

Öz

Edebiyatı ve kendisi hakkında en çok çalışma yapılmış ve hala yapılan edebiyatçılardan birisi de Tevfik Fikret'tir (1867-1915). Tevfik Fikret'in evi hakkında yapılmış detaylı bir çalışma ise bulunmamaktadır. Doktora tez çalışmasından üretilmiş bu metin, Fikret'in kendi tasarladığı, 1906'dan 1915'teki ölümüne dek yaşadığı ve Aşiyân olarak adlandırdığı evini anlama çabasıdır ve yorumsal bir yaklaşıma sahiptir. Odağını İstanbul, Rumelihisarı'nda inşa edilmiş evin mimarisinin oluşturduğu metinde, evin bahçesi, dekorasyonu ve eşyalarına ilişkin çalışma makalenin sınırlarını aşacağından bu konulardan kısaca bahsedilmiştir.

Toplumsal ve kentsel yaşam dönüşümünün imlendiği 19. yüzyıl İstanbulu'nda Osmanlı kültürel seçkinleri, geleneksel olanın dışındaki düşünce tarzları ve estetik beğenileriyle yeni bir yaşam ortamı aramış ve yaratmaya çalışmışlardır. İstanbul'da yeni oluşan yerleşmelerde, Batı'dan gelen yeni biçimlere zaten açılmış olan konut mimarisi yaygınlık kazanmıştır.


1896-1901 arasında Tevfik Fikret'in yayın yönetmenliğini üstlendiği dönemde Servet-i Fünûn dergisi çevresinde toplanan edebiyatçılar, edebi başlangıcı Fransa'da olan Estetik Hareket'in de temel sloganı haline dönüşmüş "Sanat sanat içindir" görüşünü benimsemiştir. Servet-i Fünûn topluluğunun önde gelen temsilcilerinden Tevfik Fikret'in tasarladığı ve inşa ettiği evi Aşiyân'ın incelendiği bu çalışma ile yüzyıl dönümü kültürel seçkinlerinin yeni yaşam ortamı arayışlarındaki yönelişler ve geç Osmanlı toplumunun ev kavrayışındaki değişimin bir yönü araştırılmaktadır.

Aşiyân, bir geç dönem Osmanlı entelektüelinin yaşam dünyasını aydınlatması açısından önemli veriler sunar. Evin mimari unsurlarında, mekânsal biçimlenişinde ve ev eşyalarının seçiminde Arts and Crafts ve Estetik Hareket'in etkisi görülür. Fikret'in evini kendisinin tasarlamış olması, mekânsal, biçimsel ve dekoratif tercihlerinin anlaşımlarına imkân verir. Ev, şair Tevfik Fikret'in düşünsel, duygusal dünyasını yansıtan şiirsel bir imgenin mimari ifadesi olarak yorumlanabilir.

Anahtar Kelimeler: Tevfik Fikret, Aşiyân, Osmanlı Estetizmi, Estetik Hareket, şiirsel imge.

Tevfik Fikret'in Evi: Aşiyân

Tevfik Fikret's House: Aşiyân

 **Ufuk Demirgüç**

Istanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

Başvuru tarihi/Received: 16.07.2022, Revize tarihi/ Revised: 24.02.2023, Kabul tarihi/Final Acceptance: 25.02.2023

Extended Abstract

Tevfik Fikret (1867-1915) is a writer whose biography and literary contribution has been significantly studied and researched; however, there is no detailed study about Tevfik Fikret's house "Aşiyân" (which means "bird's nest" in Persian). This text is an effort to understand the house that Fikret designed, where he lived from 1906 until his death in 1915. This article is taken from a more extensive doctoral thesis. It has an interpretive approach that sees the history of architecture within the scope of the humanities and therefore does not claim to be precise like the natural sciences. Since the study of the garden of the house, the decoration of the house, and its furnishings exceed the limits of the article, therefore they are only briefly mentioned in the context of their relation to the house.

Aşiyân was built on a slope overlooking the Bosphorus and Anatolian coasts in Rumelihisarı where it is far from the city center of Istanbul. Aşiyân is a three-storey house with two floors of wood structure on a masonry basement. The slope in the garden is arranged in the area where the house sits and a retaining wall that cuts the slope ensures that the house sits on a flat ground. There are service areas and a dining hall on the basement floor. On the ground floor there are the living room that hosts the poet's literary meetings, a daily living room and other rooms at the back of the stair hall. The bedroom and Fikret's study room are located on the upper floor. In Fikret's house, the influence of the British Aestheticism and Arts and Crafts movements can be seen. These traces are noticed in the spatial organization of the house, the decoration of the house, its furnishings, and the elements on its facades. Apart from these, rocks, and stones, which are the dominant elements of the house and garden, are remarkable. The house is behind a large stone wall which unites with the stones around the window that Fikret calls the "Socrates Window", thereby strengthening its relationship with the ground. The pool is built around a local rock and seating and tables made out of the rock in the garden that are arranged by preserving its natural qualities, are the signs of Fikret's interest in rocks. The planimetry and façade layouts of the house also provide information about Fikret's world.

In England in the 19th century, with the social transformations, their behavior patterns, from clothing to housing and design, from furnishing to urban arrangement, middle class elites who moved away from the local and traditional and opened themselves to new lifestyles, Aestheticism, which started as a literary attitude in line with Romanticism, turned it into a "Movement" reflected physical visibility. In 19th century Istanbul, when social and urban life began to change, the Ottoman cultural elite sought to create new living environments with their non-traditional thinking styles and aesthetic tastes. During the period when Tevfik Fikret was the editor-in-chief between 1896-1901, the literary figures gathered around the magazine, Servet-i Fünûn, were supporting the view that "Art for art's sake", which became the fundamental slogan of Aestheticism, had its literary beginning in French literature. This study examines the house, Aşiyân, designed and built by Tevfik Fikret, one of the leading representatives of the Servet-i Fünûn community, and reveals the tendencies of the turn-of-the-century cultural elites in their search for a new living environment and one aspect of the change in the concept of home in the late Ottoman society. Aşiyân reveals an aspect of Ottoman modernization with its architecture, space organization, decoration and furniture that differs from the Ottoman housing tradition and presents a structural example of "Ottoman Aestheticism" in turn of the century Istanbul.

In addition to his literary productions, Fikret's romantic paintings, Art Nouveau designs in Servet-i Fünûn magazine (1896-1901), Arts and Crafts and Aesthetic Movement influences in his home, Fikret revealed his individual identity by making the processes and meaning that created them a part of his life, beyond being influenced by the forms of the West. In addition to its historical value, Aşiyân also provides important data in terms of illuminating the life of a late Ottoman intellectual. The fact that he designed his house himself allows his spatial, formal, and decorative preferences to be revealed. The house is the architectural expression of the poetic image loaded with layers of meaning, revealing the intellectual and emotional world of the poet Tevfik Fikret as a physical entity.

Keywords: *Tevfik Fikret, Aşiyân, Ottoman Aestheticism, Aesthetic Movement, poetic image.*



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Cite this article as: Demirgüç U. Tevfik Fikret'in Evi: Aşiyân. *Tasarım Kuram* 2023;19(38):193-216.

1. Giriş

Tevfik Fikret'in kendisi ve ailesi için tasarladığı, inşa ettiği ve "Aşiyân" adını verdiği evi, bir geç dönem Osmanlı entelektüelinin yaşam dünyasını aydınlatması açısından önemli veriler sunar. Bütüncül sanatçı kişiliğine dikkat çekilen Fikret, bir şair olarak tanınmasına karşın resim ile ilgilenmiş ve mimari tasarımlar da yapmıştır.

Bu metin, tasarlayan ve içinde yaşayan şair Tevfik Fikret'in evi Aşiyân'ı anlama çabasıdır. Mimarlık tarihini beşeri bilimlerin kapsama alanı içinde gören, dolayısıyla doğa bilimleri gibi kesinlik iddiası taşımayan yorumsal (*yorumsama/hermenötik*) bir yaklaşımdır. Anlama çabası kaçınılmaz olarak "anlam"a yönelmiştir. Yani fenomenlere, yüzeyde olmayana, görülmeyene. Elbette bu tür bir yaklaşım da olguları, fiziksel olanı gözden kaçırmamak zorundadır. Tarihsel, toplumsal koşullar, bireysel yaşam öyküsü ve nesnenin fiziksel varlığı gibi. Ancak yorum, yöntemli bir çözümlenmeye değil, öznenin kendi varlığından yola çıkarak nesneyle kurduğu ilişkiye doğrudan bağlıdır.¹

Aşiyân'ın incelendiği bu çalışma ile yüzyıl dönümü kültürel seçkinlerinin yeni yaşam ortamı arayışlarındaki yönelişler ve geç Osmanlı toplumunun ev kavrayışındaki değişimin bir yönü araştırılmaktadır. Konuyu daha kapsamlı ele alan doktora çalışmasından üretilen bu metinde -metnin sınırları nedeniyle- döneme dair genel bilgi kısaca verilmiş ve evin kendisine odaklanılmıştır.

Evin mimari unsurlarında, mekânsal biçimlenişinde ve ev eşyalarının seçiminde Endüstri Devrimi'nden sonra İngiltere'de ortaya çıkan Arts and Crafts ve Estetik Hareket'in etkisi görülür. Fikret'in evini kendisinin tasarlamış olması, mekânsal, biçimsel ve dekoratif tercihlerinin anlamlandırılmasına imkân yaratır. Bu çalışmada mekân kurgusu, cephe biçimlenişleri ve bahçeye dair bazı unsurların incelenmesi yoluyla Fikret'in yaşam dünyası ve evi arasında anlam bağları kurulmaya çalışılmıştır.

Endüstri Devrimi Sonrasında İngiltere'deki Sanat ve Tasarım Hareketleri

Fikret'in evinde etkisi gözlenen Arts and Crafts (*Sanatlar ve Zanaatlar*) ve Estetizm İngiltere kökenli hareketlerdir. Endüstri Devrimi'nin toplumsal, ekonomik, siyasi yapılarıdaki etkisinin keskin şekilde görüldüğü 19. yüzyılda İngiltere'deki reform hareketleri sadece siyasi alanda olmayıp, ticari rekabette güç kazanma amacıyla önerilen Tasarım Reformu'nu da kapsıyordu. 1830'larda İngiliz tasarımının her alandaki zayıflığı, süslemenin aşırı ve uygunsuz kullanımı, sanatın endüstriye nasıl uygulanacağı konusu, sanatçı ve tasarımcılardan daha geniş bir kitlenin ilgilendiği bir soruna dönüşmüştü (*Aslin, 1981, s. 15; Gere ve Hoskins, 2000, s. 35*). Londra'da gerçekleştirilen 1851 Uluslararası Sergisi'ne kadar yapılan çalışmalarla, açılan sanat ve tasarım okullarına rağmen sergide yer alan makine üretimi ürünler, tasarım zayıflıkları nedeniyle büyük eleştiriler almıştı. 1851 sergisinden sonra tasarımı geliştirmek için yapılan tartışmalar, tüm ülkede tasarım okulları ağı kurmak ve ilk tasarım müzesini açmak yolunda adımlar atılmasını sağlamıştır (*Gere, 2010, s. 16*). Sergiden bir yıl sonra açılan müzenin² kuruluş hedefi halkın estetik beğenisini yükseltmek, eğitmek ve Britanyalı tasarımcılar ile üreticilere esin kaynağı olmaktı (*Jones, 2014, s. 8*).

Endüstri yoluyla üretilen ürünlerin tasarım kalitesini artırmak için yapılan bu girişimlerin yanında, 19. yüzyılın ikinci yarısında hemen hemen eş zamanlı gelişen Arts and Crafts ve Estetik Hareket'in önemli katkıları içmekâna ve dekoratif sanatlara olan etkidir. Arts and Crafts hareketi sanatçı, zanaatkar ve tasarımcıları, endüstrileşmenin değersizleştirdiği el emeğine geri dönmeye, tüm sanatların birliğine, yaratıcı çabaların eşit değerdede olduğuna inanmışlar ve üretim sürecinin önemine vurgu yapmışlardır (*Cumming ve Kaplan, 1991, s. 6*). 1860'larda İngiltere'de başlayan hareketin etkili isimleri eleştirmen, kültür kuramcısı John Ruskin ve tasarımcı, yazar, aktivist William

1. Bu söylenenler Hans-Georg Gadamer'in ilk baskısı 1960 yılında yapılan ve 1986'da genişletilen, *Hermeneütik*in temel kitabı "Hakikat ve Yöntem"de (*Wahrheit und Methode*) ayrıntılı olarak tartışılmıştır. Kitabın hemen ilk sayfalarında Gadamer, Beşeri Bilimler'de "yöntemselliğin" nişin olmaması gerektiğini yazar. Bu alanda "anlama" (dolayısıyla anlam) ve deneyim/deneyimleme asıl kavramlardır: "Anlama fenomeni sadece bütün insani dünya ilişkilerinin içinden geçmekle kalmaz. O aynı zamanda bilimin içinde bağımsız bir geçerliliğe sahiptir ve bilimin bir yöntemi olarak görülmeye çabalarına direnir. Bu kitap-taki araştırmalar, modern bilimde yöntemselliğin evrensellik iddiasına karşı kendini savunan bu dirençle bağlantı kurar. Onun talebi, bilimsel yöntemselliğin kontrol alanını aşan hakikatin deneyimini, karşısına çıkan her yerde aramak ve bu yolla kendi meşruiyetini sorgulamaktır. Böylece beşeri bilimler, bilimin dışında duran deneyim tarzlarına yaklaşır: felsefenin deneyimi, sanatın deneyimi, tarihin deneyimi. Bunlar hepsi, bilimin yöntemsel araçlarıyla doğrulanamayan ve içinde hakikatin tezahür ettiği deneyim tarzlarıdır" (*Gadamer, 2006, s. xx-xxi*).
2. İlk kurulduğunda *Museum of Manufactures* olan müzenin adı önce *South Kensington Museum* olarak değiştirildi ve 1899'da *Victoria & Albert Museum* adını aldı.

Morris'tir. Ruskin, sanatın toplum ve üretimle ilişkisine dikkat çekmiş, Morris, Ruskin'in bu düşüncelerini uygulamış ve sanatı, toplumda reform yaratacak bir araç olarak görmüştür. Hareketin sanatçı, tasarımcı ve mimarları, endüstri öncesi üretim biçimlerine dönülmesini savunmuş ve tanımlanabilir bir üslup birliği peşinde olmamışlardır. Arts and Crafts hareketi, Estetizm'in sanatsal olanı her şeyin üzerine koymasından farklı olarak, Ruskin'in "iyi sanatın ancak iyi bir kişi tarafından iyi bir toplumda gelişebileceği" düşüncesini takip ederek etik ve estetiğin birlikteliğini savunmuşlardır (Stankiewicz, 1992, s. 169).

1850-1860'lar boyunca etkisi giderek artan tasarım reformunun sonuçlarından biri de Estetik Hareket'tir (Gere ve Hoskins, 2000, s. 35; Gere, 2010, s. 16). İngiltere'de 19. yüzyılda toplumsal dönüşümlerle beraber davranış biçimleri, kıyafetten konuta, tasarıma, tefrişten kentsel düzenlemeye uzanan bir alanda yeni yaşam biçimlerine kendini açan orta sınıf seçkinleri, Romantizm doğrultusunda edebi bir tavır olarak başlayan Estetizm'i, fiziksel görünürlüğü olan bir "Hareket"e dönüştürmüşlerdir. Estetik Hareket'in temel felsefesi, doğuşu Fransa'da olan "sanat sanat içindir" görüşüne dayanır.³ Bu görüş, salt güzelliğe vurgu yaparak sanatın kendine özgü değerini öne çıkarır, sanatın ahlaki, tarihi, sosyal değerlerden bağımsız, sanattan başka bir işlevi olmamasını ifade eder. Mobilya ve diğer dekoratif ürünlerin tasarımını da etkileyen Japon eserlerine ve Çin porselenleriyle ürünlerine olan tutku Estetik Hareket'in belirgin bir niteliğidir (Gere ve Hoskins, 2000; Lambourne, 2011). Mobilyalar aşırı süslemeden kaçınan, yüzeysel dekorasyona vurgu yapan, basit, hafif tasarımlara sahiptir (Collard, 2011). Edebiyat, resim, heykel gibi sanatlardan içmekân tasarımı, gündelik yaşamın nesnelere kadar etki eden bu hareket, endüstri devrimi sonrasında ortaya çıkan üst ve orta sınıflar için yeni yaşam biçimleri getirmiş ve özellikle sanatçıların evleri ve yaşam biçimleri orta sınıfın estetik beğenisi üzerinde etkili olmuştur.

Yüzyıl Dönümünde Osmanlı Devleti ve İstanbul'daki Dönüşümler

19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğu'nda askeri, idari ve iktisadi alanlardaki reformlar ile beraber sosyal, kültürel ve kentsel yapıda gerçekleşen değişimler önceki dönemlere nazaran daha hızlı ve farklı şekilde gerçekleşiyordu. Osmanlı Devleti modernleşiyor, yeni kurumlar oluşuyor, altyapıda, kentsel hayatta dönüşümler yaşanıyor, dünya kapitalizmi ile bütünleşiyordu (Pamuk, 2020, s. 83-159). Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyılda merkezi yönetimini güçlendirme amacıyla yaptığı reformlar Avrupa devletleri tarafından destekleniyordu. Reform girişimlerine olan destekleri karşılığında Avrupa devletleri ekonominin daha fazla dışa açılması konusunda baskı yapıyor ve özellikle İngiltere'ye ve Avrupa ülkelerine ödünler veriliyordu (Karpat, 2017, s. 90; Pamuk, 2020, s. 95). Bunlardan biri Mısır valisi Mehmet Ali Paşa'nın isyanı ve bağımsızlık isteği nedeniyle Osmanlı Devleti'nin İngiltere'den destek beklemesi ve bu süreçte, 1838 yılında İngiltere ile imzalanan Baltalimanı Ticaret Antlaşması'dır (Ortaylı, 2018, s. 60-64; Pamuk, 2020, s. 97-102). Antlaşma ile yabancı tüccarlara uygulanan vergi ve sınırlandırmaların azaltılması yoluyla Avrupa mallarının serbestçe Osmanlı topraklarına girişi sağlanmış oluyordu. Bu antlaşmanın peşinden diğer Avrupa devletleriyle benzer koşullar içeren ticaret antlaşmaları imzalanmıştır. Baltalimanı Antlaşması'ndaki dış ticaretten vergi alınmaması gibi koşullar nedeniyle Kırım Savaşı sırasında, 1854'te dış borçlanma süreci başlamıştır (Yerasimos, 2007, s. 8; Pamuk, 2020, s. 98). Osmanlı Devleti'nin dış borçlarını ödeyemez hale gelmesinden hemen sonra Avrupa devletleri ile yapılan görüşmeler sonucunda, 1881'de Düyun-ı Umumiye (Genel Borçlar) İdaresi kurulmuş ve Osmanlı gelir kaynaklarının tespiti ile toplanması bu kuruluşa devredilmişti (Ortaylı, 2018, s. 252-253). 19. yüzyıldaki dönüşümleri, iktisadi alanda ticari antlaşmaların imzalanması hızlandırırken, idari ve hukuk alanında güçlendiren de 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı'dır. Tanzimat Fermanı, modernleşme çabala-

3. Fransa'da "Sanat sanat içindir" fikrine yaygınlık kazandıran ve görünür kılan Théophile Gautier idi. Gautier (1899, s. 31), Mademoiselle de Maupin (1835) adlı eserinin giriş metninde sanatın işlevsel olmaması gerektiğinin üzerinde durur.

rının temeli ve çıkış noktasını oluşturur, fermanın yayınlanmasıyla başlayan bu dönemde Osmanlı devlet yapısı ile toplumsal dokusu yeni baştan şekillenmeye başlamıştır (*İnalçık ve Seyitdanlıoğlu, 2012, s. ix*).

Avrupa sermayesinin yatırımları yoluyla ulaşım ağının gelişmesi kentin fiziki sınırlarının genişlemesine olanak vermiş, demiryolu ulaşımı ve vapur seferleri ile yeni yerleşimler oluşmaya ve mevcut yerleşimlerse farklı bir çehre ile gelişmeye başlamıştır. Tekeli (2009, s. 21; 2013, s. 45) kentin biçimlenişinde, kentin toplumsal yapısındaki dönüşümlerle kent içi ulaşımındaki değişimlerin etkili olduğunu vurgular. Kentin iki yakasında banliyö trenlerinin işlemeyle kentin doğu ve batı eksenlerinde (*batıda Yeşilköy ve Bakırköy ile doğuda Kızıltoprak, Göztepe, Erenköy ve Bostancı*) yeni yerleşimler oluşmaya ve gelişmeye başlamıştır (Tekeli, 2013, s. 89). Vapur ulaşımının yaygınlaşması ile Marmara sahilleri, Boğaziçi ve Adalar'daki yerleşimler gelişmiştir. Kuban (2020, s. 97, 101), İstanbul'daki konut mimarlığında “geleneksel tipolojinin II. Abdülhamid dönemine (1876-1909) kadar direndiğini” ve “Birinci Dünya Savaşı öncesinde İstanbul'daki ev tasarımının son derece eklektik, neredeyse geleneği unutan bir karaktere sahip olduğunu” ifade eder. Eldem (1984, s. 202-203), “19. yüzyıl sonlarına doğru geleneksel ev mimarisinin artık verebileceğini tükettiğini” söyler ve “İngiliz kolonyal evlerini andıran” “Erenköy Evleri Tipi” olarak adlandırdığı konutlardan bahseder.⁴

19. yüzyılda önceki yüzyıllarda başlamış modernleşme hızlanmış; Osmanlı yönetim, ekonomi sistemiyle birlikte kentin fiziki yapılanması, toplumsal hayat, ticaret, üretim ve tüketim alışkanlıkları değişmiş ve Batı'ya açılan bir yaşam biçimi ile zihniyet dünyasında da dönüşümlere yol açmıştır. Toplumsal ve kentsel yaşamın değişmeye başladığı 19. yüzyıl İstanbul'unda Osmanlı kültürel seçkinleri, düşünce tarzları ve estetik beğenileriyle yeni bir yaşam ortamı aramış ve yaratmaya çalışmışlardır. Akın (2016, s. 69; 2020, s. 11), “Osmanlı Estetizmi”ni ve

bu bağlamda ele aldığı Yıldız Sarayı, Osman Hamdi Bey'in resimleri ve Tevfik Fikret'in evini anlattığı makalesinde, “II. Abdülhamid'in 1876'dan 1909'a kadar süren padişahlık döneminin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Estetik Hareket'in neredeyse bütününe kapsadığını” ifade eder.⁵

Tevfik Fikret

Tevfik Fikret'in (1867-1915), yaşadığı dönem, Osmanlı Devleti'nin sıkıntılı ve baskı dolu bir dönemidir. Andı (2007, s. 49-50), bu dönem ve Fikret üzerindeki etkisini şöyle ifade eder: “Fikret, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla ilerleyen kronolojik akış içinde toplumsal kaderin cilvelerine şahit olmuş ve bunu şu veya bu şekilde, az çok eserlerine yansıtmış bir edebiyat siması olarak belirir”.

Çevresi tarafından Fikret'in ahlaki değerlerine, ilkelerine ve doğruluk inancına sık sık vurgu yapılmış ve aşırı duyarlı, içe kapanık mizacına ilişkin incelemeler yapılmıştır (Tanpınar, 2000, s. 267; Ünaydın, 2002; Tokgöz, 2012, s. 122; Kaplan, 2014, s. 56-71). Teber (2002, s. 56), Fikret'in kişiliğinin, davranışlarının psikolojik analizini yaptığı eserinde onun “olasılıkla, Osmanlı/Türkiye toplumunun geleneksel İslam kültür ortamında, modern entelektüel tipin tamamlanmış ilk örneği” olduğunu söyler. Ondaki kaçma isteğini anlatan Teber (2002, s. 56), “Gelenekle, geçmişle bağdaşamaz, gelecek (ise) görünürlerde yoktur. Ulaşmaktan çok uzaklaşmak, bağımsızlaşmak, özgürleşmek için tek ve son seçenek olarak, şiir yazar. Şiir yazarak yaşar ve kaçar.” demektedir. Teber (2002, s. 71), onun “yaşadığı topluma hiç mi hiç güvenmediğini, hep umutsuzluk içinde yaşadığını” ifade eder.

Fransa'daki eğitim modelinin uygulandığı Mekteb-i Sultani'yi (*Galatasaray Lisesi*) (Engin, 2018), Fikret 1888'de tamamlamış ve bu okulda edebiyat öğretmeni olan Rezaizade Mahmut Ekrem tarafından 1896'da Servet-i Fünûn dergisine yazı işleri müdürü olarak önerilmiştir (Tokgöz, 2012, s. 115-120). Haftalık çıkan derginin 1896-1901 arasındaki sayıları onun yönetiminde yayınlanmış ve derginin

4. Bu konudaki detaylı çalışma için bkz. (Kalafatoğlu, 2009).
5. 2010 yılında “Avrupa Kültür Başkenti İstanbul” etkinlikleri kapsamında, Santral İstanbul'da açılan “İstanbul 1910-2010, Kent, Yapılı Çevre, Mimarlık Kültürü” adlı sergiye, 1910-1930 dönemini hazırlayan Günek Akın, “Osmanlı Estetizmi”ni tanımlamaya yönelik ilk ipuçlarını, daha çok görsel bir anlatım ile sunmaktaydı. Sergi kataloğu için bkz. (Bilgin vd., 2010); sergi hakkındaki değerlendirme metni için bkz. (Thys-Şenocak, 2011).

başına geçtiği 256. sayıdan itibaren dergi çevresinde Edebiyat-ı Cedide (*Servet-i Fünûn*) topluluğu oluşmaya başlamıştır (*Tokgöz, 2012, s. 120*). Servet-i Fünûn çevresi Fransız edebiyatından etkilenmiş ve dergide Fransız edebiyatından eserlere de yer verilmiştir (*Yuva, 2017*). Fikret'in yayın yönetmenliğini üstlendiği dönemde dergi çevresinde toplanan edebiyatçılar, “sanat sanat içindir” görüşünü desteklemiştir.⁶ Enginün (*2012, s. 83*), bu görüşü benimseyen edebiyatçıların “kendilerinden önceki edebiyatı sosyal ve siyasi amaçların emrine veren görüşten ayrıldıklarını açıkça belirttiklerini” ifade eder. Enginün (*2012, s. 83*), dönemin “İstibdat dönemi olduğunu, onların da dikkatlerini en yakın çevrelere, ev içine çevirdiklerini ve bu darlık içinde uzak diyarların hayalini kurup özlemine çektiklerini” söyler. Baskının yoğun olduğu bu dönemde derginin en büyük sorunun II. Abdülhamid yönetiminin uyguladığı sansür olduğunu Rauf (*2008, s. 47-51*) ve Yalçın (*1999, s. 120-121*) anılarında dile getirmiştir. 1901’de derginin sahibi Ahmet İhsan Tokgöz ile bir kırgınlık sonucu dergiden ayrılan Fikret, inzivaya çekilmiş ve dış dünyadan uzaklaşmış, ancak şiirlerinde değişmeler görülmeye başlamış, toplumsal konular ağırlık kazanmış ve bu değişimin ilk eseri Sis şiiri olmuştur (*Enginün, 2012, s. 536; Parlatur, 2018, s. 30-31*).

Fikret, 1908’de II. Meşrutiyet’in ilanından sonra Aşiyân’dan çıkmış, Hüseyin Kazım Kadri, Hüseyin Cahit Yalçın ile Tanin gazetesini kurmuş, ancak yazı işlerini yürüten Hüseyin Cahit’in İttihat ve Terakki Cemiyeti ile işbirliği yapması ve gazetenin siyasete alet olmasından hoşlanmadığı için buradan da ayrılıp Aşiyân’a çekilmiştir (*Ertaylan, 1963, s. 90; Tokgöz, 2012, s. 216, 219*). Fikret’in Aşiyân’a çekilmesini Akyüz (*1947, s. 150*), onun hayata uyum sağlayamamasında görür: “sosyal alanda idealleri olan insan, elbette ki, yaşadığı cemiyetin realitesine intibak edemeyen insandır... Fikir adamı, yenmek istediği realitenin karşısına sadece kalemi ile çıkabilir”. Akyüz (*1947, s. 152*), Fikret’in “en cesur, en samimi tenkitlerini o inzivanın içinden yaptığını; kendisini ziyaret edenlerle hep

memleket meselelerini konuştuğunu” ifade eder.

Aşiyân

Hayat, yapıtı açıklamakta kullanılmaz. Ama yapıt, hayatı yorumlamakta kullanılabilir. (*Sontag, 2013, s. 102*)

Tevfik Fikret’in evi “Aşiyân”, İstanbul kent merkezinden uzak bir yerde; Rumelihisarı, Kayalar mevkiinde Boğaziçi ve Anadolu kıyılarına hâkim bir yamaç üzerinde inşa edildi. İnşaata 1905’te başlamış ve 1906’da tamamlanmıştır. Fikret, 1915’teki ölümüne kadar dokuz yıl ailesiyle burada yaşamıştır. Tevfik Fikret’in ölümü sonrasında eşi Nazime Hanım, ekonomik şartlarından dolayı evin bir kısmını kolej öğrencilerine kiraya vermek amacıyla evde değişiklikler yapmıştır (*Akyüz, 1947, s. 69*). Aşiyân, 1945’te İstanbul Belediyesi tarafından satın alınmış ve müze haline getirilmiştir.

Fikret’in ev hayali uzun yıllar sürmüştür. 1898’de kendisini ziyaret eden arkadaşları Halit Ziya Uşaklıgil, Hüseyin Cahit Yalçın, Mehmet Rauf ve Hüseyin Siret Özsever ile cevapladığı 32 soruluk bir ankette Fikret’in “hülya-ı saadetim” sorusuna verdiği cevap “Ayastefanos’ta [Yeşilköy] bir küçük ev (*planı cebimde*)”dir (*Kuran Burçoğlu, 2007, s. 154-155*). Fikret için, 1898’deki bu anketten 1906’da Aşiyân inşa edilene kadar geçen sürede “planı cebindeki” bu ev hayali, kendini özgür hissedeceği bir kaçısa tekabül ediyor olmalıydı. Bulunduğu ortamdan kaçma arzusunun temelinde özgürleşme isteği yatar. Özgürleşme arzusunun fiziki tezahürü Fikret’te evdir. Fikret ve çevresinin hayallerinde, eserlerinde bu düşünce yer kaplar. Tevfik Fikret, Hüseyin Cahit, Mehmet Rauf ve Hüseyin Kazım içinde buldukları ortamdan duydukları hoşnutsuzluk⁷ nedeniyle çareyi İstanbul’dan gitmekte bulmuş ve Fikret’in “Yeşil Yurt”⁸ adını verdiği proje için araştırmalar yapmışlardır. Onların “Yeşil Yurt” tasarıları özgürleşmeyi istedikleri ortamın özelliklerini anlatır. Yeni Zelanda’da yeni bir yaşam hayal etmişler, Yeni Zelanda olmayınca da Manisa’da bu hayalin peşinden gitmişlerdir. Fikret, hayal edilen yerler için yaşam biçimini tanımlamış, planlar

6. “Sanat sanat içindir” görüşünü savunan *Servet-i Fünûn* edebiyatı estetikmidir ve Tanpınar (2000, s. 108), “1908’den sonra biraz da Abdülhamid devri istibdadının neticesi olan estetizm’den ve bedbinlikten çıkıp ve imparatorluğu sarsan hâdiselerin ve köklü meselelerin içine girdiğini” ifade eder. Böylece edebiyat alanındaki estetizme dönemsel vurguyu yapar.
7. Rauf (2008, s. 47-48, 57-60), Yalçın (1999, s. 134), Kadri (2018, s. 103) anılarında eserlerine uygulanan sansüre, II. Abdülhamid’in baskıcı rejimine ve “yalnız siyasetin değil, bu siyaseti terviş ve kabul eden âdetlerin, an’anelerin ve âdetler ve an’anelerle teessüs etmiş âhlakın ve hayata” (Rauf, 2008, s. 48) duydukları hoşnutsuzluğu dile getirir ve burada yaşamının zorluğunu ve “Yeşil yurt” fikrinin doğuşunu sebepleriyle anlatır.
8. Rauf (2008, s. 60) ve Yalçın (1999, s. 134) anılarında bu projenin adını Fikret’in koyduğunu söyler. “Yeşil Yurt” tasarıları hakkında bkz. Dosya: Yeşil Bir Hayal: Yeni Zelanda. (2006, Nisan). kitap-lik, (93), s. 76-117. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

çizmiş ve bir maket yapmış olsa da bu hayaller gerçekleşmemiştir. Tanpınar (2002, s. 179), “Fikret’in ilhamında evin büyük bir rol oynadığını”, Fikret’in ve çevresinin kaçma hayallerinin sonunda onları şiire ve eve kaçmaya yönlendirdiğini ve her birinin kendi zevklerine göre yapılmış evlere sahip olduklarını söyler.

Fikret’in 1898’lere dek izi sürülebilen bu ev hayali, 1904 sonrasında yazmış olduğu bir mektupta görüldüğü üzere halen sürmektedir. Tevfik Fikret, “Ey Neyyir-i münkesir [gücenmiş, kırgın]” hitabıyla yazdığı mektupta kurduğu ev hayalinden bahseder (Andı vd., 1999, s. 13):

Dağ başında bir ev yapmak ihtiyacı şu son zamanlar bende en anüd [inatçı] bir fikr-i sâbit şiddetiyle icrâ-yı hükm etmeye başladı. Bazan o kadar meşgûl ve müstağrak [manevi halle kendinden geçen] ediyor ki hiçbir şey yapamıyorum. Yalnız planlarımın önünde bağlanmış, düğümlemiş, sanki -taktakasını beynimin her köşesinde birden işittiğim ve titrediğim- ilk keser ve egser ile oraya mihlanmış kalıyorum. Bütün havâss u hissiyatımla [duyular ve duygular], bütün kuvâ-yı maddiyye [maddi güçler] ve mâneviyyemle o çizgiler beni sarıyor, bağlıyor, düğümlüyor ve artık hiçbir şey yapamıyorum. Sanıyorum ki bu yuvaya malik olsam, kendime daha serbest mâlikiyyetim olacak.

Biraderimle [Şevki Bey] müşterek bir konağımız var ki istediğim gibi on ev vücûda getirebilir. Bunu satmak veyahud rehin etmek sûretiyle biraz para bulmaya çalışıyorum, kabil olmuyor.

Fikret, “dağ başında ev yapma ihtiyacı”nın açıkça gösterdiği gibi şehirden uzakta olmak istemektedir. Ev planlarının karşısında, evi zihninde inşa ederek orada yaşayacağı özgürlüğü hayal ediyor ve gerçekleşmesi için ne gerekeceğini düşünüyor. Bu mektupta ifade edilen dağ başında hayali kurulan ev karşısındaki duygular, Fikret’i “hiçbir şey yapamayacak” kadar “kendinden geçiren” bu tutum romantik davranışın işaretleri olarak okunabilir.

Fikret’in evini Yeşilköy yerine Rumelihisarı’nda yapmış olmasının birçok nedeni bulunabilir. O dönemde Robert Kolej’de çalışmaktadır, Rumelihisarı’nda ailesine ait yalıda yaşamakta ve bu çevreyi sevmektedir. Aşiyân yapılmadan önce yalıda yaşadıkları sıralarda Fikret’in Aşiyân’ın bulunduğu tepe üzerine gelip Aşiyân’ı burada yapma isteği eşi tarafından anlatılır (Tülbentçi,-). Salih Keramet Nigâr’in söylediği gibi; “Hisar kal’aları gibi ve adeta kuş bakışıyla, Boğaz’ın bütün güzelliklerini birden kucaklayan ‘Âşiyân’, yerini Fikret’in tam gönlünce seçtiği bir şair yuvasıydı.” (Salih Keramet Nigâr, *Fikret’in Hayatı ve Eseri, İlhami-Fevzi Matbaası, İstanbul, 1926, s.27’den aktaran Törenek, 2011, s. 11*). Evin yer seçiminde Fikret’in çalıştığı Robert Kolej’e yakınlık kadar şehirden ve geleneksel yaşamın getirdiği kurallardan uzaklık, Neyyir’e yazdığı mektupta ifade ettiği “dağ başında yaşama” isteği (Andı vd., 1999, s. 13), pitoresk Boğaziçi manzarası ve doğa içerisinde bulunma arzusu da etkili olmuş olmalıdır.

Fikret’in yaşadığı evler olan babasının Aksaray’daki konağı ve Rumelihisarı’ndaki yalı bir mahalle içerisindeydi. Mahalle mefhumu geleneksel göndermelerle yüklüdür, ama Aşiyân’ın bulunduğu yerde bir mahalleden söz edilemez. Ünaydın (2002, s. 17), Aşiyân’ın bulunduğu yerin ıssızlığını “Rüzgârlarla ağaçların sesinden başka, hiçbir sese alışmamış تنها Âşiyân” sözleriyle ifade eder. Çocukluğu Aşiyân’da geçen Halûk Fikret, civarın ıssızlığı üzerine şöyle der: “Belki biraz tedirgin olsam bile, her köşesiyle yakından ilgilendiği, dev ağaçlarla çevrili bu evde babam kendini o kadar mutlu hissedirdi ki onun hali beni de mutlu eder ve etrafın ıssızlığından etkilenmezdim herhalde” (Karaveli, 2007, s. 114).

Aşiyân’ın bulunduğu yer, geleneksel mahalleden farklılığı sadece fiziksel nitelikte olmayan, cemaatin, geleneksel dünyanın gündelik rutinlerinin de geçerli olmadığı bir ortam yaratır. Gündelik hayatın geçtiği yer olan mahalleyi Mayol (2009, s. 31) şöyle tanımlar: “mahalle, bir sosyal ‘güdüm’, diğer bir deyişle yakınlığın ve tekrarın so-

mut ancak temel gerçeğiyle size bağlı olan ortaklarla (*komşular, esnaf*) birlikte bir ortak var olma sanatını gösterme yeri olarak ortaya çıkar". Fikret, mahallede gelenekler yoluyla oluşmuş davranışlardan, yaşam biçiminden uzaklaşarak kendisini özgürleştirecek bir yerde yaşamayı seçmiştir. "Planı cebindeki" ev için düşündüğü yer olan Yeşilköy'ün⁹ seçilmeyişinin nedenlerinden biri de Fikret'in geleneksel mahalle ortamından uzaklaşmak istemesi dışında, yeni oluşmaya başlayan bu yerleşimden de uzak olmak istemesi olabilir. O, kendini kapatabileceği, özgür hissedeceği bir yer istemiş olmalıdır. 19. yüzyıl ikinci yarısından sonra yeni oluşmaya başlayan Yeşilköy, Nişantaşı, Erenköy gibi yerleşimler kültürel seçkinler tarafından rağbet görmekteydi. Yüzyıl dönümünde "Çoğu kent sakini açısından nerede oturacağına karar vermek artık sadece sosyoekonomik ölçütlere değil, giderek semtlerin kültürel 'değerine' de bağlı hale geliyordu" (*Eldem, 2010, s. 245*). Tanyeli (2007, s. 216), seçkinlerin "kitlel olarak 'kaçtıkları' bu yerlere" Fikret'in katılmamasını "kendisini modernleşen ve özgürlük talebi üreten Osmanlı üst sınıflarından kesin biçimde

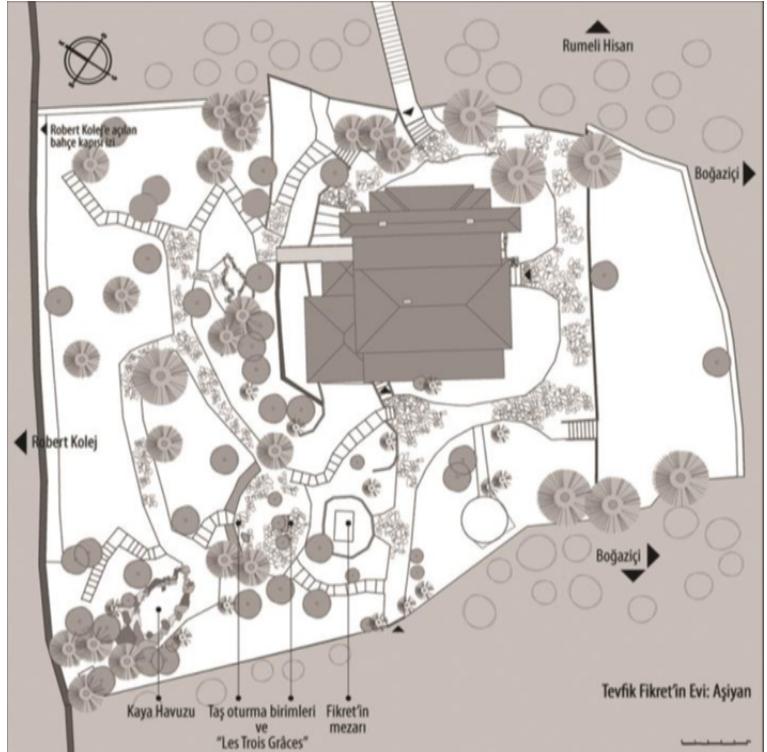
yalıtmak istediğinin daha açık bir ifadesi olmadığını" söyler. Tanyeli'ye (2007, s. 216) göre "O, hiç tereddütsüz, gerçek ve mutlak bir kaçışı amaçlayan, ancak söylediği sözle gündem belirleyen ilk Türk'tür".

Tevfik Fikret, Aşiyân'ı kendisi tasarlamıştır. Fikret'in mimari çalışmaları evi ile sınırlı değildir. İnşa edilmemiş olsa da Yeşil Yurt hayallerini proje ve makete aktarmış (*Kadri, 2018, s. 104, 419; Yalçın, 1999, s. 136*), Rumelihisarı'nda yakın arkadaşı Feridun Nigâr Köşkü (*Ertaylan, 1963, s. 103*), Namık Kemal'in Çanakkale, Bolayır'da bulunan mezarı (*Ekrem, 1930, s. 78-80*) Fikret tarafından tasarlanmıştır. Mekteb-i Sultani'nin 1907'de geçirdiği yangın sonrasında, 28 Aralık 1908 - 09 Nisan 1910 tarihleri arasında okulda müdür olan Fikret, okulun yenilenmesinde kendi tasarımlarını uygulamıştır (*Kuran Ö., 2016, s. 82-83*). Aşiyân'ın tasarımları için yaptığı çalışmalar Aşiyân Müzesi Arşivi'ndedir.

Mekân Kurgusu

Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân bu işe yarar. (*Bachelard, 1996, s. 36*)

Resim 1: Bahçenin mevcut durumu üzerine evin restitüsyon planı işlenmiştir. (Çizim: Yazar)



9. Uşaklıgil (1987, s. 641-645) anılarında *Servet-i Fünûn* dergisinin sahibi Ahmet İhsan Tokgöz'ün de evinin de bulunduğu Yeşilköy'de yaptırdığı kendi evinden bahseder.

Fikret'in evinde geleneksel mekân organizasyonu yoktur, yeni yaşam biçimini çevreleyen, kişiselleşmiş bir mekân organizasyonun tercih edildiği görülür. Eğimli bir araziye oturan Aşiyân, kâgir bodrum kat üzerinde iki katı ahşap olan üç katlı bir evdir. Bahçedeki eğim, evin oturduğu alanda düzenlenmiş ve eğimi kesen bir istinat duvarı ile evin düz bir zemine oturması sağlanmıştır (Resim 1 ve



Resim 2).

Zemin katta evin iki girişi bulunmaktadır; biri giriş holü sonrasında salona ulaşılan giriş kapısı ve diğeri de güneybatı cephesindeki kapıdır. Evin iki kapısının olmasının nedeni, birinden misafirleri salona doğrudan almak, diğeri ise aile kullanımı için düşünülmüş olmalıdır. Güneybatı yönündeki kapı merdiven holüne açılır. Merdiven holünden zemin kattaki mekânlara, ahşap merdivenle birinci kattaki yatak odası ile Fikret'in çalışma odasına ve bodrum kattaki yemek salonu ile servis mekânlarına ulaşılır. Bodrum katta yer alan servis mekânlarına kuzeybatı cephesindeki servis kapısından ulaşılır. Evin bahçe ile bağlantısını sağlayan diğeri iki kapı birinci katta bulunur; bunlardan biri Fikret'in çalışma odasındaki, diğeri de merdiven holündeki balkon kapısıdır, her ikisi de evin üç yanını saran balkon yoluyla köprüye ulaşımı sağlar ve bahçenin üst kotuna ulaşılır. Böylece evin her katından evin dışına, bahçeye ulaşım sağlanmıştır.

Bodrum katta yemek salonu, çamaşırhane, mutfak ve iki oda ile bir tuvalet bulunur

(Resim 3). Merdivenin karşısında yer alan yemek salonu, kapı-pencere aksına göre simetrik düzenlenmiştir. Yemek salonu ile mutfak arasında yemek servisi için olan pencere sonradan kapatılmıştır. Basık kemerli pencerelerin altında, onlarla birlikte tasarlanmış, Art Nouveau üslubunda kulpaları olan gömme dolaplar bulunur (Resim 4). Bu dolaplar Arts and Crafts mimarlığında da görülen mekân öğeleriyle bütünleşik

Resim 2: Kuzeydoğu cephesi, restitüsyon. (Çizim: Yazar)

Resim 3: Aşiyân, bodrum katı planı, restitüsyon. (Çizim: Yazar)

tasarlanmış dolaplarla benzerlik gösterir. Ünaydın (2002, s. 65), Fikret'in yemek odası,



eşyalar ve sofrâ düzeni ile ilgili şunları söyler:

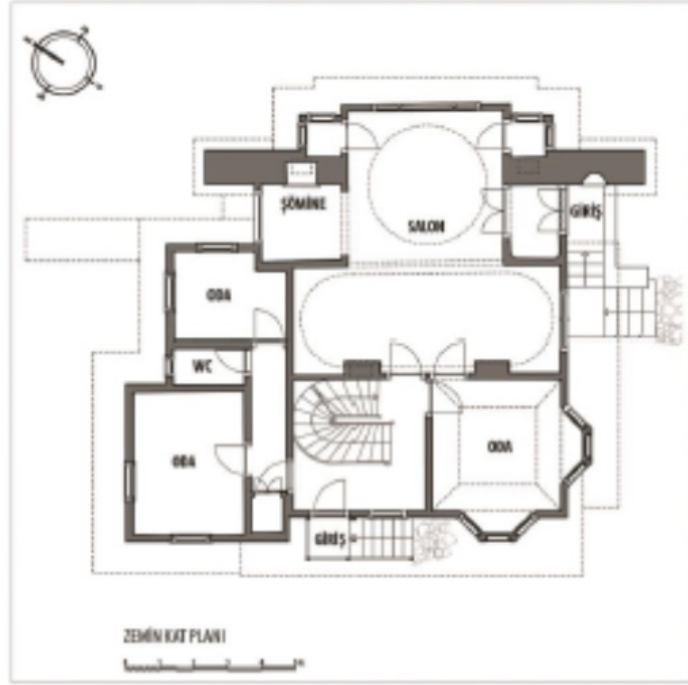
Yemek odası en alt kattadır. Pencereleri

Resim 4: Yemek odası ve pencere altındaki dolaplar. (Fotoğraf: Sena Özfiliz)

yüksekte kalır. İçlerinden birer saksı fütür sarkıyor. Büfesi, duvarların içine yapılmış kabarık gül oymalı, fevkalade zarif ve boydan boya uzun birer yerli dolaptır. Sofrası son derece temiz, süslü, tertipli... Uzun bir sofradır.



Resim 5: Aşiyân, zemin kat planı, restitüsyon. (Çizim: Yazar)



gibi alışkanlıklar yaygınlaşmaya başlamış; konut mekânlarında da yeni bir düzen oluşmuştur (İrez, 1989, s. 11; Demirarslan 2007, s. 44; Samancı, 2016, s. 185).¹⁰ Batı ile ticaretin artması da gündelik kullanım nesnelere İstanbul'daki mağazalarda bulunmasını kolaylaştırır. Fikret'in sofrasında gümüş çatal-bıçak takımı ve Limoges¹¹ porselenler gündelik hayatın estetik parçalarıdır. Kuran Burçoğlu (2021), Fikret'in sofa düzenine gösterdiği özenden ve eşinin bu konudaki hassasiyetinden ve ince zevkinden bahseder. Nazime Hanım, sofranın her gün bir önceki günden farklı çiçeklerle düzenlenmesini isteyen Fikret'in bahçesine de bu amaçla farklı cinslerde çiçek ektiğini söyler (Es, 2009, s. 98). Bunlar Fikret'in

10. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra aile, ev hayatı ve yemek yeme biçimlerindeki değişimler için bkz. (Duben ve Behar, 2014).
11. Yağız ve Ağır (2017, s. 48), 1881-1914 arası Şark Ticaret Yıllıkları'ndaki Batılı ürünlerin kaynaklarını inceledikleri çalışmada, Limoges porselenlerin Fransız kökenli Anthelme Chauvin'in Pera'daki mağazasından satıldığını ifade ederler.

Yemek salonu yalnızca aile fertleri tarafından kullanılmaz. Sevin (1965, s. 26), cuma akşamları Fikret'in dostlarıyla akşam yemeği yediklerinden bahseder. Yemek odasının kendi başına bir mekân olarak özel bir konuma gelmesi, sofa düzeni ve kullanılan unsurların seçimi gündelik hayata dair alışkanlıkların da değişimini gösterir. Osmanlı konutlarında 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra yemek düzeninde çatal, bıçak gibi öğelerin kullanılması, sandalyede oturarak yemek

estetik ihtiyacının göstergeleridir.

Zemin katta, güneydoğu cephesinde yer alan giriş kapısından küçük bir hole, ardından salona girilir (Resim 5). Giriş holünün karşısında salondan bir perde ile ayrılan küçük odada şömine yer alır. Evin güney köşesinde, iki cephesinde yarım altıgen çıkma olan oda yer alır. Güneybatı cephesindeki kapıya ulaşan merdivenin çıkış yönü sonradan değiştirilmiştir, 1915 öncesi fotoğrafta merdivenin binaya paralel yapılmış olduğu görülmektedir.

Giriş kapısı evin merdiven holüne açılır ve bu kısmın arkasında bir koridor üzerinde iki oda ve tuvalet yer almaktadır.

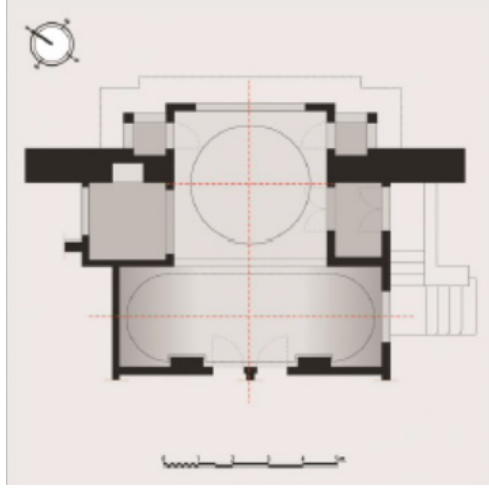
Ünaydın (2002, s. 7), “Rûbab’ın bir şiiri gibi süslü, rakik, samimiyetle, sanatkârane bir vukuf ile işlenmiş salona girdim. Hiç yanılmıyorum, Fikret’in bir şiiri de salonudur, bütün yuvasıdır.” demektedir. Eve gelenlerin ilk karşılaştıkları mekân hem edebiyat konuşmalarına uygun tasarlanmış hem Fikret’in kendisini, estetik beğenilerini yansıtan bir mekândır. Fikret zamanındaki dekorasyon ve eşyalara dair en geniş bilgi Ünaydın (2002) tarafından verilir. Ev dekorasyonu ve ev eşyalarının seçimi İngiltere kökenli Estetik Hareket’in izlerini taşır. Özellikle Japonya/Çin kaynaklı eserler¹² ev eşyaları koleksiyonunun bir bölümünü oluşturur.

Salon planı, bir kare ve bir dikdörtgenin bileşimi ile oluşmuş bir geometriye sahiptir (Resim 6). Rumeli Hisarı’na bakan kuzeydoğu cephesindeki çıkmada geniş bir pencere yer almakta ve mekânın esas aydınlığı bu yolla sağlanmaktadır. Salonun bu geniş pencereye göre simetrik kurgulanmış bir biçimi vardır. Giriş holü ve şömine odasının açıldığı salonun kare kısmının tavanı dairesel tekne tonoz ve bir giriş ile ayrılan bitişiğindeki dikdörtgen alanın tavanı eliptik tekne tonoz tavadır.

Böyle bir konumda bulunan bir evin salonunun, bahçeyle ve daha çok Boğaz manzarasıyla görsel olarak daha ilişkili olması beklenebilirdi. Oysa zemin kattaki salonun deniz tarafına açılan bir tek penceresi var; o da yan mekâna ait bir pencere. Mobilyalar ise pencerenin önünde, içe dönük olarak yerleştirilmiş, oturan kişi pencereye arkası dönük salona bakacak şekilde oturabiliyor. Mekânın ışığını daha çok Rumeli Hisarı tarafındaki geniş pencere sağlıyor, ağaçlar görülüyor, muhtemelen Hisar da görülüyordu -şimdi görülüyor.

Salonun kare planlı, daire tekne tonoz tavanlı kısmı, evin en geniş penceresinin bu mekânın bir cephesinde yer almasına rağmen içe dönük bir karakter gösterir. Mekânın içe dönük olması bir taraftan içerideki işlev ile ilgilidir. Burası bir

“edebiyat mahfili”¹³; toplanılan ve edebiyat konuşulan bir yerdir. Ortasındaki daire biçimli göbek ile birlikte tavanın biçimi, mekânın merkezileşen etkisini artırarak içe dönüşü vurgular. Mekânsal etki, plan düzleminin üçüncü boyuta taşınmış olması ve içe dönüş etkisini artırması nedeniyle çarpıcıdır.



Resim 6: Salon, mekân diyagramı.
(Çizim: Yazar)

Böyle bir mekân tasarlayan Fikret, muhtemelen buraya has bir oturma biçimi düzenlemiş ve mobilyaları buna göre yerleştirmişti. Bu içe dönük mekânda nasıl bir oturma düzeni vardı kesin olarak bilinemese de 1915 öncesine ait iki fotoğrafta görülen kanepeler, salonun ortasında, kare ve dikdörtgen alanların kesiştiği hatta yerleştirilmiş (Resim 7). Buradan yola çıkarak salonun kare planlı kısmında, ortaya dönük merkezi bir oturma düzeninin oluşturulduğu düşünülebilir. Oturma birimlerinin bu düzeninin, sohbetlerin yapılmasına uygun bir yerleştirme olduğu söylenebilir. Eve gelen birisi, holden geçtikten sonra doğrudan konuşmaların yapıldığı bu bölüme ulaşıyordu. Aşçıyan’ın dış dünyaya açık ama içe dönük mekânı salon, şairin edebi çevresiyle konuştukları konuya odaklandıkları bir yere dönüşüyordu.

Salonun dikdörtgen kısmının iki ucunda, “ana mekâna açılan kendi içinde mekânlar” olarak tanımlanabilecek yan mekânlar oluşturulmuştur. Bunların birini şömine odasının duvarı, diğerini de giriş holünün duvarı tanımlar. Salona açılan kapıların

12. Miyuki Aoki Girardelli (kişisel görüşme, Ocak 2021), bu eserlerin Japonya ya da Çin kaynaklı veya Batıda üretilmiş Uzakdoğu esinli eserler olduklarını ifade etmiştir.
13. Tevfik Fikret’in yaşadığı evlerdeki edebiyat toplantıları için bkz. (Anar, 2012).

Resim 7: Tevfik Fikret'in oğlu Haluk salonda. (Nedret Kuran Burçoğlu Aile Arşivi)



iki yanındaki geniş çıkıntılar da -biri bacadır- bu içerlek mekânların oluşumuna, tanımlı hale gelmesine katkıda bulunur. Bu alanlar, ortak mekândan ayrılma olanağı veren ancak ona bağımlı bireysel oturma köşeleridir. Ana mekânı farklılaştırır ve çoğaltır, kendi içlerinde daha samimi bir duruma da işaret ederler. Bunlardan kuzeybatı yönündeki girintide, Arts and Crafts etkileri olan baldaken biçimli kanepeler yer almaktadır (Resim 8). Güneydoğu yönündeki girintide ise pencere önünde koltuklar, sehpa yer alır (Resim 9).

Resim 8: Kuzeybatı yönündeki girinti içerisinde arkası kapalı, baldaken formulu kanepeler. 1915 öncesi. (İBB Atatürk Kitaplığı)



14. Colomina (2011, s. 244), Adolf Loos'un Müller Evi incelemesinde, Benjamin'in (2012, s. 96-98) Pasajlar, "Louis-Philippe ya da İçmekân" metninde kullandığı bu eğretilmeyi kullanır.

Bu türden ana mekâna katılan yan mekânlar Arts and Crafts içmekânlarında

görülen bir planlama biçimidir. Kimi zaman üçüncü boyut ile de tanımlanan bu yan mekânlar ana mekâna bağımlı özerk alanlardır. Aşıyan'ın salonunun kare planlı kısmındaki bir toplantı esnasında, loca¹⁴ gibi düzenlenmiş bu yan mekânlarda oturan kişiler, etkinliğe hem katılımcı hem izleyici olan bir konumdadırlar.

Salonun bu eklemli mekân kurgusuna, ana mekâna açılan şömine odası da katılır (Resim 10). Giriş holünün karşısında, salondan bir perde ile ayrılan küçük oda içerisinde şömine bulunur. Hem kendi içinde bir oda biçimindedir, hem de kapısız olup perde ile ayrıldığı için ana mekâna açılan bir girintidir. Akın (2016, s. 81; 2020, s. 36), bu mekânı Arts and Crafts göndermesi olarak değerlendirir. İç mekânda bu tip perde ile ayırma Arts and Crafts mimarlığında da görülür. Colomina (2011, s. 255), Adolf Loos'un tasarladığı evlerin içmekânlarını incelediği makalesinde, onun evlerinde de açıklıkların genellikle perdeler ile örtüldüğünü ve "böylece sahne etkisinin artırıldığını" ifade eder. Salonun "edebiyat mahfili" olma niteliği göz önüne alındığında şömine odasında bulunanlar bir "loca"daymışçasına -tıpkı salondaki diğer girintilerde bulunanlar gibi- salondaki



Resim 9: Salondan görünüş.
(Fotograf: Sena Özfiliz)

15. Fikret'in tasarladığı bu gömlekleri eşi dikerdi (Kuran Burçoğlu, 2007, s. 15). Ayrıca Tolstoy ve Fikret arasında kurulan bağlar için bkz: (Ünaydın, 2005, s. 47-48).
16. Ünaydın (2002, s. 64), bu oda hakkında şunları söyler: "Tavanı eski Türk evlerinin tavanları gibi müdevver [yuvarlak], üstü enginar gibi nebatlar resmedilmiş kahverengi kâğıt kaplı o oda, çok koyu ve ilhamkâr". Duvar kâğıdı tasarımı Fikret'e aittir (Kuran N., 2016, s. 16).

Resim 10: Salondan şömineye bakış. 1915 öncesi. (İBB Atatürk Kitaplığı)

konuşmalara izleyici olarak katılırlar.

Yaklaşık 2.30 x 2.40 metre boyutlarındaki bu oda, şöminenin sıcaklığıyla içeride bulunmayı zorlaştıracağından işlevsel bir problem olduğu söylenebilir. Şömine çevresinde oturma birimleri düzenlenerek yaratılan küçük girintiler (*Inglenook*) Arts and Crafts evlerinde yaygındır. Merkezi bir ısıtma sisteminin olmadığı dönemlerde şömine başında bir araya gelen mekânlardır bunlar. Fikret'in Aşiyân Müzesi Arşivi'nde bulunan, evi için yaptığı bir şömine eskizinde Arts and Crafts etkisi açıkça görülmektedir.

Zemin katta güneye bakan köşe oda kare planlıdır, iki duvarındaki yarım altıgen çıkıntılar, mekânın dışa açılmasını sağlar ve görüşü genişletir. Pencerelelerinden Boğaziçi ve bahçe görülür. Fikret'in bir fotoğrafında üzerinde kadife "Tolstoy gömleğiyle"¹⁵, bambu bir koltuğa oturmuş, Boğaziçi'ni izlediği görülmektedir (*Resim 11*). Odanın biri merdiven holüne diğeri salona açılan iki kapısı vardır. Merdiven holünden açılan kapı aile için, salona açılan kapı ise misafirler için yapılmış olmalıdır. Duvarları stilize bitki motifleri ile oluşturulmuş, William Morris tasarımları benzeri kahverengi¹⁶ duvar kâğıdı ile kaplıdır.

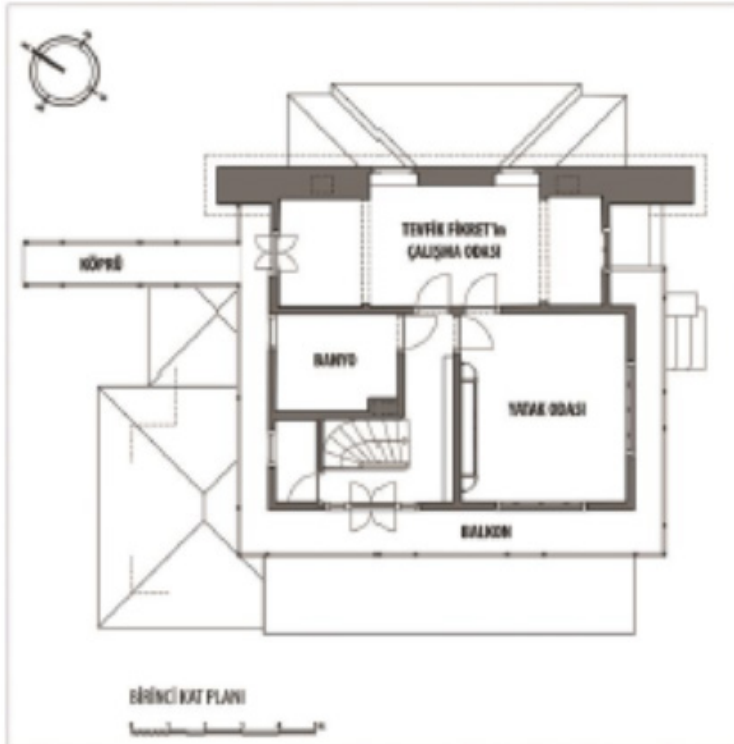


Resim 11: Tevfik Fikret zemin kat-
taki köşe odada. 1915. (Fotoğraf:
Rıdvan Âli Evrenosoğlu. Nedret
Kuran Burçoğlu Aile Arşivi)



17. Bugünkü durumunda koridordan çalışma odasına açılan kapının yönü değişmiştir. Fikret zamanında çekilmiş bir fotoğrafta iki kapının da aynı yöne açıldığı görülür.
18. Kuran, N. (2016, s. 15), Fikret'in "Arts and Crafts ruhunu taşıyan" çalışma masası ve sandalyesini evindeki marangozhane-
sinde yaptığını söyler.

Resim 12: Aşıyan, birinci kat planı, restitüsyon. (Çizim: Yazar)



Birinci katta çalışma odası ve yatak odası bulunur. Çalışma odasına biri yatak odasından biri koridordan açılan iki kapıdan girilir (Resim 12).¹⁷ Fikret'in evinde misafirlerin girebileceği alanlar ile hane halkına ait alanlar arasında bir ayrım yaptığı ve geçişleri özelleştirmiş olduğu

söylenbilir. Bu iki yan yana kapı, belki işlevsel bir gereklilik olduğu kadar odanın simetrisi için yapılmış gibidir. Çalışma odasının mekân kurgusu iki kapı arasındaki eksene göre simetriktir, tam altındaki salon kurgusu gibi.

Çalışma odası üç bölümden; girişi karşılayan orta alan ile sağ ve sol tarafta köşeleri yuvarlatılmış geniş kemerler ile ayrılan yan mekânlardan oluşur. Her iki alanın da tavan yüksekliği giriş önündeki alanın tavan yüksekliğinden alçak ve düzdür. Mekân kurgusu, salonda da görülen ana mekâna katılan yan mekânların birleşimi ile oluşturulmuştur. Bu odadaki kurgu işlevsel bir düzenlemeye işaret eder. Girişi karşılayan orta mekân, oturma birimleriyle bir dinlenme, karşılama, misafir ağırlama işlevlerine karşılık gelirken çalışma masasının¹⁸ olduğu bölüm pencereye arkası dönük, odaya ve bahçe kapısına hâkim şekilde oturan Fikret için çalışmaya kapandığı bir alandır (Resim 13). Köprü yoluyla bahçeye çıkışı sağlayan kapının bulunduğu kısımda kitaplar ve resim malzemeleri yer alır (Resim 14). Bu mekânın orta alana göre daha karanlık ve dışarı çıkış için kullanıldığı düşünülürse daha aydınlık olan orta mekânda resim yaptığı varsayılabilir.



Kapıların karşısındaki duvarın (kuzeydoğu yönünde) iki yanında pencereler yer alır (Resim 15). Ortadaki duvar, iki yanındaki denizlik genişliğinde (30 cm. civarında) ana duvardan taşmıştır. Bu duvar ve iki yanındaki pencerenin üzerinde yatay bir pencere yer alır. Simetri eksenindeki kapıların karşısındaki duvar tavana ulaşmaz (Resim 16). Duvar, yaklaşık 50 cm'yi bulan kalınlığı ile ahşap döşeme için fazladan yük oluşturmaktadır. Duvarın daha ince olması mümkünken tercih bu yönde olmamıştır. Evin kuzeydoğu cephesine hâkim taş duvarın ağırlığı, içmekânda buradan başka hiçbir yerde izini göstermez. Zemin katta şöminenin içine gömülü olduğu bu duvar, belki sadece etrafındaki taş kaplama ile taş duvarı çağrıştırabilir ancak bunlar dekoratif bir ifadeye sahiptir, büyük duvarın fiziki varlığına dair veriyi görsel olarak anımsatarak iletir, duvarın ağırlık ve sağlamlık duygusunu hissettirmez. Oysa çalışma odasındaki tavana değmeyen, genişletilmiş bu duvar, dışarıda görülen duvarın ağırlığını içmekâna taşır. Işık, duvarın iki yanındaki pencereden daha fazla üstteki alçak, yatay pencereden içeri alınır. Arts and Crafts evlerinde bölümlere ayrılmış, alçak, yatay pencereler yaygın olarak görülürler ve 15-16. yüzyıl İngiltere'sindeki pencere tiplerine göre daha basit profillere sahiplerdir (Yorke, 2013, s. 52).¹⁹ Kapılara doğru alçalan tek eğimli, ahşap nervürlü çatı ile birlikte duvarın yaklaşık 45 derece pah ile üst pencerenin pervaz hizasında bitmesi hem ışığın içeri

akmasına imkân verir hem bakışı üstteki pencereye ve gökyüzüne yönlendirir.



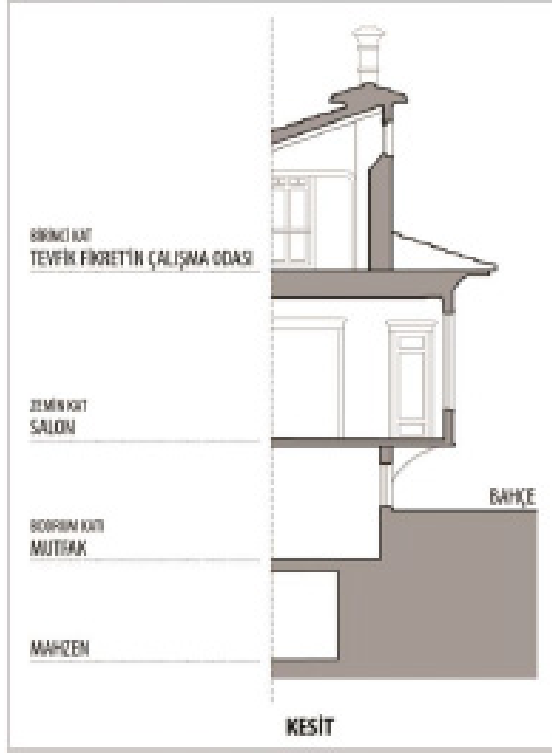
Resim 13: Çalışma odasında çalışma masasına bakış. 1915 öncesi. (İBB Atatürk Kitaplığı)

Resim 14: Çalışma odasında kitaplığa ve balkon kapısına bakış. 1915 öncesi. (Nedret Kuran Burçoğlu Aile Arşivi)

Resim 15: Çalışma odasında girişin karşısındaki duvar ve pencereler. (Fotoğraf: Sena Özfiliz)



19. Pevsner (1977, s. 186), Arts and Crafts mimarlığının öncü isimlerinden C.F.A. Voysey'in "çiplak duvarlarda ve uzun pencerelerinde kendini gösteren cesarettinden" bahseder.



Resim 16: Çalışma odasından geçen kesit. (Çizim: Yazar)

Cepheler

Konstrüksiyon, bilinçaltının rolünü üstleniyor. (Benjamin, 2012, s. 88)

Aşıyan'ın bahçe kapısından girdiğinde karşılaşılan kuzeydoğu cephesi, diğer cephelerin aksine simetrik bir şekilde düzenlenmiştir (Resim 17). Evi boydan boyaya geçen, kuzeybatı-güneydoğu doğrultusundaki kaba yonu taş duvar, her iki yönde arkasında birer mekân olmaksızın uzar, bu işlevsizlik durumu taş duvarın anlam katmanlarını artırır. Bir metre enindeki taş duvar taşıyıcılık açısından da işlevsizdir. Ev, onu ilk gören için, bu taş duvarın arkasında yapılmış gibidir.

Resim 17: Kuzeydoğu cephesi. (Fotoğraf: Sena Özfiliz)



Cephenin ana unsuru iki kat yüksekliğindeki (yaklaşık 9.50 metre) taş duvardır. Zemin katta, duvarın ortasından dışarıya doğru 1.40 metre kadar taşan, demir konsollarla desteklenen ahşap bir çıkma yapılmıştır. Geniş saçağı olan çıkma iki kademelidir; orta kısmı daha geniş ve derin, iki yanındaki kısımlar daha geride, dar biçimlendirilmiştir. Biçimsel olarak bu çıkma, üst sınıf Osmanlı konutlarındaki çıkmaları çağırıştırır. Çıkmanın iki yanında yer alan, ikinci kademedeki dar çıkmalar, içeride bir işleve hizmet edemeyecek kadar küçük boyutlardadır (yaklaşık 1 x 1 metre). Ancak bu mekânların varlığı cephede bir anlam kazanır. Çıkmanın iki kademe yapılmış olması, onun kitlesel etkisini hafifletmekte ve cepheye hareket katmaktadır.

Birinci kattaki Fikret'in çalışma odasının bu yöne açılan pencereleri iki farklı yüksekliktedir. Üst kademedeki yatay pencerenin altında, bu pencerenin iki yanına hizalanmış kepenkli dikdörtgen pencereler yer alır, içmekândaki simetriyi cephedeki simetriye taşırlar. Taş duvarın üst kesimindeki ahşap kaplama düşey ve evin diğer kısımlarındaki ahşap kaplama yatay olarak düzenlenmiştir, sadece bu duvarda düşey olarak düzenlenen ahşap kaplama duvarın düşey etkisini güçlendirir ve taş duvarın etkisini hafifleterek yükseltir. Geniş duvarın örtüsü kırma çatıdır. Bu örtü sistemi duvarın bağımsız kimliğini vurgular. Çatıda cepheye simetrik yerleştirilmiş iki baca yer alır. Bu bacalar Arts and Crafts mimarlığında olduğu gibi dekoratif düzenlemeye sahiptir. Ziyaretçileri karşılayan evin giriş cephesi, taş duvar üzerindeki bacalardan bodrum pencerelerine kadar simetrik yapısıyla neredeyse anıtsal bir görünüm sergiler.

Yaklaşık bir metre genişliğinde ve on üç metre uzunluğundaki duvarın güneydoğu ucundaki (Anadolu yakasına/Boğaziçi'ne bakan taraf) kitabe üzerinde Rumî tarih; ١٣٢٢ (1322) ve üzerinde "Aşıyan" ve kuzeybatı ucundaki (Robert Kolej'e bakan taraf) kitabe üzerinde Miladî tarih; 1906 yazmaktadır. Rumi ve miladi tarihin birlikte kullanılması o dönemin dilsel ikili dünyasına bir işaret olduğu gibi baktıkları yön ile de

ilişkili olarak doğuya ve batıya ait kültürel unsurlara kodlanmış bir sembolizm veya gelenek-yeni ikiliklerine de işaret ediyor olabilir.

Sözkonusu cephe kuzeydoğu yönüne bakmaktadır. Bu cephenin diğer cephelerden farklı olarak ağır bir taş duvara sahip olması akla Boğaz'dan gelen soğuğu engelleme amacını getirirse de bu niyetle yapılmış olsaydı evin en geniş penceresi buraya açılmış olmazdı. Bir başka yorum da bu duvarın baktığı yöndeki Rumeli Hisarı'nın taş dokusuna görsel bir gönderme olabilir. Ancak, taş duvarın varlığı bu varsayımların ötesinde bir anlama daha işaret ediyor olabilir mi?

Malzeme kullanımı, duvar ve pencerelerin yarattığı dolu-boş dengesi, duvar yüzeyi ve kademeli çıkmanın yarattığı yüzey-hacim dengesi yönünden bu cephe incelikle tasarlanmıştır. Cephede malzemenin niteliğinden gelen zıtlığın; taş ve ahşabın ağır-hafif, masif-kaplama, kalıcı-geçici his veren görünümünün yarattığı gerilimli çekicilik, duvar ve çıkma ilişkisinin yarattığı kapalılık-doluluk içerisindeki açıklık, dışarı fırlamanın yarattığı özgürleşme ruhu, evin gören gözü olma, eve davet eden açıklık olma taraflarıyla bu cephe şiirsel bir nitelik taşır.

Bahçe kapısından girildiğinde karşılaşılan taş duvarın yüksekliği ve büyüklüğü bir engel oluşturur, evi gizler. Ancak simetrik düzendeki cephede yer alan çıkma, penceresi ile evin içini haber verir. Evin en geniş ve belirgin penceresinin, salonun ortak ve dışa açık kullanımlı bir mekân olması düşünüldüğünde bahçe giriş kapısına bakması anlamlıdır.

Evin ilk karşılaşılan yüzü bu cephedir. Merleau-Ponty (1999, s. 130), "Nesneye bakmak onun içine dalmaktır ve nesnelere öyle bir sistem oluşturur ki biri diğerlerini gizlemeden ortaya çıkamaz." der. Bu taş duvar evi gizliyor ama dışa açılan büyük çıkma/penceresi ile kendisini haber veriyor. "Görmek, kendilerini gösteren varlıkların evrenine girmektir ve bu varlıklar birbirleri ardına ya da benim ardına gizlenebilir olmasalardı kendilerini gösteremezlerdi. Başka deyişle: Bir

nesneye bakmak onda ikamet etmeye gitmek ve orada, şeylerin hangi yüzlerini bu nesneye çevirdiklerine bağlı olarak her şeyi kavramaktır." (Merleau-Ponty, 1999, s. 130). Evin bahçe kapısına bakan cephe düzenlemesi, sağlamlık ve kapalılık hissi veren duvarından açılan salon penceresi ile eve davet eder niteliktedir. Eve doğu köşesinden bakıldığında evin taş duvarın arkasında yapıldığı ve ahşap çıkmasının bu duvardan taşarak evi haber verdiği görülür (Resim 18).



Resim 18: Eve doğudan bakış. (Fotoğraf: Yazar)

Evin bütününde taş duvar özel bir anlam kazanır; ne taşıyıcılık açısından gerekliliktir ne de içmekâna katkısı vardır. Duvarın arkasında kalan, duvara takılmış gibi duran ev ise mimari detaylarıyla duvarın öne çıkmasını sağlar. Fikret'in kişisel bir buluşudur denebilir bu duvar için. Taştan yapılmış bu duvarın işlevsel bir zorunluluğu yoktur ama mimari bir unsur olarak, ahşap bir eve eklenmesinin anlamı olmalıdır.

Frampton (1996, s. 521-522), Semper'in uzamsal bir alanı kuşatmak için iki ayrı malzeme kullanım yöntemine ilişkin olarak bahsettiği çerçevenin tektoniği ve sıkıştırıcı kütle stereotomisi farklılığının ontolojik sonuçlarından bahseder. Çerçevenin hava ve kütlelerin yersel etkisi, Frampton'a (1996, s. 522) göre yerçekimsel karşıtlıklardır ve çerçevenin maddesizliği ile kütlelerin maddiliğinin iki kozmolojik karşıtlığı simgeleştirdiğini ve bunların da insanın fiziki varlığının deneysel sınırları olduğunu söyler. Taştan, yığma olarak inşa edilmiş duvar sağlamlığı anlatırken ağırlığını yere, yeryüzüne doğru bırakır. Güneydoğu cephesinde mağara girişi izlenimini veren "Sokrates Penceresi" ile bütünleşirken bu vurgu güçlü bir şekilde hissedilir. Taş duvar sadece yeryüzüne değil yeraltına da uzanır.

Duvar, doğu köşesinden bakıldığında bir metrelik kalınlığını gösterir. Duvarın arka yüzeyindeyse, diğer cephedeki taşların az işlenmiş görünümünün aksine bosajlanmış köşe taşlarından sonra sıva başlar (Resim 19). Böylece ağırlığını hissettiren duvar etkisi sona erer. Fikret tarafından "Sokrates Penceresi" olarak adlandırılan pencere, bodrum kattaki mutfığa aittir. Pencere üzerindeki giriş sahanlığı, pencere çevresinde yığılmış etki bırakan taşlarla çevrelenmiştir. Doğal malzeme en az düzeyde biçimlendirilmiş ve bir mağara girişi görünümü yaratılmıştır.

Resim 19: Taş duvar ile bütünleşen "Sokrates Penceresi". (Fotoğraf: Sena Özfilliz)

Resim 20: Evin güneyden görünüşü. (Fotoğraf: Yazar)



Boğaziçi'ne bakan güneydoğu cephesinde giriş kapısı yer alır. Asimetrik düzenlenmiş cephe içmekânın yansımasıdır. Cephedeki ana unsurlar, giriş sahanlığı ve "Sokrates Penceresi"ni çevreleyen ve büyük duvarla bütünleşen yığın görünümündeki taşlar ve devamında evin üzerinde yükseldiği yarım bodrum katın taş duvarları, zemin kat köşe odanın yarım altıgen çıkması ve birinci kattaki evin uç yanını saran dar balkondur.

Güneydoğu ve güneybatı cephelerindeki yarım altıgen çıkmalar içmekânda birbirlerini geometrik olarak tamamlayarak mekânı genişletir. İçmekânda çıkmaların oluşturduğu geometri, dışarıda, evin köşesinde iki cepheyi birleştiren bir etki oluşturur. Birinci kattaki balkonun iki cephede devam etmesi bunu güçlendirir. Böylece ev, güneyden bakışta kütleli algılanır (Resim 20). İki cepheyi birleştiren bu etki, binanın taş duvara takılmış gibi duran haline kütleli bir güç katar.



Fikret'in evinde kullandığı çıkma, biçimsel özellikleriyle İngiltere'deki çıkma tipleri ile benzerlik gösterir. Geleneksel cumbalardan farklılaşan yarım altıgen biçimindeki çıkmalar, on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı mimarlığına Batı'dan gelen bir biçimdir. İngiltere'de çıkmaların (bay window) ilk örnekleri Ortaçağ'da görülür, iki yan kenarı açılı veya yarım altıgen biçimli çıkmalar ise Georgian dönem (1714-1837) İngiltere'sinde yaygınlaşmaya başlar (Jackson, 1992, s. 56). On dokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren özellikle sıra evlerde tekrar kullanılmaya başlanır (Jackson, 1992, s. 62). Çıkmalar, Queen Anne

canlandırmacı üslubunda ve Arts and Crafts evlerinde sıklıkla kullanılmıştır (Girouard, 1990, s. 1).

Giriş sahanlığı hizasından başlayan birinci kattaki balkon, arkasında mekân olmaksızın uzayan duvara değmeyerek duvarın duruşunu güçlendirir. Taş duvardan yaklaşık 1,7 metre ötede başlayan dar balkon evin üç cephesini sarmaktadır. Fikret'in ölümünden sonra yapılan ekler nedeniyle kuzeybatı cephesindeki balkon kaldırılmıştır. Akın (2016, s. 80; 2020, s. 36), balkonun dekoratif bir unsur olduğunu söyler ve bu balkon gibi "evin cephesi boyunca uzanan dar, dekoratif balkonlara 'Erenköy tipi' evlerde de karşılaşıldığına" dikkati çeker.

Evin üç tarafını saran oturulması zor darlıktaki²⁰ balkona biri merdiven holünden diğeri Fikret'in çalışma odasından iki kapı ile ulaşılır. Ayrıca bahçeye uzanan köprü yoluyla da dışarıdan balkona ve dolayısıyla eve girmek mümkündür. Balkon, cepheyi saran bir yarı açık alan olarak ev içi ile evin dışını; bahçeyi birbirine bağlayan sadece fiziksel değil görsel bir geçiş elemanıdır. Halûk Fikret, babasının "bazen balkona çıktığını, saatlerce Boğaz'ı seyrettiğini sonra da odasına girip masasının başına geçtiğini ve yazdığını" söyler (Karaveli 2007, s. 111). Balkondan, sabahın erken saatlerinde Boğaziçi'ni ve karşı kıyıları izlemek ve düşüncelere dalmak bir şair için ayrıcalıklı bir imkân olmalıdır. Bir mimari eleman, varoluşsal bir bağlantı elemanı olabilir mi? İçte kapalı ev ile onun dışındakileri birbirine bağlayan bir mimari eleman olarak balkon, evi hem fiziki mekân olarak bahçeye hem görsel olarak manzara, doğa ve Boğaziçi'ne bağlar. Ancak bu fiziksel ve görsel bağlantının ötesinde Fikret'in evindeki balkon, evin kapalılığını duvarına/çeperine açık bir alan koyarak dışarı açar. Evin üç yanını çeviren balkonun uzamsal bağlayıcılık işlevi vardır. Balkon, kuzeydoğu cephesindeki taş duvardan taşan çıkma ve penceresi ile benzer algıyı yaratır; duvarlarla sınırlandırılmış evin içiyle evin dışını uzamsal olarak bağlamak.

Evin ikinci girişi güneybatı cephesindedir (Resim 21). Giriş merdiveni, sahanlığı ve yarım altıgen çıkmayı örten zemin kat saçağı, balkonun altından başlar, inşaî olarak sorunlu bir üretilmiştir. Güneybatı cephesi olması nedeniyle ışık kontrolü işlevi de bulunur. Ayrıca evin arka kısmındaki odalar düşünülmezse saçak cepheye simetri sağlamaktadır.



Resim 21: Güneybatı cephesi. 1915 öncesi. (İBB Atatürk Kitaplığı)

Bu cephedeki giriş kapısı hane halkının kullandığı kapıdır, doğrudan ev içi sirkülasyon alanına ulaşılır. Saçak bu nedenle evin girişini kendisine doğru kapatarak içeri dönüşü vurgulayan sembolik bir mimari unsura dönüşür. Psikolojik olarak mahremiyet ve kapanma hissi verir.

Fikret'in ölümünden sonra birinci kattaki balkonun kuzeybatı yönündeki uzantısı kaldırılmış ve zemin kattaki odaların üzerine odalar eklenmiştir. Cephenin önceki durumu az sayıda fotoğraftan incelenebilmektedir (Resim 22). Yeni odalar eklenirken balkondan bahçeye bağlanan köprünün taş duvara doğru yaklaşık 50 cm. kaydırıldığı tespit edilmiştir. Eski halinin fotoğraflarına bakıldığında cephenin bahçeden görülen kesiminin zemin kattaki arka mekânların çatısı ve yalnızca birinci kat cephesi olduğu görülür, zemin ve bodrum katları istinat duvarının arkasında kalmıştır. Evin arka cephesi denebilecek bu cephenin diğer cephelere nazaran "tasarlanmamış gibi" olmasının sebebi istinat duvarı arkasında kalmış olması olabilir. Ancak planlar ve cepheler birlikte incelendiğinde projenin farklı bir yanı

20. Balkon, güneydoğu ve kuzeybatı cephelerinde yaklaşık 85 cm. ve güneybatı cephesinde 125 cm. genişliktedir.

Resim 22: Kuzeybatı cephesi. 1915 öncesi. (İBB Atatürk Kitaplığı)



Şiirsel İmge

Fikret, “Biz şiiri ‘lisân-ı rûh’ olmak üzere kabul ediyoruz” der (*Parlatır*, 2000, s. 30). Yuva (2017, s. 170-171), Fikret’in bu sözünü “Şiirin kişisel bir yaratma ve ifade olarak algılanmasının ona aynı zamanda yepyeni bir özgürlük getirdiğini” ve Fikret’in bu sözünün “geçmişle çok önemli bir kopma noktası olduğunu” ifade eder. “Türk şiirini temelinden sarsan, şiire iç dünyanın ifadesi olarak bakan” (Yuva, 2017, s. 170-171) Fikret, evinin tasarımında da kendi dünyasının izlerini aktarıyor olabilir mi?

Fikret evine Farsça yuva, kuş yuvası anlamına gelen “Aşıyan”²¹, bir pencereye “Sokrates Penceresi” ve bahçedeki üç ağaca “Les Trois Grâces” ismini vermiştir (Ünaydn, 2002, s. 65). Fikret için ev ve



bahçesi imgesel tasavvurunun parçasıdır. Bahçeyi doğal niteliklerini kullanarak değerlendirmesi, kaya, su gibi unsurları kullanması, ağaçlara isim vermesi, kayaya bir şiir yazması bu imgesel anlatımın parçasıdır.

Mevkiin adı Kayalar’dır. Kayalık olan yerin taşları evde büyük duvarı oluşturmuş, bodrum katı çevrelemiş ve ismi “Sokrates Penceresi” olan pencerede mağara görünümü yaratılmıştır (Resim 23). Fikret’in penceresi, Batı bahçelerinde ve 19. yüzyılda İstanbul’da uygulanan yapay grottolar ile görsel olarak ilişkilendirilebilirse de onlar gibi bir peyzaj unsuru olmayıp evin mimarisine bağlı bir düzenlemedir ve ardındaki mekânda mağaraya dair bir iz bulunmamaktadır. Taşlar, pencerenin çevresinde dekoratif şekilde yerleştirilmiştir, ancak yarı gömülü mekânın penceresi olması, zeminle kurduğu doğrudan ilişki ve birleştiği büyük taş duvar, onu farklı bir boyuta taşımaktadır; “Sokrates Penceresi” mağara imgesini taşımaktadır. Mağara imgesi bir taraftan da Fikret’in bahçede kaya havuzu olarak tasarladığı büyük kaya için düşündüklerinde de görülür: “Bahçedeki havuza hâkim taş bağırmı rüzgârlara, güneşlere karşı germiş ebülhevli [sfenks] andıran bir kaya vardı. Fikret, bu kayanın altını açtırmak, orasını kendisine bir kütüphane yaptırmak istiyordu. ‘Ölünce de beni oraya gömerler!’ diyordu.” (Ertaylan, 1963, s. 104). Kayanın altında kütüphane ve öldüğünde mezar olarak kullanma düşüncesi, bu imgenin sürekliliğini gösterir.

Doğal bir yapının, kayaların altına kütüphane yaptırmaya düşüncesi ve sonradan kendisine mezar olma isteği²², Fikret’in toplumsal kaçış temasının içsel bir yansıması ve şairin evle bütünleşmesi olarak görülebileceği gibi kayaların altında bir mekân yaratma düşüncesi bir mağarayı anımsatmaktadır. Mağara, oluşturucu bir imge (arketip) olarak değerlendirilir. Oluşturucu imgeler üzerine olan, “yapı faaliyeti ile varoluş arasında bir bağlantı kurma çabasında” olduğunu ifade ettiği yazısında Christ-Janer (1984, s. 7-11), mağara imgesini şöyle açıklar:

Resim 23: “Sokrates Penceresi”. (Fotoğraf: Yazar)

21. Kuntay (1959, s. 149), “bütün İstanbul’da ismi olan tek evin” Aşıyan olduğunu söyler. Akın (2020, s. 34) evin, “Arts and Crafts mimarlığında da olduğu gibi, ona kişisel bir kimlik tanıyan bir adı olduğunu” ifade eder. Batur (1993, s. 371-372), bu ismin “çağırıştırdığı şiirsel, hüzün ve içedönüklüğün dönemin egemen eğilimi olan Art Nouveau’nun sembolist estetiğinden hiç de uzak olmadığını” söyler.
22. Bölükbaşı (2005, s. 50) da Fikret’in ölümünden kısa bir süre önce kendisine “kendi sözlerinden bir kit’asını hakkettirmiş olduğu taşın yanına defnolunmasını” vasiyet ettiğini söyler.

Mağara bir “yapma” imgesi olmaktan çok öncelikle yaşantısal bir imge olarak ele alınmalıdır. Doğanın sunduğu olgulardan biri olarak mağara, yaşanan mekâna yeraltının gizemini katmaktaydı. İlkçağın ilk insanları için mağara, konut olarak yaşamı destekleyici bir imge oldu ve sığınağın fiziksel yararını sundu. Yinelenen imgelemenin kökeninde yatan, yeraltının fizyolojik gizemidir. Bütün insanlarca paylaşılan bu gizem, insanları zamanın dışında birbirlerine bağlayan yaratıcı bir yapıstırıcı olarak, ortak bir bağı simgeler.

Christ-Janer’ın (1984, s. 7), metninde “söz edilen şiirsel imgelerin, sürekli yinelenen ve eskiden beri var olmaları dışında zamana hiçbir göndermeleri olmayan imgeler” yani zaman-üstü olduklarını ve bunlara “oluşturucu imgeler” dendiğini ifade eder.

İmge, varoluş için bir güvence olan insan üretkenliğinin bir ürünüdür. Burada anlatılmak istenen, oluşturucu imgenin şiirsel, fiziksel bir imge olduğu, insanlar tarafından anlaşılabilir ve insanlarca biçimlendirilebilir olduğudur. (Christ-Janer 1984, 7)

İmge varoluşa destek olmak için var olur, zihin tarafından davet edilen bilinçli bir araç olarak değil. Bu, eyleme geçme ile gerçekleştirilir. Yaşanan imge varlığı destekler ve böylelikle, imgenin tesirini (imprint) gücünü gösterir. İmge tesirinin gizemi, yaşanan eylem olayının bir “yapma” eylemi olmasında yatmaktadır. Bu düzeyde, mimardan çok bir söylencesel ozan (mythopoiēt) olarak adlandırılmamız daha doğru olur. (Christ-Janer 1984, 9)

Fikret’in evi ve bahçesindeki taş/kaya kullanımları onu, Christ-Janer’ın (1984, s. 9) söylediği gibi bir şairin mimarlık pratiği için uygun gözükürken “söylencesel ozan” olarak tanımlanmasına imkân yaratır.

Yerel kayanın altında bir mekân yaratma arzusu, “Sokrates Penceresi” ile sağlanmış gözükmektedir, ancak kütüphane değil mutfak bulunmaktadır. Mutfaktan dışarı bakışta pencerenin etrafındaki kayalar

“bir mağaradaymış” izlenimi verir. Yarı gömülü bir mekânının penceresi olarak “Sokrates Penceresi” zemin/toprak, yeraltı/mağara ilişkisini güçlendirir. Ünaydın’ın (2002, s. 17), “Aşiyân’ın Hisara nazır duvarı -taşları iltizamî bir kabalıkla yontulup üst üste yığılmış gibi duran koyu gümüşi duvar- içinize vuhuş bir kovuğa girecekmışsiniz duygusunu verir.” sözleriyle evin ziyaretçiler üzerinde bıraktığı ilk etkinin “mağara” olması çarpıcıdır.

“Sokrates Penceresi” ismi verilen pencerenin bir başka anlam katmanı da ismi ile ilişkilidir. Sokrates’in ahlaki doğruluk peşinde oluşu, Fikret’in yakınlarının anılarında bahsedilen ahlak anlayışıyla örtüşmektedir. “Sokrates’in bütün düşüncesi, bütün çalışmaları ahlâka yönelmiştir. ... Ahlâkta da üstün, erdemli olmak bilgiye bağlıdır; ancak doğru bilgi -ama gerçekten doğru olan bilgi- doğru eyleme vardırır.” (Gökberk, 1990, s. 50).

Yere ait taşların kullanımı ev ile sınırlı değildir. Herhangi bir bahçe düzenleme tarzına bağlı olarak yapılmamış²³ bahçenin ana unsuru kayalar ile yapılan düzenlemedir. Bahçenin üst kısmındaki mevcut kaya, doğal yapısı bozulmadan biçimlendirilmiş ve etrafı taşlarla çevrilerek bir havuz oluşturulmuştur. Suyun kaya arasından/üzerinden akararak havuza ulaşması sağlanmıştır. Havuzun üst kısmındaki kaya aynası üzerine Fikret’in bir şiiri kazanmıştır. Şiirde kaya, başı olmayan bir sfenkse benzetilir ve kendisine hitap edilerek soru sorulur²⁴. Bahçenin üst kısmındaki kaya havuzundan aşağıdaki kotlarda taştan oturma birimleri, masalar yapılmıştır (Resim 24 ve Resim 25). Bunlar, Arts and Crafts Hareketi’ni de etkilemiş olan John Ruskin’in Brantwood’daki taş koltuğunu anımsatırlar²⁵. Akın (2016, s. 82-85; 2020, s. 37), “Fikret’in kayalara animist bir gözle baktığından söz etmek gerektiğini” söyler ve “Fikret’in Ruskin gibi kayalara, yeryüzünün bu çıplak biçimine, duyulan aşkın ilgisi için bir panteizmden söz edilebileceğini” ifade eder.

23. Cevat Rüştü (2005, 102), Fikret’in, Aşiyân’ın bahçesini kendi zevkine göre serbestçe düzenlediğini ifade eder, Fikret’in “Bahçesini süslemekte mevkiin tabii vaziyetinden istifade ederek İsviçrelilerin kabul ettikleri bir tarza yakın bir nevi ‘Jardin Alpin - Kayalıklı Bahçe’ vücuda getirmiş” diyerek bahçedeki kayalar arasındaki havuzdan ve kaya üzerindeki şiiirden bahseder.

24. [Kaya yazıtı] Ey taş, sen ey kitâbe-i jengin-i künfekân, / bir ser’şikeste heykel-i bül’hevli andırın / vaz’ınla seyr-i hilkat edersin, pür’ıştibâh / etdin mi bâri o büyük sırrı iktinâh? / Sen bâri anladın-mı, sen ey kalb-i zi’\huzur / hep taş yüreklerin neye âlemde şevk-i sîr? Ey taş, sen ey varlık âleminin paslı kitâbesi, / başı kırılmış bir sfenks heykelini andırın / durumunla, şüpheli-şüpheli, yaradılışı seyrederisin; / anladın mı bâri büyük sırrı sen? / Sen bâri anladın mı, sen ey huzur içindeki kalb, / hep taş yürekli, âlemde neye şenlik ve sevinç içinde? (Uzun, 1985, s. 164-165).

25. Akın (2016, s. 85; 2020, s. 38), Ruskin’in ölümünden sonra Servet-i Fünûn’da yayımlanan makaleye dikkat çeker: Jon Rasgin. Servet-i Fünûn, 480 (11 Mayıs 1316 / 24 Mayıs 1900), s. 179-185.

Resim 24: Bahçedeki taş koltuk ve masa. (Fotoğraf: Yazar)



Resim 25: Bahçedeki taş koltuk ve masa. (Fotoğraf: Yazar)



Fikret'in "Les Trois Grâces"²⁶ olarak adlandırdığı üç servi ağacı kayalardan yapılmış iki oturma birimi arasında yer alır (Resim 25). Fikret'in bu yan yana duran ağaçlara, Yunan mitolojisinden yaşam sevinci, yaratıcılık ve doğa ile ilgili bir ismi vermiş olması sembolik anlam taşır ve bu anlam Fikret'in düşünsel, duygusal ve yaratıcı dünyasına yabancı değildir. Fikret, çevresindeki unsurlarla, onlara isim vererek, mevcut kayanın üzerine "onunla konuşan" bir şiir yazarak varoluşunu doğa ile birlikte görmektedir. Tüm bu isimlendirmeler, ev ve sahibi arasında kurulan bağları güçlendirir, ev sahibinin yaşam dünyasını ortaya koyar.

Sonuç

Fikret'in içinde bulunduğu zaman ve ortamın getirdiği bilgi ve yaklaşımla beraber kişiliğinin, yaşam dünyasının bir yansıması olarak evini tasarladığı söylene-

bilir. Fikret'in psikolojik dünyası hakkındaki eserinde Teber (2002), onun yapıtları ve biyografisinin bütünlüğünden söz eder. Kuran Burçoğlu (2007; Kuran, N., 2015; 2016), Fikret hakkındaki yazılarında onun "bütünsel sanatçı kişiliği"ne, "sanatının ve yaşamının kopmaz bir bütün olduğuna" vurgu yapar. Bu vurgu sadece edebi eserlerine, resimlerine yönelik olmayıp evinin tasarımını da kapsamaktadır. Fikret, sadece edebi alandaki modernleşmeye katkısı, siyasal alana etki eden düşünceleriyle değil yaşam biçimi ve kendi tasarladığı eviyle de yenilikçidir. Evinin tasarımındaki seçimlerin gösterdiği gibi mimarlık faaliyeti onun için üzerinde çalıştığı şiiri kurmak gibidir. Edebiyat alanındaki üretimlerinin yanı sıra Romantizm etkili resimleri, Servet-i Fünûn dergisindeki Art Nouveau desenleri, evindeki Arts and Crafts ve Estetik Hareket etkileri ile Fikret, Batı'nın biçimlerinden etkilenmiş

26. Üç Güzeller: Yunan mitolojisinde Kharit'ler göze hoş olanı simgeleyen tanrıçalardır. Tanrıların ve insanların yüreğine neşe ve sevinç serpen, her çeşit sanat işini esinleyen, koruyan, insanda ve tanrıda yaratıcılık doğuran tanrıçalardır. (Erhat, 2003, s. 173)

ancak bunları özgün bir şekilde ortaya koymuştur. Kendi evini tasarlamak ve inşa etmek Fikret için uzun yıllar hayal ettiği yeni bir yaşam kurgusunun oluşturulmasını sağlamış ve bireysel varoluşunu ortaya koymasına imkân vermiştir. Aşiyân, tasarımcı ve sahibinin bireysel duruşunu ortaya koyması, Osmanlı konut geleneğinden farklılaşan mimarisi, mekân organizasyonu, dekorasyonu ve eşya seçimleriyle konut alanındaki modernleşmeye dair bir örnek olarak yüzyıl dönümü İstanbulu'nda "Osmanlı Estetizmi"nin yapısal bir örneğini sergilemektedir.

Kaynakça

- * Restitüsyon çizimleri, İstanbul Kültür Üniversitesi, Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü'nde Ocak 2010'da yürütücülüğü Prof. Dr. Nur Akın tarafından yapılan "Aşiyân Rölöve Projesi" ve evin 1915 öncesine ait fotoğrafları temel alınarak hazırlanmıştır.
- Akın, G. (2016). Distant Echoes: Fin de Siècle Ottoman Elites and the Aesthetic Movement. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*(28), 64-87.
- Akın, G. (2020). Uzak Yankılar: Estetik Hareket ve Osmanlı Dünyası. S. Ögel içinde, *Sanat Tarihi Defterleri* 18 (s. 1-53). İstanbul: Ege Yayınları.
- Akyüz, K. (1947). *Tevfik Fikret*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Anar, T. (2012). *Mekândan Taşan Edebiyat: Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Andı, M. (2007). Saray Karşısında Tevfik Fikret. B. Rona, & Z. Toprak içinde, *Bir Muhafif Kimlik - Tevfik Fikret* (s. 49-71). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Andı, M., Taşçıoğlu, Y., & Yorulmaz, H. (1999). *Mektuplarla Tevfik Fikret ve Çevresi*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.
- Aslin, E. (1981). *The Aesthetic Movement - Prelude to Art Nouveau*. New York: Excalibur Books.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Batur, A. (1993). *Aşiyân. Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 371-372). içinde İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Benjamin, W. (2012). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Bilgin, İ., Akın, G., Boysan, B., vd. (2010). *İstanbul 1910-2010 Kent, Yapılı Çevre ve Mimarlık Kültürü Sergisi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bölükbaşı, R.T. (2005). *Tevfik Fikret - Hayatı-Sanatı-Şahsiyeti*. İstanbul: Kitabevi.
- Christ-Janer, V.F. (1984). *Oluşturucu İmgeler*. *Mimarlık*(200), 6-11.
- Collard, F. (2011). *Art and Utility: Furniture Fit for Purpose*. S. Calloway, & L. Orr içinde, *The Cult of Beauty: The Victorian Avant-Garde 1860-1900* (s. 144-147). London: V&A Publishing.
- Colomina, B. (2011). *Mahremiyet ve Kamusalılık - Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cumming, E., & Kaplan, W. (1991). *The Arts and Crafts Movement*. London: Thames and Hudson.
- Demirarslan, D. (2007). Osmanlı'da Modernleşme/ Batılılaşma Sürecinin İç Mekân Donanımına Etkileri. *Erdem*, 15(45-46-47), 35-66.
- Dosya: Yeşil Bir Hayal: Yeni Zelanda. (2006, Nisan). *kitap-lık*, (93), s. 76-117. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duben, A., & Behar, C. (2014). *İstanbul Haneleri. Evlilik, Aile ve Doğurganlık, 1880-1940*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Ekrem, A. (1930). *Namık Kemal*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Eldem, E. (2010). *İstanbul: İmparatorluk Payitahtından Periferileşmiş Başkente*. E. Eldem, D. Goffman, & B. Masters içinde, *Doğu ile Batı Arasında Osmanlı Kenti; Halep, İzmir ve İstanbul* (s.

- 165-247). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eldem, S.H. (1984). Türk Evi Osmanlı Dönemi (Cilt I). İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı.
- Engin, V. (2018). Mekteb-i Sultani Nasıl Kuruldu. İ. Çalışlar içinde, Batı'ya Açılan Pencere. Galatasaray Lisesi'nin 150 Yılı. 1868 - 2018 (s. 92-123). İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Enginün, İ. (2012). Yeni Türk Edebiyatı. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erhat, A. (2003). Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ertaylan, İ. (1963). Tevfik Fikret: Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri. İstanbul: T. Emekli Öğretmenler Cemiyeti.
- Es, H.F. (2009). Tanımadığımız Meşhurlar. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Frampton, K. (1996). Rappel à L'ordre: the case for the tectonic. K. Nesbitt içinde, Theorizing a New Agenda for Architecture, an Anthology of Architectural Theory 1965-1995 (s. 518-528). New York: Princeton Architectural Press.
- Gadamer, H.-G. (2006). Truth and Method. London, New York: Continuum Publishing Group.
- Gautier, T. (1899). Mademoiselle de Maupin. Londra: Gibbings & Company, Limited.
- Gere, C. (2010). Artistic Circles: Design & Decoration in the Aesthetic Movement. London: V&A Publishing.
- Gere, C., & Hoskins, L. (2000). The House Beautiful: Oscar Wilde and the Aesthetic Interior. London: Lund Humphries in association with the Gefrye Museum.
- Girouard, M. (1990). Sweetness and Light, The "Queen Anne" Movement 1860-1900. New Haven and London: Yale University Press.
- Gökberk, M. (1990). Felsefe Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İnalçık, H., & Seyitdanlıoğlu, M. (2012). Sunuş. H. İnalçık, & M. Seyitdanlıoğlu içinde, Tanzimat, Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu (s. ix-xi). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İrez, F. (1989). XIX. Yüzyıl Osmanlı Saray Mobilyası. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Jackson, N. (1992). Views with a Room: taxation and the return of the bay window to the third rate speculative houses of nineteenth-century London. Construction History, 8, 55-67.
- Jones, M. (2014). A People's Palace. L. Trench içinde, The Victoria & Albert Museum: The World's Leading Museum of Art and Design (s. 6-19). London: V&A Publishing.
- Kadri, H.K. (2018). Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Hatıralarım: İstanbul Trabzon Selanik Suriye. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kalafatoğlu, P. (2009). Yüzyıl Dönümü İstanbul Mimarlığında "Viktorya Tarzı" Sayfiye Konutları. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Kaplan, M. (2014). Tevfik Fikret; Devir-Şahsiyet-Eser. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaveli, O. (2007). Tevfik Fikret ve Halûk Gerçeği "Atatürk'e Işık Tutan Şair". İstanbul: Doğan Kitap.
- Karpat, K. (2017). Osmanlı Modernleşmesi; Toplum, Kuramsal Değişim ve Nüfus. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kuban, D. (2020). Türk Ahşap Konut Mimarisi 17-19. Yüzyıllar. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kuntay, M. (1959). Tevfik Fikret. H. Yücebaş içinde, Bütün Cepheleriyle Tevfik Fikret, Hayatı-Hatıraları-Şiirleri (s. 146-149). İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık.
- Kuran Burçoğlu, N. (2007). Tevfik Fikret'te Yaşam ve Sanat. B. Rona, & Z. Toprak içinde, Bir Muhafif Kimlik Tevfik Fikret (s. 147-164). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kuran, N. (2015). Tevfik Fikret'te "aile" tasavvuru - Bir bütünsel sanatçı: Tevfik Fikret ve Ailesi. M. Dülger içinde, Ölümünün 100. Yılı Anısına Eğitimci Tevfik Fikret (s. 85-92). Ankara: Galatasaraylılar Birliği.
- Kuran, N. (2016). Tevfik Fikret'in Aile Hayatı ve Hayatında Sanatın Önemi. A. Yersu içinde, Ölümünün 100. Yıldönümünde Tevfik Fikret Sempozyumu (s. 7-21). İstanbul: İBB Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü.
- Kuran, Ö. (2016). Mimar Tevfik Fikret. A. Yersu içinde, Ölümünün 100. Yıldönümünde Tevfik Fikret Sempozyumu (s. 77-90). İstanbul: İBB Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü.
- Lambourne, L. (2011). The Aesthetic Movement. London: Phaidon Press Limited.
- Mayol, P. (2009). Konut. M. Certeau, L. Giard, & P. Mayol içinde, Gündelik Hayatın Keşfi; II Konut, Mutfak İşleri (s. 27-159). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (1999). Beden. Cogito(18), 128-134.
- Ortaylı, İ. (2018). İmparatorluğun En Uzun yüzyılı. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Pamuk, Ş. (2020). Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi; Büyüme, Kurumlar ve Bölüşüm. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Parlatır, İ. (2000). Tevfik Fikret Dil ve Edebiyat Yazıları. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Parlatır, İ. (2018). Tevfik Fikret. İ. Parlatır, İ. Enginün, Ö. Huyugüzel, B. Ercilasun, M. Özbacı, & A. Karaca içinde, Servet-i Fünun Edebiyatı (s. 23-101). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Pevsner, N. (1977). Ana Çizgileriyle Avrupa Mimarlığı. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Rauf, M. (2008). Edebî Hatıralar. İstanbul: Kitabevi.
- Rüşdü, C. (2005). Tevfik Fikret, Çiçekleri. S. Şahin içinde, Tevfik Fikret, Düşünce Dergisi, Nüsha-i Mahsûsa, 1918 (s. 101-104). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Samancı, Ö. (2016). XIX. Yüzyılın Birinci Yarısında Osmanlı Elitinin Yeme İçme Alışkanlıkları. S. Faroqi, & C. K. Neumann içinde, Soframız Nur Hanemiz Mamur: Osmanlı Maddi Kültüründe Yemek ve Barınak (s. 184-208). İstanbul: Alfa Tarih.
- Sevin, N. (1965). Ölümünün elliinci yıldönümünde Tevfik Fikret. Hayat(34), 23-26.
- Sontag, S. (2013). Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş - Susan Sontag'tan Seçme Yazılar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Stankiewicz, M. (1992). From the Aesthetic Movement to the Arts and Crafts Movement. Studies in Art Education, 33(3), 165-173.

- Tanpınar, A.H. (2000). Edebiyat Üzerine Makaleler. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A.H. (2002). Mücevherlerin Sırrı; Derlenmiş Yazılar, Anket ve Röportajlar. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Tanyeli, U. (2007). Mimarlığın Aktörleri / Türkiye 1900-2000. İstanbul: Garanti Galerisi.
- Tarım, R. (2006, Nisan). Servet-i Fünun Edebi Topluluğunun “Yeşil Yurt” Özlemi. *Kitap-1ık(93)*, 77-86.
- Teber, S. (2002). Aşyan'daki Kâhin - Tevfik Fikret'in Melankolik Dünyası. İstanbul: Okuyan Us Yayın.
- Tekeli, İ. (2009). İstanbul ve Ankara İçin Kent İçi Ulaşım Tarihi Yazıları. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tekeli, İ. (2013). İstanbul'un Planlamasının ve Gelişmesinin Öyküsü. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tokgöz, A. (2012). *Matbuat Hatıralarım (1888-1914)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Törenek, M. (2011, Ocak-Haziran). Tevfik Fikret ve Aşyan. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları(5)*, 7-27.
- Tülbentçi, F.F. (-). Büyük Türk Şairlerinden Tevfik Fikret. SALT Araştırma, Feridun Fazıl Tülbentçi Arşivi, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/17046>.
- Thys-Şenocak, L. (2011). Review: İstanbul 1910-2010 Kent, Yapılı Çevre ve Mimarlık Kültürü Sergisi / City, Built Environment and Architectural Culture Exhibition. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 70(3), 379-381.
- Uşaklıgil, H.Z. (1987). *Kırk Yıl; Anılar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Uzun, F. (1985). *Rübâb-ı Şikeste ve Tevfik Fikret'in bütün diğer eserleri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Ünaydın, R.E. (2002). *Ruşen Eşref Ünaydın, Bütün Eserleri, Hatıralar II. (N. Birinci, & N. Sağlam, haz.)* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ünaydın, R.E. (2005). Tevfik Fikret ve Gençlik. S. Şahin içinde, *Tevfik Fikret, Düşünce Dergisi, Nüsha-i Mahsûsa*, 1918 (s. 61-67). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Yağız, B., & Ağır, A. (2017, Aralık). XIX. Yüzyıl Sonu İstanbulu'nda Batılı Tüketici Ürünlerinin Dolaşıma Girdikleri Kanallar ve Yaratıcıları Hareketlenmeler: Şark Ticaret Yıllıkları Üzerinden Bir Araştırma. *Tasarım Kuram*, 13(24), 31-53.
- Yalçın, H.C. (1999). *Edebiyat Anıları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yerasimos, S. (2007). *Az gelişmişlik sürecinde Türkiye II: Tanzimattan I. Dünya Savaşına*. İstanbul: Belge Uluslararası Yayıncılık.
- Yorke, T. (2013). *Arts & Crafts House Styles*. Berkshire: Countryside Books.
- Yuva, M. (2017). *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.