. Elbisenin eteğini, yer yer kabarık kıvrımlar yapan, beyaz kurdeleler süslüyordu; bir İranlı şalı beyaz saten şalvarının beline bağlanan ve aşağıya inen bir Acem şalının ucu, sarı maroken pabuçlarının Çin takunyalarını andıran kıvrık burnunu açıkta bırakıyordu ancak” (Gautier, 2007: 187).

Loti, *Aziyade*’nin 117. sayfasında, bir Müslüman kadının ayakkabılarının ökçesiz ve üstsüz olduğunu belirtir. *Aziyade*’nin sarı marokenden yapılan bu küçük pabuçlardan haftada üç tane eskittiğini aktarır.

Giysileri ve güzellikleri ile daha çok görsel açıdan çekici olan bu kadınların değişmesi olasılığı bazı Fransız edebiyatçıları endişelendirir. Bu nedenle, Flaubert ve

Gautier yakın gelecekte bu kadınların giysilerinden başlayarak değişmelerinden kaygı duyarlar. Bu da genelde Türk, özelde İstanbul kadınında yeni çekici bulduklarını gösterir. Flaubert, İstanbul kadınındaki bu değişiklikten endişe duyar gibidir: “(...) düşünün bir! Tanrım! On yıl sonra bu kadınlar şapka giyecekler, korse takacaklar! Avrupalılar gibi, çizmeler, redingotlar giyinen kocalarına öykünecekler!..” (Flaubert, 1964: a g m). Loti, adı geçen iki yazardan yıllar sonra İstanbul’a geldiğinde aktardığı tespitler yazarların kaygılarında haklı olduklarını ortaya koyar. *Aziyade*’nin yazarı, şehirde giyimde büyük değişiklikler yaşandığını gözlemler. *Aziyade*’de, yeşil sarıklı biri, Kanun-i Esasi’nin ilanı sırasında kadınların değişen bu günkü giyimini eleştirir “Allah’ım!.. Kadınlarımız da sokaklarda gazdan yaşmaklarla dolaşmazlar ve insanlar da namazlarını daha düzenli kılardı” (Loti, 2000: 92).

3.1.6.2.2. Türk Edebiyatında Kadın Giyimi

3.1.6.2.2.1. Geleneksel Giyim Tarzı

19. yüzyılda benimsenen kadın giyim tarzı, geleneksel çizgiler taşıdığı görülmektedir. Bu tarz giyimde, yaşmak, ferace bazı dönemlerde zorunlu kılınan çarşaf ve peçe ön plandadır. İncelenen eserlerde kadın kahramanlarının çoğunun dışarıda ya çarşaf ya da ferace ve yaşmak giymeleri bu gerçeği yansıtır. Mehmet Rauf’un *Genç Kız Kalbi* adlı romanında, dış giyimde hakim olan çarşaf ve peçedir. Eserde İzmir’den İstanbul’u ziyarete gelen Pervin, amcasının ailesiyle beraber tiyatroya gitmeye karar verir. Evin genç kızları, dışarı çıkmak için çarşaflarını giyip peçelerini indirir. Ancak, romanda tutucu bir karakter rolünde bulunan Pervin’in amcası, kızların peçelerini biraz aralıklı bıraktığını fark eder ve kızını peçesiyle yüzünü tam olarak kapatmaları konusunda uyarır (Mehmet Rauf, 2006: 17).

Ahmet Hikmet Müftüoğlu’nun, *Çağlayanlar* eserinin kahramanı, genç yaştaki Ayşecik dışarı çıktığında çarşafa bürünür, kalın peçelerini indirir (Müftüoğlu, 2005: 60).

Samiha Ayverdi, *Boğaziçi’nde Tarih* eserinde İstanbul kadınının dış giyiminden şöyle söz eder: “O devirlerde kadın, henüz tamamıyla fesini çıkarıp hotoz giymemişti. Bu altın veya gümüş işlemeli daracık fesin üstüne yaşmağını tutar ve sırtına da sıkma feracesini giyerek sokağa çıkardı. Bu dar feraceler, göğüs, bel ve kalça hatlarını bozmayan son derece zarif bir dış kıyafetiydi” (Ayverdi, 2005: 159).

Sonuncu Kadeh yapıtının birinci derecede kahramanı olan Cemşid, güzelliğine hayran olduğu Şehriban ile görüşmesinde, kadını iç açıcı çarşafı görür. Kadının çarşafı hali, Cemşid'in kadını hayalinde büyütmesine sebep olur (Karay, SK: 111-112). Zira, anlatıcı o zamanın aydın gençlerinin, Pierre Loti'nin *Bezgin Kadınlar* romanındaki kadınların giyiminin etkisinde kaldığını aktarır. Eserde anlatıcı pelerin çarşafı, beyaz eldivenli ve ince endamlı kadınların gençleri büyüleyip çapkınlıktan çok, yüksek ve içten aşkları düşündürdüğünü ve adeta bir ruh tasfiyesine yol açtığını iddia eder.

Mehmet Rauf'un yukarıda adı geçen aynı eserinde, olay örgüsüne ivme kazandırmak için dönemin kadınlarına yapılan muameleleri işleri işlerken giyimde geleneksellik hakim olduğu anlaşılmaktadır. Nigar'ın evine gelen arkadaşı Nimet, erkeklerin, modern bir hal alan çarşafa bu derece karışmalarına bir türlü anlam veremez. Zira Nimet'e göre kadınların çarşafına karışılmaması gerekir: "Canım bunlar, bizden örtünmemizi istemiyorlar mı? Örtünmek ne demek? Saçımın başımın kapalı olması değil mi? Saçım başım kapalı olduktan sonra çarşafımın biçimine ne hakla karışırlar? Yine sizi temin ederim ki bu gün bu kadar itiraza maruz kalan bu kıyafetlerimizle büyük annelerimizin göğsü bağı açık, saçlar meydanda, o incecik yaşmaklı feracelerinden bin kere daha kapalıyız" (Mehmet Rauf, 2006: 38).

Aynı sayfada, evde bulunan kızlardan Hacer, babasının aktardığına göre sarıklı bir Beyin Beyoğlu'nda gördüğü kadının çarşafının vücudunun hatlarını ortaya koyduğu gerekçesiyle hakaretvari bakışlarla kadını rahatsız ettiğini söyler.

Ayverdi, yukarıda adı geçen yapıtında İstanbul'un kış gecelerinde yapılan Helva sohbetlerine değinirken, hanımların giyimini betimler. Sohbeta katılan kadınların, ev içi giyiminde geleneksellik ve zarafet bariz bir şekilde ön plandadır: "Topuklara kadar dökülen ipek şalvarın üstüne yine ipekten, uzun yollu, kenarları işlemeli ve yakasını bir elmas düğme tutan ince bir gömlek giyilir, bunun da üstüne sırma işlemeli veya ekseriya düğmeleri altın, gümüş ya da mücevherden olan bir entarinin belinde de bir geniş kemer bulunurdu. Ayaklarda beyaz terlik, başlardaki feste veya kadife hotozun üstünde, muhtelif büyüklükte inci ve mücevher olurdu" (Ayverdi 2005: 159).

Halid Ziya'nın *Nesl-i Ahir* eserinde 294. sayfasında, gazeteci rolünde bulunan İrfan'ın Fransız Kumpanyası'nda çalışan sevgilisi Janet, kafasındaki Türk kadının iç giyimini şöyle tasvir eder: "Eski tarihi giysilerin sergilendiği çarşılarda gördüğü uzun, peşli, işlemeli, ya kırmızı ya sarı entarilerden giyiyor; başına kenarları yollu bir örtü

alıyor, ayaklarına sırmalı terlikler takıyor bir kafesin arkasında, bir divana kurularak nargile içiyordu” (Uşaklıgil, 1990: 294). Janet de bir ara bu geleneksel giysiler içerisinde Eyüp semtine gidip tıpkı Loti’nin *Aziyade*’si gibi oturmanın düşünüyü kurar düşünür.

Zehra romanında Suphi, Şevket Bey’in bahçesinde gül koparan bir genç kızın giyimi dikkatini çeker. Adı Zehra olan bu kızın giyimi “kavuniçi renkli satenden bir hafif entari giymiş; entarinin kolları dirseklerini pek de aşmıyor,...Dar entari göğsünü kavramayacak derecedeydi” (Nabizade Nazım, 2003. 32).

3.1.6.2.2.2. Batılı Giyim Tarzı

19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında yukarıda tespit edilen erkek giyimindeki gelişmeler kadınları da etkiler. Bu yüzden onların elbiseleri de Batılı giyim tarzına uygun olarak değişir. Refik Halid Karay, yaşanan değişiklikleri eserlerinde kaleme alır. *Sonuncu Kadeh* eserinde, İstanbul kadınlarının giyiminin sık sık değiştiğini gözlemler. Sürekli giyim modasını takip eden kadınlar, elbiseleriyle hayata renk katarlar. Daha önce çemberli malakof fistanlar, üstlerine oyuncak gemiler oturtulmuş saç tuvaletleri, hatta dünkü mantar nalınlar vardı. Bu gün ise korsan pantolonlar, uzun ve katmerli renk renk ipekten jüponlar, manşonlar, botlar ve siyah çorap devri (Polinka) olduğunu aktarır (Karay, SK: 23).

Edebi eserlerde kimi kadınlar da geleneksel çizgileri tamamen terk etmeyerek Doğu ve Batı giyim tarzını birleştirir. *Nesl-i Ahir*’de Azra, bunlardan biridir. Genç kız, geleneksellik ile modernliği benliğinde birleştirmeye çalışan eğitilmiş bir kız karakterdir. Büyükannesi Nefise ve babası Süleyman Nüzhet ile beraber İstanbul’un değişik yerlerini görmek maksadıyla gezintiye çıkmak üzere üstünü değiştirir. Genç kadın karakter, modernlikle gelenekselliği birleştiren bir giyim tarzını seçer: “çok açık mavi Halep maşlahı, ..., o ince ipek örtüyü başına atmış, bir ucunu gelişi güzel bıraktıktan sonra öteki ucunu boynundan dolayarak arkasına bırakmış, ince vücudunu bu pek geniş, ama bir tüy kadar hafif maşlahın bollukları içinde sararak” (Uşaklıgil, 1990: 219).

3.1.7. Ezan

3.1.7.1. Fransız Edebiyatında Ezan

İstanbul'a gelen seyyah romancıların kulaklarına ilginç gelen seslerden biri, günde beş defa okunan ezandır. Yazarların çoğunun ilk defa duydukları bu sesi farklı sözcüklerle anarlar. Pierre Loti, ezanı "İslamın sonsuz şarkısı", "İslamın temel cümlesi" ifadeleriyle tanımlar. Aziyadé romanında kahraman her yana uzak dediği Eyüp semtine taşındığı ilk günde korkunç bir sessizlik yaşadığını ve bu sessizliği akşam ezanının bozduğunu İngiltere'deki kızkardeşine yazar: "Size gün batımının o hüznün verici saatinde yazıyorum; çevrede, yüzyıllardan kalma şarkısını Allah şerefine hüzünlü bir biçimde söyleyen müezzinin sesinden başka ses yok" (Loti, 2000: 67). Loti'nin kahramanı eserin sonuna doğru, bir kış akşamı duasında, müezzinin sonsuz şarkısını söylediğini aktarır.

Aynı romanın bir başka yerinde, kahraman ile sadık İstanbullu dostu Ahmet, Unkapanı yokuşlarından inerken, yine ezan okunur. Yatsı ezanı olduğu muhtemel olan bu vakitte, kahraman, ezan sesi ve gökyüzünün oluşturduğu havadan korkar gibidir: "İstanbul'un alışılmamış bir görünümü vardı; bütün minarelerde hocalar garip makamlarda bilinmez dualar okuyorlardı; gecenin bu alışılmadık saatinde bu kadar yüksekten çıkan bu sesler insanı kaygıya düşürüyordu" (Loti, 2000: 105).

Romanın birkaç yerinde ezan imgesi bir Leifmotif olarak yerini alır. Eserin kahramanı, İslamın temel cümlesi dediği ezanın cümlelerini Latin harfleriyle Arapça olarak yazar ve bunun yüzyıllardan beri şehrin ölen ve yaşayan sakinlerinin kulağında çınladığını belirtir: "Her gün, yüzyıllardan beri, aynı saatte, aynı uyumla caminin minaresinden söyleyen aynı cümle, eski evimin üstünde çınlar. Müezzinin tiz sesiyle, mekanik bir tekdüzelikle, hiçbir şeyle bozulmaz bir düzen içinde onu dört köşeye yayar" (Loti, 2000: 149). Ancak, kahramanın, ezanın üç yüzyıldan beri İstanbul semalarında kesintisiz okunduğunu söylemesi ilginç bir durum arz ediyor. Zira, eser, 1876-1877 yılları İstanbul hayatından tablolar sunar. Şehrin minarelerinden ezanın yayılması İstanbul'un fethedildiği 1453 tarihi olması kuvvetle muhtemeldir. 1453 ile 1876 yılları arasında 423 yıllık gibi süre bulunur ki buda dört asırdan fazla bir zaman eder. Loti, *Bezgin Kadınlar* romanında ise ezanı davet şarkısı olarak niteler ve bunu okuyan müezzinlerin nadir gırtlaklı adamlar içinden seçildiğini iddia eder (Loti, 2007: 138).

Claude Farrère de *Mes Voyages* adlı eserinde camiye giden insanlardan ve ezandan söz eder. Loti'nin öğrencisi Farrère, ezanı tatlı ve gizemli bir şiir olarak

tanımlar. Fatih Sultan Mehmet camisinin müezzininin minarenin yukarisından ince ve tiz sesiyle ‘La illa il Allah’, ‘Allah ek barh’ dediğini ve ondan sonra ak sakallı yaşlıların ibadetlerini yerine getirmek için camiye giriş yaptıklarını bildirir. Yazar, bir sonraki paragrafta ise tatlı ve gizemli bir şiir dediği ezanın, 1876’larda İstanbul’a ilk defa gelen Pierre Loti’nin ruhuna iyilik, adalet ve ılımlı bir hava işlediğini belirtir. Loti’den yirmi beş yıl sonra gelen Farrère ise ezanın yaydığı oldukça derin ortamın etkisinde kaldığını ve ‘beni daha kötü yapmadığına’ inanmamızı aktarır.

3.1.7.2. Türk Edebi Eserlerde Ezan

Türk edebi eserde ezan imgesi, bir ihtar, bir uyarıcı hükmündedir. Bu özelliği Ayverdi’de rastlamak mümkündür. Yazar, Galata’nın yüzyılın son dönemlerinden söz ederken, semtin ticari hayatındaki hareketliliğini tıpkı yuları sırtına bırakılan bir binek hayvanına benzetir ve İstanbul’un esnafının, bankerinin ve sarrafının burada rızkı peşinden koşarken manevi kazancını ve rızkını düşünemediğini iddia eder. Yazar, bu yüzden, semtte okunan ezanın önemli bir ikaz görevini yerine getirdiğini belirtir: “Ama duysunlar duymasınlar, o ses yine de beş vakit, bıkip usanmadan ikazını tekrarlamakta, insan oğlunun kulağını bükmekte ve onu bir kurtuluşa davet etmekte” (Ayverdi, 2005: 86). Bir sonraki ifadelerinde ise ezanın çalışıp çabalamayı terk edilmesini istemediğini sadece biraz olsun kendisine kulak verilmesini arzuladığını da ekler.

Ayverdi, *İstanbul Gecelerinde* eserinde genelde insanların özelde ise İstanbulluları ezana karşı ikiyüzlü olmakla suçlar. Beyazıt camisinin minaresinden çıkan sesin asırlık Beyazıt çınarının bile duyduğu halde, insanların ezanın manasına lakayt davrandıklarını, ‘Allah her şeyden büyüktür’ sesini duyup tekrarlamasına rağmen şirk ve riya çukuruna bilerek atıldığını savunur (Ayverdi, İG: 67).

3.1.8. Yangınlar

3.1.8.1. Fransız Edebiyatında Yangınlar

19. yüzyıl boyunca İstanbulluları korkutan felaketlerden biri yangınlardır. Fransız yazarlar şahit oldukları bu felaketin halka büyük zarar verdiğini aktarırlar. Ancak, aynı yazarlar felaketin büyüklüğü karşısında halkın oldukça sakin davranarak

gördükleri zararı umursamadıklarını iddia ederler. Halkın yangınlar karşısında harekete geçip ciddi önlem almamasını dikkat çekici bulan yazarlar, bu tutumu İslam dinindeki kadercilik anlayışına bağlarlar.

Yangınlarda en fazla söz eden Théophile Gautier'dir. İstanbul'da kaldığı yetmiş iki gün boyunca dört beş yangına şahit olduğunu aktarır. Yazar, ilk olarak yangının nasıl tespit edildiğini açıklar. Ona göre Seraskerlik Kulesi'ndeki görevlinin duman çıkan yeri tespit edip burayı çeşitli işaretlerle gösterir: "Nöbetçi yangının başladığını görür görmez kulenin tepesine, gündüzse sepet, geceyse kandil asılır. Sepet ve kandilin yanı sıra, yangının çıktığı mahalleyi gösteren değişik işaretlerde de asılır" (Gautier, 2007: 233). Kuledeki nöbetçi de yangını aşağıda duran bekçiye bildirir. Söz konusu bekçi 'İstanbul'da yangın var!' sesleriyle yangını haber verir. Böylece İstanbulluların korkulu rüyası yangın haberinin ortalığın heyecanlanıp koşuşturmaların başladığını söyler.

Yazar, ilk olarak Kasımpaşa'da bir yangın sahnesine şahit olur. Beyoğlu'nda, bir mezarlıkta şiir yazarken, yangını gördüğünü ve hemen olay yerine gittiğini söyler. Oraya vardığında alevlerin her şeyi yaktığını gözlemler: "Sokak, dürülmüş yataklar taşıyan zenci kadınları, sandıkları yüklenmiş hamallar, çubuklarını kurtarmış erkekler, bir eliyle çocuklarını sürüklerken diğerleriyle de bohçalarını taşıyan telaşlı kadınlarla doluydu; ellerinde demir çengellerle kavas ve askerler, tulumbalarını yüklenmiş, halkın arasında koşuşan sakalar, yayalar gözetmeksizin yardım aramaya giden atlılar, ortalığı doldurmuşlardı" (Gautier, 2007: 234).

Ejderhaya benzettiği yangının taştan yapılan caminin dışında her şeye zarar verdiğini ifade eden Gautier, insanların yangınla yaşamaya alışmış olduklarını söyler. Halkın küller içinde barakalar kurarak yarısı yanmış eşyalarını sessizce, boyun eğresine çıkarmaya çalıştıklarını gözlemler. Fransa'da benzeri bir felaketin ortalığı karıştıracağını söyleyen yazar, buna karşın İstanbul'da halkın 'doğululara has bir boyun eğişle' yıkıntılar üstünde oturup çubuklarını tutturdüklerini belirtir, birkaç adamın yok olmuş servetlerinin kalıntıları olan çivi ve demir parçalarını çıkarırken fazla üzgün görünmedikleri iddia eder. İnsanların yangın felaketinden sonra haykırıp ağlamamaları, dövünmemelerini "İstanbul'da evin yanması son derece olağan bir şeydir" (Gautier, 2007: 236) ifadesiyle özetler. Aynı günün akşamında bir gece yangına da şahit olur. Karanlıkta alevlerden dolayı meydana gelen manzarayı ressamlığından dolayı zevkle

izlediğini aktaran yazar, yangının kutuplardaki gün doğumuna benzer kızıl bir ışıqla Haliç'in karşı kıyısını aydınlattığını belirtir.

Yazarın aktardıklarından hareketle bu felakete karşı, sabır gösteren, kadere boyun eğen sadece şehrin Müslüman bireyleridir. Zira, aynı yazar, tümü Hıristiyan olan bu mahalle dediği Beyoğlu'nun bir yerinde de bir yangına tanık olur. Burada yangına maruz kalan gayri müslim mahalle sakinlerinin, Müslüman halkın gösterdiği 'tevekkül'ü göstermediğini yangında kadınların eşya yığınları üstünde bağırıp ağladıklarını açıklar.

Aziyadé'nin kahramanı, İstanbul'u terk edeceği sırada son kez sevgilisi Aziyade'yi görmeye giderken yol boyunca yanmış kül olmuş Fener semtinin halini görür. Bir zamanların zengin semti olarak bilinen Fener'den geçerken "bu harabeler ve küller yığımindan geçtim; burası ancak büyük bir harabe, kalıntılarla dolu yaşlı sokakların bir uzun süreğiydi" der ve sevgilisini yanına geçer (Loti, 2000: 206).

3.1.8.2. Türk Edebiyatında Yangınlar

16. yüzyılın sonlarından itibaren ama özellikle de 17. ve 18. yüzyıl boyunca İstanbul, büyük yangın felaketleriyle karşılaşır. Kent mimarisindeki ahşap dokuyu harap eden ve aynı doku nedeniyle kolaylıkla yayılabilen bu yangınlar, bir yandan büyük maddi hasara, bir yandan da devletin saygınlığına mal oluyordu.

Büyük yangın fırtınalarına karşı Osmanlı, çözüm arayışına girer. Sonunda İstanbul'da yangınları haber vermek için yüksek yerlerde kuleler yapılır. Bunlardan birisi Galata'da yapılır. Galata'yı bir yangın söndürme merkezi, Galata Kulesi'ni de bir yangın gözetleme kulesi olarak kullanmaya başlanılır. Yeniçeri ocağının bir kolu da tulumba teşkilatı olarak kurulur. İşte bu ilk itfaiye teşkilatı, Beyazıt ve Galata kulelerinden İstanbul'u seyreyler.

İstanbul'un panoramik bir manzarasına sahip olan Galata Kulesi'nin tepesinde günün 24 saati kenti gözetleyen Galata bıçkınları, sur içindeki ve Haliç kıyılarından Eyüp'e, Marmara kıyılarından Yeşilköy'e kadar olan bölümdeki yangınlar için gündüzleri sarı-kırmızı bayrak, geceleri ise kırmızı fener asarak şehri yangından haberdar edermiş.

Yangın Anadolu yakasındaysa yeşil bayrak ve fener, Beyoğlu ve Boğaziçi'nin Rumeli kıyıları içinse beyaz bayrak ve fenerle yangın duyurulmuş. Daha sonra

kendisi de bir yangından etkilenen kule, 1832 yılında Sultan ikinci Mahmut'un talimatıyla, bu kez İstanbul manzarasına hakim bir gezinti alanı eklenerek restore edilir ve turistik bir mekan haline gelir. Kente gelen yabancılar, tıpkı şimdi olduğu gibi, İstanbul'un eşsiz manzarasını denizden yaklaşık 150 metre yüksekliğindeki bu kuleden seyre dalarlarmış.

Ayverdi, *İstanbul Geceleri*'nde, yangını haber verme zincirini biraz nostaljik bir tarzda şöyle anlatır: "Burada bir gözcü yangını haber vermek için nöbet tutardı. Yangını görür görmez gözcü, hemen "Ağam! Bir oğlun oldu, gel de adını koy..." diye kule köşkünde bekleyen ağaya seslenir. Ağa da çoğu zaman bu yangın yerini semt, mahalle hatta sokak olarak tespitinde yanılmaz ve herkese haber verilirdi. Yangın buradan köşklüler tarafından bekçilere ulaştırılır. Yangın çıkan mahallenin bekçileri tarafından herkese duyurulurdu. Bekçiler bu haberi gur ve kuvvetli sesleriyle duyurunca herkesi bir endişe ve korku salardı (Ayverdi, İG: 69). Kuleden köşklüye, ondan bekçilere bekçilerden de bütün İstanbul'a yayılan ses, denize atılan taş gibi halka halka her tarafa yayılmaktadır. Yazar, o gece oluşan manzarayı "köşklüsü, bekçisi, ve köpekleriyle seslenen İstanbul geceleri, meraklı, üzüntülü, kuşkuolu olarak, tek ve yekpare bir vücut halinde ürperirdi (...) gelen haberi öğrenmek için kafesler sürülür, açılan pencerelerden uzanan takkeli erkek başları, bekçiye yakından kulak verir, ya da kapısının önünden geçerken sorup öğrenirdi" şeklinde betimler (Ayverdi, İG: 70).

İstanbul evlerinin çoğunun ahşap olduğundan şehir, hem sürekli yangın tehlikesine maruz kalır hem de yangının kısa sürede büyümesine sebep olur. Bu yüzden, bazen yangının çıktığı semt uzak olsa da, yine de herkesi bir endişe kaplar. Çünkü bu afet, bazen elinde yanan tahta parçası varmış gibi birkaç yeri birden tutuşturur ve genişler. Yazar, bu yangınları İstanbul'un kanını emen ejderhaya benzetir ve ejderhanın gidişinden sonra şehir "göçebeleşmiş, yersizliğin, şaşkınlığın, bir anda en aziz hatıralarından, en basit varlıklarına kadar kaybetmenin ıstırabı, cemiyet psikolojisini günü birlik istikametlere sürüklemiştir" der (Ayverdi, İG: 72)

İstanbul'da ki Yangınlar, büyük maddi hasarın yanında telafi edilemez manevi hasarlara da yol açardı. İnsanların, psikolojik yapısında meydana gelen bu tahribatı, Halid Ziya, *Geçmiş'in Arasında* hikayesinde dile getirir. Kahraman 12 yaşındayken yaşadığı yerleri gelip bir günlüğüne gezmek ister. Ancak, eski yapıları, eski ortamı bulamaz. Buna belediyenin kazmalarını, yangınları sebep olarak gösterir.

Kahraman yok olan evlerinin yerine geniş bir cadde, yeni konutları bekleyen bir alanı bulur. Kahraman bir anda durur ve geçmişi ile bağlantı kurmaya çalışır: “Kapıdan girilince, kumla döşeli ve hafif eğilimlikle yokuşlanan bahçenin girişini, beyaz salkım ağaçlarını, bahçenin setlerini, güllerle sarılmış bahçe çardağını, kümes bahçesini ve hepsinin arasında kendimi aradım” (Uşaklıgil, 1986: 129). Söz konusu aradığını bulamayınca hayıflanır ve bu hayatın şekilleriyle, görüntüleriyle yanan yerler ile yok olduğunu düşünür.

Bazı anılarını, küçük kardeşini orada koşarken görmeyi inatla tekrar canlandırmak istediye de bunu başaramaz. Hikayenin sonunda yangının yaptığı tahribatı “Bugün, bir yangının ne demek olduğunu, her zamankinden daha fazla anlamış oldum” ifadeleriyle özetler (Uşaklıgil, 1986: 130).

Samiha Ayverdi, bir yangından sağlam çıkmış bir evden söz eder. Yazar, büyük annesinin gençliğini görmüş ahşap evi, İstanbul yangınlarının pençesinden kurtulmayı başardığından, bir kahraman olarak görür. Bu evlerde, duvar oyuklarına oturtulmuş raflarda, kıyıda köşede baba ve dede bergüzarları bulmak mümkün olduğunu dile getirir (Ayverdi, İG: 136). Ancak, yangınlardan kurtulmayıp yanan evler ise kendisiyle beraber kadın el sanatlarını, kısacası geçmişi yok etmiş. Bu yüzden, yanan evlerin yerine yapılanlar, kadının el emeği göz nuru dantelle değil hazır satın alınan oya ve dantellerle süslenir.

Aynı eserinin bir başka sayfasında ise, Ayverdi, bu yangınları “çoğu maziyi silmek, geleceği tuzağa düşürmek, sefaletle öksüzlüğe saltanat bağışlamak kastı” ile çıkarıldığı iddiasını yineler. Bu şekilde yangından paçasını ve bohçasını kurtaran İstanbullu, nerede bir yer bulduysa oraya başını sokar. Zamanla kitle psikolojisi yaşayan insanlar, maddi durumları elverse de baba yadigarı evleri onarmaktan utandıklarında bu insanlar, gözlerini yeni türeyen semtlere dikerler (Ayverdi, İG: 166).

Yazarın bir başka eserinde aktardığı sahne yangının insanları yerinden ederek zarar verdiği tespitini doğrulamaktadır. *Mesih Paşa İmamı* eserinde, Şakir Ağa'nın orta halli mahallede kahvesi zaman zaman ateşli ve hoş sohbetlere kucak açar. Kahvenin bir akşamki sohbet ortamına Çukurçeşme yangınında evi yanan ve bu yüzden akrabası Şevki Beyin evine yerleşen bir profesör de katılır.

Boğaziçi'nde Tarih eserinde Ayverdi, sözü, çok el değiştiren en son Raşit Paşa'da kalan Yılanlı Yalı'sına getirir (Ayverdi, 2005: 218). Defalarca bilgisiz ellerde

tadilat geçirir. Buna rağmen, eski çizgilerini koruyan güzelim yalı, bir yangın sonucu Boğaz'ın haritasından silinip gider.

Saray ve Ötesi eserinde Halid Ziya, sarayda başkatip görevini sürdürürken bir geceyarısı telefon sesi ile uyanır. Yazar, hemen aklına “Gece yarısından sonra bir... Mutlaka yangın” yangın gelir. Daha önce İstanbul'u baştan başa yakan yangınların bazılarını örnek, “Fatih ve Aksaray trajedilerine” gözlemci olarak katılan Halid Ziya, yangınların yarattığı dehşeti bilir ve bu afetlerden çok korkar. Bu yüzden ilk uyandığında aklına yangın ihtimali gelir (Uşaklıgil, 2003: 307). Başını pencereden çıkarıp ortalıkta bekçi gibi bir yangın işareti görmeyince rahatlar ve başka bir görev için uyandırıldığını tahmin eder.

Yine yazar, Çırağan sarayının yangınına hatırladığını, bunun devletin gücüne hanel getirecek derecede olduğunu dile getirir. Sarayın cayır cayır yanışı karşısında saray halkı tümünden ağlar. Sebebi, hala belirsiz olan bu yangının bir suikast sonucu ve ya bir elektrik kazasından dolayı çıkmış olabileceğini açıklar (Uşaklıgil, 2003: 631).

Ayverdi, bu yangınların bir kazadan dolayı çıktığını söylediği gibi bir” kundaklama” sonucu da çıkabileceğini iddia eder. Bir kasit sonucu çıkan yangınların arkasında şehrin “ruhunu da, maddesini de perişan etmeyi, mazisi ve imanı ile arasına mesafe koyup onu soysuzluğa götürmeyi amaçlayan yabancı teşkilata hizmet eden komitecilerin” bulunduğunu öne sürer. Ancak bu komitecilerin kim olduğunu açıklamaz.

Üç İstanbul eserinde evde Ahmet Mithat'ın hatıralarına dalan Adnan, birden evinin önünde bekçinin “yangın var” sözü ile irkilir. Evde bulunan Fransızca Muallimi Kadri Bey de “Felaket! Yangın bizim semtte!” şeklinde haykırıp çıkar.

Ahmet Hikmet Müftüoğlu, *Çağlayanlar* eserinde “Matemin Kuvveti” hikayesinde mühendis neşe beyin yangın yıkıntıları arasında bulunan evi bağı kararmış olarak değerlendiriyor. Ayrıca, evin yangından kurutuluşunu yazar, mucizenin kuvvetine bağlıyor (Müftüoğlu, 2005: 164).

3.1.8.3. Fransızca Türkçe Eserlerde Yangınların Karşılaştırılması

Görüldüğü gibi Gautier'nin dışında Fransız yazarlarda İstanbul'dan yangın sahnelerini yok denecek kadar az yer alır. Ancak başta Pierre Loti diğer gezginler, zaman zaman yangından zarar gören yerlerle karşılaştıklarını aktarırlar. İstanbul'a geldikleri

dönemde, yangının çıkmamış olması, yangınlardan söz etmemelerinin sebebi olmalıdır. Aksi takdirde, büyük tahribata yol açan bu felaketlerden söz edilmemesi başka türlü açıklanamaz.

Buna karşın Türk yazarlarda, yangın önemli bir unsurdur. Ayverdi ve Halid Ziya, yangınların bir yönüne dikkat çekerler. Bu da, bu felaketin, İstanbulluların geçmiş ile olan bağlarını koparması ve bunun sonucunda insanların zor durumda kalmalarıdır.

Alus, *30 Sene Evvel İstanbul* adlı eserinde yangın esnasında İcadiye Tepesi'nden yedi defa top sesi kulakları sağır edercesine gürlediğini aktarır. Yazarın konu dair aktardıkları Ayverdi'nin ifadelerini desteklemektedir: “Yangın kulelerinde gece gündüz daima etrafi tarassuta memur nöbetçiler mevcut. Bunların teşkilatları, çavuşları, amirleri var. Bir noktada duman veya alev görür görmez saniyesinde semtini, mahallesini, sokağını tayin edecek derecede bu işte saç sakal ağartmışlar, kurt olmuşlar vardı” (Alus, 2007: 111). Ancak tecrübelilerin yanında acemi nöbetçilerde bulunur ve bunların hatasıyla yangının çıkış noktası yanlış söylendiği durumlarda meydana geldiği iddia eder.

Yukarıda Gautier'nin söz ettiği yangın mahallini belirten çeşitli işaretlere Alus ta değinir. Yangın görülünce hemen Beyazıt ve Galata Kulesi'ne gece ise fener, gündüz ise yuvarlak sepet asıldığını, dört fener veya sepet İstanbul içini, sepetlerin iki olması durumunda ise Beyoğlu ve Üsküdar'ı gösterdiğini söyler.

İstanbul eserinin yazarı Gautier'nin öne sürdüğü Müslüman İstanbulluların yangından sonra saç başlarını yolmamaları, felaketi peşinen kabullenmelerini, Sermet Muhtar Alus, verdiği bir örnekle doğrulamaktadır. Alus'a anlattıklarına göre maarif nazırı Zühtü Paşa'nın kaşanesi yandığında Zühtü Paşa, yangının karşısına geçip bir güzel seyrederek: “İlki kazaen tutuşmuş; Zühtü Paşa Allahlık adam değil mi, yangın yanarken sandalyeyi karşısına atmış, ‘Her ne gelirse yahşidir, zira o dostun bahşidir’ felsefesine dayanarak yangını bir ala seyretmiş” (Alus, 2007: 264).

3.1.9. Okullar

3.1.9.1. Galatasaray Lisesi

İstanbul'da Avrupa tarzında açılan ilk okullardan olan Galatasaray Lisesi, verdiği mezunlarla şehrin toplumsal hayatını etkiler. Buradan mezun olanların çoğu, aldıkları eğitim nedeniyle Batılı yaşam tarzını benimserler. Okulun bu anlamda

yetiştirdiği tipleri, kurgusal eserlerde de görmek mümkündür. Bu tipler, sıradan bir Müslüman Türkten farklı değer yargılarına sahiptirler. Karay'ın *Sonuncu Kadeh* romanındaki bazı karakterler bu okuldan mezundurlar. Eserde Cemşid, Galatasaray mezunu olduğundan, yaptığı farklı işler babası tarafından tepkiyle karşılanmaz. Karakterin, Beyoğlu gezintilerinden sonra eve dönmeyip otellerde yatmasına bile babası karşı çıkmaz. Anlatıcı babasının tepkisizliğini ve buna alışmasını, oğlunun adı geçen lise mezunu olmasına bağlar: "Mektebi Sultaniyi bitirmiş, yabancı dil bilen bir gencin başkalarına benzemeyeceği, ayrı bir hayat sürmesi gerektiği" düşüncesinde olduğunu aktarır.

Bu karakterler, kadınlar konusunda da Müslüman toplumun genel yapısından ayrışırlar. Toplumun genelinin kadınlardan uzak durma konusunda gösterdikleri hassasiyeti, bu kahramanlar göstermez, hatta onlarla i içe yaşarlar. Örneğin, Refik Halid'in kahramanı Cemşid'in bir başka çarpıcı özelliği kadın sarrafı olmasıdır. Eserin ilerleyen sayfalarında aşk yaşayacağı kadını, şehriban'ı gördüğünde "Tuhaş, ocuk vücutlu ama yetişkin bakışlı, çekici bir havası var; olgun, dişi tesiri bırakıyor" (Karay, SK: 86) şeklinde bir yorum yapar. Anlatıcı ise Cemşit'in bu yorumu yapabilmesini Galatasaray mezunu olmasına bağlar. Bu da bu okuldan mezun olanların kadınlarla sürekli aynı ortamı paylaştıklarından onlar hakkında fikir yrtenildiklerini gösterir.

Edebi eserlerde, Galatasaray Lisesinden mezun olanlar düşüncelerinde oldukları gibi giyimlerinde de Avrupalıdırlar. Adı geçen eserin ilk sayfalarında başkahraman Murad Naci'nin giyimi betimlenirken, Batılı unsurların ön planda olduğu gözlemlenir: "Zamanın modasına uygun iyi giyinmiş fesli bir genç... Fesli, bastonlu, kolalı gmlekleli ve plastron kravatlı, kravatı iğneli bu gün için belki komik, fakatda şık, ayrıca yakışıklı bir Beyoğlu tipi!" (Karay, SK: 20). Anlatıcı, Cemşid'in kadının vücuduna dair yorumlarında olduğu gibi Murad'ın da bu şekilde giyinmesini Galatasaray Sultanisi mezunu olmasına bağlar. Bununla yazar, lisenin dönemin soysal ve kültürel hayatına yapılan etkilere dikkat çekilir.

 İstanbul eserinde Burhan ve Behçet de aynı lisenin verdiği mezunlardandırlar. Lise yıllarından beri arkadaş olan bu kişiler, anlatıcıya göre birleştikleri zaman İstanbul için tehlike oluştururlar. Adı geçen gençlerin en önemli özelliği, koyu Sultan Abdülhamit düşmanı ve İttihat ve Terakki yanlısı olmalarıdırlar (Kuntay, 2007: 72).

Ahmet Mithat'ın *Vah* eserinin iki kahramanı Necati ve Behcet Beyler de Galatasaray Sultanisi'nden mezundurlar. Behçet, olumsuz bir karakterdir. Vapurda gördüğü Ferdane hanımı günlerce takip eder. Eserin sonunda da samimi arkadaşı Necati Beyi Ferdane ile evlenmesini engellemek için akıl almaz yöntemlere başvurur.

Bu karakterin ikinci olumsuz özelliği, kendi anadili Türkçeyi bilmemezlikten gelmesidir. Ahmet Mithat, Galatasaray mezunu bu tiplerin Fransızca'ya aşına Osmanlıcaya yabancı kaldıklarını da ifade eder. Bunlar şık ve centilmen geçinerek “Şey... Of! Türkçe nasıl derlerdi?..” diye konuşur, sonunda aradıkları sözcüğün Fransızca'sını bulup sohbete devam ederler (Ahmet Mithat, 2007: 27).

3.1.9.2. Diğer Okullar

İstanbul'da Galatasaray Lisesi dışında bizzat Avrupalılarca açılıp batılı eğitim veren okullarda olduğu gözlemlenir. Halid Ziya, *Nesl-i Ahir*'de İrfan'ın portresini şöyle çizerken adı belirtilmeyen bir başka Fransız okulunun varlığından söz eder: “Her sabah babası İrfan'ı elinden tutar. Fransız okuluna götürürdü”. İrfan'ın Fransız okuluna gitmesi kısa zamanda piyano çalmasını da sağlar.

Adı geçen romanın başkahramanı Süleyman Nüzhet Karaköy'de Avrupalı devletlerin postahanelerinin önünde bekleyen gençlerden oluşan kalabalığı görünce şaşırır. Mezun olduktan sonra İstanbul'un çeşitli kurumlarında çalışacak bu gençlerin Robert Kolejinde, Fransisken'lerde, Sen Benoit'da ve her yıl kentin çalışma alanlarına takım takım taze güçler yetiştiren Alman okulu Burgeşüğe'de eğitim gördüklerini belirtir.

Nesl-i Ahir'de Calip Bey, çocuklarının eğitimine büyük önem verir. Bütün zorluklar göğüslercesine, oğlanlardan Cüneyt'i İngilizlerin Hayskul Şubesine, Fahur'u da Almanların Burgeşüğe'sine gönderir (Uşaklıgil, 1990: 337). Çocuklar bu okullarda Fransızca ile birlikte biri İngilizceyi diğeri Almancayı öğrenirler.

Loti, İstanbul'a ikinci gelişinde bazı mezar taşlarını güzelim servileri yerinde bulamadığını Doğu Düşleri Sona Ererken eserinde aktarır. Bunların yerine kara ve iğrenç yapıların konduğunu esefle görür. Bu yapılardan bazıları Robert Koleji'ne aittir: “Bunlar Robert Koleji'nin, uzun zamandan beri bu yöreyi kirleten bir Amerikan lisesinin ek binaları; lisenin yapıları cüzam gibi yayılıyor, lise sinsice genişliyor, genişlemesini altın dökerek mezarlık korusunu yok etmeye..” der (Loti, 2000: 23).

3.2. Eğlence Hayatı

3.2.1. Mesire Yerleri

Mesireler, 19. yüzyıl İstanbul toplumu için önemli bir mekandır. Bahar ve yaz aylarında İstanbullular mesire yerlerine gitmeyi gelenek haline getirerek buralarda eğlenir. Söz konusu yerlere en fazla kadınlar ilgi gösterdikleri anlaşılmaktadır. Bütün kış haremde kalan kadınlar, mesirelere gelerek eğlenir ve çeşitli faaliyetlere tanıklık eder hatta erkeklerle gizli ilişkilere de girerler. Bu durum edebi eserler için de geçerlidir. Eserlerde kadın kahramanlar, şehir merkezinde görüşemedikleri erkeklerle buralara gelerek görüşme zemini bulurlar.

3.2.1.1. Fransız Edebiyatında Mesire Yerleri

3.2.1.1.1. Göksu ve Küçüksu

İncelenen Fransız yazarlardan daha ziyade Pierre Loti'de mesireler önemli bir unsur ve eğlence mekanı olarak karşımıza çıkar. Yazar, hemen hemen her eserinde söz konusu yerlere değinerek kendisinin ve halkın onlara olan ilgisine işaret eder. Söz ettiği mesirelerin başında, Fransızcada *Les Eaux Douces d'Asie et d'Europe* (Asya ve Avrupa Tatlı Suları) olarak adlandırılan Göksu ve Küçüksu gelir. Loti, İstanbulluların Cuma günlerini Göksu Çayırı gezintilerine ayırdıklarını ve sırf bu yüzden kendisinin de burayı ziyaret etmeden yerinde duramadığını ifade eder.

İstanbul'u altıncı ziyaretindeki izlenimlerini kaleme aldığı *Doğu Düşleri Sona Ererken* adlı kitabında da Göksu'dan söz eder. Ağustos ayının bir Cumasında, Göksu'yu ziyaret eden yazar, burada insanlar ile tabiatın sunduğu doğal ortamdan, kayıkların derenin içinden birbirlerine sürtercesine geçmelerinden oldukça etkilenir. Mekanı betimlerken yeşillik ön plandadır: "Göksu gölgeler içinde çok küçük bir akarsu, kaldığım evin hemen yakınında Boğaz'a dökülen, yeşillikler arasında boğulmuş bir dere. Meltemin esintisiyle Boğaz suları çalkantılı olsa da orası her zaman tatlı bir dinginlik içindedir, o yüzden her Cuma en güzel kayıkların bulunduğu bir yerdir, sınırlı bir alandır, ağaçların yeşil yapraklarıyla, çiçeklerle bezeli iki kıyı arasında daracık bir yer olması eğlencelidir, kayıklar birbirlerinin önünden geçer, yan yana geçerken birbirlerine sürterler, kürekleri birbirlerine takılır" (Loti, 2002: 40). *Bezgin Kadınlar* eserinin kahramanı Andre'de de dolaştığı Tatlı Sular'ı betimlerken doğa güzelliklerini ön plana çıkardığı gözlemlenmektedir: "İstanbul'da, Avrupa Tatlı Suları vardır. Burası,

ilkbahar cumalarında büyük bir kalabalığın geldiği, ağaçlar ve çayırlar içinde küçük bir ırmaktır. Bir de Asya Tatlı Suları vardır. Bu, daha minyatür halinde, adeta bir çay olan ve Boğaz'a akmaq üzere Anadolu tarafındaki tepelerin arasından geçen bir deredir. Bütün yaz cumalarında orada toplanılır" (Loti, 2007: 157). Pierre Loti'nin bu mekana "ilkbahar cumalarında büyük bir kalabalığın geldiği" ifadeleri, halkın yaz mevsimini beklemeyip havaların ısınmaya başladığı ilkbaharda geldiklerine işaret eder.

Loti, bir Göksu hayranı olduğundan iki Eylülde bu hoş manzaraları seyretmek için tekrar yeşillikler içerisindeki dereye uğradığını yukarıda adı geçen eserinde dile getirir (Loti, 2002: 74). Bu gelişinde, günöbirlik kurulan kahvelerin birinde nargile içip, akşamüzeri kafesli evlerine dönen yüzü peçeli kadınların kayıklar içerisindeki geçişlerine şahit olur ve onları hayranlıkla izler. *Bezgin Kadınlar*'ın kahramanı André de, mesirelerde, büyük ağaçların altında açılan bu mekanları, küçük kahveleri: "Bu kahvelerde, üzerlerinde Şark edasıyla uzanıp dinlene dinlene nargile içenler için hasırlar sermişlerdi" (Loti, 2007: 158) şeklinde betimler.

Pierre Loti, kendisinin dışında kahramanlarını da bu mesirenin güzelliğinden yoksun bırakmayarak, buralarda dolaştırır. Kahramanlar, buranın yeşilliğinden zevk aldıkları gibi randevu yeri olarak da kullanırlar. *Bezgin Kadınlar* adlı romanında Göksu ve Küçüksu'yu önemli kılan biraz da randevulardır. Başkahraman André Lhéry "üç küçük dostlarım" dediği Zeynep, Cenar ve Melek ile Tatlı Sular'daki ilk randevularını Göksu'da kararlaştırırlar. Randevu yerinde André, küçük dostlarının kayıklarını bir anda yanında görünce şaşırır: "Kendisine dokunacak şekilde geçtiler. İlk önce pek yakından, bugün üç kat olmayan siyah gazin altından, Melek'in bir gün bir merdivende görölmüş olan iri, güler gözlerini gördü. Ve iyi yerlerde oturmuş olan diğeri ikiye süratle baktı. Birinin pek genç, latif bir incelikte ve düzgünlükte olan yüzünü adeta keşfettiren, fakat yine gözleri kararsızlıkta bırakan yarı şeffaf bir peçesi vardı. Tereddüt etmedi. Bu, nihayet daha az saklanmaya muvaffak eden Zeynep olacaktı, her zaman olduğu derecede keşfedilmez bir halde bulunan üçüncüsü de Cenar'dı" (Loti, 2007: 160). Anlatıcı, bunların ne bir selam ne de bir işaretle bulunmadıklarını sadece, en hafif şekilde örtölmüş bulunan Meleğin yakın mesafede duran André'nin bile fark ettiği şekilde gülümsediğini aktarır.

André, küçük dostlarıyla, bu mekanda daha bir çok defa görüşme fırsatı bulur. Bundan sonraki gezintilerde sadece küçük dostlarının değil, bir İstanbul kadını

romancısı olarak, buradaki bütün kadınların bakışlarını çeker. Zira, bütün bu kadınlar, kendi hayatlarını bilen ve eserlerinde kaleme alan bir Avrupalı yazara merakla bakarlar.

Türkiye'ye gelen Fransız edebiyatçılar, kitaplardan, anlatılanlardan tanıdıkları İstanbul kadınlarını, görebildikleri yerlerden biri de mesire yerleridir. Bu itibarla, yazarlar, oralara giderek kadınların davranışlarını ve giyimlerini uzun uzun gözlemlerler. Buradaki gözlemlerini en iyi şekilde aktaran yazarlardan biri de Pierre Loti'dir. Loti, Göksu ve Küçüksu'ya giderek kadınların hal ve hareketlerini, giyimlerini betimlemelerle aktarır. Aktarılanlardan hareketle kadınların davranışları biraz daha rahat, biraz daha özgür olduğu gözlemlenir: “Kıyılarda çimenlerde oturan Türk kadınları önlerinden geçerken göze çarpmayan muslin peçeleri altından bana bakarlardı, dereye gezintiye çıkmış bazı güzel kadınlardan yarı saydam peçenin arkasında kalan bir gülümseme kopardığım olurdu, yanlarından suya değerli yaygılar sarkan kayıklarında minderlere uzanmış bu kadınlar, cepkenleri sırmalı kayıkçıların kürek çektiği kayıklarıyla yanımdan geçerlerdi” (Loti, 2002: 40).

Yazara göre Göksu ve Küçüksu mesirelerinde kadınlar, yaşmakları altından erkeklere çeşitli işaretler verirler. Bu sahne daha çok kayıkların dereye birbirlerine zorunlu olarak yaklaştıkları anlarda yaşanır. Tatlı Sular'a giden kayıklar derenin dar yerinde birbirlerine değecek kadar yaklaşınca kayıklar ilerleyemez ya da yavaşlarlar. İşte bu esnada bazı kadınlar, Pierre Loti'nin belirttiği gibi erkeklere peçeleri altında çeşitli işaretler veya gülücükler yollarlar.

Bu mekanlarda kadınların rahat davranışlarının yanında serbest giyimleri yazarların ilgisini çeken bir başka noktadır. Loti de *Bezgin Kadınlar*'da Göksu betimlemelerinde bu noktaya değinerek kayıklar içinde gelen kadınların, giyimleriyle güzel bir seyirlik görünüm oluşturduklarını ifade eder. Romanın kahramanı bu manzarayı “Derenin iki sevimli kıyısında tabii setlerin üzerlerini bilhassa kadınlar dolduruyorlardı. Dünyada hiçbir şey, bu şehirde olduğu gibi daima bir tek renkte, pembe, mavi, koyu gümüşü, kırmızı elbiseler giyinmiş ve hepsinin başı aynı şekilde beyaz muslinden bir örtü ile bir sürü kadın sayfiyede arz ettikleri manzara derecesinde ahenktar değildir” (Loti, 2007: 158) sözleriyle eşsiz bulur.

Loti'nin kadın giysilerinde gözlemlediği rahatlığı, Lamartine 1833'te Küçüksu'da gözlemler. Moresk tarzı çeşmelerin bulunduğu küçük bir ova olarak nitelediği Küçüksu'da, farklı tabloları aktarırken başı açık Ermeni ve Yahudi kadınların

bulunduğu yere yakın yerde başları örtüsüz Türk kadınlarını da gördüğünü iddia eder (Lamartine, 1971: 104). Nerval de Küçüksu ziyaretinde kadınların örtülü olduğunu ancak buna rağmen, yabancı erkeklerin bakışlarından çekinmeyerek yüzlerini sıkıca örtmediklerini belirtir. Çeşme başlarında çocuklarla birlikte sohbet edip eğlenen kadınların örtüsüz yüzleri nedeniyle sürekli zabıtalara uyarılarına maruz kaldıklarını açıklar (Nerval, 1974: 185).

Ancak, bu tablolar 19. yüzyılın sonlarında eksilir ya da tamamıyla ortadan kalkar. Loti, son gelişinde, aynı mesire yerine uğradığında buraya gelen kayıkların içinde, yaşmaklı kadın göremediğini, hepsinin çarşafa büründüğünü gözlemler. Çarşafın yüzü tamamıyla örttüğünü, bu yüzden yaşmağın daha hoş olduğunu belirterek bu durumdan üzüntü duyar. Üzüntüsünün nedeni yüzü tamamıyla örten çarşafa bürünen kadınları düşündüğünden değil yaşmaklarıyla oryantal ve erkeksi duygularına hoş bir görünüm sunan ortamın ortadan yok olmasına bağlayabiliriz. Loti'nin bunu açık olarak belirtmemesi, bu gerçeği değiştirmez. Zira Loti, her fırsatta kadınların transparan örtüleri altından, kendisiyle işaretleştiklerini aktarmaktan büyük zevk duyar.

Yazar, giysi değişikliğinin nedeni açıklamasa da kadınların bütününe çarşaf giymeleri ikinci Abdülhamit'in bu giysiyi zorunlu kılmasındandır. Çarşafı zorunlu kılan bir emir olmadığı müddetçe, buraya gelen çoğu kadının istekleri doğrultusunda yaşmak yerine çarşaf giymeleri düşük bir ihtimaldir. Zira, kadınlar, haremde sıkıntı veren ve gözlem altında bulunan ortamından kurtulup daha serbest davrandıkları, rahat hareket edebilecekleri hatta erkeklerle işaretleşmeleri için ince yaşmakları giyerek bu mesirelere geldikleri bütün yazarlarca ifade edilir. Hemen belirtelim ki, bu mekanlar, biraz olsun güneş yüzü görmenin ve erkeklerle işaretleşip gönül eğlendirmenin fırsatını sunan biricik yerlerdir.

Claude Farrère'in *L'homme qui assassina* romanının kahramanı da, Tatlı Sular'daki kadınların giyimlerin uzun bir şekilde tasvir eder. Tasvirde Göksu kadınının elbiselerine hakim olan, renk çeşitliliğidir. Genelde gruplar halinde otların üstünde oturan kadın giyimlerini, yazar şöyle tasvir eder: "Kadınların elbiseleri düz veya hareli ipekten oluşmuş. Pembe, yasemin, lila, açık mor, peygamber çiçeği, sarı düğün çiçeği (...) renkli elbiseleri, çayırları asılı bayraklarla donatan parlak büyük çiçekler gibidirler. Ağaçlar altına serpili duran çiçek-elbiseler, çok sevimli, hoş bir görüntü arz ediyorlardı" (Farrère, 1939: 56).

Kahraman, Göksu deresinin daraldığı yerde yanından kayıkla geçen kadınları “ince tüller altında...hayran olunacak gözler, sevimli, ince kibar yüzleri gördüğünü” (Farrère, 1939: 57) aktarır. Ancak, burada kahraman, Loti'nin kahramanlarının aksine, yabancı erkeklere gülücükler yollayan kadınlara denk gelmez ya da bu kadınlardan söz etmez. Bu konuda Lamartine de Farrère ile aynı görüşü paylaşarak Küçüksü'ya gelen kadın ve erkekleri betimlerken bunların gruplar halinde ayrı yerlerde oturduklarını belirterek herhangi işaretleşme ve gönül ilişkilerine değinmez (Lamartine, 1971: 104).

Kadın davranışlarındaki serbestlik ve giyimdeki rahatlığın dışında mesire yerlerinde yazarları etkileyen bir başka unsur da farklı etniklerin bir arada bulunmasıdır. Buralarda sadece Müslüman Türk kadınları bulunmaz, Ermeniler, Yunanlılar, Yahudilerin ve Avrupalılar da bulunur. Kadınlar aynı anda çok renkli ve biçimli değişik giysileriyle, davranışlarıyla, edebiyatçıların ülkelerinde bulunmayan çeşitliliği sunarlar. Loti kadar Lamartine de çeşitlilikten söz eden yazarlardandır. *Voyage en Orient* adlı eserinde, çeşitli ırk ve dinlerden İstanbullu hanımların mesire yerlerinde uyumlu beraberliklerinden söz eder:

“(…) Arabalardan peçeli Türk kadınları çıkıyor; ağaçların altında ya da deniz kıyısında, çocukları ve zenci cariyeleriyle oturarak gruplar oluşturuyorlar, (...) Erkeklerin ve çocukların giysilerinin renklerinin çeşitliliği, kadınların hep bir örnek peçelerinin koyu rengi, tüm bu ağaçların altında gözü büyüleyen renklerden en garip mozaiği meydana getiriyorlar. (...) Ermeni ya da Yahudi kadınlarıyla dolu kayıklar yanaşıyorlar; bu sonuncular, ırmağın kenarında otların üstüne yüzleri açık oturuyorlar ve öncekilerden değişik giysiler ve davranışlarda bir kadınlar, genç kızlar sırası oluşturuyorlar” (Lamartine, 1971: 104).

Claude Farrère de, yukarıda adı geçen eserinde Tatlı Sular'dan söz ederken mekanın kozmopolizmine değinir. Eserde Fransız Mareşal, İstanbullu dostu Mehmet Paşa ile beraber gittiği mesirede değişik etnik kökenli kadınların bir arada bulunduğunu gözlemler. Mehmet Paşa, Beyoğlu ve Asya yakası kadınlarının burada bir arada bulunmakla karşılıklı olarak birbirlerinden etkilendiklerini dile getirir. Kadınların oluşturduğu manzarayı, elini mareşalin elinin üstüne koyarak, muhatabına “Bakınız! Bu Tatlı Sular, şehrimizin bir özeti gibidir: burada, Asya ve Avrupa kadınları bir arada birbirlerini inceliyorlar, karşılaşıyorlar ve birbirlerini kıskanıyorlar” (Farrère, 1939: 54) ifadeleriyle özetler. Türk dostu olarak bilinen Farrère, bu tabloyu, sadece mesirenin

kozmpolizmine değil aynı zamanda İstanbulluların hoşgörü anlayışına işaret etmek amacıyla oluşturur. Özellikle şehrin özeti olarak tanımladığı tablodaki kadınların “birbirlerini inceleyebilen, karşılaştırabilen” kişiler olmaları, farklı düşüncelere olumlu bakarak hoşgörüde önemli aşama kaydettiklerini belirtmek ister.

Göksu deresinde gördüğü ilginç manzaralar sadece bunlar değildir. Bu derenin ağaçlı tepelerle çevrili olması, mezarlık korusu, mezar taşlarının yaldızlı olması, uzun kara serviler, basamak basamak yükselen çayırlar, günübürlük kurulan kahveler, renkli renkli giysileriyle köylü Türk kadınları, yazarın kaydettiği dikkat çekici görüntülerdir.

3.2.1.1.2. Adalar

İstanbul’un Anadolu yakasının güneyinde bulunan Adalar, Fransızca eserlerde, bazı özellikleriyle mekan olarak geçer. Fransız yazarların *Îles de Prince* (Prens Adaları) dedikleri Adalar, Pierre Loti’nin, *Bezgin Kadınlar* eserinde iki önemli özelliği ile dikkatleri çeker. Bunlardan ilki, buranın temiz havası ile hastalara şifa kaynağı olmasıdır. Romanda, Hamdi adlı kişi ile yeni evli olan Cenana, evliliğinden dolayı mutsuz görünür. Hamdi’nin annesi ise, gelinin yüzünün solgunluğundan endişelenerek doktor çağırır. Doktorlar, solgunluğun tedavisi için temiz havayı önerdiklerinden Cenana, iki aylığına, Adalar’a gönderilir.

Adaların ikinci özelliği ise, mehtaplı geceleriyle, tabii güzellikleriyle bir gezinti ve eğlence mekanı olmasıdır. Beyoğlu’nun dışında, İstanbul’un hiçbir yerinde yapılamayan eğlence türleri burada sergilenmektedir. Kadınlar burada erkeklerle aynı ortamı paylaşarak, dışarıda aynı atlı arabalara binerek gezme fırsatını bulur. Daha çok gayri Müslimlerin ikamet etmesinden kaynaklı yaşamdan esinlenen Cenana da, evli olmasına ve hava değişimi için gelmesine karşın burada kaldığı süre içerisinde, güzel kokan çamlar altında, değişik aşk maceralarını hayal eder.

Gautier de, İstanbul’un önemli mekanlarını gördükten sonra, birkaç günlüğüne Adalar’a gitmeye karar verir. Prens Adalar’ı dediği buraya gitmesi iki nedenden kaynaklanır. Biri ‘İstanbul’da benim için görülmeye değer yerler gittikçe azaldığından’ düşüncesi diğeri ise buranın ‘havası çok tatlı ve sağlığa yararlı olduğu’ kendisine söylenmesidir.

İstanbul eserinin yazarı, Adalar’a geldikten sonra çeşitli geziler yaparak izlenimlerini aktarır. Adalar’da Rum ve Ermenilerin çoğunlukta olduğu görülmektedir.

Kalki adasında gördüğü Rum manastırından başka, şimdi tımarhane olarak kullanılan eski bir başka Rum manastırını ziyaret etmesi, Büyükada'da Rum ve Ermeni kadınların akşam üstü deniz kıyısında yaptıkları gezintiler, bir uşağın lokantada bir madama yemek servisi yapması, eşek üstünde yaptığı gezinti sırasında hoşsohbet bir papazın evine konuk olması gibi imgeler, adı geçen yerli gayri Müslimlerin, buraya çok önceden yerleştiklerini ve sayıca çoğunluk oluşturduklarını gösterir.

Gezgin yazar, Adalar'ın en önemli özelliği olan mehtaplı gecelerde eşekle çevreyi dolaşmayı da gerçekleştirir. Bir akşam üstü, terbiyeli dediği bir genç ile mehtapta eşeklere binip gece gezintisi düzenler. Ona göre bu 'Büyükada'nın bütün eğlencesi bu gezi ve deniz banyolarıdır" (Gautier, 2007: 302). Eşeğe binerek yaptığı gezintiyi ise bu sade eğlencelere çeşni katmak amacıyla yaptığını ileri sürer.

3.2.1.1.3. Beykoz

Beykoz, doğal güzellikleriyle Göksu'yu aratmayan bir mesire yeridir. Ancak şehir merkezinden uzaklığı onu ikinci plana iter. Vapurlu deniz araçlarının yaygınlaşmadığı yıllarda Fransız yazarlardan sadece Pierre Loti'nin buraya gitmeyi göze aldığı görülmektedir. Loti, iki hamlacının çektiği bir çifte kayıkla Kandilli İskelesi'nden yola çıkarak bir buçuk saat akıntılarla, Karadeniz rüzgarıyla savaştıktan sonra Beykoz'a vardığını belirtir. Mekanın yeşilliği, doğallığı ve sahip olduğu güzellikleri karşısında hayrete düşer ve bu yüzden Beykoz çayırını, "Tanrının Koyağı", "Tanrının kırı" diye tanımlar. Zira, çayırın otları ve çevredeki ağaçlar mekana Tanrısal bir güzellik kattığı düşüncesindedir.

Fransız yazar, *Bezgin Kadınlar (Les Désenchantées)* romanında rol alan kadınları da bu çayıra getirir. Romanın başkahramanı ile bu üç kadın karakter, çayırın iri sazlar ve eğrelti otlarının bulunduğu bir yerine gider ve saatlerce sessiz bir ruh alışverişinde bulunur.

Loti, Vautour gemisinin komutanı olarak şehre geldiğinde de Beykoz Çayırına gelmeyi ihmal etmediğini ifade eder. Çayırın sahip olduğu güzellikleri herkese gösterme çabasında olan yazar, buraya denizci arkadaşlarını da getirip onlarla top oynar. Oyundan sonra da, tümüne orada bulunan küçük kır kahvesinde çay şöleni çeker.

Beykoz'u kendi evi olarak gören (Loti, 2002: 30) Pierre Loti, yıllar sonra Beykoz'a uğradığında söz konusu kahvede oturduğunda, kahveci yazarı tanır ve "Seni görmeyeli yıllar var. Neredeydin? Gemini de getirdin mi?" (Loti, 2002: 33) diye sorar.

Kutsal ziyaret olarak nitelediği gezisini tamamlamak için Hünkar çayırına da gider. *Bezgin Kadınlar* eserindeki kadın kahramanlarla burada da görüştüğünü belirten yazar, bu nedenle burada hasret giderir. Cenneti andıran çayırın adeta gezmek ve eğlenmek için yaratılmış veya sonrada düzenlenmiş bir yere benzettir (Loti, 2002: 30). Ancak gördüğü sessiz manzara karşısında huzursuz olur. Önceki gelişlerinde yaşadığı kalabalık, renkli elbiseli kadınlar artık ortalıkta görünmezler. Çok تنها bulunduğu mekandaki üç dört çarşafli kadın, sevincini artıracığına hüznünü artırır.

3.2.1.2. Türk Edebiyatında Mesire Yerleri

19. Yüzyıl İstanbul medeniyetinin sosyal ve eğlence yaşamına renk katan, hareketlilik kazandıran önemli yerlerden biri mesirelerdir. Şehir halkı, bu gezi mekanlarına gitmeyi bir gelenek haline sokarak her yaz buralara akın eder. Mesirelerin bu özelliği olay örgüsü 19. yüzyılda geçen Türkçe kurgusal eserlerde de önemli oranda yansır. İncelediğimiz, eserlerin olay örgüsü boyunca kahramanlar yer yer ya sevgilileriyle ya aileleriyle ya da tek başlarına mesirelerde gezintiye çıkarak eğlenirler.

3.2.1.2.1. Göksu ve Küçüksu

19. Yüzyılda Boğaziçi'nin en ünlü ve gözde mesiresi Göksu'dur (Gülersoy, 1983: 243). Diğer mesirelerden daha yakın olan buraya süslü kayıklar içinde eğlenerek gelenebilmesi, bu mekana olan rağbeti artırır. Şehrin Müslüman halkının Cuma, yerli Hıristiyanların ise Pazar günü akın ettiklerinden haftanın bu iki gününde en kalabalık zamanlarını yaşarlar. Şehir merkezine yakınlığının dışında, insanların buraya akın etmelerinin diğer sebepleri arasında doğa güzelliği, yapıları ve kadınlara sağladığı rahat ortam gelir.

Samih Ayverdi, *Boğaziçi'de Tarih* kitabının Anadolu Hisarı bölümünde Göksu ve Küçüksu'nun önemli bir mesire yeri olduğunu belirttikten sonra buralarda yapılan mimari eserlere değinir. Yazara göre Göksu ve Küçüksu'nun İstanbullularca büyük rağbet gördüğünü gözlemleyen devlet büyükleri, halkın ihtiyaçlarını giderecekleri yapıları inşa ederler. Örneğin dördüncü Mehmet, buraya bir çeşme, üçüncü Selim

çeşmeli bir namazgah, Divitdar Mehmet Paşa da padişaha hediye ettiği bir kasr inşa ettirir. Göksu kasrı denilen bu binadan Halid Ziya da söz ederek kasrı “Göksu Kasrı tezyinata boğulmuş, cephesi ve şahnişinleri adeta bir oya gibi işlenmiş bir bina” (Uşaklıgil, 2003: 159) olarak betimler. Ayverdi’ye göre bu mesirelere, eğlenmeye gelenler, yapılan ibadethanelere de bazen girerek ruhani alemin havasını alırlar. Ona göre bu şekilde insanlar, eğlencenin dozunu kaçırmaz, tadında bırakırlar.

Bu mesire yerinin ikinci özelliği kadınların buraya çok rağbet etmeleridir. Anlatılanlara göre, Göksu ve Küçüksu’yun çayırılarında, dağında kısacası her yerinde, kadınlar bulunur. Burada kadın güzelliğini, ihtişamını sergileme imkanını bulur. Bundan dolayı, Ayverdi, burada “mahrem aşkların, gizli sevdaların, gözlerin konuştuğu içli muhabbetlerin, ümitlerin ve ihtirasların yaşandığını” aktarır (Ayverdi, 2005: 350). Gizli aşklardan ve tutkularından dolayı Mehmet Rauf’un *Genç Kız Kalbi* romanında Pervin’in amcası olan karakter, söz konusu mesirelerden hoşnut değildir: “Özel ahlaklarımız mahv ve berbat oluyor. Küçük kızların bilmediği münasebetsizlik yok. Daha çarşafa girmeden öğrenmedikleri rezalet kalmıyor” (Mehmet Rauf, 2006: 36). İkinci Abdülhamit döneminin son yıllarında feraceyi yasaklayıncaya kadar, Göksu ve Küçüksu’ya gelen kadınların önemli kısmı ferace giyer, yüzünü yaşmak ile örterler. Gizli aşklara ve maceralara yatkın olan kadınlar yaşmakların altından, erkekleri görebildiklerinden, erkeklerle işaretleşirler. Ancak ikinci Abdülhamit, bu giyimi yasaklar ve çarşafı zorunlu kılar.

Kadınların mesire yerlerinde giydikleri giysiler, şehir içinde giyemedikleri, rahat ve vücut hatlarını gösterecek şekildedir. İnce tül şeklinde yaşmaklar takan kadınlar, lüle lüle saçlarını ve sürmeli gözlerini göstermekten çekinmezler. Özellikle aşk maceralarına düşkün kadınlar, bu mesire yerlerinde yaşmaklar altında erkeklerle el, göz, baş, burun hareketleriyle işaretleşme imkanı bulur.

Kadın ve erkekleri buraya çeken unsurlardan biri, burada her iki cinsin karşılıklı olarak temas etme olanağı bulmasıdır. Eserlerde, kadınların ince tüller altında işaretler göndererek erkeklerin ilgisini çektikleri aktarılır. İşaretleşmeyi yani o zamanın deyimiyle ‘Şeker aktarması’ni sağlayan sadece ince tül yaşmaklar değil aynı zamanda, mendil, fes, peçe ve değişik vücut hareketleri de sağlar. Salah Birsal, bu işaretlerin anlamlarını açıklar “kadın ellerini kalçasına koyarsa ‘bana oyun ediyorsun’ demektir. Kadın ya da erkek elini göğsüne götürürse ‘Yandım’ demektir. Kadın ya da erkeğin

parmağını kenetlemesi ise ‘Ne zaman sarmaş dolaş olacağız’ anlamına gelir” (Birsell, 2004: 188). Bunların yanında işaret parmağını ağza götürme ‘sana bir diyeceğim var’, Sol gözü ile bir kez, gece birde, iki kez kırpma ikide bekliyorum anlamına gelir. Beden dilinin yanında, Birsell’e göre şemsiyeler de bu işaretleşmelerde önemli rol oynar. Şemsiyenin tutulma ve açılma şekli hepsi bir anlam ifade eder. Birsell, şemsiye ile verilen işaretleri ise şöyle açıklar: “...Şemsiye bir kez açılıp kapatılmışsa bu buluşma isteğini belirtir. Ama buluşma bu gece değil, yarın gecedir. Yoo, bu gece buluşalım diyorsanız, yapacağınız iş şemsiyeyi boyuna açıp kapamaktır. Bir de şemsiyenin kapatıldıktan sonra bir süre öyle tutulması vardır ki onun anlamı da: gününü sonra kararlaştırırız” (Birsell, 2004: 190-191).

Kadınlarla görüşmek için Göksu ve Küçüksu’ya gelen erkekler ise Birsell’in ifadeleriyle “sador gömlekli, fular boyunbağı, lacivert alpaka ceketli, daracık pantolonlu, mavi gözlüklü monbeyler” (Birsell, 2004: 186) dir. Bunlar derenin daraldığı bir yere gider oradan “Hangi hatunun alın bombesi iğreti, saç başı boyalı, yüzü gözü kırışksa şipşak kestirilir” (Alus, 1952: 34).

İncelemeye tabi tuttuğumuz edebi eserlerde, bütün yazarlar, Padişahların adı geçen mesirelere zaman zaman geldiklerini aktarırlar. *Saray ve Öyesi* adlı hatıra eserinde Halid Ziya, sultan Reşat’ın kayık seyranlarını Göksu’ya yaptığını bildirir.

Padişahların dışında edebi yazarlar da, Kağıthane deresinde olduğu gibi Göksu’yu da mekan olarak kullanırlar. Ahmet Mithat bu yazarlardan biridir. *Vah* romanında, yazar, Ferdane Hanım ile Necati Bey’i Göksu’da buluşturmayı tercih eder. Eserin kahramanı Ferdane Hanım, aile yemeği görüntüsü vermek için beraberinde Ermeni uşağını ve yemeğini götürerek Göksu’da Necati Bey ile görüşmeye karar verir. Ferdane Hanımın böyle bir yöntemine başvurması, kadın erkek ilişkilerinin yok denecek kadar sınırlı olduğu İstanbul’da, bu mesire yerinde de kadın erkek görüşmesinin tehlike arz etmesinden kaynaklanır. Her iki kahramanın buluşmaya verdikleri aile görüntüsünden dolayı olacak ki, yazar, Ferdane Hanım ve Necati Bey’in rahat rahat görüştiklerini ve “Göksu’nun mevkii ve gerek yan yana oturularak yenilip içilmekten meydana gelen doğal rahatlık üzerine bu sözün neden olduğu neşe dahi Ferdane’yi bir dereceye kadar mutlu eylemiş ki, düşünmeksizin Necati’nin elini alarak dostane bir şekilde” (Ahmet Mithat, 2007: 118) sıkıldığını aktarır.

Göksu ve Küçüksu'yu ilginç kılan doğa güzellikleridir. Birsel, bir mesire yeri olarak rağbet gördüğü dönemde, yeşillikler ve çayırların yoğun olduğunu ifade eder. Yazar, bu mekanın “çınarlar, serviler, kavak ve kara ağaçlar ile gölgeli bir mesire hüviyetine” sahip olduğunu belirtir

Mesirede ağaç gölgelerinin bol olması sanatsal faaliyetlere de özellikle teatral aktivitelere zemin hazırlar. Birsel, söz konusu mekanın gerek tiyatro gerek eğlence tarihimize katkı sağladığını ifade etmek için Komik Şevki, Şeyh Hakkı tiyatrocuların buralarda boy gösterdiklerini aktarır (Birsel, 2004: 185). Adeta bir panayır halini alan mekanda bu sanatkarların dışında çayırdaki, yeteneklerini gösteren ip cambazlarına da denk gelinir: “Davul zurna gürlerken iki direğe gerili halatta ip cambazı zıp zıp zıplar. Cambaz, ayaklarına su dolu kovalar bağlayıp ipte gezerken herkesin soluğu kesilir. Ama mangalı yukarı çekip ip üzerinde kahve pişirmeye, pişen kahveyi de yudumlamaya geçtiği vakit herkes makaraları koyverir” (Birsel, 2004: 185).

Mesirenin bir başka renkli simaları ise seyyar satıcılardır. Her esnaf grubundan seyyar satıcılar, özenle hazırladıkları yiyecek veya içecekleri kendilerine özgü tavırlarıyla halka sunarlar: “Teneke kaplarda muhallebi satan muhallebici, toprak kaselerde yoğurt satan yoğurtçular, şerbetçiler, kağıthelvacılar en güzel ürünlerini satmak için canla başla çalışırlar. Bunların her biri işinde ustadır: “Muhallebici tenekeyi ters çevirip, şappadak avucuna alır, salaşpurun üstüne yapıştırır. Mablakla yayvan yayvan kesip tabağa aktarır. Şekerini gül suyunu ekler”. ‘İzmiriin’ diye bağırarak şerbetçilerin kıyafetleri ise bir başka zerafettir “Başlarında sırma işlemeli irakiye, üstüne kefiyenin küçüreği bir ipekli sarık, şakalarla kıvrır kıvrır zülüfler, bıyıklı burulu, yüz sinekkaydı, sırtta tertemiz mintan, önde sakız gibi peştamal, beldeki kemerin pirinçten pırıl pırıl gözlerine bardaklar dizilmiş...” (Birsel, 2004: 184).

Satıcıların çokluğu, Göksu'ya gelenlerin çok yemek atıştırmalarıyla doğrudan ilintilidir. Zira, Birsel, söz konusu eserinde, halkın burada aşırı derecede yemek yediğini şöyle ifade eder: “Burada herkes üç dakikanın birinde soluklanıyorsa, ikisinde de tıknıyordur. Cariyelerde hanımlarının meyve ve çerez atıştıran, latilokum ve elvan akide emiştiren ağızlarını dosta, düşmana göstermemek için ellerindeki uzun şalları tente gibi önlerine tutuyorlar” (Birsel, 2004: 183).

Burada atıştırılan aparatiflerin başında mısır gelir. Birsel'e göre halkın son derece beğendiği haşlanmış mısırların fiyatı da her keseye uygundur: “...Küçüksu

Çayıra'na uğrayalım da birer tane “Sütlü mısır, hay mısır hay!” alalım. Sudan ucuz. On paraya, okkalısı yirmi para. Topu da sütlü, iri taneli ve kehribar” (Birsell, 2004: 183). Anadolohisarı'ndan getirilen bu lezzetli mısırların macerasını ise Birsell şöyle aktarır: “Çayıra sıra sıra kazanlar kurulur ki sayıları yüzün üstündedir. Her kazan da 300-500 koçan alır. Günde altı kazan kaynatmak zengin işidir. İlk kazanın, saat beşte, sabahın köründe ateşe oturtulması gerekir. Uzun maşalarla kazanlardan çıkarılan sıcak sıcak mısırlar müşterilere mısır yapraklarına sarılarak sunulur” (Birsell, 2004: 183). Yazar, kibar hanımların mısırı yaprak ile değil ince keten mendillerine sararak yediklerini aktarır.

Birsell'in sevecen bir dille anlattığı yemek olayına Mehmet Rauf'un Pervin adlı kahramanı olumsuz bakar. İncelenen eserlerde Göksu ve Küçüksu'ya karşı olumsuz tavır takınan sadece Mehmet Rauf'un kadın kahramanı Pervin, amcası ve Behiç Beydir. Yengesinin kendisine “İstanbul'un en kibar, en zarif seyir yeri” şeklinde tanıttığı bu safa yerlerini Pervin, “murdar, yıkılmak üzere, zarafetsiz köprüleriyle dere, iki tarafını işgal eden bostanlar, mısır tarlalarıyla kokuşuk, durgun, sulu, tabii güzelliklerden pek az nasip almış bir yerden başka bir şey değil” (Mehmet Rauf, 2006: 8) ifadeleriyle benimsemez. Pervin, Boğaz'ın en kibar halkının, en şık sandallar, en mutantan kayıklarıyla burayı ziyaret ettikleri için de bu halka acır, onları küçümser.

Pervin'in yargılarına Behiç Bey de katılır. Behiç Bey, yargılarında biraz insaflı davranmaktadır. Ona göre Göksu, doğa güzelliğine sahip olmakla beraber buraya gelenler eğlenmeyi bilmez: “Manzaranın bazı noktalarında güzelliğini inkar edemem, oldukça güzeldir. Fakat o ellerinde tuttukları mısırları sabahtan akşama kadar kemiren hanımlarla bunlar için oraya gelen erkekler arasında demin söylediğim gibi kendine hürmet eden bir hanımın nasıl ve ne ile eğlenebileceğini” (Mehmet Rauf, 2006: 35) anlamadığını söyleyerek saygın kadınların buraya gelmekte zorlandıklarını ifade eder.

Pervin'in amcası da Göksu'ya karşı olumsuz tavır takınır. Ancak onun bu mekana karşı çıkış noktası farklıdır. Adı belirtilmeyen amca karakteri, geleneksel bir anlayışa sahip olduğundan kadın ve erkek arasındaki ilişileşmelerden ve kadınların rahat giyiminden dolayı buranın manevi değerlere zarar verdiği kanısındadır: “Özel ahlaklarımız mahv ve berbat oluyor. Küçücük kızların bilmediği münasebetsizlik yok. Daha çarşıfa girmeden öğrenmedikleri rezalet kalmıyor” (Mehmet Rauf, 2006: 36).

3.2.1.2.2. Adalar

Adalar, 19. yüzyıl ortalarına kadar kendi haline terk edilmiş bir halde iken, 1839 Tanzimat Fermanı ile yabancılara mülk edinme olanağıyla hızla gelişme sürecine girer. İlk kez Fransızlar Adaları sayfiye yeri olarak seçer, Türklerin yerleşmesi ise, daha sonraları gerçekleşir. Yabancıların buraya yerleşmesi, Adaların gittikçe gelişmesine ve dolayısıyla önem kazanmasına neden olur. Adalar ile İstanbul ve Kadıköy arasında 1846'dan itibaren düzenli vapur seferlerinin başlatılması, buranın değerini daha da artırır. Önemi artarak devam eden burası, İstanbul'un zenginleri, azınlıkları ve yabancı uyruklular bir sayfiye yeri haline gelir. Edebi eserlerde adı geçen bazı mekanların, ibadethanelerin Hıristiyanlara ait olması bunun en büyük delilidir. Örneğin Mehmet Rauf ve Halid Ziya'nın, kahramanlarının ziyaret ettikleri mekanlardan biri de Aya Nikola Kilisesi'dir.

Yukarıda belirtildiği gibi Adalar'ın yerleşim yeri olarak önem kazanmasına en büyük sebebi temiz havası nedeniyle bir yazlık yeri olmasıdır. Mekanın bu özelliği, edebiyata da yansır. Türk edebiyatında Adalar, daha çok bir yazlık imge olarak kullanılır. *Nesli Ahir* romanında kahramanlar, Süleyman Nüzhet, gazeteci arkadaşı İrfan ve Şakir, biraz dinlenmek ve değişik bir ortamın havasını teneffüs etmek için bir haftalığına Adalar'a gelirler. Dinlenmek için burayı tercih edenler sadece roman kahramanları değildir. Yazın gelmesi ile Adalar, tatilcilerle dolup taşar ve her yer şenlenir (Uşaklıgil, 1990: 619). Buraya gelen insanların çoğunun yazlıkçılar olduğunun en büyük ispatı, mekanda nüfusun her zaman değişmesidir. Uşaklıgil'in kahramanlarına, günün her saatinde buranın nüfusunun değiştiğini okuyucuya bildirir. Yaz mevsimindeki hareketliliğinin dışında, bazen çamlıkların, mehtaplı gecelerin, pazar sabahlarının sessiz ve ıssız olması da iddiayı doğrulamaktadır.

Kahramanlar, buranın en önemli ulaşım aracı olan atlı arabayla gezinti yaparken, denk geldikleri köyün manzarası karşısında şaşırır. Köyün dış görünüşünü, iç açıcı bulmayarak Adalar'ın diğer yerlerinin görüntüsüyle uyuşturmaz. Gözlemlerine göre köy, kirli ve çöplük içindedir. Oysa Şakir, Ada'ya gelmezden evvel, burayı bu şekilde hayal etmez doğanın görkemliliği içinde sadece güzel köşk ve bahçelerden, temiz yollardan ibaret olduğunu düşünürdü. Ancak, bir taraftan çıplak tepesi, çöplük içindeki vadisi dururken diğer taraftan zenginlerin yaşadığı temiz yazlıkların bulunması, Şakir'in

bu mekan hakkındaki düşüncelerinin değişmesine neden olur. Ona göre Ada, zenginliği ve fakirliği bir arada yaşatan bir yerdir.

Tıpkı Halid Ziya gibi Mehmet Rauf da *Genç Kız Kalbi* eserinde kahramanlarını Adalar'da bir gezintiye çıkarır. Eserde burayı en çok arzulayan Pervin'dir. İstinye ve diğer semtlerdeki hayat karşısında hayal kırıklığı yaşayan genç kız, Adalar'ı daha canlı bir yer olarak düşündüğünden gitmeyi çok arzular. İstanbul'un hiçbir semtini beğenmeyen İzmirli genç kız Pervin, burada biraz olsun olumlu izlenimler edinir ve hafızasındaki olumsuz İstanbul imgesi, kahramanda erozyona uğrar. Bunun en büyük sebebi, kızın Ada'da hareketli bir yaşam geçirmesidir. Pervin, buranın sadece hareketli yaşamına değil aynı zamanda mehtaplı gecelerine de hayrandır: “Düşününüz bir kere, mehtabı, denizin letafetini, Ada'nın bir yerinden seyretmek başka, her noktasından, her manzarasından ayrı ayrı seyretmek yine başkadır” (Mehmet Rauf, 2006: 69). Pervin, bu ifadeleriyle bütün Ada'yı gezmek istediğini belirtir.

Pervin'in dışında eserin şair ruhlu karakteri Behiç Bey de Ada'daki gezintiden memnun kalır. Her iki kahraman, İstanbullulara sağladığı eğlence ve gezinti imkanlarından dolayı burayı “mesut olmak için yaratılan yer” (Mehmet Rauf, 2006: 69) olarak tanımlarlar. Ada'nın canlı ve hareketli eğlenceleri yaşadığı bu saatlerde, Behiç Bey, Boğaziçi'nin ve harabeler olarak nitelendirdiği diğer semtleri sessizliğe gömüldüğünü öne sürer.

Hayat, İstanbul'un bu uzak mekanında zevk ve mehtap geceleriyle şiddetle alevlenir. Mehtaplı gecelerde, Cuma ve Pazar günlerinde İstanbul'dan çok kişinin vapurla Ada'ya eğlenmeye gelir. Behiç Bey, şehrin usulüne uygun olarak eğlenebilen tek yerin Büyükkada olduğunu öne süren buranın özellikle “Pazar sabahları iskele başı, Cuma sabahları ise Hristos toplanışı... Hele Pazar sabahları iskele rıhtımları ve gazinolar, hıncahınç dolup taşığını” (Mehmet Rauf, 2006: 74) belirtir. Anlatıcı, zaman zaman ziyaretçilerle hınca hinc dolması sonucunda Ada'yı, tahammülden fazla bir yükü sendeleyeyen, suyun üzerinde sallanan ve devrilecek gibi bir hal alan sala benzetir.

Başta Pervin olmak üzere bütün kahramanları, buraya çeken hareketli yaşamda, kadın ve erkeklerin bir arada eğlenmeleri dikkat çekmektedir. Romanın olay örgüsü boyunca kadın ve erkek kahramanlar, eşekler, öküz arabalarıyla hep bir arada gezintiye çıkarak eğlenirler. Yazar, kadınların “hople hople” sesleriyle coşup Ada'nın erkek ve

Hristiyan kalabalığın içine karışarak eğlencenin tadını çıkardıklarını belirtir. İnsanlar hep beraber gazinolarda, müzik eşliğinde dans eder.

Rauf'un aktardıklarından hareketle, Ada'daki eğlencelerin, Göksu ve diğer mesire yerlerinden farklı tarzda gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Ada'da kadın erkekler beraber gezip eğlenirken Göksu, Küçüksu ve Kağıthane gibi mesire yerlerinde ayrı oturur ve gezer. Ahmet Mithat'ın *Felâh Bey İle Rakım Efendi* romanında, Rakım Efendi, Cuma günü kadın karakterlerle (Yozefino, Canan) bir arada eğlenme imkanı olmadığından Kağıthane'ye, sakin bir gün Çarşamba günü gitmeyi tercih etmesi bunu gösterir.

Adalar'ın söz konusu eğlence tarzına Samiha Ayverdi, *İstanbul Geceleri* eserinde değinir. Mehmet Rauf'da okuyucuda olumlu izlenimler bırakan Adalar, Samiha Ayverdi'de olumsuz bir imge olarak yer alır. Doğa güzellikleri bakımından İstanbul'un paha biçilmez bir ziyneti, göz kamaştırıcı bir mücevheri olarak gördüğü bu semtte, başta yazarın kendisi sonra da bütün İstanbulluların yabancılaşma çektiğini iddia eder. Ayverdi'ye göre çevre düzenlemesi kusursuz olmasına karşın "Tertemiz yolları, süslü birer oyuncak gibi, çiçekli bahçeler arasına oturtulmuş köşkleri, ta sahilden tepelere kadar tırmanan çamları" (Ayverdi, 2004: 207), burası, İstanbul'un manevi hayatıyla bütünleşemez. En büyük nedeni ise, mekanın Bizans kültürünü korumada ve temsil etmede inat etmesidir.

Üç İstanbul eserinde, Mithat Cemal Kuntay, Adalar'ın başka bir yönüne dikkat çeker. Eserde burası, temiz havasından dolayı hava değişikliğine ihtiyacı olan hastaların uğradıkları bir mekan konumundadır. Romanın birinci derecede kahramanı Adnan'ın hasta annesi Naciye Hanım için, Ada, temiz havasından dolayı bir umut kaynağı olur. Ancak, Ada'nın yazlık kesimlerindeki hayat şartlarının pahalı olması umutlarını kırar.

3.2.1.2.3. Beykoz

Edebi eserlerde, bahçeleri, kasırları ve çayırıyla Göksu'ya rakip bir mesire yeri de Beykoz'dur. Burası, suları, çeşmeleriyle, yeşillikleriyle her devirde her sınıf vatandaşa hatta edebiyatçılara da ev sahipliği yaptığı gözlemlenir.

Bu mesireyi, eserlerinde mekan olarak en çok kullanan adı Beykoz ile özdeşleşen Ahmet Mithat Efendi'dir. Beykozluların 'Hızır Baba' adını taktıkları Ahmet Mithat, edebi faaliyetlerini burada sürdürür. Zira yazarın av merakını da giderdiği

mekanda bir çiftliği ve yalısı bulunur. Salah Birsell yalıyı tasvir ederken yazarın tiyatro oyunlarının provalarını kendi yalısında yaptığını iddia eder: “Yalı üç katlıdır. En üst katta yüz yüz elli metrekare bir salon vardır. Salonun bir köşesine de görkemli dekorlarıyla bir sahne oturtulmuştur. Ahmet Mithat burada yazdığı oyunları oynatır. Kendi çocukları ile komşu çocukları rolleri paylaşır. Yönetmenlik de Ahmet Mithat’tadır” (Birsell, 2004: 345). Birsell’e göre yalının ikinci katında ise bir salon bulunur ve bu salonda Cuma günleri bazı yazarların, şairlerin toplandığını aktarır.

Beykoz denince Ahmet Mithat, Ahmet Mithat denince de Beykoz akla geldiğini belirtmek yanlış bir denklem olmaz. Edebiyatçının hikaye ve romanlarında sık sık Beykoz adının anılması bu tespiti haklı gösterir. *Müşahedat* adlı eserinde Beykoz’daki Hünkar iskelesinin hareketliliğinden bahseder. Buranın isminden dolayı bir limon, yemiş iskelesi zannedilmemesi gerektiğini tam tersine “Letafetçe İstanbul civarında emsali gerçekten nadir olan Hünkar Çayırı’nın medhali olup, buraya yalnız erbab-ı teferrüc ve tenezzühün süslü kayıkları, sandalları, istimbotları’nı (Ahmet Mithat, M: 56) yanaştığını dile getirir. Ancak, İskelesi ticari faaliyetlerden dolayı bu denli kalabalık olan Beykoz Çayırı, yazara göre diğer sayfiye yerlerine nazaran, örneğin Kağıthane ve Göksu’ya göre, biraz daha sakin ve tenhadır. Buraya gelen kayık, sandal ve istimbotların Göksu ve Kağıthane’ye göre az olması, Beykoz’un bu mesire yerlerine oranla şehir merkezine çok daha uzak olmasından kaynaklanır.

Beykoz’un tenhaliği, sakinliği Mehmet Rauf’un *Ferdayı Garam* eserinde de dile getirilir. Eserin kahramanı Macit, olay örgüsü boyunca kaldığı iki mekan olan Beykoz ile Yeniköy’ü karşılaştırınca ilk olarak Beykoz’un tenhaliğini anımsar. Ormanı ve yeşilliği bol olmasına karşın kahraman, insanların yoğun olduğu mekanları sevdiğinden Yeniköy’e gitmeyi arzular. Hatta, Beykoz’da geçirdiği saatler canını sıktığından bir an önce burayı terk etmenin planlarını yapar. Yeniköy ise hareketli bir yaşama sahip olduğundan, bu yerde yalnızlık çekmeyeceğini düşünür (Mehmet Rauf, 2003: 64).

Salah Birsell’in Beykoz’un hareketliliğine dair ifadeleri Ahmet Mithat’in ve Mehmet Rauf’un gözlemleriyle uyuşmaz. Ahmet Mithat’in uzaklığı nedeniyle İstanbulluların gelmeyi pek az tercih ettikleri Beykoz Çayırı, Birsell’in anlatısında zaman zaman kalabalıklaştığı gözlemlenir. Yazar, İstanbul’un belli başlı seyiryerlerinden olan Beykoz Çayırı’nın, Abdülmecit döneminde çeşitli törenlere ev sahipliği yaptığını aktarır: “Askeri ve mülki okulların yatılı öğrencileri, Hıdırellezlerde,

buraya gelirler, koşup oynarlar, türlü eğlencelere dalıp çıkararak kuzu yerler. Çok eski bir gelenek olarak İstanbul'un esnafı da, yılda bir kez, ustaları, kalfaları, çırakları ile postu buraya sererler. Lonca malı, vakıf mutfak ve sofrta takımlarını da yanlarında getirerek, birkaç gün kalırlar” (Birsell, 2004: 378).

3.2.1.2.4. Kağıthane

Edebiyatta, kahramanların eğlenmelerine sahne olan yerlerden biri de, Kağıthane'dir. Kağıthane, hem yapılarıyla hem de tabii güzellikleriyle, İstanbul'un eğlence ve gezinti sevdalılarına olduğu gibi edebi kahramanlara da kucak açar. Nabizade Nazım, *Zehra* adlı romanında, kahramanlarını buraya getirerek buranın doğal ortamını görmelerini ve manzarasını seyretmelerini sağlar. Romanın birinci derecedeki kahramanı Suphi, yeni tanıştığı Rum sevgilisini Beyoğlu'ndan sonra Kağıthane deresine getirirken gözcü Kağıthane manzarasıyla gözleri takılır. Suphi ve aşüfte kadın karakterinde olan Urani ile Şişli'den Kağıthane'ye geçerken bir an caddede durup Kağıthane vadisinin manzarası karşısında büyülenir. Anlatıcı, bu manzarayı “İki gün önce İstanbul, göğsünü kaplamış olan dolgun bulutlar, Kağıthane vadisini bir güzel sulamış, çayırlar bu bengisuyula canlanıp renklenmişti. Baştan başa zümrüt bir hal haline gelmiş olan bu hoş vadi içinde, Kağıthane köyü safasından kabına sığamamış gibi, sanki karşı tepelere doğru tırmanıyordu... Hele parkın çıplak ormanı, tazelenmeye can atar gibi görünüyordu. Karşı tepeler üzerinde Kağıthane yaylası alabildiğine uzayıp gitmekte, sağda Maslak tepeleri ve Büyükdere caddesinin sıra ağaçları sanki vadinin bu tazeliğini seyretmeye koşuyormuş sanılıyordu” (Nabizade Nazım, 2003: 115–116) ifadeleriyle betimler.

Ahmet Mithat Efendi de, Kağıthane'yi mekan olarak kullanır. *Felâh Bey ile Rakım Efendi* eserinde kahramanlarını buranın çayırında bir gezintiye çıkarır. Cuma ve Pazar akşamları Kağıthane'nin oldukça kalabalıklaştığını bilen başkahraman Rakım Efendi, buraya sakin geçen çarşamba günü gitmeyi tercih eder. Böylece, Çarşambaları sessiz ve sakin olan bu vadide, Yozefino, Canan ve Fedai dadı ile beraber gönlünce eğlenme fırsatını yakalayacaktır. Rakım'ı bu günü tercih etmesine iten sebep, İstanbul'un diğer mesire yerlerinde olduğu gibi, insanlarla dolup taşan Kağıthane çayırında kadın ve erkeklerin beraber eğlenip gezmeleri henüz hoş karşılanmamasıdır. Kağıthane'nin bu tür eğlencelere açık olmadığını, Canan'ın “Öyle ama kalabalıkta siz

bizimle oturamazsınız ki!” sitemine karşılık Rakım’ın “Çarşamba günü orada kimse yoktur. Koca çayırda biz yalnız kalacağız” (Ahmet Mithat, FBRE: 109) ifadelerinden anlaşılmaktadır. Yazar, bu sahnede Fransız asıllı bir kadına, bir cariye yer vermekle İstanbul Müslümanlarının farklı etnik unsurlar ve alt tabakadaki insanlarla sorunsuz bir şekilde yaşayıp bir arada eğlenebileceklerini göstermek ister.

Emel Kefeli, makalelerinin birinde söz konusu gezintiye değinir. Yazar, Lamartine’in İstanbulluların mesire yerlerinde oluşturdukları mozaikten söz ederken Ahmet Mithat’ın bu sahnesine atıfta bulunur. Kefeli, yazarın bu tabloyu oluşturmadaki amacının, hoşgörümüzü Batı dünyasına kanıtlamak olduğunu savunur: “(..). Kendi örf ve adetlerimizin Avrupalılardan üstünlüğü ve güzelliğini kanıtlamak isteyen Ahmet Mithat Efendi ile Lamartine’in görüşlerinin paralelliği Lamartine’in Türkleri ne kadar iyi gözlemlediğini de kanıtlar” (Kefeli, 2000: 170).

Halid Ziya’nın *Bir Yazın Tarihi* adlı hikaye kitabının *Çetin Sevda* hikayesinde de kahraman Refi Nihad’ın gezinti yerlerinden biri yine Kağıthane ve civarıdır.

Samiha Ayverdi de Kağıthane mesiresini çeşitli eserlerinde betimleyerek İstanbul’un en iyi, en güzel mesire yerlerinden biri olarak niteler. Ona göre burası çayırı, çimeni, ağacı, suyu, kasrı, çağlayanı, yalı, kasr ve köşkleriyle bahar ve yaz mevsiminde canlanıp şenlendiğinde, İstanbullu tabiata adeta ilanı aşkı yaparak buraya akın eder. Zira, bütün kış kapalı mekanlarda vakit geçirmek zorunda kalan İstanbullu, bahar mevsiminin ilk işaretleriyle önemli mesire yerlerinden olan Kağıthane’ye giderek örf ve adetler çerçevesinde eğlenir.

Kağıthane’yi Göksu gibi diğer eğlence mekanlarından ayıran en belirgin tarafı, vadide yapılan insan eseri yapıların fazlalığıdır. Ayverdi’ye göre İstanbullunun zevk ve safaya olan tutkusunu divaneliğe vardiyan yapılar İmrahor Köşkü, Sadabad Kasrı, Çağlayan hep burada bulunurlar (Ayverdi, İG: 159). Devrin edebiyatçıları da etkileyen bu yapılardan Sadabad Kasrı’nın Kağıthane’de inşa edilmesi, İstanbullunun buraya olan rağbetini artırır. Nevşehirli İbrahim Paşa tarafından yapılan kasrın en önemli özelliği mimari tarzıdır. Yapıda önünde büyük bir havuz ve onu besleyen çağlayanlarla ağızlarından sular akan ejderhalar, fiskiyeler bulunur.

Ayverdi, *İstanbul Geceleri* eserinde halkın bu mesire yerine gidişini şiirsel dille ifade eder. Halkın baharda, erguvanlar, laleler bezenmiş Sadabad’a akın edip koştuklarını, mükahhal gözlü, şirin sözlü, leyli yüzlü ahularla zer kemerli, beli hançerli

genç erkeklerin Sadabad'ın çınarları, söğütleri arasında dolaşıp eğlendiklerini belirtir. Bir sonraki sayfada ise Kağıthane'yi, yukarıda aktarılan özellikleriyle zinde bir kadına benzetir. Yazar, “Her sevgiliye bir başka türlü hitap etmesini bilen şuh bir kadın edası ile, İstanbulluyu asırlar boyu avutmuş, eğlendirmiş, sevip okşamış olan bu dilber...” (Ayverdi, İG: 161) ifadeleriyle genç bir kadının, sahip olduğu güzellikleriyle insanları peşinden koşturması gibi Kağıthane'nin de doğasıyla ve mimari yapılarıyla İstanbulluları kendisine çektiği inancındadır.

Kağıthane'yi farklı kılan özelliklerden bir başkası çeşitli törenlere, saz söz meclislerine ev sahipliği yapmasıdır. *İbrahim Efendi Konağı* eserinde, konağineski kalfalarından Teranedil Kalfa'nın komşusu olan İshak Efendi, hatıralarında Kağıthane'den söz ederken adı geçen faaliyetlerin burada gerçekleştiğini bildirir. İshak Efendi'nin hatıralarında bu mesire yeri, hem esnafların eğlendikleri hem de çıraklıktan ustalığa yükselenlerin ustalık belgelerini aldıkları gözde mekanlardan biri konumundadır. Yağlıkçı çırağından ustalığa yükselişi için düzenlenen Peştamal kuşanma törenin burada gerçekleştiğini açıklar.

Aynı kişinin hatıralarına göre Kağıthane, eskiden beri esnaflar için önemli bir eğlence ve sohbet meclisi yeridir. Geçmişte de şehrin ayan ve esnafının buraya akın ederek çadır kurduklarını, çadırlarda günler hatta aylarca kalıp eğlenceler düzenlediklerini aktarır. Esnaf eğlenceleri gece bile çeşitli faaliyet ve oyunlarla devam ederek bu şekilde haftalarca burada vakit geçirir.

İshak Efendi mesirenin geçmişine değinirken buranın en güzel dönemini Sultan üçüncü Ahmed Han döneminde yaşadığını savunur. Söz konusu devirde, Kağıthane'yi önemli kılan, Sultan Ahmed'in burayı ziyaret etmesidir. Anlatıcı, sultanın buraya ziyaretinin İstanbul'un en gözde mesire yerine bir canlılık ve ihtişam kattığını iddia eder: “Hünkarın saraydan çıkması, muazzam bir alayın da yollara düşmesine yol açardı. Nitekim debdebeli bir maiyet halkı ile evvela Mirahur Köşkü'ne gelip karşılama merasimi burada yapılacak olan padişah alayının en başında kılavuz çavuş bulunur, bunu dergahı ali çavuşları, silahtarlar, sipahi ağaları, rıkabı hümayun ağaları sıra ile takip ederlerdi. Bunların arkasında padişah bulunur ve daha arkadan da Enderun ağaları, dal fes neferler ve mehterhane takımı gelirdi” (Ayverdi, İEK: 177).

Padişahın bu görkemli alayından sonra, halk bu mesire yerine akın eder ve Fransız yazarların dikkati çektikleri çeşitli renklerden elbiseler “mor, yeşil, mavi, güvez,

sarı türlü renkte cübbe ve binişler, bol şalvarlar, çeşit çeşit sarıklar” nedeniyle Kağıthane bir renk cümbüşüne sahne olur. Ayverdi, İstanbul’un buraya olan ilgisini “İstanbul halkının can attığı bir gözde mesire yeri” (Ayverdi, İEK: 173) ifadeleriyle dile getirir.

Edebi eserlerdeki Kağıthane’nin dillere destan alemleri, ünlü İstanbul yazarı Sermet Muhtar Alus’un da dikkatini çeker. Alus, bir zamanlar İstanbul’u en iyi temsil eden mesire yeri olarak gördüğü Kağıthane’yi Babil Kulesi’ne benzeterek her kesimden insanların buraya geldiklerini açıklar: “Her tabakadan, her milletten, her cinsten, boy boy, türlü türlü eşhas: sultanlar, şehzadeler, mabeyn erkanı, mahdumlar, damatlar, kalem beyleri, mirasyediler... Hanımefendiler, hanımlar, meşhureler, Beyoğlu yosmaları (...)” (Alus, 2007: 29).

İstanbul yazarına göre yorgancı, tersaneli, mümeyyiz gibi her çeşitten adam, Arap, Acem, Arnavut, Musevi, Ermeni, Rum her çeşit milletten, helvacı, macuncu, şerbetçi, oyuncakçı, baloncu her meslekten seyyar satıcılar, çiftenara, zurna çalan, göbek atan çingene kızları, hampur çeken çocuklar, sazdan külâh satanlar ve dilencilerin geldiği Kağıthane’ye gelmeden önce, bazı İstanbullular, uzun bir hazırlık yaparlar: “Elbiseler itina ile ütölemek, hatta icap ediyorsa lekeciye vermek. Yeni kostüm iki katlı ekmek kadayıfıdır. Kolalı gömleği erbabına kolalatmak. Fese mükemmel kalıp; potinlere boya, gümüş altın yaldızı, nikel her ne ise, baston sapını, sigara tabakasını, gözlük çerçevesini, saat kösteğini, ucundaki şakşukayı ayna gibi parlatmak. Yüze sinek kaydı traş, bıyıklara kozmetik, saçlara losyon, üste başa bol lavanta” şeklinde Kağıthane’ye has bir tarzda hazırlanılır” (Alus, 2007: 30). Yapılan bunca işten sonra Beyoğlu taraflarında bakımlı bir arabacı bulduktan sonra bu mesire yerine doğru gelinir.

3.2.1.2.5. Çamlıca

Türk Edebi eserlerde adı en çok anılan İstanbul’un gözde eğlence mekanlarından bir başkası Çamlıca’dır. Burası yüksekliği ve çevre düzenlemesiyle kahramanların ilgisini çeker. Yazarlar bu mekanın açıldığı ilk dönemlerde İstanbullular için büyük bir önem arz ettiğini belirtirler. *Araba Sevdası* romanında Çamlıca’dan mekan olarak

faydalanan Recaizade Mahmut Ekrem'e göre burası, 1870 yılında açılır. Abdülaziz dönemine denk gelen açılışın İstanbullular, özellikle genç erkekler arasında olduğu gibi bayanlar arasında da büyük sevinç yaratır: "...Bahçenin 1870 yılı bahar mevsiminde kullanıma açılacağı haberi İstanbul'da ve çevresinde duyulunca İstanbullular özellikle de gençler büyük bir sevince kapılmışlardır. Sadece erkekler değil, en güzel elbiselerini giyerek ülkemizde çok az örneği görülen bir şıklıkla birbirleriyle yarışan hanımlar da akşam saatlerinin en güzel demlerini bu güzel bahçede geçirebilmenin hayallerini kuruyorlardı" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2002: 10).

Birsel de Çamlıca'nın geçmişinden söz ederken bu yerin eğlence mekanı kimliğini kazanması ikinci Mahmut dönemine kadar dayandırmasına karşın parkın asıl olarak 1870'lerde açılarak İstanbullular tarafından büyük ilgi gördüğünü aktarır. Meşrutiyet döneminde Millet Bahçesi adını alan buraya olan ilgiyi şöyle betimler: "Çamlıca Parkı'na yalnız Kadıköy, Üsküdar, Beylerbeyi gibi yakın semtlerden değil, Boğaz'dan, İstanbul'un ta öbür ucundan kadınlı erkekli topluluklar da gelir. At bulanlar atla, araba bulanlar arabayla koşuşur. Denizin öte yakasında oturanlar ise attan, arabadan önce sandallara el atarlar" (Birsel, 2004: 331-332). Yazar, buraya gelen insanların hareketli saatler geçirdiklerini belirterek gece yarısına kadar eğlenebildiklerini içeride insanlar kalabalıktan birbirlerini itelerken, dışarıda da arabalar üç, dört yüz adımlık bir alanda kadın ve erkeklerin gönül eğlenmeye çalıştıklarını açıklar. Aynı sayfada Alus da yüksek tabakadan kadınların da yoğun ilgi duyduklarını ifade eder ve süslü konak arabalarında yaşmaklı, feraceli vezir hanımları, damatları, oğullarının kurum kurum kurulduklarını yazar

Halid Ziya da *Nesli Ahir* eserinde Çamlıca'nın geçmişine değinir. Romanın kahramanı Süleyman Nüzhet, Çamlıca tepesinin dünü ile bugününü karşılaştırırken bu tepenin Sultan Abdülmecit ve Abdülaziz döneminde en parlak dönemini yaşadığını iddia eder. Hatırlama tekniğinin yer yer kullanıldığı romanda, Süleyman Nüzhet, bir an geçmişe dalarak eski Çamlıca'yı hatırlamaya çalışarak mevcut durumunu eskiye oranla sönük bulur: "Bir vakitler burada kaynayışlı halde olan kibarlar hayatını, köşklere sürülen zevki ve sevinçli zevki, bütün İstanbul halkını kendine çeken 'Millet Bahçesi' gezintilerini hatırlıyordu" (Uşaklıgil, 1990: 215).

Çamlıcanın ilk açılış tarihlerini hatırladıktan sonra şimdi de eserlerde geçen mevcut haline bir göz atalım. Ekrem, adı geçen eserinin girişinde Çamlıca Bahçesi'ne

giden yolu betimleyerek asıl mekana varır. Betimlemede en çok dikkat çeken yeşillik ve çevre düzenlenmesidir: “Burası ‘Çamlıca Bahçesi’ diye anılan İstanbul’un düzenlenmiş en eski bahçesidir. (...) Yaz aylarında ve özellikle baharda bu bahçeyi açtırıp, aşağıdaki kapıdan içeri girerseniz beş on adım ilerleyip etrafınıza bakınca gayet düzenli bir mekanda olduğunuzu hemen anlarsınız” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2002: 8).

Canlılığın yaşandığı zamanlarda, ağaçlar da tıpkı çeşitli insan grupları gibi göze hitap eden bir hoşluk letafet oluşturarak sanatsal bir görünüm sunarlar. Çamlıca’yı güzelleştiren sadece gençler ve kadınlar değil aynı zamanda mimari peyzajdır. Ekrem, aynı sayfada sonradan dikildiğini söylediği söz konusu ağaçların görüntülerinin yanında etrafa nefis kokular yaydıklarını belirterek peyzajlığın önemine işaret etmek ister. Burada bahçe içine sonradan dikilen çınar, kavak, manolya, salkım söğüt, aylando, atkestanesi gibi ağaçların manzarası ile çiçeklerin yaydığı kokular arasında mest olurcasına yürüldüğünü aktarır. Yazarın ifadelerinden hareketle Çamlıca’nın doğa güzelliklerine insan elinin değdiğini, tepede bulunan bazı ağaç ve çiçeklerin sonradan dikildiği anlaşılır. Bu durumu, diğer mesire yerleri için söylemek mümkün değildir. Zira, hiçbir yazar Kağıthane ve Göksu gibi eğlence yerlerine değinirken dikilen ağaç ve çiçeklerden söz etmez.

Namık Kemal’de *İntibah* eserinin girişinde Çamlıca’yı sahip olduğu tabii güzelliklerinden hareketle “Firdevs cennetinin yere inmiş bir parçası” (Namık Kemal, 2002: 9) olarak nitelendirerek uzun bir şekilde betimler.

Orhan Okay, Recaizade Mahmut Ekrem ve Namık Kemal’in söz konusu eserlerindeki Çamlıca betimlemelerini değerlendirirken, Araba Sevdası’nınkilerini daha gerçekçi bulur: “...Araba Sevdası’ndaki Çamlıca tasviri *İntibah*’takine kıyasla roman diline daha yakın, daha gerçekçi ve eserin konusuyla ilişkisi bakımından daha fonksiyonel karakterdedir” (Okay, 2005: 254).

Yüksekliği nedeniyle Çamlıca tepesi ve civarı, İstanbul’a kuş bakışı ile bakıp şehrin bütün güzelliklerini görmek isteyen kahramanlar için, bulunmaz bir yerdir. Tepenin bu özelliğine Samiha Ayverdi ve Halid Ziya değinir. Ayverdi, daha çok tabii güzelliklerini belirtmesine rağmen buranın İstanbul’a hakim konumuna da değinerek Beyoğlu dışındaki İstanbul semtleri için takındığı iyimser havayı, bu mekan içinde sürdürür. Ona göre Çamlıca, dağlarıyla, kırlarda açan çiçekler, eflatunlarıyla, yolları daraltan böğürtlenleriyle adeta İstanbulluya gülümser. Burası bir dağ tepesi olduğundan,

buraya gelen kişi yazarın deyimiyle, bir defa kendi mihveri etrafında dönmesi ile tek solukta şehri, Boğaz'ı, Marmara'yı görebilir (Ayverdi, İG: 252).

Halid Ziya'nın *Aşka Dair* eserinin *Son Tablo* adlı hikayesinde, kahraman Çamlıca tepesinde bulunan evinin penceresinde etrafi seyre dalarken bütün şehri gözden geçirir. Buradan Ada'nın, Kadıköy'ün, Fener'in görüntülerini, canlı birer tablo halinde, adı geçen semtlerin güzelliklerini bütün görkemiyle gözlerinin önüne serili bulur.

Anlatıcı bir sonraki sayfada da Çamlıca ve çevresinin İstanbul için öneminden söz eder. Hikayenin kahramanı, ressam kimliğinden dolayı, buranın sadece tabii güzelliklerinden ibaret bir ortamını gözlemler: “Çamlıca zaten, güzelliklere tutkun sanatçı zevkine en uygun bir yalnızlık köşesiydi. Burada köşkün geniş bir odasında, uzaklardan akşamların sislenen görüntüleriyle, denizlerin derinliklerinden çıkmış ve oraya siyah, korkunç bir dev görünümüyle çöküvermiş denebilen adaların karşısında kendisine özel ve daha çok bir düşünme yuvası düzenlemişti” (Uşaklıgil, 1986: 91).

Doğa güzelliğini belirttikten sonra şimdi de Çamlıca'nın edebi eserlerde eğlence mekanı olarak ele alınış biçimini inceleyelim. Sonradan Millet Bahçesi adını alan burası kimi eserde kalabalık, canlı görünürken kimi eserde de sakin ve hüznü bir tablo oluşturur. Eserlerdeki farklı bakış açısının daha çok eserin yazılış tarihi ve söz edilen dönemden kaynaklanmaktadır. Örneğin Ekrem *Araba Sevdası*'nda 1870'lerin Çamlıca'yı işlediğinden neşeli, hareketli bir tablo zihinlerde canlanır. Eserin girişinde mekan insan ve araba kalabalığından dolayı adeta adım atılmayacak durumdadır. Bu canlı ve hareketli yaşam anlatıları, esere değışik ivmeler kazandırır. Tanpınar ise Ekrem'in betimlemelerinde iki farklı Çamlıca tasviri bulunduğunu tespit eder: “Biri Bihruz Bey'in yeni aldığı arabanın hevesiyle ve aşk ümitleriyle gördüğü Çamlıca'dır. İkincisi de beyhude beklenen sevgilinin yokluğu arasından ve bütün o insicamsız yerli hayat realitesiyle” (Tanpınar, 2003: 492) gözler önüne serilmesidir. Yorumcu, Çamlıca'nın bu şekilde görünmesi, *İntibah*'tan bu yana atılmış büyük adımlardan sayar.

Ayverdi de İstanbulluların buraya olan ilgisinden söz ederken, mekandan en çok faydalananların başında kadınlar geldiğini belirtir. Özellikle akşam saatlerinde yerdirmeli, maşlahlı, başörtülü, şemsiyeli kadınların Çamlıca'nın kırlarına akın ettiklerini aktarır. Aynı yazar, Çamlıca ile kadın kavramı arasında bir ilişki kurar: “Bu köy biraz da kadına benzemez mi? Onun gibi kararsız, onun gibi kendi büyüüne kendi tutkun, onun gibi kudretinden emin, onun gibi güzelliğı ile başı yukarda, onun gibi bir

elinde göz yaşından, bir elinde neşeden çifte silah...” (Ayverdi, İG: 254) diyerek kadınlarının bütün Çamlıca’dan ne denli zevk aldıklarını açıklamaya çalışır.

Diğer mesire yerlerinde olduğu gibi burada da kadınlar, güzel manzaralar oluşturarak mesirelerin vazgeçilmez unsurları olduklarını gösterirler. Kadınların Çamlıca’ya olan ilgisi Namık Kemal’in de dikkatini çeker. Kemal, bu mesirenin yollarına düşen kadınların elbiseleriyle coşkun sele benzediğini aktarır: “...yollar birbiri ardınca gelmekte olan yaşmak kalabalığından köpükler içinde kalmış birer coşkun seli andırmaya başladı” (Namık Kemal, 2002: 15).

Namık Kemal’in *İntibah* romanında da son derece canlı ve hareketli olan Çamlıca, Halid Ziya’nın *Nesl-i Ahir*’inde ise sessiz ve hüznüldür. Eserin olay örgüsü boyunca her şeyi yasaklayan, sansürleyen sultan Abdülhamit dönemi tablosu çizildiğinden, buradaki hüznü hava da bu dönemde yaşananlara bağlanır. Başkahraman Süleyman Nüzhet, Çamlıca’nın gözden düşüşünü ve sessizliğini adı geçen padişah döneminde, hakim olan kaygılı ve kuşkulu havaya bağlar. Ona göre İstanbul’da var olan kaygılı, kuşkulu atmosfer, insanların buraya gelmesini engeller. Özellikle Halk arasında anlatılan tehlike hikayelerinden dolayı, buraya gezintiye gelenlerin, yönetimce tehlikeli görünenlerle rastlamaktan kaçınmak için gözlerini yere indirdiklerini de aktarır. Bu şekilde, insanların buraya gelişi azalarak, Çamlıca sessizliğe, yalnızlığa itilir.

Neşeli ve sevinçli hayata tutkun olan Süleyman Nüzhet, tabiatıyla bu mekanda, böyle bir hayatı hayal etmeye çalışırken tam tersi bir manzara ile karşılaşır. Şimdi buraya gelen az sayıdaki insanlarla önceki müdavimleri arasında bir değişimi tespit eder ve öncekilerin kahkaha dolu hayatı unutulduğunu ileri sürer: “Neşeli sevinçli yaşayış unutulmuştu. Gençlerde bir ihtiyarlık, çocuklarda bile bir tasa, kaygı yorgunluğu vardı” (Uşaklıgil, 1990: 220). Çamlıca’nın bu halini, azınlıkların yaşadığı ve hayatın sevinç ve neşeli geçtiği Tarabya, Şişli ve Galata’nın akşamlarıyla karşılaştırdığında buradaki hayatı sönük bulur (Uşaklıgil, 1990: 221).

Anlatıcı, Nüzhet’in iddialarını desteklemek maksadıyla romanda oturmuş bir kişiliği olan Nefise Hanım’ın hatıralarından faydalanır. Yaşlı İstanbul Hanım efendisi portresi çizen Nefise Hanım da Çamlıca’yı eski Çamlıca olarak görmez. Ona göre bu mekan çevresel yapının yanında insan profili bakımından değişikliğe uğramıştır. Zira tanıdığı ailelerin tek tek ortadan çekilmiş, bir takım eller eski Çamlıca halkını birer birer baba yurdundan uzaklaştırmışlardır.

3.2.2. Balolar

3.2.2.1. Fransız Edebiyatında Balolar

İstanbul'un Müslüman semtlerinde düzenlenen çeşitli eğlencelere karşın yerli gayr-i müslim halkın ve yabancıların ağırlıkta olduğu Tarabya ve Beyoğlu'nda da batılı tarzda eğlenceler düzenlenir. Bunlar arasında balolar önemli yer tutar. Balolar, semtin lüks mekanlarında ya da elçiliklerde düzenlendiği gözlemlenir. Dolayısıyla katılımcılar, daha ziyade, elçilik mensupları, şehri ziyaret etmek amacıyla İstanbul'a yeni gelen Avrupalılar ve Beyoğlu'nun kibar sosyetesinden oluşur.

İstanbul'a gelen Fransız edebiyatçılar da söz konusu balolardan söz eder. Claude Farrère'in *L'homme qui assassina* romanının Fransız başkahramanı, Tarabya'da düzenlenen bir baloya katılır. Kahramanın İstanbul'da katıldığı ilk balo dediği eğlence, Tarabya'nın dönemin en görkemli binasında, Summer Palace'ta düzenlenir. Başkahraman Mareşal, bunun bir ilk olmadığını yazları her cumartesi, bu mekanda sadece şık misafirlerin gelebildiği herkese kapalı gece baloları düzenlendiğini aktarır. Gençlik yıllarının hatıralarını tekrar canlandıracağından, mareşal, baloya memnuniyetle katılır: "Elbette kırk altı yaşında olduğumdan, dans edemem. Fakat çıplak bir göğse, omuza bakmak ve vals ederken bükülen güzel bir çizgi halindeki kadının esnek boyuna hayranlıkla bakmak hoşuma gidiyor" (Farrère, 1939: 62).

Davetliler arasında elçilik personeli olduğu tespitini, Farrère'in kahramanı da gözlemler. Zira mareşalin davetli olduğu baloya İstanbul'un yazlıklarında oturan yabancıların davetli olmasına karşın büyükelçilerle de karşılaşır. Bunlar, Fransız, Rus, İtalyan ve İngiliz büyükelçileri olup onlarla tanışma imkanı bulur.

Katılımcıların önemli kısmının yabancılar olduğundan balolarda, İstanbul'un Müslüman halkının alışık olmadığı şekilde eğlenilir. Eğlence sırasında kadın erkek karışık bir şekilde sohbet ve dans ederler. Romanda kahramanın aktardığı sahne bunu ispatlar. İtalyan büyükelçi, Villaviciosa, ayakları birbirlerine sarılı halde duran Fransız Terrail çiftine şöyle takılır: "Monsieur Terrail, şayet benim sizin eşiniz kadar güzel, sevimli bir eşim olsaydı, bütün gece boyunca her önüne gelenle dans etmesine izin vermezdim". Ancak Monsieur Terrail'in eşi, bu eleştiriyi kabul etmez ve "Nasıl! Her önüne gelenle mi dediniz? Sayın elçi, şundan emin olunki bu gün sadece eşimle dans

ettim” (Farrère, 1939: 62) şeklinde protesto eder. M. Terrail’ın “bu gün sadece eşimle dans ettim” ifadesi, başka günlerde farklı kadınlarla dans ettiği sonucu çıkar.

Şehrin, kibar sosyetesinin katıldığı bu balolar zaman zaman çeşitli sohbetlere sahne olur. Summer Palace’ta düzenlenen bir baloda, Fransız kahraman, davetlilerin edebiyat ve aşka dair görüşlerini dile getirdikleri aktarır. Gelenlerden Stanislas Cernuwicz, mareşale Fransız yazar Racine hakkında soru sorar. Ancak, mareşal salondaki ambiyansın edebi konuşmalara uygun olmadığı kanaatinde olduğundan isteksizce kısa bir cevap verir: “Bayanların gevezelik ettikleri bir salonda edebi bir tartışma yapmak kadar gülünç hiçbir şey dünyada bulunmuyor” (Farrère, 1939: 64).

Fransız kahraman, söz konusu eğlenceleri iki noktadan eleştirir. Bunlardan biri katılımcıların her önüne gelenle dans etmeleridir. Bu eleştiri, yukarıda aktarılan Villaviciosa ve M. Terrail arasında geçen “bütün gece boyunca her önüne gelenle dans etmesine izin vermezdim”, “bu gün sadece eşimle dans ettim” ifadelerden anlaşılır. Eleştirilen ikinci nokta, bayanların sorumsuz davranarak gevezelik etmeleridir. Kahraman, böyle bir ortamda, edebiyattan söz etmeyi bile uygun görmediğinden Fransız edebiyatıyla ilgili soruları yanıtızsız bırakır.

Kahramanın, balolara yönelttiği bir başka eleştiri de katılımcıların aşırı derecede alkol kullanmalarıdır. Bir başka gece, Lady Falkland’ı görmek amacıyla yetişmek istediği baloda, içki sahnesiyle karşılaşır. Balonuya yetişemeyen, kahraman, kadınların dağıldıklarını görür. Salonun bir köşesinde ise, İngiliz ve Rus Büyükelçilerinin aşırı içki içmeden zil zurna sarhoş olduklarına şahit olur.

İstanbul’un kibar sosyetesinden kadın ve erkekler çoğu zaman balolarda tanışarak dostluklarını geliştirirler. Romanın Fransız kahramanı da katıldığı baloda böyle bir dostluğu kurar. Kahraman, *Borçlar Dairesi*’nin İngiliz başkanının eşi Lady Falkland ile burada tanışır. Lady Falkland, roman boyunca kahramanın İstanbul’un en güzel yerlerini ziyaret etmede yardımcı olur.

Pierre Loti de zaman zaman romanlarında balolardan söz eder. *Bezgin Kadınlar* romanının kahramanı André Lhéry, İngiliz büyükelçiliğinde düzenlenen bir balo ve yemek toplantısına katılır. Katılmadan önce en zarif bir şekilde, süslenip giyinir, frakını takar (Loti, 2007: 207). *Aziyadé* eserinin kahramanı da, elçiliğin düzenlediği bir baloya katılmak için hazırlanır (Loti, 2000: 109).

3.2.2.2. Türk Edebiyatında Balolar

Balo, avrupalı bir eğlence biçimi olduğundan, İstanbul'da batılılaşma hareketleriyle beraber ortaya çıkmıştır. Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi* adlı çalışmasının bir yerinde İstanbul'da Türklerin katıldığı ilk balonun 1829'da, sarayda ise ilk balonun sultan II. Mahmud tarafından düzenlendiği bilgisini verir (Okay, 1991: 103). Bunlardan sonra, çoğu Beyoğlu'nda olmak üzere sık sık balolar yapılır.

Baloların edebiyatta yer alması gecikmez. Hayatın bir kısmını Beyoğlu'nda geçiren Ahmet Mithat, eserlerinde bu semtte gerçekleşen balolara değinir. *Ahmet Metin ve Şirzad* eserinde kahramanlar, İngilizler tarafından düzenlenen bir baloya katılırlar (Ahmet Mithat, 2002: 93).

Müşahadat adlı romanında da Siranuş'un katıldığı balodan söz eder. Yazar bu tarz baloları nispeten beğenir ve "Beyoğlu kızlarının can attıkları ve hatta nailiyeti için en büyük fedakarlıkları göze aldıkları balolar" diye tarif eder. Tavşan balolarının ise en adi eğlenceler olduğunu da Siranuş'un ağzından açıklar (Ahmet Mithat, M: 187).

Beyoğlu'nun çeşitli mekanlarında, yine semtin aristokrat aileleri katıldığı balolar da düzenlenir. Bu anlamda, Saffeti Ziya, *Salon Köşelerinde* romanını tamamıyla böyle bir baloda yaşananlara ayırır. Romanın kahramanı, Şekip, ilk olarak soğuk bir kış günü Pera Palas Oteli'nde düzenlenen, kibar ailelerin katıldığı bir baloya gider. Amacı, o akşam kendisini saran sıkıntıyı bertaraf etmek ve fes giymiş birisiyle güzel bir kadının vals ettiğini görenlerin bir an durup "Şuradaki genç Türk ne kadar da güzel vals ediyor!" (Safveti Ziya, 2006: 6) diye takdir edilmektir. Kahraman, bu şekilde Türklerin inceliğini, kibarlığını ispatlayacaktır.

Şekip Bey, Pera Palas'ın vals salonuna girer girmez Matmazel Lydia ile tanışır. Biraz sonra Şekip, yeni tanıştığı kıza beraber dans etmeyi teklif eder. Şekip'i kırmayan İngiliz kız, yeni başlayan müziğin eşliğinde fesli Türk ile valsa başlar. Şekip, söz konusu sahneyi şöyle aktarır: "Miss Lydia sol elini okşar gibi omzuma ilişti; ben parmaklarımın ucunun ucuyla denilerek ifade edilecek kadar saygılı ve hafif bir şekilde beline sarıldım... bir iki defa döndük. Birbirimizi deniyorduk; daha uyumlu, tek beden olamıyorduk... ben biraz daha beline sarıldım. Ellerimizi daha kuvvetlice sıktık. İşte o zaman o hoş valsın büyüğü uyumuyla kendimizden geçtik, tek beden olduk" (Safveti Ziya, 2006: 10).

Romanın Türk kahramanı Şekip, otelin salonunda vals dansı esnasında meydana gelen manzarayı da şöyle betimler: “El ele tutuşmuş, kol kola girmiş yüzlerce kadın erkek gülüşerek, birbirini çekerek önümüzden geçiyorlardı. Bu alay önce sağdan sola doğru koşuşurken aniden bir ses ‘sola’ emrini verince hep birden sola döndüler. Kadınlar, kızlar, kendilerini büsbütün bırakmışlar, adeta sürükleniyorlar, erkekler düşmemek, kadınların eteklerine ayaklarını dolaştırmamak için önlerine bakarak ilerliyorlardı. Bu çılgın, neşe dolu vals alayı sürekli önümüzden geçiyordu” (Safveti Ziya, 2006: 21).

Eserde baloların sık sık düzenlendiği bir başka mekan *Union Française*'dir. Şekip Bey, ilk günden sonra valsın tadını alır ve hiçbir baloyu kaçırmaz. Kahraman, bu Fransız kurumunda düzenlenecek Gavont adlı vals çeşidine hazırlanır ve orada kendisini kibar sosyeteye kanıtlamak arzusundadır. Şekip, bundan böyle sadece davetlilere değil aynı zamanda ilk gün tanıştığı ve aşık olduğu Lydia isimli İngiliz asıllı kıza da kendisini beğendirmeye çalışır. Bu yüzden, fesli bir İstanbullu olarak küçük düşmemek adına var gücüyle bu dansın provalarına katılır. Provaları eserde adları geçen kadın karakterlerle yapar.

Şekip Beyin yaşadıklarından hareketle balolarda genel olarak vals dansı yapılmaktadır. Valsın ise kadrille, Boston, Gavont gibi çeşitleri oynanır. Bu eğlencelerde bayanların çok kibar davranıp, yelpaze, mendil ve eldiven kullandıkları gözlemlenir. Kadınların giyimi Lydia'nın elbiseleriyle paralellik arz eder: “Üstünde limonküfü rengine düz çuhadan bir ceketle eteklik, sincap kürkünden ufak bir kürk, koyu gri podösüet eldivenler, yine kürkünün kürkünden yapılmış ufak bir tük ve beyaz danteladan bir peçe ...ufak pırlantalarla süslü gök yakut küpeler” (Safveti Ziya, 2006: 122). Davetliler, birbirlerine Mösyö, madam ve matmazel gibi hitaplarla seslenirler. Seslenme sıfatlarının Fransızca olması balolarda kullanılan hakim dilin Fransızca olduğunu ifade edebiliriz.

3.2.3. Alaylar

3.2.3.1. Fransız Edebiyatında Alaylar

Alaylar, 19. yüzyılda İstanbul halkı için bir çeşit sosyal faaliyet olarak sayılabilir. Kılıç alayı, Cuma alayı, bayram namazı alayı gibi adlarla anılan alayları

izlemeye gelenler, yapılan törenlerden zevk aldıklarını ve eğlendiklerini gözlemlenmektedir. Loti'nin izleyici kalabalığını betimlerken kullandığı “o kadar renkli ve o kadar garipti ki, bir gerçekten çok adeta kendinden geçmiş bir Doğu dünyası meraklısının çok gariplikler barındıran kurmacası” gibi ifadelerden bu sonuç çıkmaktadır.

Tiyatro gibi sosyal faaliyetlerin yaygınlaşmadığı dönemlerde İstanbullular alaylara yoğun rağbet gösterir. Pierre Loti'nin *Aziyade* eserinin kahramanının Abdülhamit'in kılıç kuşanma törenine gelenleri “hesapsız bir kalabalık” (Loti, 2002: 57) olarak nitelemesi bu savı doğrulamaktadır. Özellikle dışarı çıkması henüz belirli kurallara bağlı olan kadınlar için alaylar, değişik bir ortam ve çok sayıda insanı bir arada görme imkanı sunduğundan önem arz eder. Bu merasimde kadınların yoğun ilgisi de gözlemlenmektedir: “Türk hanımların özgür davranışlı kesimi Eyüp üzerlerine yayılmıştı. Her biri parlak renkli ipeklerle topuklarına kadar örtünmüş bütün bu kadın bedenleri, siyah gözlerinin arasından çıktığı yaşmak kıvrımları arasında saklanmış bütün bu beyaz başlar, mezarların üzerlerinde tarihler yazılı boyalı taşlarıyla serviler altında karışıyordu” (Loti, 2000: 57). Kadınların, alaya “parlak renkli ipeklerle” gelmeleri, adı geçen etkinliği bir eğlence havası içinde izledikleri anlaşılır. Burada kadınlar için kullanılan “özgür davranışlı” ve “parlak renkli” gibi ifadeler, mesire yerlerine giden kadınların davranışlarını ve giyimlerini anımsatır.

Kılıç kuşanma alayından sonra en fazla ilgi gören alaylardan bir diğeri Cuma alayıdır. Bayram namazı alayı ve kılıç kuşanma alaylarına tanıklık etmeyen Fransız yazarlar her hafta Cuma günü düzenlenen Cuma alayına büyük bir ilgi gösterir. Bu, padişahın Cuma namazını kılmak için gideceği cami de düzenlenen törendir. İnsanlar padişahı görmek ve değişik bir ortamı teneffüs etmek için buraya akın eder. Lamartine de ikinci Mahmut'un Cuma alayına denk gelir. Caminin dış merdivenlerinde yer bulabildiği töreni şöyle betimler: “Birkaç dakika sonra, her Cuma günü başkent halkına padişahın camiye gittiğini haber veren donanmanın ve kalelerin top seslerini duyduk. İki büyük şahane kayığın Asya kıyısından koparak boğazı ok gibi geçtiklerini gördük. Atların, arabaların hiçbir lüksü, bu yaldızlı kayıkların zenginliğine, haşmetine ulaşamaz; altın işlemeli, tüylerle süslü ipek siperin altında, Keşmirli döşeli tahtında oturan padişahın ayaklarında paşaları, amiralleri yer almışlardı. Kayık rıhtıma deyince padişah, Ahmet ve Namık paşaların omuzlarına eliyle dayanarak, hafif ve hızlı bir hareketle

atladı. Karşımızda, cami meydanında yer almış olan muhafız alayı mızıkası, birden çalmaya başladı. Padişah, iki sıra subay ve seyirci arasından sık adımlarla geçti” (Lamartine, 1971: 117). Alay sayesinde padişahı gözlemler ve onun ruhsal ve fiziksel portresini çizer. Padişahın başıyla selamladığı Lamartine, orada alışılmadık bir olaya örtülü bir kadının bir dilekçeyi padişaha uzattığına tanıklık eder. Bu da, bazı İstanbulluların isteklerini ve sorunlarını padişaha ulaştırmak için, alayı fırsat bildiklerini gösterir.

Alay yürüyüşünde Osmanlı devletinin bütün haşmetliliği ve görkemli yapısı ortaya konmaktadır. Bu şekilde, padişahlar, devlete şan şöhret ve tazelik kazandırmayı hedefler. Pierre Loti'nin kahramanı, Abdülhamit'in “Osman'ın kılıcını” kuşanmaya kalabalığın içinde büyük gösterişle gittiğini belirtir: “Onların ortalarında Abdülhamit, ağır ve görkemli yürüyüşü, haşası altın ve mücevherli iri bir ata binmiş olarak ilerlemekteydi” (Loti, 2000: 56-57). Gösteriş, korteje katılan diğer kişilerin elbiseleri gösteriş açısından padişahınkinden farksızdır. Bunlar, giyimleriyle izleyenlere görkemli bir manzara sunar. Yeşil mantolu şeyhülislam, Keşmir sarıklı emirler, şerit sırmalı beyaz sarıklı alimler, büyük paşalar, ileri gelenler, altın sırmalarla parıldayan atlarda, ciddi ve sonu gelmez bir alay halinde padişahı izler.

3.2.3.2. Türk Edebiyatında Alaylar

Türk edebiyatçılar da yapıtlarında, alaylara yer verir. Halid Ziya, *Saray ve Ötesi* eserinde, Kılıç kuşanmayı Celaleddin-i Rumi hazretlerine dayandırır: “Konya'dan Celaleddini Rumi'nin tekke şeyhi, Çelebi Efendi özel olarak İstanbul'a gelmişti ve Eyyub-i Ensari türbesinde Türk saltanatının yeni padişahına bir remzi manası olarak kılıcı kuşatmıştı” (Uşaklıgil, 2003: 417). Bu olay, daha sonra bir gelenek haline gelir.

Sultan Reşat döneminde, Halid Ziya, saray başkatibi sıfatıyla katıldığı Kılıç Alayı'nı anlatır. Eyüp Camisinde gerçekleşen törende yaşananlardan dolayı yazar, büyük eziyet çektiğini ileri sürer.

Küçüklüğünde ikinci Sultan Abdülhamit'in de buraya gelip kılıcını kuşandığını az çok hatırladığını aktarır. O dönemde henüz küçük olduğundan, kılıç alayının ne demek olduğunu bilmediğini söyler ve aklında, “atların üzerinde alayın önünden, yanından koşan yıldızlara müstağrak zabitler, dört atla koşulmuş arabasında, göğsü nişanlarla, elbisesi sırmalarla örtülü Padişah, sonra, hepsinden güzel, başlarında

kalpakları sorguçlu dizi dizi hademe”nin (Uşaklıgil, 2003: 416) kaldığını ve alayın bir kostüm cümbüşüne döndüğünü hatırladığını aktarır.

Bu alayın dışında ramazan ayına özgü olarak düzenlenen çeşitli alaylar da bulunur. Bunlardan biri Hırka-i Saadet alayıdır. Halid Ziya’ya göre Abdülhamit’in pek hareketli, endişeli, dikkatli geçen Hırka-i Saadet ziyaretinin aksine Sultan Reşat’ın ki pek sade, hiçbir güvenlik tedbiri alınmadan vecd ve huşu ile geçtiğine şahit olduğunu aktarır (Uşaklıgil, 2003: 419).

3.2.4. Diğer Eğlenceler

3.2.4.1. Düğünler

19. yüzyılda düğünler sosyal yaşamın bir parçasını oluşturur. Ayverdi, *İbrahim Efendi Konağı* eserinde, İstanbul’un düğünlerinden de bahseder. İbrahim Efendi’ye ait konağın bulunduğu Top Yıkığı mahallesinde, yazar düğünlerin eksik olmadığını aktarır. Düğün, damat tarafının gelini almaya gitmesiyle başlar. Gelinin evine kiralanan fayton ve kupalarla gidilir: “O devirlerde bir gelinin baba evinden koca evine gidişi de, esasları tespit edilmiş bir merasime bağlıydı. Damadın gönderdiği arabalar, gelin evinin sokağına sıralanırdı. Atların başından sallanan askılar, damadın mürüvvetine ve kesesine uygun bu bahşişler de, gelin alayının şaşmaz adetlerindendi. Hiçbir arabacı, askı takmayan düğün sahibine arabasını kiralamazdı” (Ayverdi, İEK: 324).

Sokağı dolduran davetliler, gelini baba evinden çıkardıktan sonra arabalarına biner ve damat evine doğru yol alır. Hiç kimsenin göremeyeceği şekilde, arabaya bindirilen gelin, biraz dolaştırıldıktan sonra damadın evine yani yeni evine getirilir. Ayverdi, bu tip düğünlerin en çarpıcı, can alıcı tarafının koltuk merasimi olduğunu aktarır: “Düğünün ruhu, hemen hemen bu koltuk merasimleriydi. Gene arabasının etrafı çarşafı kapatılan gelin, güveyinin yardımı ile arabadan iner ve kocasının koluna girerek, kendilerine çevrilmiş yüzlerce yüzün şefkatli, muhabbetli, kıskanç, meraklı, dudak büken (...) takibi ortasından gelin odasına girerlerdi” (Ayverdi, İEK: 325). Damat genç karısını ailenin servetine göre hazırlanan işlemeli, mücevherli, gelin köşesine oturtur ve karısı olacak kızın yüzünü belki de ilk defa orada görür. Dışarıdakilerin ısrarı üzerine, heyecanlı damat odadan çıkar, kapı önündeki kadınları dağıtıp kendine yol açmak için cebindeki bozuk paraları uzağı atar bu şekilde erkek tarafının yanına varır. Bu şekilde, akşama kadar eve dönemez.

Boğaziçi'nde Tarih eserinde de Ayverdi, bir şehzadenin düğününden uzunca söz eder. Çok kalabalık geçen düğünde çeşitli esnaf alayları geçit resmi şeklinde sokaktan geçerler. Her esnaf kendi mesleğini temsil eden ürünü bu geçitte sergiler. Bunların içinde özellikle kuyumcu esnafının “altın, gümüş, inci ve mücevherlerden hazırladıkları çimenli çiçekli ve ağaçlı bahçeler, birer sanat şaheseri olarak göz kamaştırmakta belki de birinci planı” işgal ettiğini dile getirir (Ayverdi, 2005: 106).

19. yüzyıl İstanbul’unda düğün adetlerine dair bilgiler veren bir başka yazar, Ahmet Mithat’tır. Yazar, *Jön Türk* romanının bir yerinde Dilşinas Hanımın konağında düzenlenen kına gecesindeki danslı eğlenceleri aktarır. Alafrangalığın yayıldığı dönemde gerçekleşen bu gecede batılı unsurlar ağırlıktadır: “Bu akşamki kına gecesini hakikaten Osmaniyane ve edibane bir kına gecesini olmuş ve herkese pek güzel eğlenmiş olduğundan ne serbazlığın ifratından, ne de taassubun tefritinden dolayı bihakkın muaheze edilecek bir şey görülmemiştir” (Ahmet Mithat, 2003: 10). Buna karşın eskiden düzenlenen kına gecelerinde çengi denilen komedyenlerin uygunsuz hareketle halkı güldürmeye çalıştıklarını çalışarak haya sınırlarını zorladıklarını belirtir ve izleyicilerin bundan utandıklarını iddia eder. Kadınlar arasında geçen bu eğlencelerde yaşananları kimden aktardığını açıklamayan yazar, çengi kadının erkek şekline girip diğer kadınlar ile rezaletler yaptığını hatta bu uygunsuz hareketlerin Karagöz’ün rezaletlerini de geride bıraktığını savunur.

3.1.4.2. Helva Sohbetleri

Dışarıda bu eğlenceler meydana gelirken, İstanbul evlerinde de çeşitli eğlenceler düzenlenmektedir. İnsanların yeterince sosyalleşmediği bir ortamda, hayatın büyük çoğunluğunun evde geçtiği görülmektedir. 19. yüzyılda doğumların, ölümlerin ve evlenmelerin hatta imkanlar ölçüsünde bazı eğlencelerin de evde gerçekleştiği bilinmektedir. İçeride düzenlenen eğlencelerden biri de helva sohbetleridir. Gece saatlerinde helva yapıldığından, gecenin ismi de helva sohbeti olarak anılır.

Samiha Ayverdi, *İbrahim Efendi Konağı* eserinde, bu dönemin evlerini “hayatın merkezi” (Ayverdi, İEK: 188) olarak niteler ve burada adı geçen sohbetlerden söz açar. Eserde, İshak Efendi, hatıralarını aktarırken helva sohbetlerinde, müzik alemleri, şiir

dinletileri düzenlendiğini bildirir. Bu eğlencelerin en önemli özelliği de davetli davetsizin herkesin katılabilesidir.

Ahmet Mithat Efendi *Hasan Mellah* adlı romanında, bu sohbetler dolayısıyla düzenlenen eğlencelere değinir: “Bu eğlenceler fena eğlenceler değildi. Hem milli şeylerdi, hem latif idi. Ama sonra halkın mizacına arız olan inkilab bunların esamisini bile bırakmadı” (Ahmet Mithat, 2003: 356). Prof. Dr. Orhan Okay, yazarın, terk edildiğine üzüldüğü İstanbul’un gece adetlerinin ortadan yok olmasına sebep gösterdiği inkilabın Tanzimat alafrangalığı olduğunu tahmin eder: “Bu romanda bahsettiği inkilab hareketinin Tanzimat alafrangalığı olduğunu tahmin edebiliriz” (Okay, 1991: 93).

3.2.4.3. Meyhane Alemleri

İstanbul’da sosyal eğlencelerin bir başka mekanı meyhanelerdir. Bu mekanlarda, erkeklerin katıldığı alemler düzenlenir. İbrahim Efendi konağının komşularından Vasıf Bey de, meyhane alemlerinden söz eder. Vasıf Beye göre gün batmadan önce meyhaneler hareketlenir, alemleri o zaman başlar. Bu meyhanelerde tezgahlar, “akşamcıların şişelerini hazırlar, uşaklar sofraları siler, toprak şamdanlara mumları dikip tuz çanağı ve meze tabaklarıyla beraber kütüklerin üstüne dizerdi” (Ayverdi, İEK: 197). Akşam ezanına yakın akşamcılar gelir, meyhaneci ustası da onlar “safa geldiniz ağalar.. safa geldiniz” şeklinde karşılar, şaraplarını verir. Paydos zamanını Davul ile haber veren bu meyhaneler, ramazan ile kapılarına kilit vururlar. Fakat bayram toplarıyla eski cümbüş ve eski alem yeniden canlanır. Hatta Vasıf Bey, ilginç bir adeti de anlatır. Adete göre “Usta, otuz ramazan meyhane kapısını unutan müşterisine bir tabak uskumru veya midye dolması gibi mutena bir yemek göndermek suretiyle ‘Biz buradayız, seni bekliyoruz’ (Ayverdi, İEK: 199) demek ister.

Edebi eserlerde İstanbul’un gece hayatının canlı geçtiği yerlerden biri Sandıkburnu’dur. Buranın meyhaneleriyle, gece alemine renk kattığını Ayverdi’nin *İstanbul Geceleri* adlı eserinde belirtmektedir (Ayverdi, İG: 94). İnsanlar, buraya çeşitli bahanelerle kimisi meyhanecinin midye tavasını, kimisi mezelerini beğendiklerini ileri sürüp gelir. Ayverdi, bu işret mekanlar dediği meyhanelerin izbe, loş, sefalet ve sefahat kokan yerler olduklarını aktarır. Aynı eserin bir sonraki sayfasında yazar, bugünün meyhaneleri ile eskilerini karşılaştırırken Sandıkburnu’ndaki meyhanelere şu ifadelerle: “Bugünlere de meyhane mi derim, nerede o küplüler? Fıçılarına merdivenle

tırmanılan gedikliler? Nerede hava kararır kararırma fiske şamdanı ile sofraları dolaşıp mumları yakan ustalar? Laf söylemeye bırakmadan pervane gibi dönen ıraklar? (...)” (Ayverdi, İG: 96-97) nostalji duyar gibi olur.

3.2.5. Tiyatrolar

3.2.5.1. Fransız Edebiyatında Tiyatro Faaliyetleri

3.2.5.1.1. Karagöz Ortaoyunu

İstanbul’un teatral faaliyetlerinden biri geleneksel karagöz oyunudur. Gelenekselliği sebebiyle bu oyunu merak edip izleyen Fransız yazarların başında Gérard de Nerval ve Théophile Gautier gelir. Her iki yazar da Karagöz’ün sahnelendiği mekanı ve oyunu titizlikle aktarırlar. Gautier’den on bir yıl önce İstanbul’a gelen Nerval, Karagöz oynatılan bir salona girip oyunu baştan sona izleyerek olanları aktarır. Salona girer girmez bir sıraya oturduğunu ve erkeğin “Çubuk mu istiyorsunuz, nargile mi” şeklinde bir soru yönelttiğini açıklar. Karagöz’ü izlemeye gelenler arasında kadınların bulunmaması Fransız yazarın en dikkat çektiği husustur. Güzel giyimli, bakımlı çocuklar ise sadece dadılarıyla ya da cariyeler eşliğinde salona gelirler.

İzleyiciler yerlerine oturduktan sonra, salonun asma katında oyundan önce zaman zaman müzik çalan bir orkestra yer alır. Oyunun oynanacağı salonun son durumunu ise yazar şöyle tasvir eder: “Püsküllü bir çerçevenin içine ipince ve bembeyaz bir tül gerilmişti. Bu, gölge oyunlarının oynanacağı perde idi. Salonu aydınlatan lambalar söndü, orkestra sustu ve birden neşeli bir gürültü koptu. Sonra yine herkes sustu. Perdenin arkasından neşeli sesler gelmeye başlamıştı: tahta parçası dolu bir çuvalı salladığımız zaman çıkan sese benziyordu. Kuklaların sahneye çıkacaklarını bu şekilde duyurmaları adetmiş” (Nerval, 1974: 67).

Yazar, oyun başlamadan bir seyircinin karagöz oynatan kişiye bu gün neler izleyebileceklerini sorduğunu, sanatkarın ise “Karagöz’ü, dürüstlüğüne kurban giden Karagöz’ü takdim edeceğim” dediğini aktarır. Nerval, daha sonra izlediği oyunu baştan sona kadar eserinde yer ayırır. Oyunda, Karagöz’ün arkadaşlarından biri Bursa’ya gideceğinden güzel karısını Karagözden başka kimseye emanet etmek istememektedir. Karagöz, çaresiz kabul eder. Ancak, çok dürüst olduğundan arkadaşının evinin önünde durmaya karar verir. Bu sırada hamama gitmek üzere evden çıkan arkadaşının hanımı Karagöz’ü görür ve ona aşık olur, zorla onu içeriye alır. Kadın, bütün kadınlık hünelerini sergilemesine rağmen Karagöz’e sahip olamaz. Nihayet, karagöz, sokaktan

geçen bir Fransız sefirinin arabasına binerek, paçayı kadından kurtarır. Biraz sonra gelen arkadaşı da karısının namuslu bir şekilde kaldığını gördüğünden sevinir. Nerval, izlediği oyunun didaktik bir oyun olduğunu amacının arkadaşlığın önemini anlatmak olduğunu açıklar: “Bu piyesin, arkadaşlığa değer vermenin faziletini, bunun zaferini göstermektedir” (Nerval, 1974: 75-76). Oyun arasında ise tütün ve şerbet ikram edildiğini aktarır.

Nerval, Karagöz’ün son dönemlerde modern bir hal alarak baş aktörün muhalif duruma da düştüğünü ve çoğu zaman eleştirel bir kişiliğe bürünerek ikinci derecedeki otoriteleri tenkid eden bir halk adamı, bir burjuva olduğunu söyler.

Théophile Gautier de söz konusu oyundan *İstanbul* adlı eserinde ayrı bir başlık altında bir ressam inceliğiyle bahseder. Gautier, Nerval’in tersine Karagöz’ü bir salonda değil de bir kahvenin açık bahçesinde izler. Giriş ücretini toplayan yaşlı birine para verip girebildikleri bahçede yerlilerin alçak, “gavur”ların (Gautier, 2007: 159) ise yüksek sedirlere oturduklarını ifade eder. Mekanı ve sahne dekorunu son derece ilkel bulduğu yerde çabucak insanların arasına karışıp çubuk içinde tütün içer. Tıpkı Nerval gibi ön sırada gençlerin yanına oturan Gautier, burada Karagöz evlenmesini anlatan oyunu izler.

Nerval’in izlediği oyunda namus timsali Karagöz, Gautier’de güzel kızı hareminden almak için ahlak kurallarını zorlayacak bir karaktere bürünür. Fransız yazar, anlatısını çekici kılmak amacıyla kızı “Muhammed’in hurisi”ne, haremi de “sert bekçilerin nöbet tuttukları yasak cennet”e (Gautier, 2007: 162) benzetir. Yanındaki çevirmenin yardımı ve kıt Türkçesiyle oyunu anlamaya çalışan yazar, Karagöz’ün sonunda acem kökenli diğer damat adaylarını alt ederek kıza kavuştuğunu belirtir. Sık sık Çin gölge oyunu ve Fransız komedileriyle ilişkilendirdiği Karagöz’de geleneklere aykırı olarak kadınların yüzlerinin açık olduğunu aktarır.

Yazarın bir başka gün gittiği Tophane’deki Karagöz gösterisi ise tamamen sansürsüzdür. Bir kahvehanenin arka bahçesinde oynatılan oyunda, Karagöz, tamamen cinsel içerikli kelimelerle küçük kız çocuklarının da içinde bulunduğu kalabalık seyirci kitlesini eğlendirdiğini söyler. Gautier, buradaki cinsel öğelerin sınırsızlığını belirtmek için de Karagöz’ü utanmaz, meydan okuyan tavırlarıyla acımasızca neşelenerek, kurbanları dediği cariyeleri arasında dönüp dolaşan bahçelerin antik tanrısı’na benzetir (Gautier, 2007: 167).

3.2.5.1.2. Avrupa Tarzı Tiyatro

İstanbul'da Avrupa tarzı tiyatroyu da Gérard de Nerval izleme imkanı bulur. İzlediği *İki Dulun Kocas*ı adlı oyun, üç kadın ve bir erkek tarafından sahnelenir. Ancak kadınların rol almaları iyi karşılanmadığından kadın rolünü bir erkek oynamaktadır. Nerval, bunların Çerkez veya Rum asıllı olduklarını ileri sürer. Oyun, çerçevi bir Yahudi kadının dul kalmış iki kadını Osman adında birisine nikahlaması üzerine kuruludur. Yahudi kadın, giyim ve süs eşyası satmasına rağmen kadın ve erkeklerin gizli buluşmalarını sağlayarak bol kazanç elde eder. Nihayet Osman, güzel kadının evine gider. Kadının subay olan kocası, savaşta iki ay önce ölmüştür. Kadın, evlilik için bir şart öne sürer. O da aynı evde yaşayan çirkin ve yaşlı kumasıyla da nikah kıyması gerektiğini şart koşar. Sebebiyse, bu çirkin ve yaşlı kadının zorla kendisini kocasına beğendirip ve sevdirmesidir. Şimdi ise intikam duygusuyla hareket ederek onun acı çekmesini istemektedir. Zira, Osman, güzel olan kadını daha ziyade seveceğinden, yaşlı kadın kumasını kıskanacaktır. Sonunda, Osman çaresiz, iki kadınla evlenmeyi kabul eder. Nikahın evin içinde kıyılacağı sırada, önemli bir gelişme yaşanır. Savaşta öldüğü sanılan iki kadının kocası, elinde bastonuyla içeri girer ve herkesi bastonuyla kovar. En çok dayığıysa, seyircilerin alkışları arasında ortada kalan kadı efendi yer.

Nerval, günün şartlarına göre güzel olan bu piyesin, kadınların izlenmesine izin verilmediğini bu yüzden bazı zengin ailelerin brnzer oyunları evlerinde oynattıklarını öne sürer: “Müslüman cemaati teşkilatlı ciddi bir tiyatronun kurulmasına karşıdır. Oysa kadınsız bir tiyatro mümkün değildir ve burada erkekler karılarının halk arasında serbestçe görünmelerini istemezler. (...). Bazı zenginler göstericileri evlerine davet ederler. Dostlarını, akrabalarını, tanıdıklarını çağırırlar. Temsil evin büyük salonunda verilir” (Nerval, 1974: 81). Yazara göre bu evlerde verilen temsiller çok iyi olmasa da bazı evlerde güzel sahnelerin bulunduğunu aktarır.

3.2.6.2. Türk Edebiyatında Tiyatro Faaliyetleri

3.2.5.2.1. Türk Tarzı Tiyatrolar

İstanbul'un eğlence hayatında Türk tarzı tiyatroların sahnelenmesi önemli rol oynar. Ortaoyunu, meddahlık ve karagöz dönemin revaçta olan tiyatro türleridir.

Kadınların çoğu zaman faydalanamadığı bu geleneksel sanat faaliyetlerden daha çok erkeklerin yararlanmaktadır.

Samih Ayverdi'ye göre, işin meraklıları olan erkekler, gideceği yeri daha önce bir yeri gözüne kestirip “kavuklu Hamdi'yi, Ali Bey'i, Zenne Tefvik'i, Kurban Oseb'i, Küçük İsmail'i, Pişekar Asım'ı” seyrederek (Ayverdi, İEK:112).

Buna karşın, İstanbul kadınlarının adı geçen sanatsal aktivitelerden tamamen yoksun değildirler. Ahmet Mithat, *Vah* eserinde, Ferdane Hanım, tiyatroya giden bir karakterdir. Bu kadın, tiyatroya gittiğinde salonda kendilerine ayrılan özel bölümde izlemektedir. Ferdane Hanımın, gittiği salonun batı tarzı tiyatroların sahnelendiği bir mekan olması kuvvetle muhtemeldir. Ayverdi, İstanbul hanımlarının, Karagöz ve Ortaoyunu gibi geleneksel oyunlarının nimetlerini ancak açık alanlarda ve mesire yerlerinde tadabildiklerini savunur.

Karagöz, İstanbul'un geleneksel Türk tiyatroları arasında yer alır. Başka ülkelerde değişik adlar altında oynanan bu oyun, Osmanlıda Yavuz Sultan Selim döneminde gelişme gösterir. Karagöz oyununun en önemli özelliği hazırcevaplık, dirayet, nüktencilik kabiliyetlerinin ön planda olmasıdır. Belli bir oranda musiki kültürü de isteyen bu sanat kolunu izlemek için her kesimden insanlar gelir. Oyunu oynatan sanatkarların önemli bir özelliği de Ayverdi'ye göre “nükteler, şarkılar eşliğinde devirlerinin hükümdarlarına, vezirlerine, veziriazamlarına, hemen de kimsenin vermeye cesaret edemediği haberleri çıtlatan, söylenmezleri söylemekte ve maharet” gösterdiklerini ileri sürer (Ayverdi, İEK:120).

Osmanlı'da ortaoyunu karagözden sonra en fazla gelişen sahne oyunudur. Bu oyunun da en belirgin tarafı, yöneticilere bazı eleştirilerin yöneltilebilmesidir. Ayverdi, orta oyuncunun “halkın düşünüp de şekilleyemediği ya da dilinin ucuna kadar geldiği halde söylemeye cesaret edemediği sözleri gözünü kırpmadan sayıp sıralayan adam” demektir (Ayverdi, İEK: 180). Gittikçe gelişen ortaoyunu, zamanla değişik şekiller alır.

Karagöz ve ortaoyunundan sonra başka oyun çeşitleri de bulunur. Bunların başında Köçekler ve Tavşanoğulları gelir. Samiha Ayverdi, 19. yüzyıl İstanbul eğlencelerinden bahsederken iki çeşit rakkasa, Köçekler ve Tavşanoğulları'na değinir. Özel eğitimden geçen bu rakkasların, daha çok Rum, Yahudi ve Kıptilerden çıktığını belirtir: “Rum, Yahudi ve Kıptiler arasından çıkan bu ‘nergis gözlü, afitab misal, kesim biçim yerinde’ sanatkarlar, hususi meşkhanelerde yetiştirilir; bir yandan raksın usul ve

adabını öğrenirken, bir yandan da musikiyle ülfetleri temin olunurdu” (Ayverdi, İEK: 174). Yazar, daha sonra aynı rakkasların giyim tarzlarını da betimler. Köçeklerin raks esnasında sırma saçaklı eteklik giyip bellerine de gümüş veya sırma kemer taktıklarını, uzun ve perişan saçlar, parmaklarda pirinç ziller ile seyircinin karşısına çıkıp ritmik vücut hareketleriyle, seyircileri güneş çarpmış gibi kendilerinden geçirdiklerini söyler.

Bir diğer rakkas grubu olan Tavşanoğulları, topuklara kadar inen bir şalvarın üstüne, kadifeden bir yelek giyer, bellerinde ipek veya şal kuşaklarla oynarlar.

3.2.5.2.2. Avrupa Tarzı Tiyatro

Tiyatro sanatının batılı anlamdaki ilk sahnesi Abdülmecit’in Dolmabahçe sarayında kurduğu sahnedir. Batılı anlamda ilk Türk tiyatrocularından olan Ahmet Fehim Bey de hatıralarında Türkiye’de tiyatronun başlangıcından söz ederken sultan Abdülmecit döneminde ilk tiyatroların bulunduğunu hatırladığını dile getirir: “Sultan Mecid zamanında Beyoğlu’nda, şimdi Tokatlıyan’ın bulunduğu yerde Ermenice ismi ‘Aravelyan’ yani (Şark), Tiyatro sokağında ‘Naum’ ve ‘Ekler’ sinemasının bulunduğu yerde de ‘Verdi’ tiyatroları vardı. Bu tiyatroları dıştan, bina itibariyle hatırlarım. Fakat çocukluğumuzda onlara sanat zevkiyle bakmak, içerisine girmek hiç aklıma gelmemişti. Gelemezdi de..” (Alpman, 1977: 21). Yazar, sultan Abdülmecit’in Naum tiyatrosundaki temsilleri kaçırmadığını hatta gerekirse para yardımıyla bulunduğunu ifade eder.

Abdülmecit’in kurduğu sahnede ilk oynanan oyun ise padişah ve vezirlerin de izlediği *Belle Hélène* piyesidir. Oyun Avusturya’dan gelen bir kumpanya tarafından oynanır ve padişah bizzat oyuncularını alkışlar (Ayverdi, İEK:123). Ekrem de *Araba Sevdası*’nda bu oyunun ismini zikreder. Anlatıcıya göre, Çamlıca Bahçesi’nde kadın ve erkeklerin çalgıcıların ‘o zamanlar İstanbul’da çok moda olan Belle Hélène Operası’ndan (Recaizade Mahmut Ekrem, 2002: 11) çaldıkları havaları dinlediklerini belirtir. Ayverdi, bazı grupların asılsız iddiaları sonucu bu mekânın kapatıldığını söyler.

Bunun dışında İtalyan ve Fransız tiyatro grupları, sahneye İtalyanca veya Fransızca oyun sahnelerler. Ancak bunların dili anlaşılmadığından halk pek rağbet etmez. Batılı anlamdaki bu tiyatrolara Fransızca bilen tatlısu Frenkleri ilgi gösterir. Halid Ziya, sarayda başkatip olduğu dönemde bir arkadaşı ile Beyoğlu’ndaki Fransız opera kumpanyasının temsillerine katıldığını dile getirir (Uşaklıgil, 2003: 335).

Kimi zaman da Avrupa’dan gelen tiyatro kumpanyaları, şehrin dört bir tarafından seyirci toplar. İstanbullulara tiyatro gruplarının cazip gelen tarafı, sahnelenen

komedi oyunları değil kumpanyadaki kantocu kızlar olduğu olasılığı güç kazanır. Ahmed Rasim'in bu konuda aktardıkları, bu tespiti doğrulamaktadır. Yazar, ünlü kantocu kızları Peruz ve Amelya'yı dinleme ve izlemeye gelenlerin arasından her kesimden ve seviyeden insanlarla karşılaşabileceğini iddia eder. Kimi çapkınlar ise bu kızlarla arkadaş bile olurlar. Bunlarla en kolay yoldan ilişki kurabilen İstanbullular tatlısı Frenkleri olduğu ihtimali kuvvetlidir. Bu kişilerin, Fransızca'yı konuşabilmeleri bunda önemli rol oynar. Örneğin, *Nesl-i Ahir* romanında aydın bir gazeteci karakterindeki İrfan, Janette adlı Fransız tiyatrocu kız ile arkadaşlığı evliliğe vardıracak şekilde samimileştirir.

Yabancı tiyatro truplarının dışında İstanbul'da zamanla yerli tiyatro kumpanyaları da kurulur. Truplar Güllü Agop, Fasulceciyan gibi yerli azınlıklardan Ermenilerin ağırlıkta olduğu kişiler tarafından kurulur. Batılı anlamda ilk Türk tiyatro sanatçısı olan Ahmet Fehim Bey de ilk olarak Güllü Agop'un yanında tiyatroya başladığını aktarır: "1876, Gedikpaşa'da Güllü Agop Efendi idaresindeki tiyatroya girdiğim tarih! (...) sahneye ilk adımı, bir perdelik İki Sağır komedisinde Bonifas rolü ile attım. Oyunda zamanın ünlü aktörü ve rejisörü Fasulyeciyan hazır bulunmuştu.." (Alpman, 1977: 13). Yazara göre Fasulyeciyan tiyatro piridir. "Bu eşi, menendi yok bir sanatkarı. Heykel gibi vücudu ile her janr eserin kahramanı, bir küçük rolün efendisi olurdu. Aynı zamanda kuvvetli bir kompozisyon artisti idi. Her rolde ayrı bir insandı (...)" (Alpman, 1977: 185). Adı geçen kişiler, daha sonra Minakyan'ın kurduğu Osmanlı Dram Kumpanyası'nda toplanırlar. Halka dram zevki tattıran bu kumpanyada, Ahmet Vefik Paşa'nın Molière tercümeleleri, Namık Kemal'in ve Ahmet Mithat Efendi'nin eserleri oynanır (Ayverdi, İEK: 124).

İstanbul'un ilk tiyatrocuları yukarıda isimlerinden de anlaşılacağı gibi Ermenilerden oluşur. Ahmet Fehim Bey, Güllü Agop ve Fasulyeciyan'ın dışında kalan diğer tiyatrocuların da jön prömiyerlerin şahı dediği Tospatyan, komedyenlerden Triyans, Çaprast, Atamyan olduklarını aktarır (Alpman, 1977: 185-186). Yazar, tiyatroya adım attığı yılda, Bursa'ya gidecek kumpanyada dikkat çeken unsur, Ermeni asıllı tiyatrocu kadınların fazlalığıdır. Bu kadınlar Madam Fasulyeciyan, Hiranuş, Nıvart, Şirinyan, Virjinya Zağakıyan, Viktor, Sofi gibi sanatçılardır.

Ermenilerin tiyatrodaki ağırlıkları nedeniyle Ahmet Fehim Bey, Ermeniceyi kısa sürede öğrenir. İlk tiyatrocumuzun oğlu, babasının bu oyuncularla ilişkisini geliştirmek

ve Ermenice tiyatro oynayabilmek için Ermeniceyi en iyi şekilde öğrendiğini aktarır: “Babam, Ermeni meslektaşları ile münasebetleri daha iyi yürütebilmek için Ermenice öğrenmişti. Güzel konuşur ve yazardı. Hatta sahneye konacak eserlerin rolleri Ermeni harfleriyle Türkçe olarak yazılır, artistlere dağıtılırdı” (Alpman, 1977: 204). Aynı eserinin 184. sayfasında da İstanbul’da uzun süre içerisinde tiyatrocuların Ermenilerden ibaret kaldığını açıklar: “...bu otuz bir sene içinde aşağı yukarı yalnız Ermenilerden oluşan sınırlı bir kabile halinde kalmıştır”.

Ahmed Rasim de çeşitli eserlerinde, Ahmet Fehiy Bey ve Ayverdi’nin söz ettiği Avrupai tiyatrolardan söz eder. *Muharrir, Şair, Edip* adlı kitabında okul çıkışlarında Gedik Paşa Tiyatrosu’na gittiğini itiraf eder: “Biz mektebden çıkıncaya kadar Gedik Paşa Tiyatrosu da dağılmış idi. ‘Vatan-Silistre’ piyesinin Kemal merhumunun bu tiyatrodaki ihzar eylediği mütevatirdir” (Ahmet Rasim, 1922: 481). *Fuhş-i Atik* eserinde Osmanlı Tiyatrosu’dan söz açar: “Faiz de artık Direklerarasına alışmış idi. Bizde kaldığı gecelerin bazılarında Osmanlı Tiyatrosu’na beraber gidiyor, elde muşamma fener yolda hırsız kaçıran öksürükler (!) ile dönüyor idik” (Ahmet Rasim, FA: 182).

Ahmet Fehim Bey, henüz tiyatroya kuşkulu bakıldığı dönemlerde, İstanbul’da Ramazan ayında, tiyatroların rağbet görmediğini dolayısıyla da oyuncularının aç kalarak dağıldıklarını da aktarır.

3.2.7. Fransızca Türkçe Eserlerde Sosyal Hayatın Karşılaştırılması

İstanbullular, hayatlarına canlılık getiren Ramazan ayını şimdi olduğu gibi eskiden de dört gözle beklerler. Özellikle ramazanın yaz mevsimine, denk gelmesi gönüllere apayrı bir heyecan katar. Zengininden fakirine, Müslümanından gayrimüslimine herkeste bu heyecanın etkisi gözlemek mümkündür.

Ayverdi’nin ve Halid Ziya’nın aktardıkları gibi ramazan ayına hazırlığın en büyüğü mutfaklarda başlar, evin veya sarayın diğer bölümlerine kadar gider. Ramazan öncesi evin mutfak kısmı, diğer ayların göremediği çeşitli yiyeceklerle doldurulur. Sabah kahvaltısı ve öğlen yemekleri kalkar yerine sahur gelir. Ayverdi, bir kadın yazar, Halid Ziya da Sarayda Başkatip olduğundan mutfaktaki bu değişiklikleri ve heyecanları gözlemleyip güzel bir dille aktarma imkanını bulmuşlardır.

Fransız yazarlara gelince, incelemeye tabi tutulan yazarların bütünün erkek olmaları evin mutfağında ve ev içerisinde yaşanan heyecanı yansıtmaya fırsatını bulamazlar. Ancak onlar da, oruç ayı boyunca dışarıda, sokaklarda, camilerde,

kahvelerde yaşanan gelişmeleri en güzel bir şekilde betimlemeye çalışırlar. Genelde rastlantı mı yoksa bilerek mi olduğu bilinmez, bütün yazarların İstanbul seyahatleri, yaz aylarına denk gelir. Loti, sokakta gördüğü davullu, zurnalı kalabalığı görünce bunun Ramazanın ilk akşamı olduğunu ve ertesi gün İstanbulluların oruç tutacaklarını anlamakta zorluk çekmez. Lamartine ve Loti'nin en çok dikkat çektikleri unsur, hayatın özellikle kahvehanelerdeki yaşamın gündüz oruç ayı boyunca durma noktasına gelmesidir. Kahvehanelerde, erkeklerin yarı uykulu, bitkin bir halde, yemeden içmeden sandalyelerde oturduklarını ya da yerde uzandıklarını gözlemlerler.

Gece yaşanan hareketlilik, canlılık her iki edebiyatın eserlerinde önemli oranda yer alır. Bu konuya değinen bütün yazarlar, iftardan sonra insanların ya camiye, ya da kahvehanelere koştuklarını dile getirirler. Camiye gidenlerden eğlenmeyi sevenler, teravihten sonra, kahvehanelere koşar. Burada, Karagöz, ortaoyunu gibi oyunları seyrederek.

İstanbul'un Müslüman kesimlerinde eğlenceler doğusallığını korurken gayri Müslim azınlıkların yaşadığı Beyoğlu gibi semtlerde ise eğlence Batılı bir şekle bürünmektedir. Bu tarz eğlencede müzik ve dansın etkisiyle kadın erkek aynı salonlarda yek vücut halinde oynarlar. Fransız ve Türk yazarlar, şehrin Müslüman kesiminin aşına olmadığı özel günlerde, kabul günlerinde valsın en alasının yapıldığı Beyoğlu balolarından söz ederler.

SONUÇ

İstanbul'un baskın bir edebi yönünün olduğunu belirten, Fransız gezgin edebiyatçılar, 19. yüzyılda bu şehre büyük ilgi göstermişlerdir. Söz konusu yüzyıl boyunca İstanbul'a gelen edebiyatçıların çoğunun romantizm akımına mensup oldukları veya romantizme eğilimli oldukları belirlenmiştir. Ülkelerinde bozulan insan ve doğa dengesinden kaçan Fransız yazarlar, romantik düşlerle çıktıkları doğu yolculukları çerçevesinde İstanbul'a gelerek imgelerindeki harem ortamını, buradaki benzersiz güzellikteki sayıları binlerle ifade edilen cariyeleri, saraylarda işlenen cinayetleri bulmaya çalışmışlardır. Söz konusu ortamı bulamayan bazı yazarlar çoğu zaman anlatılarına ivme kazandırmak, geleneksel doğu imgesinde var olan gizemli atmosferi oluşturmak için abartılı ve hatta bazen uydurma hikaye ve bilgilerle eserlerini yazmışlardır. Diğer bazıları da objektif bir tutum sergileyip İstanbul'da sanıldığı kadar kadınların tutsak olmadıkları, bazı şartlar dahilinde dışarıya çıkabildiklerini ve padişahların kadın sayısının binlerle ifade edilecek derecede çok olmadığı konusunda okuyucusunu uyarır.

19. yüzyılda Beyoğlu ve Eyüp, Fransızca ve Türkçe eserlerde İstanbul içinde farklı iki şehir olarak algılanmıştır. Beyoğlu'nun, Bonmarché gibi mağazaları, Camille, Osier gibi lokantaları ve yeni yapılan binaları İstanbulluların 'alafranga' yaşama hızlı adapte olmasında büyük rol oynamıştır. Bu yüzden Fransız yazarlar, Beyoğlu ve çevresini çoğu zaman "Avrupa şehri", "Hıristiyanların beldesi", "Constantinople" gibi adlarla anmış, buna karşın Eyüp ve Anadolu yakası için "Müslüman şehri", "İslamın beldesi" gibi nitelemeleri uygun görmüşlerdir. Türkçe eserlerde de Beyoğlu batı tarzı yaşamın egemen olduğu semt olarak görülürken Eyüp, eski İstanbul'u temsil eder. Oryantal değerleri hala barındırdığından Fransız yazarlarının tümünün övgüyle söz ettikleri Eyüp, Türk yazarlarda farklı şekillerde algılanmıştır. Eyüp semti, Ayverdi'de, Beyoğlu'ndan gelen asimilasyon rüzgarlarına karşı bir siper konumunda iken Halid Ziya'da yıkık dökük ve izbe evleriyle olumsuz bir imge oluşturur.

İstanbul'un en konforlu otel ve lokantaları Beyoğlu ve çevresinde bulunduğundan Fransız edebiyatçılar, bu semtte kalmayı tercih etmişlerdir. Buna karşın yazarların kahramanları ise daha oryantal buldukları Eyüp, Asya tarafında, Gökusu ve Küçükusu gibi mesire yerlerinde vakit geçirmişlerdir. Türkçe kurgusal eserlerde ise kahramanlar, daha çok Beyoğlu'nu, buradaki lokanta ve eğlence mekanlarını tercih etmişlerdir.

İstanbul, kahvehaneleri, camileri, sarayları, mezarlıkları ve Boğaziçi'yle Avrupa'dan başka çok az yer gören gezgin edebiyatçıları büyüler. Yazarların bu mekanlara dair anlatımlarında, oryantal unsurlar ön plana çıkarılmıştır. İstanbulluların kahvehanelerde sessiz ve uyuşuk bir şekilde oturup nargile içtikleri, kahve duvarlarında Arapça yazıların, İslam dininin resim yasağıyla çelişen levha ve canlı tabloların yer aldığı vurgulanmıştır.

Türk yazarların az değindikleri mezarlıklar, Fransız edebiyatçılarda oldukça fazla yer almıştır. Yazarlar, son derece bakımsız buldukları mezarlıkların İstanbul'da çarpıcı bir şekilde sosyal hayat ile iç içe girdiğini, insanda buraya gömülme duygusunu uyandıran huzurlu yerler oldukları düşüncesini egemen kılmışlardır. Bunların yanında mezarda ölülerin yakınlarının duyması için bir delik bırakıldığını buradan ölülerin kemiklerinin görüldüğünü belirterek okuyucuya şaşırtıcı açıklamalarda bulunmuşlardır. Müslüman mezarlığı ziyaretinde yapılan bu tespit, İslam dininin ölü gömme geleneğiyle bağdaşmamaktadır. Bunun, farklılığın peşinde olan edebiyatçıların, yolculuk anlatılarını çekici kılma, gördüklerini gizemli ve fantastik hale sokmaya düşkün olmalarından kaynaklanmaktadır.

19. yüzyılda Fransızca ve Türkçe eserlerde İstanbullu Rum ve Yahudilere benzer olumsuz eleştiriler yöneltmiştir. İncelenen eserlerde her iki topluluğun halkın onaylamadığı, ahlaki değerlere aykırı işlerde çalıştıkları görüşü ön plana çıkmaktadır. Rumların yankesicilik yaptıkları, eğlencelerde fazla alkol alarak ölçsüz hareketlerde buldukları ifade edilmektedir. Buna ek olarak, Türkçe eserlerde şehrin konak ve evlerinde hizmetçi olarak da çalışan Rum kadın karakterlerin, güzelliklerini kullanarak mutlu aile yuvalarını yıktıkları tezi işlenmiştir. Bazı eserlerde ev sahiplerinin Rum hizmetçilerinden Rumca öğrendikleri, Rumların devrik ve bozuk bir Türkçe kullandıkları gibi noktalara işaret edilmektedir.

Hem Fransız hem de Türk yazarlar, Yahudilerin olumsuz niteliklerine vurgu yapmakta, onları rahat ve zahmet gerektirmeyen işlerle uğraşan bir topluluk olarak göstermektedirler. Eserlerde, bankacılık, komisyonculuk ve piyango bileti satışı gibi işlerle uğraşan ve kısa sürede zengin olan Yahudi imgesi ön plana çıkarılır. Yahudilere en ağır eleştirileri Pierre Loti ve Samiha Ayverdi'nin yaptıkları görülmektedir. İncelenen eserlerde, Yahudi kadını henüz sosyal hayata atılmadığından, herhangi bir Yahudi kadın karaktere rastlanılmamaktadır.

Fransızca ve Türkçe eserlerde Rum ve Yahudilere nazaran Ermenilere olumlu bir bakış açısı sergilenmektedir. Ermeni kadınların herhangi bir eğitim almadan terzilik ve dikiş nakışta ustalaştıkları dile getirilerek oldukça zeki ve çalışkan oldukları vurgulanır. Buna

paralel olarak Fransızca eserlerde Ermenilerin fiziki güzelliğine sık sık vurgu yapılarak şehirdeki diğer topluluklardan daha üstün oldukları sezdirilmektedir.

İncelenen eserlerde Osmanlı padişahlarından ikinci Mahmut, sultan Abdülmecit ve ikinci Abdülhamit'ten en çok söz edilmektedir. Fransız yazarların, Osmanlı padişahları hakkında ortak gözlem ve kanaatlere sahip oldukları gözlemlenmiştir. Daha çok Cuma alaylarında gözlemledikleri bu padişahların giyimlerinde sadeliğin ön plana çıktığını, erken yaşlanıp gerçek yaşlarından daha büyük gösterdiklerini vurgulamaktadırlar. Bu durumu, ağır sorumluluklarına bağlayan bazı yazarlar, bazı padişahların, beyaz kıllarını gizlemek için sakallarını boyadıklarını söylemektedir.

Başta sultan Abdülmecit olmak üzere daha ziyade padişahların olumlu kişiliklerini öne çıkarmalarına rağmen bazı yazarların okuyucusunun isteklerini göz önünde bulundurarak padişahlara bazen abartılı bazen de uydurma olumsuz yakıştırmalarda buldukları tespit edilmiştir.

Türkçe eserlerde ise en çok ikinci Abdülhamit'ten söz edilmiştir. Eserlerde yazarların adı geçen padişaha dair bakış açılarında öznel davranıp kimi zaman ideal bir yönetici özelliğiyle övüldüğü, kimi zaman da sorunları çözemeyen kuşkucu yönüyle ağır eleştirilere maruz kaldığı tespit edilmiştir. Türkçe kurgusal eserlerde işlenen ikinci Abdülhamit'in hafiyelik sistemiyle oluşturduğu baskı ortamı bazı Fransızca eserlerde de işaret edilmektedir.

Türk yazarlar eserlerinde bu dönemdeki Osmanlı padişahlarının çoğunun devlet işleri dışında kendilerine de vakit ayırdıkları tespitini yapmış, bazı padişahların, müzik gibi sanatsal faaliyetlerle uğraştıkları, bazısının saray bahçesinde çeşitli evcil hayvan beslediklerini anlatmaktadırlar.

İstanbul kadınları şehrin doğu dekorunun vazgeçilmez unsuru olarak görülür. Kafesli pencereleriyle haremi düşleyerek İstanbul'a gelen Fransız yazarlardan, kadınlardan söz etmeyen yok gibidir. Bunda kadınların erkeklerden uzak durmaları, yabancı yazarlara ait seyahatnamelerde çizilen abartılı harem yaşamı etkili olmuştur. Kadınların, yüzlerinin sürekli kapalı oluşu İstanbul sokaklarını adeta sürüp giden bir opera balosuna dönüştürdüğünü söyleyen yazarlar, mesirelerde ise renk renk elbiseleriyle göze hoş gelen bir görüntü sundukları, burada nispeten serbest davrandıklarından feracelerinin altından güzelliklerini keşfedebildiklerini ileri sürerler. Eserlerde kadınlar, fiziki olarak pürüzsüz ciltleri ve çarşafın içinde uyumlu vücut hatlarıyla bir güzellik abidesi olarak sunulurken

bazen de haremde izbe, loş odalarında güneş yüzü göremeyen zayıf ve çelimsiz varlıklar olarak betimlenmişlerdir. Yazarlar, zaman zaman objektif davranarak kadınların sanıldığı kadar özgürlükten yoksun olmadıkları yanlarında bir harem ağası bulunmak şartıyla dışarı çıkıp gezmekte, alışveriş yapmakta serbest olduklarını aktarır.

Hayatlarından kesitler bulunan sosyal sınıflar arasında mürebbiyeler, cariyeler, hamallar ve hizmetçiler de dikkati çekmektedir. Mürebbiyeler, Fransızca eserlerin sadece birinde ele alınırken, Türkçe eserlerde birden fazla örneğine rastlanmıştır. Bu kişilerin başta yabancı dil konusunda öğrenciye faydaları dokunabildiği ve bazen de görevlerinin dışına çıkarak zararlı işlere bulaştıkları ifade edilmiştir.

Fransız yazarlar, eserlerinde Batı'da yerleşik saray hayatından hareketle, İstanbul saraylarında, sayıları onlarla hatta binlerle ifade edilen cariyelerin bulunduğunu öne sürmüşlerdir. Türkçe ve Fransızca eserlerde Çerkez ve Arap cariyelere dair verilen bilgilerde, onların diğer özgür insanlardan, ev sahiplerinden iyi muamele gördükleri dile getirilmiş, özellikle Kafkas kökenli olanların toplumda yükselerek saygın bir konuma sahip olabildikleri iddia edilmiştir. Bundan hareketle Fransız yazarlar ülkelerindeki hizmetçilik sistemini sorgulamış ve cariyelik sistemine yapılan eleştirileri haksız olarak nitelemişlerdir.

Eserlerde, Çerkezlerin evin zor işlerinde çalıştırılmadıkları, Arap cariyelerin ise zor işlerde kullanıldıkları, beyaz tenlilere göre arka planda kaldıkları hatta isim bile konulmaya gerek görülmeyip dadı gibi ifadelerle çağrıldıkları tespit edilmiştir. Aynı adaletsizliği Lamartine de gözlemlemiştir. İstanbul'daki esir pazarına giden yazar, burada Arap esirlerin önu açık ve bakımsız dükkanlarda düşük bir fiyatla alıcı bulduklarını, güzel olan beyaz esirlerin ise dükkanların kapalı bölmelerinde daha yüksek bir ücretle satılığa çıkarıldıklarını aktarmaktadır.

İstanbul'un hamalları ve gece bekçileri de kentin diğer oryantal karakterleri olarak devrin edebi eserlerinde yer alırlar. Fransızca eserlerde bu insanların Anadolu'nun dört bir yanından gelip para kazandıktan sonra memleketlerine geri döndükleri aktarılır. Oldukça zor şartlarda yaşadıkları belirlenen ve vücutlarına göre ağır yük taşıyan bu kişileri yazarlar, şehrin en pitoresk unsurları olarak nitelerler. Geceleri, sopalarının çıkardıkları seslerle Fransızca eserlerde yer alan bekçilerin ve hamalların Türkçe eserlerde çok az söz edilmiştir.

İncelediğimiz eserlerde İstanbul'da Ramazan ayında yaşananlara önemli oranda yer ayrılmıştır. Seyahatleri yaz mevsiminin Ramazanına denk gelen Fransız yazarlar, bu ayda şehrin Binbir Gece Masallarındaki manzaralara benzer görüntüler yaşadığını, gündüzleri

hayatın adeta durma noktasına geldiğini, kahvelerde insanların kahve ve nargile içmeden selvi ağaçların altında uyuşuk bir şekilde namaz vakitlerini beklediklerini belirtirler. Buna karşın, akşam saatlerinde hayatının hiçbir zaman olmadığı kadar hareketlilik kazandığını, sokak ve meydanların mahyalarla aydınlatıldığını aktarırlar. Türkçe hatıra eserlerinde Ramazanda sosyal hayatın çok canlı geçtiği, şehrin apayrı bir görüntüye büründüğü belirtilerek Fransız yazarların gözlemlerine benzer tespitler yer alır. Buna karşın Ramazan ayında şehrin yaşadığı değişikliklerin kurgusal eserlerde yeterince değinilmediği tespit edilmiştir.

İncelenen eserlerde İstanbul'un Müslüman semtlerinde eğlence ve gece hayatının sönük geçtiği hatta bazı mahallelerde bekçi sopasının sesleri ve seyyar satıcılarının bağırımlarından başka geceleri başka ses duyulmadığı vurgulanır. Bu semtlerde oryantal bir havanın estiği, buralardaki eğlence hayatının Karagöz, ortaoyunu, düğünler ve çeşitli vesilelerle düzenlenen merasim alaylarıyla sınırlı kaldığı dile getirilmektedir. Küçük Avrupa olarak bilinen Beyoğlu'nda ise hayatın gece yarısına dek hareketli geçtiği, kadın ve erkeklerin beraber balolarda eğlendikleri belirtilerek eğlencelerin Batılı bir şekil aldığı ifade edilmektedir. Genellikle batı ülkelerinin elçilikleri tarafından düzenlenen balolara, zaman zaman Fransız kültürüne özentili duyan bazı Müslüman İstanbul erkeklerinin katıldığına işaret edilmektedir.

Harem, önceki yüzyıllarda olduğu gibi bu yüzyılda da, Fransızca eserlerde müzik ve eğlencenin dorukta olduğu, huri gibi güzel kadınların bulunduğu bir mekan olarak sunulur. Fransız yazarlara göre harem, sadece erkeklerin zevklerini tatmin etmek için sayısız güzel kadınları kapattıkları gizemli bir mekandır. Yazarlar, hayallerindeki, lüks içinde yüzen saray imgesinin tam tersine, selamlık kısmını sade bulunca, bunun okuyucuyu şaşırtmaması gerektiğini söyleyerek konakların ve İstanbul evlerinin bütün ihtişamının haremde saklı olduğunu iddia ederler. Türk edebi eserlerde sadece sarayların ve zengin kişilere ait evlerin harem kısmından söz edilir. Zaman zaman kafes sözcüğüyle beraber kullanılan harem, bu anlatılarda da, çok sayıda Çerkez güzelinin olduğu aktarılır.

Bu dönem İstanbul'unda kadın erkek ilişkilerinin son derece sınırlı olduğu gözlemlenmiştir. Bu, Türkçe ve Fransızca eserlerde görülen ortak bir nokta olarak dikkati çekmektedir. Kimi Türkçe eserlerde babanın kızıyla bile Beyoğlu dışındaki yerlerde rahat bir şekilde gezemeyip aynı arabaya dahi binemediği belirtilir. Fransız kurgusal eserlerde kahramanların, İstanbul'da sevdikleri kadınlarla görüşebilmek için bazı tehlikeleri göze

olarak çayırlarda ve mezarlıklarda görüştikleri ifade edilmektedir. Yabancı kahramanların sevgilileriyle görüşmeye giderken dikkat çekmemek için kendilerini Müslüman erkek kılığına soktukları anlatılmaktadır. Kadınlarla bir araya gelme yasağının, yüz yılın sonuna doğru yavaş yavaş ortadan kalktığı, bütün yazarlarca dile getirilmektedir.

Fransız yazarlar İstanbulluları yönelttikleri olumsuzluklar arasında ilk sıralarda kadercilik, cezalandırmada aşırılık, kirlilik, kıskançlık ve batıl inançlara inanma yer almaktadır. Atfedilen başlıca olumlu özellikler ise misafirperverlik, yardımseverlik-acıma duygusu ve hoşgörü olduğu gözlemlenmektedir. İstanbullulara olumsuz özellikler yakıştıran edebiyatçıların başında Chateaubriand'ın geldiği ve buradaki halkı en çok acımasızlıkla suçladığı belirtilmiştir. Lamartine'den sonra bağnaz, tutucu İstanbullu imgesi yerini bütün inançlara karşı sıfır tolerans gösteren, demokrat İstanbullu imgesine bırakır. Özellikle Claude Farrère ve Pierre Loti, kurgusal eserlerinde İstanbulluların haremde bulunan Hıristiyan kadınları dinlerini değiştirmeye zorlamayacak kadar başka dinden insanlara son derece hoşgörülü davrandıklarını dile getirmişlerdir. Nerval, padişah Abdülmecit'in yoldan geçme sırasını Rum cenaze alayına vermesi üzerine İstanbul'da bütün dinlere karşı büyük müsamaha gösterildiğini söylemiştir. Türk yazarlar da eserlerinde çeşitli ırk ve inançlardan insanların bir arada sorunsuz bir şekilde yaşadıklarına dair sahnelere yer vermektedirler.

KAYNAKÇA

1. İNCELEMEDE KULLANILAN TEMEL KAYNAKLAR

1.1. FRANSIZCA KAYNAKLAR

BAREİLLES, Bertrand (1918), Constantinople, Ses Cités Franques et Levantines, Editions Bossard, Paris.

CHATEAUBRIAND, François-René de (1968), Itinéraire de Paris à Jérusalem, Flammarion, Paris.

CHATEAUBRIAND, François-René de (2004), Paris İstanbul Kudüs, İlkbiz, İstanbul.

DUBARRY, Armand, (1878), Six Aventures Turques, Maurice Dreyfous Editeur, Paris.

DU CAMP, MAXİME, (1848), Souvenirs et Paysages d'Orient, Smyrne. Ephèse, Magnésie, Constantinople, Scio, Arthus Bertrand, Paris.

DU CAMP, MAXİME, (1868), Orient et İtalie, Souvenirs de voysages et de Lectures, Didier et Cie, Paris.

EUDEL, Paul, (1885), Constantinople, Smyrne et Athène, Journal de Voyage, E.Dentu, Editeur, Librairie de la Société des Gens de Lettres, Paris.

FARRERE, Claude. (1939), L'homme qui assassina, Société d'Editions, Littéraires et Artistiques, Paris.

-----, -----, (1930) Loti, Ernest Flammarion, Editeur, Paris.

-----, -----, (1954), Saygon Geceleri, Çağlayan Yayinevi, İstanbul.

-----, -----, (1926), Mes Voyages, En Mediterranée, Ernest Flammarion, Paris.

-----, -----, (1921), L'extraordinaire aventure d'Achmet Pacha Djemaleddine pirate, amirale, Grand d'Espagne et marquis, Ernest Flammarion, Paris.

FLAUBERT, Gustave. (1933), Oeuvres Complètes, Conard, Paris.

FLAUBERT, Gustave, (1973), Correspondances, Gallimard, Paris.

FLAUBERT, Gustave, (1850), Correspondances, Nouvelle éditions augmenté, 2. série, L. Conard, Paris.

FORBİN, A. D, (1819), Voyage dans le Levant en 1817 et 1818, Delauney, Paris.

GAUTİER, Théophile, (1910), Costantinople, Nouvelle Edition. Charpentier, Paris.

GAUTİER, Théophile,(2007), İstanbul, Dünyanın En Güzel Şehri, Profil, İstanbul.

GAUTİER, Théophile,(1907), L'Orient, Charpentier, Paris.

HEBOYAN, Esther, (2006), Les Passagers d'İstanbul, éditions Paranthèses, Marseille.

- HOFFMANN, L. F. (1961), *Romantique Espagne, L'image de L'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Paris.
- JOURDA, P. (1938), *L'exotisme dans la littérature française*, Boivin et Cie, Paris.
- LAMARTINE, Alphonse de, (1835), *Voyage en Orient*, Hachette, Paris.
- , -----, (1971) *İstanbul Yazıları, Yenilik Basımevi, İstanbul.*
- LOTI, Pierre. (2000), *Aziyade*, Engin Yayıncılık, İstanbul.
- LOTI, Pierre. (2007), *Bezgin Kadınlar*, Elips, Ankara.
- LOTI, Pierre, (1995), *Türkler Üzerine Makaleler*, Der Yayınları, İstanbul.
- , -----, (1999), *İstanbul 1890*, Vadi Yayınları, Ankara.
- , -----, (1949), *Fantome d'Orient*, Calmann-Lévy, éditeur, Paris.
- , -----, (2002), *Doğu Düşleri Sona Eerken*, Kitapyaymevi, İstanbul.
- , -----, (1991), *Constantinople, Fin de siècle*, Edition établie par Sophie Basch, Editions Complexe, Paris.
- MERİMEE, Prosper, (1943), *Correspondance générale*, Le Divan, Paris.
- MERİMEE, Prosper, (1964), *Colomba et Autres Nouvelle*, Gallimard, Paris.
- MİCHAUD, Joseph François (1833), *Correspondance d'Orient, 1830-1831*, Ducollet, Paris.
- NERVAL, de Gerard, (1956), *Voyage en Orient*, Gallimard, Paris.
- , -----, (1974), *Muhteşem İstanbul*, Çev. Refik Özdek, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- MERY, Joseph, (1860), *Contes et Nouvelles*, Librairie de L. Hachette et C, Paris.
- , -----, (1855), *Constantinople et La Mer Noire*, Belin-Leprieur et Morizot, Paris.
- POUQUEVİLLE, F. C. H. L. (1805), *Voyage en Morée à Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties de l'Empire Otoman pendant les années 1800-1801*, Chez Gabon et Cie, Paris.

1.2. TÜRKÇE KAYNAKLAR

- AHMET MİTHAT EFENDİ, (2000), *Müşahedat*, Türk Dil Kurumu, Ankara
- , (2007), *Vah*, Sel Yayıncılık, İstanbul
- , (2000), *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, Akçağ, Ankara.
- , (1999), *Esaret*, Akçağ, Ankara.

- , (1999), Dürdane Hanım, Akçağ, Ankara.
- , (2004), Acaib-i Alem, Bordo Siyah, İstanbul.
- , (2005), Esrar-ı Cinayat, Bordo Siyah, İstanbul.
- , (1877), Bekarlık Sultanlık mı Dedin?, içinde: OKAY, Orhan, (1991), Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi, M.E.B, İstanbul.
- AHMET RASİM, (2005), Şehir Mektupları, Metropol Yayınları, İstanbul.
- , -----, (2005), Fuş-i Atik, Üç Harf Yayıncılık, İstanbul.
- , -----, (1927), Muharrir Bu Ya, Hamid Matbası, İstanbul, içinden: AKTAŞ, Prof. Dr. Şerif (1988), Ahmed Rasim'in Eserlerinde İstanbul, s: 310, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- , -----, (1922), Muharrir, Şair, Edip, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, içinden: AKTAŞ, Prof. Dr. Şerif (1988), Ahmed Rasim'in Eserlerinde İstanbul, s: 397, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- ALPMAN, Hafi Kadri, (1977), Ahmet Fehim Beyin Hatıraları, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul.
- AYVERDİ, Samiha, (2007), İstanbul Geceleri, Kubbealtı, İstanbul.
- , -----, (2005), Boğaziçi'nde Tarih, Kubbealtı, İstanbul.
- , -----, (2007), İbrahim Efendi Konağı, Kubbealtı, İstanbul.
- , -----, (2000), Mesihpaşa İmamı, Kubbealtı, İstanbul.
- BASİRETÇİ ALİ EFENDİ, (2001), İstanbul Mektupları, Kitabevi, İstanbul.
- ERTUĞ, Hüseyin Nejdet, (2007), Osmanlı Döneminde İstanbul Hamalları, Sakarya Yayıncılık, İstanbul.
- FATMA ALİYE HANIM, (2005), Muhaderat, Beyaz Balina, İstanbul.
- HANÇERLİ HANIM, (1999), Hikaye-i Garibesi, Akçağ, Ankara.
- KARAY, Refik Halid, (1990), Sonuncu Kadeh, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- , -----, (1990), Bu Bizim Hayatımız, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- , -----, (2005), İstanbul'un Bir Yüzü, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- , -----, (2005), Üç Nesil Üç Hayat, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- , -----, (1985), Bugünün Saraylısı, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- KUNTAY, Mithat Cemal, (2007), Üç İstanbul, Oğlak Klasikleri, İstanbul.
- MEHMET RAUF, (2006), Genç Kız Kalbi, Elips, İstanbul.
- , (2005), Ferday-ı Garam, Bordo Siyah, İstanbul.

- , (2003), Eski Aşk Geceleri, Bordo Siyah, İstanbul.
- , (2003), Eylül, Bordo Siyah, İstanbul.
- , (2002), Siyah İnciler, Çağrı Yayınları, İstanbul.
- MİZANCI MEHMET MURAT, (2005) Tufanda mı, Yoksa Turfa mı?, Beyaz Balina, İstanbul.
- MÜFTÜOĞLU, Ahmet Hikmet (2005), Çağlayanlar, İskele, İstanbul.
- NABİZADE NAZIM, (2003), Zehra, Bordo siyah, İstanbul.
- NAMIK KEMAL, (2002), İntibah, Armoni Yayıncılık, İstanbul.
- RECAİZADE MAHMUT EKREM, (2002), Araba Sevdası, Armoni, İstanbul.
- SAFVETİ ZİYA, (2006), Salon Köşelerinde, Beyaz Balina, İstanbul.
- SAMİPAŞAZADE SEZAI, (2002), Sergüzeşt, İnkilap, İstanbul.
- , -----, (2003), Bütün Eserleri-1, TDK, Ankara.
- SAZ, Leyla, (2000), 19. Yüzyılda Saray Haremi, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul.
- ŞEMSETTİN SAMİ, (2002), Taaşuk-ı Talat ve Fitnat, Akçağ, Ankara.
- UŞAKLIGİL, Halid Ziya, (1986), Aşka Dair, İnkilap Kitabevi, İstanbul.
- , -----, (1990), Nesl-i Ahir, İnkilap Kitabevi, İstanbul
- , -----, (1988), Bir yazın Tarihi, İnkilap Kitabevi, İstanbul
- , -----, (2003), Saray ve Ötesi, Özgür Yayınları, İstanbul
- , -----, (2006), Aşk Memnu, Özgür Yayınları, İstanbul
- , -----, (2002), Mai ve Siyah, Özgür Yayınları, İstanbul
- , -----, (2005), Bir Ölünün Defteri, Özgür Yayınları, İstanbul
- , -----, (1984), Ferdi ve Şürekası, İnkilap ve Aka Yay. İstanbul.

2. YARARLANILAN DİĞER KAYNAKLAR

2.1. FRANSIZCA KAYNAKLAR

- BASCH, Sophie (1991), Constantinople Fin de Siècle, Edition établie par Sophie Basch, Editions Complexe, Paris.
- BARİNEAU, E, (1968), Les Orientales. Edition critique, Marcel Didier, Paris.
- BRİQUET, E. Pierre (1945), Pierre Loti et L'Orient, Editions de la Baconnière, Neuchatel.
- DE LA ROCHEFOUCAULD, Gabriel, (1928), Constantinople Avec Loti, Les Editions De France, Paris.

DUMONT, Paul (1982), *Christians and Jews in the Otoman Empire, I*, Newyork, İçinde: Avcı, Yasemin (1996), *Tanzimat Döneminde Osmanlı Yahudileri 1839-1876*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

LESLEY, Blanch (1983), *Pierre Loti*, British Library Cataloguing in Publication Data, London.

MONCEAU, Nicolas, MUHİDİN, Timur (1998), *İstanbul réelle, İstanbul rêvée, L'Esprit des Péninsules*, Paris.

YKY, İstanbul.

SAİNT-LEGER, de Marie-Paule (2006), *La Turquie, Deuxième Patrie de Pierre Loti*, Edebiyat Dergisi, sayı:15, s. 137-144.

SHAW, Staford J, (1982), *History of the Otoman Empire in the Late Fifteenth and the Sixteenth Century*, Leiden, İçinde, Avcı, Yasemin (1996), *Tanzimat döneminde İstanbul Yahudileri, 1839-1876*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

SPERKO, Willy, (tarihsiz), *İstanbul Paysages Littéraires*, La Nef De Paris Editions, Paris.

STATHİS, Pinelopi, (2003), *19. Yüzyıl İstanbul'unda Gayrimüslimler*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

TINGUELY, Frédéric, (2000) *L'écriture du Levant à la Renaissance*, Droz, Genève.

-----, -----, (2004) *La peur du Turc*, Travaux de Littérature, p. 289-305, Droz Genève.

VİLLEGER, Alain Quella, (1957), *İstanbul, Le Regard de Pierre Loti*, Casterman Images, Paris.

-----, -----, (1989), *Le Cas Farrère, De Goncourt à la disgrace*, Presse de la Renaissance, Paris.

-----, -----, (2001), *Pierre Loti: Gezegen Seyyahı*, Çev: Aysel Bora,

2.2. TÜRKÇE KAYNAKLAR

AKTAŞ, Prof. Dr. Şerif (1988), *Ahmed Rasim'in Eserlerinde İstanbul*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

ALACATLI, Hüseyin, (1999), *Dürdane Hanım Eserinin Önzöz'ünden*, Akçağ, Ankara.

AKYÜZ, Kenan, (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1920*, İnkilap, İstanbul

- ALUS, Sermet Muhtar, (2005), 30 Sene Evvel İstanbul, İletişim, İstanbul.
- AVCI, Yasemin, (1996), Tanzimat Döneminde Osmanlı Yahudileri 1839-1876, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.
- BALDIRAN, Galip, (2005), Pierre Loti ve Oryantalist Söylem, Çizgi Kitapevi, Konya.
- BANARLI, Nihad Sami, (2001), Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- BİRSEL, Salah, (1983), Kahveler Kitabı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- BİRSEL, Salah, (2004), Boğaziçi Şingir Mingir, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- BOZKURT, Gülnihal, (1989), Alman-İngiliz Belgelerinin ve Siyasi Gelişmelerini Işığı Altında Gayrimüslim Osmanlı Vatandaşlarının Hukuki Durumu (1839-1914), Ankara, T.T.K. Basımevi. İçinde, Avcı, Yasemin (1996), Tanzimat döneminde İstanbul Yahudileri, 1839-1876, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- BULUT, Serpil (2003), Loti, Farrère ve Tineyre'nin Yapıtlarında Türk Kadını, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- BULUT, Yücel, (1993), Türk Dostları: Pierre Loti ve Claude Farrère, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- ÇIKLA, Selçuk, (2004), Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişmeleri ve Servet-i Fünun Romanı, Akçağ, Ankara.
- ETENSEL İLDEM, Arzu, (2001), La Transformation de l'image de la femme turque dans les oeuvres de Pierre Loti et Claude Farrère, Frankofoni, Ortak kitap No: 13, s.255-269, Ankara.
- GÖKÇEK, Fazıl, (2006), Osmanlı Kapısında Büyüme, İletişim Yayınları, İstanbul.
- GÖKMEN, Ayla, (1999), La Turquie vue Par Lamartine, Uludağ Üniversitesi Basımevi, Bursa.
- GÜLERSOY, Çelik, (2003), Pierre Loti ve Dersaadet, Çelik Gülersoy Vakfı, İstanbul.
- GÜNDAY, Rıfat, (2005), Alain- Robbes Grillet'nin Ölümsüz adlı senaryo romanında İstanbul ve Türk İmgesi, Cilt: 29, No: 2, 207-225.
- HİSAR, Abdülhak Şinasi, (1958), İstanbul ve Pierre Loti, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul Enstitüsü Yayınları, İstanbul.
- HİSAR, Abdülhak Şinasi, (2006), Boğaziçi Mehtapları, YKY, İstanbul.
- KARAL, Enver Ziya, (1988), Osmanlı Tarihi V, Ankara.

- KAVAZ, Prof. Dr. İbrahim, (1999), Sait Faik Abasıyanık, Şule, İstanbul.
- KAVCAR, Cahit, (1985), Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- KAZICI, Ziya, (2003), İslam Medeniyeti ve Müesseseleri Tarihi, İstanbul.
- KEFELİ, Emel, (2000), Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri, Kitabevi, İstanbul.
- KERMAN, Lamia, (1959), "Lamartine et la Turquie", Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, Cilt: 15, sayı: 4, Ankara.
- KOÇ, Murat (2005), Yeni Türk Edebiyatında Boğaziçi ve Boğaziçi Medeniyeti, Eren Yayıncılık, İstanbul.
- KOÇU, Reşat Ekrem, (2003), Tarihte İstanbul Esnafı, İstanbul.
- KURT, Mehmet, (1994), Les Images Turques dans les Oeuvres de Pierre Loti, Sivas, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- LEWIS, Bernard, (1984), The Jews of İslam, New Jersey. İçinde, Avcı, Yasemin (1996), Tanzimat döneminde İstanbul Yahudileri, 1839-1876, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- OKAY, Orhan, (2005), Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı, Dergah Yayınları, İstanbul.
- OKAY, Orhan, (1991), Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi, M.E.B, İst
- ÖNEN, Mehtap, (1991), Pierre Loti et La Turquie, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- anbul.
- ÖZÇELEBİ, Ali, (1979), Claude Farrère et La Turquie (Thèse de doctorat), Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.
- ÖZÇELEBİ, Ali, Başlangıcından Günümüze Avrupa Düşüncesinde ve Edebiyatında Türk Edebiyatı, Mostly-Net.com. internet sitesi.
- ÖZDEK, Refik, (1974), Gérard de Nerval'in Muhteşem İstanbul eserinin önsözünden, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- PAMUK, Orhan, (2003), İstanbul Hatıralar ve Şehir, Y KY. İstanbul.
- PARLATIR, Prof. Dr. İsmail, Tanzimat Edebiyatında Kölelik, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- SEVÜK, İsmail Habib, (1928), Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi, İstanbul.
- ŞALMANLI, Gülten, (1998), Chateaubriand et Les Turcs à travers L'itinéraire de Paris à Jerusalem, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, (1988), Beş Şehir, MEGSB, İstanbul.

-----, -----, (2003), 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.

ÜNAL, Serdar, (2001), Celal Nuri İleri ve Pierre Loti'nin Romanlarında Türk Kadını İmgesi, Frankofoni, Ortak kitap No: 13, s. 271-279, Ankara.