

REPRESENTATION REGIMES OF REALITY IN *SERVET-I FÜNUN* (1896-1901)



FATMA DAMAK

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2025

REPRESENTATION REGIMES OF REALITY IN *SERVET-I FÜNUN* (1896-1901)

Thesis submitted to the

Institute for Graduate Studies in Social Sciences

in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Turkish Language and Literature

by

Fatma Damak

Boğaziçi University

2025

SERVET-İ FÜNUN'DA (1896-1901) GERÇEKLİĞİN TEMSİL REJİMLERİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Doktora Tezi

Fatma Damak

Boğaziçi University

2025

Servet-i Fünun'da (1896-1901) Gerçekliğin Temsil Rejimleri

The thesis of Fatma Damak

has been approved by:

Assoc. Prof. Nermin Zeynep Uysal
(Thesis Advisor)

Prof. Halim Kara

Assist. Prof. Olcay Akyıldız

Assist. Prof. Egem Atik Çetin
(External Member)

Assist. Prof. Murat Cankara
(External Member)

January 2025

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Fatma Damak, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature

Date

ABSTRACT

Representation Regimes of Reality in *Servet-i Fünun* (1896-1901)

This dissertation focuses on the publication of *Servet-i Fünun*, the illustrated popular science and culture magazine, between 1896 and 1901, when it accompanied the Edebiyat-ı Cedide authors. It analyses the connection between the discourse of reality in the columns and the regimes of representation in the stories simultaneously published in the magazine. The discourse of reality in the magazine is based on the phenomenon of actuality, which is perceived as a cumulative mass of events in the world, occurring naturally or through human agency, indexed to the here-and-now, supported by visuality, and orientated towards progress. Through the discourse of reality, it exhibits the magazine's intricate network of interaction and competition between the Ottoman Empire and the contemporary world. This understanding of reality, which was an extension of Ottoman modern culture at the end of the 19th century, also transformed the narratological, thematic and aesthetic construction of 137 stories. "Actual" agendas such as science, technology, reason, modern daily life, and modern individuality were the subjects of the stories. These subjects were narrativized in accordance with historical and photographic reality through experimental techniques such as authoritative narration, dialogue, letters. In some stories, the representation of reality is reconciled with the progressive ideals that are integrated with reality in columns, while in others, the ideals attributed to reality are distanced from or questioned. Thus, the dissertation argues that the regimes of representation of reality in the stories of *Servet-i Fünun* diversified on a spectrum from idealism to modernism, two mutually exclusive extreme aesthetic attitudes.¹

¹ For an extended abstract in English, see Appendix A.

ÖZET

Servet-i Fünun'da (1896-1901) Gerçekliğin Temsil Rejimleri

Bu tez resimli, popüler bilim ve kültür dergisi olan *Servet-i Fünun*'un Edebiyat-ı Cedidecilere eşlik ettiği 1896-1901 arasındaki yayınına odaklanır. Dergide yayımlanan köşe yazılarındaki gerçeklik söylemi ile hikayelerdeki temsil rejimleri arasındaki bağlantıyı inceler. Köşe yazılarındaki gerçeklik söyleminin, aktüalite fenomenine dayandığını; aktüaliteninse dünyada doğal yollarla veya insan edimiyle vuku bulan, şimdi-buraya endeksli, görsellikle destekli, ilerleme istikametli, kümülatif olaylar yığını olarak algılandığını savlar. Gerçeklik söylemi aracılığıyla derginin Osmanlı İmparatorluğu ile çağdaş dünya arasında kurduğu etkileşime ve rekabete dayalı, girift iletişim ağını sergiler. 19. yüzyıl sonunda Osmanlı modern kültürünün uzantısı olan bu gerçeklik söyleminin, dergideki 137 hikayenin anlatıbilimsel, tematik ve estetik kurulumunu dönüştürdüğüne işaret eder. Bu doğrultuda bilim, akıl, modern gündelik yaşam gibi “aktüel” gündemlerin hikayelerde konu edildiği; bu konuların otoriter anlatım, diyalog, mektup, günlük gibi deneysel tekniklerle, tarihi ve fotoğrafik gerçekliğe uygun biçimde anlatısallaştırıldığını öne sürer. Kimi hikayelerde gerçeklik temsiline, köşe yazılarında gerçeklikle bütünleştirilen ilerlemeci ideallerle uzlaştırıldığını; kimilerindeyse gerçekliğe atfedilen ideallerden uzaklaşıldığını veya bu ideallerin sorgulandığını gösterir. Böylece *Servet-i Fünun*'daki hikayelerde gerçekliğin temsil rejimlerinin, birbirini dışlayan iki uç estetik tavır olan idealizmden modernizme doğru giden bir spektrumda çeşitlendiğini iddia eder.

CURRICULUM VITAE

NAME: Fatma Damak

DEGREES AWARDED

PhD in Turkish Language and Literature, 2025, Boğaziçi University

MA in Turkish Language and Literature, 2018, Boğaziçi University

BA Turkish Language and Literature, 2011, Boğaziçi University

AREAS OF SPECIAL INTEREST

19th century Ottoman-Turkish literature, history of modern Turkish literary criticism, representation of gender and sexuality in the modern Turkish novel and story

PROFESSIONAL EXPERIENCE

Academic Appointments

Instructor, Department of Humanities and Social Sciences, Ozyegin University, 2014-present.

Part-time instructor, Department of Political Science, Galatasaray University, 2020-2021.

Other Academic Activities

Reviewer for a manuscript from *Middle Eastern Literature*.

AWARDS AND HONORS

GTOT (Gesellschaft für Turkologie, Osmanistik und Türkeiforschung) Conference

Travel Grant, Turkologentag 2023 Conference

Turkish Prime Ministry Scholarship, 2006 – 2011

PUBLICATIONS

Peer-reviewed Articles

Damak, F. (2019). *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet: Yası yazıya tutturmak. Monograf: Edebiyat Eleştirisi Dergisi, 11, 99-130.*

Damak, F. (2018). Erkekliğin yitiminden *queer*in bitimine doğru: *Troya’da Ölüm Vardı. Toplum ve Bilim, 145, 233-260.*

Book Chapters

Damak, F. (2024). Edebiyatın sınırlarını eleştiriyi aşmak: Mehmet Rauf’un edebiyat eleştirisi etkinliği. In D. Aktan Küçük (Ed.), *Şedit arzu:İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e Mehmet Rauf edebiyatı* (pp. 21-48). İstanbul: Everest.

Damak, F. (2017). Müge İplikçi. In Ç. Günay-Erkol and B. Alkan. (Eds.), *Dictionary of literary biography: Turkish novelists since 1960 second series volume 379* (pp. 169-176). Michigan: Gale Cengage Learning.

Conference Proceedings

Damak, F. (2023). The narrative of colonial desire wrapped in equalitarian dreams: Hüseyin Cahit Yalçın’s “Hayat-ı Muhayyel.” In *Turkologentag 2023 Conference, University of Vienna, Vienna, Austria, September 21-23.*

Damak, F. (2020). Geçirgen duvarlar, yalıtımsız hayatlar: Bir apartman anlatısı olarak *Rüya Günlüğü*. In *Türkiye’de Modern İç Mekânlar Sempozyumu 1, Özyeğin University, Istanbul, Turkey, June 15-16.*

Damak, F. (2019). Mehmet Rauf’un *Kâbus* romanında aile idealinin çöküşü. In 16. *Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi, Middle Eastern Technical University, Ankara, Turkey, November 26-28.*

Damak, F. (2019). Tefrikada kalan mecruh erkeklik anlatıları: Mehmet Rauf’un *Serap ve Kâbus*’u. In *Tefrikanın İmkânları, ANAMED, Istanbul, Turkey, November 22.*

Damak, F. (2019). *Servet-i Fünûn*'dan küresel edebiyata açılan bir pencere: Mehmet Rauf'un edebiyat eleştirisi. In *Asır Sonu Kültür Tarihi'nde Servet-i Fünûn Çalıştayı, NHKSM and Boğaziçi University Departmen of Turkish Language and Literature, Istanbul, Turkey February 27.*

Damak, F. (2019). *Hayal İçinde* romanında değişen kent ve yeni kentlilik tasavvuru. In *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi II. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi (CONGIST), Istanbul University, Istanbul, Turkey, September 18-20.*

Damak, F. (2018). *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet: Yası yazıya tutturmak.* In *Yazıdan Söze – Lisansüstü Sempozyumu, Boğaziçi University, Istanbul, Turkey, October 11-12.*

Damak, F. (2017). 'Beyaz Mantolu Adam' ya da kılık değiştiren cinsiyetler. In *15. Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi, Middle Eastern Technical University, Ankara, Turkey, November 1- December 1*

Damak, F. (2014). *Troya'da Ölüm Vardı: Dolaptaki queer anlatılar.* In *Yazıdan Söze – Lisansüstü Sempozyumu, Boğaziçi University, Istanbul, Turkey, May 22-23.*

Damak, F. (2012). *Anayurt Otel'i'nde sahibini arayan 'defo.'* In *Modern Türkçe Edebiyat Sempozyumları 2: Yusuf Atılgan. Kadir Has Üniversitesi, Istanbul, Turkey, October 18-19.*

Other Publications

Damak, F. (2019). Tarihin kaydını tefrikada tutmak: Mehmet Rauf ve *Serap*. In *Serap* (pp. 9-17). İstanbul: Koç Üniversitesi.

Damak, F. (2018). *Servet-i Fünun'dan 'cihani' edebiyata: Mehmet Rauf'un edebiyat eleştirisinin haritası.* (Unpublished MA thesis). Boğaziçi University, İstanbul, Turkey.

Intralingual Translation

Çelik, Z. (2020). *Avrupa Şark'ı bilmez: Eleştirel bir söylem (18972-1932).* (Int. Trans. Damak, F. and Dilek, Es. D.) İstanbul: Koç Üniversitesi.

Mehmet Rauf. (2019). *Serap.* (Int. Trans. Damak, F.) İstanbul: Koç Üniversitesi.

TEŞEKKÜR

Bu tezi, birçok kişinin sunduğu katkılar sayesinde tamamladım. Kıymetli danışmanın Zeynep Uysal tezin her aşamasında içtenlikle yanımda durarak kendi fikirlerime güvenmemi sağladı; zihin açıcı yorum ve önerileriyle beni daima yüreklendirdi. En başından itibaren tez komitesinde yer alan Olcay Akyıldız ve Murat Cankara, yapıcı eleştirileriyle bana yol gösterdiler ve heyecanımı paylaştılar. Yüksek lisans danışmanım olan ve doktora jürisinde bulunmayı da kabul eden Halim Kara ve tezi sadece bir jüri gözüyle değil, aynı zamanda bir redaktör titizliğiyle okuyan Egem Atık Çetin, görüş ve önerileriyle tezin son halini almasına vesile oldular. Boğaziçi Üniversitesi'ndeki hocalarım, verdikleri derslerle ufkumu genişlettiler. Akgül Zorbay ise bürokratik işlerde yardımlarını hiç eksik etmedi. Tüm destekleri için, her birine teşekkür ederim.

Edebiyat-ı Cedidecilerin hikayelerini, yazar kadrosunda bulundukları *Servet-i Fünun*'un yayın politikasıyla birlikte okuma fikri, Zeynep Uysal'ın 115K608 numaralı *Osmanlı Kültür Tarihinde Servet-i Fünun Dergisi* başlıklı TÜBİTAK projesi kapsamında açtığı TKL 689: Asır Sonu Edebiyatı Olarak *Servet-i Fünun* dersindeki verimli tartışmalar eşliğinde ortaya çıktı. Bu projenin araştırmacılarından olan Deniz Aktan Küçük'ün açtığı ve tüm nezaketiyle beni dinleyici öğrenci olarak kabul ettiği TKL 48C: Asır Sonu Osmanlı Romanı ve Kent Deneyimi dersi ise, *Servet-i Fünun* üzerine düşünürken modern kent ve kentlilik mevzusuna dair zihnimde birçok pencerenin açılmasına önayak oldu. Ayrıca bu proje sonucunda, derginin 255 ile 553 arasındaki toplam 297 sayısının taranıp dijitalleştirilmesiyle oluşturulan veritabanı, tez için yaptığım arşiv çalışmasını bir hayli kolaylaştırdı. Bu vesileyle projeyi gerçekleştiren Zeynep Uysal, Halim Kara, Veysel Öztürk, Deniz

Aktan Küçük ve Ahmet Ersoy ile birlikte adını sayamadığım tüm emekçilere; ayrıca projeyi destekleyen TÜBİTAK’a teşekkürlerimi sunarım.

Tez yazım sürecinde Özyeğin Üniversitesi’ndeki hocalarım ve çalışma arkadaşlarım da desteklerini benden esirgemediler. Sağladıkları huzurlu çalışma ortamı ve yardımları için Canan Sümer, İktil Selçuk, Senem Timuroğlu; bir yıllık izne çıkarken “senindir; bu odaya kapanıp tezini yazarsın” diyerek ofis anahtarını hiç düşünmeden bana bırakan Ali Sipahi; tezle ilgili veya ilgisiz, aklıma ne zaman bir şey takılsa benimle birlikte düşünmekten geri durmayan Alpkan Birelma, Özlem Dilber, Tarcan Kumkale, N. Pınar Uğurlar, Ramiz Üzümçeker, Ali Yağız Yıldız; hikayeleri Latin alfabesine aktarıırken sorun yaşadığım noktalarda fikirlerini benimle paylaşan Güneş Sezen; yorgun düştüğüm zamanlarda ikram ettiği sıcak çay-kahvenin yanında hoş sohbetiyle havayı tazeleyen Yeter Abla olmak üzere, Sosyal Bilimler Fakültesi’nin tüm paydaşlarına minnet borçluyum. Tezi hazırlarken ulusal ve uluslararası konferanslara katılarak çalışmama dair geri bildirim alma fırsatım oldu. Seyahatlerim için finansal destek sağlayan Özyeğin Üniversitesi’ne, bürokratik işlemlerde yardımcı olan Gül Harrison, Arzu Akgül ve Çiğdem Güler başta olmak üzere tüm idari çalışanlara ve sunumlarımı dinleyip görüşlerini paylaşan meslektaşlarıma teşekkür ederim. Boğaziçi Üniversitesi’ndeki lisans sıralarından Özyeğin Üniversitesi’ndeki çalışma arkadaşlığına dek yaptıkları her eylemle, dostluğun ve dayanışmanın kıymetini defaatle gösteren Murat Narcı ve Ş. Seda Yücekurt-Ünlü’ye ise ne kadar teşekkür etsem az kalır.

Mesafe tanımaksızın benimle kurdukları tez yoldaşlığı için arkadaşlarım Elif Kevser Özer’e, Seren Üstündağ’a ve Uğur Çalışkan’a; kızkardeşlikleri için Nihan Akman’a, Pelin Aksoy-Kapıkıran’a, Şima İmşir’e, Gülnihal Kavaklıoğlu’na, Seda Özdemir’e ve Alev Parlak’a; moral, motivasyon desteklerinden ötürü Cenk Çetin’e,

Vahap Kapıkıran’a, Oğuz Albayrak’a; muhabbetlerinin yanı sıra sundukları kitap desteği için Erdi İnci, Mehmet Erkurt ve Erkan Akpınar’a minnettarım. Bilgisayar karşısında tıkanıp kaldığımda, sorduğu sorularla beni yeniden yazmaya teşvik eden Sinem Öztep’e de teşekkür ederim.

Son olarak tüm destekleri için anneme, babama ve kardeşlerime müteşekkirim. Sorgusuz sualsiz her koşulda yanımda olan Özkan Akpınar’a ise şükran borcumu asla ödeyemem.



İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2: <i>SERVET-İ FÜNUN</i> 'DAN EDEBİYAT-I CEDİDEYE: GERÇEKLİĞİN ANLAM HARİTASI	29
2.1 <i>Servet-i Fünun</i> 'da gerçekliğin kaynakları ve imkanları	33
2.2 Musahabe-i Edebiye: Gerçekliğin eleştirisi ya da eleştirinin gerçekliği	64
2.3 Gerçekçi edebiyat: Tarifi mi tarihi mi?	88
BÖLÜM 3: ASIR SONU GERÇEKLİĞİNİN İDEALİST TEMSİLLERİ.....	102
3.1 Ezber bozan birliktelik: 19. yüzyıl Osmanlı yazınında idealist gerçekçilik ..	108
3.2 Terakki ve tekamül yolunda erdemli insan hikayeleri	121
3.3 “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden”: Terakki ve tekamüle dair diyaloglar	144
3.4 “Hayat-ı Muhayyel”: Terakki ve tekamülün ütopyacı projeksiyonu	167
BÖLÜM 4: MODERNİST ESTETİĞE DOĞRU: ASIR SONU GERÇEKLİĞİNİN FRAGMENTAL TEMSİLLERİ	184
4.1 “Meftur-ı Gayret”: Sil baştan terakki neydi?.....	196
4.2 “Güzin”: Modern hayat kâşifinin hikayesi	214
4.3 “Bir Ruznameden Müfrez”: Terakki çağında temsiliyet krizi.....	226
BÖLÜM 5: SONUÇ.....	236
EK A: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)	245
EK B: LİSTE 1: İDEALİST GERÇEKÇİ HİKAYELER.....	250
EK C: LİSTE 2: MODERNİST ESTETİĞE AÇILAN HİKAYELER.....	251
KAYNAKÇA.....	258

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Servet-i Fünun dergisi, Edebiyat-ı Cedide yazarlarına ev sahipliği yaptığı 1896-1901 yılları arasında, geniş kapsamlı içeriği sayesinde, 19. yüzyıl sonu Osmanlı kültürünün ve edebiyatının merkezlerinden biri haline gelir. Ahmet İhsan [Tokgöz] (1868-1942) öncülüğünde 1891’de *Servet* gazetesinin bilim eki olarak çıkan dergi, yaklaşık bir yıl sonra Ahmet İhsan’ın imtiyaz almasıyla özerk bir kitle iletişim aracı olarak Osmanlı basınında yerini alır.² Dergi, 1892’den itibaren “Musavver Osmanlı Gazetesi” ibaresiyle okur kamusuna sunulur; görsellik, popüler bilim ve kültür odaklı yayın faaliyeti sürdürür. Bu sebeple derginin içerik katalogu da bir hayli zengindir. 15 Mart 1892 tarihli ilk müstakil sayısının kapağında, dergide ele alınacak konular “edebî, fennî, sanayî ve ticarî” olarak sıralanır. Hal böyle olunca, çiçeği burnunda bilimsel buluşlardan teknolojik icatlara, Osmanlı İmparatorluğu’nun başkenti ve vilayetlerindeki her türlü son gelişmeden dünya genelinde vuku bulan yakın zamanlı olaylara, imparatorluğun ve dünyanın muhtelif yerlerine kısa süre önce yapılan seyahatlerde alınan notlardan sanatın -resim, müzik, edebiyat gibi- farklı alanlarında üretilen son eserlere ve sanatla ilgili taze tartışmalara kadar pek çok aktüel içeriğe, büyük ölçüde görselleriyle birlikte, dergide yer verilir.³

² Birkaç kısa aranın dışında dergi, kurulduğu tarihten 25 Mayıs 1944’e kadar yayımlanır. Toplamda 2461 sayısı çıkan dergi, Osmanlı İmparatorluğu’ndan Cumhuriyet’e devreden en uzun süreli yayın organlarından biri olur. Bu tezde, derginin özellikle 1896-1901 arasındaki yayınına odaklanılacağı için derginin ilerleyen sayıları ve yayın politikası üzerinde durulmaz. Derginin ortaya çıkma sürecini ve basın hayatındaki serüvenini Ahmet İhsan, birincil ağızdan ayrıntılı biçimde anlatır. Bunlar için bkz. Ercilasun (haz.), 1996; Tokgöz, 1993.

³ Kübra Andı *Servet-i Fünun Mecmuasının Sistematik İndeksi (1891-1901)* (1997) başlıklı doktora tezinde, derginin özerk bir yayın organı olarak çıkan 10 yıllık sayısını tarar. Bu sayılarda basılan yazıları türlerine ve yazarlarına göre tasnif edip dizinini yapar. Derginin içerik kataloguna dair genel bilgi edinmek için Andı’nın tezine bakılabilir.

Geniş yelpazeli muhteviyatıyla *Servet-i Fünun*, 19. yüzyıl sonundaki Osmanlı İmparatorluğu ve imparatorluğu çevreleyen dünya ile eşzamanlı iletişim kurar. İmparatorluktan ve dünyadan toplanan, neredeyse her türlü, güncel olaya ve olguya dair malumat, dergi sayfaları üzerinden okuyuculara iletilir. Dolayısıyla dergi, okur kamusunun, içinde bulunduğu dünyadaki gelişmelerden haberdar olmasını, dünyaya dair bilgi edinmesini sağlamak amacıyla tasarlanan bir arayüz niteliği taşır. Başta Ahmet İhsan olmak üzere derginin yazar kadrosu, imparatorluğun ve dünyanın dört bir yanından topladıkları veriyi kendi zihniyetlerine, bakış açılarına göre organize ederler. Düzenledikleri verileri, içinde bulunulan çağın ve dünyanın “gerçek”leri olarak etiketler; böylece çağdaş dünyanın gerçekliğinin bilgisini üretirler. Bu bilgi dolayımıyla okurların dünyayı alımlama ve kavrama biçimini de yeniden şekillendirirler. Böylelikle dergi sayfaları üzerinden yazarlar, kendi düşünce yapıları çerçevesinde, 19. yüzyıl sonundaki Osmanlı İmparatorluğu’na ve dünyaya ilişkin her türlü malumatı içeren bir gerçeklik söylemi inşa eder ve okurlarını da bu söylem doğrultusunda yönlendirirler.

115K608 numaralı *Osmanlı Kültür Tarihinde Servet-i Fünun Dergisi* adlı TÜBİTAK projesinin de gösterdiği gibi,⁴ *Servet-i Fünun* kapsamlı muhteviyatıyla 19. yüzyıl sonu dünyasının neredeyse tüm gerçeklerini sunma misyonuna; bu şekilde gerçeklik söylemi kurma görevine, Edebiyat-ı Cedidecilere ev sahipliği yaptığı 1896-1901 arasında da titizlikle devam eder. İçlerinde Tevfik Fikret (1867-1915), Cenap Şehabettin (1870-1934), Halit Ziya [Uşaklıgil] (1868-1945), Mehmet Rauf (1875-1987), Hüseyin Cahit [Yalçın] (1875-1957), Ali Ekrem [Bolayır] (1867-1937) gibi dönemin birçok genç kaleminin bulunduğu Edebiyat-ı Cedide grubu *Servet-i Fünun*

⁴ Bu proje sonucunda ulaşılan bulguların sunulduğu ayrıntılı rapor için bkz. <https://search.trdizin.gov.tr/tr/yayin/detay/618562/osmanli-kultur-tarihinde-servet-i-funun-dergisi>

etrafında buluşunca dergi bünyesindeki edebiyat üretimi de elbette, daha önceki yıllara nazaran artar. Zira Tevfik Fikret'in, derginin edebiyat bölümünün⁵ başına geçtiği 6 Şubat 1896 tarihli 256. sayıdan Hüseyin Cahit'in -derginin bir buçuk aylığına kapanmasına neden olan- "Edebiyat ve Hukuk" başlıklı Fransızcadan çeviri yazısının bulunduğu 16 Ekim 1901 tarihli 553. sayıya kadar⁶ Edebiyat-ı Cedideciler dergide yoğun biçimde çalışır ve hacimli bir edebiyat külliyyatı meydana getirirler. Bu külliyyatın bir bölümü, edebiyatın tanımının, ilkelerinin, işlevlerinin, dış dünyayla -ekonomik, politik, toplumsal, bilimsel vb.- muhtelif bağlantılarının sorgulandığı edebiyat eleştirisi yazılarından;⁷ diğer bölümü şiir, mensur şiir/manzum hikaye, roman, hikaye türlerinde yazılan telif eserlerden oluşur. Ne var ki Edebiyat-ı Cedideciler rahat rahat yazsınlar, kendi edebiyat koleksiyonlarını yaratsınlar diye, dergide popüler bilim, imparatorluktan ve dünyadan haber, görsellik, seyahat gibi içeriklere vakfedilen alandan feragat edilmez.⁸ Başka bir deyişle Edebiyat-ı Cedideciler derginin tamamını işgal edip onu salt edebiyat mecrasına dönüştürmezler. Zaten derginin, Edebiyat-ı Cedidecilere eşlik ettiği süreçteki toplam 297 sayısına bakılırsa dergi sayfalarında, edebiyat metinleri ile 19. yüzyıl

⁵ Modern Türk edebiyatı araştırmacılarının birçoğu, 256. sayı itibarıyla Tevfik Fikret'in yazı işleri müdürü olarak derginin başına geçtiğini dile getirir. Bunların birkaçı için bkz. Andı, 2006; Akyüz, 1995; Enginün, 2006; Parlatur, 2006; Sevik, 1944. Halbuki Ahmet İhsan, 255. sayıdaki "Teşekkür ve İfade"sinde (1896, 31 Ocak) Tevfik Fikret'in dergiye, edebi sohbetler köşesinin yürütücülüğünü yapmak üzere geldiğini duyurur. (s.323) Ahmet İhsan'ın bu açıklaması, araştırmacılar arasında dolaşan, Tevfik Fikret'in yazı işleri müdürü olması ve derginin başına geçmesi iddialarının doğru olmadığını ortaya koyar. *Osmanlı Kültür Tarihinde Servet-i Fünun Dergisi* adlı TÜBİTAK projesinin sonuç raporu da, dolaşımdaki bu bilginin yanlışlığına işaret eder. (2019, s.18)

⁶ Tevfik Fikret'in dergideki yazar kadrosuna dahil olduğu 256. sayı ile Hüseyin Cahit'in "Hukuk ve Edebiyat" çevirisinin yayınladığı 553. sayı arasındaki yoğun üretim faaliyetini esas alan edebiyat tarihçileri ve araştırmacıları, bu sebeple 1896-1901 arasını Edebiyat-ı Cedide Hareketi ya da Servet-i Fünun Edebiyatı olarak adlandırır ve bu dönemi modern Türk edebiyatı tarihinde önemli bir dönemeç olarak imlerler. Bunlardan birkaçı için bkz. Akay, 1998; Çıkla, 2000; Enginün, 2006; Ercilasun, 1998; Kaplan, 1971; Kavcar, 1965; Sevik, 1944; Yuva, 2011; Uysal, 2014.

⁷ Edebiyat-ı Cedide yazarlarının eleştiri faaliyetiyle ilgili bilgi almak için bkz. Ercilasun, 2018; Öner, 1980. Eleştiri yazıları üzerinden dünya edebiyatıyla kurulan bağlantıyı açmılayan bir çalışma için bkz. Damak, 2018.

⁸ 256. ve 553. sayılar arasında dergide yer alan içeriğin kategorik dağılımı için *Osmanlı Kültür Tarihinde Servet-i Fünun Dergisi* projesinin raporuna bakılabilir. (2019, s.117)

dünyasındaki muhtelif meseleleri ele alan edebiyat dışı yazıların ve görsellerin yan yana veya altlı üstlü şekilde dizildiği görülür. İşte bu geniş kapsamlı içeriğin eşzamanlı üretimi sayesinde *Servet-i Fünun* 19. yüzyıl sonu Osmanlı kültürünün ve edebiyatının başat merkezlerinden biri olur. Derginin kurmaca dışı köşelerinde yayımlanan güncel içerik sayesinde Osmanlı İmparatorluğu ile onu sarmalayan dünya arasında karşılıklı kurucu bir iletişim ağı örülür. Bu ağın uzantısı olarak edebiyat köşelerinde yayımlanan eleştiri yazıları ve telif eserler aracılığıyla Osmanlı edebiyatının halihazırdaki konvansiyonları dönüştürülür, tür katalogu genişletilir, küresel edebiyatla münasebeti derinleştirilir ve katmanlaştırılır.

Servet-i Fünun’da (1896-1901) *Gerçekliğin Temsil Rejimleri*⁹ başlıklı bu tezin çıkış noktası da, dergi zemininde 19. yüzyıl sonu dünyasının gerçeklerini sunma iddiasındaki yazılar ile kurmaca metinlerin yan yana ve altlı üstlü üretimi olur. Tez genel olarak, *Servet-i Fünun*’daki gerçekleri sunma iddiasındaki popüler bilim, teknoloji, içtimaiye, siyaset, ekonomi, seyahat ve edebiyat eleştirisi yazıları ile edebi/kurmaca metinler arasında, hemzeminde ve eşzamanda yayımlanmalarının ötesinde, zihniyet, söylem, erek, işlev, tema ve yazın biçimi yönünden ortaklıkların ve ayrımların izini sürer.¹⁰ Haliyle tezin araştırma alanını, *Servet-i Fünun*’un

⁹ Tezin başlığı, bilginin ve onun işaret ettiği hakikatin ne olduğu değil, nasıl kurulduğu sorusunu düşünsel bir gereklilik ve özgürleştirici bir eylem olarak öne çıkaran Michel Foucault’nun bilgi/hakikat rejimleri kavramından ilhamla konulmuştur. Bilgi ve hakikatin imlediği doğruluğun önsel olmadığını; doğruluğun belirli bir tarihsellik ve toplumsal düzen içindeki dilsel ve eylemsel pratikler sonucunda üretildiğini öne süren Foucault, arkeoloji olarak adlandırdığı metodoloji aracılığıyla bilgi, hakikat, delilik, cinsellik, hapisane gibi kavramların üretim süreçlerini ve iktidarla ilişkilerini açığa çıkarmaya yönelir. Bu tezin asıl amacı, Foucault’nun arkeoloji metodu doğrultusunda gerçeklik kavramının asır sonu Osmanlı’sındaki geniş çerçeveli soykütüğünü çıkarmak değildir. Bu sebeple tezde doğrudan Foucault’nun metodolojisi takip edilmemiş ve önerdiği düşünce sistemi, eleştirel bir okumaya tabi tutulmamıştır. Bununla birlikte tezde gerçekliği, zaman ve mekan aşırı, doğal ve değişmez bir nosyon olarak ele almak yerine gerçekliğin yer yer iktidarla bağlantısını açık ederek ona tarihsel bir söylem olarak yaklaşmakta Foucault’nun zihin açıcı çalışmalarının etkisi olduğunu teslim etmek gerekir. Bilgi/hakikat rejimleri kavramları için bkz. Foucault, 2011 ve 2021.

¹⁰ *Servet-i Fünun* dönemine ilişkin literatürde dönem edebiyatına, onun kurucu zemini olan *Servet-i Fünun* ile birlikte bakma fikri ilk olarak, 2015-2019 arasında yapılan *Osmanlı Kültür Tarihinde Servet-i Fünun Dergisi* başlıklı TÜBİTAK projesi ile ortaya atılır. Zeynep Uysal proje kapsamında kaleme aldığı “Envisioning the Modern Individual in the Late Nineteenth-Century Ottoman-Turkish Fiction” (2023) adlı yazısında, derginin kurmaca dışı köşelerinde üretilen modern bireylik söylemi ile

Edebiyat-ı Cedidecilere eşlik ettiği 226. ila 553. sayıları arasındaki yayını oluşturur. Ancak daha önce de dile getirildiği gibi, bu altı yıllık zaman zarfında dergide yayımlanan hem gerçeklik iddiasındaki kurmaca dışı yazıların ve görsellerin hem edebi metinlerin miktarı hayli fazladır. Araştırma ve yazma süresi belirli bir zaman aralığıyla kısıtlanmış, maksimum sayfa sınırı sistematik olarak belirlenmiş bir doktora tezinde, bu kadar çok içeriği aynı anda taramayı, okumayı, onlar arasındaki olası etkileşimi, uzlaşımı ya da çatışmayı hakkıyla incelemeyi hedeflemek pek gerçekçi olmazdı. Bundan ötürü tezde odaklanılacak kurmaca metinler, belirtilen altı yıllık dönemde *Servet-i Fünun*'da basılan hikayeler ile sınırlandırılır. Derginin seçili sayıları arasında, şiirden sonra en çok üretilen edebi eserin hikaye olması; buna karşılık *Servet-i Fünun* edebiyatı hakkında yazılan literatürde en az hikayeler üzerinde durulması; hatta çoğunlukla romanlar hakkında yapılan çalışmaların ardına hikayelere dair genellemeci çıkarımların bir protez gibi eklemelenmesi, bu tezde inceleme malzemesi olarak hikayelerin tercih edilmesinde etkili olur.

Hikayelerin, kendileriyle eşzamanda ve hemzeminde yayımlanan gerçeklik iddiasındaki yazılarla olası bağlantılarını veya kopukluklarını soruşturmak için ise dergideki kurmaca dışı köşeler, konu başlığı fark etmeksizin, taranır. Köşe yazılarında, 19. yüzyıl sonu Osmanlı İmparatorluğu ile dünyanın gerçekleri olarak en çok bahsi edilen meselelere; bu meselelerin ele alınma biçimlerine; öne çıkartılan taraflarına; tartışılma bağlamlarına; yazarları ihtilafa düşüren noktalara teferruatlıca bakılır. Dolayısıyla Edebiyat-ı Cedidecilerin de dahil olduğu dergi kadrosunun kurmaca dışı köşelerde kolektif olarak inşa ettiği gerçeklik söyleminin kapsamı,

dergide tefrika edilen Halit Ziya romanlarındaki modern birey karakterizasyonu arasındaki ilişkiselliği inceler. Bu çalışmada Uysal, *Servet-i Fünun* edebiyatını, *Servet-i Fünun* dergisinin yayın politikası ve çoklu söylem dairesi ile birlikte okumanın, literatüre kazandırdığı katkıları gözler önüne serer. Nitekim tezin kapsamı, inceleme alanı ve araştırma soruları belirlenirken projenin önerdiği ve Uysal'ın yazısında uygulamaya geçirdiği bu yeni okuma biçimi, yol gösterici olmuştur.

ölçütleri, bu söylemi belirleyen zihniyet yapıları ile gerçekliğe atfettikleri mahiyetler ve işlevler çözümlenir. Ardından, dergideki bilhassa kurmaca dışı köşelerde koordineli biçimde yapılandırılan, tutarlılıkların yanı sıra çelişkilerle örülen gerçeklik söylemi ile hikayelerin tematik, anlatıbilimsel tasarımı ve estetik yaklaşımı arasındaki kesişimler, geçişlilikler ve ayrışmalar soruşturulur.

Bu doğrultuda tezde sırasıyla, üç öbekte toplanan şu soruların yanıtlanması amaçlanır:

- 1896-1901 yılları arasında *Servet-i Fünun* etrafında toplanan, Edebiyat-ı Cedidecilerin de dahil olduğu, genç yazar kuşağının kolektif üretimini şekillendiren dünya anlayışı nedir? Bu anlayış dairesinde, Osmanlı İmparatorluğu ile birlikte tüm dünyayı çevreleyen 19. yüzyıl sonu gerçekliğini söz konusu yazarlar nasıl alımlarlar ve neden özellikle gerçekliğin aktarımını misyon edinirler? Dergide inşa ettikleri gerçeklik düzeninde kendilerini, imparatorluğu ve dünyanın geri kalanını nasıl konumlandırırlar? Bu düzeni yaratmak için hangi eylem rotalarını takip ederler?
- Gerçeklik söylemi üretiminde hikaye yazarlarının rolü nedir? Bu söylem, hikaye yazarlarının genelde edebiyata, özeldeyse edebiyat ile gerçeklik arasındaki ilişkiye bakışlarına nasıl sirayet eder? Buradan hareketle, bilhassa Edebiyat-ı Cedideciler 19. yüzyılda hem Osmanlı edebiyat kamusunda hem Avrupa edebiyatında hararetle tartışılan gerçekçilik/realizm konusuna nasıl yaklaşırlar?
- Gerçeklik söylemi, hikaye yazarlarının edebiyat tasavvurlarının yanı sıra hikaye kurgulama süreçlerini nasıl etkiler? Onlar bu söylemden ari, tamamen hayali bir hikaye evreni mi tasarlar, yoksa bu söylemi sahiplenip hikayelerin

tematik ve anlatıbilimsel kurulumunu bu doğrultuda mı yapılandırırlar? Yani dönem hikayeleri, onlarla eşzamanlı olarak üretilen kurmaca dışı köşelerle zihniyet, söylem, erek, işlev, içerik ve biçim bakımından nasıl ilişkilendirir?

Bu sorulara cevaben tezde ileri sürülen temel argüman şudur: 1896-1901 tarihlerinde *Servet-i Fünun*'da yayımlanan hikayelerin tematik, anlatıbilimsel ve estetik tasarımlarında farklılıklar görülse de onlar müşterek olarak, tıpkı dergide yer alan köşe yazıları ve görseller gibi, Osmanlı İmparatorluğu ile onu çevreleyen dünyanın 19. yüzyıl sonundaki gerçekliğini temsil etmeye yöneliktir. Dergideki hikaye yazarları ile 19. yüzyıl sonu dünyasının gerçeklerini sunma iddiasındaki yazıları kaleme alanların kesişim kümesinin kalabalıklığından¹¹ hareketle tezde kurmaca dışı yazılar, onları üreten genç yazar kuşağının gerçekliğe bakma biçimini, ortak zihniyetlerini dışa vuran tarihi dökümanlar olarak okunur. Dolayısıyla hikayelerdeki gerçekliğin temsil rejimlerini bağlamsallaştırmak için kurmaca dışı köşelerde inşa edilen gerçeklik söylemi çözümlenir. *Servet-i Fünun*'da gerçeklik söyleminin, aktüalite fenomeni üzerine bina edildiği; bu fenomenin dünyevilik, geçicilik, değişkenlik, görecelilik, sürekli yenilenme, hız, vb. imalarıyla 19. yüzyıl sonundaki

¹¹ Hikaye yazarları ile gerçeklik iddiasındaki kurmaca dışı yazıları kaleme alanların kesişim kümesini oluşturan isimler, Ahmet Reşit, Ali Ekrem, Aynizade Hasan Tahsin, Halit Ziya, Hüseyin Cahit, Mahmut Sadık, Mehmet Rauf, Tevfik Fikret'tir. Adı geçen yazarların hikayelerinin toplamı, *Servet-i Fünun*'da yayımlanan hikayelerin yaklaşık %60.6'sını oluşturur. Yazarlara göre hikaye sayısı dağılımı, bölümün ilerleyen kısmında verilecektir.

Bu isimlerden Mahmut Sadık, derginin popüler bilim köşesinde, neredeyse her sayıda, hem Mahmut Sadık hem Kadri imzasıyla yazar ve 19. yüzyıl sonu pozitif biliminin, tıp, psikoloji, veterinerlik, fizik, kimya vb. neredeyse her branşıyla ilgili son gelişmeleri aktarır. Aynizade Hasan Tahsin az sayıda sosyolojik analizlerin olduğu yazılar yazar. Adı geçen diğer kişiler ise edebiyat eleştirisi makaleleri kaleme alır. Ayrıca bazı ufak seyahat yazıları da yazarlar. Her ne kadar dergideki kurmaca dışı köşeler farklı başlıklar altında, popüler bilim, seyahat, içtimaiye, haber, eleştiri gibi konulara bölünse de bunlarda ele alınan konular katı bir şekilde birbirinden ayrılmaz. Tezin birinci bölümde ayrıntılı şekilde tartışıldığı gibi mesela Hüseyin Cahit bir edebiyat eleştirisi yazısında Charles Darwin'in evrim kuramını izah ederken Mahmut Sadık bir popüler bilim yazısında Jules Verne'nin romanlarını ya da Edebiyat-ı Cedidecilerin roman ve hikayelerindeki renk kullanımını açımlayan satırlar yazar. Bu örneklerin -ki bu tarz birçok örneklerin sayısı bir hayli fazladır- de ortaya koyduğu gibi, dergideki kurmaca dışı yazıları kaleme alanlarla hikaye yazarlar tamamen farklı özneler değildir. Ayrıca bu yazarların farklı başlıklar altında yazdıkları da birbirinden tamamen bağımsız değildir. Hal böyle olunca dergideki kurmaca dışı yazılar, dergideki genç kuşağın dünyaya bakma ve dünyanın gerçekliğini alımlama biçimini dışa vuran arşiv dökümanları niteliği kazanır.

modern kültürün uzantısı olduğu açmılanır. Bundan ötürü gerçekliğin, dünyada doğal yollarla veya insan edimiyle vuku bulan, beş duyu organıyla algılanıp açıklanabilen, şimdi-buraya endeksli, kümülatif, güncel olaylar yığını şeklinde resmedildiğı savlanır. Gerçekliğı meydana getiren her bir aktüel parçayı yakalamaya, aktarmaya ve deneyimlemeye, medeniyetin ilerletilmesi ereğıyle yaklaşıldığı ortaya konur. Bu çerçevede insanın -bilhassa erkek olanın- ise medeniyetin ilerleyişine yön veren aktif, dönüştürücü özne olarak tasavvur edildiğinin altı çizilir. 19. yüzyıl sonu dünyasında medeniyetin geldiğı son noktaya ve ilerlemenin yönünü belirleyen aktif özne pozisyonundaki insana dair birtakım endişeler duyulmasına rağmen *Servet-i Fünun* köşelerindeki baskın duyguların ilerlemenin sürekliliğine duyulan inanç ve insanın, kendisiyle birlikte dünyayı daha da mükemmelleştireceğine ilişkin umut olduğı vurgulanır. Kurmaca dışı yazılarla hikayelerin, çoğunun aynı yazarlar tarafından, eşzamanlı olarak üretilmesinden ötürü bu dökümanlardaki 19. yüzyıl sonu dünyasının gerçekliğinin kurulma düzeni ile hikayelerdeki gerçekliğin temsil rejimleri arasında tematik, anlatıbilimsel, ereksel ve söylemsel bir etkileşim ağı örüldüğüne işaret edilir. Hikayelerin kurmaca dışı yazılarla senkronik olarak 19. yüzyıl sonu dünyasına ilişkin gerçeklik temsili sunduğı; aktüalitenin farklı veçheleriyle hikayelerin konusu olduğı; yazınsal stratejilerinse aktüaliteyi yakalama ve iletme teknolojileri dolayımıyla dönüştüğü gösterilir. Kurmaca dışı köşelerde inşa edilen, ilerlemeciliğe dayalı, aktif modern özne merkezli büyük aktüalite tablosu karşısında hikayelerde aktüalitenin gündelik yaşamdaki izdüşümlerinin mercek altına alındığı belirtilir. Gündelik yaşamın derinliklerine inildikçe hikayelerde, modern öznenin bu yaşam karşısındaki ikircikli pozisyonunun kristalleştir. Dolayısıyla hem ilerlemenin aksayan yanlarının hem modern öznenin güçlü, yapıcı yanlarıyla birlikte kırılğanlığının, yıkıcılığının, açmaz ve çıkmazlarının hikayelerde görünürleştigi;

ilerlemeye ve insana atfedilen ideallerin bozulmaya uğradığına dikkat çekilir. Bu doğrultuda aktüalite temsilinin hikayelerdeki estetik uzanımının iki uç tavrı olan idealizmden modernizme doğru giden bir spektrumda çeşitlendiği iddia edilir. Seçilen semptomatik hikayeler yakın okuma yöntemiyle tahlil edilerek hikayelerin yayıldığı bu spektrum sergilenir.

Servet-i Fünun'da yayımlanan hikayelerdeki estetik dönüşümün izi sürülürken Toril Moi'nin *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater and Philosophy* (2006) kitabında estetik modernizmin soykütüğüne ilişkin geliştirdiği yenilikçi kavrayış temel alınır. Fredric Jameson'ın *Biricik Modernite* (2004) adlı eserine atıfla Moi, "modernizmin ideolojisi" olarak ifade ettiği varsayımlardan kaynaklı teorik ve edebi katılığın dışına çıkan bir yaklaşım üretir. Söz konusu varsayımlardan biri olan, gerçekçiliğin/realizmin, modernist estetiğin biçimsel ötekisi ve zorunlu tarihsel öncüsü olduğu yönündeki kabule itiraz eder. Bu noktada, modernist estetik literatüründe çoğunlukla unutulmuş idealist estetiğin belirleyiciliğini yeniden hatırlatır ve estetik modernizmin, idealizme karşı çıkış olarak doğduğunu öne sürer. Başka bir deyişle estetik modernizmin, sanatçıların Sigmund Freud'u keşfiyle değil; "idealist estetiğin saldırıya uğramasıyla başladığı"na dikkat çeker. (s.68) "İdealizmden uzaklaşma[nın ise] uzun, yavaş, parçalar halinde bir süreç olduğunu; bu yüzden 1870 ile 1914 arasındaki dönem[de], idealist eserlerin süregiden akışının yanında, oldukça farklı proto-modernist (çünkü anti-idealistik) yazıların" üretildiğine işaret eder. Kapsayıcı yaklaşımıyla Moi, sadece estetik modernizmi, "modernizmin ideolojisi"nin kısılcasından kurtarmaz; ayrıca gerçekçiliğin/realizmin de modernizmin tezahürüyle zamanı geçmiş, köhne bir anlayış olarak ilan edilmesine karşı çıkar. Eric Auerbach'ın *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*'daki (1946) özgün fikrine benzer

biçimde Moi de realizmi, belirli bir zaman aralığı içinde başlayıp biten, sabit kriterlerle çevrili bir edebiyat akımı olarak değerlendirmeyiz. Zaman içinde, gerçeklik ve estetik arasında kurulan ilişkinin muhtelifliğiyle doğru orantılı olarak farklı realizmlerin var olduğunun altını çizer. Moi'nin modernist estetik, idealist estetik ve realizm arasındaki girift bağlantıları serimlemek için açtığı geniş ve kapsayıcı yol, 19. yüzyıl sonunda Arap harfli Türkçe ile yazan Osmanlı yazarları arasında süregiden edebiyat polemiklerini ve edebi üretimi -ki bu polemiklerin ve edebi üretimin bir ayağı *Servet-i Fünun* dergisindedir- yeniden değerlendirmenin kapısını açar. Zira yazarların tartışmalarının, Romantizm ve Realizm veya Victor Hugo ve Emil Zola gibi Avrupa'dan ithal edilen akımların veya seçilen yazarların hangisinin seçileceği bahsinden çıkan basit bir kavga olmadığını görmeyi sağlar. Bu tartışmaları, değişen dünya anlayışıyla bağlantılı olarak sanatın neliği, amacı ve yöntemine dair köklü değişimin; yani estetik idealizmden modernizme doğru dönüşümün yankıları olarak okuma fırsatı sunar. Ayrıca estetik modernizmin ortaya çıkışını psikanalizin, varoluşçuluğun veya bilinç akışı gibi tekniklerin keşfine indirgememesi, modern Türkçe edebiyat içinde de estetik modernizmin belirişinin tarihsel izlerini, 1950li yılların öncesine giderek Edebiyat-ı Cedidecilerin, eleştiri yazılarından ve edebi eserlerinden oluşan külliyyatında arama olanağı sağlar.¹² *Servet-i Fünun*'daki yoğun eleştiri üretimini, idealizm ve modernizm arasında yaratıcı bir etkileşim süreci olarak değerlendirmeye;¹³ bu çerçevede *Servet-i Fünun*'da

¹²Modern Türkçe edebiyat tarihlerinde ve çalışmalarında, modernist edebiyatın 1940'lı yılların sonlarında ve 1950'lilerde bilhassa hikaye türüyle çıktığına dair yaygın bir kabul vardır. Modernist tavrın hikayeden sonra şiirde ve en sonda ise romanda görüldüğü öne sürülür. Modernist edebiyatın gelişiminde sıklıkla varoluşçuluk felsefesinin etkisine işaret edilirken *Servet-i Fünun* edebiyatı ile bağlantısı göz ardı edilir. Bu çalışmaların bir kısmı için bkz. Armağan, 2011; Ecevit, 2001; Özata-Dirlikyapan, 2010.

¹³Edebiyat-ı Cedide yazarlarının eleştiri makaleleri dikkatle okunduğunda, bu satırlar arasında açtıkları kuramsal zeminde, özelde edebiyat geneldeyse sanattaki dönüşümü sorunsallaştırdıkları ve gerekçelendirdikleri dikkati çeker. Hüseyin Cahit'in, "Hikmet-i Bedayie Dair" başlıklı yazı dizisinde estetik sözcüğünün karşılığı olarak kullandığı "hikmet-i bedayi" doğrudan araştırma nesnesi olarak

yayımlanan hikayeleri ise idealist eserlerin yanı sıra proto-modernist eserlerin toplamı olarak okumayı mümkün kılar.

Bu noktada tezin bölümlerine ilişkin ayrıntılı açıklamaya geçmeden evvel, uzun süreli bir arşiv çalışması sonucunda *Servet-i Fünun*'da yayımlanan hikayelere dair elde edilen bulguları paylaşmak faydalı olacaktır. Zira tezin savları, kompozisyonu, Servet-i Fünun edebiyatı hakkındaki literatürle diyalogu ve literatüre sunması umulan katkıları, hikayelere dair edinilen bu verilere dayanmaktadır. Arşiv sürecinin ilk aşamasında, *Servet-i Fünun*'un 256 ila 553 arasındaki sayıları taranmış; dergide basılan hikayeler -ki bunların bir kısmı, bazı araştırmacılar tarafından Latin alfabesine aktarılıp muhtelif derlemeler içinde¹⁴ basılsa da, yarısından fazlası dergi sayfalarında unutulmaya terk edilmiştir- saptanmış ve Latin harflerine çevrilmiştir. Bu şekilde hikayelerin adetine, yazarlarına, konularına, anlatım tekniklerine ve estetik yaklaşımlarına dair kapsamlı bir envanter çıkarılmıştır.¹⁵

Arşiv çalışması sonucunda 1896-1901 arasında dergide yirmi yazar tarafından kaleme alınmış, yüz otuz yedi hikayeye ulaşılır. Bu sayı, dergideki yazarların şiirden sonra en fazla hikaye türünde edebi metin ürettiklerini alenileştirir. Yüz otuz yedi hikayenin kimler tarafından kaleme alındığına bakıldığında, hikaye yazımının dergi kadrosundaki birçok kişinin müşterek uğraşı olduğu göze çarpar.

seçmesi, bu durumun aleni bir göstergesidir. Bu yazı dizisinin Latin harflerine aktarılmış versiyonu için bkz. Yalçın, 2021.

¹⁴Belirli yazarların seçili hikayelerinden oluşan bu derlemeler için bkz. Mehmet Rauf, 2007, haz. Tarım; Müftüoğlu, 2005, haz. Aliş; Tevfik Fikret, 2018, haz. Gökşen; Uşaklıgil, 2005, haz. Andı; Uşaklıgil, 2006, haz. Soğanoğlu; Uşaklıgil, 2010, haz. Aslan ve Mutlu; Yalçın, 2011, haz. Şahin. Bu kitaplarda hikayeler Latin alfabesine aktarılırken çoğunlukla *Servet-i Fünun*'da yayımlanan versiyonları esas alınmaz; dönem yazarların, kendi derledikleri hikaye kitaplarındaki versiyonları çevrilir. Fakat dönem yazarları dergide yayımladıklarını kitap içine alırken çoğunlukla hikayeler üzerinde değişiklikler yaparlar. Bu değişiklikler kimi zaman kelime düzeyinde küçük bir oynama; kimi zaman paragrafların yerini değiştirme, yeni girişler yazma ya da hikayenin başlığını yenileme gibi daha büyük revizyonlar olur. Bu sebeple tezde hikayeler incelenirken, bilhassa dergideki orijinalleri kullanılmıştır.

¹⁵ Tez kaynakçasının ilk bölümde, 1896-1901 arasında *Servet-i Fünun*'da yayımlanan hikayelerin kronolojik dizini sunulur. Dönem hikayelerinin estetik yaklaşımlarına göre ve onun altında konularına göre ketagorizasyonu ise EK B ve EK C'de verilmiştir.

Yani, modern Türk edebiyatı tarihçilerinin ve araştırmacılarının, Servet-i Fünun döneminin “romancısı/hikayecisi” olarak öne çıkardıkları Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Ahmet Hikmet [Müftüoğlu] (1870-1927) ve Safveti Ziya’dan (1875-1929) başka isimlerin de, dergi sayfalarında hikaye yayımladığı fark edilir.¹⁶ Servet-i Fünun kuşağının selefleri diye konumlandırılan Recaizade Mahmut Ekrem (1847-1914) ile Samipaşazade Sezai (1859-1936); Edebiyat-ı Cedide şairleri olarak işaretlenen Ahmet Reşit [Rey]¹⁷ (1870-1955), Ali Ekrem [Bolayır]¹⁸ (1867-1937), Celal Sahir [Erozan] (1883-1935), Faik Ali [Ozansoy]¹⁹ (1876-1950), Hüseyin Suat [Yalçın] (1867-1942) ve Tevfik Fikret²⁰ dergide hikayeleri yayımlanan kişiler arasındadır. Bunlara ilaveten, dergideki popüler bilim köşesinin ünlü ismi Mahmut Sadık²¹ (1864-1930) ile dergide az sayıda da olsa, sosyoloji yazıları yazan Aynizade Hasan Tahsin [Ayni] (1876-1962) de bu dönemde hikaye yazıp bastırır. Ayrıca sadece hikayeleriyle kısa süreliğine dergide varlık gösteren isimler de vardır: Dr. Bafralı Yanko (?-1936), Hakkı (?), Menemenlizade Tahir (1863-1903), Münci Fikri (1869-1931), Rüştü Necdet (?).

Yazar sayısındaki fazlalık, hikayenin bu dönemde hem yazılma hem okunma açısından revaçta olduğuna alâmettir. Bu durum dergideki hikaye koleksiyonunun da entelektüel bagajları, uzmanlık alanları, edebi donanımları ve hikaye yazma tecrübeleri bakımından birbirinden ayrıışan, heterojen bir grup tarafından meydana getirildiğini açığa çıkarır. Hal böyle olunca derginin yazar kadrosu arasında kati bir görev paylaşımı olmadığı; dergi yazarlarının kendilerini şair, hikayeci, popüler

¹⁶ Adı geçen yazarları öne çıkaran çalışmalar için bkz. Akyüz, 1995; Enginün, 2006; Ertaylan, 2011; Halman vd., 2007; Kabaklı, 1965-1974; Kerman, 1998; Kocatürk, 2007; Özön, 1934; koor. Parlatır, 2006; Sevik, 1942; Tuncer, 1992.

¹⁷ Ahmet Reşit hikayelerini H. Nazım imzasıyla yayımlar.

¹⁸ Ali Ekrem hikayelerini A. Nadir imzasıyla yayımlar.

¹⁹ Faik Ali bu hikayelerden birini Zahir imzasıyla yayımlar.

²⁰ Tevfik Fikret bu hikayelerden ikisini Esad Necib imzasıyla yayımlar.

²¹ Mahmut Sadık hikayelerini Kadri imzasıyla yayımlar.

bilimci gibi keskin kimliklerle tanımlamadığı, dolayısıyla yazı faaliyetlerini belirli bir alanla sınırlamadıkları kristalleşir. Dahası, *Servet-i Fünun*'da hikaye yayımlama hakkının, sadece derginin ana kadrosundaki kişilere değil, kadro dışından kişilere de tanındığı belirginleşir. Nitekim dergide üç hikayesi olan Hakkı ya da Halit Ziya'dan daha fazla hikaye yayımlayan Rüştü Necdet gibi kim oldukları tam bilinmeyen, dergide hikayelerinden başka bir yazısı olmayan kişilerin varlığı, derginin kapılarının dışarıdan gelenlere açık olduğunun emaresidir. Demek ki dergideki hikaye üretimi kolektif biçimde yapılır ve bu üretim alanı çoğulcu bir yer olarak bina edilir.

Hikaye alanının yeni katılımcılara açık olması, eline kalem alıp yazma ve yazdıklarını yayımlama cesareti gösteren kişilerin, verdikleri bireysel emekle doğru orantılı olarak dergide yer edinebildiklerini ortaya koyar. Yani yazarlar, sarf ettikleri bireysel çaba oranında, kurguladıkları hikaye sayısı kadar dergide var olabilirler. Öyleyse dergide hikayelere vakfedilen alan, sadece birkaç yazara mâl edilmez. Başka bir deyişle hikaye üretimi birkaç kişinin tekelinde değildir. O halde, edebiyat tarihçilerinin ve araştırmacılarının hikaye yazarlarını “ustalığına, yeteneğine” göre hiyerarşik biçimde sıralaması, hikaye üretimindeki dikey yapılanmadan değil; edebiyat tarihçilerinin ve araştırmacılarının dönem yazarlarına bakma, onların eserlerini değerlendirme biçiminden kaynaklanır. Bilhassa edebiyat tarihlerinde Halit Ziya, *Servet-i Fünun* döneminin öncü romancısı/hikayecisi olarak birinci mevkiye yerleştirilirken onun ardından sırasıyla Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Ahmet Hikmet ve Safveti Ziya dizilir.²² Oysa yazarların dergideki hikaye yayımlama yoğunluğuna bakıldığında, edebiyat tarihçilerinin ve araştırmacılarının sıralamaları oldukça şaşırtıcı durur. Zira yazarlara göre hikaye sayısı dağılımı şöyledir:

²² Bunların bir kısmı için bkz. Akyüz, 1995; Enginün, 2006; Ertaylan, 2011; Halman vd., 2007; Kabaklı, 1965-174; Kerman, 1998; Kocatürk, 2007; Okay, 2005; Özön, 1934; koor. Parlatır, 2006; Sevük, 1942; Tuncer, 1992.

Mehmet Rauf - 25 adet
Hüseyin Cahit - 22 adet
Ali Ekrem - 17 adet
Safveti Ziya -15 adet
Ahmet Hikmet -14 adet
Rüştü Necdet - 10 adet
Halit Ziya - 8 adet
Tevfik Fikret - 5 adet
Faik Ali - 4 adet
Mahmut Sadık - 3 adet
Hakkı - 3 adet
Ahmet Reşit - 2 adet
Samipaşazade Sezai - 2 adet
Recaizade Mahmut Ekrem - 1 adet
Hüseyin Suat - 1 adet
Münci Fikri -1 adet
Dr. Bafraı Yanko -1 adet
Aynizade Hasan Tahsin - 1 adet
Menemenlizade Tahir - 1 adet
Celal Sahir -1 adet

Bu dağılım edebiyat tarihçilerinin, zikredilen yazarların üretimini ele alırken onların eser miktarından, bu alana ne kadar ve nasıl katkı sunduğundan, onlar arasındaki ilişkilendirme biçiminden ziyade; ürünlerinin “edebi değeri” esas aldıklarını gösterir. Halbuki edebiyat metni gibi, ölçütleri ve/ya ilkeleri vs. kesin olarak belirlenememiş bir ürünü -hele de tarihi bağlamı içinde değerlendirirken- niteliğine, kalitesine ya da başarısına göre kıymetlendirip ondan sonra yazarlarını yukarıdan aşağıya sıralamak, ancak öznel bir yorumlama olarak kalabilir. Böyle bir dizilim, edebiyat üretiminin tarihi koşullarını, yapısını veya faileri arasındaki ilişkilendirme biçimini anlamayı sağlamaz. Bir örnek üzerinden açıklamak gerekirse, hikayeleri daha “başarılı” diye

Halit Ziya, Servet-i Fünun dönemi hikayesinin ustası olarak merkeze alınınca Halit Ziya'dan sayıca daha fazla hikaye yazmış; ama Halit Ziya gibi öne çıka/rıl/mamış Rüştü Necdet'in veya Ali Nadir'in hikayelerinin göz ardı edilmesine kapı açılır. Ayrıca, sanki en çok Halit Ziya yazmış da, alanı domine etmiş; bu türün dönemdeki konvansiyonlarını sadece o belirlemiş; estetik biçimine o yön vermiş; diğerleri de pasif biçimde onu "taklit" etmiş; dolayısıyla tüm yazarlar Halit Ziya'nın tayin ettiği estetik anlayışa uygun hikayeler yazmış gibi bir intiba oluşur. Bu anakronik intiba dönem yazarlarının hikayeye yaklaşımlarındaki çoğulluğa, onlar arasındaki çatışma ve müzakereye dayalı etkileşime, hikaye üretiminin dinamiklerine, bu üretimi belirleyen düşünsel altyapıya dair yanlış çıkarımların yapılmasıyla; böylece hatalı genellemelerin ve eksik okumaların yaygınlaşmasıyla neticelenir. Mesela Rüştü Necdet, Ali Ekrem veya onlar gibi birçok ismin Servet-i Fünun hikayecisi olarak anılmaması yüzünden, dergideki hikaye yazarlarının heterojen yapısı gözden kaçırılır. Bunun yanı sıra yazarların estetik yönelimleri, ele aldıkları konular, kullandıkları yazım stratejileri tektipleştirilir. Hikaye üretiminin çoğulcu ve kolektif yapısı ihmal edilir ki aslında, bu üretim yapısı, dergi kadrosundaki genç kuşağın, zihniyetine²³ dair çok şey söyler.

Altı çizilen anakronik ve tektipleştirici yaklaşım yüzünden, dönem yazarlarının hikayelerinin tematik, anlatıbilimsel ve estetik çeşitliliği de yadsınır. Bunun üstüne bir de, yazarlar arasında oluşturulduğu gibi türler arasında da hiyerarşi kurulunca hikayelere dair söylenenler, iyice dar ve genelgeçer bir yorum dairesine sıkışıp kalır. Türler arasındaki hiyerarşiden kasıt, edebiyat tarihlerinde Servet-i Fünun dönemi eserleri ele alınırken her türün üzerinde aynı ihtimamla

²³ Bu konu, tezin ikinci bölümünde detaylıca ele alınmıştır.

durulmamasıdır.²⁴ Zira dönemin başat edebi türleri olarak şiir ve roman merkeze alınırken edebiyat eleştirisi faaliyetinden, detayına inilmeden, hızlıca bahsedilip geçilir.²⁵ Mensur şiir/manzum hikaye türünün sadece şiir ve hikaye arasında kalan yeni bir tür denemesi olduğuna satır aralarında değinilir. Şiirden sonra en çok yazılan tür olan hikayeye ise özel bir ilgi gösterilmez. Bilakis, hikayeler romanlarla aynı başlık altına sokulur. “Roman ve hikaye” başlıklarında çoğunlukla dönem romanlarından Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah*’ı, *Aşk-ı Memnu*’su ile Mehmet Rauf’un *Eylül*’ü uzun uzadıya tahlil edilir. Hikayelere ise çok küçük bir alan ayrılır ve Servet-i Fünun dönemi külliyyatının neredeyse tümüne mâl edilen “umutsuzluk,” “hakikatten kaçış,” “toplumsal meselelerden uzaklık,” “hayalilik,” “marazılık” vb. özelliklerin hikayeler için de geçerli olduğu söylenilerek bırakılır. Hikayeyi romanın protezi gibi görme, edebiyat tarihlerinden Servet-i Fünun dönemi üzerine yapılmış müstakil çalışmalara ve dönem romancılarının külliyyatına odaklanan inceleme kitaplarına da çoğunlukla sirayet eder.²⁶ Hal böyle olunca dönem hikayelerini topluca ele alan çalışmaların sayısı azalır. Hikayeler hakkında yazılmış, müstakil bir kitabın olmaması ve hikayelerine odaklanan sadece üç akademik tezin bulunması, bu durumun emaresidir.²⁷ Ayrıca özellikle dönem hikayelerini temalarına göre kategorize eden Şehnaz Alış (1994) ve Cansu Ertuğrul’un (2002) tezlerine bakıldığında tematik kategorilerin edebiyat tarihlerinde genelde Servet-i Fünun edebiyatına, özelde dönem hikayelerine atfedilen basmakalıp niteliklere uygun olacak şekilde yapılandırıldığı dikkati çeker. Bu durum, dönem hikayeleri üzerine yapılan çalışmaların azlığının yanı sıra bu çalışmalarda ileri sürülen iddiaların da -

²⁴ Bahsedilen edebiyat tarihleri için bkz. Akyüz, 1995; Enginün, 2006; Ertaylan, 2011; Halman vd., 2007; Kabaklı; 1965-174; Kerman, 1998; Kocatürk, 2007; Özön, 1934; Sevik, 1942.

²⁵ Bu konuyla ilgili eleştirel bir okuma için bkz. Damak, 2018.

²⁶ Bkz. Huyugüzel, 2010; koor. Parlatır, 2006; Tarım, 2000; Törenek, 1999; Tuncer, 1992.

²⁷ Bkz. Alış, 1994; Ertuğrul, 2002; Özkul, 2021.

son on yılda yapılan bazı çalışmalarda²⁸ sorunları, eksiklikleri alenen ortaya konan-Servet-i Fünun edebiyatına dair genellemeci alımlama dairesinde sıkışıp kaldığını ifşa eder.

Bu alımlama dairesinde genelde Servet-i Fünun edebiyatını, özelde dönem hikayelerini belirleyen tarihi koşullar, II. Abdülhamit'in baskıcı yönetimine indirgenir. Bu yönetim karşısında Edebiyat-ı Cedidecilerin içlerine kapandığı, karamsar, bunalımlı, hastalıklı kişilere dönüştüğü sık sık belirtilir. Yani dönem yazarları çoğunlukla, siyasal baskıların ve güçlü sansürün altında ezilen pasif kişiler olarak etiketlenir. Bu karakter özellikleri ve ruh hallerinin onların eserlerine de yansdığı; bu sebeple toplumsal meselelerden uzak, gerçekten kaçan, hayale sığınan anlatılar kurdukları dile getirilir. Buna ilaveten, sansürden dolayı toplumsal sorunlara eğilemeyen yazarların Tanzimat kuşağının aksine “sanatı ve edebiyatı ön plana al[dıkları], batının edebi zevkini ve estetiğini edebiyata mâl etmeye çalış”tıkları söylenir. (Parlatır, 2006, s.12) “Batı medeniyetine kayıtsız şartsız bağlan”dıkları varsayılarak Batı edebiyatını yalnızca taklit ettikleri; dolayısıyla yerli olmayan, özentî, köksüz bir edebiyat yarattıklarının altı çizilir.²⁹ (Akyüz, 1990, s.112) Özetle

Edebiyat-ı Cedidecilerin edebiyat üretimi Batı edebiyatı ile eşitliksiz bir karşılaştırma zeminde değerlendirilir ve bu üretimin tarihsel koşulları, sadece II. Abdülhamit döneminin baskıcı koşulları üzerinden okunur. Bundan ötürü, dönem yazarlarının -muhtelif çatışma ve müzakere hamleleriyle- hem parçası oldukları Osmanlı İmparatorluğu hem 19. yüzyıl sonu dünyası ile kurdukları aktif ve dönüştürücü etkileşim hasır altı edilir. Edebiyat-ı Cedidecilerin bu süreçte

²⁸ Bahsedilen çalışmalar için bkz. Aktan Küçük, 2024; Damak, 2018; Şen, 2021; Uysal, 2014 ve *Osmanlı Kültür Tarihinde Servet- Fünun Dergisi* proje raporu, 2019.

²⁹ Zeynep Uysal hem Servet-i Fünun yazarlarına hem de eserlerine yöneltilen taklitçilik, köksüzlük, yerli olmama vb. eleştirileri, Dekadanlar tartışması esnasında Edebiyat-ı Cedidecilere yöneltilen eleştirilerin temellük edilerek milliyetçi reflekslerle harmanlanması sonucunda ortaya çıktığını belirtir. bkz. Uysal, 2014, s.23-36.

geliştirdikleri -yer yer birbirleriyle örtüşen yer yer birbirlerinden ayrışan- 19. yüzyıl sonu dünyasını anlamlandırmaya yönelik özgün entelektüel üretimleri; bu dünyadaki güç savaşımı içinde kendilerine alan açma çabaları; bu alanı savunmak ve genişletmek için başvurdukları stratejiler yok sayılır. Buna ilaveten Edebiyat-ı Cedide külliyyatındaki metinlerde imparatorlukla ve dünyayla kurulan bağlantı ıskalanır. Bununla birlikte dönem yazarlarının eserleri aracılığıyla, yerel edebiyatı küresel edebiyat ağına dahil etme gayreti atlanılır.

Nitekim *Servet-i Fünun*'da 1896-1901 tarihlerinde yayımlanan hikayelerin tamamı dikkatlice okunduğunda şöyle bir gerçeğe karşılaşılr: Bu hikayelerde kurgulanan dünya ne II. Abdülhamit'in baskıcı yönetiminden kısa devreyle ulaşılan yazarların "kötü" ruh halleriyle açıklanacak ne Batı hayranlığına ve taklitçiliğe indirgenecek kadar basittir. Zira yazar sayısının fazlalığına paralel olarak hikayelerde 19. yüzyıl sonu dünyasının muhtelif veçheleriyle tasvir edildiği; bunun yanı sıra hikayelerde özgün anlatısal jestlerin denendiği; dolayısıyla farklı estetik yaklaşımların sergilendiği fark edilir. Hikaye yazarlarının her biri, kendi ilgi ve uzmanlık alanına göre, 19. yüzyıl sonu dünyasındaki başka bir güncel meseleyi; seçtiği bir yazın yöntemiyle hikayesinde tasarlar. Mesela popüler bilimle iştigal eden Mahmut Sadık derginin 318 ila 327. sayısı arasında Norveçli bilim insanı ve kâşif Fridtjof Nansen'in Kuzey Kutbu'na yaptığı yolculuğu ayrıntılı biçimde anlattıktan sonra 350. sayıda, zamanın ilerlemesi ve buna paralel olarak medeniyetin gelişmesiyle kuzey kutbunun modern bir yaşam alanına dönüşmesini konu eden "Gelecek Zaman Hikayeleri" (1897, 2 Aralık) adlı bir hikaye yayımlar. Tıp eğitimi alan Hüseyin Suat "Âmâ"da (1896, 11 Haziran) modern tıp eğitimi almış bir doktorun, ölüm belgesi yazmak için gittiği evi, bir hastayı muayene eder gibi teferruatla "tetkik" edişini tahkiye eder. "Asıl Romanlar" (1900, 11 Ekim) başlıklı

eleştiri yazısında romanların konusunu gündelik yaşamdan alması gerektiği yönündeki savını güçlendirmek için o dönemde dergi ve gazetelerde çıkan okur mektuplarını gerçek yaşam anlatıları olarak imleyen Mehmet Rauf, çok sayıda mektup-hikaye serisi yazar. Bu şekilde sıralanabilecek birçok örnek dergideki hikayelerin, bazı konularda ve yazınsal tekniklerde ortaklaşmalar da, oldukça çeşitlilik gösterdiğini açık eder. Zira bu hikayelerde, *Servet-i Fünun*'daki kurmaca dışı köşelerde 19. yüzyıl sonunun gerçekleri olarak ele alınan, ulaşım ve iletişim teknolojilerindeki yenilikler ve bilimsel gelişmelerin yanı sıra akıl, modern gündelik yaşam, kent kültürü, evlilik, kadın-erkek ilişkisi gibi pek çok konu işlenir. İçerikteki çeşitlilik beraberinde, biçimsel çoğulluğu da getirir. Diyalog, monolog, mektup, günlük, gezi yazısı gibi farklı yazın stratejileri hikayelerde kullanılır. Ayrıca müdahil anlatıcıdan objektif anlatıcıya; karakterlerin zihinlerinde dolaşan 3. tekil şahıs anlatıcıdan kendi gözlem ve tecrübelerini sunan 1. tekil şahıs anlatıcıya kadar birçok anlatım modu da denir.

Özellikle hikayelerde işlenen konular ve kullanılan yazınsal stratejiler, dergide eşzamanlı olarak gerçeklik iddiasındaki yazılarla hikayeler arasında muhteviyat ve anlatım teknolojisi açısından geçişlilik, kesişimsellik olduğunu açık eder. Dolayısıyla bu dönemde hikaye türünün, anlatı olanakları sayesinde, 19. yüzyıl sonu dünyasının güncel gerçeklerini çoklu boyutları ve anlamlarıyla işlemek için uygun bir platform olduğu kristalleşir. Dergide mevzu edilen güncel olayları, durumları, kişileri veya bunlara benzer bir düzeni hikayede temsil etmek; hikaye üzerinden okur kamusuna değişen dünyanın gerçekliğine dair yeni bakış açıları ve yenilenen yaşam pratiklerini sunmak; aktüalite aktarımında kullanılan çeşitli jargonları, üslupları, yöntemleri hikayenin anlatı yapısına taşımak mümkün olur. Yalnız, hikayenin uygun bir platform olduğunu söylemek tabii ki, aktüalitenin

dönem şairlerinin/yazarlarının şiirlerine veya romanlarına hiç sirayet etmediği veya bu türlerin aktüalliteyi içerecek kapasitesi olmadığı anlamına gelmez.³⁰ Ne var ki Edebiyat-ı Cedideciler hikaye, şiir ve romana aynı şekilde yaklaşmadıkları için hikayelerdeki aktüallitenin varlığı, şiir ve romana kıyasla daha fazla belirginleşir. Şöyle ki Osmanlı klasik edebiyatının başat türü olan ve 19. yüzyıldaki tüm yenileşme hareketlerine karşın revaçta kalmayı sürdüren şiir, Edebiyat-ı Cedideciler için de hayli önem taşır. Onlar özgün ve modern bir şiir anlayışı geliştirir; hatta edebi duruşlarını, bu anlayış üzerinden temellendirirler. Romansa Osmanlı edebiyatında şiire nazaran oldukça yeni olmasına rağmen 19. yüzyıl boyunca şiir kadar prestij kazanır. Edebiyat-ı Cedideciler de, dergide telif romanlarını tefrika ederken eleştiri yazılarında da bu türü farklı veçheleriyle öne çıkarırlar. Şiir ve romanın önem sırasında paylaştıkları birincilik karşısında hikayenin nerede durduğu muğlaktır. Dergide şiirden sonra en çok yazılan tür hikaye olmasına rağmen hikaye türüyle ilgili bir tane dahi eleştiri yazısı yoktur. Üstelik eleştiri yazılarında da hikayeyi, romandan ayrı bir tür olarak ele almazlar. 19. yüzyıl Osmanlı edebiyatçılarının birçoğu gibi onlar da, hikaye sözcüğünü hem romanı hem de modern hikayeyi karşılamak üzere kullanırlar. *Araba Sevdası* romanının *Servet-i Fünûn*'da "milli musavver hikaye" üst başlığıyla servis edilmesi, bu durumun en bariz örneklerindendir.³¹ Hikaye sözcüğünün ikircikli kullanımından ötürü hikaye ve roman arasında tür ayrımı

³⁰ Asır sonu aktüallite anlayışının başat unsurlarından olan dünyevi gerçeklik, insan-merkezlilik ve modern birey görüşü, Edebiyat-ı Cedidecilerin tüm türlerdeki eserlerinde merkezi konumdur. Sıradan insanın değişen yaşam biçimi, gerçekliğe ulaşma ve onu kavrama çabaları, gerçekler karşısında duygulanım şekilleri, dönem eserlerinde işlenen mevzuların başında gelir. Örneğin Halit Ziya diğer romanlarında olduğu gibi *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan *Mai ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnu*'da da asır sonu modern Osmanlı bireyinin hikayesini "metruk ev" metaforu üzerinden işler (Uysal, 2014, s.15) veya Tefrik Fikret *Servet-i Fünûn*'daki şiirlerinde sıklıkla işlediği ölüm ve melal temlerini Tanrı merkezlilikten dünyeviliğe geçişte insanın anlam arayışının uzantısı olarak devreye sokar. (Aktan-Küçük, 2014, s.178-242) Bu iki örnek, aktüallitenin Edebiyat-ı Cedide şiiri ve romanına sızdığını; şiirin ve romanın konvansiyonunu belirlediğini gösterir.

³¹Derginin ilerleyen sayılarında yer alan eleştiri yazılarında, Edebiyat-ı Cedidecilerin hikaye ile romanı ayırmak için kısa hikaye ya da hikayecik gibi ifadeleri devreye soktuğu görülür. Ancak böyle bir ayırım yaptıktan sonra da hikaye üzerinde durmaktansa roman hakkında konuşmayı sürdürürler.

yapmıyorlarmış; romana dair öne sürdükleri görüşleri ve beklentileri hikaye için de geçerliymiş gibi görünür. Dolayısıyla hikayeyi de roman kadar önemsedikleri varsayılabilir ki hikaye sayısındaki fazlalık, bunun bir emaresi olarak okunabilir. Öte yandan bu ikircikli kullanım hikayenin romana atfedilen beklentilerden ve görüşlerden sıyrılmasına müsaade eder. Hikaye romandan ayrılarak özerkleşebilir. Haliyle hikaye sözcüğündeki anlam belirsizliğinden ötürü hikaye türü ne olduğu veya nasıl olması gerektiği tam olarak belirlenmeyen; birincil önemde olup olmadığı muğlak bir tür olarak kalır.

Hikayenin içerik, biçim ve önem bakımından muğlaklığı bu türü, her çeşit denemeye açık, esnek bir alan yapar. Roman ve şiire kıyasla hikayenin aktüalliteyle daha içli dışlı olması da bundan ötürüdür. Edebiyat-ı Cedideciler, şiiri ve romanı katı kurallarla çevrelemeseler de bunlar üzerine düşünürken ister istemez bazı beklentilere kapılırlar. Bu yüzden aktüallite, şiire veya romana ya dolaylı olarak sızır ya da az sayıdaki görünümeler şeklinde girer. Örneğin Edebiyat-ı Cedideciler şiiri, bireyin dünyevi, doğal gerçeklikler karşısında duyumsadıklarını ifade etmenin incelikli bir yolu olarak tarif ederler. Haliyle şiirin merkezine bireyin duygulanımları yerleşirken bu hisleri harekete geçiren dünyevi olaylar, yani aktüallite ikincilleşir. Dolayısıyla aktüallite, şiir öznesinin ruhsal aynasındaki akisleri kadar şiirde yer bulur ki bu varlığı, ancak çok dikkatli bir araştırmacı göz fark edip ortaya koyabilir. Onlara göre romansa, bireyin tabiatı ve yaşamı en incelikli ayrıntısına kadar anlaması, hissetmesi, yorumlaması ve anlatmasıdır. Fakat bu iş öyle maharet ister ki ya önceki romanlarıyla rüştünü ispatlayanlar³² ya da yazdıklarıyla hünelerine henüz sergileyen

³² Bu rüştü ispatlayanlar Recaizade Mahmut Ekrem, Nabizade Nazım, Halit Ziya ve Mehmet Rauf'tur. Recaizade Mahmut Ekrem ve Nabizade Nazım zaten Edebiyat-ı Cedidecilerin kendilerine model aldıkları, yaşça büyük yazarlardır. Hatta *Zehra* romanı, Nabizade Nazım'ın ölümünden sonra bir saygı gösterisi olarak dergide tefrika edilir. Halit Ziya ise İzmir'de yayımlamaya başladığı hikaye ve romanlarıyla adını duyurmuş; edebiyat kamusunun takdirini toplamış biri olarak *Servet-i Fünûn*'a

gençler,³³ ustaların teşvikiyle, roman yazmaya cesaret edebilir. Şifahi ustalık şartı, telif roman sayısının düşmesine yol açar. Edebiyat-ı Cedidecilere eşlik ettiği altı yıllık zaman zarfında *Servet-i Fünun*'da biri yarıda kalan, toplam dokuz roman yazılır. Roman sayısı az olunca romanlarda işlenen aktüalite de çok çeşitlenemez. Halbuki hikaye, ne şiir gibi bireyin duygulanımlarına odaklanarak aktüaliteyi dolayimler ne roman gibi yazarından özel bir yetenek bekleyerek eser sayısında azalmaya neden olur. Şiire kıyasla içerik ve dil açısından daha serbest; romana kıyasla -muhtemelen kısa ve basit bir kurguya sahip olduğu için- yazılması daha kolaydır. Dolayısıyla hikaye her yaştan ve vasıftan yazarın kalem oynatabileceği, istediği güncel mevzuyu istediği şekilde kurgulayabileceği deneysel bir alan olur. Nitekim hikaye yazarlarının sayıca fazlalığı da bu alana eli kalem tutan herkesin girebildiğine ve kendince istediği denemeyi yapabildiğine işarettir.

Hikaye alanına giriş yapanlar, entelektüel bagajları, özel ilgi alanları, edebi donanımları ve maharetleri doğrultusunda, birbirleriyle fikir teatisi yaparak,³⁴ aktüalitenin çoklu veçhelerini çeşitli anlatım stratejileriyle işleme hakkına sahiptir. Bu durum, derginin kurgusal olmayan köşelerindeki aktüel içeriğin çeşitliliği kadar geniş bir yelpazeye yayılan güncel meselelerin hikayelerde konu edilmesini sağlar. Ayrıca farklı yazın tekniklerinin kullanımıyla hikayelerin kurgusal düzleminde

katılır. Halit Ziya'nın büyük bir hayranı olan Mehmet Rauf da ustası gibi ilk hikaye ve romanını *Servet-i Fünun*'a katılmadan önce yazarak dikkatleri üzerine çekmiş birisidir.

³³ Hünerlerini yeni sergileyenler Hüseyin Cahit ve Safveti Ziya'dır. Aslında *Servet-i Fünun*'dan önce ilk romanını yazan ve kendi parasıyla bastıran Hüseyin Cahit'in bu çabası çocukça bir heves olarak kalmış; bu roman edebiyat camiasında adını duyurmasına yarayamamıştır. Yetenekli bir yazar olarak ünü ancak *Servet-i Fünun* ile yakalamıştır. Safveti Ziya ise doğrudan *Servet-i Fünun* ile edebiyat alanına adımını atar.

³⁴ Dergide yayımlanan hikayelerin birçoğunun başında, bir diğer yazara yapılmış bir ithafın olduğu dikkati çeker. Bu durum, yazarların hikayeleri üzerine birbiriyle konuştuklarını; hikayelerini kurgularken birbirlerinden ilham aldıklarını; dolayısıyla aralarında karşılıklı bir etkileşim ilişkisi kurduklarına işaret eder. Ayrıca bu ithafların kimlere yapıldığına bakıldığında, özellikle birkaç ismin öne çıkmadığı göze çarpar. İthafların, el alınan ustaya selam gönderme niteliğinde olmadığı; daha ziyade bir diğerinin yazdığı bir kurmaca dışı yazıya, şiire, hikayeye gönderme yaptığı fark edilir. Nitekim bu hal de, yazarlar arasında usta-çırak ilişkisinden ziyade daha demokratik bir yerden kurulan paylaşımcı bağın olduğunu imler.

aktüalite, gerçeğe mümkün olduğunca yakın şekilde yansıtılmaya çalışılır. Kimi hikayelerde aktüalite replika edilirken *Servet-i Fünûn*'un ideolojik ve teleolojik söylemiyle işbirliği yapılır. Kimilerinde güncel içerik yorumsuz, açık değerlendirilmelerin rehberliğinden bağımsız olarak sunulur. Kimilerindeyse aktüaliteye atfedilen bazı idealler yıkılır. Böylece *Servet-i Fünun*'da yayımlanan yüz otuz yedi hikayede aktüalitenin temsili, birbirini dışlayan iki uç estetik tavır olan idealizmden modernizme doğru giden bir skalada çeşitlenir. Nitekim bu durum, Tanzimat edebiyatçıları ile Edebiyat-ı Cedideciler arasındaki bağın, “toplum için sanat”-“sanat için sanat” olarak formülize edilen katı bir zıtlıktan ibaret olmadığını da gün yüzüne çıkar. Özellikle hikayelerdeki estetik yapılara odaklanıldığında iki kuşak arasında ayrışmalarla birlikte sürekliliklerin de olduğu somutlaşır.

Bu doğrultuda tez, 1896-1901 yılları arasında *Servet-i Fünun* dergisinde gerçekliğin temsil rejimlerine odaklanır. Dergi yazarlarının 19. yüzyıl sonu dünyasının gerçekliğini kavrama biçimi bağlamında, dergide yayımlanan hikayelerde gerçekliğin dönüşen estetik görünümelerini sergiler. Tezin giriş bölümünden -ki giriş, tezin konusunun, inceleme alanının, araştırma sorularının, temel iddialarının, literatürle bağlantısının açıklandığı birinci bölümdür- sonra gelen “*Servet-i Fünun*’dan Edebiyat-ı Cedideye: Gerçekliğin Anlam Haritası” başlıklı ikinci bölümünde, dergideki hikaye üretiminin tarihi ve kültürel bağlamı açılır. Bunun için *Servet-i Fünun*’da hikayelerle yan yana yayımlanan kurmaca dışı köşeler analiz edilir. Bu köşeler vasıtasıyla Edebiyat-ı Cedidecilerin de yer aldığı dergi kadrosunun, Osmanlı İmparatorluğu’ndaki ve dünyadaki her türlü hızlı değişimi alımlama biçimleri ve bunları gerçeklik olarak sunmak için geliştirdikleri stratejiler irdelenir. Dergideki gerçeklik söyleminin aktüalite fenomeni üzerine kurulduğuna dikkat çekilir ve aktüalitenin Osmanlı’daki ve dünyadaki modern kültürle bağlantısı ortaya

konur. Gerçekliğin aktüel olayların yekunu olarak kavrandığı; bu sebeple dergi kadrosunun, aktüel olaylar dolayısıyla sürekli değişimin, yenilenmenin ve ilerlemenin mümkün olduğu görüşünde uzlaşmaları açılanır. Bu sebeple aktüaliteye erişmenin ve onu yaygınlaştırmanın, dergide misyon edinildiğine işaret edilir. Bu misyonu yerine getirmek için dergi yazarlarının bilimsel araştırma yapma, bilimsel bilgi içeren her kaynağı okuma ve bu bilgileri yaygınlaştırma, hayatı gözlemleme, dünyadaki olayları eşzamanlı deneyimleme gibi muhtelif yollara başvurdıkları gösterilir. Edebiyat eleştirisi köşesi de, dergideki gerçeklik anlayışının temellendirildiği yerlerden biri olarak okunur. Bu doğrultuda eleştiri köşeleri, hem gerçekliğin ne olduğuna dair teorik tartışmaların yapıldığı hem edebiyatın aktüalitesinin takip edildiği hem de bu şekilde halihazırdaki Osmanlı edebiyatının konvansiyonlarının güncellendiği zemin olarak değerlendirilir. Dolayısıyla Edebiyat-ı Cedidecilerin, edebiyatın aktüalitesine de ilerlemecilik ereğiyle yaklaştığı ve ilerlemeyi ivmelendirmek adına edebiyat ile gerçeklik arasındaki bağlantıyı gündeme getirdikleri vurgulanır. Edebiyat-ı Cedidecilerin genellikle, edebiyatı kesin kurallarla tanımlamayı, gelişimi, ilerlemeyi aksatan bir engel addettikleri; bu sebeple gerçekçi edebiyata yönelik de dört başı mamur bir reçete yazmadıkları belirtilir. Buna karşın edebiyatın ilerleyişini hızlandırma motivasyonlarından ötürü gerçekçi denemelere açık, özgür bir kurmaca alanı yarattıklarının altı çizilir. Dolayısıyla dergi yazarlarının gerçekçi edebiyatla kurdukları ilişkinin sadece estetik bir tercih değil; ilerlemeci modern dünya tasavvurunun uzantısı olduğunu tartışan bu bölümde *Servet-i Fünun*'da yayımlanan hikayelerin siyasi, ekonomik, bilimsel, toplumsal, kültürel ve edebi koşulları sergilenir.

“Asır Sonu Gerçekliğinin İdealist Temsilleri” başlıklı üçüncü bölüm, Edebiyat-ı Cedidecilerin özgün denemelere açık gerçekçi yazın alanı yaratmaları

neticesinde, kaleme aldıkları hikayelerdeki temsil rejimlerinin de idealizmden modernizme uzanan estetik spektrum boyunca çeşitlendiğini vurgulayarak başlar. Hikayelerin yayıldığı estetik spektrumun başlangıç noktası olarak bu bölümde, Tanzimat edebiyatçılarından temellük ettikleri için, idealizm esas alınır. *Servet-i Fünun*’da yayımlanan yüz otuz yedi hikayenin on dördünde, 19. yüzyıl sonu dünyasına referansla inşa edilen gerçeklik temsillerinin, estetik idealizmin “güzellik, doğruluk ve iyilik birdir” (Moi, 2006, s.72) düsturuna uygun olacak şekilde düzenlendiği savlanır. Bu doğrultuda, *Servet-i Fünun*’un kurmaca dışı köşelerinde, hem 19. yüzyılı daha önceki çağlardan ayıran başat nitelik hem pozitif bilimlerce onaylanan doğa yasası hem de aktüalite takibinin ana motivasyonu olarak öne çıkarılan terakki ve tekamül olgularının, idealist gerçekçi hikayelerde güzellik, doğruluk ve iyilik birliğinin tezahürü olarak tahkiye edildiği öne sürülür. Bu hikayelerde müşterek olarak, terakki ve tekamülün pozitivist ve aşkın ve/ya kutsal göndermelerle idealize edilişi açıklanır. Derginin kurmaca dışı köşelerinde 19. yüzyılın aktüel insanlık formu olarak lanse edilen modern erkek özne imajının idealist hikayelerde, terakki ve tekamül idealizasyonuna paralel olarak yeniden üretildiği belirtilir. Pozitif bilimlerle ilgilenen ve rasyonellik dairesinde düşünerek hareket eden ulvi erkek karakterler etrafında kurulan hikayelerde, modern erkek öznenin gelişimci potansiyeline ve kendisiyle birlikte dünyayı da daha iyi, mükemmel hale getireceğine dair iyimser, hatta ütöpik bir vizyon geliştirildiği iddia edilir. Bu vizyonun etkileyciliğini ve inandırıcılığını arttırmak için idealist gerçekçi hikayelerin otoriter anlatıma, teatralliğe ve ütopyacı projeksiyone dayanan üç farklı retorik cihazla anlatısallaştırıldığına dikkat çekilir. İdealist gerçekçi hikayelerdeki yaygın tematik, anlatıbilimsel ve söylemsel kurulumu serimlemek için hikayeler arasından Ali Ekrem’in “Bir Hande-i Ruhani”si (1896, 27 Ağustos), Semere-i

Hayat”ı (1898, 17 Mart), “Mükâlemat-ı Ahlakiyeden” başlıklı beş hikayesi³⁵ ve Hüseyin Cahit’in “Hayat-ı Muhayyel”i (1898, 3 Kasım) seçilir. Adı geçen hikayeler yakın okuma yöntemiyle incelenerek idealizmin üç birlik kuralına uygun tasarımları çözümlenir. Böylelikle bölümde, aktüel gerçeklik anlayışı ve aktüalitenin sunulma biçimleri üzerinden *Servet-i Fünun*’daki kurmaca dışı yazılar ile idealist gerçekçi hikayeler arasındaki etkileşim ağı açığa çıkarılır. Bu ağ dolayısıyla idealist hikayelerin dergideki kurmaca dışı yazılarla ilerlemecilik ekseninde ideolojik ve teleolojik koalisyonu deşifre edilir.

“Modernist Estetiğe Doğru: Asır Sonu Gerçekliğinin Fragmental Temsilleri” başlıklı dördüncü bölüm, *Servet-i Fünun* sayfalarında idealist gerçekçi hikayelerin azlığına karşı idealizmin estetik normundan farklı derecelerde sapan hikayelerin bolluğunun imlenmesiyle açılır. Bölümde, dergideki yüz yirmi üç hikayede, 19. yüzyıl sonu dünyasına binaen yapılandırılan gerçeklik temsillerinin, modern öznenin şimdi-buradaki gündelik hayatı deneyimleme ve algılama biçimine bağlı olarak düzenlendiği öne sürülür. Biteviye yenilenen şimdiki zamanda, modern öznenin yaşadıklarını, duyumsadıklarını ve düşündüklerini merkeze alan bu hikayelerin, münferit, anlık, kesintili gerçeklik fragmanları sunduğu savlanır. Her bir fragmanda, tahkiye edilen bireysel deneyimler dolayısıyla, modern kentin kalabalık ve göz alıcı sokakları, parkları, otel lobileri, gösteri salonları, ulaşım araçları ve evleri ya da kentin zıttı olarak kasabalar, köyler gibi 19. yüzyıl dünyasına ait çok sayıda mekanın replika edildiği belirtilir. Gerçekliğin gündelik hayat içindeki mikro yapısına eğilen bu hikayelerdeki olay örgülerinin, gerçekliğin göreceliliği ve değişkenliği; modern öznenin aklından, iradesinden ve pozitif bilgisinden aldığı güçten ziyade zayıflığı ve

³⁵ Bu serinin ilk hikayesi 28 Mayıs 1896 tarihli 272. sayıda; ikincisi 5 Temmuz 1896 tarihli 279. sayıda; üçüncüsü 19 Temmuz 1896 tarihli 281. sayıda; dördüncüsü 20 Ağustos 1896 tarihli 281. sayıda; beşincisi 15 Ekim 1896 tarihli 292. sayıda yayımlanır.

kırılganlığı; gerçeklik karşısında ideallerin riyakarlığı ya da yıkıcılığı; gerçeklikten kopararak romantize edilen aşkın erkekler ve kadınlar üzerindeki olumsuz etkileri etrafında kurulduğu vurgulanır. Bu doğrultuda gerçekliğin bireyin gözünden ve/ya zihninden temsilini sağlamak; dolayısıyla anlatının inandırıcılığını ve sahiciliğini arttırmak için bu hikayelerin psiko-anlatı, mektup, günlük, anekdot, seyahat notu gibi yazınsal jestlerle anlatısallaştırıldığına dikkat çekilir. Söz konusu hikayelerdeki yaygın tematik, anlatıbilimsel ve söylemsel kurulumları açıklamak için içlerinden, Tevfik Fikret'in "Meftur-ı Gayret"i (1899, 20 Temmuz), Rüştü Necdet'in "Güzin"i (1897, 11 Kasım), Halit Ziya'nın "Bir Ruznameden Müfrez"i (1898, 23 Haziran), seçilir ve bunlar, yakın okuma yöntemiyle tahlil edilir. Böylece bölümde, idealizme farklı birimlerde mesafe alan bu hikayelerin, modernist estetiğe doğru açılımı sergilenir. Bu açılımın, *Servet-i Fünun*'un kurmaca dışı köşelerinde tezahür eden modern gerçeklik anlayışından kaynaklandığı; bu sebeple geniş yelpazedeki içerikle 19. yüzyıl sonu dünyasının aktüalitesini aktarma iddiasındaki köşe yazılarının parçalı ve eklektik yapısına benzer biçimde bu hikayelerde de anlık, münferit, güncel gerçeklik fragmanlarının sunulduğu öne sürülür. Ayrıca kurmaca dışı köşelerde, önceki çağlara nazaran birçok ilerlemeye, gelişmeye imza atılmasına karşın hâlâ mükemmele erişemediği vurgulanan 19. yüzyıl sonu dünyasının ve bu dünyanın öznesi olarak insanın halihazırdaki sorunlarının, açmazlarının, çıkmazlarının bu hikayelerde titizlikle mercek altına alındığı; bu şekilde idealizmin çözülüşüne yol açtıkları gösterilir.

Netice itibarıyla Edebiyat-ı Cedidecilere eşlik ettiği altı yıllık dönemde *Servet-i Fünun*'da yayımlanan hikayelerde gerçekliğin temsil rejimlerini inceleyen bu tez, ne dönem yazarlarının toplumsal meselelere yüz çevirmiş ve kendini yalınkat sanata adanmış estetler; ne Batı kültürüne kapılarak dejenere olmuş, özlerine ve

toplumlarına yabancılaşmış taklitçiler olduklarını gösterir. Buna paralel olarak Edebiyat-ı Cedide külliyyatının büyük bir kısmını oluşturan hikayelerin de ne toplumsal sorunlardan uzak, tarihsel gerçeklikten kopuk, tamamen hayal ürünü ne de dekadan bir tavırla yazılmış, sadece “kötü”ye odaklanarak karamsarlıkla dokunmuş kopya anlatılar olduklarını ortaya koyar. Aksine dönem yazarlarının *Servet-i Fünun* dergisindeki entelektüel faaliyetleri dolayısıyla, Osmanlı İmparatorluğu ve dünyayla sıkı bir iletişim kurdukları; böylece Avrupa ile Osmanlı arasında hem etkileşime hem rekabete dayalı bir ilişki geliştirdiklerini gün yüzüne çıkarır. İçeriği, biçimi ve estetik tavrı dolayısıyla 19. yüzyıl dünyasını temsil eden hikayelerin de, etkileşime ve rekabete dayalı ilişkinin ürünleri oldukları gösterilir.

BÖLÜM 2

SERVET-İ FÜNUN'DAN EDEBİYAT-I CEDİDEYE:

GERÇEKLİĞİN ANLAM HARİTASI

1896-1901 yılları arasında *Servet-i Fünûn* dergisinde yirmi yazar tarafından kaleme alınmış, yüz otuz yedi hikayenin gerçekçilik ekseninde kurgulanma şekillerini anlamlandırabilmek için dergi yazarlarının hem gerçekliği hem edebiyatı nasıl algıladıklarına ve kavradıklarına; gerçeklik ile edebiyat arasında ne tür bağlantılar kurduklarına bakmak gerekir. Zira ne gerçekliğin ne edebiyatın ne de bu ikisinin birlikteliğinden doğan gerçekçiliğin tarih ötesi, evrensel bir tanımı vardır. Tanımlar, zaman ve mekan içerisinde değişen toplumsal, siyasal, kültürel, bilimsel, teknolojik, ekonomik vs. koşullara ve bu koşullar karşısında sanatçıların ve eleştirmenlerin aldıkları özgül pozisyonlara göre çeşitlenir. Muhtelif dönem ve mekanlarda gerçeklik ve edebiyat üzerine düşünülürken temel alınan zemin; bu zemin üzerinde öne çıkarılan sorular ve bu sorular cevaplandırılırken kullanılan yöntemler birbirinden farklılaşır. Böylece gerçekliğe atfedilen anlamlar, gerçekliğin deneyimlenme ve tespit edilme biçimleriyle birlikte gerçekliğin edebiyat içinde temsil tarzları da sürekli değişir. Bu tezde incelenecek hikayelerin yazıldığı 19. yüzyıl sonu da, Osmanlı İmparatorluğu'nun yanı sıra dünya genelinde, her türlü değişimin hızla cereyan ettiği modern zaman dilimidir. Dolayısıyla bu hikayelerin gerçeklik ekseninde nasıl yapılandırıldığını değerlendirebilmek için hikaye yazarlarının imparatorlukla birlikte tüm dünyayı çevreleyen modernitenin gerçekliğini nasıl algıladıklarını; modern gerçeklik karşısında kendilerini nasıl konumlandıklarını; gerçeği tecrübe etmek ve onun bilgisine erişmek için ne tür eylem rotaları belirlediklerini incelemek elzemdir.

Bu doğrultuda hikayelerin analizine geçmeden evvel tezin bu bölümünde, Edebiyat-ı Cedidecilerin de dahil olduğu *Servet-i Fünun* yazarlarının gerçekliği alımlama, kavrama ve deneyimleme biçimleri, 19. yüzyıl sonu kültür tarihi çerçevesinde irdelenir. Yazarların gerçeklik tasavvurlarının, asır sonu kültür tarihini belirleyen modernlik deneyimiyle bağlantısı araştırılır. Modern dünya vizyonu doğrultusundan şekillenen gerçeklik kavrayışının dönem yazarlarının eleştiriyi ve edebiyatı alımlama biçimlerini etkilediğine dikkat çekilir; gerçekliğe atfettikleri anlam ve mahiyet doğrultusunda eleştiriye ve edebiyata bakma biçimlerinin de dönüştüğü vurgulanır. Böylece, dergide icra edilen gerçekliği deneyimleme ve yakalama yollarının, hikayelerdeki gerçekçi temsil mekanizmasına yansımaları; eleştiri ve edebiyat tasavvurlarının, hikayelerin içeriği ve biçimi üzerindeki olası etkileri tespit edilir.

Bölümün ilk adımında dönem yazarlarının gerçeklik anlayışını açığa çıkarabilmek için onların etrafında toplandığı *Servet-i Fünun* dergisine odaklanılır. 19. yüzyıl sonu Osmanlı İmparatorluğu'nda başat bir kitle iletişim aracı olan *Servet-i Fünun*, dünyanın gerçekliğini okurlara sunmaya çalışan enformatif bir platform olarak okunur. Derginin yapısından, içeriğinden, dilsel ve görsel sembollerinden yola çıkılarak Ahmet İhsan, Ahmet Şuayp, Hüseyin Cahit, Mahmut Sadık, Mehmet Cavit, Mehmet Rauf, Yahya Halit gibi isimlerin, 19. yüzyıl sonu dünyasının gerçekliğini okurlara iletirken hangi ortak kabuller ve emellerle hareket ettikleri irdelenir. Bu doğrultuda dergiye atfedilen aktüaliteyi takip etme görevi öne çıkarılır; dergide gerçeklik söyleminin, asır sonu modernlik kültürünün uzantısı olan aktüalite fenomeni üzerinden inşa edildiği savlanır. 1896-1901 arasında dergide yayımlanmış muhtelif konulardaki yazılara referansla aktüalitenin, imparatorluğu da içeren 19. yüzyıl sonu dünyası, ilerleme, evrim, insan, bilim, teknoloji ve hız kavramlarıyla iç

içe geçirilişi açıklanır. Dergide gerçekliğin, dünya üzerinde doğal yollarla ya da insan edimiyle vuku bulan, şimdi-buraya endeksli, ilerlemeci, kümülatif, güncel olaylar yığını şeklinde resmedildiği iddia edilir. Ayrıca dergi yazarlarının bu büyük ve karmaşık resmi çizebilmek için gerçekliğin her parçasını teker teker bulmak ve tecrübe etmek istedikleri; bu isteği gerçekleştirmek için çok sayıda yola başvurdukları belirtilir. Gerçekliğe, sadece aktüaliteyi takip etmek ve onun bilgisini sunmakla değil; gündelik hayatın içinde bilfiil bulunarak onu gözlemlemek ve dünya çapındaki “uzak çoğul olayları eşzamanlı” (Kern, 2013, s.122) deneyimlemekle eriştikleri ileri sürülür. Her günle birlikte yenilenen gerçekliği izlemenin, bilmenin ve muhtelif şekillerde yaşamının, onları dış dünyaya açılmakla birlikte insanın iç dünyasına dönmeye, dolayısıyla kendilerini analiz etmeye sevk ettiği vurgulanır. Dolayısıyla gerçekliği deneyimleme biçimlerinin aynı zamanda modern öznelik pratiklerini oluşturduğu belirtilir. Yazarların, dergide 19. yüzyıl dünyasının gerçeklik tablosunu -her bir ayrıntısıyla- çizerken bu tablo içinde hem Osmanlı İmparatorluğu’nu, 19. yüzyıl sonundaki tüm teknolojik imkanlarla donatılmış modern bir yer hem de kendilerini, bu imkanları deneyimleyen modern Osmanlı özneleri olarak konumlandıklarını işaret edilir. Böylece 19. yüzyıl dünyası içinde, imparatorluğun yanı sıra kendilerinin pozisyonunu da “modernlik” vasfıyla meşrulaştırdıkları ortaya konur.

Bölümün ikinci adımında *Servet-i Fünun*’da üretilen gerçeklik söylemi ile Edebiyat-ı Cedidecilerin dergi içerisindeki edebiyat eleştirisi faaliyeti arasındaki bağlantılar araştırılır. Derginin kapısının Edebiyat-ı Cedidecilere “Musahabe-i Edebiye” köşesi ile açıldığı öne sürülür; dergideki gerçeklik söylemi üretimine, Edebiyat-ı Cedidecilerin “Musahabe-i Edebiye” köşesinde yürüttükleri eleştiri faaliyetiyle katıldıkları belirtilir. Bu köşede Edebiyat-ı Cedidecilerin bir yandan

yazdıkları uygulamalı eleştiri yazılarıyla edebiyatın aktüalitesini takip ederek onun bilgisini ürettikleri diğer yandan edebiyatın neliğine dair düşünceleri sonucunda eleştiri konvansiyonlarını güncelledikleri imlenir. Gerçeklik gibi eleştiri ve edebiyatı da insan ediminin ürünü olan, çok parçalı, kümülatif edebi olaylar yığını olarak gördükleri iddia edilir. Eleştiriyi, edebi olayları inceleme işi; eleştirmeni ise sistematik şekilde okuma, yazma ve düşünme eylemini gerçekleştiren özne olarak varsaydıkları; bu doğrultuda eleştirinin sırtından, edebiyatın ne olduğuna yönelik kesin kurallar koyma yükünü indirdikleri açıklanır. Tevfik Fikret’in “Musahabe-i Edebiye Mukaddime”si (1896, 6 Şubat) bu dönüşümün ilk tohumlarının atıldığı yazı olarak işaretlenir; bu yazıda Tevfik Fikret’in Osmanlı-Türk edebiyatında hakim olan kuralcı eleştiriye mesafe alırken kullandığı çeşitli yazınsal stratejiler incelenir. Tevfik Fikret’in açtığı aralığın, Ahmet Şuayp, Cenap Şehabettin, Hüseyin Cahit, Mehmet Rauf gibi diğer Edebiyat-ı Cedidecilerin müstakil eleştiri faaliyetleriyle genişletildiği vurgulanır. Edebiyat-ı Cedidecilerin, kuralcı eleştiri sistemindeki aşkın edebiyat uzlaşımı, sadakat ölçümü ve eleştirmenin otoriterliği esaslarını tasfiye ettiği; bunların yerine görecelilik, öznellik ve bakış açısının çoğulluğunu yerleştirdikleri gösterilir. Böylece “Musahabe-i Edebiye” köşesinin güncel bilgilerle dolu, bireysel çabaya dayanan, çok-sesli bir eleştiri mecrasına dönüşümü sergilenir.

Bölümün son adımında Edebiyat-ı Cedidecilerin “Musahabe-i Edebiye” köşelerinde özellikle edebiyat ile gerçeklik arasında kurdukları bağlantı irdelenir. Dergide üretilen gerçeklik söyleminin ve bu söyleme paralel olarak eleştiri düzlemindeki kuralların tasfiyesinin, yazarların gerçekçilik tasavvurlarını da belirlediğine dikkat çekilir. Kuralcı eleştiriye karşı alınan mesafeye koşut olarak dönem yazarlarının edebi manifestolardan da uzaklaştıklarını açıklamak için Ahmet

Şuayp, Hüseyin Cahit, Hüseyin Daniş, Mehmet Rauf, Nurettin Ferruh gibi isimlerin ilgili makalelerine odaklanılır. Ne gerçekliğin ne de edebiyatın sabit bir tanımı olmadığını düşünen mezkûr yazarların, gerçekçi edebiyata yönelik bir reçete sunmadıkları, aksine bu tip reçeteleri geçicilikle nitelendirerek saf dışı bıraktıkları savlanır. Gerçekçi edebiyatın reçetesini sunmak yerine edebiyat ile gerçeklik arasında kurulan ilişkinin, sanatçının öznelliğine göre belirlendiği kabulünü öne çıkardıkları belirtilir. Ayrıca edebi olaylar yığını olarak gördükleri edebiyatın tarihini incelemeye, böylece muhtelif yazarların gerçekliği duyumsama biçimlerinin zaman içerisinde nasıl değiştiğini araştırmaya yöneldikleri gösterilir. Mezkûr yazarların edebiyat tarihini, gerçekçilik ile idealizm çatışmasının tarihi olarak okudukları; bu okumanın ilerlemeci tarih anlayışa dayandığı bildirilir. Edebiyat-ı Cedidecilerin kendilerini de edebiyatı ilerletmeye çalışan tarihi özneler olarak konumlandıkları; dolayısıyla formülünü sunmadıkları gerçekçiliğin elzemliğini, ilerleme gerekçesiyle meşrulaştırdıkları ortaya konur.

2.1 *Servet-i Fünun*'da gerçekliğin kaynakları ve imkanları

Zeynep Uysal *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi* (2014) kitabında Edebiyat-ı Cedidecilerin alameti farikasını ortaya koymak için kıyaslama yoluna gider. Onların, selefleri olan Tanzimat kuşağından ayrıldığı noktayı şu cümleyle ortaya koyar: “Asır sonu Osmanlıları ya da Servet-i Fünuncular kuşağının öncekilerden en önemli farkı değişimi başlatan, değişimi biçimlendiren ama esas değişimi dışarıdan kurgulamaya çalışan Tanzimat kuşağından farklı olarak değişimin içinde, bizzat değişimin kendisi olarak biçimlenen bir kuşak olmalarıdır.” (s.30) Uysal'ın belirttiği bu farklılık, Edebiyat-ı Cedidecilerin düşünce sistemindeki dönüşümle ilgilidir. Doğrusu dönüşen sistemin parolası, bir yandan Edebiyat-ı

Cedideciler ile Tanzimatçıları hemzeminde buluşturan öte yandan bu iki kuşak arasındaki mesafeyi açan gerçeklik anlayışıdır. İki kuşak arasında, çelişkiliymiş gibi görünen bu ilişkinin sebebiyse gerçekliğe atfedilen mananın, mahiyetin ve ona ulaşmak için gidilen yolların, zaman içerisinde çatallaşmasıdır. Gerçeklik anlayışındaki çatallaşma beraberinde, iki kuşağın değişim tasavvurlarının, bu tasavvurları gerçekleştirmek için aldıkları aksiyonların da birbirinden ayrılmasını getirir.

Tanzimat edebiyatçıları, beş duyu organıyla algılanabilen dünyada, yaşanmış veya yaşanma ihtimali olan olayları edebiyatın konusu haline getirmeye yönelirler. Bu kuşağın öncü figürü olarak anılan Namık Kemal, *Celaleddin Harzemşah* (1876) başlıklı oyununa yazdığı “Mukaddime-i Celal” bölümünde “romandan maksad[ının] güzeran etmemişse bile güzeranı imkân dâhilinde olan bir vakayı [...] tasvir etmek” (1989, s.347) olduğunu yazar. Bu roman tarifi, Namık Kemal başta olmak üzere Tanzimat kuşağının edebiyatı tanzim etme programının amentüsü gibidir. Bu programa göre yapılacak ilk iş, doğüstü veya fizik ötesi ile ilgili olan her şeyi edebiyatın sınırlarından ihraç etmek ve bunlardan kalan boşluğu yeryüzüyle ilgili olan maddi varlıklarla doldurmaktır. Edebiyatın odağını hayalden kaydırıp dünyanın ve dünyadaki somut varlıkların üzerine çevirmektir. Bu odak değişimi, esasında dünyevileşmek anlamına gelir.³⁶ Dünyevileşmekse sadece “yerde olup bitenlere yakından bakma[yı], görünür ve duyulur mevcudiyete yönelik merak ve ilgi” (Taburoğlu, 2008, s.12) duymayı içerir. Dünyevileşme eğilimi doğrultusunda Tanzimat yazarları, içinde bulundukları dünyaya konsantre olurlar. Böylece edebiyatı da şimdi ve burayla ilintili dünyanın hikayesini anlatmakla mükellef

³⁶ Dünyevileşmek, dindışılık imasını taşıyan sekülerleşmekle aynı şey değildir. Nitekim ne Tanzimat yazarları ne de *Servet-i Fünun* yazarları dünyevileşmeyi, doğrudan din karşıtlığıyla özdeşleştirir. Bu konu, tezin 3. bölümünün 1. kısmında daha detaylıca tartışılır.

kırlarlar. Dönem yazarlarının tüm dikkatlerini maddi dünya üzerinde yoğunlaştırmalarının sebebi, gerçekliğin kaynağı olarak dünyanın kendisini referans almalarıdır. Haliyle gerçeği aramak için dünyanın dışına bakmak veya hayale kapılmak onlar için gerçekten kopmak anlamına gelir. Namık Kemal'in "Mukaddime-i Celal"de "tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonrasında müellifin hokkasından çıkmak, ah ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi" klasik Osmanlı edebiyatında konu edilen olayları "bütün bütün tabiatın ve hakikatin" (1989, s.347) dışında varsayması da gerçekliği dünyevi, doğal ve insani koşullar içinde tasavvur ettiğini gösterir. Bu koşulların dışına çıkan her şey ise gerçekten uzaklaşmak, gerçekliğin normundan sapmak, demektir.

Ne var ki Namık Kemal de dahil olmak üzere Tanzimat edebiyatçıları için edebi metinlerde konu edilecek gerçeklik sadece dünyevi, doğal ve insani olmakla vasıflandırılmaz; bunlara ilaveten "doğru, iyi ve güzel" sıfatlarını da taşımalıdır. Yani dünyevi, doğal ve insani olan her şey edebiyatta mevzuu edilemez; edebiyat "doğru, iyi ve güzel" niteliklerine sahip ideal dünyevi gerçekliği içermelidir ki "doğru, iyi ve güzel" kıstaslarıyla çevrilen idealler de çoğunlukla belirli siyasi ve/ya ahlaki sistemler dolayısıyla belirlenirler. Hal böyle olunca edebiyat alelade gerçekliği anlatmak için değil; belirli bir siyasi ve/ya ahlaki programa uygun olarak seçilmiş ideal dünyevi gerçekliği yansıtmak ve okuru bu ülküler doğrultusunda eğitmek için en uygun araçlardan biridir. Bu sebeple Tanzimat edebiyatçıları dünyanın bilgisi içinden, kendi ideolojik angajmanları çerçevesinde "doğru, iyi ve güzel" olanı dikkatle seçerken bu içeriği okurlara iletmeyi sağlayacak en işlevsel yazın stillerinin de peşine düşerler. Roman, modern tiyatro, modern hikaye, makale gibi türleri tam bu noktada devreye sokarlar. Tanzimat kuşağı hem bu türlerde örnek eserler üretir hem de bu türlerin önemini ve toplumsal yararını ele alan makaleler

yazarak onları meşrulaştırırlar. Böylece edebiyatın içeriğiyle birlikte biçimini de ideal dünyevi gerçekliğe uygun olacak şekilde yeniden düzenlerler.

Tanzimat edebiyatçılarının edebiyatın biçimini ve içeriğini ideal dünyevi gerçeklik çerçevesinde yeniden düzenleme çabası, Deniz Aktan Küçük'ün (2014) belirttiği gibi, Osmanlı yazarlarının Batı edebiyatı ile karşılaşması sonucunda bir anda patlak veren bir durum değildir. Dolayısıyla bu çaba, Batı'nın hegemonyası altına girme, Batı'ya benzeme isteği olarak okunamaz. Tanzimatçıların uğraşı, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki entelektüel üretimi denetleyen özgül modernite sürecinin ürünüdür. (s. 13-14) Zira “dünyevi kültür, modern yaşam biçimlerinin önemli bir katını oluşturur.” (Taburoğlu, 2008, s.10) Bununla birlikte ne modernite tekil bir Batı tarihinden ibarettir ne de modernizm, Batı'nın biricik kültürüdür. Timothy Mitchell'ın “The Stage of Modernity”de (2000) belirttiği gibi modernite farklı tarihsel süreçlere işaret eder. Modernizm ise muhtelif coğrafyalar arasındaki küresel etkileşimin ve karşılıklı belirlenimin sonucundan ortaya çıkan kültürel formlardır. Tanzimatçıların dış dünyadaki doğru, iyi ve güzel gerçekliği yansıtan edebiyat talebi de Osmanlı İmparatorluğu'nda deneyimlenen, küresel etkileşime ve karşılıklı belirlenime dayanan modernite sürecinin uzantısıdır.

Aktan Küçük (2014) Osmanlı İmparatorluğu'nda deneyimlenen bu modernite sürecinin göstergesi olarak 18. yüzyıl itibariyle bilimde ve kültürde net biçimde görünürlük kazanan paradigma değişimlerine işaret eder. 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı entelektüel kamusunda Tanrı merkezli paradigmanın, dünya merkezli paradigmaya doğru kaydığını; bu değişimin 19. yüzyıldaki zihniyet yapısını da belirlediğini öne sürer.³⁷ Tanrı merkezli paradigma “uhrevi-dünyevi” ya da “manevi-

³⁷ Zeynep Uysal da (2014) Tanzimat edebiyatçılarıyla Edebiyat-ı Cedideciler arasındaki ayrımın paradigma değişiminden kaynaklandığını öne sürer. (s.37-51) Bu noktada Uysal'ın Edebiyat-ı Cedideciler için öne sürdüğü modern özne merkezli paradigmaya geçiş, Aktan Küçük'ün işaret ettiği Tanrısal anlayışın dünyevi anlayışla yer değiştirmesi sürecinin bir uzantısıdır.

maddi” ayrımına dayanan ikili âlem anlayışıyken dünya merkezli paradigma sadece duyumsanabilen, görünür âlemi esas alır (s.14). İki paradigma arasındaki git-gel, klasik Osmanlı şiirinin içeriğini de yeniden şekillendirir. Örneğin klasik Osmanlı şiiri 18. yüzyıla kadar ikili âlem anlayışıyla mütakabiliyet içindeyken 18. yüzyıl itibarıyla bu bağ çözülmeye başlar; artık “dünyevi bir mekan olan İstanbul’da yaşanan dünyevi aşk ve haz” Osmanlı şiirinin konusu olur. (Tuğçu’dan akt. Aktan Küçük, s.18)

Bu noktada Tanzimatçıların dünyanın ideal gerçekliğini yansılayan edebiyat talebinin de Osmanlı entelektüel kamusunu kontrolü altına alan dünyevi paradigmanın uzantısı olduğu belirginleşir. Ne var ki bu paradigma değişimi, bıçakla kesilir gibi kati bir şekilde gerçekleşmez. Her ne kadar iki yüzyıllık süreç boyunca Tanrı merkezli paradigmanın alanı inançla sınırlandırılmaya çalışılsa da, 19. yüzyılın ikinci yarısı boyunca bu paradigmadan arta kalan boşluğun edebiyat içerisinde nasıl doldurulacağına ve dünyevi ile kutsal arasında ne tür uzlaşılar kurulabileceğine dair farklı görüşler ortaya atılır. Türkçe edebiyat tarihlerinde 19. yüzyılın ikinci yarısında cereyan eden yazarlar-arası çatışma her ne kadar yeni-eski zıtlığı üzerinden değerlendirilse de, aslında çatışan görüşlerin hepsi dünya merkezli paradigmaya dayanan “yeni” edebiyatın nasıl yapılandırılacağını, bu yapı içinde dünyevi ve kutsala nasıl ve ne kadar yer verileceğine yönelik farklı formülasyonları içerir. Bu formülasyonlar, kaleme alınan edebi eserler üzerinden de uygulamaya geçirilir.

Bu bağlamda Edebiyat-ı Cedideciler, 18. yüzyılda başlayan ve 19. yüzyılın ikinci yarısında da devam etmekte olan bu değişim sürecinin içine doğarlar. Süreç boyunca Tanzimat yazarları tarafından üretilmiş edebi metinleri ve edebiyatın ne olduğuna dair farklı görüşleri okuyarak büyürler. Bu nedenle kendilerini bir önceki

kuşaktan tamamen kopuk saymazlar.³⁸ Halihazırda sürmekte olan değişim sürecine yüz çevirmektense onun içinde kalmayı, ona katılmayı tercih ederler. İşte Edebiyat-ı Cedidecilerle Tanzimatçıları ortak paydada buluşturan nokta da budur: Tanzimatçıları gibi Edebiyat-ı Cedideciler de gerçekliği beş duyu organıyla algılanabilen dış dünyanın içinde ararlar; dünyevi gerçeklik doğrultusunda edebiyatın içeriğini ve biçimini düzenlemeye çalışırlar. Buna karşın rüzgarına kapıldıkları dünyevi gerçeklik artık, Tanzimatçıların varsaydığı gibi bütünlüklü bir şekilde yakalanıp aktarılabilecek sabit ve kesin bir bilgi olmaktan çıkmıştır. Dünyevi gerçeklerin hızı ve yoğunluğu artmış; nüfuz alanı genişlemiştir. Doğruluğu görecelileşmiş; iyiliğinin üzerine gölge düşmüş; güzelliği buğulanmıştır. Faydası ise zamana, mekana ve alımlayana bağlı hale gelmiştir. Dolayısıyla Tanzimatçıları ortaklaştıkları dünyevi gerçeklik anlayışı, Edebiyat-ı Cedidecileri farklı istikametlere götürmüştür. Zira dünyevi gerçekliğin anlamı, mekanı, zamanı, eyleyeni, saptanmasına yönelik yöntemleri ve yaşanma şekilleri, Tanzimatçılarınkinden farklılaşmıştır.

Bu çerçevede 1896-1901 yılları arasında Edebiyat-ı Cedidecilere ev sahipliği yapan *Servet-i Fünun*, bu yeni kuşağın gerçeklik anlayışının tecelli ettiği yayın mecrasıdır. Dış dünyanın bilgisini sunmanın aracı olan dergi, yazarların gerçekliğe dair çizdiği yeni anlam haritasını bünyesinde barındırır. Doğrusu dergide bu haritayı çizen yeni neslin temsilcileri de sadece Edebiyat-ı Cedideciler değildir. Derginin imtiyaz sahibi ve faal bir yazarı olan Ahmet İhsan, popüler bilim yazılarına imza atan Mahmut Sadık, ziraatle ilgili yazılarıyla öne çıkan Hüseyin Kazım ve liberal ekonomi hakkında yazan Mehmet Cavit gibi neredeyse tüm dergi kadrosu bu

³⁸ Edebiyat-ı Cedidecilerin Tanzimat edebiyatçılarıyla aralarında kurdukları devamlılık ilişkisine dair birkaç örnek için bkz. Ahmet Şuayp, 1900, 7 Haziran, s.211-218; Cenap Şehabettin, 1898, 11 Ağustos, s.356-359; Hüseyin Cahit, 1898, 26 Mayıs, s.183-186; Süleyman Nesip, 1898, 12 Mayıs, s.146-157.

nesildendir. *Servet-i Fünun*, konu dağılımından görsel kullanımına, sayfa düzeninden tercih edilen baskı tekniğine kadar hemen her yanıyla bu kuşağın eseridir.

Dolayısıyla Edebiyat-ı Cedideciler için dünyevi gerçekliğin ne anlama geldiğini, mahiyetinin ne olduğunu ortaya koymak; Tanzimatçılarla ortaklıklarının yanı sıra ayrımlarını derinleştirmek; böylece *Servet-i Fünun*'da gerçekliğin genişleyen anlam ağını serimlemek için bu dergiye yakından bakmak önemlidir.

2.1.1 Aktüalite: Biteviye yenilenen gerçeklik örüntüleri

İlk sayısı 27 Mayıs 1891'de çıkan *Servet-i Fünun*, D. Nikolaidis'in *Servet* gazetesinin fen eki olarak yayımlanır.³⁹ Fen ekinin yürütücülüğünü yapan Ahmet İhsan'ın 1892'de imtiyaz almasıyla *Servet-i Fünun* resimli, popüler bilim ve kültür dergisine dönüşür.⁴⁰ Ahmet İhsan'ın teşvikiyle dergide, edebi metinlere de yer verilir. Edebiyat-ı Cedidecilerin bulunduğu 1896-1901 arasındaysa dergideki edebi metin sayısı oldukça artar; çok sayıda hikaye, şiir, roman türlerinde telif ve çeviri kurmaca metinler yayımlanır. Fakat bunlar, hiçbir vakit derginin içeriğinin tamamını oluşturmaz. Çünkü edebiyatın yanı sıra bolca görsele, popüler bilim ve teknoloji yazısına, seyahat anlatısına, Osmanlı'daki son gelişmelere ve dünyada olup bitenlere dair haberlere dergi sayfalarında yer verilir.⁴¹ Dergideki dilsel ve görsel içerik o kadar geniş ve çeşitli bir alana yayılır ki ilk bakışta aralarında müşterek bir bağ

³⁹ Dergiye dair bilgiler, *Osmanlı Kültür Tarihinde Servet-i Fünun Dergisi TÜBİTAK Araştırma Projesi Veri Tabanı*'nda yer alan "Servet-i Fünun Dergisi'nin Kısa Tarihi" başlıklı yazıya, Bilge Ercilasun'un *Ahmet İhsan Tokgöz* (1996) kitabındaki açıklamalara ve İnci Enginün'ün (2017) "Servet-i Fünun" başlıklı bölümüne dayanmaktadır. (s.83-85) Bkz <http://www.servetifunundergisi.com/servet-i-funun-dergisi-kisa-tarihi/>

⁴⁰ *Servet-i Fünun*, Fransız dergisi *L'Illustration*'ı ve İngiliz dergisi *Graphics*'in illüstrasyonlu formatını takip eder. İmparatorluğun başkenti İstanbul'da yayımlanan *Malumat* ve *Mektep* gibi diğer Osmanlı dergileriyle de içerik ve görsellik politikası açısından ortak özellikler taşır. Bkz. Uysal, 2023, s.272.

⁴¹ Bazı kısa araların dışında dergi kurulduğu tarihten 25 Mayıs 1944'e kadar yayımlanır ve 2461 sayıya ulaşır. Bu bölümde, derginin özellikle 1896-1901 arasındaki yayınlarına odaklanılacağı için ilerleyen sayılar ve yayın politikası üzerinde durulmamıştır.

yokmuş gibi zannına düşülebilir. Derginin geniş ve “dağınık” konu yelpazesiyle birlikte dikkat çeken bir diğer özelliği, en son çıkan teknolojik aletlerle ve tekniklerle basılmasıdır. Nitekim matbaacılıktaki teknik gelişmeleri yakından takip eden Ahmet İhsan, sahibi olduğu resimli derginin istediği kalitede basımı için İstanbul’daki baskı araçlarını yeterli bulmaz. Avrupa’ya araştırmaya gider; oradan, dönemin son teknolojik baskı gereçlerini getirir. Böylece derginin basımında, 27. sayısından itibaren, çinkografi tekniği kullanılır.

Ahmet İhsan’ın son teknolojiyi arama-bulma ve ithal etme çabasının altında yeniye karşı duyduğu merak vardır. Yeniye sahip olmak, böylece Osmanlı İmparatorluğu’nu yeniliğin bulunduğu yere dönüştürmek ister. Bu merak ve istek, derginin yayın politikasını belirlerken de onu etkisi altına alır. 255. sayıda yayımlanan “Teşekkür ve İfade”sinde (1896, 31 Ocak) bu etkinin izleri açıkça görülür. Takdim yazısıyla dergide, hem Osmanlı İmparatorluğu’nda hem de Doğu’da gerçekleşmiş olayların resimleriyle/fotoğraflarıyla sunulacağını; “aktüalite denilen takib-i vekayi-i medeniyede kusur gösterilemeyece”ğini (s.323) temin eder. Böylece medeniyetle ilgili olayların takibi olarak tanımladığı “aktüalite”yi öne çıkarır. Osmanlı’nın merkezinden ve vilayetlerinden başlayarak dünyanın dört bir köşesinden güncel haberleri görselleriyle⁴² birlikte, aynı anda nakletmeyi derginin

⁴² Ahmet İhsan’ın, derginin odağına sadece aktüaliteyi değil, bunların resimlerini/fotoğraflarını da alması, 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı matbuatında giderek baskın hale gelen görsel kültürün uzantısıdır. 1839’da Fransız Louis Jacques Monde Daguerre’in icadı olan fotoğraf makinesi, dünyada olduğu gibi Osmanlı’da da ilgiyle karşılanmış; Fransız Bilimler Akademisi 19 Ağustos 1839’da bu icadı dünyaya tanıttıktan yaklaşık iki ay sonra, *Takvim-i Vekayi* (1839, 28 Ekim) hayret verici bu yeni teknolojiyi okurlarının bilgisine sunmuştur. (Özendes, 2013, s.15) Bu tanıtımdan altı yıl sonra ise James Robertson’un Kırım Savaşı esnasında çektiği Kırım Baklavala Limanı’nın görüntüleri ile, fotoğraf teknolojisi Osmanlı gazeteciliğine girmiştir. (Özendes, s.50) Bu gelişmeyi 1866 tarihinde ilk resimli gazete olan *Ayine-i Vatan* ve 1874 tarihinde ilk resimli mecmua olan *Musavver Medeniyet* takip etmiştir. İşte Ahmet İhsan’ın *Servet-i Fünun*’u muhtemel okur kitlesine takdim ederken görsellik kullanımını vurgulaması da, matbuattaki bu gelişmeler sayesinde Osmanlı okur kamusunun gün geçtikçe görsele duyduğu ilgiyi cezbetmeye yöneliktir. Osmanlı İmparatorluğu’nda fotoğrafçılığın gelişimi için bkz. Önen, 2016; Özendes, 2013.

asli görevi ilan eder. Dergiye yüklediği bu misyon, onun teknik donanımda olduğu gibi içerikte de gözüne en yeniyi, en son olanı kestirdiğini açık eder.

Doğrusu dünyanın aktüalitesine, dünyadaki yeniliklere duyulan merak ve onları temellük ederek Osmanlı'yı onlarla bütünleştirme isteği, sadece Ahmet İhsan'a özgü değildir. Bu duygular Ahmet İhsan'ın da dahil olduğu kuşağın, alamet-i farikasıdır. Derginin 1896-1901 arasında yayımlanmış herhangi bir sayısına bakıldığında, bu kuşaktan gelen yazarların muhtelif yerlerdeki ve konulardaki güncel gelişmeleri aktarırken Ahmet İhsan ile benzer duyguları paylaştığı fark edilir. Tıptan botaniğe ve hayvancılığa; ulaşım, iletişim, görüntüleme, sanayi gibi birçok alandaki son model teknolojiden herhangi bir yerde yapılan yeni imarlara; dünyadaki savaşlardan Beyoğlu'ndaki alelade bir cinayete; en yeni kurmaca metinlerden edebiyata yönelik en çağdaş fikirlere kadar, çok sayıdaki güncel içeriğin derginin sayfalarını doldurması, bu duyguların dergi yazarları arasında ne kadar yaygın olduğunu kanıtlar.

Peki *Servet-i Fünun* yazarları, dergi içerisinde neden başka duygularla değil de, merak ve istekle hareket etmişlerdir? Merak ve istek onları neden özellikle aktüaliteye, yeniliklere yönlendirmiştir? Bu sorular dergi yazarlarının hislerinden yola çıkarak onların zihniyet yapısına ve bu yapının parolası olan gerçekliği nasıl algıladıklarına ulaşmanın kapısını açar. Zira Raymond Williams'ın "Duygu Yapıları"nda (1990) öne sürdüğü gibi duygular ilk bakışta kişiye özgü, bireyin iç dünyasına ait gibi dursa da aslında dış dünyadan, toplumsal yaşantıdan kesinlikle bağımsız değildir. Bireyin duygularıyla toplumsal yaşantının koşulları arasında karşılıklı kurucu bir ilişki vardır. Bu ilişkiyi açığa çıkarabilmek için duygu ve düşüncüyü birbirine tamamen karşıtmış gibi ele almamak; onlara "hissedilen biçimiyle düşünce ve düşünce biçimiyle duygu" (s.105) olarak yaklaşmak gerekir.

Nitekim bu yaklaşım sayesinde, *Servet-i Fünun* yazarlarının aktüaliteye ve yeniye karşı duydukları yoğun merak ve isteğin; bu duygularla bağlantılı olarak odaklandıkları mevzuların nasıl bir gerçeklik tasavvuruyla ilintili olduğu saptanabilir. Ayrıca bu şekilde, söz konusu duygu ve düşünceleri tarihsel ve toplumsal bir çerçevede değerlendirmek mümkün olur.

Bu doğrultuda dergi yazarlarının merak ve istekle aktüaliteye ve yeniye dair yazdıklarına bakıldığında, onların ısrarla bulundukları çağa, yani artık sonlarına doğru geldikleri 19. yüzyıla işaret ettikleri dikkat çeker. 19. yüzyılı, “asr-ı terakki” addederler ve medeniyetin her açıdan ilerleme kaydettiği bir zaman dilimi olarak tarif ederler. Örneğin Mahmut Sadık (1898, 5 Mayıs) “devr-i vahşetten tedricen çıkarak insanlar bugünkü devre-i medeniyete vasıl olmuşlar, çıplak gezerken, dağlarda bayırlarda yaşarken, mağaralarda yatarken bugün cesim şehirler tesis etmişler [...] muntazam bir heyet-i içtimaiyeye vücut vermişler” (s.138) ifadesiyle 19. yüzyılda uygarlığın nasıl da çığır atladığını abartılı bir coşkuyla anlatır. Yahya Halit’in (1901, 1 Eylül) Fransızcadan çevirdiği yazıda bu çağ, uygarlığı son mertebesine eriştiren en üstün devir olarak yüceltilir. Hüseyin Cahit’in (1901, 14 Mart) yine Fransızcadan çevirdiği yazıda 19. yüzyıl, insanlık tarihinde ilerlemenin en hızlı olduğu dönem olarak kutlanır.

Bu örnekler dergi yazarlarının, içinde bulundukları zamana, yani 19. yüzyıla yoğunlaşarak kendilerini 19. yüzyıllı, dolayısıyla asri ilan ettiklerini gösterir. Asri olmak, onlar için modern olmak; modernin imlediği durmaksızın “teceddüt etme,” yani yenilenme sürecinde olmak demektir. Onlar kendilerini “artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken” (Özçetin, 2021, s.51) devingen bir dünyanın içinde konumlandırırlar. Düne ait olmayan, dolayısıyla dinamik bir bugüne yerleşen modern dünyayı ele almak ise aktüaliteye ve yeniliğe odaklanmakla

mümkün olur. Zira aktüalite ve yenilik, zamansal olarak bugünü ya da bugüne en yakın anı imler. Hal böyle olunca aktüalite ve yeniliğe odaklanmak bugüne veya bugüne çok yakın bir ana; bugünün ekseninde 19. yüzyıla gark olmanın yolunu açar. Başka bir ifadeyle onlar, aktüalite ve yenilik aracılığıyla, bugünle ve bugünü kesen 19. yüzyıla özdeşleşirler. 19. yüzyıllı kimliği edinerek modernleşir; modernliğin devingenliğiyle bütünleşirler. Takip ettikleri aktüalite sayesinde kendilerini sürekli günceller; kullandıkları en son teknoloji sayesinde kendilerini de araç gereçlerin yeniliğiyle donatırlar.

Aktüalite ve yenilik, *Servet-i Fünun* yazarlarının konumunu ve kimliklerini belirlemelerini sağlarken gerçekliği kavrama biçimlerini de etkiler. Zira aktüalite ve yenilik, onlar için bugünün dünyasındaki gerçekliğin örüntüleridir. Nitekim 19. yüzyılın olaylarını merkeze almaları bunları, içinde yaşadıkları çağın gerçekliği varsaydıklarını açığa vurur. 19. yüzyıl dünyasının gerçekliği gibi özel bir durumdan bahsetmeleri ise, gerçekliği genel olarak zamana ve mekana içkin bir fenomen olarak algıladıklarını gösterir. Yani onlara göre gerçeklik, şimdiye ve buraya endekslidir. Onlar için burasının işaret ettiği alan, tüm dünya boyunca genişlerken şimdinin tekabül ettiği zaman 19. yüzyılın tamamını kapsar. Fakat kendilerini merkeze almadıkları takdirde buranın ve şimdinin neresi ve hangi an olduğu belirsizleşir. Çünkü farklı zaman ve mekanlara göre burada-şimdinin neye karşılık geldiği değişir. O halde çoklu burada-şimdilerde çoklu gerçekliklerin yaşanma ihtimali ortaya çıkar. Nitekim 19. yüzyıl gerçekliğinden bahsederken bu çağın insanlık tarihindeki diğer zamanlardan farklı olduğuna dikkat çekmeleri ve dünya üzerindeki farklı coğrafyalarda başka başka aktüel olayların yaşandığını bildirmeleri, muhtelif burada-şimdilerde muhtelif gerçekliklerin vuku bulduğuna yönelik ortak bir kanıya sahip olduklarını kanıtlar. Dolayısıyla dergi yazarları için aşkın ve yekpare bir gerçeklik

yoktur; aksine gerçeklik çeşitli burada-şimdilerde cereyan eden çok parçalı olayların birikimiyle oluşan dinamik bir yığındır.

Servet-i Fünun yazarlarına göre, çok parçalı olaylar yığını olan gerçekliğin temel istikameti, ilerlemedir. 19. yüzyıla ilişkin sıraladıkları olaylar yekununa bakıldığında, bu çağın gerçeklikleri olarak uygarlığın gelişimine hizmet eden “terakki” hareketlerini sıralamaları, gerçekliklerle ilerleme arasında doğrudan bağ kurduklarını açık eder. Dolayısıyla her bir aktüel olay ve yenilik onların nazarında, 19. yüzyılın gerçekliklerinin bir numunesi olmanın yanı sıra insanlığın gelişiminin de bir nişanesidir. Aktüaliteyi takip etmek çağın gerçekliklerini yakalayarak güncellenmek yani modern olmak demekken modern olmak aynı zamanda, insanlığın gelişiminin izini sürmeyi, bu gelişim doğrultusunda ilerlemeyi ifade eder. Haliyle peşine düştükleri ilerlemeye dayalı olaylar, onların nezdinde büyük bir memnuniyet kaynağıdır. Hatta 19. yüzyılı, insanlığı selamete tam olarak çıkaramasa da, “devre-i kemale eriş[tire]me”se de (Mahmut Sadık, 1899, 27 Nisan, s.424) uzun zamandır görülmemiş bir terakkiye şahitlik ettiği için önemserler. Ayrıca 19. yüzyıla övgüler sunan cümleleri, Hüseyin Cahit ve Yahya Halit’in Fransızcadan çevirdiği göz önüne alınırsa ilerlemeye karşı hoşnutluğun, sadece *Servet-i Fünuncular* tarafından değil; dünya genelinde hissedildiği de anlaşılır.

Servet-i Fünun yazarlarına göre her aktüel olay, 19. yüzyılın gerçeklik yığını oluşturduğu, uygarlığın gelişimine yönelik bir olayken insan ise söz konusu gerçekliği belirleyendir. Öncelikle gerçekliğin burada-şimdiye endeksli olması, spesifik bir burada-şimdiye diğerlerinden ayıracak bir imlecin varlığını gerektirir. 19. yüzyıl dünyasının gerçekliklerinden bahsederken kendilerini referans almaları, genel olarak burada-şimdiye endeksli gerçekliği imlemek için kendilerine, dolayısıyla insana başvurdıklarını gösterir. Yani onlara göre gerçekliğin zaman ve mekanı, onu

deneyimleyen insanın bulunduğu burada-şimdiye göre tayin edilir. Buna ilaveten insanın burada-şimdiki edimleri, gerçekliklerin meydana gelmesini sağlar. Başka bir deyişle gerçeklikler insan edimlerinin ürünleridir. Dolayısıyla insan, sadece içinde bulunduğu burada-şimdinin gerçekleriyle uyum içinde hareket etmez; aynı zamanda onların gidişatına da müdahale eder. İnsan, aktüel olayların meydana gelmesine vesile olan; bu olayların ilerleme istikametindeki hızını belirleyen; böylece kümülatif gerçeklikler yığınıni şekillendiren aktif öznedir. Mahmut Sadık'ın (1898, 5 Mayıs) ilerlemenin nişanesi olan büyük şehirleri ve muntazam toplumları kuranlar olarak insanları imlemesi de, dergi yazarlarının insanı gerçeklikleri üreten aktif özne addetmesinin ispatlarından sadece biridir.

İnsanı gerçeklikleri üreten bir özne olarak görmek, aynı zamanda insanı daha derinlikli bir biçimde bilme ve tanıma isteğini de doğurur. *Servet-i Fünun* yazarları da insanın ayırt edici özelliklerinin; onu gerçeklikleri üretmeye sevk eden, böylece aktif öznelerle dönüştüren yetilerin peşine düşerler. Bu doğrultuda en çok üzerinde durdukları mesele, akıl olur. Mahmut Sadık insanı, “hayvan-ı saireden fark ve temyize medar olan” yetinin “kuvva-yı aklıye” (1987, 30 Aralık, s.263) yani akıl olduğunu açıkça dile getirir. Akıl ise beynin bir çıktısı olarak görür. (s.265) Akla metafizik bir açıklama getirmez; aksine akıl ile fiziksel beden arasındaki bağlantıyı esas alarak akıllı somut bir yeti şeklinde tarif eder. Bu somut yetinin ürünleri de haliyle, maddi varlıklar olur: “[D]ünyada terakki namına ne görüyorsak bu binalar, vapurlar, makineler, fabrikalar kâffesi insanın o mini mini dimağının feyz ve mahsulüdür.” (s. 263) Tıpkı Mahmut Sadık gibi Ahmet Şuayp de, *Hayat ve Kitaplar*'da⁴³ insanın ilerlemeye dayalı gerçekliklerin öznesi olmasını, insan

⁴³ Ahmet Şuayp bu görüşlerine “Hayat ve Kitaplar” başlıklı yazı serisinde yer verir. 1901’de bu seri Edebiyat-ı Cedide Kitaplığı’nda kitap olarak basılır. Erdoğan Erbay, bu kitabı esas alarak *Hayat ve Kitaplar*’ı Latin harflerine aktarır. Tez boyunca Ahmet Şuayp’in *Hayat ve Kitaplar*’ından yapılan alıntılar için, Erdoğan Erbay’ın yayımladığı 2018 tarihli Latin harfli kitaba referans verilmiştir.

doğasına bağlar. Ahmet Şuayp'e göre insan doğası, fiziksel organların yanı sıra akıldan, düşüncelerden ve duygulardan mürekkeptir. İnsanın ayırt edici özelliği, “seri-üt-tahavvül”, “bi-nefsihi mütegayyir” (s.133); yani çabucak değişen ve kendi kendine başkalaşan olmasıdır. Bu özellikler sayesinde insanın sadece kendisi değişmez; aynı zamanda değişen insan, içinde bulunduğu uygarlığı da olumlu yönde yeniden yapılandırır.

İlerlemeye dayalı gerçekliğin öznesi olarak insanı merkeze alan, bu kabulü ise rasyonalizmle temellendiren *Servet-i Fünun* yazarları, ne var ki, insana ve akla şüpheyile yaklaşmayı da elden bırakmazlar. Ahmet Şuayp insanın ve insan tarafından üretilen medeniyetin gelişim seyrine dair açıklamalarında bu şüphesini ortaya koyar. Ona göre ne insanın ne de medeniyetin ilerlemesi çizgiseldir; gidişatında tereddütler, çekinceler, dönüşler ve şiddetli sıçramalar bulunur ki yazar, bunları büyük hatalar olarak niteler (s.134). Bu hatalar yüzünden ilerlemenin yolu yavaş ve çetin de olsa, varış noktası sabittir: gelişme ve iyileşme. Ahmet Şuayp'in, ilerlemeyi düz bir çizgi varsaymaması, bu yolda dönüşlerin, sapışların olduğunu vurgulaması insan aklına sonsuz paye vermediğini; buna karşın kendini, diğer canlıları ve doğayı kontrol edebilen, böylece medeniyeti geliştiren insanın önemini de tamamen yadsımadığını açığa çıkarır. Ahmet Şuayp'in insan aklına dair örtük çekincesini Mahmut Sadık ise (1898, 19 Aralık) daha aleni bir ifadeyle ortaya koyar: “[D]imağ-ı beşerin bu kuvvet ve kudretine karşı acz ve meskenetini de inkar etmemeli. Öyle bir noktada galata düşer, hakikatten uzaklaşır ki bu nice harikalara mastar olan dimağın böyle kolay bir surette aldanması badi-i hayret ve taaccüptür” (s.242). Doğrusu Ahmet Şuayp'in ve Mahmut Sadık'ın akla karşı bu ikircikli tavrı, dergi yazarlarının bu konudaki genel tutumunun bir yansımasıdır. Zira onlar, insanı sadece kendini ve kendiyle birlikte dünyayı ilerleme, gelişme ekseninde değiştirme iradesine sahip güçlü bir özne olarak

görmezler. Aynı zamanda insanı çelişkili, çatışmalı yanları olan, bu sebeple hem kendisini hem de etrafındakileri yıkma potansiyeli taşıyan bir özne olarak da alımlarlar. Ancak köşe yazılarında tecelli eden, insana yönelik bu ikircimli yaklaşımlarında dahi akla, dolayısıyla ilerlemeye duydukları güven her daim şüphelerine ve kaygılarına ağır basar. İlerlemenin tüm imkanlarına karşı o kadar isteklidirler ki onu yola koyan insan aklına dair en sert eleştirilerinde bile alttan alta aklı meşrulaştırırlar. İlerlemenin ve insanın en karanlık yanlarına eğildiklerinde bile onların içindeki aydınlık ihtimalini ararlar. Nitekim dergide, insanın ve aklın zaaflarını anlamaya yönelen; böylece bu sorunların nasıl çözülebileceğini araştıran çağdaş deneysel psikoloji uzmanlarının son bulgularına yer vermeleri,⁴⁴ dergi yazarlarının ilerlemeden ve onun öznesi olan insandan yana umutlarını hiç kesmediklerinin göstergesidir. Üstelik insanın, kendi aklının ve bedeninin sınırlarını çözerek tüm gerçekleri ortaya koyacağından; aklı ve bedeni en iyi şekilde kullanmanın yollarının bulacağından; böylece ilerlemenin en mükemmel seviyeye çıkartılacağından emindirler.

Servet-i Fünun yazarlarının, insanın/aklın sorunlarını çözmenin, bu şekilde ilerlemeyi ivmelendirmenin yollarını ararken deneysel psikolojiye⁴⁵ başvurmaları, bilime ve bilgiye duydukları güvenden kaynaklanır. Zaten fenlerin zenginliği anlamına gelen *Servet-i Fünun* adının dergiye verilmesi, bilime yönelik itimadın en net emaresidir. Onlara göre 19. yüzyılda uygarlığın ilerlemesini sağlayan ve insanlığa hizmet eden güvenilir araç bilimdir. Dünyanın ve insanın gerçekliklerine

⁴⁴ Dergide çağdaş deneysel psikoloji alanındaki çalışmaları konu eden birkaç örnek için bkz. Mahmut Sadık, 1898, 23 Haziran, s.242-243; Mahmut Sadık, 1898, 28 Temmuz, 322-324; Mahmut Sadık, 1898, 29 Eylül, s.50-51.

⁴⁵ Psikoloji 19. yüzyılda felsefeden ayrılarak özerk pozitif bir bilim alanı haline gelir. Dergi yazarlarının insanın aklını ve bedenini sağlamlaştırmak için çiçeği burnunda bir bilim dalının bulgularına başvurması da yeniye karşı duydukları merakın bir başka göstergesidir. Modern psikoloji biliminin tarihi için bkz. Schultz ve Schultz, 2000.

ulaşmayı sağlayan doğru kılavuz ise bilimsel bilgi, yani ilimdir. 19. yüzyılı “asr-ı terakki”nin yanı sıra Hüseyin Cahit’in (1899, 28 Nisan) “asr-ı maarifet” (s.47) yani ilim ve teknik bilgi çağı olarak adlandırması; Mahmut Sadık’ın (1898, 20 Ekim) “terakkiyat-ı medeniyeye sebep” olarak “fünun-ı hazıra”ya (s.106) yani 19. yüzyılın yaşayan bilim insanlarına işaret etmesi; Ahmet Şuayp’in (2018) “âlem-i medeniyetin bedayi-i ilmiye”sinden (s.31) faydalananarak daima aydınlığa ve gerçekliğe ilerlemekten daha güzel bir programın olmadığını dile getirmesi, dergi yazarlarının bilime ve bilgiye ne kadar çok güvendiklerini gösterir. Bu güven, onların bilimi sorgusuz sualsiz onaylamalarına yol açmaz; bilimin yanılma payını da teslim ederler.⁴⁶ Fakat onların nazarında, bilimin ortaya koyduğu doğrular, yanlışlardan daha fazladır. “Tabiatın son yüz sene esnasında vakıf olduğumuz esrarının tadadı[nın] ciltler doldur”ması (Yahya Halit, 1901, 1 Eylül, s.409) da bu durumun kanıtıdır. Onlara göre her aktüel olay ve yenilik dünyanın gerçekliklerinin örneklerini sunarken bu gerçeklikler, aynı zamanda dünyaya, dolayısıyla insana dair bir bilgiyi açığa çıkarır. Böylece bilimsel çalışmalar sonucunda dünya üzerindeki bilinmezlik perdesi kalkar; doğanın ve insanın sırları art arda ifşa edilir ve beş duyu organıyla anlaşılabilir, pratik akılla doğrulanabilir bilgiye dönüşür. Ayrıca bu bilgilerin uygulamaya geçirilmesiyle hem daha nice yeni bilginin bulunmasını sağlayacak hem de halihazırdaki bilgilere erişimi kolaylaştıracak yeni aletler peş peşe icat edilir. Bu icatlardan olan haritaların yardımıyla yer küre, sıradan insanlar tarafından noktası noktasına incelenebilir (Mahmut Sadık, 1898, 6 Temmuz, 274). Fotoğraf makinesi sayesinde önceden hayal dahi edilemeyen uzaklardaki yenilikler

⁴⁶ Mehmet Rauf’un (1897, 14 Ekim) farklı edebiyat anlayışlarındaki yanlışları tartışırken “Dünyada kim aldanmıyorum iddiasını eder? Bugün fen aldanıyor” (s.87) cümlesini dayanak olarak sunması ya da Mahmut Sadık’ın (1897, 23 Aralık) bilim insanlarının, kavimlerin ilerlemişliği ile renk seçimleri arasında bağlantı olduğuna yönelik varsayımlarının hatalı olduğunu söylemesi (s.247), dergi yazarlarının bilimin yanılma payını göz ardı etmediklerini gösteren iki örnektir.

artık herkesin gözleri önüne serilebilir.⁴⁷ Telgraf sayesinde herhangi bir yerdeki hadise “iki dakika içinde” dünyanın dört bir tarafına yayılabilir (Mahmut Sadık, s.274). Röntgen sayesinde, o zamana kadar saydam ve saydam olmayan şeklinde, cisimlerin ikiye ayrıldığına dayanan bilgi rafa kaldırılarak artık insan ve hayvanların derisinin altındakilerin bile görüntüsü yakalanabilir (Mahmut Sadık, 1896 6 Şubat, 340). Saymakla bitiremedikleri bu yeni imkânlar, dergi yazarlarında hayret ve hayranlık uyandırır. Bu sebeple dünyanın ve insanın gerçekliklerini meydana seren bilime, bilgiye ve teknolojiye güvenle sımsıkı sarılırlar.

Servet-i Fünun yazarlarının gerçekliği muhtelif burada-şimdilerde vuku bulan, ilerlemeye dayalı, insan merkezli olaylar yığını olarak varsaymaları, onların dünyayı görme biçimlerini de yeniden şekillendirir. Onlara göre 19. yüzyıl dünyası, her bir yerinde başka bir güncel gelişmenin yaşandığı, keşif ve icatların yapıldığı, canlı ve dinamik bir yerdir. Yani 19. yüzyıl dünyası, ilerlemeye dayalı olayların ardı arkası kesilmeden vuku bulduğu gerçeklik zeminidir. Dünyadaki gerçekliklerin hareketliliği onlar için o kadar göz alıcıdır ki en küçük ayrıntıyı bile kaçırmadan her şeyi kayıt altına almak isterler. Bu noktada Sevgi Şen’in, (2023) dergi yazarlarının bakışı ile panorama cihazının merceği arasında kurduğu benzerlik oldukça anlamlıdır (s.48-62). Zira nasıl ki panoramanın merceği spesifik bir yerin/sahnenin 360 derecelik görüntüsünü çekmeye yönelikse dergi yazarlarının bakışları da -Osmanlı İmparatorluğu dahil olmak üzere- tüm dünyada senkronize biçimde cereyan eden gerçekliklerin 360 derecelik görüntüsünü yakalamaya çalışır.

⁴⁷ Yağmur Başak Selimoğlu (2016) *Servet-i Fünun*’da görsellerin işlevini incelerken Ahmet İhsan’ın 309. sayıdaki “İstanbul Postası”na (1897,11 Şubat) referans verir. Ahmet İhsan’ın bu yazıda Kapalıçarşı’nın tadilattan sonraki halini anlattığına, hatta bununla yetinmeyip vilayetteki okurlar da çarşının son halini görsünler diye fotoğraflarını da sunacağını söylemesine dikkat çeker. Selimoğlu, Ahmet İhsan’ın bu ifadesinin, dergideki görsellerin kullanım amacını ortaya koyduğunu belirtir. Ahmet İhsan’ın dergide fotoğraf kullanımına yüklediği bu görev, aynı zamanda 19. yüzyılda fotoğrafa atfedilen genel işlevdir.

Servet-i Fünun yazarları dünyayı panoramik bir çerçeveden izlerken dünyanın niteliğine ilişkin bir bilgiye daha ulaşırlar. Dünya sadece eşzamanlı gerçekliklerin zemini değildir; güncel gelişmelere paralel olarak kendi niteliği de değişendir. Nitekim Yahya Halit'in (1901, 1 Eylül) şu satırları da dünyanın niteliğinin nasıl değiştiğini ortaya koyar:

[B]uhar makinesi insanın kuvvetini pek ziyade tezyit etti; onun sayesinde sanayi evvelki asırlardan hiçbirine nasip olmamış derecede ilerledi. Yine o sayede bugün karada olsun, denizde olsun gayet sürat ve sühûletle dolaşmak mümkün oluyor. [...] Elektrik de sanayiye o devirde tatbik edilmiştir. Buhar bizi saatte yüz kilometre götürürken, şimdi elektrikle iki yüz kilometre gitmemiz yaklaşıyor. Ondan maada artık arzı bırakarak havada uçmak için ümitlerimiz ziyadeleşiyor. Yine elektriğin tatbikatından olan telgraf, akvam arasında münasebatı tezyit ederek, dünyayı büsbütün küçülttü. Telefon, sesi pek uzak yerlere naklediyor. (s. 409)

Alıntıda işaret edilen buhar makinesinin, elektriğin, telgrafın ve telefonun icadı, insan tarafından yapılmış güncel ilerleme örnekleri olarak sıralanır. Tek tek cereyan eden bu gerçek olayların bir araya gelmesiyle dünyanın kendisi değişir. Buhar makinesi ve elektrik sayesinde dünyanın, karada/denizde/havada süratle ve kolaylıkla dolaşılacak bir yere dönüşmesi; elektrikle çalışan telgraf sayesinde dünyanın küçülmesi, bu aletlerin icadı sonucunda dünyanın niteliğinin de değiştiğini örneklendirir.⁴⁸ Zira ulaşım ve iletişim teknolojileri sayesinde dünya, küresel bir şebeke haline gelir. Dünyanın geçirdiği bu dönüşüm sonucunda yerelin mekansal sınırları aşılır; “tekmil dünya her fert için bir ülke, bir şehir, bir mahalle mesafesine” iner. (Mahmut Sadık, 1896, 6 Temmuz, s.275)

⁴⁸ Yahya Halit'in bu alıntısı aynı zamanda dünya karşısında insanın artan gücünü de gösterir. Zira buhar makinesini, elektriği, telgrafi vs bulan insandır. Bu buluşlarıyla insan bir yandan 19. yüzyıldaki uygarlığın gelişimine imza atarken diğer yandan ortaya çıkardıkları bilgiler doğrultusunda dünyaya hükmetmeye başlar. Dünya karanlık sırlarıyla insanı yutan bir canavar olmaktan çıkar. İnsan, sahip olduğu bilgiyle dünyayı aydınlatmakla kalmaz; onun şeklini şemalini de değiştirir. Nitekim *Servet-i Fünun* yazarlarının, ilerlemenin öznesi olarak insana işaret etmeleri, değişimi insanların emeğine dayandıran Aydınlanmacılık temelli liberal bir yaklaşımı (Kansu, 2001, s.279) benimsemeleri, insanın dünya karşısında giderek artan bu gücünden dolayıdır.

Dünyevi olaylar sonucunda dünyanın niteliğinin değişmesi beraberinde burada-şimdiye endeksli gerçekliklerin bilgisinin de dünya çapında serbestçe dolaşıma girmesini olanaklı kılar. Zira dünyayı baştan başa sarmalayan ulaşım ve iletişim ağı boyunca sadece insanlar ya da ticari mallar yer değiştirmezler; onlarla birlikte düşünceler, sanat eserleri ve burada-şimdiye özgü gerçekliklerin bilgisi de dünyanın dört bir yanında seyahat eder. Dolayısıyla gerçeğin bilgisi yerele özgü burada-şimdinin sınırlamasından kurtularak özgürleşir. Gerçeğin dilsel ve görsel biçimleri “hem zamansal hem de mekansal bağlamından kopar, farklı zaman ve yerlerde konumlandırılacak yeni bağlamlar” (Thompson, 2008, s. 42) arasında gezinir. Nitekim bu durum, ilerlemenin emaresi varsaydıkları aktüalitenin ve dünyanın bilgisinin peşine düşen *Servet-i Fünun* yazarlarının amacına hizmet eder. Çünkü ulaşım ve iletişim ağları sayesinde hem Osmanlı İmparatorluğu’nun hem de dünyanın dört bir köşesinden güncel gelişmelerin bilgisini edinebilir; dergi sayfaları aracılığıyla bu bilgileri Osmanlı okur kamusuyla paylaşabilirler. 19. yüzyılda yerleşikleşen kapitalist sistem içinde ticari emtianın küresel çapta serbestçe alışverişi onlara göre, nasıl meşruysa muhtelif burada-şimdilerde gerçekleşen olayların bilgisini özgürce değiş tokuş etmek de o kadar haklı bir eylemdir.⁴⁹ Globalliği mümkün kılan ulaşım ve iletişim kanalları sayesinde tüccarların anapara biriktirmesi kadar entelektüellerin kültürel sermaye artırımına gitmesi de makbuldür. O halde, *Servet-i Fünun*’un küresel dünyanın gerçekliklerini nakleden, uzak mekanlardaki insanların birbirlerinin gerçekliklerinden haberdar olmasına yarayan, kültürel sermayeyi dolaşıma sokan bir yayın mecrası olduğu belirginleşir. Böylece derginin

⁴⁹ Dergi içerisinde, kapitalizm ile düşüncelerin, sanat eserlerinin ve yerel haberlerin dünya çapında hareket etmesi arasında bağlantı kuran yazılara bir örnek olarak bkz. Mehmet Cavit, 1901,9 Mayıs, s.152-155.

sayfalarında ilk bakışta gelişi güzel ve dağınıkmış gibi duran⁵⁰ dilsel ve görsel içerikle dergi yazarlarının dünyadaki her şeye dair bir gerçeklik söylemi inşa ettikleri de kristalleşir.

Servet-i Fünun'da inşa edilen gerçeklik söyleminin, içinde yaşanan dünyanın kendisini referans aldığı barizdir. Gerçekliği, yeryüzü üzerinde maddi bedensel düzeyde ararlar. Bu durum, dergi yazarlarının 19. yüzyıl bilimini sadece dünyadaki ilerlemenin aracı olarak görmemelerinden; bununla beraber 19. yüzyıl biliminin düşünsel arka planı olan pozitivistliği de dünyanın gerçekliğini anlama rehberi olarak benimsemelerinden ileri gelir. Dergi yazarlarının, zaman zaman pozitivistliği konu eden yazılar kaleme alması da, bu felsefeyle kurdukları sıkı ilişkiyi dışa vurur. Dergide pozitivistliği doğrudan açıklamaya girişen isim, Ahmet Şuayp'tir. O, *Hayat ve Kitaplar*'da (2018) olgusal eleştirinin kurucusu olan Hyppolyte Taine'in (1828-1893) edebiyat ve tarih kuramını açıklarken bu kuramın felsefi kaynaklarına gider. Pozitivistliğin öncüsü August Comte'un (1798-1857) görüşlerini, pozitivistliğin temel metotları olan gözlem ve deneyin ne anlama geldiğini uzun uzun anlatır. Ahmet Şuayp'in satırları arasında ilgi çeken en önemli husus pozitivistliği, "tekamül felsefesinin ahkamıyla mümtezic, adeta onun bir şekl-i diğeri" (s.119) olarak tanımlamasıdır. Zira pozitivistliği tekamül/evrim öğretisinin uzantısı diye tanımlayan yazar, böylece evrimi temel doğa yasası ilan eder.⁵¹ Evrimin zaman içinde kendiliğinden oluşan bir dizi ilerlemeye yönelik olaylara tekabül ettiği düşünülürse Ahmet Şuayp'in sadece doğanın ve doğanın bir uzantısı olan insanın değil; aynı

⁵⁰ *Servet-i Fünun* sayfalarına bakıldığında sıklıkla bir yazının ortasına onunla hiçbir alakası olmayan bir görselin konulduğu; bir yazının bölünerek arasına başka konudaki bir yazının sokulduğu; aynı sayfadaki paralel sütunlarda bambaşka konulardaki iki yazıya yer verildiği görülür. Farklı içeriklerin dergi sayfalarında iç içe geçirilmesi ya da üst üste bindirilmesi, ilk bakışta, sayfalardaki içerik dağılımının tesadüfen ve özensizce yapıldığını düşündürür.

⁵¹ Ahmet Şuayp *Hayat ve Kitaplar*'da ele aldığı düşüncelerin, edebiyatçıların fikirlerini katılmadığında bunu açıkça ortaya koymuştur. Evrimin doğa yasası olduğu fikrini eleştirmenden aktarması, bu fikri doğru kabul ettiğini gösterir.

zamanda insanın inşa ettiği uygarlığın ilerlemesini de doğal bir süreç olarak nitelendirdiği anlaşılır. Hüseyin Cahit ise bu konuda (1898, 28 Nisan) Ahmet Şauyp'ten bir adım öteye geçerek evrim görüşünün kaynağına, yani Charles Darwin'in (1809-1882) türlerin evrimi teorisine gider. Bir yandan Darwin'in doğa bilimleri alanındaki teorisini izah eder; öte yandan bu teoriyi toplum bilimlerine adapte etmenin yollarını arar (s.117-120). Ahmet Şauyp ve Hüseyin Cahit'in bu uğraşları, genel olarak dergi yazarlarının dünyanın gerçekliğini pozitivist bir yaklaşımla kavradıklarını belirginleştirir. Buna ilaveten pozitivist yaklaşımla ilerlemeyi doğada, insanda, medeniyette, dolayısıyla toplumlarda tezahür eden doğal ve kaçınılmaz bir gerçek olarak varsaydıklarını; böylece ilerlemeyi meşrulaştırdıklarını gösterir.

Bu çerçevede *Servet-i Fünun* yazarlarının gerçeklik anlayışının, 19. yüzyıl dünyasının koşulları doğrultusunda şekillendiği açıkça görünürleşir. Onlar büyük bir merak ve istekle dünyanın dört bir yanından aldıkları güncel haberler aracılığıyla gerçekliğin anlamını ilerleme, insan, akıl, bilim, teknoloji, ilim ve dünya ile iç içe geçirerek genişletirler. Onlara göre gerçeklik, çoklu burada-şimdilere endeksli; ilerlemeye dayalı; insan emeğinin ürünü olan dünyevi olaylar yığındır. Bu olaylar yığını sonucunda doğa, insan ve insanın inşa ettiği uygarlıklar da sürekli evrimleşir. 19. yüzyıl ise, insanın ürettiği bilim sayesinde, uygarlığın en yüksek hızda evrimleştiği zaman dilimidir. Bu zaman diliminde icat edilen iletişim ve ulaşım kanallarıyla dünya küresel bir ağa dönüşür; burada-şimdiye has gerçekliklerin bilgisi ise dünya çapında serbestçe dolaşıma girer. İşte *Servet-i Fünun* yazarları da bu değişen 19. yüzyıl dünyası içinde, bu yüzyılın gerçekliklerini ilerlemeci, pozitivist ve Aydınlanmacılığı esas alan liberal bir yaklaşımla anlamlandırmaya çalışan entelektüellerdir.

2.1.2 *Servet-i Fünun* sahnesinde yazarların gerçeklik performansları

Servet-i Fünun 19. yüzyıl sonu dünyasındaki neredeyse tüm güncel gerçek olayların, her hafta derlendiği, dilsel ve görsel malzemeye dönüştürülerek sergilendiği bir temsil sahnesidir. Dergi yazarları ise hem 19. yüzyıl dünyasının gerçekliklerini toplayıp onları tanzim etme işini yapan editörler hem de dergi sahnesinde bu gerçeklikleri temsil eden sanatçılardır. Bu sahnede kendilerine yeni roller, sorumluluklar biçerek bunları canlandırırlar. Ayrıca dünyayı da bu sahne üzerinde yeniden inşa ederler. İnşa ettikleri yeni dünya içerisinde farklı coğrafyaların ve o coğrafyalardaki insanların yanı sıra kendilerinin, okur kamularının ve Osmanlı İmparatorluğu'nun pozisyonunu sil baştan düzenlerler. Nitekim dergi yazarlarının *Servet-i Fünun* sahnesindeki gerçeklik performanslarına bakmak, hangi saiklerle gerçekliği temsil etmeye çalıştıklarını açığa çıkarmayı sağlar. Böylece gerçekliğe atfettikleri işlevleri ve bu işlevler doğrultusunda yerine getirmeye çalıştıkları amaçları saptamak mümkün olur.

Bu çerçevede Zeynep Uysal'ın (2014) Tanzimat edebiyatçılarıyla *Servet-i Fünun* kuşağı arasındaki farkı belirtmek için altını çizdiği değişim olgusuna dönmek önemlidir. Zira değişim bir taraftan bu iki kuşağı ortaklaştıran öte taraftan onları birbirinden ayıran başat bir erektir. *Servet-i Fünun* yazarları da Tanzimatçılar gibi değişim saikiyle gözlerini dünyevi gerçekliğe çevirirler. Fakat iki kuşağın değişimin nasıl olacağına dair görüşleri birbirinden farklıdır. Tanzimatçılar için değişim toplumsal, siyasi ya da ekonomik bir ajandanın ürünüyken *Servet-i Fünun* yazarları için değişim doğanın, insanın ve uygarlığın kaçınılmaz yasası olan evrimin uzantısıdır. Değişim öngörülerindeki bu farklılaşmanın nedeniyse dünyevi gerçekliğe atfettikleri mahiyetteki çatallaşmadır. Tanzimatçılar dünyevi gerçeğin alanını “doğru, iyi ve güzel” olanla yani ideal ile çevirir; bu niteliklere uymayan

gerçeklikleri eleştirerek saf dışı bırakırlar. Her ne kadar ideal olarak işaretlenen gerçekliğin tam olarak neye tekabül ettiği, Tanzimatçıların ideolojik pozisyonuna ve gerçekleştirmeyi planladıkları hedeflere göre değişse de her biri gerçekliği bu sıfatlarla donatarak statikleştirirler. Sınırlı ve statik bir gerçeklik bilgisiyle değişimi projelendirirler. Değişimi projelendirmek ise, değişimin tasarlandığı zamanla gerçekleştiği zamanı birbirinden ayırır; çünkü proje şimdi tasarlanırken projenin uygulanması ve yerleşikleşmesi olası bir geleceğe ertelenir. Oysa *Servet-i Fünun* yazarları gerçekliği statikleştirmez; tersine onun doğal devingenliğini vurgularlar. Haliyle *Servet-i Fünun* yazarları için gerçeklik dinamiktir; gelip geçicilikle malüldür. Aktüalite de gerçekliğin akışkan ve gelgeç niteliğini açığa çıkaran bir fenomendir. Bu sebeple güncelliği kesin, net ve değişmez bir ideal olarak vasıflandırmazlar; bunun yerine teker teker güncel olayların olumlu ve olumsuz taraflarını değerlendirirler. İnsan aklını, ilerlemenin motoru olarak konumlandırırken aklın karanlık yanlarına eğilmeleri; bilimin sunduğu gerçekler üzerinde dururken onun yanılgılarının altını çizmeleri; insanlığın ilerlemesinden duydukları sevincin yanı sıra medeniyet savaşlarının vahşiliğinden, ilkeliliğinden ötürü üzüntü duymaları, gerçeğe veya gerçekliğe tam bir emniyetle yaklaşmadıklarını açığa vurur. Bu noktada her türlü gerçekliği, genel olarak dünyanın bilgisini sunduğu için faydalı bulurlar; ama hangi gerçekliğin daha faydalı ya da tamamen faydasız olduğu konusunda keskin yargılarda bulunmaktan kaçınırlar. Onlar için mühim olan var olanı kendi değer yargılarıyla seçip eleyerek sabit bir değişim rotası belirlemek değildir. Var olanı, var olmasını sağlayan koşullarıyla birlikte anlayarak devam etmekte olan değişimin nabzını tutmak önemlidir. Tüm bunlarla birlikte onların nazarında değişim, burada-şimdiye endeksli gerçekliğin içine gömülüdür. Dolayısıyla 19. yüzyıl onlar için, muhtelif alanlardaki çoklu gerçekliklerin ortasında, kendilerini ait hissettikleri zaman

dilimidir. 19. yüzyıllı olmak, daha önce de belirtildiği gibi, ilerlemenin, dolayısıyla değişimin sürmekte olduğu bugünde⁵² yaşamak demektir. Uysal’ın belirttiği gibi değişimi dışarıdan kurgulamaya çalışmamalarının sebebi de budur. Zira kendilerini bugüne yerleştirmeleri sonucunda zaten “değişimin içinde, bizzat değişimin kendisi” (s.30) olacaklardır.

Dergi yazarlarının *Servet-i Fünun* sahnesinde 19. yüzyıl dünyasının gerçekliklerini sergilerken kendilerine biçtikleri başat rol, bu doğrultuda, modern özneler olmaktır.⁵³ Modern öznellik, onları sürekli bugünün/şimdinin içine çeker; aktüel olanı, aktüelin içindeki yeniliği aramaya ve onu deneyimlemeye sevk eder.

Dolayısıyla onların değişimi hayata geçirmek için yöneldikleri başat eylem, şimdi-burayı zapt etmek; şimdi-buradaki yeni gerçekliklerin mümkün olduğunca hepsini tecrübe etmektir. Büyük bir iştahla aktüeliteye yönelip onu soğurmaya çalışmalarının nedeni de budur. Doğrusu 19. yüzyılda ulaşım ve iletişim araçlarının gelişmesi sonucunda şimdi-burayı ele geçirmek için başvurdukları gerçeklikleri deneyimleme alanı da genişler. Zira dünyanın küresel şebekeye dönüşmesiyle “şimdi tekil yerel olaylar silsilesi” olmaktan çıkar; “uzak çoğul olayların eşzamanlı” (Kern,

⁵² 19. yüzyılda ilerleme sadece ona ev sahipliği yapan çağı nitelendirmekle kalmaz; ayrıca zaman algısını da yeniden şekillendirir. Yani ilerlemeci zaman anlayışı, 19. yüzyılda yaygınlaşır. Zamanı dün-bugün-yarın çizgisinde süregittiği kabulüne dayanan bu yaklaşımla zamanın bölümleri de sırasıyla geride kalmış-ilerlemekte olan-daha ileri seviyedeki şeklinde kategorize edilir. Dolayısıyla ilerleme açısından dün, bugüne göre her daim eksikken yarın, bugünden her daim daha mükemmeldir. Dün ve yarın arasında kalan bugün ise ilerlemenin cereyan ettiği, yarınki daha mükemmel aşamanın yolunun döşendiği dinamik bir zamandır. Nitekim bugüne atfedilen ilerlemeci mahiyet, *Servet-i Fünun* yazarlarının da odaklarını,bugüne/şimdiye çevirmelerine neden olur.

⁵³ *Servet-i Fünun* yazarlarının, dergideki entelektüel üretimleri dolayısıyla inşa ettikleri modern öznellik tasavvuru, Zeynep Uysal’ın (2023) da dile getirdiği gibi erkek-merkezlidir. (s.274) Bu durumun nedeni ilk bakışta, yazarların modern özne imajı çizerken kendilerinden – dergi yazarlarının hepsi erkektir- yola çıkması gibi görünebilir. Oysa imparatorluğun başat yayın organlarından birinde, entelektüel üretim yapan kişilerin sadece erkek olması, dolayısıyla modern özne imajının da erkekler üzerinden yapılandırılması, bu durumun sistematik bir sorundan kaynaklandığını açık eder. Nitekim bu sorun, bugün olduğu gibi 19. yüzyıl dünyasında da hakim olan ataerkil cinsiyet politikasıdır. Haliyle hem Osmanlı İmparatorluğu’ndaki hem dünyadaki modern özneliğe dair tasavvurlar ve açıklamalar da bu eşitlikçi cinsiyet politikası doğrultusunda şekillendirilmiştir. Bu konuda yapılmış zihin açıcı bir çalışma için bkz. Felski, 2000.

2013, s.122) tecrübesine dönüşür.⁵⁴ Dergi yazarları da aktüaliteye odaklanarak imparatorlukta kilerin yanı sıra dünyanın dört bir yanında olup bitenleri, neredeyse, aynı anda deneyimleme şansı yakalarlar. Böylece 19. yüzyıl dünyasını ele geçirmeleri ve bu çağın en önemli vasfı olan ilerlemeyle bütünleşmeleri mümkün olur.

Dünyanın aktüalitesini dergi sayfalarında sunarak okurlarını da şimdiye entegre ederler; şimdideki değişime onları da katar ve “uzak çoğul olayların eşzamanlı” deneyimini zımnen onlara da yaşatırlar. Örneğin 4 Temmuz 1898’deki Fransız gemisi *SS La Bourgogne*’un Amerika açıklarındaki batış haberini 28 Temmuz’da İstanbul’da vererek okurları, yakınlarını kaybeden Fransızlarla neredeyse eşzamanlı olarak bu kayıplara üzülmeye⁵⁵ çağırırlar. Bir başka örnekte, Viyana’da yayılan görüntülü konuşma teknolojisine dair söylentilerin yarattığı şaşkınlığı naklederek Osmanlı’nın bir vilayetinde bu haberi okuyanların da benzer bir şaşkınlık yaşamasına vesile olurlar.⁵⁶ Böylece hem kendileri hem okurları dünyanın aktüalitesinden haberdar olarak uzak coğrafyalardaki insanlarla benzer tecrübeleri paylaşırlar ki bu paylaşım 19. yüzyıl sonu dünyasındaki gerçeklik deneyiminin ta kendisidir. Küreselleşen gerçeklik deneyimi, çağla özdeşleşmek; çağın ilerlemesi doğrultusunda hareket etmektir. Bu şekilde dergi yazarları sadece kendilerini değil okurlarını da şimdinin içinde gömülü olan değişim sürecine katar; dolayısıyla onları da 19. yüzyıl sonundaki gerçeklikleri deneyimleyen modern özne pozisyonuna taşırlar.

⁵⁴ John B. Thomas *Medya ve Modernite* (2008) kitabında Kern’in altını çizdiği, 19. yüzyıldaki ulaşım ve iletişim teknolojisiyle mümkün olan “uzak çoğul olayların eşzamanlılığı” halini, “mekansız eşzamanlılığın keşfi” olarak anlatır.

⁵⁵ Bahsi geçen haber için bkz. Mahmut Sadık, 1898, 28 Temmuz, s.322-324

⁵⁶ Bahsi geçen haber için bkz. Mahmut Sadık, 1898, 6 Temmuz, s.274-278.

Modern özneliğin sorumluluklarından biri -yukarıda açıklandığı gibi- 19. yüzyıl sonu dünyasının gerçekliklerini eşzamanlı deneyimlemekken diğeri, deneyimlenen dünyanın bilgisine sahip olmaktır. Zira dünyanın bilgisi, gerçekliklere dayanır ve gerçeklikler de dünyanın ilerleme eksenli değişimini olanaklı kılar. Yani bilmek, kendini ve dünyayı değiştirmenin yolunu döşer. Nitekim 18. ve 19. yüzyıl Avrupası'nda yaygınlık gösteren "bilginin insanlığı geliştireceğine olan güçlü inanç"ı (Headrick, 2002, s.23) dergi yazarları da paylaşır. Mahmut Sadık bu bağlamda (1898, 20 Ekim) anlamayı ve bilmeyi "âlem-i medeniyetin intizam ve terakkisini temin eden esbabın en birincisi add"eder (s.106). Dolayısıyla dergi yazarları değişen dünyaya dair bilgi dağarcıklarını süratle zenginleştirerek kendilerini de hızla geliştirmek, böylece insanlığa fayda sunmak isterler. Bu istekle iki farklı yoldan yoğun bir bilgi üretim faaliyetine girerler. Bu yollardan ilki, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olan İstanbul'dan imparatorluğun vilayetlerine, oradan da tüm dünyaya açılan bir pencereden tüm âlemi izlemek ve gördüklerini analiz ederek açıklamaktır.⁵⁷ Bu doğrultuda Osmanlı toprakları başta olmak üzere, dünya üzerindeki her yerden gelen haberleri titizlikle tarayarak güncel olayların, son gelişmelerin, icatların ve keşiflerin peşine düşerler. Saptadıkları bu olayları, yaşadıkları yerlerin coğrafi, siyasi, ekonomik ve sosyolojik koşullarıyla bağlantılandırarak yorumlarlar; dünyadaki değişimin hızına paralel olarak bu yorumlarını dergide yayımlarlar. Bilgi üretim sürecinde tuttıkları ikinci yol, seyahat etmek ve seyahat esnasında tanık olduklarını tanıtan ve çözümleyen köşe yazıları yazmaktır.⁵⁸ Bu yola girmelerinin sebebi, pozitivizme sadece bilim anlayışı olarak bakmamaları; onu bir tür hayat tarzına dönüştürmeleridir. Zira pozitivizme göre

⁵⁷ 1896-1901 arasında dergide bahsi geçen yerlerin uzun listesi için bkz.

<http://www.servetifunundergisi.com/yerler/>

⁵⁸ Dergi yazarlarının seyahate yönelmeleri, coğrafi keşifler ve bilimsel icatlar sayesinde dünyaya dair merakın artması ile de ilişkilidir. Bu yöndeki bir analiz için bkz. Uysal, 2023, s.271-274.

bilginin dünyadaki somut olaylar arasındaki ilişkide gizli olması, dünyayı bilginin membaı haline getirir. Bu durum dünyaya duyulan ilginin artmasına yol açar. Ayrıca pozitivistizmin temel metotları olan gözlem ve deneyi de insanın yapması, dünya içinde dolaşan ve etrafındakilere analitik bir gözle bakan herkesi bir tür pozitivist araştırmacı yapar. Başka bir deyişle pozitivistizmin popülerleşmesiyle dünya bir nevi gözlem ve deney yapılacak laboratuvar; dünya içindeki insansa laborant kimliği edinir. Hal böyle olunca dünya içinde gezmek, görmek, duymak, hissetmek ve bunları yaparken gezilen, görülen, duyulan, hissedilen üzerine düşünmek, bunları incelemek, dünyanın bilgisini edinmenin makbul bir yolu olur. Yüksek eğitimli *Servet-i Fünun* yazarları da önlerine gelen bu fırsatı geri tepmezler; imparatorluğun merkezinde, vilayetlerinde ve dünyanın muhtelif yerlerinde dolaşarak değişen dünyanın son halini deneyimlemeye ve gözlemlemeye çalışırlar.⁵⁹ Ayrıca bunların bilgisini, dergide yer alan seyahat köşelerinde okurlarına sunarlar. Böylece hem okuduklarından hem de gezilerinden edindikleri bilgi aracılığıyla kendilerini bilir kişi; dergiyi ise bilgiyi yayma aracı olarak konumlandırırlar. Yani kendileriyle birlikte paydaşı oldukları dergiyi de değişimin rehberi şeklinde vasıflandırırırlar.

Servet-i Fünun yazarları okuyarak ve gezerek edindikleri aktüalitenin bilgisini dergi vasıtasıyla sunarak okurlarının da bu bilgileri edinmesine ve entelektüel bagajlarını zenginleştirmesine aracı olurlar. Buna ilaveten sundukları bilginin arka planındaki felsefeyi, yani pozitivistizm anlayışını yaygınlaştırırırlar. Böylece “*Servet-i Fünun* dergisi[ni] pozitivistizmin edebi kanallarla yayılmasını”a (Doğan, 2002, s.459) öncü kılarlar. Ayrıca dergide çokça yer verdikleri gezi

⁵⁹Ahmet İhsan’ın neredeyse her hafta “İstanbul Postası”nda İstanbul’un modernleşen kamusal alanlarını, oradaki eğlence ve yaşam kültürünü yazması; Cenap Şehabettin’in “Hac Yolunda” adlı yazı serisiyle görev icabı gittiği Hicaz ve Mısır yolculuğunu 1897-98 yılları arasında anlatması; Halit Ziya’nın “Bolonya Ormanları” (1896, 10 Temmuz) başlığıyla Paris’teki gezisinde gördüklerini nakletmesi, dergi yazarlarının pozitivistizm yaşam biçimine dönüştürerek gezme, görme, etrafi inceleme yoluyla değişen dünyanın bilgisini sunmaya çabalarının yaygınlığını gösterir.

yazılarıyla, pozitivizmin sirayet ettiği yeni yaşam tarzını da popülerleştirirler. Zira her hafta okudukları seyahat anlatıları, dergi alıcılarını hem okudukları üzerine düşünmeye sevk eder hem dışarı çıkmaya, gezmeye ve etrafı incelemeye yönlendirir. Böylece okurların her hafta *Servet-i Fünun*'u okuma alışkanlığı, beraberinde onlara eleştirel düşünme, etraflarında olup bitenleri gözlemleme, değişen yaşamı deneyimleme ve bunların kaydını tutma alışkanlığı kazandırır. Dergide, okurların gönderdiği gezi yazılarının yayınlanması⁶⁰ ve çektikleri fotoğrafların⁶¹ yayımlanması da pozitivizmin uzantısı olan bu eylemleri teşvik ettiklerini; haliyle düşünen, inceleyen, anı yakalayıp sunmaya çalışan okurların çabasına sahip çıktıklarını imler.

Bu noktada *Servet-i Fünun* yazarlarının değişim konusunda Tanzimat kuşağından ayrıldıkları bir nokta daha belirginleşir. Onlar, değişimi, toplumun - siyaset, toplumsal hayat veya ekonomi gibi- belirli bir alanında başlatıp oradan diğer alanların da domine edildiği dikey bir hareket olarak görmezler. Onlara göre değişim, doğanın kaçınılmaz yarası olduğu için bu yasanın hükmü her yerde geçerlidir. Bu sebeple dergi yazarları, tek bir yerdeki değişime odaklanmaktansa aynı anda her alandaki değişimi gözlerine kestirir; hepsine katılmayı hedeflerler. Böylece dışarıdan kurgulanan değişim projeleriyle dizayn edilecek yeni bir düzenin mutlaklaşmasına; değişimi düzenleyenlerin de otoriterleşmesine engel olurlar. Bu durum da onların mutlakiyetçi, otoriter yapılardan yana olmadıklarına işaret eder. Bunun yerine değişimin öznesi olarak insanı işaretler; hem kendilerini değişimin

⁶⁰ Okurlardan gelen gezi yazıları içinde en ilginçlerinden biri M. C. (1896, 30 Mart) isimli bir kişiden gelen “Bursadan Musavver Mektup” başlıklı olanıdır. Bu mektup, Boğaziçi’nden başlayarak Marmara kıyılarını gezen okurun etrafını keşfetme, izleme saikiyle kaleme aldıklarından ve gezi esnasında çektiği yedi fotoğraftan oluşmaktadır. Okurun sadece inceleme, keşfetme ve gözlemleme amacıyla yola çıkması bir yandan pozitivizme dayalı hayat tarzını nasıl da özümlediğini gösterirken diğer yandan tam da bu hayat tarzının sunulması sebebiyle dergide bu mektuba yer verildiğini düşündürür. Bu mektubu derginin fotoğraf ve hakikat anlayışı bağlamında inceleyen bir çalışma için bkz. Başak, 2016, s.11-26.

⁶¹ Derginin okurları fotoğraf çekmeye teşvik etmesinin en bariz göstergesi, dergide okurlar arasında fotoğraf müsabakası düzenlenmesidir. Müsabakanın ilanı için bkz: Ahmet İhsan, 1896, 7 Mayıs, s.130.

içine yerleştirir hem okurlarını sevk ettikleri yeni gündelik yaşam pratikleri aracılığıyla söz konusu değişime dahil ederler. Başka bir deyişle kendileriyle birlikte okurları da değişimin aktif özneleri pozisyonuna getirirler. Hal böyle olunca değişim sürecinde bireylerin emeğini esas aldıkları; Aydınlanmacılığa dayanan liberal⁶² bir değişim sürecinin parçası olmaya çalıştıkları ortaya çıkar.

Modern öznelik performansı *Servet-i Fünun* yazarlarına, son olarak Osmanlı İmparatorluğu’nu değişen 19. yüzyıl dünyası çerçevesinde yeniden konumlandırma imkanı sunar. Onlar, dünyanın dört bir yanındaki aktüaliteyi düzenleyip dergi sayfalarında sunarken önceliği hep Osmanlı İmparatorluğu’na verirler. İmparatorluk içinde -medeniyetin emaresi sayılan- demiryolları, köprüler, hastaneler, okullar gibi yakın zamanlı imar projelerinden okur kamusunu haberdar ederler. Ayrıca bu haberleri görselleriyle paylaşarak okurun, bu “gelişmiş” imparatorluğu gözünde canlandırmasına yardımcı olurlar. Bu tip görseller sıklıkla “saye-i terakki-vaye-i Hazret-i Padişahide” gibi alt yazılarla sunulur. Bu yazılar aracılığıyla hem imparatorluk ilerlemeden nasibini almış bir yer hem de dönemin padişahı II Abdülhamid ilerleme yanlısı olarak resmedilir. Hal böyle olunca imparatorluğun başkenti olan İstanbul’un yanı sıra vilayetlerde de çokça okunan⁶³ *Servet-i Fünun*, hem imparatorluğun hem de padişahın otoritesini, okur nezdinde “ileri medeniyet” temsiliyle pekiştirir. Yani dergide imparatorluğun, dünyadaki medeniyet

⁶² *Servet-i Fünun* yazarları Aydınlanmacılığa dayanan liberal görüşlerini doğrudan siyasetle ilişkilendirmezler. Liberalizmi, pozitivizm ve rasyonalizm ekseninde ele alırlar; uygarlığın ilerlemesini bireyin emeği üzerinden açıklarlar. Ayrıca liberalizmin ekonomik boyutunu da yer yer analiz ederler. Nitekim liberal ekonomi üzerine dergide yazan Ahmet Şuayp ve Mehmet Cavit, 1908’de Osmanlı İmparatorluğu’nun ilk liberal dergisi kabul edilen *Ulum-ı İktisadiye ve İçtimaiye Memuası*’nın kurucu kadrosunda yer alır. Bu dergi üzerine ayrıntılı bir inceleme için bkz. Doğan ve Alkan, 2010.

⁶³ Ahmet İhsan 11 Mart 1897 tarihli 313. sayının ilk sayfasında derginin yedinci yılına girişi sebebiyle “İfade-i Mahsusa” yazar ve burada derginin satış rakamlarından bahseder. Bu rakamlara bakılınca derginin İstanbul’dan daha çok vilayetlerde satıldığı görülür (s.2).

beşiklerinden biri olarak temsil edilmesi hem imparatorluğun hem padişahın, kendi vilayetleri üzerindeki otoritesini pekiştirmesine yarar.⁶⁴

İmparatorluğun dergide “ileri medeniyetin beşiği” olarak resmedilmesi aynı zamanda, onun 19. yüzyıl dünyasındaki pozisyonunun sağlamlaşmasının da kapısını açar. Dergi sayfalarına bakıldığında yazarların dünyayı medeni-gayri medeni olmak üzere eşitliksiz bir zemine yerleştirdikleri dikkat çeker. 19. yüzyıl dünyası içerisinde medeniyetin en gelişmiş yerleri olarak Avrupa ülkeleri imlenirken Osmanlı İmparatorluğu da hemen onların yanına yerleştirilir. Nitekim bir önceki paragrafta da açıklandığı gibi dergi yazarları medeniyetin emaresi saydıkları köprüleri, yolları vs. görselleriyle birlikte sunarak imparatorluğu dünyanın önde gelen medeni yerlerinden biri olarak gösterirler.⁶⁵ Buna karşılık özellikle Afrika ülkelerini henüz tam olarak medenileşememiş yerler olarak imlerler.⁶⁶ 19. yüzyıl dünyasında iletişim ve ulaşım teknolojisinin ilerlemesini ise ülkeler arası medeniyeti geliştirme yarışı olarak nitelendirirler. Bu yarış içerisinde imparatorluğu, rakiplerine meydan okuyan güçlü bir ülke olarak konumlandırırlar. Ahmet İhsan’ın (1896, 31 Ocak) şu satırları, bu meydan okumaya bir örnektir:

İllüstrasyon [*L'illustration*] ceride-i musavveresinin dün İstanbul’a gelen nüshası tüccar sefainin adedi ve sürati nokta-i nazarından bundan yirmi otuz sene evvel Fransa pek ilerideyken şimdi gayet geri kaldığını, Almanların bu hususta İngilizlere bile galebe eylediğini itiraf ederek Almanya’da “Norddoyçer” [Norddeutscher Lloyd] kumpanyasının son inşa ettirdiği

⁶⁴ II Abdülhamid’in eğitim reformlarında coğrafya derslerine verilen önem artmıştır ki bu durum da çağdaş coğrafya kitaplarının basılmasına yol açmıştır. Akpınar (2010) yeni coğrafya kitaplarının Osmanlı İmparatorluğu’nun kendi vilayetleri üzerindeki otoritesini arttırmasına katkıda bulunmanın yanı sıra imparatorluğun dünya içerisinde yeniden konumlandırılmasını sağladığını iddia eder. *Servet-i Fünun* yazarlarının bu doğrultuda, imparatorluk içindeki -medeniyetin emaresi sayılan- gelişmeleri fotoğraflarıyla birlikte aktarması, II Abdülhamid’in coğrafya ders kitapları üzerinden uyguladığı politikayla benzerlik gösterir.

⁶⁵ II Abdülhamid’in kendisi de, Osmanlı İmparatorluğu’nu 19. yüzyılın eşitliksiz düzeninde yeniden konumlandırmak ve gücünü dünyaya gösterme politikasına başvurur. Bu doğrultuda imparatorlukta gelişmelerin fotoğraflarını 1873 Viyana Dünya Sergisi’ne gönderir. Doğrusu *Servet-i Fünun* dergisinin fotoğraflı anlatılarla imparatorluk içindeki gelişmeleri göstermesi, II Abdülhamid’in bu politikasıyla uyumludur. Bu konudaki zihin açıcı bir çalışma için bkz. Eldem, 2015, s.106-153.

⁶⁶ Bu konuda hazırlanmış bir çalışma için bkz. Kara, 2018.

“Kayser Wilhelm Dergros” [Kaiser Wilhelm der Grosse] isimindeki vapurun bir resmini derc eyliyor. (170)

Bu satırlarda dikkat çeken iki husus vardır: Bunlardan ilki dünyada cereyan eden hız yarışırken ikincisi Ahmet İhsan’ın bu yarışa meydan okurcasına onu kaleme alma süratidir. Fransa, İngiltere ve Almanya’nın girdiği hız yarışı, bir yandan teknolojiideki atılımlar arasındaki sürenin ne kadar azaldığına, bununla ters orantılı olarak ilerlemenin ne kadar hızlandığına işaret eder; öte yandan teknolojinin ilerlemesine paralel olarak dünyadaki seyahatin ve bilginin dolaşımının da hızlandığının altını çizer. *Kaiser Wilhelm der Grosse*’un Fransa’daki

L’Illustration’un sayfalarında yer almasının hemen ardından İstanbul’daki *Servet-i Fünun* sayfalarına girmesi, Avrupa ülkeleri arasında yükselen hızın Osmanlı’daki varlığını imler. Bu hız aynı zamanda Ahmet İhsan’ın bu haberi okuma, haber üzerine düşünme ve yazma süresini de kısaltmıştır. Zira daha “dün” eline geçen dergiyi hemen okumuş; öğrendiklerini sindirerek bir çırpıda kaleme almış ve bu yazıyı da hiç geciktirmeden derginin ertesi gün çıkacak sayısına yetiştirmiştir. İşte bu örnek, Ahmet İhsan üzerinden *Servet-i Fünun* yazarlarının dünyadaki son gelişmelerin bilgisine karşı kabaran iştahlarını; buna paralel olarak bilgiyi özümseme ve kamuya açmadaki hızlarını açığa vurur. Buna ilaveten kendilerini, dergiyi ve Osmanlı İmparatorluğu’nu dünyadaki değişimin nişanesi olan hıza bürüdüklerini açık eder.⁶⁷

Sonuç olarak *Servet-i Fünun*, son teknolojiyle donatılmış fiziksel yapısıyla 19. yüzyıl dünyasındaki ilerlemenin Osmanlı İmparatorluğu’nda cisimleşmiş halidir. İçeriği itibarıyla ise ilerlemeye yönelik gerçek olaylara, -yaşandığı ana en yakın

⁶⁷ *Servet-i Fünun* yazarlarının eşitliksiz dünya içinde Osmanlı İmparatorluğu’nu güçlü, medeni bir ülke olarak yeniden konumlandırma çabalarının bir diğer örneği özellikle tekamül kuramıyla açıkladıkları toplumsal yazılarda görülür. Bu tip yazılarda Osmanlı’yı sıklıkla Afrika gibi “gelişmemiş” toplumlarla kıyaslayan yazarlar, onların karşısında Osmanlı’yı gelişmiş, uygar, ilerlemeci bir yer olarak konumlandırırlar. 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı entelektüellerinin tekamül söylemini analiz eden ve bu bağlamda *Servet-i Fünun*’daki Avrupa-merkezli ötekileştirici söylemi inceleyen zihin açıcı bir çalışma için bkz. Kolland, 2024.

zamanda- şahit olmanın ve onları deneyimlemenin Osmanlı'daki sahnesidir. Bu sahnede yazarlar, aktüaliteyi yakalayarak ve tecrübe ederek modern özne rolünü icra ederler. Böylece ilerleyen çağla özdeşleşerek değişimin kendisine dönüşür; değişimin yolunu açan dünyanın bilgisini üretir; dünyanın bilgisini üretmenin yöntemini zımnen okurlarına aktararak bireylerin emeğini esas alan liberal bir değişim sürecini harekete geçirirler. Modern özne performansları aracılığıyla Osmanlı okurlarını da çağa ayak uyduran, çağın gerçeklerinin bilgisine sahip olan ve pozitivist yöntemlerle çağın bilgi üretim sürecine katılan aktif modern öznelere olarak yapılandırır. Ayrıca modern özne performansını sergiledikleri sahnenin arka planında Osmanlı İmparatorluğu'nu uygarlığın beşiği olarak resmederler. Böylece hem imparatorluğun kendi vilayetleri üzerindeki otoritesini pekiştirmeye hem de eşitliksiz dünya içerisindeki imparatorluğun pozisyonunu sağlamlaştırmaya vesile olurlar.

2.2 Musahabe-i Edebiye: Gerçekliğin eleştirisi ya da eleştirinin gerçekliği
Gerçekliği, ilerleme eksenli dünyevi olaylar birikimi; insanı ise gerçek olayların üreticisi ve bu olaylar sonucunda kendisinin, dünyanın, uygarlığın evrimini şekillendiren özne olarak görmek, böylesi karmaşık ve dinamik bir düzeni anlamlandırabilmek için hem insanı hem de insanın yaptığı her şeyi gözlem altına almayı gerektirir. Zira insan ediminin ürünü olan her güncel olay ve yenilik, temel doğa yasası varsayılan ilerlemeci evrimi idrak etmeyi sağlarken evrimin gidişatını kestirmeye ve ona göre eylem rotası belirlemeye yarar. Bu şartları yerine getirmeyi sorumluluk addededen *Servet-i Fünun* yazarları, Osmanlı İmparatorluğu'ndan

başlayarak tüm dünyada eşzamanlı üretilen bilimi, teknolojiyi, kentsel tasarımı⁶⁸ ve ekonomik faaliyetleri izleyip bunların getirdiği imkanları deneyimlerken edebiyatı da konu dışı etmezler. Çünkü edebiyat hem tıpkı diğer alanlar gibi insan yapımıdır hem de doğrudan insanın kendisini konu alır. O halde edebiyata dair birçok soru, dergi yazarlarının zihinlerini kurcalar: İnsanın inşa ettiği ve 19. yüzyılda en üst mertebeye yükselttiği uygarlık içerisinde edebiyatı nasıl konumlandırmalı? Dergi yazarları bu soruyla bakışlarını edebiyata çevirirler. Edebiyat nedir? Edebiyat ile yazar, okur, toplum arasında ne tür ilişkiler vardır? Uygarlığın tâbî olduğu ilerlemeci evrim yasası edebiyatta nasıl işler? Hal böyle olunca dergi içerisinde, bu soruların cevaplarının aranacağı yeni bir zemine, yani edebiyat eleştirisine ihtiyaç duyulur.

Bu noktada ufak bir parantez açılarak bu ihtiyacın ilk kez *Servet-i Fünun*'da ortaya çıkmadığı belirtilmelidir. 19. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle, Osmanlı edebiyat kamusunda Arap harfli -Türkçeyle eser üreten hemen her yazar, edebiyatın dünyevi gerçeklikle bağı üzerine düşünürken bu tip soruların etrafında döner ve bunlara yanıtlar geliştirir. Edebiyat-ı Cedidecilere gelene kadar Namık Kemal, Şinasi, Ziya Paşa, Ahmet Mithat, Muallim Naci, Recaizade Mahmut Ekrem, Beşir Fuat gibi birçok kişi yoğun bir emekle, edebiyatın içeriğini ve biçimini tanzim etmeye çalışır.⁶⁹ Bu süreçte dünyevi gerçekliği yansılayan edebiyatın nasıl olacağına dair farklı formülasyonlar üretilmesine rağmen bunlardan birinde mutabakata varılamaz. Belli başlı formülasyonlar etrafında yazar öbekleri oluşsa da her bir öbek diğerinin önerisini çürütmeye ve kendilerinininkini hakim kılmaya çalışır. Bu durum yazarlar arasında çatışmaya ve münakaşaya⁷⁰ yol açar ki münakaşalar aynı zamanda

⁶⁸ *Servet-i Fünun*'daki görsel ve yazılı anlatılar aracılığıyla modern kent tasarımının nasıl kurulduğu hakkında zihin açıcı bir çalışma için bkz. Hiz, 2020.

⁶⁹ Adı geçen yazarların eleştiri yazılarının birçoğu muhtelif araştırmacılar tarafında Latin harflerine çevrilerek kitaplaştırılmıştır. Bu kitaplar için bkz. Çetin ve Parlatır (haz.), 2005. Esen (haz.), 2003; Durgun ve Gökçek (haz.), 2016; Durgun ve Gökçek (haz.), 2018; İnci (haz.), 1999; Yetiş (haz.), 1989.

⁷⁰ Bu dönemde cereyan eden edebi tartışmalara dair genel bilgi edinmek için bkz. Aydoğan, 1996.

edebiyat eleştirisinin canlanmasına vesile olur. Eleştirinin hararetlenmesini fırsat bilen birçok gazete, dergi sahibi de bu tartışmaların sürdürüldüğü yazılara ve bunlar çerçevesinde şekillendirilen yeni edebi metinlere alan açar. Dönemin neredeyse her yazarı, önlerine açılan farklı gazete ve dergilerde edebi eserleriyle birlikte eleştiri yazılarını yayımlar. *Servet-i Fünun*'un imtiyazını alan Ahmet İhsan da halihazırdaki matbuat anlayışına eklemelenir. Öncelikle dergide, edebi eserlerin yayımlanmasını teşvik eder. 255. sayıdaki “Teşekkür ve İfade”sindeyse (1896, 31 Ocak) dergide “Musahabe-i Edebiye” üst başlıklı yeni bir köşeye yer verileceğini duyurur; bu köşeyi edebiyat eleştirisine tahsis eder. Bu köşenin sorumluluğu, mevcut edebiyat tartışmalarında yükselen bir ses olan Tevfik Fikret’e bırakılır. Böylece *Servet-i Fünun*'un kapıları Edebiyat-ı Cedidecilere açılır.

Doğrusu Tevfik Fikret'in dergiye katılmasının, Edebiyat-ı Cedide hareketinin miladı varsayıldığı hatırlanırsa bu hareketin başlangıç fişeginin eleştiri köşesiyle ateşlendiği anlaşılır. Yani Edebiyat-ı Cedide'ye ön ayak olan, şair Tevfik Fikret'ten ziyade hem kendi şiirleri hem de genel olarak şiir ve edebiyat üzerine düşünen, eleştirmen Tevfik Fikret'tir. Dolayısıyla Tevfik Fikret öncülüğündeki eleştiri faaliyeti, Edebiyat-ı Cedidecileri ortak paydada buluşturan başat zemin halini alır. Söz konusu grubun müşterek bir edebiyat bildirgesine imza atmadıkları da göz önüne alınırsa, onların yollarının müstakil olarak yürüttükleri eleştiri aktivitesi üzerinden kesiştiği fark edilir. Bu yazılarda her biri, Osmanlı ve dünya edebiyatından seçtikleri çağdaş eserleri merkeze alarak değerlendirmelerini sunarlar. Ayrıca genel olarak eleştirinin ve edebiyatın tanımına, mahiyetine ve yöntemine dair eleştirel sorgulamalara girişirler. Edebiyatın ne olduğunu sorgulamak onların kendi edebi üretimleri üzerine düşünmeye de sevk eder. Bu sebeple Edebiyat-ı Cedidecilerin

edebiyat anlayışlarının nüveleri, üzerinde hemfikir oldukları ya da ayrıldıkları noktalar, bireysel olarak yazdıkları eleştiri yazılarında saklıdır.

Bu doğrultuda Edebiyat-ı Cedidecilerin eleştiri aktivitesinin, dergi genelinde sahnelenen gerçeklik temsiline uzantısı olduğunu yeniden hatırlatmak gerekir. Bu koşutluk en bariz biçimde, uygulamalı eleştiri yazılarında görünürleşir. Nasıl ki derginin popüler bilim, seyahat ve haber gibi köşelerinde başta Osmanlı olmak üzere dünyadaki aktüel olaylar ve yenilikler iştahla anlatılıyorsa uygulamalı eleştiri yazılarında da dünyanın farklı coğrafyalarından edebiyatla ilgili güncel gelişmeler ve çağdaş eserler konu edilir. Dolayısıyla Edebiyat-ı Cedideciler aktüaliteyi takip ederek güncellenmeye, bugünün içine yerleşerek bugünle ilerlemeye eleştiri köşelerinde güncel edebiyat üretimini takip ederek katılırlar. Yalnız bu durum, Edebiyat-ı Cedidecilerin pasif olarak derginin gerçeklik rejiminin etkisinde kaldıkları anlamına gelmez. Onların eleştiri köşelerinde yürüttükleri aktüalite, ilerleme, bilim ve insan tartışmaları derginin genelgerçeklik rejimini belirler. Dergi yazarlarının gerçeklikle ilgili görüşlerini açıklarken Ahmet Şuayp'ten veya Hüseyin Cahit'ten aktarılan sözlerin, onların eleştiri köşelerindeki satırlarından alındığı göz önünde bulundurulursa derginin gerçeklik rejimiyle Edebiyat-ı Cedidecilerin eleştiri yazıları arasındaki karşılıklı kurucu ilişki kristalleşir.

Bu çerçevede Musahabe-i Edebiye köşesi, Edebiyat-ı Cedidecilerin gerçeklik hakkında kuramsal görüşlerini sunarak dergideki gerçeklik söylemi inşasına katıldıkları yer olmanın yanı sıra bu görüşler doğrultusunda eleştiri ve edebiyatın konvansiyonlarını da yeniden düzenlendikleri alandır. Bu sebeple dergi yazarlarının eleştiri yazılarına daha yakından bakmak, bu yazılarda öne çıkarılan fikirlerle derginin gerçeklik rejimi arasındaki karşılıklı kurucu ilişkiyi serimlemeyi ve bu ilişki çerçevesinde eleştirinin ve edebiyatın nasıl güncellendiğini anlamayı sağlar.

2.2.1 “Mukaddime”: Eleştiri konvansiyonlarını güncelleme

Edebiyat çevresine “1891’de *Mirsad*, *Malumat* ve *Maarif* adlı dergilerde” yayımladığı (Parlatır, 2019, s.16) şiir ve eleştiri yazılarıyla katılan Tevfik Fikret, Ahmet İhsan’ın duyurusundan sonra yazdığı “Mukaddime”siyle (1896, 6 Şubat) *Servet-i Fünun*’daki eleştiri köşesini açar. Giriş yazısında, Musahabe-i Edebiye köşesinde yapmayı plandığı işlerin kapsamını ve gayesini açıklar. Yazı boyunca, ele almayı düşündüğü mevzularla birlikte hangi meselelere girmeyeceğini de sıralar. Eleştirinin konusunu eleme-içerleme-dışarı atma işlemine tabi tutması, onun bu alanı revize etme niyetinde olduğunu gösterir. Haliyle “Mukaddime”ye odaklanmak, Tevfik Fikret’in eleştiri alanına serptiği yenilik tohumlarının neler olduğunu görmeyi sağlar. Bu tohumlar, *Servet-i Fünun* sayfalarında, Edebiyat-ı Cedidecilerin birbirlerinden bağımsız olarak kaleme aldıkları eleştiri yazılarının ortak köklerini oluşturur. Dolayısıyla bu tohumları meydana çıkarmak, Edebiyat-ı Cedidecilerin eleştiri anlayışlarının müşterek temelini bulmaya ve yazarların müşterek temele sahip olmalarına rağmen programlı bir eleştiri faaliyeti yürütmek yerine bağımsız yazılardan oluşan bir eleştiri yığını oluşturma gerekçelerini anlamlandırmaya yarar. Ayrıca müstakil yazılardan oluşan eleştiri yığısıyla dergideki gerçeklik rejimi arasındaki bağlantıların da açıklanmasını olanaklı kılar.

“Mukaddime”ye yakından bakıldığında dikkat çeken ilk husus Tevfik Fikret’in, eleştiriye getirmek istediği yenilikleri öne çıkarmak için eski-yeni dikotomisine başvurmasıdır. Doğrusu dikotomi oluşturmak, 19. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle edebiyatın içeriğini ve biçimini dünyevi gerçeklik doğrultusunda tanzim etmeye çalışan Osmanlı yazarlarının başvurduğu klişe eleştiri jestidir. Eleştiri aracılığıyla edebiyatın yenilenmesini acil bir gereklilik olarak öne sürenler bu jesti kullanarak klasik Osmanlı edebiyatını “eski” diye imler; onun yanlışlarını,

eksiklerini ifşa ederler. Alternatif olarak sundukları edebiyat formülünüyse “yeni”liği dolayısıyla meşrulaştırırlar. Bu klişe jest aynı zamanda, mezkûr yazarlar için modernin alanına girmenin parolasıdır. Zira modern çok farklı şekillerde tanımlanmasına rağmen bu tanımları kesiştiren iki başat nitelik vardır: geleneksel olandan sapmanın çekiciliği ve kendi kendini incelemenin kaçınılmazlığı. (Gay, 2017, s.26) Osmanlı yazarları da klasik edebiyatı geleneksellik ile ilişkilendirir; onu düne/geçmişe mâl ederler. Geleneğin karşısına bugünün, şimdinin göstergesi olarak “yeni”yi yerleştirirler. Böylece gelenekten saparak cazibesine kapıldıkları “yeni”in formülünü yazmaya çalışırlar. Ayrıca özdeşimsel bir sorgulamaya girerler ve kendilerini geleneksel olandan ayırarak modern ilan ederler.⁷¹

Bu noktada Tevfik Fikret’in eleştiri alanını düzenlemeye girişirken seleflerinin kullanıma soktuğu klişe eleştiri jestini temellük ettiği; böylece modern özne duruşu sergilediği belirginleşir. Bu jestle Tevfik Fikret bir taşla üç kuş vurur. Eski-yeni dikotomisi üzerinden sadece modern Osmanlı yazarları gibi klasik şiir geleneğinden ayrılmaz; hem geleneksel hem de modern Osmanlı eleştirisinden uzaklaşır. Öncelikle kendisinin ilk eleştirmen olmadığını söyleyerek seleflerini selamlar. Fakat bunu yapar yapmaz hemen dikotomiye başvurarak kendine ayrıcalıklı bir alan açar: Seleflerinin yolundan gitmeyeceğini; çünkü onları taklit etmenin⁷² “sahtekarlık”tan (s.339) başka bir şey olmadığını belirtir. İddiasını güçlendirmek için klasik şiirin yaygın bir türü olan nazireyi örnek verir. Böylece eleştiri yöntemiyle şiir yazma tarzını iç içe geçirir; “Osmanlı şiirini tarz-ı kadim ve tarz-ı cedid olarak kurulan sert bir ikilik üzerinden okur.” (Aktan Küçük, 2014, s.73)

⁷¹ Bahsi edilen yazarlardan biri Namık Kemal’dir. Namık Kemal’in eleştiri zemininde icra ettiği modern öznel deneyiminin ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Altuğ, 2007.

⁷² Bu satırlar, 263. sayıda yayımlanan “Nazire-perdazlık” (1896, 26 Mart) başlıklı makalesiyle birlikte okunduğunda, Tevfik Fikret’in burada taklitten kastının intihal ve iktibas olduğu anlaşılır. Bir başkasının sözlerini ve görüşlerini doğrudan almaya karşıt olan Tevfik Fikret, bölümün devamında da gösterileceği gibi etkileşime tekabül eden taklidi ise “terakki ve tekemmül” (s.34) için gerekli görür.

Tevfik Fikret'in eleştiri yönteminden bahsederken bir anda şiir yazımına geçişi, nazirelerin çifte işlevinden kaynaklanır. En genel tanımıyla daha önceki bir şiir üzerine, başka bir şairin aynı konuda, vezinde, kafiye yazdığı yeni şiir anlamına gelen nazire, bir yandan şiir alanında henüz rüştünü ispatlamamış taze şairlerin, şiir yazmayı öğrenmesinin yolu öte yandan şairlerin birbirlerine karşı övgülerini ya da yergilerini ifade etme şeklidir. Dolayısıyla nazire, geleneksel eleştiri pratiğidir.⁷³ O halde Tevfik Fikret'in Osmanlı şiiri üzerinden çizdiği eski-yeni zıtlığının eleştiri için de geçerli olduğu anlaşılır. Nazireyi, ancak bir çocuğun yapacağı, acemi işi şeklinde nitelendirir; bu yolla klasik şiir geleneğinin yanı sıra klasik eleştiri geleneğine de sırt çevirir. Zaten yazının devamında, eski veya yeni herhangi bir şairin şiir külliyatına bakarak "Falan şairdir; oh ne büyük şairdir! Bakınız şu beyitlere.." (s.339) gibi cümleler kurmayacağını söylemesi, nazirelerdeki methiyeye veya hicive dayalı eleştirel tutumdan kaçınma çabasını açık eder.

Şairler arasındaki kişisel ilişkilere bağlı olarak üretilen dostça veya düşmanca yargılardan kaçınan Tevfik Fikret bunun yerine, eserleri mercek altına almayı tercih eder. "Muhakkikâne ve bedayi-cuyâne tamik-i tetkikat ve beyan-ı mütalaat eyle"yeceğini (s.339) söyler. Böylece eserlerin esaslarını ve estetik özelliklerini araştırmayı, eserlerin özgün yanlarını açığa çıkarmak için diğer çağdaş eserlerle karşılaştırmaya gitmeyi eleştirinin görevi haline getirir. Ayrıca yazma tekniklerini ya da edebi yönelimleri, neden önemli ve faydalı olduklarıyla birlikte açıklamak; yeni teknik ve yönelimleri, daha öncekilerden farkları ve getirdikleri yeni imkanlarla birlikte incelemek de eleştirinin işi olur. Eserleri bütün yönleriyle inceden inceye açıklamayı bir eleştirmen olarak sorumluluk addeder. Bu tip bir eleştiri çalışmasının

⁷³ Nazire hakkında daha detaylı bilgi almak *İslam Ansiklopedisi*'ndeki "Nazire" maddesine bakabilirsiniz. <https://islamansiklopedisi.org.tr/nazire#2-turk-edebiyati>

amacının “ikmal-i noksan,” yani edebiyata dair eksik kalınan bilgileri tamamlamak olduğunu belirtir.

Tevfik Fikret’in eleştiriye ve eleştirmen olarak kendisine atfettiği bu görevler, onun “yeni” edebiyat arayışındaki Tanzimat yazarların eleştirel tutumundan sapacağıının alâmetidir. Eski-yeni dikotomisiyle modern yazarların eleştirel jestini temellük ederek klasik edebiyat konusunda selefleriyle uzlaşır. Fakat bu dikotomik tasnife hemen seleflerini de yerleştirerek kendini “yeninin de yenisi” veya “daha modern” olarak onlardan ayırır. Bu ayrım Tevfik Fikret’in, selefleri tarafından üretilen dikotominin dayandığı statik eski-yeni kabulüne yüz çevirmesiyle gerçekleşir. Tevfik Fikret’in kullanımıyla modern her geçen günle birlikte yenilenmek anlamına gelir. Dolayısıyla her yeni olanın yazgısı, ertesi gün çıkacak güncel versiyonla eskimektir. Yani ne eski ne de yeni sabittir: Eski, zamanla giderek büyüyen kümülatif bir oluşumu imlerken yeni, bugünle geçip gidenlere tekabül eder. Yeninin geçiciliği, “cedit” edebiyatı inşa etmek için işe koşulan eleştirinin temellerini de parçalayarak dağıtır. Bir başka deyişle yeninin gelgeçliği, burada-şimdinin göreliliği, eleştirinin dayanaklarını da uçuculaştırır. Bu durum, mevcut eleştiri dizgesinin dönüşümüyle neticelenir. İşte Tevfik Fikret’in, edebiyatın aktüalitesini araştırma, eserlerdeki buluşları ve özgünlükleri açığa çıkarma şeklinde tarif ettiği işlemler dizisi, eleştirinin dönüştüğü güncel versiyondur.

Tevfik Fikret bir eleştirmen olarak gözünü, tamamlanmış bir yeni yerine hiç bitmeyecek bir yenilenme sürecine dikerek eskimeye mahkum olan kendi yazgısını da ertelemeye çalışır. Zira durağan bir “cedit” edebiyat tasavvurunun ötesine geçerek edebiyatın biteviye “teceddüt” eden doğal yapısının peşine düşmesi, onun şair ve eleştirmen kimliğinin kapalı bir modernlik çerçevesinin dışına taşmasına yol açar. Böylece her yeni gelen versiyonla uyumlanabilmesini sağlayan sınırsız bir

modernlikle özdeşleşir. Nitekim bu özdeşleşme, *Servet-i Fünun*'daki muhtelif köşelerde kalem oynatan yazarların sergilediği modernlik deneyiminin ta kendisidir. Zira -önceki bölümlerde tartışıldığı gibi- dergide temsil edilen burada-şimdiye endeksli, ilerlemeye dayalı gerçeklik rejimi aşkın bir temele değil; insanların çok parçalı dünyevi edimlerine dayanır. Aktüalin ve yeniliklerin peşine düşen dergi yazarlarının, uzak çoğul olayları -neredeyse- eşzamanlı tecrübe etmesi, onların durağan bir modernlikten ziyade devingen modernlikle bütünleşmesini sağlar. Tevfik Fikret de, dergi genelinde icra edilen bu modernlik performansına eleştiri köşesi üzerinden katılır. Bu katılımı mümkün kılan, dergideki gerçeklik anlayışının temeli ve nitelikleriyle Tevfik Fikret'in edebiyat anlayışı arasındaki koşutluktur. Yani tıpkı gerçeklik gibi edebiyatın da ne olduğunu kati şekilde tanımlayacak, tek doğrudan birleştirecek aşkın bir temel yoktur. Gerçeklik gibi edebiyat da şimdi-buraya endeksli, ilerlemeye dayalı, insanlar tarafından üretilmiş bir yığındır. Nitekim 263. sayıdaki “Musahabe-i Edebiye”de (1896, 26 Mart) yazdığı şu satırlar, dergideki gerçeklik algısı ile Tevfik Fikret'in edebiyat anlayışı arasındaki kesişimselliği ortaya koyar:

Her eser-i icat zuhur ettiği gibi kalmış olsaydı âlem-i sanatta ne terakki görülürdü? Bir salib-i deha bir şey icat eder; bir diğeri onu görerek başka bir türüsünü vücuda getirir. Sanayide⁷⁴ terakki dahi böylelikle hasıl olur. (s.34)

Tevfik Fikret'in edebiyatın gelişimini, sanayidekileri örnek vererek meşrulaştırması, her iki alanı da terakki temelinde ortaklaştırdığını; ilerlemeyi bu iki alanın müşterek doğa yasası olarak varsaydığını açık eder. Nasıl ki sanayideki gelişmeler gibi her güncel olay uygarlığın ilerlemesinin numunesi ise edebiyatın ne olduğuna yönelik her yeni görüş ya da edebi eserlerdeki her özgünlük, estetik buluş da edebiyatın ilerlemesinin emaresidir. Ayrıca uygarlığın gelişimini sağlayan dünyevi olayların art

⁷⁴ Tevfik Fikret burada sanayi sözcüğünü sanatı ve teknolojiyi kapsayacak şekilde kullanır.

arda gelmesiyle gerçeklik nasıl çok parçalı bir yığın halini alıyorsa muhtelif yazın formülasyonlarıyla ilerleyen edebiyat da o kadar dinamik bir birikime dönüşür. Dolayısıyla insanların dünyevi gerçekliği üreten öznelere olması gibi, spesifik bir insan grubu olan yazarlar da somut yazın formüllerini üreten bireyler olur.

Bu doğrultuda Tevfik Fikret mevcut eleştiri konvansiyonlarındaki kuralcılığı aşmaya yeltenir. Zira kuralcı eleştiri,⁷⁵ kurmaca metinlerin temel alması gereken kati kıstasları, yazarların metin üretirken uyması gereken kesin talimatları tayin eder. Kuralı koyanın kim veya ne olduğu – ister Tanrı ister otoriter bir kişi ya da kurum/anlayış olsun- fark etmeksizin bu eleştiri tarzı normatiftir. Eserlerin ötesinde statik ve aşkın bir edebiyat tasavvuruna dayanır; bu tasavvur çerçevesinde edebiyatın konusu, yazın yöntemi ve amacı keskin şekilde belirlenir. Dolayısıyla kuralcı eleştiri aşkın, durağan edebiyat tasavvurunu açıklamakla; bu tasavvura ulaşmayı sağlayacak edebiyat programı geliştirmekle mükelleftir. Bu bağlamda eleştirmenler ise, söz konusu tasavvuru alıcılara ileten elçi veya edebiyat kamusunun, kurallara sadakatini ölçen yargıç pozisyonundadır. Hal böyle olunca eleştirmenler mutlak otoritelere dönüşür; çünkü sadakatleri oranında eser ve yazarları seçip kültleştirme ve sadık kalmayanları eleyerek dışlama yetkisine sahiptirler. Ne var ki böylesi bir eleştiri, edebiyatın teceddünü anlamak ve onunla özdeşleşmek için kifayetsiz kalır; çünkü o ancak, teceddüdün belirli bir anına sabitlenip o andaki edebiyat biçimini egemen kılmaya yarar.

Doğrusu Tevfik Fikret'in "Mukaddime"deki duruşu, dönemin Osmanlı edebiyat ortamındaki yaygın eleştirel eğilim olan kuralcılıktan farklılaşır. 19.

⁷⁵ Tahsin Yücel, kökenleri Antik Yunan'a kadar giden kuralcı eleştirinin en belirgin biçimini Rönesans döneminin ardından 17. yüzyılda aldığını öne sürer. Kuralcı eleştirinin, edebi eserlerin önceden belirlenmiş yazın kuralları doğrultusunda değerlendirmeye dayalı olduğunun altını çizer. Bu doğrultuda olgusal eleştirinin, kuralcı eleştiriye bir tepki olarak doğduğunu vurgular (Yücel, 2017, s.13-37).

yüzyılın ikinci yarısı itibariyle edebiyatın konvansiyonları muhtelif gruplar/yazarlar tarafından dönüştürülse de bu süreç boyunca eleştiri anlayışı ve eleştiriye atfedilen işlev konusunda radikal bir değişiklik yaşanmaz. Nasıl ki klasik edebiyatta eleştiri, şairlerin önceden kararlaştırılmış uzlaşılara, belagat ve ve dil bilgisi kurallarına bağlılığını ölçmek için kullanılıyorsa (Kurt, 2008, s.35) modern yazarlar da eleştiriye klasik edebiyatın temel aldığı kurallar bütününe yıkmak ve onların yerine yenilerini koymak için devreye sokar. Dolayısıyla Namık Kemal, Şinasi, Ziya Paşa, Ahmet Mithat, Recaizade Mahmut Ekrem, Beşir Fuat ve hatta *Hikaye*'si (1887) ile Halit Ziya gibi yazarlar makaleleriyle, önsözleriyle, kitaplarıyla, girdikleri polemiklerle kuralcı eleştiri dairesinin içinde kalırlar. Onların önerdiği edebiyat formülasyonları, savundukları edebi ekoller, üzerinde durdukları yazın türleri birbirinden farklı olsa da, hepsi eleştiri aracılığıyla eserleri aşan, mutlak bir edebiyat tasavvuru belirlemeye çalışır. Eleştiriye, ideal, statik “cedit” edebiyatın reçetesini yazmakla; bu doğrultuda önceden belirlenmiş yazınsal buyrukları, yöntemleri ve hedefleri açıklamakla görevlendirirler. Eski-yeni dikotomisini ise sundukları reçeteyi meşrulaştırmak, bu reçete dolayımıyla kendi eserlerinin yanı sıra diğer yazarları ve onların eserlerini hizaya sokmak için araçsallaştırırlar. Böylece eleştirmenlik pozisyonlarını nâzımlık ve bilirkişilik gibi üst pozisyonlarla eşleştirerek otoriterleştirirler.

Oysa Tevfik Fikret “Mukaddime”de kendine çizdiği eleştirel rotayla kuralcı eleştiriden sapar; dolayısıyla eleştirisini buyruksuzlaştırma yoluna girer. Eski-yeni dikotomisini temellük eder; ama bunu ideal, statik “cedit” bir edebiyat formülü yazmak için kullanmaz. Zira onun derdi, eski ile yeni arasındaki ayırmadan ziyade doğal bir biçimde süregiden yenilenme hareketinin içinde yer almaktır. Nitekim eserleri incelerken onların özgün yanlarına ve estetik açıdan yeniliklerine odaklanacağını söylemesi eleştiriye, zaman ve mekanı aşan evrensel ilkelerle

temellendirilmiş bir edebiyat tasavvuru sunmak; tabulaşmış yargılarla eserleri yargılamak olarak görmediğini kanıtlar. Ayrıca Musahabe-i Edebiye köşesinde yapmayı planladığı işleri, kişisel tercihleri olarak sunar. Yani, çizdiği eleştiri rotasını, her eleştirmenin takip etmesi gereken, tek doğru istikamet olarak işaretlemez. Yapmak istediklerini sıralarken kuralcı eleştirinin buyurgan dilini kullanmaz; “eleştiri öyle olmaz, böyle olur” gibi üstenci bir tavır takınmaz. Böylece hem açtığı eleştiri yolunu hem de eleştirel görüşlerini öznellikle nitelendirir. Bu köşede yazacaklarını “tesvid etme” (s.338) yani karalama olarak betimlemesi de eleştiri aktivitesini, okuma-yazma anında aklına gelen öznel görüşlerden ibaret saydığını açık eder. Onun için edebiyat, uçsuz bucaksız bir “sahra” iken eleştiri, bu sahrada yürümektir. Fakat “yürümenin varmak” (s.338) olmadığını da altını çizer. Dolayısıyla onun eleştiri yolculuğu, tek bir rotası olmayan, nereye çıkacağı belirsiz, bireysel bir maceradır.

Bu macera bir yandan yeni keşiflere öte yandan müphemliğe gebedir. Nitekim Musahabe-i Edebiye köşesindeki ilk satırlarını yazarken “kaleminin titremesi” (s.338) hem olası keşiflere duyduğu heyecandan hem de belirsizliğin verdiği tedirginlikten kaynaklanır. Diğer bir deyişle “teceddüt”e/ilerlemeye dayalı eleştiri macerası, bir eleştirmen olarak Tevfik Fikret’in bedenini ve kağıdını da harekete geçirir.⁷⁶ Bu titreyiş, kendi öznel görüşlerini referans alan Tevfik Fikret eleştirisini sabitlenemezliğe götürür. Sabitlenemezlik, onun eleştirisini buyrukların himayesinden özgürleştirmesine karşın sağlam, yıkılmaz bir temelden de yoksun bırakır. Bu durum, bireysel övgü ve yergiye dayanan, çoğu kişisel hesaplaşmalara dönüşen polemiklere karşı da Tevfik Fikret’i korumasız kılar.

⁷⁶ Modernin imlediği durmaksızın teceddüt etmenin bedensel karşılığı olan titreme, Tevfik Fikret’in şiirlerinde sıklıkla konu edilir. Bu konuda yapılmış detaylı bir çalışma için bkz. Narcı, 2023.

Tevfik Fikret bu titreyişi ve sabitlenemezliği minimize etmek, olası saldırılar karşısında kendini güvence altına almak için eleştiride pozitivist bir yaklaşıma yeşil ışık yakar. Eleştirisini, hem eserleri meydana getiren niceliksel unsurlar arasındaki hem de somut eserler arasındaki ilişkiyi inceleme; böylece buluşları, özgünlükleri tayin ve analiz etme çabası olarak tarif etmesi de pozitivistliğe yaktığı yeşil ışığın yansımasıdır. Ayrıca eserleri tetkik ederken hayret ve şaşkınlığa yer vermeyeceğini, yazarlara yönelik övgü ya da hakaret bildiren ifadelerden uzak duracağını söylemesi de, bu durumun bir başka göstergesidir. Zira bireysel duyguları ve değer yargılarını dışarıda tutarak inceleme yapmak, objektifliği beraberinde getirir ki objektiflik, pozitivistliğin esas aldığı başat ön kabullerden biridir. Bu durum, *Servet-i Fünun*'da benimsenen ve gündelik yaşam tarzına dönüştürülmeye çalışılan pozitivistliğin Tevfik Fikret'in "Mukaddime"siyle eleştiriye de sızdığını belirginleştirir.

Tevfik Fikret pozitivistliğe göz kırparak kuralcı eleştirinin dairesinde kalan edebi polemiklerin kısılcısından kurtulmaya çalışır. Ne var ki bu çaba, onun tamamen polemiklerin dışına çıkmasıyla sonuçlanmaz. Ahmet Mithat'ın başlattığı Dekadanlar tartışmasına Tevfik Fikret de dahil olur.⁷⁷ Fakat bu tartışmaya katılmasına rağmen kuralcı eleştirinin tamamen içinde de sıkışıp kalmaz. Yer yer tartışmanın aşırı hararetiyle sövgüye varan ifadeler kullanır.⁷⁸ Bunun yanı sıra polemiklerin içinde, polemiklerin yapısını sorgulayacağı; Edebiyat-ı Cedidecilere itham edilen dili anlaşılabilirlikten uzaklaştırmanın, taklitçiliğin ve yabancılığın neye tekabül ettiğini değerlendirebileceği nazari/kuramsal bir alan açar. Böylece bir yandan edebiyatın "teceddüt"e dayalı devingen yapısına öte yandan eleştirinin tanımını, mahiyetini, ilkelerini ve zaman içerisindeki dönüşümüne işaret eder. Yani polemiklerin

⁷⁷ Dekadanlar tartışmasını bütünlüklü bir biçimde aktaran bir çalışma için bkz. Gökçek, 2017.

⁷⁸ Tevfik Fikret'in Dekadanlar tartışması sürecinde hararetli çıkışlarından en bilineni *Mütalaa*'da yayımladığı "Timsal-i Cehalet" (1897, 25 Mayıs) şiiridir. Hakaret-amız bu şiiri, Dekadanlar tartışmasını başlatan Ahmet Mithat'a yöneliktir. (Gökçek, 2017, 45)

dayandığı kuralcı eleştirinin yüksek duvarlarını, polemiklerin içinden, hem polemiğin kendisini hem de tartışılan konuları analitik bir incelemeye tabi tutarak aşar. Eleştirinin de edebiyat gibi “teceddüt”e dayalı ilerlemeci yapısını dışa vurarak kuralcı eleştirinin ötesine geçer. Bu noktada “Mukaddime” Dekadanlar tartışması daha başlamadan, Tevfik Fikret’in gerçekleştirmeyi planladığı normdan sapışın ilk adımıdır.

Tevfik Fikret’in kendi için çizdiği eleştiri rotasıyla eleştirinin “teceddüt”e dayalı yapısını açığa çıkarması, eleştirmen olarak kendisinin yanı sıra genel eleştirmenlik mesleğinin sonsuz salahiyetini sınırlandırmasına neden olur. Yani bir eleştirmen olarak sadece kendisini değil; genel olarak eleştirmenlik pozisyonunu modern öznellik deneyiminden kaynaklanan biteviye yenilenme haliyle bütünleştirir. Böylece eleştirmenlerin kati kurallardan devşirdiği otoriteyi, muhtemel eleştirmen sayısı oranında bölerek dağıtır. Eleştiri köşesine verilen Musahabe-i Edebiye, yani edebiyat sohbetleri ismi de, kurallara yaslanan eleştirmenlerin mutlak gücünü parçalama uğraşının dilsel ifadesidir. Çünkü bu isim, köşeye geçen eleştirmenin keskin emirler veya büyük yargılar dağıtmayacağını ima eder. Tersine bireysel olarak okuma yazma esnasında zihninde beliren kişisel düşüncelerini, edindiği malumatı paylaşacağını sezdirir. Böylece despotik yetkileri eleştirmenlerin elinden alarak bir yandan onların iradesini sınırlandırır öte yandan -analitik olma şartıyla- onlara istedikleri mevzuları, istedikleri şekilde okuma-yazma özgürlüğü tanır. Zira “bir musahabenin konusu ne olursa olsun gayet-i ikmal-i noksan”dır (s.339-340) diyerek konu seçiminde eleştirmenleri serbest bırakır. Böylece eleştirmenleri, edebiyatla ilgili -her türlü bilginin peşinde koşan; bildikleri doğrultusunda hem kendilerini hem de yazdıklarını şekillendiren; öznel iradeleriyle bildiklerini paylaşan modern özneler olarak işaretler. Eleştiriye ise zamanı ve mekanı aşan evrensel ilkeler

temelinden çıkararak eleştirmenlerin bireysel çabalarına endeksler. Ayrıca eleştirmenlerin sunacağı faydanın ne olduğunu da net biçimde belirlemez. “Erbab-ı mütalaa arasında o yolda mülahazat ve mübahasattan müstefid olabilecek birkaç fikir elbette bulunur” (s.340) diyerek çıkarılacak faydayı okurların çabasına bırakır. Böylece eleştiriye statik bir ereğe bağlı olmaktan; eleştirmenleri de statik kaidelerin ve hedeflerin baskısından arındırır. Okurları ise tıpkı eleştirmenler gibi bilginin ardından gitmeye; başkalarının yönlendirmesiyle değil, kendi emekleriyle faydaya ulaşmaya davet eder.

Bu çerçevede, Tevfik Fikret’in “Mukaddime”sini yaptığı Musahabe-i Edebiye köşesini kendisine mâl etmediği açıktır. Bu köşeyi, edebiyatın ne olduğu, nasıl geliştiği ve nereye geldiği üzerine bireysel olarak akıl yürütme, araştırma ve edinilen malumatı kamuya açma alanı olarak revize eder. Dolayısıyla burada ne okur kitlesini edebiyat bilgisi zayıf, pasif bir grup ne de kendisini hakim ses olarak konumlandırır. Eleştirmen ile okur arasındaki hiyerarşiyi, öznellik dolayımıyla zımnen yıkar. Bu sebeple paylaşılan bilgilerden kimin nasıl yararlanacağını, okurların öznel iradesine bırakır. Ayrıca eleştiri faaliyetini sürdürmeye gönüllü olan veya buradaki faaliyetten faydalanmak isteyen herkesi bu yazılı sohbete çağırır. Bu şekilde eleştiriye de sessiz bir çoğunluğun dinlediği otoriter bir sesin monoloğu olmaktan çıkarıp analitik düşünmeye meyilli olanların diyaloguna çevirir. Eleştiride mutlak kuralların, sadakatin ve otoriter eleştirmenin yerine, öznel çıkarımları, bireysel çabayı ve modern özne pozisyonundaki eleştirmen ile okuru koyar. Böylece Musahabe-i Edebiye köşesinde eleştiri aktivitesini mutlak kaidelerin ve erekların himayesinden bağımsız entelektüel bir uğraşa dönüştürmeye öncülük eder. Bu köşeyi hem entelektüel uğraşın zeminine hem de bu uğraş sonucunda varılan bilgilerin

yaygınlaştırılacağı; yeni katılımcılara açık, çok-sesli ve interaktif bir iletişim mecrasına dönüştürmenin ilk adımlarını atar.

2.2.2 *Servet-i Fünun*'da dallanıp budaklanan eleştiri

“Mukaddime”de Tevfik Fikret’in, edebiyat üzerine düşünmeye istekli öznelerle yönelik örtük daveti, *Servet-i Fünun*’daki seyahat anlatıları ve görseller üzerinden dergi okurlarının modern öznellik deneyimine çağrılmasıyla koşutluk içindedir. Okurların çektiği fotoğraflar ve kaleme aldıkları gezi yazıları dergi sayfalarına nasıl kabul edildiyse edebiyata dair her türlü bilginin heveslisi olan genç eleştirmenler/yazarlar da derginin kadrosuna öyle layık görülür. Bu durum, Tevfik Fikret’in ardından Edebiyat-ı Cedideci olarak anılacak diğer şairlerin/yazarların da *Servet-i Fünun*’a katılımıyla neticelenir. “Mukaddime”yi okuyan Cenap Şehabettin, H. Nazım, Hüseyin Cahit, Mehmet Rauf, Nurettin Ferruh vd. Musahabe-i Edebiye sütunlarında git gide görünürleşir. Onlara ilaveten hiç kurmaca metin üretmemiş Ahmet Şuayp eleştiri köşesine yerleşerek edebiyat tarihlerine adını “*Servet-i Fünun* Edebiyatının Tenkitçisi” diye yazdırırken popüler bilim yazılarıyla ünlenen Mahmut Sadık dahi bu köşede boy gösterir. Eleştiri köşesinde kalem oynatan her kişi, müstakil olarak ya seçtiği yerel veya küresel edebiyattan bir eseri değerlendirir ya da edebiyata ilişkin bir mesele hakkında öznel görüşlerini, araştırma bulgularını izaha girişir. Dolayısıyla her biri, bireysel emeği doğrultusunda edebiyatın aktüalitesini ve aktüel edebiyatın nereden nereye doğru evrildiğini bir ucundan tutarak inceler. Ayrıca Ahmet Mithat’ın başlattığı Dekadanlar tartışmasında da Tevfik Fikret’i yalnız bırakmazlar. Hüseyin Cahit ve Cenap Şehabettin gibi isimler eleştiri yazılarıyla muarızlarına doğrudan cevap verirken bu polemige girmekten kaçınan Mehmet Rauf, “tartışma gündemleriyle eleştiri yazılarındaki mevzuları örtüştürerek dolaylı biçimde

karşıtlarına yanıtlar sunar.” (Damak, 2018, s.96-111) Böylece “kendi edebiyat anlayışları üzerine de düşün[ür]; [...] nasıl bir edebiyat istediklerinin, ürettiklerinin, edebiyatı nasıl tanımladıklarının bir nevi teorisini” (Uysal, 2014, s.39) üretirler.

Müstakil eleştiri faaliyeti, aynı zamanda hepsinin birbirinden başka eleştirel tavır ve dil edinmesine sebep olur. Örneğin Tevfik Fikret, bu köşedeki uğraşının “müşafehe-i muharrereden başka bir şey” olmadığını, yani yazılı diyalogtan ibaret olduğunu; çünkü bu diyalogun “uzun uzun tetkikat-ı ilmiye”yi kaldırmayacağını ısrarla vurgular (1896, 26 Şubat, s.388). Bu doğrultuda yazılarında çoğunlukla diyalog tekniğini kullanarak ya muhtemel muhatabıyla karşılıklı konuşuyormuş gibi yapar ya da yakın zamanda yaptığı bir sohbeti aktarır.⁷⁹ Zaman zaman eleştiriye düz yazı formatından çıkarıp şiir biçimine sokar.⁸⁰ Tevfik Fikret, böylece, muhtelif teknikler kullanarak eleştirinin yazın tarzını deneyseleştirir. Buna ilaveten sıklıkla diyaloglarda kullandığı konuşma diliyle edebiyat üzerine düşünmeyi ve edebiyat hakkında konuşmayı gündelik iletişimin bir parçasıymış gibi sunar. Bu yolla, eleştirel düşünmeyi popülerleştirir. Tevfik Fikret’e karşın Ahmet Şuayp ise derinlikli incelemelerin peşindedir. Ele aldığı mevzulara bilim insanı ciddiyetiyle yaklaşır. İnceleme nesnesi ile arasına mesafe koyar; anlattığı 19. yüzyıl tarihçilerinin usulünü temellük ederek “şahsiyet” meselesini (s.84-85), yani taraftarlığı eleştirinin dışında tutar. Yazılarının neredeyse hepsini büyük başlıklar altında toplayarak içerik bakımından devamlılık gösteren seriler yazar. Bu sebeple dergideki “Hayat ve Kitaplar” serisi hemen kitaplaştırılır. Ahmet Şuayp ne kadar soğukkanlı ve mesafeli bir tonla inceleme nesnesine yaklaşıyorsa Hüseyin Cahit bir o kadar hararetle ve samimidir. Ele aldığı mevzuları sahiplenir ki bu eğilim, onun çoğu zaman inceleme

⁷⁹ Bu tip yazılara örnek için bkz. Tevfik Fikret, 1896, 14 Mayıs, s.146-147; Tevfik Fikret, 1886, 16 Mayıs, s.178-179.

⁸⁰ Şiir formatıyla yazılmış bir örnek için bkz. Tevfik Fikret, 1896, 2 Temmuz, s.258-259.

nesnesine eleştirel bir gözle bakmamasına yol açar. Çabuk öfkelenir ve yüksek tonla yazar. Hüseyin Cahit’in kendinden emin, tok sesi karşısında Mehmet Rauf ise oldukça çekingen kalır.⁸¹ Farklı sözcüklerle defalarca dile getirdiği “[h]ükümler, her zevke, her emele, her fikre göre hükümler temâdi ed”er (1900, 9 Aralık, s.223) cümlesiyle uyumlu olarak eleştiri yazılarında, kesin ifadeler kullanmaktan sakınır; bulgularının kati yargılardan ziyade duygularından müteşekkil “emanetler” olarak sunar. On bir sayılık “Tekamül-i Tenkid” serisi dışında yazıları içerik bakımından kopuktur; kalemi eline aldığı anda aklına hangi konu geldiyse onu yazmış gibi durur. Doğrudan tartışmaya veya atışmaya girmediği için konuları neye göre seçtiğinin tarihsel bağlamını yakalamak hayli zordur. Velhasılı sadece bu dört yazarın üslupları ve dilleri arasındaki fark bile, *Servet-i Fünun*’daki eleştiri etkinliğinin ne kadar çok-sesli olduğunu, parçalı, dağınık bir istif oluşturduğunu açık eder. Yani Tevfik Fikret’in yolunu açtığı otoriter olmayan, modern öznelere açık, interaktif eleştiri ortamı, genç yazarlara eleştiri köşelerinde bireysel stillerini geliştirme fırsatı sunar.

Eleştirel seslerin, görüşlerin ve üslupların dallanıp budaklandığı Musahabe-i Edebiye zemininde eleştirmenler, kuralcılığa karşı verdikleri tepki dolayısıyla ortaklaşırlar. Tevfik Fikret’in “Mukaddime”de kuralcı eleştiriye aldığı mesafeyi diğer Edebiyat-ı Cedideciler, yazdıkları makalelerle daha da derinleştirirler. Örneğin H. Nazım “Tenkit Hakkında”da (1899, 26 Ocak) “bizde niçin tenkit yazıla”madığının sebebi olarak eleştirinin bir kişiyi aşağılamaktan veya o kişinin cehaletini yüzüne vurmaktan ibaret sayıldığını belirtir. Mutlak kurallardan devşirdiği yetkiyle eleştirmenlerin takındığı üstenci tavrı sorunsallaştırır. Ayrıca kişisel çıkar çatışmalarının, husumetlerin eleştiriye karıştırılmasından duyduğu rahatsızlığı dile

⁸¹ Hüseyin Cahit ve Mehmet Rauf arasındaki ton ve üslup farkı, birbirlerine karşı yazdıkları “Romanlara Dair” başlıklı yazılarda çok net biçimde görünürleşir. Bu yazılar için bkz. Kumsar (haz.), 2021, s.325-350.

getirir. Böylece aşkın kaideler ve bunlardan tevarüs edilen aşağılayıcı tutumdan ziyade eleştiride objektifliğe duyulan ihtiyacı gündeme getirir. Cenap Şehabettin⁸² ise “Müntekid-i Hakiki”de (1901, 25 Nisan) kuralcı eleştirinin spesifik bir versiyonu olan “sakatat-ı harfiye” ve “akşam-ı harekiye” (s.114) aramaya işaret ederek eleştirinin dil bilgisi hatası ve yazım yanlış bulmaktan ibaret olmadığını belirtir. Böylece dil bekçiliği yaparak eser ve yazarları yargılamayı eleştiriden ziyade işgüzarlık olarak niteler. Hüseyin Cahit ise doğrudan mevcut eleştiri dizgesindeki aksaklıkların kökenine iner; eleştiri hakkındaki kaynak eksikliğini temel sorun olarak imler: “[Â]sar-ı edebiyenin mahiyeti hakkında lisanımızda yazılmış makalat o kadar azdır ki adeta yok gibidir” (1898, 21 Nisan, s.103). Yokluğu gidermek için eleştirinin ne olduğunu ve nasıl üretildiğini soruşturmaya girişir; bulgularını “Hikmet-i Bedayie Dair”⁸³ başlıklı yazı serisi üzerinden okur kamusuyla paylaşır. Hüseyin Cahit’e benzer şekilde Mehmet Rauf da “Bizde Hikaye”de (1897, 14 Ekim) edebiyatın gelişim seyrinin bilinmediğinden yakındıktan sonra “Tekamül-i Tenkid”⁸⁴ serisine başlar. Bu seride, araştırmalarından edindiği bilgiyi derleyerek Antik Yunan’dan 19. yüzyıl sonuna kadar eleştirinin geçirdiği evreleri açıklar. Eleştirinin evrimine paralel olarak edebiyatın zaman içindeki dönüşümünü de izah eder.

Bu örnekler, Tevfik Fikret gibi diğer Edebiyat-ı Cedidecilerin de kuralcı-polemikçi eleştiriden sapmaya çalıştıklarını gösterir. Ayrıca Tevfik Fikret gibi ne edebiyatı ne de eleştiriye duraklı bir “cedit” olarak gördüklerini açık eder. Onlara göre hem edebiyat hem de edebiyatla karşılıklı ilişki içinde olan eleştiri, ilerlemeye dayalıdır; bu sebeple biteviye “teceddüt” halindedir. Nitekim Ahmet Şuayp’in “Hayat ve Kitaplar” serisinde farklı düşünür ve yazarlara odaklanarak Avrupa’daki

⁸² Cenap Şehabettin, *Servet-i Fünun*’da yer alan bu makalesini Raik Vecdi imzasıyla yayımlanmıştır.

⁸³ Bu dizi Latin harflerine aktarılarak kitaplaştırılmıştır. Bakınız: Hüseyin Cahit [Yalçın], 2021.

⁸⁴ Bu dizi Latin harflerine aktarılarak kitaplaştırılmıştır. Bakınız: Mehmet Rauf, 2019.

felsefi ve edebi dönüşümü analiz etmesi ya da Mehmet Rauf'un "Tekamül-i Tenkid" serisinde eleştiri ve edebiyatın tarih içindeki gelişim seyrini irdelemesi, genel olarak Edebiyat-ı Cedidecilerin eleştiri ve edebiyatı sürekli ileriye doğru hareket eden tarihsel bir oluşum olarak alımladıklarının emaresidir. Bu doğrultuda kendilerine açtıkları yeni eleştiri yollarında yürürken Tefik Fikret gibi, pusulalarını öznelliğe çevirirler. Ahmet Şuayp'in eleştiri bir manzarayı seyretmeye benzetmesi, bu yönelimin en net dışa vurumlarından biridir: "[B]ir gurubu temaşa eden on kişi, onu muhtelif on tarzda müşahade eder" (akt. Ercilasun, 2018, s.89). Ahmet Şuayp'e göre eleştirmen ile müşahit aynı işi yapar: bakmak. Ne var ki bakmakla, bakan gözden bağımsız şekilde sabit bir dış gerçeklik/manzara görüntüsüne ulaşamaz; ancak müşahitlerin bakışıyla çoğullaşan öznel görüntüler yakalanabilir. Dolayısıyla nasıl ki gerçeğin görüntüleri müşahitlerin görme biçimleriyle belirleniyor ve çoğullaşıyorsa edebi metinleri ya da edebi olayları gözlemleyen eleştirmenlerin bulguları da onların algı dairesi doğrultusunda şekillenir ve çoğalır. Mehmet Rauf da "bir eser intişâr edince bütün münekkidler okuyunuz, o kadar ârâ-yı muhtelif ki şaşırırsınız" (1897, 15 Nisan, 86) diyerek aynı eser üzerine yazan eleştirmenlerin düşüncelerindeki çeşitliliğin şaşırılacak kadar fazla olduğunu belirtir. Böylece Ahmet Şuayp gibi Mehmet Rauf da eleştirinin öznel bir üretim olduğunu, dolayısıyla bakış açıları oranında eleştirel saptamaların sayısının artacağına altını çizer. Buna ilaveten özne pozisyonundaki eleştirmenlerin kendi bakış açılarının ötesine geçemeyeceğinden ötürü kesin sonuçlara varmasının da imkânsız olduğunu imler. Vurguladığı imkânsızlıktan istifadeyle kurallara yaslanarak öne sürülen yargıların ve ithamların geçerliliğini askıya alır. Ayrıca yayımlanan her eser üzerine söz söyleme yetkisini de eleştirmenlerden alarak tüm okurlara dağıtır: "Bir eser-i edebî intişâr edince ondan bahse herkes kendinde bir salâhiyet-i gayr-i mahdûde bularak en muteber

münekkitlerden en fikirsiz erbâb-ı kıra'ate kadar herkes o eserin kıymetini kendi derece-i ma'lumâtına göre mahkûm edecek.” (s.85) Böylece Mehmet Rauf, Tevfik Fikret'in “Mukaddime”de zımnen altüst etmeye çalıştığı eleştirmen-okur hiyerarşisini daha net şekilde yıkar. Eleştirmenlerin yargılarını çok sayıdaki öznel görüşlerden birine indirgeyerek onların tümgüçlülüğünü sınırlandırır. Mehmet Rauf'un bu tavrının bir benzerini Cenap Şehabettin de takınır:

Kariin bulduğu her şey her zaman şairin düşündüğü şey ile mütevatıf olmaz; fakat ne beis var, maksat bir şiiri okuyup anlamak, lezzet ve tesir bulmak değil midir? Kari asıl şairin fikrini bulmayıp da kendine göre bir fikir bulmakla husul-ı maksada halel gelmez. [...] Eğer manzumenin bir kıymeti varsa kariin tefsir-i zatisi o kıymeti o hükm-i tefsiriti kendi zevk ve hissine göre vermiştir. (1897, 23 Eylül, s.35)

Şairin/yazarın şiiri hakkında düşündüğü ve hissettiği şey ile okurun düşündüklerinin, duyumsadıklarının farklı olabileceğini dile getirir. Bu farklılığı oldukça olağan karşılaması, Mehmet Rauf'un eleştirmenlerin tekelinden çıkarttığı eleştirel görüş sunma yetkisini, Cenap Şehabettin'in de şairlerin/yazarların elinden aldığını açık eder. Dolayısıyla eleştiriye, eserler üzerine düşünmeye ve edebiyat hakkında bilgi edinmeye hevesli herkesin katılımına açık, kamusal bir alan olarak yeniden yapılandırılır.

Eleştiriye okur kamusuna açarak otoriter eleştirmenlerin/yazarların/şairlerin salahiyetini kısıtlayan Edebiyat-ı Cedideciler, aynı zamanda hüküm verme görevini eleştirin omuzlarından indirirler. Bu durum Tevfik Fikret'in “Mukaddime”de yeşil ışıık yaktığı pozitivistizmin eleştiri üzerindeki tesirini de kuvvetlendirir. Musahabe-i Edebiye köşelerinde olgusal eleştirin sıklıkla, muhtelif yazarlar tarafından konu edilmesi ve çeşitli şekillerde uygulanması da, pozitivistizmin genişleyen nüfuzundan kaynaklanır. Zira olgusal eleştiri, “pozitivist ve akılcı bir yaklaşımı” (Rifat, 2008, s.88-89) temel alır. Hal böyle olunca olgusal eleştirin kurucusu Hyppolyte Taine de dergide, hakkında en çok yazılan isimlerden birine dönüşür. Ne var ki Edebiyat-ı

Cedidecilerin Taine'e çokça başvurmaları ve onun görüşlerini değerlendirmeleri, pasif bir biçimde Taine'nin etkisi altında kaldıkları anlamına gelmez.

Bu noktada küçük bir parantez açarak zaten Edebiyat-ı Cedidecilerin -ister Batı'dan ister Doğu'dan olsun- farklı düşünürlerle, yazar ve şairlerle kurdukları ilişkileri teorik bir zemine yerleştirerek bu tip değerlendirmelere mahal vermemeye çalıştıklarına da dikkat çekmek gerekir. Zira pasif biçimde “yabancı”nın etkisi altında kalma ya da “taklitçilik,” Dekadanlar tartışması sürecinde muarızlarının onlara yönelttiği ithamlar arasındadır. Bu ithamın dayanaksızlığını açığa çıkarmak için dergi sayfalarında birçok yazar, taklidin ne demek olduğunu derinlemesine inceler. Bu doğrultuda Tevfik Fikret taklidin imlediği iki farklı anlam üzerinde durur: 1. İktibas, intihal 2. Etkileşim. “Mukaddime”de (1896, 6 Şubat) açıkça fikir hırsızlığı anlamındaki taklidi “sahtekarlık”la (338) nitelendirir; ondan şiddetle kaçınır. Etkileşim manasındaki taklit ise ona göre uygarlığın “terakki ve tekemmül”ü için kaçınılmazdır (1896, 26 Mart, s.34). Hatta etkileşimi, tıpkı evrim gibi vazgeçilmez bir doğa yasası addeder. “Doğallık”ı üzerinden etkileşimin dışına çıkmayı değil; aksine içinde yer almayı meşrulaştırır. Cenap Şehabettin ise etkileşimin, uygarlık tarihi boyunca var olduğuna dikkat çeker:

[...] bir kavim göremiyorum ki edebiyatı bi'l küliye revatıb-ı ecnebiyeden azade, suret-i hakikide milli olsun. Fransız dehati Yunanileri, İngiliz dehati İtalyanları taklid etmediler mi? İtalya edebiyatı Latin edebiyatından, Latin edebiyatı Yunan edebiyatından, Yunan'ın Hind edebiyatından doğmadı mı? Bu gün milel-i mütemeddinenin mahsulat-ı edebiyesi arasında hudud-ı coğrafya gibi hudud-ı fasıla var mıdır? (1898, 30 Temmuz, s.357-358)

Tarih boyunca hiçbir kavmin edebiyatının tamamen orijinal, sadece o kavme özgü olmadığını ifade ederek etkileşimin sıfırlanamayacağını vurgular. Bu savını desteklemek için muhtelif edebiyatlar arasındaki etkileşim örneklerini sunar. Böylece etkileşimin, edebiyatlararası karşılıklı kurucu bir ilişki olduğunun altını çizer. Tevfik Fikret gibi o da, medeniyetin ilerlemesi için bu ilişki ağına girmenin

gerekliliğine değinir. Mehmet Rauf ise Tevfik Fikret ve Cenap Şehabettin ile hemfikir olduğu etkileşim konusuna başka bir yerden yaklaşır. “Edebiyatımız ve Avrupa”da (1901, 21 Mart) 19. yüzyıl boyunca art arda icat edilen yeni ulaşım ve iletişim teknolojileri sayesinde hızlanan liberal ticarete dolaylı bir gönderme yapar. Ticari eşyaların dünyanın dört bir yanında alınıp satılması ne kadar mübahsa dünyanın çeşitli coğrafyalarındaki yazar ve filozofların düşüncelerinin birbirleriyle değiş tokuş edilmesinin de o kadar caiz olduğunu ima eder. Edebiyatlar arası etkileşimi bu çağın sunduğu ve asla kaçırılmaması gereken bir fırsat olarak tanımlar. Doğrusu Mehmet Rauf’un bu görüşleri, *Servet-i Fünun*’un genel politikasıyla da uyumludur. Dergide muhtelif burada-şimdilerde gerçekleşen güncel olayları ve yenilikleri aktarmak nasıl küresel dünyayla temasa geçmenin meşru yolu olarak devreye sokuluyorsa eleştiri köşelerinde edebiyatlar arasında etkileşimi hararetlendirmek de küresel dünya edebiyatıyla karşılıklı ilişki kurmanın olağan yolu addedilir. Bu noktada Hüseyin Cahit “taklit etmek bir icattır” (1897, 11 Kasım, s.151) diyerek en vurucu çıkışı yapar. Taklide dair değersizleştirici yorumları, icadın çağrıştırdığı yenilik, yaratıcılık ve fayda ile tersine çevirmeye çalışır. Ayrıca etkileşimi yakalayanlar olarak kendilerini de “mucit” olarak imler. Dergi genelinde takip edilen, dünya çapındaki eşzamanlı icatların yanına, bu şekilde, kendilerinin ürettikleri eleştiri faaliyetini ve edebi metinlerini koyar. Böylece dergiyi, sadece icatları uzaktan izleyerek küresel dünyayla temasa geçme noktası olarak değil; aynı zamanda yeni icatların üretimhanesi şeklinde nitelendirir.

Bu çerçevede etkileşimi, bir başkasının görüşünü çalmak ya da kopyalamak değil; yenilenmenin, ilerlemenin ve küresel dünyayla iletişime geçmenin ön koşulu varsayan Edebiyat-ı Cedideciler, böylece, Hyppolyte Taine’le kurdukları düşünsel bağlantıyı da gerekçelendirirler. Taine’nin görüşlerini olduğu gibi almazlar; onun

geliştirdiği düşünme biçimini temellük ederler. Bu yolla bir yandan Osmanlı edebiyatı ile Fransız edebiyatı arasındaki karşılıklı kurucu ilişkiyi ateşlendirir; öte yandan eleştiriyi ve edebiyatı yeniden şekillendirerek küresel ağı içinde konumlandırmaya çalışırlar. Doğrusu Edebiyat-ı Cedidecilerin Taine’i alımlamalarındaki farklılık da bu çabalarını gerçekleştirdiklerini gösterir. Örneğin Hüseyin Cahit “Hikmet-i Bedayii” başlıklı serisinde Taine’i on dokuzuncu yüzyılın en önemli estetik kuramcısı olarak tanıtır. Taine’in “ırk, muhit, an” teorisini açıklarken bu teoriden ilhamla yeni bir estetik kuramı geliştirmeyi hedefler. Edebiyat-ı Cedideciler arasında Taine’e en az eleştirel yaklaşan kişi olan Hüseyin Cahit, Osmanlı edebiyatını “ırk, muhit, an” çerçevesinde okumaya girişir. Hatta “Edebiyat-ı Cedide Menşei ve Esasları” (1898, 26 Mayıs) başlıklı yazısında teorik merceği kendilerinin üzerine çevirerek bu hareketin ortaya çıkmasını sağlayan toplumsal ve tarihsel süreçleri analiz eder. Ahmet Şuayp ise “Taine ve Asarı” dizisinde, Taine’in sadece eleştirmenliğine eğilmez; filozof ve tarihçiliğini de ele alır. Taine’in yaşamını ve entelektüel üretim sürecini, onun yaşadığı zamanın, coğrafyanın koşulları ve insan ilişkileri çerçevesinde değerlendirir. Hüseyin Cahit’in onaylayıcı tavrına karşın Ahmet Şuayp, Taine’in edebiyat, eleştiri ve tarih anlayışını felsefi kökenlerine inerek açıklarken oradaki aksaklıkları, noksanları da gündeme getirir. Taine’den aldığı “sağlam” görüşlere kendilerinininkini de ekleyerek olgusal eleştiriyi Osmanlı eleştiri camiasında yerleşikleştirmeye çalışır. Mehmet Rauf ise Hüseyin Cahit ve Ahmet Şuayp’in Taine’e attığı öncülük rolünü, “Tekamül-i Tenkid”de Taine’in elinden alır. Sainte-Beuve’ü (1804- 1869) 19. yüzyıl eleştirisinde çığır açan kişi, Taine’i ise onun halefi olarak konumlandırır. Taine’in ilerici görüşlerine dikkat çekse de bu görüşlerin de artık eskidiğini belirtir. 19. yüzyıl eleştirmenlerinden her birinin, hâlâ işe yarar olan, görüşlerini harmanlayarak kendine

özgü yeni bir eleştiri tarzı geliştirir. Bu noktada Hüseyin Cahit'in, Ahmet Şuayp'in ve Mehmet Rauf'un Taine'i alımlama biçimlerinin birbirlerinden farklı olduğu kristalleşir. Buna karşın, Taine'in kuramından yola çıkarak edebiyatı çevreleyen kurallar paketi oluşturmamaları konusundaysa ortaklaşırlar. Fakat aynı dergide dirsek çürüttükleri Ahmet Reşit ve Ali Ekrem Taine'den hareketle eleştirinin sınırlarını ve ilkelerini daha netleştirme yoluna girerler. Zaten bu yaklaşımlarından ötürü Hüseyin Cahit ve Mehmet Rauf ile fikir çatışması da yaşarlar (Ercilasun, 2018, s.72-77).

Netice itibariyle Edebiyat-ı Cedideciler Musahabe-i Edebiye köşesini mesken tutarak küresel çaptaki 19. yüzyıl edebiyatının ve eleştirisinin nabzını tutarlar. Böylece *Servet-i Fünun* sahnesinde, aktüalin ve yeniliklerin takibiyle sergilenen modern öznellik deneyimine, eleştiri köşesinden dahil olurlar. Bu deneyim aynı zamanda onlara mevcut eleştiri konvansiyonlarını güncelleme imkanı sunar. Güncelledikleri eleştirinin rotasını öznelliğe, nisbiliğe ve perspektif çoğulluğuna endekslerler. Yeni rota doğrultusunda her biri ayrı ayrı hem yerel ve küresel edebiyattaki eserleri hem de kendi edebi üretimlerini değerlendirir. Böylece bireysel çabaya, öznel bulgulara ve modern eleştirmen pozisyonuna dayanan, çok-sesli ve parçalı bir eleştiri alanı inşa ederler. Bu alanda üretilen her bir öznел eleştiri parçasını, eleştiri ve edebiyatın ilerlemesine işaret eden değerli bir çaba olarak konumlandırırlar. Dolayısıyla yazdıkları her bir eleştiri yazısıyla hem eleştirinin hem edebiyatın ilerlemeci yolunu döşemeye çalışırlar.

2.3 Gerçekçi edebiyat: Tarifi mi tarihi mi?

Hem gerçekliğin hem gerçeklik düzlemindeki eleştiri ve edebiyat anlayışlarının, zaman, mekan ve öznenin bakışının nisbiliğine bağlı olarak çoğullaşması, *Servet-i*

Fünun'da gerçekliğin kümülatif, devingen dilsel ve görsel anlatılar yığını şeklinde temsil edilmesine yol açar. Bu temsile koşut olarak Musahabe-i Edebiye köşelerinde eleştiri ve edebiyatın ne olduğuna yönelik değerlendirmeler de çok parçalı yazıların birikimi şeklinde sunulur. Parçalı ve dağınık bir istifin içinde gerçekliğin, eleştirinin ve edebiyatın evrimsel ilerlemesini soruşturmak, Edebiyat-ı Cedidecilerin yan yana gelip ortak bir eleştiri programı ve talimatları çıkarmamaları gibi müşterek bir edebi manifesto yazmamalarına da neden olur. Başka bir deyişle kuralcı eleştiriden sapma Edebiyat-ı Cedidecileri, edebi anlayışların ve akımların sözcülüğünü yapan manifestolardan uzaklaştırır. Zira nasıl ki eleştiriye kurallar temelinde sabitlemek eleştirinin teceddüde dayalı doğal yapısını gözden kaçırmayla sonuçlanırsa edebiyatın ne olduğunu akımlar, ekoller dolayısıyla manifestoların içine oturtmak da edebiyatın ilerlemeci evrimini ıskalamakla neticelenir. Her ne kadar manifestolar -çapının büyük ya da küçük olması fark etmeksizin- edebiyat dizgesinde bir değişimi, haliyle bir hareketi vaat etse de, belirli bir hedefe yönelik oldukları için bu hareketlerin başları ve sonları bellidir. Dolayısıyla hareket, hedefe ulaşmak için kısıtlı bir süre kullanılacak araçtır; asıl hedeflenen hareketin kendisi değildir.

Oysa Edebiyat-ı Cedideciler bunun tam aksini düşünürler. Onlar için varılacak hedefler ikincildir; aslolan tarih boyunca hiç bitmeyecek olan hareketin kendisidir. Hareket, hedeflere varınca sona ermez; çünkü her varış noktası bir diğerinin yolunu açar. Yani zaman aktıkça edebiyatın ilerleme doğrultusundaki evrimi hep sürer. Edebiyatın evriminin yönünü veya hızınıysa bireylerin çabası belirler. Dolayısıyla manifestolarda dile dökülen her edebi anlayış/ekol/akım, edebiyatın gelişme yönündeki gidişatını şekillendiren yazarların ve/ya eleştirmenlerin emeğiyle inşa edilen tarihi duraklardan biridir. Edebiyat, içine girdiği durakta -uzunluğu önemli olmaksızın - bir süre nefeslenir. Mola, yeni bir yazar ve/ya

eleştirmen jenerasyonunun gelmesiyle biter. Yeni gelenler duraktaki edebiyatı alıp dönüştürerek yeniden ileriye doğru yola koyar. Edebiyat-ı Cedidecilere göre bu ilerleme ilelebet böyle devam eder.

Edebiyat-ı Cedidecilerin nazarında edebiyat, sonsuz bir yolun yolcusu; edebi akımlar ise yolculuk esnasında kısaca uğranılıp çıkılan mola yerleri olduğu için edebiyatın tarih içindeki hareketinin kalıcılığı karşısında edebi akımlar geçicidir. Bu sebeple ne kendilerini zaman-ötesi bir akımın ya da anlayışın kurucusu; ne de edebi metinlerini bu anlayışın modelleri olarak konumlandırırlar. Ayrıca mevcut akımlardan, ekollerden herhangi birini seçip yüceltmezler. Kendilerini seçtikleri bir akımın taraftarı, eserlerini ise o akımın ürünü olarak nitelemezler. Hatta gerçeğin ve gerçekçiliğin ne olduğunu, çok kere gündeme getirerek açıklamalarına rağmen onu dahi gözleri kapalı biçimde savunmazlar. Daha ziyade romantizm, realizm, parnasizm ve sembolizm gibi akımları toplumsal ve tarihsel çerçevede analiz etmeye yönelirler. Nurettin Ferruh'un "Sanat"taki (1896, 19 Mart) şu cümleleri, bu yönelimi açıkça ortaya koyar:

Umumiyetle sanatın mevzuu hakkında uzun uzadıya münakaşalar ve muahezeler vuku bulmuştur. Bu münakaşalar neticesinde bir birine tamamıyla zıt iki müstakil meslek görünmüş ve sanattaki muhtelif meslekler bu iki büyük mesleğin az çok mutedil suretlerinden ibaret bulunmuştur. Her halde bu iki meslekten hiçbiri mutlakiyet üzere güçlülüğü halledecek kadar şifa-bahş değildir; fakat mesleklerden her biri bir cihetten bazı hakikatleri şamildir ki daha mükemmel olarak teşekkül edecek bir nazariye sayesinde o noktada ittihat edebilirler; ancak ikinci bir adımda yine aynı surette tezat vâkî olur. [...] Öteden beri yekdiğerine mütebayın olan bu zıt iki mesleklerin kıymeti hakkında ne kadar intikadi mütalaarda bulunsak yine mutlaka bir tarafa hak vermek mümkün olamayacak. (s.24)

Nurettin Ferruh bu satırlarda, edebi ekollerin/mesleklerin sanatın konusunu belirlemeye yönelik tartışmalardan ürediğini dillendirir. Dolayısıyla edebi ekoller ona göre, sanatın ne olduğu sorusuna verilen muhtelif cevaplardır. Fakat bu cevaplardan hiçbiri, mezkûr soruya tam olarak karşılık vermez. Akımlardan herhangi

biri, sanatın/edebiyatın neyi, nasıl anlatması gerektiği hususunda son noktayı koyacak güçte değildir. Hepsi kendi içinde bazı doğru yanları barındırır; ama hiçbiri eksiksiz ve nihai bir formül sunamaz. Hüseyin Daniş de akımların yetersizliği konusunda Nurettin Ferruh ile hemfikirdir: “Sanatın mebna-ı aleyhini tayin etmek için şimdiye kadar hükema ve üdeba taraflarından mütalaat-ı adide serd olunmuş ve bu mütalaat biri birini dâfi iki usulü münteç olmuştur ki hiç biri kanaat-bahş değildir” (1892, 2 Temmuz, s.293). O da sanatın/edebiyatın temelleri hakkında çok sayıda fikir üretilmesine rağmen bunların hiçbirinin tam olarak ikna edici olmadığını yineler. Akımların sunduğu cevapların yetersizliği ise onları üretenlerden kaynaklanır. Zira her akım, onu ortaya koyan yazarın, eleştirmenin sanata ve edebiyata bakma biçimiyle malüldür. Bakma biçimleriye statik değil; öznenin sahip olduğu donanım ile özneyi sarmalayan zamanın ve mekanın koşullarına göre değişkendir. Göz, her şeyi aynı anda kapsayamaz; bakışın görüntü dairesi her daim belirli bir alanla sınırlıdır. Yazarlar/eleştirmenler, sundukları reçetelerin sınırlılığını yüksek perdeden savurdıkları evrensellik, genelgeçerlik iddialarıyla hasır altı etmeye çalışsa da, yeni gelen jenerasyonun o reçeteyi bozarak yerine yenisini koyması, hiçbir reçetenin iddia edildiği kadar evrensel, genelgeçer olmadığını kanıtlar. Mehmet Rauf’un sözcükleriyle söylemek gerekirse, bu sebeple “mesalik-i edebiye kadar boş bir şey olamaz” (1897, 14 Ekim, s.86). Nurettin Ferruh, Hüseyin Daniş ve Mehmet Rauf örnekleriyle somutlaşan, akımlara ve ekollere yönelik bu eksiklik tespitinde Edebiyat-ı Cedideciler genel olarak uzlaşırlar. Edebi akımlara karşı mesafe alır; taraftarlık yapmak yerine akımları toplumsal ve tarihsel koşulları çerçevesinde analiz ederler.

Edebiyat-ı Cedidecilere göre edebi akımlar kendi içlerinde yetersizdir, evet! Ancak bu durum akımların işlevsiz olduğu anlamına gelmez. Dolayısıyla onlar,

akımlara taraftarlık etmekten veya yeni bir akım icat etmektense akımların ne olduğunun, nasıl ortaya çıktığının yanı sıra nasıl işlediğini, neye yaradığını veya nerelerde yetersiz kaldığını soruştururlar. Mehmet Rauf'un bu doğrultudaki araştırma bulgularını içeren şu satırlar, Edebiyat-ı Cedidecilerin akımları yetersiz bulmasına rağmen neden onları soruşturmayı bırakmadıklarını açık eder:

Hakikatte hepsi sanata hizmetten başka bir şey yapamadılar; sade ona hizmet ettiler, romantizm edebiyatı realizme hazırladığı gibi bu da eksperimentalizme hazırlar; bugünün muharrirleri ise hiçbirisini tanımayarak daha başka türlü eserler yazıyorlar ki henüz bunlara muhkem bir isim verilmedi, muharrirler münekkittler bütün bu mesalik-i edebiyenin münakaşası için senelerce yazdılar, herkes davasında sabit kalmaktan başka bir netice çıkmadı. (Mehmet Rauf, 1897, s.87)

Kişilerin kendi ekolünde/anlayışında sabit kalarak savunmaya geçmesinin nafile bir uğraş olduğunu bir kez daha vurgulayan Mehmet Rauf, ayrıca ekollerin faydasına da işaret eder: sanata hizmet. Hizmet, farklı ekoller arasındaki çatışmanın çıktısıdır. Bu noktada yeniden Nurettin Ferruh ve Hüseyin Daniş'in alıntılarına dönülürse onların da tarih içinde, birbirini saf dışı bırakmaya koşullu iki karşıt ekolden bahsettikleri akla gelir. Adı geçen yazarlarla bu konuda Hüseyin Cahit ve Ahmet Şuayp de hemfikirdir. Hep birlikte, tarih boyunca birbiriyle çatışan iki ekolden birinin realizm, diğlerinin ise idealizm olduğunu öne sürerler. Onlara göre ilk ortaya çıkan akım realizmdir: "Taklit-i tabiat sanatın bir hassa-ı lazıme-i teessüs, belki de zamanen ilk esas tekevvünü olduğuna şüphe yoktur" (Hüseyin Daniş, s.193). Realizm en genel anlamıyla sanatı/edebiyatı "sırf taklid-i hakikate, tanzir-i tabiata;" idealizm "suver-i fikriyeyi beyana müsait eşkal-i mütenasibe ibda"ya hasreder. (Hüseyin Daniş, s.293). Yani realizm, dış dünyadaki görüngüleri sanatın konusu haline getirirken idealizm soyut düşünce ve hislerden mülhem, hayali dünyayı anlatır. Realizm ve idealizm tarifleri, Edebiyat-ı Cedidecilerin sanat/edebiyat tarihini, hakikat ve hayal merkezli anlayışlar arasındaki çatışma üzerinden okuduklarını gösterir. Onların nazarında, her

ne kadar iki tarafın savunucuları zıt kutuplara bölünerek karşı tarafı alt etmeye koşullansa da, onlar bu çatışmanın sonucunda oluşan imhayla birlikte yeniden yaratımı öne çıkarırlar. Zira iki farklı anlayış arasında karşılıklı kurucu bir ilişki vardır; her biri kendi rakibini doğurur. Şöyle ki anlayışlar arasındaki rekabete dayalı çatışma neticesinde bir taraf kaybedip tarihe gömülürken diğer taraf güç kazanır. Fakat muvaffakiyet kalıcı değildir. Kaybeden taraf zamanın akışına uygun olarak güncellenip palazlanarak yeni bir formda, değişik bir isimle yeniden ringe çıkar ve karşı tarafa hücum eder. Taraflar arasındaki bu kazanma-kaybetme rotasyonu sayesinde cepheler ya kazandıkları iktidarı sürdürmek ya da kaybettikleri iktidarı yeniden kazanmak için sürekli kendilerini yenilerler. Mehmet Rauf'un sanata hizmetten kastı da bu devingen teceddüt durumudur. Nurettin Ferruh bu hizmeti daha açık şekilde dillendirir: "Sanatın tekemmülü işte şu iki mesleğin münavebeten biri birini galebe çalması ile husul bulmaktadır." (s.25)

Bu çerçevede Edebiyat-ı Cedideciler için eleştiri ve edebiyat tarihinin motoru, hakikat-hayal kutuplarına ayrılmış yazarlar arasındaki çatışmadır. Bu çatışma, tarihin ilerlemesini; dolayısıyla eleştiri ve edebiyatın da gelişmesini sağlar. Onlar, bu nedenle, herhangi bir anlayışta takılı kalarak rakipleri tarafından yok olmayı beklemek yerine bu çatışmanın dışına çıkarak onu analiz etmek isterler ki eleştiri onlara bu pozisyonu sağlar. Böylece rakipleri tarafından hemen alt edilerek tarihe karışmaktansa dış göz olarak eleştiri ve edebiyatın tarihini yazmaya çalışırlar. Doğrusu bu uğraş, aynı zamanda rakipleriyle olan çatışmada da ellerini güçlendirir. Zira Dekadanlar tartışmasında kendilerine yöneltilen dekadanlık, sembolistlik ya da Emile Zola'nın "ahlaksız" natüralistliği gibi ithamlara, doğrudan herhangi bir edebi akımın taraftarı olmadıklarını öne sürerek karşı çıkmış olurlar. Ayrıca akım heveslisi olarak muhalefete işaret eder; bu şekilde onların uğraşlarının altını "nafile işler"

imasıyla boşaltırlar. Bunun yanı sıra yazdıkları ilerlemeci tarihle, dolaylı olarak tarihi kendi yanlarına çekerler. Kendilerini “yeninin yenisi, daha modern” olarak imleyerek sıranın kendilerinde olduğunu zımnen gösterirler ki bu hamle, karşı tarafı kaybın kabulüne ikna etme stratejisidir. Tarih yazımıyla elde ettikleri güç aynı zamanda, tarih yapmayı sürdürmelerini de sağlar; çünkü edebiyat ve eleştiri tarihi, üretilen edebi metinlerin toplamıdır. Onlar, bugün kazansalar da kaybetseler de elbet bir gün tarihe karışacaklarının farkındadırlar. Bilirler ki tarih sonlanmaz; tarih devam ettikçe evrim/tekamül de sürecektir. Tekamülün varlığıysa mükemmelin yokluğu demektir. Dolayısıyla elbet bir gün gelecek ve yeni nesil onların edebiyatını da eskitecek; onların yerine daha iyisini koyacaktır. Bu sebeple kendilerini tarihin üstünde konumlandırmak yerine hem eleştirmen hem de sanatçı olarak kendilerini bulundukları tarihin içine yerleştirir ve üretime devam ederler. Böylece kendilerini geleceğe doğru ilerleyen tarihin akışına bırakırlar. Ürettikleri edebi metinler ile geleceğin edebiyatçılarına doğru uzanan yolu döşemeye çalışırlar.

Edebiyat-ı Cedideciler akımlara/anlayışlara taraftarlık etmenin nafile bir uğraş olduğunu dile getirerek eleştirmen kimlikleriyle bu çatışmanın dışında durmaya çalışsalar da, özellikle kendi edebi metinlerini tarif ederken sanatçı yanları onları bu taraflardan birine meyletmeye iter. Nasıl ki *Servet-i Fünun*’da dünyanın ve insanın tüm gerçekliğinin çözüleceğine ve böylece ilerlemenin ivmelendirileceğine dair bir umut varsa Edebiyat-ı Cedidecilerde de edebiyatın işletim sisteminin kavranacağına, bu şekilde daha gelişmiş bir edebiyata doğru hızla yaklaşılabileceğine dair bir beklenti vardır. Dolayısıyla sanatçı kimlikleri onları, bu sürece dahil olup realizm-idealizm ya da hakikat-hayal çatışmasına katılarak kendilerini tarihin akışına bırakmaya; bu akışı, ürettikleri edebi metinlerle de devam ettirmeye yönlendirir. Nurettin Ferruh “[ö]teden beri yekdiğerine mütebayin olan bu iki zıt mesleklerin

kıymeti hakkında ne kadar intikadi mütalaalarda bulunsak yine mutlaka bir tarafa hak vermek mümkün olamayacak, bununla beraber mutlaka bir tarafa meyletmemek de mümkün olmayacak” (1896, 19 Mart, s.24) cümleleriyle bir tarafa yönelmenin cazibesine değinir.

Nurettin Ferruh şairlikten kaynaklanan bu refleksi, eleştirmenliğiyle dizginlemeye çalışır. Dolayısıyla taraf tutma meylini erteleyerek öncelikle her iki tarafı eleştirel sorgulamaya tabi tutar; kıyaslamaya giderek iki tarafın artılarıyla eksilerini ortaya döker. Bu döküm, Nurettin Ferruh’un en baştaki iddiasını, yani tüm mesleklerin eksikleriyle malül olduğu fikrini, yeniden tasdik etmesini sağlar. Bunun yanı sıra bir şair olarak şiir üretimini belirleyecek bir yönelim geliştirmesine de yarar. Bu yönelim, daha önceki sanatçılar tarafından üretilmiş realizme ya da idealizme katılmak değildir; ikisinin karışımı sonucunda elde edilen yeni bir yoldur. Zira ona göre sanat ne hakikatten yoksun bir hayalle ne de hayalden yoksun bir hakikatle üretilebilir. Bilimin güçlenerek dünyanın hakikatlerini teker teker gözler önüne serdiği bir devirde sadece hayal ürünü olan bir sanat, hiçbir “cemiyet-i mütemeddine”de (1896, 26 Mart, s.58) yani uygar toplumlarda kabul görmez. Buna karşın realizmin 19. yüzyıl sonundaki versiyonu olan natüralizm, iddia edildiği gibi tabiatın veya hakikatin yalın taklidi değildir. Zaten “sanat mevcudat-ı hakikiyenin suretlerini taklit ile kalmaz, eğer kalsaydı ‘zanaat’ olurdu. Sanatkârın tahassüslerine, teessürlerine, düşüncelerine, mevcudat-ı hakikiyeye vasıta-yı icra olduğu için taklitsiz dahi hiçbir sanat olamaz.” (1896, 19 Mart, s.25) Dolayısıyla sanatçının düşüncelerini, duygularını ve duygulanımlarını idealizmden tevarüs edilen özellikler olarak niteleyen Nurettin Ferruh, sanatın ancak dış dünyadaki görüngülerin bu özelliklerle çevrenmesiyle yaratılabileceğini öne sürer. Yani sanat ne dış dünyanın

salt kopyası ne de sanatçının hakikatten ari hayalleridir; sanatçının dış dünyayı görme, hissetme ve duyumsamasının dışı vurumudur.

Nurettin Ferruh'un araştırmaları sonucunda vardığı bu sanat anlayışında iki husus oldukça ilgi çekicidir. Bunlardan ilki, idealizm ve realizmden birini kesin kazanan olarak öne çıkarmaktansa içinde bulunduğu ana, yani 19. yüzyıl sonuna referans vererek realizmin güncel versiyonu olan natüralizmi şu anlık galip ilan etmesidir. Bu okuma, *Servet-i Fünun*'da sunulan gerçekliğin temelini oluşturan anlayış ile tarihsellik noktasında ortaklaşır. Yani nasıl ki dergi yazarları, kendilerini içinde bulundukları asırla bütünleştirip gerçekliğe bu asrın içinden bakıyorlarsa Nurettin Ferruh da, içinde bulunduğu anın koşulları çerçevesinde edebiyatı değerlendirir. Bir şair olarak dikkatini içinde bulunduğu anın şartlarına ve dolayısıyla bu anda hakim olan natüralizme çevirir. Ona göre natüralizm o anın yükselen ekolüdür. Natüralizmi değer yargıları çerçevesinde değil; tarihsel ve toplumsal koşullar dolayımıyla değerlendirir. Bu noktada hem bir şair olarak kendini hem de sanat anlayışını bu tarihi koşulların içine yerleştirir. Deneyimlediği zamanın koşullarından ötürü sanatın hakikatten bağımsız olamayacağından emindir. Bu sebeple hakikatin peşinden gitmeyi ve hakikati anlatmayı şiar edinen natüralizmi elinin tersiyle itmez. Bununla birlikte natüralizmin baki kalmayacağını da bilir. O yüzden şu anda hakim olan natüralizmin evrileceği bir sonraki aşamaya gözünü diker. İşte kendi önerisini de zımnen muhtemel bir sonraki versiyon olarak sunar. Başka bir deyişle ana ve andaki edebiyata odaklanarak kendi edebiyat anlayışını şekillendirmeye çalışır; bu şekilde edebiyat tarihinin ilerlemesine katkı sunmayı hedefler. Dikkat çeken ikinci husus ise, natüralizm ve idealizmi sentezleyerek ortaya koyduğu sanat anlayışının hayal ve hakikatten ziyade onları harmanlayarak özne pozisyonundaki sanatçıyı merkeze almasıdır. Sanatın merkezine özneyi koyması ise,

Servet-i Fünun'da gerçekliğin temsilini çevreleyen öznel bakışı akla getirir. Nasıl ki dergi yazarları modern özne rolüyle gündelik yaşamı deneyimleyip gördüklerini, duyduklarını, hissettiklerini gerçeklik tecrübesi olarak köşelerinde konu ediyorsa Nurettin Ferruh da, modern bir şair olarak kendi gördüklerini, duyduklarını, hissettiklerini şiirinin konusu yapmayı önerir. Dolayısıyla çok parçalı algılar dünyası, derginin içeriği gibi şiirin de konusu haline gelir.

Nurettin Ferruh'un sanatçının öznelliğine odaklanan sanat anlayışı, genel olarak Edebiyat-ı Cedidecilerin sanata yaklaşımlarıyla uyum içerisindedir. Nitekim eleştiri makalelerinde, edebi üretimlerini teorize ederken bu özne merkezli anlayışı açmışlardır. Sanatın, edebiyatın işletim sistemini, bileşenlerini çözmeye; bunları kuramsal bilgi olarak ortaya koymaya çalışırlar. Sanatın ve edebiyatın temel bileşeni olarak zaman ve mekanın koşullarıyla çevrelenmiş sanatçıyı esas almaları, öznenin sabitlenemezliği sebebiyle dört başı mamur bir sanat formülasyonu geliştirmemelerine neden olur. Hepsi, edebiyatın merkezine özneyi koyduğunu; böylece edebiyatı yazıldığı dönemin gerçekliğiyle bağdaştırdığını muhtelif şekillerde dile getirir de özneyi merkeze alan edebiyatın nasıl bir şey olduğu konusunda ortaklaşamazlar. Her birinin öne çıkardığı özellik, vurguladığı anlatım tekniği, atfettiği anlam ve mahiyet bir diğerkinden farklıdır. Örneğin Tevfik Fikret, Nurettin Ferruh'un şiire dair görüşlerine benzer biçimde şiiri, öznenin duygularını, düşüncelerini ve duyumsamalarını ifade etmenin yolu olarak tarif eder. Nurettin Ferruh'un girdiği uzun idealizm-realizm tartışmasına hiç değinmeden böylesi bir şiirde dilin nasıl kullanılacağından bahseder. “[L]isan-ı şiir, lisan-ı tahassüs, lisan-ı ruhtur” (1896, 23 Nisan, s.98) diyerek dilin kurallarının, sözcüklerin anlam dairelerinin, öznenin duyguları dolayısıyla esnetilebileceğini, inceltilebileceğini, daha tabiileştirilebileceğini öne sürer. Cenap Şehabettin de özne merkezli şiirden

bahsederken Tevfik Fikret gibi dil meselesi üzerinde durur. “Fen, felsefe, ahlak gibi lisan da bizce maksat değildir” (1897, 15 Temmuz, s.332) diyerek dilin tabulaştırılmasına karşı çıkar. Ona göre dil fen, ahlak ve felsefe gibi şiirsel anlatımı güçlendirmek, öznenin ruh halini derinlikli bir biçimde anlatmak için bir araçtır; amaç değildir.

Nurettin Ferruh, Tevfik Fikret ve Cenap Şehabettin’in şiiri, öznenin ruh halinin dışa vurumu şeklindeki tariflerine Musahabe-i Fenniye köşelerinden Mahmut Sadık da katılır. “[H]issiyat-ı beşeriyeyi tetkik eden üdebanın psikolojinin âlimi” (1898, 10 Mart, s.7) olduğunu öne sürer. Şiirlerde, romanlarda öznenin ruh halini ifade etmek için renklerin sıklıkla kullanıldığına dikkat çeker; sanatçıların renklerle duygular arasındaki korelasyona dair dolaylı olarak tespitlerde bulunduğunu imler. Bu tespitlerin, renklerin sinir sistemi üzerindeki etkisini araştıran psikoloji çalışmalarındaki bulgularla örtüştüğünü bildirir. Böylece bu bilgileri bilim insanlarından önce sanatçıların ortaya çıkardığını vurgular. Dolayısıyla insan psikolojisini merkeze alan sanatın, bilim gibi gerçek bilgilerle dolu olduğunun altını çizer. Ayrıca sanatın, sadece öznenin psikolojisine yönelik bilgileri edinmeye bir vasıta olmadığını; uygarlık âlemine katkısı artık inkar edilemez olan bilimi ve bilimsel bilgiyi yaymaya da aracı olabileceğine değinir. (1899, 9 Mart, s.2) Fenni roman ve tiyatroları örnek göstererek böylesi bir sanatın insanın deneyimlediği gerçeklikleri anlama yönünde ne kadar faydalı olabileceğinin altını çizer.

Mahmut Sadık’ın yanı sıra özne merkezli edebiyatı ele alırken bilimi gündeme getiren bir diğer isim, Ahmet Şuayp’tir. Fakat o, bilim ile edebiyatın içerik olarak kesişiminden ziyade yöntemleri arasındaki etkileşime odaklanır. Pozitivizmle yaygınlaşan objektiflik ilkesinin romanın anlatım biçimini nasıl etkilediğini *Hayat ve Kitaplar*’da (2018) Gustave Flaubert’in (1821-1869) edebi ve felsefi görüşleri

üzerinden tartışmaya açar. Flaubert'in natüralizme yönelerek romanlarda müdahil anlatıcı kullanımını terk etmesini, bilim insanlarının araştırma süreçlerinde değer yargılarını dışarıda bırakmalarına benzetir. Böylece bilimle edebiyatın gerçekliği ortaya koyma yöntemlerindeki etkileşimi imler. (s.221-22) Fakat hemen bir parantez açarak ne romanlarındaki anlatıcıları görünmezleştiren Flaubert'in ne de onun gibi natüralist edebiyatın diğer üstatlarının gerçekliği olduğu gibi kopya ettiklerini belirtir; zaten "öyle olunca sanat"ın ortadan kalkacağını da ekler. (s.231-232) Böylece Nurettin Ferruh'un, hayalden -öznenin duygularından, fikirlerinden- bağımsız bir hakikat anlatımının olamayacağı yönündeki görüşünü hatırlatır şekilde öznenin bakışından ari bir natüralist edebiyatın mümkün olmadığını öne sürer.

Hüseyin Cahit de Ahmet Şuayp gibi bilimsel yöntem ve edebi anlatım tarzları arasındaki korelasyonu gündeme getirir. Ele aldığı örnekler değişse de o da pozitif bilimlerin yöntemi olan tecrübe ve müşahedenin edebiyata sirayetinden bahseder. Tıpkı Ahmet Şuayp gibi edebiyat ve bilim arasındaki yakınlaşmanın edebiyatı gerçekliğin salt kopyası haline getiremeyeceğini dile getirir: "Sanatın gayesi mutlak bir taklit-i tamdan mı ibarettir? Böyle olsaydı fotoğraflerin, kalıp ile dökülen heykellerin mükemmel bir eser-i sanat olması icap ederdi. Halbuki böyle midir?" (1897, 4 Kasım, s.138) Bu sokratik soruyla edebiyatın, öznenin bakışıyla malul olduğunu onaylatır. Fakat Ahmet Şuayp'e, hatta diğer Edebiyat-ı Cedidecilerin hepsine kıyasla çok daha belirgin bir sanat ve edebiyat tarifi sunar:

Sanat, eşya-yı hakikiyeyi taklit eder fakat bunu aynı aynına taklit etmeyip aksamı beynindeki münasebatı bulur, gösterir. Bu münasebatı da tabiattaki, hakikatteki nispet dairesinde muhafaza etmeyip eşyada bir tabiat-ı esasiye göstermek fikriyle tadil ve tağyir eder. (s.138)

Sanatın olanı olduğu gibi taklit etmek anlamına gelmediğini; sanatta, dış dünyanın görüntülerinin kurgusal düzenin imkanlarıyla -görünenin altındaki gerçekliğe uygun

olmak kaydıyla- değiştirilebileceğini öne sürer. Böylece sanatı, dünyanın düzenini ve işleyişini kurgusal öğelerle anlatan yapıt olarak tanımlar.

Hüseyin Cahit'in net tavrına karşın Edebiyat-ı Cedideciler arasındaki en liberal ses, Mehmet Rauf'a aittir. Her ne kadar edebiyatın konusunun “mânâ-yı hayat,” “tedkikat-ı ahlâkiye ve ruhiye” (14 Ekim 1897, 89) olduğunu söyleyerek diğerleriyle ortaklaşsa da böylesi bir edebiyatın dilinin, formunun veya türünün sabitlenemeyeceğini defaaten dile getirir. “Eser mânâ-yı hayatı ihsas etsin de isterse bir peri hikâyesiyle etsin” (s.88) diyerek edebiyatın konusu dışındaki her şeyi sanatçının öznel seçimleri doğrultusunda keyfileştirir. Bir hayli esnek yaklaşımla edebiyatın yolunu ve yöntemini sınırsız biçimde özgürleştirir.

Sonuç olarak özneyi merkeze alan edebiyat noktasında Edebiyat-ı Cedideciler birbirleriyle uzlaşır. Bu uzlaşım ise içinde bulundukları 19. yüzyıl sonu dünyasındaki gerçeklik anlayışından ileri gelir. Nasıl ki 19. yüzyıl sonu dünyasının gerçekliğini aktarmayı görev edinen *Servet-i Fünun*'da gerçeklik, şimdi-buraya endekli, ilerlemeye yönelik, bireyin bakışıyla malûl dünyevi olaylar yığını olarak temsil ediliyorsa Edebiyat-ı Cedideciler de buna koşut olarak edebiyatı, bireyin şimdi ve buradaki deneyimlerini öznel duyumları çerçevesinde ifade eden anlatılar olarak tarif eder. Gerçeklik ile edebiyatın öznenin bakışıyla parçalanması, dergide ilk bakışta oldukça gelişigüzel ve eklektikmiş gibi görünen aktüalite örüntülerine benzer biçimde, eleştiri yazılarının da rastgele yazılmış ve birbirinden kopukmuş gibi algılanmasına neden olur. Fakat nasıl ki dergideki dağınık aktüalite örüntüleri, 19. yüzyıl sonu dünyasının gerçeklik söylemini üretiyorsa Edebiyat-ı Cedidecilerin karmakarışık bir düzenle yazdıkları eleştiri yazıları da bu söylem üretimine eklemlenir. Bu gerçeklik söylemi üretimi, aynı zamanda, dergide yirmi yazar

tarafından kaleme alınmış yüz otuz yedi hikayenin de içeriğini ve biçimini, gerçeklikle kurulan ilişki doğrultusunda tayin eder.



BÖLÜM 3

ASIR SONU GERÇEKLİĞİNİN İDEALİST TEMSİLLERİ

Modern gerçekliğin başat fenomeni ve *Servet-i Fünûn*'un misyonu olan aktüalite, Edebiyat-ı Cedidecilerin sadece eleştiri ve edebiyata dair fikirleri ile eleştiri üretme pratiklerini belirlemez; kurmaca metinlerini de şekillendirir. Aktüalite farklı veçheleriyle bu dönemde kurmacanın konusu olur; kurgu teknikleriye aktüaliteyi yakalama ve sunma teknolojileri dolayısıyla dönüşür. Eleştiri yazılarından da anlaşıldığı üzere Edebiyat-ı Cedideciler açıkça bir edebi akımdan yana durmasalar da edebiyat tarihini başlatan ilk hareket; bu tarihi ilerleten çatışmanın müzmin bir tarafı; 19. yüzyılın öncü akımı olarak gerçekçiliğin önemini sıklıkla vurgularlar.

Gerçekçiliğin tanımı zaman, mekan, yazar/eleştirmenlere göre değişkenlik gösterdiği için dönem yazarları bu tanımların herhangi bir versiyonunu benimsemezler. Ancak edebiyatın tarih boyunca ilerleyebilmesi için gerçeklikle bağının korunması gerektiğini zımnen onaylar; eserlerinde bu bağa sadık kalacaklarını sezdirebilirler.

Gerçekçiliğe dair kısıtlayıcı tanımlamalara ve dogmatik yargılara sırtlarını çevirmeleri onları, gerçekçiliğin sınırlarını yaratıcı tecrübeleri, artistik keşifleri kapsayacak şekilde esnetmeye sevk eder. Hayal güçlerini dizginleme ve üretimlerini denetleme riski taşıyan kuralları askıya alır; kendileri için özgün gerçekçi denemeler yapabilecekleri serbest yazın alanı yaratırlar. Diğer Osmanlı yazarlarını da dolaylı olarak buraya çağırırlar. Böylece muhtemel yenilikler, buluşlar sayesinde Osmanlı edebiyatını geliştirmeye; çağdaş dünya edebiyatında ön sıralara taşımaya çalışırlar.

Aktüalitenin tüm göndermeleriyle edebi metinlere girmesi ve yazın tekniklerinin aktüaliteye uygun olacak şekilde dönüşmesi, Edebiyat-ı Cedidecilerin gerçekçiliğe açtıkları bu yaratıcı alan sayesinde olur. Bu çerçevede özellikle modern

hikaye türü, anlatı olanakları sayesinde asır sonu dünyasının aktüalitesini muhtelif boyutları, katmanları ve anlamlarıyla işlemek için Edebiyat-ı Cedideciler açısından uygun bir platform olur. Dergide mevzu edilen güncel olayları, durumları, kişileri veya bunlara benzer bir düzeni hikayede temsil etmek; hikaye üzerinden okur kamusuna değişen dünyanın gerçekliğine dair yeni bakış açılarını ve yenilenen yaşam pratiklerini sunmak mümkün olur. Dahası, aktüalite aktarımında kullanılan çeşitli jargonları, üslupları ve yöntemleri hikayenin anlatı yapısına taşımak olanaklı hale gelir. Bu noktada *Servet-i Fünun* güncel gerçeklere dayanan köşe yazıları ile kurgusal hikayelerin aktüalite noktasında kesişmesini sağlayan zemin olur. Dergi sayfalarında edebi/kurgusal/ hayali olan ile tarihi/olgusal/gerçek olan arasında muhteviyat ve biçim bakımından geçişler yapılır. Örneğin kurmaca dışı bir yazıda işlenen merak uyandırıcı bir gündemi, bir yazar hikayesine taşıyabilirken bir hikayede çizilen bir karakterden etkilenen başka biri, hayali olanın gerçeklik düzlemindeki izlerini arayarak bunu köşesinde işleyebilir. Aktüaliteyi aktarmak için kullanılan mektup gibi iletişim araçları yazarlar tarafından sahiplenilerek yazınsal stile dönüştürülebilir veya bir muhabir duyduğu/şahit olduğu olayları aktarırken hikayelerdeki zaman, mekan ve karakter kurulumlarına benzer bir anlatı yapısı oluşturabilir.

Muhteviyat ve biçim bakımından aktüalitenin, *Servet-i Fünun*'da kurgusal ile olgusal arasındaki geçiş nesnesi olması, aktüaliteye yüklenen değer ve işlevlerin de kurmaca dışı köşelerden hikayelere doğru kaymasına müsaade eder. Hatırlanacağı gibi dergi yazarları, aktüaliteyi gelişme ve ilerleme hedeflerine ulaşmayı sağlayan, modern gerçekliğin fenomeni olarak görürler. Aktüalitenin takibi ve aktarımı sayesinde modern özne olmak; modern öznelik deneyimini yaygınlaştırmak; dünyevi gerçekliğin bilgisini araştırmak ve elde edilen bilgileri yaymak; eşitliksiz dünya

içerisinde Osmanlı İmparatorluğu ile onun vatandaşlarının konumunu sağlamlaştırmak vb. emellere erişmeyi amaçlarlar. Aktüalitenin hikayelere girişiyle bu değer ve erek sistemi onların üretim sürecinde de belirleyici olur. Edebiyat-ı Cedideciler basmakalıp kriterlere karşı çıktıklarından kurmaca metinlerine aleni bir işlev atamasalar da, olgusal ile kurgusal arasındaki geçişlilik sebebiyle bu iki alan arasında ideolojik ve teleolojik temaslar da kaçınılmazlaşır.

Bu noktada Edebiyat-ı Cedidecilerin ortak olarak hikayelerinde, modern özne pozisyonundaki karakterleri konu etmeleri, *Servet-i Fünun*'daki kurmaca dışı köşeler ile hikayeler arasındaki tematik, biçimsel, ideolojik ve teleolojik geçişi sağlayan köprü olur. Zira Edebiyat-ı Cedidecilerin bu hamlesiyle modern öznellik, dergideki hem kurmaca dışı yazılarda hem edebi metinlerde tasavvur edilen müşterek bir güncel gündem haline gelir.⁸⁵ Bir önceki bölümde ayrıntılı şekilde açıklandığı üzere, *Servet-i Fünun* yazarları modern özneliği, 19. yüzyıl dünyasının uzantısı olan bir insanlık biçimi addederler. Dolayısıyla modern öznellik, artık sonlarına yaklaştıkları çağın hem aktüel insan formu hem üzerinde tartışılan güncel bir meselesidir. Bu sebeple, imparatorluktan başlayıp dünyanın dört bir yanından derledikleri aktüel içeriğin odağına, bu gelişmelerin aktif eyleyeni olarak modern özneyi koyarlar.

⁸⁵ *Servet-i Fünun* dergisindeki modern özne tasavvuru ile dergide tefrika edilen Halit Ziya romanlarındaki modern özne kurulumunu kıyaslayan bir çalışma için bkz. Uysal, 2023. Uysal bu kıyaslama sonucunda dergideki kurmaca dışı köşelerle Halit Ziya romanlarında tasarlanan modern özneliğin farklarına odaklanır. Bu tezde ise Uysal'ın farklılık olarak işaretlediği modern özne tasavvurlarının, ortak bir kökenden çıktığı savunulur. Bu köken, bilhassa kurmaca dışı köşelerde dillendirilen insanı her yönüyle anlama çabasıdır. İnsanı anlama çabasının arkasında ilerlemeci anlayış vardır; çünkü insan ilerlemenin aktif öznesi addedildiği için her yönüyle anlaşılması gereken bir mesele haline gelir. Bu sebeple popüler bilim yazılarında insan üzerine yapılan güncel tıp ve psikoloji çalışmalarına sık sık yer verilir. Edebi metinler ise tıpkı doktorların, psikologların yaptığı gibi insanı kurgusal düzlemde mercek altına alır. Bu durum, modern öznenin güçlü taraflarıyla birlikte değiştirici, dönüştürücü gücünün tükendiği anların, modern öznenin kırılma yanlarının, yıkıcı potansiyelinin, açmazlarının ve çıkmazlarının da görünürleşmesiyle neticelenir. Kurmaca dışı köşelerde de modern öznenin bu “olumsuz” yanlarının varlığı teslim edilse de daha ziyade vurgu, ilerlemeci, gelişimci tarafına yapılır. Oysa edebi metinlerde modern öznenin çoklu boyutları sergilenir. Dolayısıyla Halit Ziya romanlarındaki modern özne tasarımı da, bu boyutlardan sadece birini teşkil eder.

Kendilerini de Osmanlı İmparatorluğu'nun modern özneleri olarak konumlandırır; okur kitleleriniyse bu yönde dönüştürmeyi hedeflerler. Doğrusu, kurmaca dışı köşelerde 19. yüzyıl dünyasının güncel insan formu olarak sunulan modern özneliğin hikayelerde, karakterler dolayımıyla tasarlanması, *Servet-i Fünun*'daki kurmaca dışı yazılar ile edebi eserler arasındaki aktüalite geçişliliğinin başlangıç noktası olur.

Burada bir parantez açarak modern özneliğin hikayeler ile kurmaca dışı yazılar arasında dolaşan 19. yüzyıl sonuna içkin, güncel bir içerik olmasının, her iki kanalda da modern özneliğe hep aynı şekilde yaklaşıldığı anlamına gelmediğini belirtmek gerekir. Zira kurmaca dışı köşelerde modern öznellik, kendini ve kendisiyle birlikte dünya uygarlığını olumlu yönde değiştirme gücüne sahip insan olarak öne çıkarılır. İlerlemeciliğe dayalı, güçlü özne imajı üzerinden okur kitlesinin de dönüşümü amaçlanır. Bu köşelerde modern öznenin çelişkileri, karmaşık ve anlaşılmayan yanları, yıkıcılık potansiyeli olduğundan bahsedilmesine rağmen her halükarda parlatılan konu insanın ilerlemeci ve gelişimci yanıdır. Ancak hikayelerde bu durum değişir. Görece az sayıdaki hikayede derginin, ilerlemeciliğe dayalı güçlü, gelişimci modern özne tasavvuru temellük edilir; karakterler üzerinden bu tasavvur yeniden üretilir. Hikayelerin çoğundaysa modern öznenin gündelik hayat mücadelesi, yönlendirici ve eğitici yorumlardan arı şekilde temsil edilir. Dolayısıyla modern öznenin sadece güçlü yanına ve başarılarına odaklanılmaktansa çoklu veçheleri ayrıntıyla hikayelerde işlenir. Modern öznenin yer aldığı dünyayı anlama gayreti, bu dünyada kendine alan açma ve kendini kurma çabası, dünyayı anlamlandırırken özdeşünümsel olarak kendi içine bakışı ve özeleştirici süreci, yıkıcı potansiyelleri, açmazları, çıkmazları vb. birçok niteliği bu eserlerde konu edilir. Böylece, modern öznellik hali tüm karmaşıklığıyla edebi metinlerde temsil edilir. Bu

temsiliyet, derginin kurmaca dışı köşelerinde ilerleme saikiyle sürdürülen fizyolojik ve psikolojik olarak insanı anlama çabasının hikayelerdeki yansımasıdır.

Hikayelerde modern özne pozisyonundaki karakterlerin çok boyutlu tasarımı, bu öznenin varlığını mümkün kılan 19. yüzyıl sonu dünyasının temsilini de zorunlu kılar. Nasıl ki modern öznellik mefhumu zamandan ve mekandan bağımsız değilse bunun kurgusal düzlemdeki kurulumu da tarihsel ve uzamsal bağlamdan azade olamaz. Bu durum, 19. yüzyıl sonu dünyasına ilişkin modern kent yaşamı, bilim, akıl, iletişim ve ulaşım teknolojileri gibi derginin kurmaca dışı köşelerinde işlenen birçok güncel içeriğin, aynı zamanda edebi metinlerde de tekrar edilmesine yol açar. Hal böyle olunca kurmaca dışı yazılarda olduğu gibi edebi metinlerde de 19. yüzyıl sonu dünyasının muhtelif veçhelerinin yansıtıldığını alenileşir. Dolayısıyla 19. yüzyıl sonu dünyasına dair aktüel içeriğin *Servet-i Fünun*'daki sadece kurmaca dışı köşelerde değil; bunlarla eşzamanlı olarak yazılan hikayelerde de üretildiği gün yüzüne çıkar. Bu doğrultuda hikayelerin kiminde aktüalite yansıtılırken derginin ilerlemecilik söylemi sahiplenilir. Kimilerinde güncel içerik yorumsuz, açık değerlendirilmelerin rehberliğinden yoksun olarak sunulur. Kimilerindeyse aktüaliteye atfedilen idealler alt üst edilir. Böylece Edebiyat-ı Cedidecilerin hikayelerinde aktüalitenin temsili, birbirini dışlayan iki uç estetik tavır olan idealizmden modernizme doğru giden bir spektrumda çeşitlenir.

Bu çerçevede tezin bu bölümünde, Edebiyat-ı Cedide hikayelerinin yayıldığı estetik skalanın başlangıç noktası olarak Tanzimat edebiyatçılarından temellük ettikleri idealist gerçekçilik esas alınır. Dergide yayımlanan yüz otuz yedi hikayenin on dördünün⁸⁶ idealist gerçekçi olduğu ve bunların üç farklı retorik biçimiyle kurgulandığına dikkat çekilir: Otoriter müdahil anlatım, teatrallik ve ütopyacı

⁸⁶ Bu hikayelerin isim ve yazar bilgileri için bkz. Liste 1.

projeksiyon. Adı geçen bu retorik kurulumlara tipik örnek oluşturan sekiz hikaye seçilir ve bu hikayelerdeki idealist gerçekçi yapı yakın okuma yöntemi ile analiz edilir. Bu hikayelerde aktüalitenin başat veçheleri olan terakki ve tekamülün, hem pozitivist hem aşkın, kutsal göndermelerle donatılan bir hakikat olarak imlendiği savlanır. Dolayısıyla bu hikayelerin, terakki ve tekamülü, doğruluğa, iyiliğe ve gerçekliğe işaret eden bir idea olarak sunmaya; bu ideayı okurlara benimsetmeye yönelik olduğu iddia edilir.

Hikayelerin analizine geçmeden evvel, bölümün ilk aşamasında Edebiyat-ı Cedidecilerin de bir parçası olduğu 19. yüzyıl Osmanlı yazarlarının gerçekçilik ile idealizmi nasıl uzlaştırdıkları yeniden ele alınır. Bu uzlaş, İslam epistemolojisinde sıkışma, Batı zihniyetini idrak edememe vb. asimetrik değerlendirmelerin dışına çıkılarak irdelenir ve Osmanlı yazarlarının idealist gerçekçilik tasavvuru etik, estetik ve düşünsel boyutlarıyla açımlanır. Böylece edebiyata aleni bir işlev atfetmemelerine rağmen Edebiyat-ı Cedideciler içinde bazı yazarların idealist gerçekçi hikayeler üretmesine imkan sunan koşullar ortaya konur.

Bölümün ikinci kısmında, idealist gerçekçiliğin temsil rejimlerinden olan otoriter retorik anlatımlı hikayelere odaklanılır ve Ali Ekrem'in "Bir Hande-i Ruhani" (1896, 27 Ağustos) ile "Semere-i Hayat" (1898, 17 Mart) hikayeleri incelenir. Bu hikayelerde otoriter retoriğin, dramatik Tanrısal anlatıcılarla kurulduğu vurgulanır. Tanrısal anlatıcıların, yer yer sınırsız yetkilerinden vazgeçerek kendilerini insani özelliklerle sınırladıkları; bununla ters orantılı olarak karakterlerin eylemlerini kutsallaştırdıkları savlanır. İnsansılaştan Tanrısal anlatıcıların kutsallaştan insanı anlattığı bu hikayelerde aktüalitenin dayandığı şimdi-burada ve modern erkek özne merkezli dünyevi düzenin taklit edildiği; yaratılan gerçeklik etkisiyle, akıl ve

bilimin, medeniyetin ilerlemesini ve toplumların gelişmesini sağlayan ideal, kutsal aygıtlar olarak imlendiği öne sürülür.

Bölümün üçüncü aşamasında Ali Ekrem'in diyalog tekniğiyle yazdığı, beş hikayeden oluşan “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisine odaklanılır. Bu hikayelerde kurgusal düzlemin salt bir gösterim alanına dönüştürülmesiyle teatral bir retorik tasarlandığı iddia edilir. Bu tasarı aracılığıyla söz konusu seride “biraderlik” olarak adlandırılabilen alternatif bir toplumsal tahayyül kurulduğu; hikayelerde sunulan ahlaki öğretilerin bu toplumsal tahayyülün etik harcını oluşturduğu ortaya konur. Erkekler arası eşitliği esas bu toplum tahayyülünün ilerlemeciliğe dayandığı savlanır.

Bölümün son kısmındaysa Hüseyin Cahit'in ütopya projeksiyon tekniğiyle yazdığı “Hayat-ı Muhayyel” (1897, 2 Aralık) hikayesi incelenir. Aktüalitenin dayandığı şimdi-buradanın ötesindeki zaman-mekanda geçen bu hikayede, öte zaman-mekan projeksiyonunun şimdi-buradaki aktüaliteyi savunmak ve ona bağlılığı arttırmak için araçsallaştırıldığı iddia edilir. Bu hikayede çizilen “cennet” yaşamın herhangi bir öte dünyaya değil, tam da asır sonu dünyasındaki eril sömürgecilik arzusuna ilişkin olduğunu gösterilir. Dünyevi cennet vaadiyle, okurların hem sömürgeci isteklerle şekillenen tekamül ve terakki gayesine sadakatlerinin hem de bu idealin cisimleştiği aktüaliteye bağlılıklarının arttırılmaya çalışıldığı ileri sürülür.

3.1 Ezber bozan birliktelik: 19. yüzyıl Osmanlı yazınında idealist gerçekçilik

Edebiyat-ı Cedidecilerin teorik düzlemde genelde edebiyatı özelde gerçekçiliği katı kriterlerle ve sabit bir işlevle sınırlamalarına rağmen bazı hikayelerini idealist gerçekçilik ekseninde yazmaları ilk anda kulağa çelişkiliymiş gibi gelebilir. Hatta bu intiba şöyle sorgulamalara yol açabilir: Doğrudan didaktik veya angaje edebiyattan yana olmayan yazarların bazı hikayelerini okuru “yüceltme[yi] ve doğru yolu

gösterme[yi]” (Moi, 2006, s.4) şiar edinen idealizm çerçevesinde kurgulamaları abesle iştigal değil mi? Dünyevi gerçekliğin fenomeni olan aktüalite temsili “estetigi, etiği ve genelde dini sorunsuzca birleştiren” (s.4) idealizm doğrultusunda inşa etmeleri tutarsız değil mi? Yoksa Tanzimatçılar gibi Edebiyat-ı Cedidecilerin bir kısmı da ‘İslam epistemolojisi ve dolayısıyla mutlak metin’ (Parla, 1990) çıkmazına mı düşmüş? vs. vs. Bu tezde böylesi sorulara, barındırdıkları “Evet!” imasının tersine, “Hayır!” cevabı verilecektir. Zira modern anlamda gerçekçiliğin, idealizmi dışladığı; Tanrısallığı/aşkincılığı çağrıştıran retorikle bağdaşamayacağı yönündeki tespitler *a priori* değildir. Bunlar, Avrupa edebiyatı literatüründeki modern gerçekçiliğe dair kalıp yargıların uzantısıdır. 19. yüzyıl itibarıyla roman ve hikaye yazarlarının modern gerçekçiliğe ilişkin söylediklerinin, araştırmacılar/eleştirmenler tarafından alınıp tabulaştırılmasıyla böylesi yargılar yaygınlaşır. Ancak bunlar evrensel olmamakla birlikte gerçekçiliğe dair birçok hiyerarşik kabulün, yanlış veya eksik çıkarımın ve kısıtlamanın müsebbibidirler.

Modern gerçekçiliğe dair Avrupa literatüründeki dogmalar temelde, modern öncesi ile modern arasında kurulan katı ayırmadan doğar. Bu ayırımının modern gerçekçilik tasavvuruna etkisini serimlemek için George Lukács’ın meşhur roman tanımıyla başlamak yerinde olur: “Roman Tanrı tarafından terk edilmiş bir dünyanın epiğidir” (2017, s.95). Lukács’ın bu tanımı sadece romanı değil; moderniteyi de nasıl anlamlandırdığını ortaya koyar. Zira o, romanı modernitenin ürünü addeder ve romanla modern dünya arasında temsiliyet bağı kurar. Dolayısıyla “Tanrı tarafından terk edilmiş dünya” diye betimlediği, modern dünyanın yansımasıdır. Zaten ona göre, epikten ayrılarak romanın ortaya çıkışını sağlayan da modernitenin gerçeklik sistemidir. Antik Yunan’da doğan ve hem Antik Yunan döneminin hem Hristiyanlığın Orta Çağ’ının gerçekliğine dayanan epik, modern olanı içereyince

yerini güncel sürümüne bırakır ki o da roman olur. Lukács tarihsel gerçekliğin temsili noktasında epik ile romanı buluştururken temsil ettikleri dünyaların farkından ötürüyse onların birbirinden koptuğunu savlar. Bu kopuş, gerçekliğin kaynağı ve koruyucusu rolündeki Tanrı'nın geri çekilmesiyle oluşur. Modern öncesindeki gerçeklik vizyonu, Tanrı'nın koyduğu dini kurallarca yapılandırılan, teolojiyle açıklanabilen, bütünlüklü ve dengeli, aşkın bir öze dayanır. Modernitenin gerçekliğiye, Tanrı'nın yetkisinden çıkmış, teolojiyle izah edilemeyen, kaotik bir yapıdır (s.64-95) Dolayısıyla Lukács, modern paradigmayı, dünyevilikle ilişkilendirirken dünyeviliği dinî/kutsal/aşkın/ideal olan her şeyin kaybıyla özdeşleştirir. Romanı da, kutsaldan/aşkından kopmuş dünyevi gerçekliğin sadık vekili kılar.

Lukács'ın -sınırlı sayıdaki Batılı eser üzerinden- epik ile romanı karşılaştırması sonucunda ulaştığı modern öncesi/Tanrısallık/aşkincılık ve modern/din dışı dünyevilik/ idealsizlik ayrımı, Avrupa literatüründeki modern edebiyat ve gerçekçilik söylemiyle uzlaşır. Lakin Lukács, modernite karşısında duyduğu hayal kırıklığından ötürü öznel bir tavır takınarak modern öncesinin Tanrısallık/aşkın gerçekliğini, din dışı/idealsiz dünyeviliğin kaotik gerçekliğine; dolayısıyla epiği, romana yeğ tutar.⁸⁷ Oysa literatürün genelinde bu yaklaşımın aksi hakimdir. Modern öncesi, zaman olarak moderniteden evvel olduğu için gerilikle ve iptidailikle bağdaştırılır. Bu doğrultuda Tanrısallık/aşkın paradigma, din dışı dünyevilikten daha ilkel, basit ve yetersiz görülür. Böylece modern ve modern öncesi paradigma hem zamansal hem de epistemolojik olarak birbirinden keskin çizgilerle ayrılır; bunlar arasında geçişlilik, kesişimsellik veya ara formlar

⁸⁷ Lukács, *Roman Kuramı*'na 1962'de yazdığı önsözde, hem az sayıda örnekten yola çıkarak büyük genellemelere vardığı için hem de epik-roman karşılaştırması sürecinde, ruh halinin etkisiyle öznel değerlendirmelere saptığı için özeleştiri verir. Bkz. 1962, s.25-36.

olabileceği hasır altı edilir. Dolayısıyla özelde romanın, genelde modern yazının temsil rejimi olarak imlenen gerçekçilik, modern öncesindekinden tamamen farklı bir estetik olarak konumlandırılır. Dahası bu ayrım sıklıkla uç seviyelere taşınır: Estetik anlayışlar, türler, yazma teknikleri arasındaki bağlantılar yok sayılarak bunlar modern-modern olmayan ikiliğine indirgenir. Kategorilerden hangisinin daha sanatsal ve başarılı olduğu yönünde kıyaslar yapılır. Böylesi kıyasların neticesi, beklenene üzere, hep aynı anakronik çıkarıma varır: Modern paradigmaya biat eden estetik anlayışlar, türler ve yazma teknikleri, modern öncesine hasredilenlere göre gerçekliği temsil etmede daha yetkindir.

Avrupa literatüründeki modernlik tiranlığından doğan anakronik ve indirgemeci yargıların ne denli yaygın olduğunu açığa çıkarmak için Wayne C. Booth'un *Kurmacanın Retoriği*'nde (1961) sorunsallaştırdığı anlatmak-göstermek karşıtlığına değinmek iyi olur. "[E]n ciddi akademik ve eleştirel çalışmalardan" "tüccar eleştirmenler" in kitaplarına kadar kapsamlı tarama yapan Booth, literatürün anlatım ile gösterimi iki zıt teknik olarak konumlandırmada uzlaştığını saptar. (s.35-37) Flaubert'ten beri tekrar edile gelen bu zıtlık üzerinden "göstermenin sanatsallıkla; anlatmanın sanatsal olmayan, salt retorikle" bağdaştırıldığını; gösterme teknikleri sayesinde edebiyatta retorikten arılığa, nesnelliğe vs. erişildiğine dair fikir birliği olduğunu ve bu özelliklerin "modern kurmacanın mucizevi üstünlüğünün güvenilir bir ipucu" olarak sunulduğunu bildirir (s.18-36). Peki neden başka bir unsur değil de özellikle retorik, gerçekçiliği sakatlayan ve sanatsallığı bozan bir kusur sayılmıştır? Akla gelen bu sorunun muhtemel yanıtlarından biri, modern-modern öncesi paradigmalarını ve buna paralel, yazınlarını birbirinden ayırma eğilimidir. Zira "kurmaca dünyasını okura empoze etmeye" (s. 9); okurun esere tutunmasına ve inanmasına yarayan retorik, çoğunlukla kurgusal düzlemde Tanrı veya Tanrı'ninkine

benzer bir yetkinin mecazı şeklinde okunur. Otoriter retorik inşasında kullanılan “her şeyi bilen,” sorgusuzca güvenilen, anlattıklarına dair etik yorumlar yapan anlatıcılara, “Tanrısal imtiyaza sahip bir otorite” (Culler, 2024, s.23) gibi yaklaşılması, bu okuma biçimini dışa vurur. Dolayısıyla hem retorik hem onun vasıtasına indirgenen anlatma teknikleri, Tanrı tarafından konmuş kurallarca düzenlenen dünyayı ima etmekle ve mutlağın bakış açısını sunmakla eş tutulunca modern dünyanın kaotik gerçekliğinin temsilinden, inandırıcılığı ve sahiciliği zedeledikleri gerekçesiyle tecrit edilirler. Yani retorik tecrit edilişi, modern öncesi-modern ayrımını yeniden üretmeye ve yaygınlaştırmaya yarar. Oysa retorik modern edebiyatın sahiciliğini bozduğu tespiti geçerli olsa dahi bu tespit, gerçekçiliğin genel kuralıymış gibi sunulamaz; çünkü her dönemin veya akımın gerçekçilikten bekledikleri bir olmadığı için bu tip genellemeler anakroni içerir. Kaldı ki retorik modern gerçekçiliği bozduğu veya modern gerçekçiliğin retorikten bağımsız olduğu savı da geçersizdir. Zira öğretiler, ülküler ve sorgusuzca kabul edilen doğrular, Tanrısal/aşkın/ idealist paradigmaya özgü olmadığı gibi bunları açıklamaya ve aşlamaya yarayan retorik de sadece modern öncesi anlatılara has değildir. İdealsız/din dışı dünyeviliğin temel aldığı ve ürettiği çok sayıda ideoloji bulunur. Bu ideolojiler modern gerçekçi eserlerde doğrudan otoriter retorikle sunulmasalar bile, eserlerin düşünsel altyapısı bu ideolojilerle örülür. Ayrıca otoriter veya otoriter olmayan retorik kurulumu sadece anlatma teknikleriyle değil, gösterme teknikleriyle de yapılır. Dolayısıyla Booth’un ifadesiyle söylemek gerekirse, modern öncesi yazında olduğu gibi modern yazında da “retorikten kaçınma[nın] seç[ile]meyeceğini, ancak hangi tür retorik kullanılacağını[n] seç[ile]bileceğini” unutmamak gerekir (s.161).

Moderne dair her şeyi öncesinden koparma eğilimi, Avrupalı araştırmacıları modern yazındaki retoriği görmekten alıkoyduğu gibi bazı estetik anlayışları da hatırlamamalarına neden olur. Toril Moi'nin *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*'de (2006) "tarihsel amnezi" (s.3) diye adlandırdığı sorun, bu hafıza zayıflığının bir semptomu olarak okunabilir. Booth gibi Avrupa literatürüne odaklanan Moi, modern yazınla ilgili başka bir yaygın yanlışa işaret eder: estetik modernizmin biçimsel ve tarihsel öteki olarak 19. yüzyıl gerçekçiliğinin imlenmesi. Moi bu yanlışı eşleştirmeyi, idealizmin unutulmasına dayandırır. Ona göre idealin yokluğunu esas alan estetik modernizm, iyilik, doğruluk ve gerçekçiliği birleştirerek okuru bunlar doğrultusunda yönlendirmeyi düstur edinen estetik idealizmi tasfiye eder (s.67). Ayrıca gerçekçilik sabit ve tek bir estetik anlayış değildir; değişen paradigma sayısı ile orantılı olarak gerçekçilik mutasyonları da artar. Yani gerçekçiliğin -diğer anlayışlarla olduğu gibi- hem idealizmle hem de modernizmle uyumlu farklı versiyonlarının bulunur ve bu versiyonların ikisi de modern çağda var olur. Bu durumda, araştırmacıların modern yazını değerlendirirken idealizmi unutmaları pek tesadüfi görünmez. Zira idealsızlık/din dışılıkla örtüşürülen modern çağda idealizmin varlığından bahsetmek, modern-modern öncesi ayrımıyla birlikte bundan doğan tüm ayrımcı ön kabulleri kökten sarsma riski taşır. Ayrıca idealizmi modernizmin karşısına koymak idealist gerçekçiliğin varlığını açığa çıkarır ki bu da "retoriksiz, idealsız, nesnel" gerçekçilik tabusuna karşı tehdit oluşturur. Araştırmacılar ise sanki idealizm romantizmle bitmiş gibi yorumlayarak hem modern-modern öncesi ayrımını hem modern gerçekçilik dogmalarını koruma altına alırlar. 19. yüzyıldan 20. yüzyıla uzanan sürecin ürünleri olarak gerçekçiliği ve modernizmi karşı karşıya getirerek idealizmin varlığını bu yüzyıldan siler; böylece

idealizmi arkaikleştirirken gerçekçilik ve estetik modernizmi modernitenin ürünü olarak öne çıkartırlar.

Avrupa literatüründeki modern gerçekçilik söyleminin karşısına 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı edebiyat kamusunda yükselen modern gerçekçilik söylemi konulduğunda şöyle bir resimle karşılaşılır: Osmanlı yazarları, modern öncesi/Tanrısalsal/idealist ile modern/din dışı dünyevi/idealsizlik arasındaki hiyerarşinin dışında durdururlar. Buna paralel olarak, modern gerçekçiliğe retorik ve idealizm yasağı da getirmezler. Başka bir deyişle bilhassa Arap harfli Türkçe ile yazan Osmanlı yazarlarının modern gerçekçilik hakkındaki görüşleri, egemen Avrupa söyleminin karşısında duran, Wayne C. Booth'un dikkat çektiği modern yazındaki retorik varlığına ve Toril Moi'nin hatırlattığı idealist gerçekçiliğe somut örneklem oluşturur. Eğer Avrupa'daki modern gerçekçilik dogmaları doğru kabul edilir ve Osmanlı yazını bu çerçevede incelenirse onların, Batı zihniyetini tam anlayamadıkları sonucuna ulaşılabilir. Bu doğrultuda Osmanlı yazarlarının İslam epistemolojisinden çıkamadıkları, haliyle gerçekçilik tasavvurlarının ve gerçekçi eserlerinin yeterli olgunluğa ulaşamadığı düşünüleceğinden onların eksiklik, geri ya da geç kalmışlıkla itham edilmeleri şaşırtıcı olmaz. Zaten bu tip kıyaslar, asimetrik bir zeminde yapıldığı için bu asimetrinin sonuca yansıması kaçınılmazdır. Oysa asimetrik okumaların ötesine geçerek söz konusu edebiyat söylemleri eşitlikçi bir düzlemde karşı karşıya getirilirse bambaşka bir sonuç elde edilebilir: Her iki tarafın da modern dünyayı kavrama ve anlamlandırma biçimleri doğrultusunda, yer yer birbiriyle örtüşen yer yer ayrışan özgün gerçekçilik anlayışları inşa ettikleri görülür. Dahası, Avrupa literatüründeki gerçekçiliğe dair yorumların evrensel doğru olmadığı, hatta bazılarının hatalı olduğu fark edilir. Bu söyleme biat etmeyen her

modern edebiyat vizyonunun ise aslolandan sapmış, kötü bir kopya diye yargılanamacağı belirginleşir.

Bu çerçevede Avrupadaki ile 19. yüzyıl Osmanlısındaki edebi modernlik ve gerçekçilik söylemleri karşılaştırıldığında bunların dünyevilik açısından hem örtüştüğü hem ayrıştığı anlaşılır. Avrupalı eleştirmenler/araştırmacılar gibi Osmanlılar da modern dünyanın paradigması olarak dünyeviliğe işaret eder; ama onu – bahsi geçen Avrupalılar gibi- açıkça kutsalın veya aşkının reddi diye yorumlamazlar. Namık Kemal’den Ahmet Mithat’a, Recaizade Mahmut Ekrem’den Halit Ziya’ya, Menemenlizade Mehmet Tahir’den Beşir Fuat’a kadar birçok Osmanlı yazarı edebiyatta konu edilmesi gereken dünyevi gerçekliğe dair başka başka görüşler bildirseler de, hiçbiri onu alenen din dışılık ve idealsizlikle bağdaştırmaz. Bu durum, Avrupalılardan farklı olarak Osmanlıların dünyevilik ve sekülerlik farkından yola çıktıklarını gösterir. Söz konusu kavramların tarihi ve içeriği birbirinden ayrı olduğu için Osmanlı edebiyatçılarının bu farka dayanmalarında bir tutarsızlık yoktur. Dünyevilik “tüm yaşam alanlarını içeren sosyal tavrın, kültür ve düşünüşün bir parçası” iken sekülerlik, modern çağda “dünyevi siyasal yapının önemli bir parçasıdır.” (Taburoğlu, 2022, s.112) Sekülerlik dinle dünya işlerini kesinkes ayırır; yeni iş bölümü ve toprak paylaşımına dayanan politik bir düzen önerir. Dünyevilikse doğrudan “din dışı olan her şey” (s.109) anlamına gelmez. “Dünya üzerinde duruş kipleri[ni], yeryüzünde var olma şekillerin[i]” (s.119) imleyen dünyevilik, çoğu zaman dini ve idealizmi otomatik olarak dışlamamakla birlikte modern çağda dünyevi maneviyat alanlarının, kutsal inanışların oluşumuna fırsat tanır. Ancak dünyevilik Avrupa literatüründe sıklıkla yapıldığı gibi kestirmeden sekülerlikle eşanlamlıymış gibi kullanılınca sekülerlikten gelen dini âlem-dünya âlemi, kutsal-cismani vb. zıtlıklar sanki dünyevilikten kaynaklanıyor

gibi bir zan oluşur. Osmanlı edebiyatçıları ise sekülerlikten ziyade dünyeviliğe odaklanarak onu din ve ideallerle karşı karşıya getirmek yerine iç içe geçirirler. Yani dünyevilik ile Tanrısallığı/aşkıncılığı birbirini doğrulayan ve tamamlayan bilgi sistemleri olarak değerlendirirler. Dünyeviliğe, din ve ideallere uygunluğu üzerinden icazet verirlerken dinî ve aşkın doğruları, dünyevi sağlamalar aracılığıyla meşrulaştırırlar. Böylece dünyeviliği, kutsal ve ideal içeriği kapsayacak şekilde genişletir; Tanrısallığı/aşkıncılığı ise görünür, duyulur varlıkların bilgisiyle sınayarak maddi görünümle bütünleştirirler. Dünyevilik ve Tanrısallık arasındaki uyumlu birliği öne çıkardıkları için, ne Lukács gibi “kaybedilen” Tanrısallık/aşkın/idealist paradigmaya özlem duyup onu yüceltir ne diğer araştırmacılar gibi onu iptidailikle, yetersizlikle yaftalayıp önemsizleştirirler.

Osmanlı yazarlarının, modern gerçekçiliğin istinatı olarak devreye soktukları hayal-hakikat zıtlığı bu noktada, dünyeviliğin girift anlam katlarını dışa vurur. Özellikle Tanzimat yazarları modern gerçekçiliği hayalden arındırmaya çalışırken hayalin kusuru olarak Tanrısallık/aşkın/idealist çağrışımlarına değil; maddi, ölçülebilir gerçekliğe uygun olmayışına işaret ederler. Hayal yerine önerdikleri hakikati bu şekilde, beş duyu organıyla algılanabilir; neden-sonuç bağlantısıyla açıklanabilir; doğruluğu ve geçerliliği ispat edilebilir gerçeklik olarak pozitivist bir bağlama yerleştirirler. Ancak hakikati pozitivismle bağdaştırırken önceki Tanrısallık bağlamından da koparmazlar. Hakikat kavramının hem “İslam felsefesi ve mistisizme” hem “pozitivizme” atıfta bulunması (Özdemir, 2024, s.237) görünür gerçeklik imasının üzerinde aşkın/kutsal çağrışımların da durduğunu gösterir. Öyleyse hakikat ne dinî/aşkın doğru ne somut maddelerden elde edilen sathi bilgidir. Onun bir yüzü zaman-mekan ötesine bir yüzü şimdi-buraya dönüktür. Dolayısıyla

Tanrısallık ile dünyeviliğe paralel olarak kutsal ile cismaninin organik bileşiminden oluşan ara bir formdur.

Osmanlı yazarlarının modern gerçekçiliği, madde ile maddi olmayandan mürekkep hakikate dayandırması, onların hakiki/gerçekçi edebiyata etik bir mesele olarak yaklaştıklarını gösterir. Edebiyatın biçim ve içeriğini, hakikatin temsili doğrultusunda revize etmek, bir yandan şimdi-buraya odaklanarak dünyadaki varlıkları, olayları ve düzeni, onlara benzer biçimde yansıtmak demektir. Öte yandan dünyanın temsiline ardında saklı, açıkça görünmeyen, maddi olarak doğrudan şimdi-burada bulunmayan bir ideali sunmak anlamına gelir. Yani onlar, edebiyatın konusu olarak yeryüzünde cereyan eden olayları/karakterleri anlatırken aynı zamanda geçip gidenin ardında kalan gizli ve kalıcı bir ideali de açığa vurmayı sorumluluk addederler. Ancak edebiyatta dünyanın hangi geçici olayları üzerinden hangi kalıcı ideallere işaret edecekleri konusunda bir mutabakata varamazlar. Namık Kemal'den başlayarak Beşir Fuat'a kadar gelen gerçekçilik tartışmalarında, yazarların önerdikleri hakikatli, esaslı konular, kişisel olarak seçtikleri siyasal, toplumsal, ekonomik bir yapı ve bunlarla ilişkili anahtar mefhumlardan öznenin zihnine ve bilimsel bilgiye doğru uzanan bir spektrumda çeşitlenir. Bu hakikat görüngülerine paralel olarak önerdikleri temsil rejimleri de otoriter, yönlendirici anlatım/gösterimden muhtelif objektif anlatım/gösterim tekniklerine doğru giden bir skalada çoğullaşır. Ancak hakikat olarak seçilen şey ve onun temsil yolu konusunda birbirlerinden ayrılımlarına rağmen, hakikat temsiline "etik bir mesele" (Özdemir, 2024, s.237) olarak görmekte ortaklaşırlar. Mücessem kutsal formundaki hakikati, doğruya, iyiye ve gerçeklere karşılık gelen bir ideal olarak alımlarlar. Hakikati yansılayan edebiyat aracılığıyla ideali açıklamayı ve okurlara ideali sunmayı görev

addederler. Böylece modern gerçekçilik vizyonlarını, doğrudan ya da örtük olarak idealist estetik çerçevesinde inşa ederler.

19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Osmanlı edebiyat kamusundaki gerçekçilik tartışmaları, hâlâ dünyeviliğin girift katlarını açık eden hakikat kavramı etrafında yürütülür. Edebiyat-ı Cedideciler de, doğrudan bu anlayışın dışına çıkmaz; dolayısıyla gerçekçiliğe etik bir sorumlulukla yaklaşırlar. Eleştiri yazılarının satır aralarına sızan gerçekçiliğe bağlılıkları, onların da ilkesel olarak hakikatin peşine düşmekten, onu açığa çıkarmaktan ve ona uygun temsil rejimleri kurmaktan yana olduklarının emaresidir. Modern gerçekçilik hakkındaki eleştirel yazılarında, - seleflerinin aksine- gerçekçiliği, seçili bir hakikat görüngüsü ekseninde tasarlayıp formüle etmeseler de her biri gerçekçiliğe dair görüşlerini sunarken terakki ve tekamül konusuna değinir. Bu durum onların, özellikle yan yana gelip kararlaştırmamalarına rağmen, terakki ve tekamülü bir tür hakikat görüngüsü olarak alımlama konusunda ortaklaştıklarını gösterir. Zaten terakki ve tekamül hem dergideki popüler bilim ve içtimaiye köşelerinde hem de Edebiyat-ı Cedidecilerin eleştiri yazılarında bir yanıyla pozitivizm doğrultusunda ulaşılmış bilimsel gerçek olarak değerlendirilir. Öte yanıyla görünen yüzeyin, yani aktüalitenin altında yatan sabit, ebedi bir doğru yol olarak tarif edilir. Yani terakki ve tekamül bir yüzüyle şimdi-buraya ilişkin güncel olaylara içkindir; diğer yüzüyle ebediyete uzanan doğru istikamettir. Bu çifte göndergesellik, dergi yazarlarının bu görüngüleri hakikatin uzanımı olarak tasavvur ettiklerini kanıtlar.

Edebiyat-ı Cedidecilerin terakki ve tekamülü açıkça hakikat olarak ilan etmemeleri; ayrıca bu hakikat çerçevesinde “yeni” bir gerçekçilik formu geliştirmemeleri ise “yeni”nin zaman içinde donup dogmalaşması tehlikesine karşı aldıkları bir önleme benzer. Zira eleştiri yazılarından da hatırlanacağı gibi, onlar

kalıplaşmış, statik bir yeninin değil; sürekli yenilenen, dinamik bir edebiyatın peşindedirler. İlerlemiş ve gelişmiş olarak sunulandan ziyade ilerleme, gelişme halinde olan bir edebiyatı tahayyül ederler; çünkü ilerleme ve gelişme onlara göre sonsuza dek sürecektir. Nitekim eleştiri yazılarında edebiyat tarihine odaklanarak gerçekçiliğin tek bir formu olmadığını; her formun zaman, mekan ve öznelere göre değiştiğini vurgulamaları; böylece dikkatleri, biricik formlardansa tarih boyunca süregiden terakki ve tekamüle çekmeleri, onların bu niyetini faş eder. Ne var ki terakki ve tekamülü hakikat dairesine yerleştirmek için maddesel ve kutsal boyutları arasındaki dengeyi de sağlamaları gerekir. Bunun için terakki ve tekamülün sürekli yenilenmeye dönük yanını öne çıkardıklarında kalıcı ve aşkın boyutunu silikleştirirler. Dergide eleştiri yazılarını da içeren kurmaca dışı köşelerde sekülerliğe yakın bir söylemin bulunması, dergi yazarlarının, terakki ve tekamülün maddi, geçici, değişken yanına ağırlık verdiklerinin kanıtıdır. Bu noktada Edebiyat-ı Cedidecilerin diğer yazarlarla birlikte, terakki ve tekamülün insanlığa sunduğu faydaların altını sık sık çizmeleri, maddi ile kutsal çağrışımları arasındaki dengeyi kurmak için geliştirdikleri bir hamle olarak okunabilir. Zira terakki ve tekamülü, insanlığa hizmetle özdeşleştirerek hümanist faydacı yanını öne çıkarsalar da alttan alta bu faydayı hayırlı bir iş olarak sunarak İslam felsefesiyle de ilintilendirirler. Böylece maddilik ve geçicilik çağrışımlarının altında kutsallık ve yücelik imalarını devreye sokarlar. Bu hamle, onlar için iki açıdan faydalıdır: Öncelikle terakki ve tekamülün hareket yönünü vurgulayarak onun dogmaya dönüşmemesinin ve uygulamaya geçirilmesinin önünü açarlar. İkincisi, terakki ve tekamüle karşı gelebilecek zındıklık, ahlak dışılık vb. eleştirilerin önünü, yücelik ve kutsallık göndermeleriyle keserler.

Terakki ve tekamülü hayırlı ve iyi bir iş olarak sunmaları, aynı zamanda onların bu işe etik bir sorumlulukla yaklaştıklarını gösterir. Açıkça söze dökmeseler bile, terakki ve tekamülü açıklamayı, ona uygun hareket etmeyi, okurlarının dikkatini bu hakikatin üzerine çekmeyi, dolayısıyla okurları bu hakikati eyleme geçirmeye sevk etmeyi zımnen görev edinirler. Yalnız, üstlendikleri bu etik sorumluluğu ilan etmez; böylece bunları edebiyatın ve eleştirinin sırtına yüklemeler. Zira terakki ve tekamülün sürekliliğinin ıskalanmasına neden olacakları için genel olarak edebiyata misyon atfedilmesine karşı çıkarlar. Bununla birlikte “edebiyat ahlaka ve etiğe uygun olmalı” demedikleri gibi “edebiyat ahlaksızdır; etik dışıdır” minvalli radikal çıkışlar da yapmazlar. Öyleyse onların asıl derdinin, edebiyatın etik olup olmaması değil; terakki ve tekamülün kaçırılmaması olduğu alenileşir.

Edebiyat-ı Cedidecilerin ilerleme ve gelişmeyi sekteye uğratmamak için edebiyata dair tüm içerik, biçim ve işlev dayatmalarını askıya almaları; bu şekilde terakki ve tekamülü hızlandırmaya çalışmaları gerçekliğin temsil edilmesine fırsat sunan her türlü estetik kurulumu da kabul etmeleriyle sonuçlanır. Bu doğrultuda kaleme aldıkları hikayelerde terakki ve tekamülün şimdi-buradaki tezahürü olan aktüaliteyi merkeze alırlar. Fakat aktüalitenin bilim, teknoloji, akıl, modern hayat vb. veçhelerinden hangisinin konu edileceğini yazarların kararına; seçilen aktüel içeriğin kurgusal düzlemde nasıl bir temsil rejimiyle kurulacağını da yazarların yaratıcılığına bırakırlar. Böylece kendilerine ve dolayısıyla tüm yazarlara gerçekçilik tasarılarında, neredeyse sınırsız bir özgürlük tanırırlar. Dergide ulaşımdan iletişim teknolojilerine, kamusal hayattan ev-içi yaşama, aşktan hastalığa çok sayıda güncel konunun işlendiği; idealist estetikten modernist estetiğe doğru geniş bir skalada temsiliyet rejimlerinin denendiği hikayeler eşzamanlı olarak yayımlanır. Bu durum, onların

özgürlükçülüğünün lafta kalmadığını ve hikaye yazımında pratiğe geçirildiğini gösterir.

3.2 Terakki ve tekamül yolunda erdemli insan hikayeleri

Edebiyat-ı Cedidecilerin yazdığı yüz otuz yedi hikayenin on dördünde, 19. yüzyıl sonu dünyasında yaşanmış veya yaşanması muhtemel güncel olaylar, estetik idealizm dairesinde kurgulanır. Bunların üçünü Hüseyin Cahit, Ahmet Hikmet ve Kadri imzasıyla Mahmut Sadık; geri kalan on biriniyse A. Nadir imzasıyla Ali Ekrem kaleme alır. Edebiyat araştırmalarında sıklıkla şair kimliğiyle öne çıkarılan Ali Ekrem, Edebiyat-ı Cedide hikayecileri arasında anılmaya değerdir. Kendisi toplamda on yedi hikaye yayımlayarak çok yazan hikayeciler listesinde adını, Mehmet Rauf ve Hüseyin Cahit'in ardından, üçüncü sıraya kaydettirir. Üstelik dergi içinde idealist gerçekçi hikayelerin öncü yazarıdır.

Ali Ekrem, Tanzimatçılarla Edebiyat-ı Cedideciler arasında hem hikaye anlayışı bakımından hem gerçek anlamıyla akrabalık kurar. Zira o, Osmanlı edebiyatını hakikate uygun olacak şekilde düzenleme sürecinin sembolik figürü olan Namık Kemal'in oğludur. Ali Ekrem babasının siyaset ve edebiyat alanındaki çalışmalarına gıptayla bakar⁸⁸ ki babasına duyduğu hayranlık, hikaye türüne yaklaşımını da bilhassa etkiler. Bu durum Ali Ekrem'in hem hikaye/roman türü üzerine düşünürken hem hikayelerini kurgularken diğer kalemdeşlerinden bir parça ayrılmasına yol açar. Çünkü Edebiyat-ı Cedidecilerin genel eğilimi edebiyata, dolayısıyla hikayeye/romana ereksel yaklaşmamakken Ali Ekrem, bu eğilim ile Namık Kemal'in angaje edebiyat tasavvurunun arasını bulmaya çalışır. *Servet-i Fünun*'da toplanmalarından iki sene önce Tevfik Fikret'le çıkardıkları *Malumat*

⁸⁸ Ali Ekrem'in, babasıyla ilişkisine dair daha detaylı bilgi için bkz. Parlatır, 1987, s.1-9 ve s.57-58.

dergisinin ilk sayısında yayımlanan “Mukaddime”de (1894, 22 Şubat) romana ve hikayeye dair söyledikleriyle bu tutumunu açık eder. Mezkûr makalede, “roman[ın] tabii olma[sını], insan[ın] her haliyle tetkik[ine]” dayanmasını dillendirirken “romanlarda sadece çirkinlikleri gösterme”nin” doğru olmadığını, zira “hayatta fevkalade denilebilecek insanlar[ın] da mevcut” olduğunu ekler (akt. Özaydın, s.134). Böylece romanı, bireyin anlatısı şeklinde tarif ederken laf arasında, romanda konu edilecek bireyin nasıl olması gerektiğini de söyler. Ona göre romanın konusu, günlük yaşamdan ilhamla ne sadece kötücül ya da kötü duruma düşmüşlerin ne de salt makbul bireylerin hikayesine dayanmalıdır. Her ne kadar vurguyu fevkalade, güzel ve faydalı eylemlerde bulunan bireylerin yaşam hikayesine çekse de, hayatta çirkinliklerin ve kötülüklerin varlığını kabul etmesi, bunların romanda mevzu edilmesine doğrudan karşı çıkmadığını gösterir. Adı geçen makalede sözü romandan sonra, kısa hikaye anlamında kullandığı novellaya getirir; bu türü romandan daha fazla önemseydiğini belirtir. Ona göre roman yüksek zümreye, novella ise halka yöneliktir. Öyleyse halka okuma alışkanlığı kazandırmak ve okur kamusunu, düşündürerek eğitmek için hikaye daha işlevseldir. *Servet-i Fünun* öncesinde romana örtük biçimde, okura sunacağı fayda üzerinden yaklaşan Ali Ekrem *Servet-i Fünun*’daki eleştiri yazılarında şiire karşı benzer bir tavır alır. Örneğin “Şiirimiz” (1900, 15 Kasım) makalesinde “[ş]iirin ilerlemesi, medeniyetin ilerlemesi ile uygun mudur? Yoksa medeniyet ilerledikçe şiir gerilemekte midir?” (akt. Özaydın, s.43) sorusu üzerinden, hem şiir ve medeniyetin gelişimi arasındaki paralelliğe hem şiirin içeriğinin gelişen medeniyeti kapsayabildiğine dikkat çeker. O halde Ali Ekrem’in hikayeyi doğrudan; roman ve şiiri ise zımnen toplumsal yarar ve öğreticilik etkisi üzerinden değerlendirdiği ortaya çıkar.

Ali Ekrem bu tasavvurunu, *Servet-i Fünun*'daki hikayeleriyle uygulamaya geçirir. Yazdığı on yedi hikayeden on birinin idealist gerçekçilik dairesinde olması, bu durumun kanıtıdır. O, hikayelerini doğanın ve insan emeği sonucunda medeniyetin tedrici ilerleyişi ve gelişimi fikri etrafında kurar. Hikayelerinin olay örgüsünde, gerçek ya da gerçeğe benzer ilerleme ve gelişme eksenli vakaları işler. Karakterlerini, ilerlemek ve gelişmek için yapılması veya yapılmaması gereken davranışları imlemeye; kurgusal zamanı, ilerleme sürecine işaret etmeye; kurgusal mekanı ilerlemenin cereyan ettiği uzamı belirtmeye yarayacak şekilde tasarlar. Anlatıcı tasarımıysa karakter ve olayların ardındaki hakikati açıklamaya ve okurları buna ikna etmeye hizmet eder. Yani hikayelerinin “eylemsel düzeyinde” terakki ve tekamülü, aktüel bir olay olarak gerçekçi biçimde replika eder. “Kurgusal aracılık düzeyinde”⁸⁹ ise terakki ve tekamülü benimsenmesi ve ona göre hareket edilmesi gereken aşkın ve kutsal hakikat olarak sunar. Bu durum, Ali Ekrem hikayelerindeki gerçeklik rejiminin, *Servet-i Fünun*'un kurmaca dışı köşelerindeki ilerlemecilik söylemiyle koalisyonunu gösterir. Hatta kurmaca dışı köşelerde, doğa ve insanlık tarihinden örneklerle desteklenen terakki ve tekamülün aşkın ve kutsal boyutu silikleşirken Ali Ekrem hikayelerinde bu boyut aksine öne çıkar. Böylece dergideki ilerlemecilik söyleminin meşruiyeti, hikayelerdeki aşkınlık, kutsallık göndermeleriyle güçlendirilir. Dolayısıyla güncel vaka, aşkın hakikat ve kutsal görev çağrışımlarıyla donatılan terakki ve tekamül fikrinin, Ali Ekrem hikayelerinde nasıl işlendiğini ve bu fikirler ekseninde hikayelerin temsil rejiminin nasıl yapılandırıldığına yakından bakmak elzem olur.

⁸⁹ Eylem düzeyi ve kurgusal aracılık düzeyi, Manfred Jahn'ın (2012) kurgusal anlatının bildirişim standartlarını belirlemek için geliştirdiği terimlerdir. Eylem düzeyi, karakterler arası ilişkinin gerçekleştiği anlatı zamanı ve anlatı mekanını kapsar. Kurgusal aracılık düzeyi, anlatıcı ile hayali muhatap arası bağlantının kurulduğu anlatım zamanı ve anlatım mekanına tekabül eder. Jahn bunlara ilaveten kurgusal anlatıların üçüncü bir düzeyine daha işaret eder: kurgusal olmayan bildirişim düzeyi. Bu düzey, yazar ve okurların var olduğu gerçekliğe denk düşer. (s.11-16).

3.2.1 “Bir Hande-i Ruhani”: Ulvi bilim adamının⁹⁰ nurani portesi

Ali Ekrem hikayelerinde, sıklıkla “dramatize edilmiş” (Booth, 2012, s.163) 3. tekil şahıs anlatıcı kullanır. Dramatizasyon işlemi, olayların dışındaki anlatıcının kendi varlığını imlemesiyle gerçekleşir. Dolayısıyla bu anlatıcılar, karakterlerden bağımsız, bireysel sese ve ima edilen bir bedene sahiptir. Tahkiye ettikleri olayların ardına gizlenmez; karakterlerin zihniyle kaynaşarak kendilerini kamufle etmezler. Üstelik anlatı boyunca ara ara “ben” zamirini kullanarak varlıklarını alenen görünür ve işitilir kılarlar. Bu sayede muhataplarının varlığına da dikkat çekerler. Dahası, muhatapla iletişime geçer; anlattıkları olaylar ve karakterler hakkında muhatapla konuşur; yorumlar yaparlar. Bu noktada Ali Ekrem’in dramatik 3. tekil şahıs anlatıcı tasarımı hayli komplekstir. Zira o, bu anlatıcıları hem öznel sesi olan karakter gibi kişileştirir hem de onlara, diğer karakterlere dair her şeyi bilme ve değerlendirme yapma yetkisi verir. Bunlar Tanrı’ya has sınırsız bilgiye sahiptir; ama yeri geldiğinde bu ayrıcalıklarından vazgeçip “sıradan beşeri kısıtlara” da (Lanser, 1981, s.161) uyabilirler. Dolayısıyla tahkiye esnasında bazen Tanrısal yetkileri kullanır; bazen insani düzeye inerler. Paradoksal biçimde pozisyon değiştirerek muhatapın güvenini kazanır; onun tepkilerini kontrol ederler. Tanrısalılık ile insanilik arasında hiperaktifçe salınan bu anlatıcılar böylece, otoriter retorik anlatım kurarlar.

Dramatik ve otoriter 3. tekil şahıs anlatıcı tasarımı sayesinde Ali Ekrem, bu hikayelerini idealist gerçekçilik çerçevesinde yapılandırır. Anlatıcılar aracılığıyla olay örgüsünü tasarlarlarken tüm yetki ve/veya kısıtları işlevsel olarak devreye sokar; terakki ve tekamülün uzanımı olan olaylar ile karakterleri gerçekçi ve sahici bir sahneye yerleştirir. Kurgusal aracılık düzeyindeyse bu anlatıcıları muhatapla

⁹⁰ Hikayedeki, bilimle uğraşan karakterin cinsiyetini belirtmek için burada “adam” sözcüğü kullanılmıştır.

konuşturur; olaylar ve karakterler hakkında çıkarımlar yaptırır; terakki ve tekamülün ne olduğuna dair bilgiler ve nasihatlar veririr. Anlatıcı ile muhatap arasındaki sohbet dolayımıyla kurgusal dünya ile okurun bulunduğu gerçek dünya arasında da bir tür kısa devre kurar. Yani anlatıcının aniden olay anlatımını durdurup muhatapla konuşmaya başlaması sonucunda, hayali muhatapla gerçek okuru birbirine karıştırır. Adeta anlatıcı dirilmiş de okurla yüz yüze gelmiş gibi bir illüzyon yaratır. Bu yolla okurda, sanki kurmaca âlemin içindeymiş havası uyandırır. Böylelikle anlatıcının muhataba verdiği bilgilerin, nasihatlerin kestirmeden okurlara da geçmesine kapı açar.

Bu doğrultuda *Servet-i Fünun*’un 285. sayısında yayımlanan “Bir Hande-i Ruhani” (1896, 27 Ağustos) Ali Ekrem’in dramatik ve otoriter 3. tekil şahıs anlatıcı tasarımını aımlamak; bu sayede kurduğu idealist gerçekçi temsil rejimini serimlemek için uygun bir örnektir. Hikaye, bir “ lim”in bilimsel çalışmasını konu alır. 3. tekil şahıs anlatıcı, âlimin çalışma odasındaki balkondan içeriye bakarak, gün batımından gün doğumuna dek onun bilimsel bir gerçeği ispatlamak için verdiği uğraşı nakleder. Bu süreçte odada yaşananlarla birlikte gökyüzündeki ve çevredeki doğa olaylarını da gözlemler. Gördüklerinin hepsini, bunlara dair yorumlarıyla eşzamanlı olarak anlatır. Baş karakterin bilim adamı olması ve olay örgüsünün bilimsel keşif etrafında dönmesi bu hikayeyi sıradışı kılar. Zira Edebiyat-ı Cedideciler, tıp gibi modern bilim eğitimi almış karakterleri⁹¹ hikayelerinde işleseler de doğrudan tıbbi bir çalışmayı konu etmezler; çoğunlukla doktor karakterlerin muayene sırasında gördükleri insanlık hallerini ele alırlar. Oysa Ali Ekrem bu hikayede, kitaplar ve teknik alet edavatlarla dolu bir odada, elindeki kalemle

⁹¹  rneğin Halit Ziya’nın “Bir Ruznameden Müfrez”inde (1898, 23 Haziran) ve Hüseyin Suat’ın “ m ”sında (1896, 11 Haziran) baş karakterler doktordur.

önündeki kağıda bir şeyler yazarak “âlem-i insaniyete bir hakikat-i fenniye” (s.389) kazandırmayı amaçlayan âlimin araştırma sürecini mevzu eder. Böylece pozitif bilimi, hikayenin konusu haline getirir.

Bu bağlamda “Bir Hande-i Ruhani”deki âlim karakterinin kurulumuna bakıldığında onun, *Servet-i Fünun*’daki kurmaca dışı köşelerde inşa edilen 19. yüzyıl bilim adamı imajıyla uyumlu olduğu görülür. Zira dergideki köşe yazılarında bilim adamları, pozitivizm doğrultusunda yaptıkları bilimsel buluşlarla medeniyet yolunu döşeyen öncüler olarak tanıtılırken 3. tekil şahıs anlatıcı da âlimi, fenni keşifleriyle “medeniyet-i âlem-i insaniyete” hizmet eden yılmaz bir “pir” olarak takdim eder (s.391). Ayrıca dergide, bahsi geçen bilim adamlarının resimleri okurlar görebilsin, onların varlığını kavrayabilsin diye sıklıkla yayımlanır.⁹² Yani *Servet-i Fünun*’da fotografik görüntü hakikat kuruculuk işlevi taşır. Fotoğrafa yüklenen işleve paralel olarak hikayedeki anlatıcı da, âlimi uzun betimlemelerle adeta resmeder ve bu şekilde karakterin sahiciliğini tesis eder. Âlimi, kullandığı modern araç gereçlerden giydiği “temiz, güzel” kıyafetlere, “itilaya mail” boyundan sırtının dikliğine, “uzunca beyaz sakalı”ndan “çukur gözlerinin nim-hande-i infiali”ne ve hatta alnındaki “müphem, manidar çizgilere” kadar detaylıca tasvir eder (s. 389) ve bu fotografik tasvire binaen âlimin gerçekçi bir portresini sunar.⁹³ Hal böyle olunca, derginin kurmaca dışı köşelerinde sunulan modern, ilerici ve pozitivist bilim adamı söyleminin, hikayedeki âlim karakterinin kurulumunu temellendirdiği anlaşılır. Yani Ali Ekrem sahicı ve canlı bir âlim karakteri yaratmak için dergide sunulan aktüel bilim adamı imajını esas alır. Bir yandan bu imaja benzerliği üzerinden karakterini

⁹² “Ecsam-ı Gayr-ı Merinin Fotoğrafını Keşfeden Almanyalı Doktor Röntgen” (1896, 1 Şubat), “Balona Kutup Seyyahı Lui Godor [Louis Godard]” (1897, 18 Şubat) ya da “Kutba Doğru: Doktor Nansen ve Refikası” (1897, 15 Nisan) gibi 19. yüzyılda yaşamış birçok ünlü bilim adamının resim/fotoğrafı *Servet-i Fünun*’da basılır

⁹³ Hakikatin kurucu bir unsuru olarak fotografik görüntünün 19. yüzyıl temsil rejimleri üzerindeki etkisine dair ayrıntılı bir çalışma için bkz. Armstrong, 1999, s. 1-31.

sağlamlaştırır öte yandan dergideki güncel bilim adamı söylemini, kurmaca aracılığıyla yeniden üretir. Ayrıca kurmaca dışı köşelerden temellük ettiği bilim adamı söylemine, ruhani ve ulvi bir boyut da katar. Şöyle ki anlatıcı, âlimin yalnızca odasını ve bedenini somut biçimde resmetmez; onun “maddiyatın tesirat-ı mehlekesinden” kurtulmuş, “esir-i maneviyat” olmuş ruhunu da ortaya koyar (s.389). Böylece âlimi, maddi dünyanın sırlarını çözmeye kendini adayan; gözünü yüzeyde olup bitenden çekip derindeki bilgiye diken; bu uğurda tek başına tehlikeli keşif yolculuklarına çıkan; yolculuklar boyunca asıl gayesinden hiç şaşmayan; azimli bir dâhî olarak çizer.⁹⁴ Dâhi portesine bir de “nurani” sima ekleyerek onu uhrevileştirir. Böylece sadece maddiyatla değil, maneviyatla da bağı çok kuvvetli bir bilim adamı imajı yaratır. Nitekim anlatıcının çizdiği bu portre, *Servet-i Fünun*’da kurulan fotografik, ilerici ve pozitivist bilim adamı imajına, ruhanilik ve mistiklik özelliklerinin dahil edilmesini; dolayısıyla bu söylemin daha da güçlendirilmesini sağlar.

Hikayedeki pozitivist ve uhrevi âlim portresinin dikkat çekiciliği, inandırıcılığı ve gerçekçiliği, onu çizen anlatıcıya atfedilen üstün bilgi yetkisiyle de pekiştirilir. Zira anlatım süresi boyunca kendini, âlime dair çok şey bilen bir otorite olarak sunan anlatıcı, bilgisinden aldığı salahiyetle âlimi sahici bir kişi olarak canlandırır. Anlatıcı, üstün bilgi seviyesi ile anlatacağı karakterin yüceliğine ve sahiciliğine ilişkin temeli, hikayenin giriş paragrafında atar. Anlatmaya blok mekan tasviriyle başlar; karakterinden evvel onun yaşadığı köşkü etrafıca tanıtır. “Zeminin mahasininin asmana eriştirecek, bulutlarla öpüşecek kadar yükselmiş bir dağın üstünde” (s.388) bulunan bu köşkü, yapı malzemesinden oda ve balkon sayısına,

⁹⁴ “Bir Hande-i Ruhani”deki bu âlim tasviri, Richard Holmes’ün (2017) işaret ettiği, “sırf bilgi uğruna ve belki her türlü bedeli ödemeye razı gelerek bilgiye susuzluk duyan ve içi içine sığmayan yalnız bilim dahisi” (s.15) imajıyla benzerlik gösterir. Bu sebeple bu âlim tasvirinin altında, Holmes’ün öne sürdüğü gibi bir tür romantik bilim anlayışı olduğu düşünülebilir.

dışını ve içini süsleyen çiçeklerin türlerinden rengine kadar hayli ayrıntıyla betimler. “Bir levha teşkil et”tiğini söylediği bu köşkü uzun uzadıya tasvir ederek bilgisinin de resmettiği alan kadar engin ve teferruatlı olduğunu sezdirir (s.389). Ayrıca sözcüklerle geniş açılı ve detaylı bir mekan “levha”sı çizmesi, bu mekanın, muhatabın gözü önüne gelmesine yardım eder. Yani üstün bilgisini kullanarak kurgusal mekanı görünür; anlattıklarını da inandırıcı kılan anlatıcı böylece, muhatabın itimadını kazanır. Artık muhatap, anlatıcının ağzından çıkanlara güvenebilir; kendini anlatılanların akışına bırakabilir; büyük bir emniyetle gözlerini kapatıp duyduklarını zihninde canlandırabilir.

Muhatabın güvenini kazandığı anda anlatıcı, mekan tasvirini birden bire keser ve muhataba seslenir: “Mutlaka burası bir muhabbet yuvası olacak... Hayır, bu yuva bir âlimin mesaihanesidir!” (s.389). Bu hitap anlatıcının, otoriter retorikini kuvvetlendirmek ve bu retorikğin etki alanını kurgusal düzlemde gerçeklik düzlemine doğru büyütme için başvurduğu bir jesttir. Bu jestle o, bildiklerinin betimlediği köşk ve köşkün çevresiyle sınırlı olmadığını; muhatabın zihninden geçenleri dahi tahmin edebilecek ve oradaki yanlış anında yakalayabilecek kadar geniş olduğunu ortaya koyar. Muhatabını, ne kadar bilgin ve yetkin olduğuna ikna eden anlatıcı böylece, onu etkisi altına alır; onun düşüncelerini denetler. Anlatıcının mekan tasvirini kesip muhataba hitap etmesi o kadar ani olur ki muhatap gibi gerçeklik düzlemindeki okurları da şaşkına çevirebilir. Anlatısal jestin aniliğiyle hayrete kapılan okur bir an, sanki anlatıcı kitaptan çıkmış, ontolojik düzleme geçmiş de kendisiyle konuşmaya başlamış gibi bir zanna düşebilir. Yani anlatıcının sürpriz hitabı, okurun kendisini muhatapla karıştırmasına; kendisine seslenildiğini sanmasına yol açabilir. Nitekim bu yanılsama, anlatıcının hayali muhatapla birlikte

gerçek okuru da otoriter retoriğinin hakimiyeti altına almasını; onun düşüncelerini de kontrol etmesini sağlar.

Anlatıcı ani çıkış yapıp tasvir ettiği köşkün “bir muhabbet yuvası” değil, “bir âlimin mesaihanesi” olduğunu söyleyerek muhatap ve okur nezdindeki otoritesini güçlendirmenin yanı sıra onları, anlattıklarının niteliğine dair de bilgilendirir. Alışıldık aşk hikayelerinin dışına çıkacağını; yepyeni bir tahkiye kuracağını duyurur. Muhatap gibi okuru da, ağızdan çıkacak modern anlatıyı pürdikkat dinlemeye çağırır. Anlatısının yeniliğini içinde bulunduğu “asr”a bağlar. Bu noktada anlatıcının imlediği anlatım zamanının, hikayenin yazılma zamanına denk düştüğü kesinleşir. Zira tıpkı *Servet-i Fünun*’un kurmaca dışı köşelerindeki yazarlar gibi, kurgusal anlatıcı da “asrımız”ı “fünunun medeniyete hizmeti[nin] semere ver[diği], mütefennin[lerin] layık oldukları kadar takdir edilmeye başla”dığı (s.389) bir çağ olarak tanımlar. Bu çağ, *Servet-i Fünun* yazarlarının işaret ettiği 19. yüzyıldır. Dolayısıyla anlatıcının mekan tasvirini yarıda bırakıp araya girmesi, otoriter retoriğini sağlamlaştırmasına ve anlatısının, *Servet-i Fünun*’un güncel içeriği gibi modern ve aktüel olduğunu ilan etmesine yarar. Ayrıca bu ani kesintiyle, muhatap ve okur arasında karışıklık yaratıp muhatap gibi okurun bakışını da, 19. yüzyılın alamet-i farikası olan bilime ve bilim adamlarına odaklar. Dahası, anlatım zamanıyla hikayenin yazılma ve yayımlanma tarihini üst üste bindirerek anlatının tarihsel gerçeklikle uyuşmasını; böylece okurun⁹⁵ anlatıya gark olmasını sağlar.

Hikayenin ilk paragrafında güçlendirdiği otoriter retoriğiyle anlatıcı, anlatım zamanı ile anlatım mekanını gerçekçi ve inandırıcı biçimde kurduktan sonra âlimi sahneye çıkartır. Âlimin mesaihanesine girmesiyle anlatıcının merceğine yakalanması senkroniktir. Gözlerini odadaki âlime diken anlatıcı, nasıl âlimin

⁹⁵ Burada okurdan kasıt bilhassa *Servet-i Fünun*’da yayınlandığı tarihte hikayeyi okuyanlardır.

yaşadığı yerin ayrıntılı “levha”sını çizdiyse âlimin de öyle detaylı portresini yapar. Anlatıcının çizdiği canlı köşk ve âlim resimleri yan yana konduğunda, köşkün yüksek konumuna ve mabedimsi atmosferine benzer olarak âlimin de ulvi ve uhrevi olduğu fark edilir. Yani âlim, yaşadığı yerin özelliklerini taşır. Âlimin köşkünün bulunduğu dağ, nasıl arşa degecek, bulutlarla öpüşecek kadar yüksekse, âlimin “kâmeti [de] fikri kadar itilaya mail” (s.389) yani boyu ve fikirleri de, üzerinde bulunduğu dağ gibi uzun ve yücedir. İçi, dışı yeşil çiçeklerle kaplı köşk nasıl doğal ve “ruh-perver”se âlim de yüzündeki “nurani humret” ve uzun beyaz sakallarıyla o kadar sade ve ruhanidir (s.389).

Anlatıcının sunduğu bu âlim tablosu dikkatle incelendiğinde, bunun gerçekliğinin -Edebiyat-ı Cedidecilerin eleştiri yazılarında defaaten açışladıkları- Hyppolyte Taine’in “muhit, an, ırk” hipotezi üzerinden gerekçelendirildiği görülür. Taine insan ve toplumların davranışlarını “muhit”in doğal ve kültürel yapısının; “an”ın ekonomik, sosyal, kültürel koşullarının ve “ırk”ın nesilden nesle aktarılan özelliklerinin belirlediğini savunur. Dolayısıyla insanların ve toplumların davranış yapılarını, toplumsal düzenlerini ve tarihlerini kavrayabilmek için bu etkileşim ağını incelemeyi önerir. Bu doğrultuda âlimin karakteristik özelliklerinin yaşadığı mekanın nitelikleriyle örtüşmesi, çevrenin âlim üzerindeki belirleyiciliğini ortaya koyar. Başka bir deyişle Taine’in “muhit” anlayışı ekseninde âlimin ulviliği ve doğallığı, yaşadığı ortam dolayısıyla doğrulanır. Ayrıca âlim yaptığı iş üzerinden ilme ve bilime meraklı bir kişi olarak çizilir. Karakterin bu merakı, onun sadece yaşadığı “muhit”in değil; 19. yüzyılın da “adam”ı olduğunu açık eder. Yani âlimin bilme arzusu, Taine’in “an” anlayışı ekseninde nedenselleştirilir. Buna ilaveten anlatıcı, âlimin merak alanı ve bilgi kapasitesi aracılığıyla kendisi ile âlimi de hemzeminde yerleştirir. Yani, anlatıcı gibi âlim de üstün bilgi seviyesine sahip

olmakla birlikte bununla yetinmeyip daha fazlasını edinmek ister. Bu ortaklık hasebiyle kurgusal aracılık düzleminde anlatıcı nasıl tanrısallaşıyorsa âlim de dünyanın bilgisini edindikçe Tanrı'ya yakınlaşır. Ancak âlimin bilme arzusu, onu Faustyen bir kişiliğe de dönüştürmez; aksine Faust'a meydan okuyan bir anti-Faust olmasını sağlar. Zira ilmi arttıkça nefsine yenik düşüp Tanrı'ya meydan okumaz; kibre kapılıp kendini ilahlaştırmaz; şeytanla sözleşme yapmayı göze alarak bilgiye ulaşmaya çalışmaz. Bunun yerine “say ve marifetin[i] ikdam ve gayreti[ni]” ortaya koyarak sadece insanlığa hizmet eder; böylece “Cenab-ı Hakk'ın seve seve yarattığı mübarek insanlar” mertebesine yükselir (s.391). İşte âlimin yükseldiği bu mertebeye, Taine'in “ırk” anlayışıyla zımnen bağlantılıdır. Zira Faust, Avrupa'daki hakim din dışı dünyevilikle paralel olarak ortaya çıkan bilim inancını ve aşırı bilme arzusunu dışa vuran bir figürdür.⁹⁶ Dolayısıyla âlimin Faustyen bir nitelik kazanmaması, onun Avrupalı olmamasından kaynaklanır. Buna karşın anlatıcı âlimi betimlerken açıkça bir millet, ırk göndermesi de yapmaz; ama hikayenin yazılma zamanı ve mekanıyla kurgusal zaman ve mekanının kesişimi hatırlandığında, âlimin 19. yüzyıl sonu Osmanlı İmparatorluğu'ndaki bir karakter olarak tasarlandığı anlaşılır. Dolayısıyla âlime kan bağı üzerinden⁹⁷ değil; emperyal aidiyet üzerinden Osmanlı kimliğinin örtük şekilde atfedilir. Bu noktada Osmanlı âlim figürü, pozitivist yaklaşımıyla Avrupalı bilim insanlarıyla ortaklaşır; ama uhreviliği ile onlardan ayrılır, hatta onlardan daha ideal bir kişi olarak takdim edilir.

⁹⁶ Kökeni Orta Çağ Avrupa'sına dayanan Faust figürünün 19. yüzyıl itibariyle uğradığı dönüşüme ve bunun din dışı dünyevilik ve bilimsellikle bağlantısına dair zihin açıcı bir çalışma için bkz. Watt, 2011, s.50-75 ve s.244-261.

⁹⁷ Taine'in “muhit, an, ırk” hipotezini tarih dolayımıyla inceleyen Ahmet Şuayp *Hayat ve Kitaplar*'da (2018) özellikle Taine'in kan bağı dolayımıyla vurguladığı ırk anlayışını eleştirir. Ari bir ırkın mümkün olamayacağını ve kan bağının tıpkıbasım özelliklerin nesillerden nesillere geçiremeyeceğini vurgularken toplumsal kimliğin belirleyiciliğinden ise vazgeçmez. Nitekim Ahmet Şuayp'in bu yaklaşımı, hikayedeki âlime atfedilen emperyal kimlik anlayışı ile uyumludur. (s.63-80)

Üstün bilgi seviyeleri ve bilmeye duydukları merak noktasında âlimle ortaklaşan anlatıcı, âlimin bilimsel çalışmalar yaparak Tanrı katında yükselişini anlatırken ne var ki, Tanrısal imtiyazlarını kullanmaz. Mesela her şeye kadir anlatıcıların gerçeklik efekti yaratmak için “evlerin çatısını kaldırıp özel hayatları dışa vurma” (Brooks, 2005, s.4) jestine, âlimin mesaihanedeki çalışmasını anlatırken başvurmaz. Bunun yerine köşkün üst katındaki denize nazır balkona girer; odada olup biteni balkondan gördüğü ve duyduğu kadarıyla anlatır. Mesela âlimin kendi kendine mırıldandığını görür ama işitemez. “[N]eler söylüyordu acaba?” diye meraklanmasına rağmen hayalet gibi anlatıcının yanına sokulmaz. “[O]dada kimse yok ki işitsin” diyerek merakını geçirir (s.389). Anlatısının başında çok şey bildiğini ilan eden, muhatabın aklından geçenleri görüp ifşa eden, hatta kurgusal düzeyi aşarak okurun zihnindekileri bile bildiğini sezdirenen anlatıcının, sıra âlimi anlatmaya geldiğinde beş duyu organıyla algılayabildikleriyle yetinmesi ilginçtir. Bu ilginç tercih, anlatıcının merceğini âlimin gözüne veya zihnine değil, sadece bedenine tuttuğunu; dolayısıyla âlimi “gerçek yaşamda insanları tanıyamayacağımız şekillerde” (Cohn, 2008, s.15-17) tanıtmadığını; âlimin bilincini şeffafça temsil etmediğini ortaya koyar. Ancak bu tercih yüzünden ne anlatıcının otoriter retoriği ne de anlatının gerçekçiliğini zedelenir. Tersine, anlatıcı âlimle arasına fiziksel mesafe koyar; uzaklığın sağladığı görüş açıklığıyla âlimi gözlemler; bu yolla yakaladığı verileri açılar. Yani âlimin, dünyanın hakikatini araştırırken kullandığı gözlem yöntemini, anlatıcı da mesaihanedeki âlimin ne yaptığını ve dışarıda ne olup bittiğini anlamak için kullanır. Dolayısıyla anlatıcı hem gördüklerini hem de onlara dair öne sürdüğü görüşlerini, bilimsel bir yöntem olan gözleme dayandırarak meşrulaştırır.

Bu doğrultuda “Bir Hande-i Ruhani”de anlatım süresi olarak gün batımı ile gün doğumu arasındaki zaman zarfının seçilmesi tesadüf değildir. Zira Ali Ekrem bu

seçimle anlatıcının otoritesinin ve âlimin ulviliğinin müşterek dayanağı olan - bilimsel yöntemlerle ulaşılmış- bilgiyi, ay ve güneşin saçtığı ışığın mecazı olarak sunar. Âlim mesaihanesine girdiğinde güneş batmış, her yer bilinmezlik gibi kararmıştır. Ancak âlimin çalışmaya başlamasıyla ay da gökyüzünde yükselmeye başlar ve etrafa loş bir ışık saçar. Âlim gece boyunca dünyanın gerçeklerinden birini bu loşlukta arar ve onu bulduğu anda güneş doğar. O anda doğan güneşin aydınlığı ile âlimin keşfettiği bilginin ışığı birbirine karışır ve ruhani bir gülümseme olarak âlimin yanağında cisimleşir.

İşte bu ışık mecazıyla Ali Ekrem “Bir Hande-i Ruhani”de âlimi hem terakki ve tekamüle hizmet eden modern bir bilim adamı hem emek ve gayretiyle Tanrı katında yükselen ulvi ve nurani bir lider olarak resmeder. Ayrıca bilimi, medeniyetin ilerlemesi için tutulacak en doğru, en kutsal yol olarak lanse eder. 3. tekil şahıs anlatıcının otoriter retorliğini, gözlem yoluyla edinilmiş geniş çaplı bilgi kapasitesi üzerinden meşrulaştırırken hikayenin gerçekçiliği ile inandırıcılığını da bu bilgi kapasitesiyle oluşturduğu fotografik görüntüler, tarihsel göndermeler aracılığıyla tesis eder. Dahası, hikayenin gerçekçiliğini Hyppolyte Taine’in “muhit, an, ırk” hipotezine uygun olarak gerekçelendirir. Böylece bir yandan anlatıcının otoriter retorliği aracılığıyla ulvi ve nurani bilim adamı imajını okur nezdinde saygınlılaştırır öte yandan okuru bilim adamını rol model almaya teşvik eder.

3.2.2 “Semere-i Hayat”: Âkıl adamın iradi zaferi

Ali Ekrem, dramatik ve otoriter 3. tekil şahıs anlatıcı tasarımıyla “Bir Hande-i Ruhani” dışında beş idealist gerçekçi hikaye daha yazar. “Bir Hande-i Ruhani”de mukaddes âlimin fevkalade yaşamından birkaç saat sunarken diğerlerinde sıradan insanın gündelik hayatından uzun süreli kesitleri yansıtır. Anlatı mekanını ise

kalabalık ve modern kentin içine çekerek karakterlerini İstanbul’da konumlandırır. Âlimin doğayla bütünleşik, düzenli yaşamına kıyasla sıradan insanın hayatı, İstanbul’daki insan ve araç trafiği kadar kaotiktir. Dolayısıyla âlimin tek başına çıktığı bilimsel keşif yolculuğunun sonunda hakikati bulacağı ve insanlığa sunacağı, batan güneşin ertesi sabah tekrar doğacağı kadar kesinken şehirli karakterlerin bu serüvende nelerle karşılaşacağı, yol boyunca kendilerine ve etrafindakilere yarar mı yoksa zarar mı vereceği, İstanbul’un girift yapısı kadar belirsizdir. Haliyle Ali Ekrem, “Bir Hande-i Ruhani”deki anlatıcıya tahsis ettiği retorik cihazları ve anlatıcının karakteri ile muhatabına yaklaşımını, diğer hikayelerde revize eder. Mesela içiyle dışı, ruhuyla eylemleri uyumlu olan âlimi resmetmek için anlatıcının bakışını onun bedenine odaklarken düşünceleri, istekleri ve eylemleri birbiriyle çatışan şehirli karakterleri betimlemek için anlatıcıların dikkatini, onların bedensel jestleriyle birlikte bu jestleri belirleyen toplumsal şartlara da çeker. Ayrıca üstün bilgisinden ötürü âlimi anlatıcısıyla eş pozisyona koyarken şehirli karakterleri anlatıcılarından bilgice aşağıda konumlandırır. “Bir Hande-i Ruhani”deki anlatıcıyı, muhatabına üst perdeden seslenerek doğruluk timsali âlimi onlara rol model sunan bir bilgiç gibi tasarlamasına rağmen diğerlerindeki gibi, muhatapla karakteri hakkında konuşarak kentli insanın yaşam tarzına dair genellemeler ve etik yorumlar yapan, görmüş geçirmiş biri gibi kurgular.

“Bir Hande-i Ruhani” diğer beş hikayeden karakter ve anlatı mekanı seçimi, anlatı süresi, olay örgüsü yapısı, anlatıcı-karakter konumları, anlatıcı-muhatap ilişkisi açısından ayrılsa da, anlatı ve anlatım zamanı noktasında onlarla ortaklaşır. Zira Ali Ekrem tüm idealist gerçekçi hikayelerinde anlatı/m zamanını, onları yazdığı tarihe yaklaştırıp 19. yüzyıla endeksler. Hikayelerin eylem, kurgusal aracılık ve gerçeklik düzlemlerini aynı çağda birleştirmek ona, 19. yüzyılın fotografik gerçeklik

algısına uyan ve tarihsel olguları yansılayan bir kurmaca dünya yaratma; ayrıca bu dünyayı Taine'in "ırk, muhit, an" hipotezi üzerinden meşrulaştırma imkanı verir. Bu fırsattan istifadeyle o, karakterlerini yaşadıkları yerler ve sahip oldukları nesnelerle birlikte bir tablo gibi resmeder. Ayrıca *Servet-i Fünun*'da 19. yüzyılın alamet-i farikası diye sunulan terakki ve tekamülü, hem karakterlerin deneyimlediği dünyevi olay hem bu olaylar dolayımıyla belirginleşen ideal bir görüş olarak, bu tabloya yerleştirir. Bu çerçevede âlimin bilimsel çalışmasını büyük çaplı ilerlemenin, yani medeniyetin gelişiminin uzantısı; kentli karakterlerin gündelik mücadelesiniyse küçük çaplı ilerlemenin, yani bireysel ve toplumsal gelişimin dışa vurumu olarak imler. Böylece makro düzeydeki gelişme, ilerleme için fenni bilgiyi; mikro düzeydekiler içinse makul düşünmeyle edinilmiş "namuslu" yaşam bilgisini en güvenilir, faydalı aygıt olarak sunar.

Ali Ekrem'in idealist gerçekçi hikayelerindeki kentli karakterlerin hepsi terakki ve tekamül yolunu, âlim gibi başarıyla tamamlayamaz. Hikayelerin dördünde, makul düşünme becerisine sahip olmayan; bu yüzden toplumsal baskılara veya zorluklara karşı duramayıp mağlup olan karakterler bulunur. "İptila-ı İşret"te (1896, 7-14-28 Mayıs) Fahir, "Beşik Hikayesi"nde (1896, 18 Haziran) Remzi, Ali ve Nefi adlı karakterlere odaklanılır; kötü aile ve arkadaş çevrelerinden ötürü alkolinin pençesine düşen, akıllarıyla nefislerini kontrol edemeyen bu karakterlerin hem kendilerini hem hamilik yaptıkları kadınları nasıl felakete sürükledikleri anlatılır. "Dey Kiroğlan"da (1896, 17-24 Eylül) ekmeğini at üstünde yolcu taşıyarak kazanan, çalışkan ve namuslu Ahmet Ağa merkeze alınır; aklını, bileği kadar iyi kullanamayan, "cahil" Ahmet Ağa'nın, kızını çıkarıcı ve kıskanç komşuların gazabına kurban verişini nakledilir. "Cemile"de de (1897, 24 Haziran) tıpkı Ahmet Ağa kadar gayretli, dürüst ama yoksul ve eğitimsiz Hasan Ağa'nın mesut aile tablosu

üzerinde durulur; aniden hastalanan kızları Cemile'nin tedaviye fırsat kalmadan ölmesiyle bu ailenin kahroluşu mevzu edilir. "Semere-i Hayat" (1898, 17 Mart) ise mutlu sonla biten tek hikayedir. Bu hikaye fuhşa ve alkole meyleden Sabit'in, aklını çalıştırıp irade göstererek hem kendini hem yardıma muhtaç bir kadını kurtarışını; böylece "ulu"laşmasını konu eder (s.30).

Bu beş hikayede Ali Ekrem –başarısız veya başarılı olması fark etmeksizin- makul düşünme ve davranma becerisini erkek karakterlere atfeder. Hatta "Bir Hande-i Ruhani"deki âlimin de erkek olduğu dikkate alınırsa onun, bilimsel yollarla ve/ya hayat tecrübesiyle edinilen bilginin sahibi olarak, bilgisi aracılığıyla kendini, başta kadınlar ve çocuklar olmak üzere toplumu ve dünyayı ileriye ve iyiye götürecek modern özne idealini cinsiyetlendirdiği anlaşılır. Ayrıca Ali Ekrem'in düzenli olarak aklı, bilgiyi, dolayısıyla egemenliği erkek karakterlere hasretmesi, hem *Servet-i Fünun*'da sunulan modern hayat stilindeki hem Avrupa merkezli modernizm anlayışındaki⁹⁸ ataerkil tutumla uzlaşır. Bu sebeple dramatik ve otoriter 3. tekil anlatıcıları da muhatabın ve dolayısıyla okurun ilgisini, karakterlerden ziyade karakterler dolayımıyla imlediği "ilerici, modern, erkek özne" idealine çekmekle yükümlü kılar. Anlatıcılar bu yüzden, sıklıkla anlatıyı bölerek mağlup karakterlerin başarısızlığını ideale uygunsuzluklarına bağlarken başarılılarıysa bu idealin mücessem modeli olarak sunarlar. Bu noktada "Bir Hande-i Ruhani"deki âlim, küresel ilerlemenin; "Semere-i Hayat"taki Sabit ise bireysel ve toplumsal ilerlemenin ideal erkek öznesi olarak öne çıkar. Dolayısıyla "İptila-ı İşret," "Beşik Hediyesi,"

⁹⁸ *Servet-i Fünun*'daki bilim, akıl, bilgi konulu yazılarda doğrudan cinsiyet göndermesi yapılmasa da, referans verilen ya da örnek gösterilen kişiler çoğunlukla erkeklerdir. Ayrıca bilhassa kadınlar hakkında yazılan köşe yazılarına bakıldığında kadınların, annelik, çocuk bakımı, iffet, güzellik, moda vb. ataerkil rol paylaşımına uygun konularla ilişkilendirildiği dikkat çeker. Bu durum, dergide genel olarak patriyarkal bir modernlik anlayışının hakim olduğunu gösterir. Kadınlarla ilgili yazılar için bkz. <http://www.servetifunundergisi.com/kategori/ictimaiye/ictimai-kadin/> Doğrusu ataerkil modernlik yaklaşımı *Servet-i Fünun* yazarlarına mahsus değildir. Rita Felski *Modernitenin Cinsiyeti* (2020) başlıklı çalışmasında, Avrupa merkezli modernlik literatürünün de erkekleri merkeze alırken kadınları ikincil konuma ittiğini bildirir. Bkz. Felski, 2000, s.9-22.

“Dey Kırışlan” ve “Cemile”deki erkek karakterlerin, “Semere-i Hayat”taki Sabit’e tezat oluşturarak onun başarısını parlatmak için folyo işlevi gördüğü alenileşir. Hal böyle olunca “Semere-i Hayat”a odaklanarak hikayede sunulan “ilerici, erkek özne” idealinin kurulumunu incelemek; bu ideal doğrultusunda, hikayenin fotografik ve tarihsel gerçekliğinin ne tür yazınsal tekniklerle tasarlandığını irdelemek önemli hale gelir.

“Semere-i Hayat”ta anlatıcı, Sabit’in on sekiz yaşındayken düştüğü fuhuş lemini ve buradan çıkmak için verdiği mücadeleyi tahkiye eder. O anlatısına, retrospektif bir bakışla Sabit’in on sekiz yaşındaki halini betimleyerek başlar. Övgü dolu  cümle üzerinden “ale’l-lf derecede” bir diplomayla henüz mezun olmuş; ahlaken “terbiyeli;” sarı bıyıkları yeni yeni terleyen “sevimli,” “şen şakrak” bir genç olarak onun eskizini sunar. (s.25) Sonrasında sözü, Sabit’in “gurur-ı şebabı”na getirir: Gençlik gururuyla bir an evvel “güzel esvap yaptırmak,” böylece kadınların ilgisine mazhar olmak istediğini anlatır. (s.25-26) Uzun uzun tarif ettiği bu isteklerle Sabit’in eskizine duygusal ve düşünsel bir boyut kazandırır. Karakterin eylemlerini düşüncelerine, bedensel jestlerini duygularına bağlar. Haliyle bir yandan karakter çizimini detaylandırır; öte yandan Sabit’in motivasyonları üzerinden onunla ilgili anlatacaklarına dair ipuçları verir. Anlatıcı aynı zamanda anlatıya karakterin teferruatlı tasviriyle başlayarak kendi konumunu da güçlendirir. Zira sadece Sabit’in yaşadığı olaylara vakıf olmadığını; onun böyleleri olaylar yaşamasına yol açan içsel saiklerini de bildiğini gösterir ve kendisini her şeyi bilen, güvenilir bir ses olarak takdim eder. Kendisine hasrettiği bu ayrıcalıklı konum sayesinde anlatısının doğruluğunu ve inandırıcılığını tesis eder.

Sabit'in hislerini ve düşüncelerini aktaran anlatıcı ne var ki, bu süreçte karakterin zihnini doğrudan yansıtmaz. Bunun yerine Sabit'in isteklerini “serveti kıt” genç erkeklere has bir durum gibi lanse eder:

Pederinden intikal etmiş olan iki üç yüz kuruş irat ile ne kadar süslenebilir? Süslenmediği halde öyle mektebin sıraları üzerinde dirsekleri yıpramış redingot eskisi [...] ile o mükellef arabalar içinde cevelan eden müzeyyen hanımların niğah-ı iltifatını cezbetmek kabil mi? (s.25)

Bu aforizmik geniş zamanlı sorularla Sabit'in içinden geçenleri, onun gibilere özgü genelgeçer hevesler olarak sunar. Böylece Sabit'in hislerine, fikirlerine bireyin iç dünyasından menkul, şahsi, biricik haller olarak yaklaşmaz; onları bağlamsallaştırır.

Sabit'in dikkat çekme ve beğenilme hevesini, İstanbul'daki “mesire” gibi kamusal alanlarda cereyan eden ilişkilene tarzıyla; yeni kıyafet edinme isteğini ise bu alanlarda sergilenen davranış kodlarıyla bağlantılandırır. Dolayısıyla Sabit'in motivasyonlarının, İstanbul'daki kent hayatı ve eğlenme kültürü tarafından belirlendiğini öne çıkarır. Onun yeni kıyafetler giyerek beğeni toplama talebinin de kendini bu konvansiyonel düzene uydurma çabasıyla kaynaklandığını ima eder.

Doğrusu anlatıcının, karakterini konumlandığı bu bağlam, 19. yüzyıl sonu İstanbul'daki kamusal hayat ve gezinti anlayışıyla örtüşür. Zira *Servet-i Fünun*'daki “İstanbul Postası”larında anlatılan mesire aktivitelerine bakıldığında⁹⁹ Sabit'in duygu ve düşünceleri dolayısıyla çizilen şablonunun, tarihsel gerçeklik iddiasıyla nakledilen bu yaşantıya benzediği fark edilir. Anlatıcının ifade ettiği gibi, mesirelerde “mükellef arabalar içinde” dolaşmalar; birbirine yabancı insanların, giyim kuşamları üzerinden birbirlerini değerlendirmesi; hatta bunlar arasından bazı

⁹⁹ “İstanbul Postası” Ahmet İhsan'ın düzenli olarak kaleme aldığı ve o hafta içinde İstanbul'da gerçekleşen etkinlikleri detaylı biçimde konu eden popüler kültür yazıdır. Mesire alanlarındaki ve modern parklardaki eğlenme ve dinlenme amaçlı geziler, Ahmet İhsan'ın bu köşede sıkça ele aldığı mevzulardan biridir. Nitekim o kendi deneyimlerinden hareketle bir yandan İstanbul'daki son gelişmelerden okurlarını haberdar eder; öte yandan alttan alta bu mekanlarda hakim olan kültürel yapıya, sosyalleşme tarzına, bu mekanlara yüklenen anlam ve işleve dair güncel bilgiler verir. Bu yazılardan birkaçı için bkz. Ahmet İhsan, 1896, 16 Nisan, s.82; Ahmet İhsan, 1897, 9 Eylül, s.2-3; Ahmet İhsan, 1898, 10 Kasım, s.156-157.

kadın¹⁰⁰ ve erkeklerin tanışarak flörtleşmesi, 19. yüzyıl sonu İstanbul’unda sıkça yaşanan olaylardır.¹⁰¹ Hal böyle olunca anlatıcının, düşünce ve duyguları vasıtasıyla Sabit’i tarihsel gerçeklik çerçevesine oturttuğu kesinleşir. Başka bir deyişle o, Sabit’i 19. yüzyıl sonu İstanbul’undaki dar gelirli genç erkeklerin temsili bir figürü olarak sunar. Dolayısıyla anlatısının da sahici, gerçekçi etkisini artırır.

Sabit’in istek ve heveslerini onun zihnine odaklanmadan açıklayan anlatıcı, bu şekilde Sabit ile arasına duygusal ve düşünsel açıdan mesafe koyar. Kendi zihni ile Sabit’in zihni arasında açıklık bakımından ters orantılı bir ilişki kurar. Yani kendi bakışını, görüşünü ne kadar öne çıkarırsa Sabit’in zihnini de o kadar arka plana iter. Bu hamle ona, kendi bilincini Sabit’inkinden üstte tutma fırsatı tanır. Fırsattan istifade ederek o, sadece Sabit’i tasvir edip onun başından geçenleri nakletmekle kalmaz; anlatısını bölerek Sabit’e ilişkin genellemeci açıklamalar, uyarıcı yorumlar ve öğretici tespitler yapar. Böylelikle anlatıcı aynı zamanda, muhatap ve okurla da iletişime geçer. Zira Sabit hakkında ya da onun arkasından dediklerini muhatap ve okura yönlendirir. Ayrıca anlatıcının muhatap ve okurla kurduğu iletişimi sağlamlaştırmaya; söylediklerinin onlar tarafından duyulduğunu, ciddiye alındığını garantilemeye çalıştığı da dikkati çeker. Sabit’in hislerini ve düşüncelerini aktarırken sarf ettiği aforizmik geniş zamanlı ifadeler bir yandan onun karakteri ile mesafelenmesini sağlar; öte yandan onun, mesajlarını alıcılara kesinlikle ulaştırma amacına da hizmet eder. Zira Sabit’i zengin olmayan, modern kentli, genç erkeklerin

¹⁰⁰ Mesire alanlarına gitmek 17. yüzyıldan itibaren kadınlar için önemli bir sosyal aktivite olmakla birlikte onların bu alanlarda varlıkları sürekli devlet denetimine tabi olmuştur. Kadınların buralarda nasıl giyineceği, nasıl davranacağı, hangi alanlara hangi günler gidip gidemeyecekleri muhtelif yasalarla belirlenmiştir (Çakır, 2009, s.83-85). Dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu’nda ne mesireler ne 19. yüzyıl itibarıyla yaygınlaşan millet bahçeleri hiçbir zaman, kadın ve erkeklerin rahatlıkla yana olabileceği heterojen alanlar olmuştur. Yine de özellikle millet bahçeleriyle Müslüman kadınların olmasa da gayrimüslim kadınların kamusal alandaki görünürlüğü artmıştır. (Küçük, 2019, s.58-72) Bu durum, kadın ve erkekler arasında açıktan olmasa da, gizli gizli flörtleşmelerin vuku bulmasına olanak sağlamıştır.

¹⁰¹ 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda mesire kültürüne dair genel bilgi için bkz. Çilli, 2023; Şenyurt, 2018.

temsili bir figürü olarak sunarak muhatap ve okurun da bu tip erkeklere yabancı olmadığı varsayımını ortaya atma şansı yakalar. Sabit üzerinden, 3. şahıs referansı ile genellemeci erkek tarifini yapar yapmaz şahıs kipini değiştirir ve “Hiç mesirelerde melâik-i cemâline nigeran olmak isteyen biçare-gân-ı sefaletе dikkat ettiniz mi?” (s.26) diye sorar. 2. çoğul şahıs göndermeli bu anı soru vasıtasıyla öncelikle muhatabı, böylesi insanlara aşına olan biri olarak varsayar. Ayrıca sorunun aniliği, gerçeklik düzlemindeki okurun da kendisini muhatapla karıştırmaya ve bu sorunun kendine yöneltildiğini sanmasına neden olabilir. Öyleyse ansızın “siz” diyerek sorulan bu sorunun, muhatap ile okur arasındaki düzlem farkını silikleştirmeye; muhatap gibi okuru da Sabit’in temsil ettiği insan grubuna aşına olarak işaretlemeye yaradığı belirginleşir.

Anlatıcı bu retorik hamle ile kendisini, muhatabı ve okuru müşterek bir paydada buluşturur; bu ortaklığa dayanarak onlarla samimi bir diyalog kurmaya çalışır. Başka bir deyişle muhatap ve okura, tanıdıkları biriyle ilgili bir şey anlatacakmış gibi yaklaşarak onları, kendisini pürdikkat dinlemeye davet eder. Doğrusu anlatıcının hikaye boyunca kullandığı sözcük ve cümle yapılarına bakıldığında, bu samimi iletişimi canlı tutmaya çalıştığı; bu sebeple meddahvari bir üslup benimsediği fark edilir. Örneğin anlatı boyunca “sen/siz” göndermeleriyle okur veya muhataba doğrudan bilgi soruları sorar. Karakterini anlatırken araya girip “ahlakından da bahsetmeli mi?” (s.26) minvalindeki sorularla muhatap ve okura laf atar. Sabit’in diğer karakterlerle ilişkisini anlatmak yerine onların diyaloglarını doğrudan vererek bu konuşmayı canlandırıyormuş gibi teatral bir etki yaratır. Tüm bu jestlerle anlatma eylemini canlı performansa yaklaştırarak muhatap ve okurun ilgisini taze tutar. Çünkü muhatabın ve okurun ilgisi tazelendikçe onlar, anlatıcının söylediklerine kendilerini kaptırabilir; onun ağzından çıkanları merakla

dinleyebilirler. Bu şekilde anlatıcı, muhatap ve okuru kolaylıkla etkisi altına alır; anlatının arasına soktuğu açıklamalarını, yorumlarını ve tespitlerini onlara sorunsuzca aktarır. Bir yandan muhataba ve okura, aşına oldukları veya -şehir dışında yaşıyorlarsa- hiç bilmedikleri modern kentli erkeğe dair tanıtıcı bilgiler verir; öte yandan Sabit’in düştüğü hatalar dolayısıyla onları -Sabit gibi modern kentli bir erkek olma ihtimallerinden hareketle- bu hatalara karşı dikkatli olmaya çağırır.

Sabit’in deneyimleri aracılığıyla anlatıcının, muhtemel modern kentli erkek okura bilhassa yönelttiği iki ikaz vardır. Bunlardan ilki, modern kamusal hayatta, zengini fakiri fark etmeksizin, genç erkeklerin kapıldıkları romantik aşkın aldattıcılığıdır. Nitekim “bir cananın aguşuna can atmaya” (s.26) giden Sabit’in karşılaştığı “levha-ı feci” (s.29) bu ikazın yapılmasına vesile olur. Zira “zeki” olmasına rağmen Sabit de bu aşk vaadine aldanmıştır. Bundan ötürü mezun olur olmaz bir memuriyet bulmuş; “on beş gün kadar” çalıştıktan sonra “ayın nihayetini beklemeyerek refikasından birine maaşını kırdır”mış; borç parayla “bir hafta” içinde yeni kıyafetler alıp arzuladığı sevgiliye kavuşmak için yollara düşmüştür. (s.26) Anlatıcı Sabit’in kısa sürede hallettiği işlerin çokluğunu vurgulayarak onun isteğinin yoğunluğunu belirtir; ama bu hevesli genci görenlerin, “her hal ve vazında Don Kişot’a bir numune bulabileceği”ni de muhataba/okura söyler (s.26). Bu benzetmeyle Sabit’in aşırı çabasının yel değirmenleriyle savaşılan Don Kişot’un mücadelesi kadar nafil olduğunu sezdirir. Sabit’in gittiği evde karşılaştığı manzarayla da bu imasını doğrular. Şöyle ki Sabit, gideceği evde ona sevgi ve iltifat dolu bir kucağın açılacağını umarken bir kadının “namusuna” zarar vermenin eşine gelir; çünkü karşısına çıkan kadın fuhşa zorlanan bir çaresizdir. Bu sebeple kadın, Sabit’i arzu ve istekle sarmalamak yerine Sabit’in verdiği cüretle onun ayaklarına kapanır; ondan, kendisini bu çukurdan kurtarmasını ister. İşte Sabit’i “taacüpten

taaccübe” (s.27) sürükleyen bu manzara anlatıcıya, evlilik dışı, masum aşk hayallerinin nelere bedel olduğunu gösterme fırsatı verir. Böylece, muhtemel okuru da, fuhuş tehlikesine karşı uyarır. Doğrusu hikayenin yazıldığı 19. yüzyıl sonu Osmanlı İmparatorluğu’nda fuhuş, resmen kabul edilen güncel sorunlardan biridir. (Boyar ve Fleet, 2014, s.356) Dolayısıyla anlatıcı, Sabit’in başına gelenler üzerinden muhtemel okuru, bu probleme karşı uyarır.

Anlatıcının modern kentli erkek okura yaptığı ikinci uyarı, kıyafet meselesiyle alakalıdır. Modern kentin sokaklarındaki, kamusal alanlarındaki kalabalıklarda insanların birbirini tanıması zordur. Bu yabancılık hali Georg Simmel’in (2009) belirttiği gibi modern kentli insanları “ihtiyatlı” olmaya iter. (s.318-329) İhtiyat gereğince kalabalıklar içindeki insanlar birbirlerine itimat etmezler. Bundan dolayı öncelikle karşılaştıkları insanın giyim kuşamına ve görüntüsüne bakarlar; gördüklerine binaen geliştirdikleri kategoriler üzerinden o insana güvenip güvenmeyeceklerine karar verirler. Haliyle modern kentte kıyafet sadece bedeni örten bir nesne olmaktan çıkar; aynı zamanda kişinin ekonomik durumuna, eğitimine, terbiyesine, mensubiyetine vb. dair ipuçları veren bir sembole dönüşür. Ancak anlatıcı bu sembolik aracın yanıltıcı olabileceğinin altını çizer. Zira giyinme biçimleri bu şekilde kalıplaştıkça insanlar sadece kıyafet değiştirerek olmadıkları birinin kılığına da bürünebilirler. Nitekim Sabit’i bir masumun namusunu kirletme tehlikesiyle burun buruna getiren Akbaba, tam da böyle bir adamdır. Akbaba, Sabit’in heyecanla gittiği evin sahibidir. Anlatıcı, Akbaba’nın fiziksel özelliklerini, davranışlarını, kıyafetini teferruatlıca tasvir ederek onun “ciddi adamlar” gibi giyindiğini belirtir; ama öyle sanılacağı gibi biri olmadığını vurgulamak için Sabit ile Akbaba arasında geçen diyalogu gösterir. Bu noktada anlatıcının, sözü Sabit ve Akbaba’ya bırakması, ikazının etkisini artıran bir anlatım

jestidir. Zira okuru konuşulanlara şahit kılarak uyarısının haklılığını onlara teyit ettirir. Böylece “ciddi adam” intibası veren Akbaba’nın “namuslu” bir kadını, bir erkeğe önce rakı, sonra bedenini sunmaya nasıl zorladığını, okurun kendi kulaklarıyla işitmesini sağlar. Bu yolla Akbaba’nın kıyafetinin “adamı” olmadığını çarpıcı şekilde gösterir ve okuru bu tip insanlara karşı temkinli olmaya çağırır.

Yalnız, anlatıcının diyecekleri bu uyarılarla bitmez. Sabit’in farkında olmadan koşarak gittiği tehlikeden nasıl son anda kurtulduğunu da nakleder. Sabit’e çıkış yolunu gösteren rehber, akli ve zekası olur. Anlatıcının, sıkça vurguladığı gibi Sabit zeka ve “kuvve-i idrakiye” (s.26) sahibidir; ama gençlik gururuyla gaflete düşmüştür. Gittiği evdeki tuhafliklar, onun gafletten uyanmasını ve aklını başına devşirmesini sağlar. Zira o, Akbaba’nın davranışlarındaki riyakarlığı ve kadının vücudundaki huzursuzluğu ilk bakışta sezer; içtiği rakının da verdiği rahatlıkla kadına ne olup bittiğini açıkça sorar. Böylece kadının oraya nasıl düştüğüyle birlikte orada dönen dolapları da öğrenir. Hemen bir plan yapar. “[İ]ffet-i nisvaniyeye mukattil-i menhus olan [bu] yuva”yı gerekli yerlere şikayet edip Akbaba’yı hapse attırır; çaresiz kadının namusunu ve kendi haysiyetini kurtarır (s.29-30). “İsmet-i mücesseme” olan kadını kız kardeşi gibi himayesi altına alır ve o gün içinde, görev icabı taşraya giden bir efendiyle evlendirir. Anlatıcı bu olaydan sonra zamanı hızla ileriye sararak altı yıl sonrasına getirir. Sabit o günden sonra gençlik gururundan kurtulmuş; kısa sürede evlenmiş; hatta bir de evlat sahibi olmuştur. Bir gün kapısını “zeka-cuşan” bir oğlan çocuğunun elinden tutan bir adam çalar. Bu adam kendini “namusunu kurtardığınız kadının zevci” olarak tanıtır (s.30). İşte bu sahnede Sabit, mavi iri gözlerinden zeka parlayan bu oğlan çocuğu dolayısıyla, altı yıl önceki o kötü gecede aldığı doğru kararın ödülüyle karşılaşır.

Sonuç olarak Ali Ekrem “Semere-i Hayat”ta Sabit’in başına gelenler aracılığıyla modern kentli erkeğe “doğru” yaşam rehberi sunar. Dramatik ve otoriter 3. şahıs anlatıcı tasarımıyla o, modern kenti muhtelif sosyo-ekonomik sınıflardan gelen insan kalabalığına sahip; düzenli eğlence ve dinlenme alanları olan; caddelerinde arabalar dolaşan; yeni nesli yetiştiren okulların bulunduğu gelişmiş bir mekan olarak tasvir eder. Fakat gelişme nihayete ermediği için bu mekanın tüm sorunlardan münezzeh de olmadığını imler. Sabit’in gençlik hatası aracılığıyla modern kentte var olan romantik aşk hayali, kıyafetlerin aldaticılığı ve fuhuş gibi güncel sıkıntılara dikkat çeker. Bunları aşmanın aracı olarak bilhassa erkeklerin akıl ve zekasına işaret eder. Bu doğrultuda evliliği de bireysel, toplumsal ve hatta küresel ilerleme için makul bir yol olarak sunar. Zira “namuslu” kadınlar ile “ulu yürekli” âkıl erkeklerden üreyen “zeka-cuşan” bir “erkek” nesil, gelecekteki ilerlemeyi garantileyecektir.

3.3 “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden”: Terakki ve tekamüle dair diyaloglar

Servet-i Fünun’da yayımlanan idealist gerçekçi hikayelerin öncü yazarı Ali Ekrem, bu hikayeleri tasarlamak için en çok, otoriter retorik anlatım yöntemine başvurur. Ondan sonraysa salt gösterim yöntemini devreye sokar. Ahlaka ilişkin konuşmalar anlamına gelen “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” başlıklı hikaye serisini, en arkaik gösterme tekniği olan diyalog üzerine inşa eder. Beş farklı hikayeden oluşan bu seride, anlatıcı ögesini askıya alarak sözü doğrudan karakterlere bırakır ve onların arasında geçen konuşmaları kaleme alır. Bu yazınsal hamle Ali Ekrem’e, hikaye yapısındaki anlatıcı ve muhatabın bulunduğu kurgusal aracılık düzlemini tedavülden kaldırıyormuş; kurgusal eylem düzlemindeki karakterler ile bildirişim düzlemindeki

gerçek okurları karşı karşıya getiriyormuş gibi bir illüzyon yaratma fırsatı sağlar.¹⁰²

Fırsattan istifadeyle yazar, “Mükâlemât-ı Ahlakiye”den serisinde teatral retorik tasarlar.

Retorik kurulumundaki değişime paralel olarak bu hikayelerde oluşturulan gerçekçilik ve sahicilik efekti; dolayısıyla okur üzerinde yaratılan tesir farklılaşır. Şöyle ki retorik anlatımlı hikayelerinde Ali Ekrem, anlatı/m zamanını, hikayelerin yazılma tarihi ile üst üste bindirmiş ve kurgusal aracılık ile eylem düzlemindeki öğelerin hepsini (anlatıcı, muhatap, karakterler, anlatı/m zamanları, anlatı/m mekanları) tarihsel gerçekliğe yaklaştırmıştır. Akıp giden tarihsel gerçekliği kurgusal düzlemde replika etmek için karakterlere dair her şeyi (fiziksel ve bilişsel özelliklerini, eylemlerini, sahip olduğu eşyaları, bulundukları mekanı vs.) hakim 3. tekil şahıs anlatıcıların dile getirdiği blok betimlemeler yardımıyla dondurulmuş fotografik görüntülere çevirerek yansıtmıştır. Bu yansımayı Hyppolyte Taine’in “ırk, muhit, an” hipotezine uygun olacak şekilde temellendirmiştir. Dolayısıyla bu hikayelerinde hakim 3. tekil şahıs anlatıcı öğesini, terakki ve tekamül doğrultusundaki “ideal” insan formunun ve davranış biçimlerinin statik, sahici, gerçekçi görüntüsünü sunmak ve okuru bu doğrultuda yönlendirmek için araçsallaştırmıştır. Oysa “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisinde her ne kadar anlatı/m zamanını, yine yazılma zamanı ile örtüştürse de, kurgusal öğeleri kelimelerden meydana gelen statik fotografik görüntüler dolayısıyla projekte etmez. Bunun

¹⁰² Edebiyat tarihi boyunca yazarlar, muhtelif yollarla kurgusal aracılık düzlemindeki anlatıcının varlığını silikleştirmeye, görünmez hale getirmeye çalışmıştır. Ne var ki anlatıcısı olmayan bir anlatıyı kesinlikle tasarlayamamışlardır. Zira nasıl ki gerçek hayatta her anlatılanın bir anlatanı olmak zorundaysa kurgusal düzlemde de her olay örgüsünün bir nakleden mecburen bulunur. Yani yazarlar, farklı saiklerle başvurdukları yöntemlerle sadece anlatıcının varlığını kamufle edebilmiş, gizlemiştir; ama anlatıcıyı tamamen yok edememişlerdir. Dolayısıyla Ali Ekrem de, baştan sona diyaloglardan oluşan hikayeler tasarlayarak anlatıcının varlığını örtükletirse de, bu sadece illüzyonist bir hamledir. Ne anlatıcıyı ne de onun bulunduğu kurgusal aracılık düzlemini tamamen imha eder. Zaten hikayelerdeki diyaloglar arasına sıkıştırılan ve parantez içine alınan, bedensel jestlerle, mekanla vs. ilgili bilgiler, -her ne kadar arka plana itilse de- anlatıcının varlığına işaret eder.

yerine kurgusal eylem düzlemini performatifleştirir; karakterleri adeta repliklerini seslendirip rollerini icra eden oyuncular olarak tasarlar. Karakterlerin eğitim seviyesine, terbiye durumuna, aile yapısına, düşüncelerine ve eylemlerine dair betimlemeleri, onların konuşmalarının içine yerleştirir. Diyaloğun parçası haline gelen bu bilgilendirici ve değerlendirmeci tarifler sayesinde karakter kurulumunu fotografik görüntülere dayandırarak sahicleştirir. Sahicilik iddiasındaki görüntüleri ise karakterlerin bedensel ve düşünsel jestleri ile bütünleştirerek dinamik hale getirir. Yani karakterlerin özelliklerini onların bedensel ve zihinsel eylemleriyle iç içe geçirir ve bunları peş peşe sıralar. Bu yolla akışkan, hareketli gösteri sekansları oluşturur. Dolayısıyla “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” başlıklı hikayeleri sadece okunmaya yönelik anlatılar olmaktan çıkarır; kulakla duyulabilecek ve göz önünde canlandırılabilir, gösterimsel anlatılara dönüştürür. Haliyle okuru da, hikayedeki karakterlerin hem dinleyicisi hem seyircisi pozisyonuna sokar. Diğer bir tabirle hikaye karakterlerini idealin sözcüsü olarak yapılandırır. Okur üzerinde de, bu ideal sözcünün konuşmalarına ve bedensel jestlerine kendi gözüyle, kulağıyla şahitlik ediyormuş gibi bir intiba bırakır. Görselleştirilebilen hareketli sekanslar aracılığıyla hem kurgusal düzlemdeki konuşmaların gerçekçi efektini katmerlendirir hem de karakterlerin düşünce ve eylemlerinin, okur üzerindeki etkisini artırır.

Doğrusu “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” başlıklı hikaye serisini, başlığının dışında müşterekleştiren nokta, işte bu teatral retorik tasarımıdır. Bu tasarım sayesinde söz konusu hikayeler, idealist gerçekçilik kategorisine girer. Hal böyle olunca Ali Ekrem’in mezkûr hikaye serisini yakından incelemek gerekli olur. Zira böylesi bir incelemeyle bu hikayelerdeki anlatı ve karakter yapısı açığa çıkarılabilir; bu hikayelerde kullanılan gösterim tekniği, anlatısal illüzyonlar ve retorik kurulum teferruatlıca serimlenebilir. Ayrıca hikayelerin biçim ve içeriğinin, *Servet-i Fünun*’da

nakledilen tarihsel gerçeklikle nasıl kesiştirildiği ortaya konabilir. Böylece bu hikayelerde terakki ve tekamül fikrinin işleniş biçimi ve bunların otoriter retorik anlatımlı hikayelerle örtüştüğü ya da ayrıştığı taraflar açıklanabilir.

Bu doğrultuda “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisine yakından bakıldığında Ali Ekrem’in her hikayede başka başka karakterler kurguladığı dikkati çeker. Farklı isimlerdeki, yaşlardaki ve eğitim seviyelerindeki karakterler her hikayede, ayrı bir konu üzerine söyleşirler. Bu söyleşiler art arda ilk kez okunduğunda her birinde, tanışık iki ve/ya üç kişinin, gündelik yaşamlarına ilişkin, birbirinden bağımsız konular hakkında hasbihal ettikleri zannolunabilir. Oysa bunlar daha dikkatlice okunduğunda her birinde, 19. yüzyılın sonunda hem Osmanlı İmparatorluğu’ndaki hem başta Avrupa olmak üzere, dünyanın farklı yerlerindeki siyasetçilerin, bürokratların ve entelektüellerin ciddiyetle ele aldıkları aktüel meselelere yer verildiği fark edilir. Üstelik bu aktüel meseleleri, kendilerini Osmanlı İmparatorluğu’nun halihazırdaki entelektüelleri olarak konumlandıran *Servet-i Fünun* yazarları da dergideki farklı köşelerde, çeşitli veçheleriyle irdelemiştir. Nitekim bu durum, *Servet-i Fünun* zemininde kurmaca olmayan köşeler ile kurmaca arasındaki içerik alışverişini alenen dışa vurur. Zira, hikayelerin yazılma tarihine göre sıralamak gerekirse, modern eğitim sistemi, serbest ticaret ekonomisi, mantık dairesinde tartışma ve eleştiri sunma adabı, çocuk/bebek bakımı ve modern evlilik sistemi, dergideki kurmaca olmayan yazılar ile “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisindeki hikayelerin müşterek içeriğini oluşturur.

Bu noktada *Servet-i Fünun*’daki kurmaca dışı aktüel içeriğin kurmacanın sınırları içine hangi şekillerde girdiğini açıklamak ve dış gerçeklikle bağlantı kurmak için kurgusal düzlemde ne tür yazınsal stratejiler geliştirildiğini serimlemek için kısaca bu hikayelerin olay örgüsünden bahsetmek yerinde olur. “Mükâlemat-ı

Ahlakiyeden I’de (1896, 28 Mayıs) modern eğitim sistemi meselesi, “on sekiz yaşında” bir “şakirt” olan Ata ile babasının, Ata’nın eğitim durumu ve muhtelif alanlardaki bilimsel bilgilere yaklaşımı hakkındaki konuşmaları dolayısıyla ele alınır. (s.183-187) Üstelik hikaye içinde Ata’nın babası, oğlu ile konuştukları bu konuların “bugün Avrupa’da âzâm-ı ulemayı meşgul eden ‘terbiye-i etfal’ ilmine müteallik” (s.184) olduğunu söyler. Babanın bu açıklaması sadece oğlunun perspektifini genişletmek için verdiği bir bilgi değildir; aynı zamanda ontolojik düzlemdeki okur için de, elindeki metnin entelektüel bağlamına işaret eden bir malumdur. Bu malumat aracılığıyla kurmaca içinde kurmacanın konusunun, gerçek dünyadaki güncel meselelerle alakalı olduğu ortaya konur. Bu şekilde okurun dikkati, karakterlerin modern eğitim sistemiyle ilgili öne sürdükleri fikirlere çekilir. Ayrıca karakterlerin ifadeleri dolayısıyla modern eğitim sistemi üzerine düşünmeye başlayan okurun zihninde dolaylı olarak, bu eğitim sisteminin ne olduğuyla, bunun çağdaş dünyada nasıl ele alındığıyla ilgili merak uyandırır.

Hikaye karakterinin kendi fikirlerini açıklarken dış dünyadaki güncel olgulara ve/ya olaylara referans vermesi, “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden II”de (1896, 5 Temmuz) de görülür. İkinci hikayede serbest ticaret ekonomisi, isimleri bilinmeyen, aile dostu iki erkek arasındaki diyalog vasıtasıyla işlenir. Bu kişilerden birinin Ali adında, “mektepten çık”mak (s.290) üzere olan bir oğlu vardır. Hikaye boyunca iki arkadaş Ali’nin, mezun olduktan sonra hangi mesleği seçmesi gerektiğini tartışır. Ali’nin babası, oğlunun devlet ricalinde çalışmasından yanayken babanın arkadaşı, doğrudan serbest ticaret ekonomisi mefhumundan bahsetmese de Ali’nin buna uygun mesleklerden birine yönelmesini savunur. Arkadaş karakteri bu savunusunu güçlendirmek için bu mesleklerde başarılı olmuş kişilerden bahseder. Örnek verdiği kişiler, gerçek dünyada yaşamış ya da hala yaşamakta olan, icatları ve buluşlarıyla

isimlerini dünya tarihine yazdıran insanlardır. Kurgusal karakterin önermesini desteklemek için ölmüş ya da hayatta olan gerçek insanları emsal göstermesi, kurmaca içinden dış gerçeklikle, destekleyici bağ kurulduğunu açık eder. Bu bağ vasıtasıyla okurun ilgisi de serbest ticaret ekonomisine, bu sistem sonucunda ortaya çıkan yeni meslek gruplarına ve bu alanlarda yakalanan yeniliklere ve başarılarla çekilir.

İlk iki hikayede dış dünya ile kurulan aleni bağlantının aksine üçüncü hikayede daha dolaylı bir ilişki tasarlanır. Bu hikayede mantık dairesinde tartışma ve eleştiri adabı konuları, üç erkek karakter arasında cereyan eden konuşmalar vasıtasıyla gündeme getirilir. Bu karakterler, aynı evde yaşayan ve “sekiz seneden beri arkadaş” olan Sabit ile Remzi ve Sabit’in ağabeyidir. (s.323-326) Sabit Remzi’ye bir matematik probleminin çözümünü anlatırken Remzi konuyu manipüle edip Sabit’i aşığalamaya başlar. Sabit Remzi’yi sakinleştirip makul düşünmeye davet ettikçe Remzi’nin ses tonu yükselir ve hakaretlerinin şiddeti artar. Bu tartışmanın hararetlenmesiyle söze, bu iki genci izleyen Sabit’in ağabeyi girer. Ağabey, başta Remzi olmak üzere bu iki gence, tartışma adabına, makul düşünmeye, bilimsel hakikatlerin kabulüne ve eşitlikçi ilişki kurmaya ilişkin nasihatler verir. Doğrusu bu hikayenin yazıldığı dönemde Osmanlı edebiyatçıları arasında Dekadanlar ve Klasikler gibi polemiklerin sürmekte olduğu; bunlarda hakarete varan sözlerin sarf edildiği, manipülatif itirazların ve savunuların yapıldığı hatırlanırsa bu hikayenin örtük biçimde, güncel polemik adabına yönelik bilimsel hakikatleri ve makul düşünmeyi esas alan bir eleştiri sunulduğu anlaşılır. Sonuçta üçüncü hikayede açıktan olmasa da, dış dünyada gerçekleşen bir olaya gönderme yapılır ve okurun, bu bağlantı üzerinden mevcut polemik adabı üzerine eleştirel düşünmeye sevk edilir.

Üçüncü hikayedeki bu dolaylılığa karşılık dördüncü hikayede (1897, 20 Ağustos) yine doğrudan gerçek hayata gönderme yapılır. Bu hikayede üç erkek karakter -Şakir, Şakir'in arkadaşı ve Şakir'in babası- bebek/çocuk bakımının nasıl olması gerektiği hakkında münakaşa ederler. İki arkadaş aralarındaki münakaşayı çözüme kavuşturduktan sonra Şakir'in arkadaşı, Şakir'den bu konulara dair daha fazla malumat almak ister. Bu istek üzerine Şakir, “[g]eçen nüshasında *Servet-i Fünun* Doktor Besim Ömer Bey'in âsârını bir güzel surette ilan etmişti. Onları al, dikkatle mütaala et, pek çok müstefit olursun” tavsiyesinde bulunur (s.278). Şakir'in bahsini ettiği Doktor Besim Ömer (1862-1940) ebelik, kadın ve çocuk sağlığı eğitimi almak için 1887'de Paris'e gitmiş ve eğitimini tamamlayıp 1891'de döndükten sonra bilfiil hekimlik yapmıştır. Ayrıca kendisi, sahip olduğu bilgiyi, kaleme aldığı kitap ve makalelerle yaygınlaştıran, ünlü bir Osmanlı entelektüelidir.¹⁰³ Şakir'in işaret ettiği gibi *Servet-i Fünun*'un 283. sayısında hakikaten, “Zarif Bir İlan” başlığı ile Ahmet İhsan, Besim Ömer'in *Sıhhatnüma-yı Tenasül* (1891) kitabının tanıtımını yapmıştır (s.364). Ayrıca Besim Ömer'in dergi ile bağlantısı bu ilanla sınırlı kalmaz; o, derginin 313 ile 330. sayıları arasında on bir yazıdan oluşan “Çocuklara Aş yahut Validelere Hediye” başlıklı çocuk/bebek bakımına ilişkin bir seri de kaleme alır.¹⁰⁴ Dolayısıyla Şakir'in kurgusal eylem düzleminden gerçeklik düzlemindeki *Servet-i Fünun*'a ve Doktor Besim Ömer'e referans vermesi, kurmaca içindeki yargıların gerçek kaynaklar üzerinden doğrulandığını gösterir. Bu şekilde bir yandan kurgusal düzlem, gerçekliğin izdüşümü olarak tasarlanır öte yandan bu izdüşüm aracılığıyla okur da, başta Besim Ömer'in eserleri olmak üzere, bebek/çocuk bakımına ilişkin tıbbi literatüre yönlendirilir.

¹⁰³ Besim Ömer'in [Akalın] hayatına; ebelik, kadın ve çocuk sağlığı alanında yaptığı çalışmalara; bu çalışmaların 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda sürdürülen nüfus arttırma politikaları çerçevesindeki derinlikli analize dair bilgi almak için bkz. Balsoy, 2013, s.13-26.

¹⁰⁴ Bu yazı serisini görüntülemek için bkz. <http://www.servetifunundergisi.com/author/besimomer/>

Beşinci hikayede (1896, 28 Mayıs) ise gerçek hayatla bağlantı kurmak için kullanılan yöntem, diğer hikayelerdekinden ayrışır. Bu hikayede evlilik meselesi yaşça büyük iki erkek arkadaşın “müzakere”si (s.87) üzerinden işlenir. Bunlardan biri, “yirmi beş yaşında;” okulunu başarıyla bitirdikten sonra “kaleme” giren; dört yıldır “kemal-i ced ve gayretle vuku bulan mesai[sini] takdiren ve emsalini tergiben maaşı[na] iki yüz elli kuruş zam buyurul”an Şefik’in babasıdır. (s.87-90) Baba, dostuna oğlunun kazandığı zammı müjdeledikten sonra Şefik’i evlendirme fikrini açar. Bu fikirden yola çıkarak iki arkadaş evliliğin ne anlama geldiği; görücü usulü evliliğin, iç güveysiliğin ve küçük yaşta evliliğin sakıncaları; toplumun evliliğe yanlış bakışı hakkında “müzakere” ederler. Müzakere sürecinde görücü usulü ve erken yaşta evliliğe karşı çıkan arkadaş karakteri bu görüşlerini, bir paşanın yaşadıklarını misal göstererek kanıtlamaya çalışır. Ne var ki hikaye içinde paşanın kimliğine dair net bir bilgi verilmediği için hakikaten böyle birisinin var olup olmadığı; dolayısıyla aktarılan anekdotların yaşanıp yaşanmadığı da bilinmez. Haliyle kurmaca içinden, kurmacanın dışıyla, yani gerçeklikle doğrudan bir bağlantı kurulup kurulmadığına dair de kesin bir yargıda bulunulamaz. Buna karşın ister hakikaten deneyimlenmiş isterse kurgu olsun bu anekdotların, “yaşanmışlık” vurgusuyla aktarıldığı; bu yolla hikaye içindeki önermelerin gerekçelendirildiği kesindir.

“Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisindeki hikayelerin olay örgüsüne kısaca bakıldığında dahi, *Servet-i Fünun* başta olmak üzere 19. yüzyıl sonunda muhtelif mecralarda tartışılan güncel meselelerin kurmacanın içine sokulduğu; bu şekilde hikayelerin anlatım zamanı ile yazılma zamanının ortaklaştırıldığı görülür. Ayrıca bu zamansal kesişimin yalnızca, retorik anlatımlı hikayelerde olduğu gibi olay örgüsü ile güncel hayattaki olay ve/ya olgular arasında benzerlik kurularak yapılmadığı;

kurgusal düzlemin sınırlarını ihlal etmek pahasına,¹⁰⁵ doğrudan hikaye karakterlerinin gerçek dünyaya referans vermesiyle tasarlandığı dikkati çeker. Zira kurgusal düzlem içinden açıkça dış dünyadaki gerçeklere işaret edilmesi, hikayelerin kurgusal düzlemi ile ontolojik bildirişim düzlemi arasındaki sınırların aşılmasına yol açar. Bu sınır aşımı yüzünden hikayelerdeki diyalogların, gerçek hayattaki iki insanın konuşmasının diktesi mi, yoksa kurgulanmış sohbetler mi olduğu muğlaklaşır. Nitekim gerçekliğe referans yaratılan bu muğlaklık sayesinde gerçek ile kurgu arasındaki ayırım silikleşir; bu şekilde kurgu, gerçeğin içine çekilir.

Dolayısıyla bu hikayeler, alelade hayali diyaloglar olmanın ötesine taşınarak “hakiki”leştirilir ve inandırıcı bir atmosfere büründürülür. “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisindeki hikayelerin sokulduğu sahici ve inandırıcı atmosfer aynı zamanda muhtemel okurların bu metinlere yaklaşımını da belirler. Zira bu atmosfer dolayımıyla okurlara ellerindeki metnin, sadece onlar keyif alsınlar ya da boş vakitlerini değerlendirsinler diye yazılan, sıradan kurgular olmadığı mesajı verilir. Bilakis onlar, eğlenmenin yanı sıra çağdaş hayatın ciddi meselelerine dair kıymetli bilgiler de edinmeleri için kaleme alınan, hakiki anlatılardır. Bu mesajı alan muhtemel okur, hikayelerdeki tartışmaları, mantık yürütmeleri daha dikkatle takip etmeye başlar. Böylelikle okur, karakterlerin konuşmasına kendini kaptırabilir; onların görüşleri üzerine bilfiil kendisi kafa yorabilir; hikayelerin sonunda imlenen ahlaki öğretileri kendi eleştirel süzgecinden geçirerek onlara karşı öznel tavır geliştirebilir.

¹⁰⁵ Anlatıbilim literatüründe, kurgusal düzlemdeki öğeler ile gerçeklik düzlemindeki öğelerin beklenmedik yer değiştirmeleri, sınır ihlali olarak yorumlanır. Bu tarz ihlaller, literatürde metalepsis terimiyle adlandırılır. Çok farklı şekillerde yapılan metalepsisler anlatı içinde muhtelif amaçlara hizmet ederler. Metalepsisin türleri, işlevleri ve literatürde nasıl ele alındığına dair genel bilgi edinmek için bkz. Dervişcemaloğlu, 2019, s.141-154.

“Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisinde konu edilen güncel meseleler elbette, yalnızca karakterlerin konuşması dolayısıyla okurlara hatırlatılıp onların şahsi fikrine sunulmaz. Ayrıca hikayelerde bu konulara ilişkin bütünlüklü çözüm önerileri de verilir. Başka bir deyişle okur, önüne açılan aktüel konuların eğrisi doğrusu üzerine düşünürken; karakterlerin öne sürdüğü farklı görüşleri tartıp biçerken; bunların hangisinin doğru olduğuna dair nihai bir karara ulaşmaya çalışırken tek başına bırakılmaz. Hikayeler içinde okurun, bu konulara nasıl yaklaşma gerektiğini imleyen ve nihai doğruya işaret eden izler konur. Bu yönlendirici izler, hikayelerde müşterekleşen karakter yapısı, konuların tartışılma düzeni ve ahlaka ilişkin çıkarımların ideolojik temeli aracılığıyla tasarlanır. Yani incelenen seride çizilen karakterler ve ele alınan meselelerin değişkenliğine karşılık hikayelerde ortak bir gösterim yapısı vardır ki bu yapı üzerinden hikayelerde güncel meselelere ilişkin ideal bir düşünce ve eylem rotası önerilir. Bu rotayı gün yüzüne çıkarmak için işe, müşterek karakter yapısını incelemekle başlamak yerinde olur.

“Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisindeki karakter kadrosu, sırf erkeklerden oluşur. Dolayısıyla bu hikayeler, bir nevi “erkek muhabbetleri” olarak okunabilir. Erkek karakterleri birbirleriyle konuşmaya sevk eden etmen ise sahip oldukları “biraderlik” bağıdır. Her hikayede karakterlerin birbirlerine “ağabey,” “birader,” “kardeşim” gibi hitaplarla seslenmesi, bu bağın bariz bir göstergesidir. Zira bu hitaplarla aralarındaki “uhuvvet”i ortaya koyarlar. Ne var ki erkek kardeşlik ilişkisi hikayelerde illa, aile üzerinden kurulmaz. Her ne kadar üçüncü hikayede olduğu gibi bazı karakterler ağabey-küçük erkek kardeş pozisyonunda olsa da, bu seride genel olarak altı çizilen nokta, kan bağından ziyade ortak deneyim, dayanışma ve dostluk aracılığıyla kurulan muhabbet bağıdır. Muhabbet, erkek karakterlerin yan yana gelebilmelerini; birbirlerine “biraderlik” yapabilmelerini; böylelikle aileye benzeyen

ama aileden daha geniş bir sosyal topluluk kurabilmelerini sağlar. Bu durum, erkek muhabbetlerinden oluşan “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisinin “biraderlik” şeklinde adlandırılabilir, erkek merkezli toplumsal bir düzen tahayyülü üzerine kurulduğunu açık eder. Bu tahayyül, hikayelerde tartışılan güncel meselelerin “doğru” yorumları sayesinde kurulur ve “ideal” bir yapı olarak lanse edilir. Bu tahayyülün idealliği, bu yapı aracılığıyla ulaşılabilecek terakki ve tekamül hedefi üzerinden meşrulaştırılır. Dolayısıyla bahsi edilen hikayelerde karakterlerin fikirleri ve davranışları aracılığıyla ileri sürülen ahlaki öğretiler de, terakki ve tekamül misyonuyla üretilen “biraderlik” düzeninin etik temelini oluşturur.

“Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisinde tahayyül edilen eril toplumsal düzenin “biraderlik” ağı etrafında örülmesi, söz konusu yapının eşitlik ilkesine göre tasarlandığına işaret eder. Çünkü yaş, fiziksel özellik, ebeveynin yaklaşımı vb. birçok açıdan ayrışmalarına rağmen aile içinde, hak ve yetki bakımından birbirlerine en yakın olan; aralarında dönüşümlü olarak hem rekabet hem dayanışma ilişkisi bulunan üyeler, kardeşlerdir. Aile içindeki konumlandırmaya benzer biçimde hikayelerdeki karakterler de, birbirleriyle eşit söz söyleme, karar verme ve eyleme geçme hakkına sahip; hem birbirleriyle düşüncelerini yarıştıran hem de birbirlerine destek olan biraderler olarak çizilir. Haliyle onların diyalogları, erkek kardeşler arasındaki tartışmayı andırır.

Tabii, “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden”de tasarlanan eşitlikçi diyalogun oldukça cinsiyetçi olduğunu da göz ardı etmemek gerekir. Zira erkekler gibi kadınlar da kardeş kategorisi içine girer. Buna karşın kardeş grubunu sadece erkeklerden ibaret görmek, dolayısıyla bu daireden kadınları ihraç etmek, cinsiyet ayrımcılığına dayalı, eril bir eşitlik ve özgürlük anlayışı sunar. “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisinde de hiçbir kadın karaktere söz verilmemesi; kadınların sadece erkekler tarafından bahsi

edilen ve ne yapıp yapmamaları gerektiği erkekler tarafından belirlenen kişi pozisyonuna itilmesi, cinsiyetçi yaklaşımın bariz bir emaresidir. Bu durum, Ali Ekrem'in otoriter retorik anlatımlı hikayelerinde olduğu gibi "Mükâlemât-ı Ahlakiyeden" serisindeki hikayelerinin ideolojik temelini de patriyarkal bir modern düzen tahayyülüne dayandığını açık eder.

"Birader" pozisyonundaki karakterler her hikayede aileyle ilişkili bir konu hakkında kendi görüşlerini öne sürerler. Hikayeler, biraderler arasındaki görüş çatışmasıyla başlar; her birinin diğerine, kendi fikrinin geçerliliğini kanıtlama çabasıyla devam eder ve birinin diğerini "doğru" olana ikna etmesiyle sonuçlanır. Çatışma, müzakere ve doğrunun kabulü sırasıyla ilerleyen hikayelerdeki konuşma boyunca "biraderler" arasında, dogmatik bir hiyerarşi kurulmaz. Örneğin ilk hikayede bir baba ile oğulun konuşmasına tanıklık edilir. Aslında yaş, tecrübe, bilgi farkı ve aile içindeki konumlarından ötürü baba-oğul arasındaki ilişkinin dikey olabileceği düşünülebilir. Ne var ki hikayenin açılış bölümünde babanın, oğlu Ata'yı konuşmaya çağırırken "Ben senin hem baban, hem arkadaşım. Babana söyleyemeyecek derdin varsa arkadaşına söyleyebilirsin" demesi, oğluna üsttenci bir tavırla yaklaşmadığını gösterir. (1896, 28 Mayıs, s.183-184) Bu mesaj aracılığıyla baba, hiyerarşik pozisyonunu terkederek oğlunu ortak bir konuşma zeminine, yani arkadaşlığa davet eder. Nitekim bu arkadaşça yaklaşım sayesinde oğlula arasında, muhabbete dayalı bir biraderlik bağı kurar. Baba-oğul ilişkisinin katı hiyerarşiden arındırılıp arkadaşça muhabbet zeminine çekilmesi, dördüncü hikayede de tekrar eder. Taze baba olan arkadaşıyla bebek/çocuk bakımı hakkında konuşan Şakir o esnada, kendi babasının torununa (Şakir'in oğluna) mısır hediye ettiğini görür. Mısırın sağlığa zararlı olduğunu bilen Şakir hemen çocuğun elindeki mısırı alıp atar ve babasına bu eyleminin nedenlerini açıklayarak bildiklerini onunla da paylaşır.

Şakir'in bu hareketi, babası ile tahakküme ve boyun eğmeye dayalı bir ilişki kurmadığını; kim yapmış olursa olsun yanlış müdahale etmeyi sorumluluk addettiğini ve doğru bildiklerini etrafındakilerle paylaşmayı görev edindiğini gösterir. İşte birinci ve dördüncü hikayede kurgulanan babalar ile oğullar arasındaki konuşmaya dayalı yatay ilişki, “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisindeki hiçbir karakterin sınırsız bir imtiyazla donatılmadığını, kimsenin bir diğerine üstenci bir tavırla yaklaşmadığını örneklendirir. Hatta üçüncü hikaye doğrudan, biraderler arasında üstünlük ilişkisi kurmanın yanlışlığını konu eder. Bu hikayede Remzi, ona matematik probleminin çözümünü anlatan Sabit'e ısrarla hakaret eder. Remzi'nin aşağılayıcı sözlerine karşılık Sabit, “sekiz seneden beri arkadaş” olduklarını; “hem-sin,” “hem-meslek” olduklarını söyleyerek Remzi'ye aralarındaki “biraderlik” bağına hatırlatır (1896, 19 Temmuz, s.323). Böylece bir yandan kendisinin biraderlik hukukuna uyduğunu göstermeye çalışır öte yandan Remzi'yi bu hukuka riayet etmeye çağırır. Nitekim bu hukuk, Sabit'in de altını çizdiği gibi aynı yaştan ve meslekten olmaktan kaynaklı, aynı haklara ve imtiyazlara sahip olmaya dayanır. Fakat Remzi Sabit'in davetine icabet etmek yerine onunla eş pozisyonda olmadığını öfkeyle haykırır:

Ben sizin gibi kulübe köşesinde doğmadım, zayıf anamın sütünü emerek büyümedim. [...] Ben sizin neden Remziciğiniz oluyorum? Aramızda bu teklifsizlik nasıl hasıl oluyor? Deminden beri hem-sinniz buyurdunuz ama siz benden yedi sekiz yaş büyüksünüz. Siz adeta çirkinsiniz, ayineye beraber baksak aksiniz bile sizden istikrah eder. [...] Ben sizin âlimliğinizi kaçırırım! Beraber yaşadığımız için ne kadar müteessifim. (s.325)

Bu sözleriyle Remzi, kendisini Sabit'ten yaş ve ekonomik güç bakımından ayrıcalıklı sayar. Hem daha genç hem daha zengin olduğunu vurgulayarak Sabit'e yukarıdan bakmaya, onu ezmeye çalışır. Remzi'nin giderek artan sözlü şiddetini sonlandırmak için Sabit'in ağabeyi söze karışır. Remzi'ye bir “ağabey” olarak “edepli,” “hayalı” olması hususunda nasihatler verir. “Herkesi tahkir edeyim derken

kendiniz insanların en muhakkiri olursunuz” uyarısı ile insanları aşağılamanın, onlara üstünlük taslamanın kişinin kendi değerini düşürdüğünü belirtir (s. 326). Böylece hem Remzi’ye üstenci bakışın ve hiyerarşik yaklaşımın hatalı bir davranış olduğunu açıklar hem de biraderlik hukukunun erkek kardeşler arasındaki eşitliğe dayandığını alenen ortaya koyar.

“Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisindeki biraderlik düzeninin eşitliğe dayanması, karakterler arasındaki konuşma zeminini de demokratikleştirir. Dolayısıyla diyaloga dayalı bu hikayelerde, eşit düşünce, ifade ve eylem hakkı olan; bu özgürlükleri güvence altına alınan erkek bireylerin meydana getirdiği çoğulcu bir konuşma platformu kurulur. Doğrusu hikayelerde inşa edilen bu demokratik konuşma zemini, onların yazıldığı yıllarda hakim olan II. Abdülhamit yönetimine karşı bir duruş olarak okunabilir. Zira hikayelerde kurgulanan eşitlikçi biraderlik düzeni, baskıcılığı ve sansürcülüğüyle ünlenen bu yönetime eleştirel bir alternatif oluşturur. Ayrıca bu düzen, söz konusu hikayelerin yayımlandığı *Servet-i Fünun* dergisinde hem yazarlar arasında hem de yazar-okur arasında kurulan, bilgi paylaşımı eksenli ilişkiyi de anırtır. Nasıl ki *Servet-i Fünun*’da -sınırsız bir biçimde olamasa da- bireyin emeğini, görüşünü esas alan bir yayın politikası varsa ve okurlar kaleme aldıkları mektuplarla, çektikleri fotoğraflarla modern bir birey olarak bu bilgi paylaşımı platformunda serbestçe yer alabiliyorsa “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisindeki karakterler de bireysel görüşleri, emekleri doğrultusunda hikayelerin karakter kadrosuna dahil olur ve baskı altında kalmadan düşüncelerini dile getirip muhataplarına aktarabilirler. Dolayısıyla dergi aracılığıyla gerçeklik düzleminde kurulmaya çalışılan katılımcılara açık; muhtelif görüşlerin tartışıldığı; bu yolla bilgi aktarımının sağlandığı eşitlikçi iletişim ortamı, söz konusu hikayelerde tasarlanan interaktif konuşma düzlemi vasıtasıyla kurgusal düzlemde tekrarlanır.

Bu noktada *Servet-i Fünun*'da hedeflenen, dünyanın hakikatini ve aktüel bilgisini okur kamusuna yayma amacının, “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisindeki karakterler tarafından da benimsendiği ortaya çıkar. Zira bu hikayelerde öne sürülen temel ahlaki öğretisi de hakikatin, gerçeğin, doğrunun en güvenilir kılavuz olduğu bilgisidir. Zaten karakterler de bu öğretisi doğrultusunda birbirleriyle diyalog kurarlar ve bildiklerini birbirleriyle paylaşırlar. Örneğin birinci hikayede Ata, kendini roman okumaya kaptırmış ve matematik dersini dinlememiştir. Bunun sonucunda matematik dersinden düşük not almıştır. Fakat bu gerçeğe yüzleşmek yerine suç eğitim sistemine ve matematiğin faydasızlığına atmıştır. Babası ise Ata'yı, göz ardı ettiği hakikatle karşı karşıya getirmek ve kendisini kandırmaktan vazgeçmesini sağlamak amacıyla onunla konuşur. Bu konuşmanın neticesinde gerçekleri kabul eden Ata, daha önceki inkar eylemini “vicdanımın en derin köşelerinde lemean etmeye çalışan bir şule-i hakikatin önüne binlerle siyah perde çekil”mesi olarak tarif ederek özeleştiri verir (1896, 28 Mayıs, s.186). Ata'nın özeleştiri yaparken hakikati ışıık ve parıltıyla bağlantılandırması gerçeği, doğruyu aydınlatıcı ve yol gösterici bir kaynak olarak alımladığını gösterir. Dolayısıyla hakikati kaybetmek, karanlıkta kalıp yolunu şaşırmasına ve hataya sürüklenmesine sebep olur. Bu noktada Ata'nın hakikatin ışığından uzaklaşmasına ve karanlıkta yolunu kaybetmesine neden olan etmen ise bireysel, keyfi arzularının aklının önüne geçmesi; aklı ile arzuları arasındaki dengeyi kaybetmesidir. Ata, babasıyla yaptığı konuşma sayesinde bu dengenin gerekliliğine ilişkin bir farkındalık kazanır. O anda Ata için hakikatin ışığı yeniden parlamaya başlar, doğru yolun kapısı tekrardan açılır.

Tıpkı birinci hikayedeki baba karakteri gibi diğer hikayelerde de “birader”ine hakikati işaret eden, “doğru”yu söyleyen karakterler bulunur. Bu karakterlerin ortak özelliği, bireysel çıkarları doğrultusunda hareket etmemeleridir. Onlar kendi

menfaatlerini korumak, kendilerini aklamak ya da bencilce bir hırsla sadece kazanmak için yalana, yanlışla ve rüyaya başvurmazlar. Aksine her koşulda doğrudan yana olmayı ve doğru bilgiyi yaymayı ahlaki bir fazilet sayarlar. Bu erdemli hareketi “birader”lerine de tavsiye ederler. Bu fazilete nail olan karakterler yalnızca hem-diğerinin iyiliği ve hayrı için konuşurlar. Mesela üçüncü hikayede Sabit, Remzi’nin tüm hakaretlerine ve matematik kurallarına itirazlarına rağmen “hakikat sabittir” düsturuyula hareket eder ve ısrarla öfkeli arkadaşına doğruları açıklar. “Kimin ağzından çıkarsa çıksın doğru sözü kabulde tereddüt gösterilmemek iktiza eder” diyerek Remzi’yi yenik düştüğü öfkesinden kurtarmaya ve doğru yana çekmeye çalışır. (1896, 19 Temmuz, s. 324) Sabit gibi beşinci hikayedeki karakter de doğruluktan ve hakikatten yana olmanın erdemini dillendirir. Hatırlanacağı gibi beşinci hikayede Şefik’in babası, oğlunu evlendirme isteğini arkadaşına açar. Arkadaşı ise babanın bu isteğine itiraz eder. Baba bu itiraza kırılınca arkadaşını onu şu sözleriyle teskin eder:

Doğru zannetmediğim şeyi tasvip edeyim de yalancı mı olayım? Seninle senelerdir devam eden samimi, ciddi muhabbetimizin esası birbirimize fikrimizi doğru söylemektir. İşte ben yine o esasa istinaden fikrimi beyan ediyorum: İnsan kendi kendine tehhül eder, yani ebeveyni bir genci hiçbir vakitte evlenmeye icbar etmemelidir. (1896, 15 Ekim, s.87)

Bu alıntıdan da anlaşıldığı üzere arkadaş rolündeki karakterler “biraderlik” müessesesinin, birbirlerine yalan söylememe şiarına dayandığını belirtir. Nitekim yalan, “birader”ler arasındaki samimiyeti ve ciddiyeti zedeler; aradaki güven bağı kırılır.

Birinci, üçüncü ve beşinci hikayelerdeki örneklerde de görüldüğü gibi “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisinde tahayyül edilen “biraderlik” düzeni doğruluk ve hakikat ideali üzerine kurulur. Dolayısıyla bu hikayelerde imlenen başat ahlaki öğreti doğruluktan, hakikatten yana olmaktır. Bu öğretiyi içselleştiren karakterler,

hakarete uğrama, sevdikleri biraderleriyle ters düşme, muhtelif sıfatlarla yaftalanma pahasına da olsa, doğruları söylemekten çekinmezler. Zira doğruyu söylemek, biraderlerine rağmen biraderlerinin menfaati için çabalamak demektir. Ayrıca doğruyu söylemek, doğruyu düşünmek ve doğruca hareket etmek, doğrunun yaygınlaşmasını sağlar. Nitekim bu yaygınlık sayesinde sadece bir biraderin değil; biraderlerden oluşan toplumun geneline hizmet edilebilir. Örneğin Şefik'in zorla evlendirilmemesi, sadece Şefik'in menfaatine değildir. Şefik'in anne babasının ve tüm dostlarının; evleneceği kadının ve onun anne babası ile arkadaş çevresinin; hatta onlardan olacak yeni neslin hayrınadır. Hal böyle olunca nasıl ki *Servet-i Fünun* dergisi dünyanın hakikatının Osmanlı İmparatorluğu'ndaki sözcüsü olarak toplumsal faydayı amaçlıyorsa hikaye karakterleri de, doğruyu söylemeyi ve doğruca davranmayı benimseyerek biraderlik kamusunun iyiliğini ve hayrını hedeflerler.

Bu noktada akla “Mükâlemat-ı Ahlakiyeden” serisinde hangi biraderin görüş ve eylemlerinin hakiki ve doğru olduğuna nasıl karar verilir sorusu gelir. Bu sorunun cevabı da, *Servet-i Fünun*'da esas alınan hakikat/doğru anlayışıyla uyumludur. Şöyle ki bilimlerin serveti anlamına gelen başlığıyla *Servet-i Fünun* dergisi incelendiğinde “Musahabe-i Fenniye” köşeleri başta olmak üzere neredeyse her yazıda, dünyanın bilgisini açığa çıkarmayı ve doğruya ulaşmayı sağlayan en güvenilir kılavuz olarak pozitif bilimin gösterildiği fark edilir. Keza “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisinde karakterlerin düşüncelerinin hakikilik ve doğruluk sağlaması da, 19. yüzyıl bilimine uygunluğu üzerinden alınır. Karakterler çatışan görüşlerini birbirlerine sunarken bunların neden doğru olduklarını da açıklarlar. Dolayısıyla hikayelerde öne sürülen ahlaki öğretiler dogmatik yargılar olarak karşıdakine dayatılmaz; neden-sonuç çerçevesinde izah edilir. Haliyle hiçbir karakter diğerrinin görüşünü zorla kabul etmez; mantık dairesinde düşünerek karşı tarafın görüşlerinin geçerliliğini kabul

eder. Hikayelerde çatışan görüşleri açıklamak için sunulan gerekçelere bakıldığında hepsinde taraflardan birinin, fikirlerini pozitif bilimin verilerine referans vererek izah ettiği görülür. Muhalefet tarafı ise fikirlerini alışlagelmiş, örfi bilgiler ya da konformist kabuller üzerinden meşrulaştırır. Her hikayede pozitif bilimin ortaya koyduğu bilgileri esas alan karakter, muhatabını fenni doğrulara ikna eder; dolayısıyla hikayelerin sonunda doğruluğu kabul edilen görüşler, bilimsel verilerle desteklenenler olur. Sonuç olarak “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisinde sunulan ahlaki öğretilerin, 19. yüzyıl sonu pozitif bilim kaidelerine uygun olarak dizayn edildiği açığa çıkar. Başka bir ifadeyle ahlaki öğretiler, örfi ya da dini varsayımlar dolayımıyla belirlenmez. Bu nedenle sorgulanamaz, katı doğrular olarak da sunulmaz. Mantık dairesinde açıklanabilen; doğruluğu ölçülebilen ve geçerliliği dünyevi şartlar altında test edilebilen ampirik veriler olarak ortaya konulur. Bununla beraber, pozitif bilime dayandırılan ahlaki öğretilerin örfi ya da dini kabullere uygunluğunun da altı çizilir. Başka bir tabirle her ne kadar hikayelerdeki ahlaki öğretilerin meşruiyeti, pozitif bilimlere riayeti üzerinden kurulsa da, bu durum söz konusu öğretilerin örfi ya da dini olanın dışına çıktıkları, onlardan bağımsızlaştıkları anlamına gelmez. Aksine doğrunun ve hakikatin yanında olmak; insanlar arasında hiyerarşik ilişkiler kurmamak; ortak fayda için çalışmak bilimsel, örfi, dini vs. her türlü anlayışa göre münasip ve erdemli davranış biçimleri olarak imlenir.

Hikayelerde işaret edilen ahlaki öğretilerin pozitif bilimlere dayanarak meşrulaştırılmasının gerekçeleri, yine bu hikayelerde mevzu edilen meselelerden biridir. Her hikayede bilimin esas alınmasının nedenleri, bilime referans veren karakter tarafından açıklanır. Mesela birinci hikayede baba karakteri, Ata’ya “[i]ndimde tahsilin nev ve cinsinin de ehemmiyeti yoktur” diyerek eğitim kurumlarında öğretilen her türlü bilimsel bilginin kıymetli olduğunu; çünkü muhtelif

alanlardaki bilgilerin birbirlerini beslediğini belirtir (1896, 28 Mayıs, s.185). Bu iddiasını güçlendirmek için matematik, mantık, felsefe ve edebiyat bilgileri arasındaki karşılıklı destekleyici ilişkiyi ortaya koyar. Buradan hareketle “âlem-i insaniyetin medar-ı iftiharı olan bunca âzâm ne sayede o mertebe-i kusvaya vasıl olmuşlar?” sorusunu yönelterek medeniyetin gelişimine hizmet eden büyük insanların, çeşitli konulardaki geniş bilgi haznesi sayesinde büyüklük mertebesine ulaşabildiklerini bildirir (s.185). Böylece bilimi insanlığın ilerlemesini sağlayan motor olarak konumlandırırken her türlü bilimsel bilgiyi de bu motoru çalıştıracak yakıt olarak nitelendirir. Haliyle oğluna da bu yakıtı edinmeyi; bu sayede gelecek nesil içinde, insanlığa hizmet edecek bir âlim olma yolunda ilerlemeyi tavsiye eder. İkinci hikayede yine bilim, insanlığa sunduğu fayda üzerinden öne çıkarılır. Bu hikayede daha somut örnekler üzerinden gidilerek Avrupa şehirlerindeki hareketliliğe işaret edilir. Bilimsel icatlar, buluşlar ile serbest ticaretin canlılığı arasındaki korelasyona dikkat çekilir. Genç neslin memuriyetten ziyade bilime, sanata ve serbest ticarete yönlendirilmesi gerektiği bu korelasyon aracılığıyla açıklanır. “Herkes memuriyete rağbet etse kimse bir şey icat etmeyi, âlem-i insaniyete yeni bir hizmet arz eylemeyi düşünmese bu kadar âli terakkiyat zuhur eder miydi?” sorusuyla medeniyetin gelişimi için bilime, dolayısıyla bilimle ve bilimsel icatlar vasıtasıyla yapılan serbest ticaretle uğraşan meslek gruplarına duyulan ihtiyaç dillendirilir (1896, 5 Temmuz, s.291). Üçüncü hikaye zaten doğrudan bir matematik probleminin çözümü üzerinedir. Sabit’in Remzi’ye ısrarla kanıtlanmış bilgilerin geçerliliğini kabul etmesini salık vermesi, bilimin doğruluğunun ve her açıdan faydasının inkar edilemezliğini ortaya koyar. Dördüncü hikayedeyse Şakir bebek/çocuk bakımı konusundaki fikirlerini tıp bilimine dayandırarak gerekçelendirir. Şakir’in arkadaşı ise onun bu savunusuna karşılık, bilimin her

koşulda doğru veriyi sunup sunmadığını sorgular. Diğer hikayelerde bilimin faydası ve doğruluğu kabul edilmiş bir gerçek olarak tebliğ edilirken bu hikayedeki sorgulama aracılığıyla bilimin imkanları, sınırları ve ilkeleri tartışmaya açılır. Dolayısıyla Şakir'in arkadaşına verdiği şu cevap bilimin ne olduğu üzerine, bilgilendirici bir açıklama niteliği taşır:

Bugün tıbbı derece-i kemaline vasıl olmuş addedemeyiz. Daha pek çok terakkiye muhtaçtır. Doğrusunu ararsan hiçbir fen hadd-i kemale vusul bulamamıştır, vusulü kabil olmaz: İlim nâ-mütenahi, fikr-i beşer mahdud. Bunun için fûnûn-ı mevcudeye nazar-ı hakaretle mi bakacağız?” (1897, 20 Ağustos, s.374)

Şakir açıklamasına ne tıbbın ne de diğer bilimlerin kusursuz, tam bilgi sunabildiğini teslim ederek başlar. Ne var ki bu durumun, bilime duyulan güveni sarsmak için yeterli bir neden oluşturmadığını da ekler. Çünkü bilimin mükemmelliğe ulaşamamasını, dolayısıyla nihai bilgiyi üretememesini bilimin eksikliğine değil; bilginin sınırsızlığı karşısında insan zihninin kısıtlılığına bağlar. Dolayısıyla eksikliğin bilimden değil, bilimle uğraşan insanlardan kaynaklanmaktadır. Bu eksiklik zamanla bilimsel keşiflerin ve buluşların artmasıyla giderilecektir. Yani Şakir, eksikler ve yanlışlar sebebiyle özelde tıba genelde bilime güvenilmemesinin ne kadar hatalı bir düşünce olduğunu vurgulayarak bilime riayetın öneminin altını çizer. Beşinci hikayede de görücü usulü evliliğin, iç güveysiliğin, küçük yaşta evliliğin sakıncaları, diğer dört hikayede olduğu gibi bilimsel veriler doğrultusunda açıklanır. Hal böyle olunca “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisindeki hikayelerde tasavvur edilen “biraderlik” sisteminin ahlaki öğretilerinin pozitif bilim temelinde meşrulaştırıldığı belirginleşir Buna ilaveten söz konusu hikayelerde pozitif bilimin sadece sağlam bir dayanak olarak alınmadığı; aynı zamanda pozitif bilimin esas alınmasının altında yatan gerekçelerin de açıkladığı görülür. Dolayısıyla *Servet-i Fünun*'da bilhassa “Musahahabe-i Fenniye” köşelerinde inşa edilen güvenilir bilim

söyleminin, “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisindeki kurgusal diyaloglar aracılığıyla da yeniden üretildiği ve pekiştirildiği açığa çıkar.

“Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisinde tahayyül edilen, erkek bireylerin zihinsel ve bedensel emeğine dayalı, pozitif bilimi ve ortak faydayı esas alan “biraderlik” düzeni, ekonomik boyuttan azade olarak tasavvur edilmez. Nasıl ki *Servet-i Fünun*’da yayımlanan köşe yazılarında bilimsel gelişmeler, modern toplum yapıları ve serbest ticaret piyasası arasında korelasyon kuruluyorsa bu seride de bu bağlantı konu edilir. Serinin ikinci hikayesi, tam da bu bağlantı üzerine kuruludur. Daha önce de belirtildiği gibi bu hikayede iki arkadaş, Ali isimli gencin mezun olduktan sonra hangi mesleği seçeceği üzerine tartışır. İşte bu tartışma, biraderlik düzeninin ekonomik veçhesini ortaya koyar. Şöyle ki baba mezun olduktan sonra Ali’yi “kalemin birine yerleştir”mekten yanadır (1896, 5 Temmuz, s.290). Oysa kendisini Ali’nin bir nevi amcası olarak konumlandıran karakter, “biz çocuklarımız için daima o mesleği ihtiyar ediyoruz da sanat gibi, ticaret gibi ruh-ı servet mesabesinde olan meslekleri unutuyoruz değil mi?” diyerek babanın bu fikrine karşı çıkar. (s.290) Baba ile arkadaşları arasındaki fikir ayrılığı, bir yanda devlet ricalindeki memuriyetin diğer yanda bireysel emeğe dayalı serbest çalışmanın faydaları ile zararlarının ortaya dökülüp saçılmasıyla devam eder. Baba memuriyeti “hizmet-i devlet” olarak tanımlayıp bunun ne kadar “şerefli bir şey” olduğunu; ayrıca oğlu tüccar olursa elâleme bu durumu kolaylıkla açıklayamayacağını öne sürerek kendi fikrini savunur. Arkadaşı ise “devlete bâr olmadan hizmet etmek kabil değil midir?” sorusuyla memuriyeti devlete yük olmakla eş tutar (s.290). Serbest ticaretin ise tıpkı memuriyet gibi devlete hizmetten başka bir şey olmadığını vurgular. Ayrıca “bir memlekette servet-i umumiye ne kadar tezayüt ederse hükûmetin şan ve şerefi o kadar teali eyle” yeceğini ilave eder (s.290). Sanayi-i Nefise Mektebi, Ticaret

Mektebi, Ziraat Mektebi, Orman ve Maden Mektebi gibi birçok okulun da bu sebeple kurulduğunu ekler. Bu okullarda kendini yetiştirerek icatlara imza atan, keşifler yapan bireylerin sadece kendine, ailesine, memleketine değil; tüm dünyaya fayda sunacağını belirtir. Böylece hikaye boyunca bilimsel gelişme ve insanlığın ilerlemesi ile serbest ticaret ekonomisi arasında doğrudan bağlantı kurularak bireyin emeğini esas alan toplumsal yapının ekonomik ayağı da inşa edilir.

Şimdiye kadar yapılan incelemelerin sonucunda, “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisinde tahayyül edilen “biraderlik” düzeninin *Servet-i Fünun*’da kurulan bireysel erkek emeğine dayalı, pozitif bilimi ve hümanist liberal öğretiyi esas alan ilerlemecilik söylemiyle uzlaşısı içinde olduğu kristalleşir. Bu hikayelerin *Servet-i Fünun* ile söylemsel uzlaşısı yalnızca kurgusal karakterlerin diyaloglarıyla değil; kurgusal düzlemin ihlali dolayısıyla da kurulur. Zira hikayelerin olay örgüsünden de hatırlanacağı üzere karakterlerin kurgusal düzlemde gerçek dünyaya referans verirken sıklıkla işaret ettikleri şeylerden biri de *Servet-i Fünun* dergisinin kendisidir. *Servet-i Fünun*’a yapılan göndermeler özellikle ikinci ve dördüncü hikayede oldukça açıktır. İkinci hikayede yeni neslin memuriyetten ziyade bilimle, sanatla ve serbest ticaretle iştigal etmesi gerektiğini savunan karakter, bu fikrini güçlendirmek için doğrudan *Servet-i Fünun* yazarlarını örnek gösterir:

Vay emsal göstermez miyim sanıyorsun? Pek uzağa gitmeye hacet yok, şu mükâlememizi neşrecek gazeteye bir nazar et, bu gazeteyi tesis ve neşredenler tahsil görmemişler mi? Görmüşler; mükemmel surette okumuşlar; her birinin mekâtib-i âliyeden şهادetnameleri var. Tesis ettikleri gazeteden hem kendileri müstefit oluyor, hem de âlemi müstefit eyliyorlar. Şimdi bu meslekte bulunmak devlete hizmet etmek değil midir? (1896, 5 Temmuz, s.291)

Verdiği örnekle karakter *Servet-i Fünun* yazarlarının tıpkı Osmanlı memurları gibi eğitilmiş ve bilgili olduklarını; bu bilgilerini serbest girişime dayalı bir dergi kurarak paylaşıma açtıklarını; bu yolla hem kendilerine hem de Osmanlı kamusuna fayda

sunduklarını belirtir. Bu örnek aracılığıyla *Servet-i Fünun* dergisini rol model alınması gereken bir özel teşebbüs; dergi yazarlarını da saygın birer müteşebbis olarak takdim eder. Böylece kurmaca dolayımıyla kurmaca dışındaki derginin ve dergi yazarlarının; dolayısıyla bu hikayenin yazarı olan Ali Ekrem'in ve onun yazdığı hikayenin de meşruiyetini sağlamlaştırır. Bu meşruiyet sayesinde aynı zamanda hikaye karakterinin fikirleri de güçlendirilir. Haliyle hikayenin kurgusal düzlemi ile hikayenin yayımlandığı zemin arasında karşılıklı bir doğrulama ilişkisi kurulur. Bu durum, dergi sayfaları içindeki hikaye aracılığıyla derginin reklamının yapıldığını açığa çıkarır. Derginin reklamı, ikinci hikayede daha açık şekilde yapılır. Hatırlanacağı gibi ikinci hikayede Şakir, arkadaşına *Servet-i Fünun*'da ilanı çıkan Doktor Besim Ömer'in kitabını tavsiye eder. Dolayısıyla dergideki reklamı, kurmacanın içine sokarak onu tekrarlar. Böylece Doktor Besim Ömer'in yanı sıra bu kadar faydalı kitaplara işaret eden bir dergi olarak *Servet-i Fünun*'un da olumlu bir tanıtımını sunar.

Bölümün başında Ali Ekrem'in "Mükâlemât-ı Ahlakiyeden" serisinde diyalog tekniği kullanarak teatral retorik tasarladığı iddia edilmişti. Anlatıcı ögesinin devre dışı bırakılması ve okurların, karakterlerin konuşmasıyla doğrudan karşı karşıya getirilmesi sonucunda yaratılan bu teatral retorik, hikayelerdeki metalepsis hamlesiyle de güçlendirilir. Zira "biraderlik" ağının güvenilir bir üyesi ve hakikatin, doğrunun sözcüsü olarak terakki ve tekamülün yılmaz emekçisi pozisyonundaki karakterler, bu metalepsis dolayımıyla kendilerini aynı zamanda *Servet-i Fünun* okuru olarak da konumlandırırlar. Böylece gerçeklik düzlemindeki bu hikayelerin ve dolayısıyla *Servet-i Fünun*'un okurları ile kurgusal düzlemdeki karakterler arasında yakınlık kurulur. Bu yakınlık gerçek okurun, kendisi gibi *Servet-i Fünun* okuru olan kurgusal karakterlerle özdeşleşmesine yardımcı olur. Bu özdeşim sayesinde kurgusal

karakter gibi okurun da kendisini, “biraderlik” ağının bir üyesi ve hakiki, doğru bilginin sahibi olarak görmesi sağlanır. Neticede karakterlerin benimsediği hakikati, doğruyu yayma bilinci, kurgusal düzlemde inşa edilen “biraderlik” ağına okurun dahil edilmesiyle okurlara aktarılır.

Sonuç olarak Ali Ekrem “Mükâlemat-ı Ahlakiyeden” serisinde diyaloga dayalı tartışmalar kurgulayarak asır sonu Osmanlı İmparatorluğu’nda tartışılan ve *Servet-i Fünun*’da da ele alınan eğitim, serbest ticaret, çocuk bakımı, evlilik gibi birçok güncel meseleyi kurmacanın konusu haline getirir. Bu meselelerin tartışıldığı kurgusal konuşma düzlemini “biraderlik” düzeni doğrultusunda yapılandırır. Biraderlik düzeni aracılığıyla bireysel erkek emeğine dayalı, serbest ticareti onaylayan, bilimsel gerçeklere riayet eden ve böylece insanlığa fayda sunmayı erekselleştiren bir toplumsal yapı önerir. Okurları da teatral retorik aracılığıyla kurduğu bu düzenin bir üyesi olmaya davet eder.

3.4 “Hayat-ı Muhayyel”: Terakki ve tekamülün ütopyacı projeksiyonu

Ali Ekrem’in başvurduğu otoriter retorik anlatım ile teatral retorikğin yanı sıra Edebiyat-ı Cedidecilerin idealist gerçekçi hikayeler tasarlamak için kullandığı bir diğer yazınsal yöntem ütopyacı projeksiyondur. *Servet-i Fünun*’da bu şekilde kurgulanmış iki hikaye bulunur: Bunlardan ilki Mahmut Sadık’ın Kadri takma adıyla kaleme aldığı “Gelecek Zaman Hikayeleri” (1897, 2 Aralık) diğeri, Hüseyin Cahit’in yazdığı “Hayat-ı Muhayyel”dir (1898, 3 Kasım). Adı geçen hikayelerde ütopyacı projeksiyon, hikayelerin yazıldığı tarih ile kurgusal zaman arasındaki mesafenin ileriye doğru açılmasıyla yapılandırılır. Bu hikayeleri tahkiye eden 1. tekil şahıs erkek anlatıcılar, 19. yüzyıldan sonraki bir zaman diliminde deneyimledikleri olayları naklederler. “Gelecek Zaman Hikayeleri”ndeki anlatıcı, Kuzey Kutbu’nda

yaşayan bir gençtir. Genç adam, kutuplardaki medeni ve refah yaşamın nasıl kurulduğuna dair dedesinin ona anlattığı hikayeyi çerçeve içinde sunar. “Hayat-ı Muhayyel”de ise “biz” zamiriyle bir erkek grubunun sözcülüğünü yapan bir anlatıcı vardır. Bu anlatıcı, dahil olduğu erkek grubuyla birlikte gelecekte uzak ve ıssız bir adaya göç etme ve orada yeni bir yaşam kurma hayallerini anlatır. Bu kısa özetlerden anlaşılacağı üzere, iki hikayede anlatıcı tipi ve anlatı zamanı kurgusundaki ortaklığa ilaveten anlatı mekanı ve olay örgüsü tasarımı da benzerdir. Bu hikayeler yeryüzü cennetini andıran ve 19. yüzyıl sonunda henüz, hikayelerde anlatıldığı gibi düzenlenmemiş olan hayali mekanlarda geçerler. Bu cennetvari dünyaların siyasal, ekonomik, teknolojik, toplumsal ve kültürel koşulları, 19. yüzyıl sonu dünyasındakine nazaran çok gelişkindir. Tüm sorunların çözüldüğü ve tüm eksiklerin giderildiği bu hayali dünyalarda tecrübe edilen yaşam biçimi, bu sebeple mükemmeldir. Dolayısıyla her iki hikayede, her ne kadar cennetvari dünyadaki mükemmel hayatın farklı veçheleri işlense de müşterek olarak, ideal dünya düzenleri ve yaşam stilleri konu edilir. Nitekim bu hikayelerin gelecekte geçen ideal düzenler üzerine kurulu olması, bunların ütopya türüne girmesinin başlıca nedenidir.

Söz konusu hikayeler, ütopya türünde yazıldıkları için ilk okunuşta 19. yüzyıl sonundaki tarihsel gerçeklikten kopuk, tamamen fantezi rünü metinle rololarak değerlendirilebilir. Buna paralel olarak hikaye kurulumlarının da gerçekçi temsil rejimlere uymadığı düşünülebilir. Zira kurgusal düzlemi gerçekçi bir atmosfere bürümek için sıklıkla başvuru yazınsal stratejilerden biri, metinlerin yazılma tarihi ile kurgusal zamanı iç içe geçirmekken ikincisi, yazılma tarihinde cereyan eden olay ve/ya olgulara benzer bir olay örgüsü oluşturmaktır. Zaten daha önceki bölümlerde açıklandığı üzere Ali Ekrem de, hem retorik anlatımla hem teatral retorikle tasarladığı hikayelerinde bu iki yazınsal stratejiyi devreye sokmuştur. Böylece

hikayelerin içeriğini tarihsel gerçeklerle güncellerken yazdıklarının gerçekçiliğini, sahiciliğini ve inandırıcılığını tesis etmiştir. Gerçekçi bir temsil rejimi kurmak için Ali Ekrem gibi birçok yazarın bu iki stratejiye başvurmasının başat nedeni, gerçekliğin dış dünyadaki deneyimlerle ilişkilendirilmesidir. Haliyle gelecekte geçen olayların anlatısallaştırıldığı hikayeler, bu anlayışa uymadıkları için gerçeklikten uzak varsayırlılar. Zira tahkiye edilen olayların henüz tecrübe edilmediği kesinken gelecekte yaşanıp yaşanmayacağı da meçhuldür.

Gerçekliği, imlenen şu andaki deneyimler üzerinden tanımlayan bu anlayış ne var ki, şimdi ve gelecek arasındaki karşılıklı kurucu ilişkiyi göz ardı eder. Oysa gelecek, şimdinin akan zaman içinde evrildiği versiyondur. Dolayısıyla şimdi, gelecekte olacakları veya olmayacakları belirleme gücüne sahiptir. Hal böyle olunca geleceğe dönük ütöpik tasarıların, şimdi içinde yapılandırıldığını; bu sebeple şimdinin koşullarına bağlı olarak şekillendiğini unutmamak gerekir. Micheal D. Gordin, Helen Tilley ve Gyan Prakash (2017) bu hatırlatmayı “gelecekteki daha iyi bir dünyaya ilişkin öngörü, bugünün sorunlarını açık seçik kılar” (s.7) cümlesiyle yaparlar. Gordin, Tilley ve Prakash’ın bu haklı tespitlerine ilaveten ütopyacılık tasarıların sadece bugüne ilişkin sorunları değil; bugünün potansiyel imkanlarını da kristalleştirdiklerini belirtmek önemlidir. Yani şimdiki zamanda/bugün içinde kurulan ideal gelecek anlatıları/ütopyalar, gelecekte tutulan bir projeksiyonla şu anda/bugünde olup biten olumlu ve/ya olumsuz şeylere ışık tutmanın; onları muhtelif boyutlarıyla mercek altına almanın alternatif bir yoludur. Nitekim bu durum, ütopyacılık anlatılarının kaleme alındıkları tarihsel gerçeklikten kopuk olmadığını; yalnızca tarihsel gerçeklikle alışlagelen yöntemlerin dışında, başka türlü bir bağ kurduklarını ortaya koyar. Ayrıca ütopyacılık anlatıları içerik bakımından tarihsel gerçeklikten bağımsız olmadıkları gibi bu anlatıların temsil rejimleri de muhakkak

gerçekçi temsil rejimlerine aykırı olmak zorunda değildir. Zira gerçekçilik rejimleri, muhtelif zaman ve mekanlardaki yazar ve düşünürlerin gerçekliğe atfettikleri anlam ve mahiyete binaen geliştirilen kurgulama biçimleridir. Bu kurgulama biçimleri, gerçekliğin ne olduğuna ilişkin özellikler, ilkeler, araçlar dolayısıyla yapılandırılır. Dolayısıyla bu tarz eserlerde işlenen konuların illa tarihi bir olay ve/ya olgu olmasına gerek yoktur. İşlenen konunun ne olduğu fark etmeksizin, kurgusal düzlemde o içeriğin o tarihteki gerçeklik anlayışına uygun olacak şekilde düzenlenmesi, bu eserin gerçekçi olarak nitelendirilmesi için yeterlidir. Örneğin daha önce de açıklandığı gibi Edebiyat-ı Cedideciler genel olarak 19. yüzyıl sonu paradigması doğrultusunda gerçekliği dünyevilikle bağlantılandırırken; fotoğraf ve görseli hakikat kurucu bir araç olarak görürler. Bununla birlikte Hyppolyte Taine’in “ırk, muhit, an” teorisini, toplumların tarihini anlamlandırmak için tamamen yeterli bulmasalar da özellikle hikayelerdeki kurgusal düzlemi tasarlarken bu teoriye riayet etmeyi önemserler. Dolayısıyla dünyevi sınırlara uyan olay ve karakter tasarımı; fotografik ya da görsel betimleme ve “ırk, muhit, an” çerçevesinde neden-sonuç ilişkisi kurma, Edebiyat-ı Cedidecilerin gerçekçilik tasarımlarının genel ilkelerini oluşturur. Ne var ki onlar genel olarak bu ilkeler etrafında anlatılarını kursalar bile, her biri eserlerinde muhtelif bir meseleyi işler ve bunu işlemek için başka başka yazın stratejileri geliştirirler. Zaten bu sebeple Edebiyat-ı Cedidecilerin hikayeleri idealizmden modernizme doğru giden bir estetik skalada çeşitlenir. Bu noktada Mahmut Sadık ve Hüseyin Cahit’in başvurdukları ütopyacı projeksiyon yöntemi de, Ali Ekrem’in otoriter retorik anlatımı ve teatral retoriği gibi asır sonu gerçeklik anlayışına binaen geliştirilmiş yazın stratejilerinden biridir. Haliyle bu hikayelerin ütopya türüne girmesi onların, direkt asır sonundaki gerçekçilik rejimine aykırı oldukları ya da onların tarihsel gerçeklikle bağlantısız oldukları anlamına gelmez.

Nitekim “Gelecek Zaman Hikayeleri” ve “Hayat-ı Muhayyel”in kurgusal yapısına, ilk bakışta bakıldığında dahi, hem bunların gerçekçi rejime uygun olarak tasarlandıkları hem de tarihsel gerçeklikle bağlantılı oldukları açıkça görülür. Mesela her iki hikayede de karakterler dünya üzerindeki insanlara benzer biçimde tasarlanır; onlar olağanüstü güçlerle, insanüstü yetkinliklerle donatılmaz. Olay örgüleri fizikötesi ya da doğaüstü nitelikler taşımaz. Tasvir edilen ideal dünyalar, ayrıntılı betimlemeler aracılığıyla kurulur ve gözde canlandırılacak kadar görselleştirilir. Anlatı mekanları ve zamanları ile üzerinde yaşayan karakterler arasında organik birlik kurulur. Yani karakterler, anlatı mekanının ve zamanının özellikleriyle uyumludur. Ayrıca her iki hikayede de anlatı zamanını oluşturan gelecek, başka bir zamanla kıyaslanarak inşa edilir. Mukayese nesnesi olarak devreye sokulan bu başka zaman, hikayelerin yazıldığı 19. yüzyıl sonudur. “Gelecek Zaman Hikayeleri”nde 19. yüzyıl sonu, anlatı zamanının geçmişi olarak imlenir ve hikaye boyunca anlatıcı, iki zaman arasındaki farkların altını çizerek anlatısını aktarır. “Hayat-ı Muhayyel”de ise anlatıcı, anlatım zamanını 19. yüzyıl sonu olarak işaretler; anlatacağı olayların ise bundan çok uzaklardaki bir zamanda geçtiğini belirtir. Dolayısıyla iki hikayede de, kurgusal eylemlerin gerçekleştiği gelecek, 19. yüzyıl sonu ile yapılan bir karşılaştırma üzerine bina edilir. Bu durum söz konusu hikayelerin 19. yüzyıl sonunda cereyan eden olaylardan azade olmadığını; aksine, bu tarihsel gerçekliğin ileriye dönük izdüşümü olarak tasarlandığını ortaya koyar.

Bu doğrultuda bölümün ilerleyen kısımlarında ütopyacı projeksiyonla yazılmış hikayelerden biri olan “Hayat-ı Muhayyel”e odaklanılacaktır. Bu hikayede 19. yüzyıl sonu dünyasının gelecek projeksiyonuyla nasıl temsil edildiği ayrıntısıyla incelenecektir. Hikaye içinde tahayyül edilen ideal dünya düzeni ile 19. yüzyıl dünyası arasında kurulan süreklilikler ve kopukluklar araştırılacak; bunların *Servet-i*

Fünun'da ve diğer idealist gerçekçi hikayelerde inşa edilen ilerlemeci söylemle alakası serimlenecektir. Yalnız, burada bir parantez açarak Mahmut Sadık'ın "Gelecek Zaman Hikayeleri"ndense neden Hüseyin Cahit'in "Hayat-ı Muhayyel"inin incelenmek için seçildiğini açıklamakta fayda var. Öncelikle bu iki hikayenin konusu, karakterleri vs. birbirinden farklı olmasına karşın, anlatı kurulumu aynıdır. Bu sebeple bunlardan birisi üzerine yoğunlaşmak yeterli olacaktır. Buna ilaveten "Hayat-ı Muhayyel" Edebiyat-ı Cedide külliyyatı içinde, edebiyat araştırmacılarının en çok üzerinde durduğu metindir.¹⁰⁶ Ne var ki bu incelemelerde ortak olarak, bu hikayenin Edebiyat-ı Cedidecilerin gerçeklikten kaçma arzusunu, hayalciliğini dışa vuran bir yapıt olduğu öne sürülür. Başka bir deyişle "Hayat-ı Muhayyel" Edebiyat-ı Cedidecilerin toplumdan kopukluğunu, köksüzlüğünü, zayıflığını ortaya koyan semptomatik bir anlatı olarak değerlendirilir. Hal böyle olunca "Hayat-ı Muhayyel"i merkeze alarak bu hikayede tasarlanan idealist gerçekçi temsil rejimini açıklamak, bir yandan defaatle dile getirildiği gibi bu hikayenin tarihsel gerçeklerden kopuk olmadığını; bilakis tarihsel gerçekliklere göbek bağıyla bağlandığını göstermeyi sağlar. Öte yandan Edebiyat-ı Cedidecilere yöneltilen bu basmakalıp yargıların dışına çıkılarak yeni bir okuma önermenin kapısını açar.

Parantezi kapatıp "Hayat-ı Muhayyel"e dönülecek olunursa bu hikayede daha önce de belirtildiği gibi, bir grup erkeğin aileleriyle birlikte, ismi verilmeyen ıssız bir adaya göçme ve orada yepyeni bir yaşam kurma hayali konu edilir. "Biz" zamiriyle konuşan 1. tekil şahıs erkek anlatıcı ilk cümlesinde bu yaşamın "şimdiki âlemlerden pek uzaklar"da, "mazi ile aramızda ebedi fırtınalarla cenkleşen büyük denizler"in olduğu bir yerde geçtiğini ifade eder. (s. 138) Anlatıcı bu açıklamasıyla anlatı

¹⁰⁶ "Hayat-ı Muhayyel" hakkında yazılmış akademik makalelerin sadece birkaçı için bkz. Özgül, 1988; Öztürk, 2010; Tarım, 1995; Türk, 2014.

zamanını ve mekanını, “şimdi” olarak imlediği dünyadan kronolojik ve uzamsal olarak ayırır. Bu hayali yaşamın, gelecekteki alternatif bir mekanda geçtiğini vurgular. Böylece muhayyel muhatabını, anlatısı aracılığıyla bilmediği bir ana ve yere götürerek yabancı olduğu bir yaşam düzenine sokacağını bildirir. Bu noktada Hüseyin Cahit’in (1975) anılarından hareketle “Hayat-ı Muhayyel”in yazılış sürecine bakıldığında bu hikayenin, Hüseyin Cahit ile *Servet-i Fünun*’daki Tefik Fikret, Mehmet Rauf, Hüseyin Kazım gibi isimlerin tasarladıkları göç planından ilhamla kaleme alındığı dikkati çeker. Dolayısıyla “Yeşil Yurt” adını verdikleri göç planından hareketle tasarlanan bu yerleşim anlatısında, 1. çoğul şahıs zamiriyle konuşan anlatıcının, Hüseyin Cahit’i; “biz” diye çağırılan grubun da bu planın parçası olan diğer *Servet-i Fünun* yazarlarını temsil ettiği belirginleşir. Haliyle hikayedeki ütöpik yaşam düzeni de, *Servet-i Fünun* yazarlarının gerçekleştirmeye çalıştıkları ve “Yeşil Yurt” adını verdikleri, ortak yaşam tahayyülünü simgeler.

Bu temsili düzen kurulumu ayrıca, anlatıcının imlediği “şimdiki âlemin,” hikayenin yazıldığı 19. yüzyıl sonu dünyasına tekabül ettiğini gün yüzüne çıkarır. Anlatı zamanı ile yazılma zamanının örtüşmesiyle hikayenin yayımlanma, dolayısıyla ilk okunma zamanı da bunlara yaklaştırılır. Hal böyle olunca anlatıcı ilk cümlesiyle sadece muhayyel muhatabına değil; muhatapla takriben eşzamanda bulunan gerçek okura da, başka bir dünyaya yolculuk yapacaklarını bildirir. Bunun yanı sıra gidecekleri bu yeni, tanıdık olmayan âlemin “hakikate iktiran etmeyecek hayat-ı muhayyel” (s.138) olduğunun da altını çizer. Yapacakları yolculuğun niteliğine dair muhatabını ve okurunu bilgilendiren anlatıcı, bu şekilde özellikle gerçek okurun itimadını kazanmaya çalışır. Bu yolculuğun dünyada halihazırda var olan bir yere değil; hayali bir yere yapıldığını önden söyleyerek okurun, kendini kandırılmış zannetmesinin önüne geçer. Ayrıca gidilecek bu yerde “hayat-ı

muazzez”in (s.138) kurulduğunu belirterek okura, dünyevi bir cennete şahitlik etmeyi temin eder. Bu dünyevi cennetin, daha önce hiç kimse tarafından görülmediğini; dolayısıyla oradaki yaşamın da şimdiye kadar kimse tarafından tecrübe edilmediğini öne çıkartarak okura, eşsiz bir macera vaadinde bulunur. Bu vaatlerle okurun rızasını almayı ve onu bu yolculuğa ikna etmeyi hedefler. Böylece “Yeşil Yurt” planı, anlatıcının merak uyandırıcı vaatlerle donattığı tahkiyesi aracılığıyla okur kamusuna açılır. Okurlar, bu hikaye aracılığıyla bu hayale ortak olmaya çağrılır. Okurların davete icabetiyle bu hayali plan, onlara arzu edilmesi gereken ideal bir yaşam biçimi olarak takdim edilir. Yani okurda da bu yaşama biçimine ulaşmaya yönelik bir arzu yaratılır. İşte bu arzu, okurun anlatılan hikayeye kendini kaptırmasını, onu büyük bir merak ve ilgiyle okumasını sağlar. Hikayenin bu şekilde etkisi altına giren okur, hikaye bittiğinde ise dolaylı olarak hem arzuladığı bu yaşamın neden şu an mümkün olmadığı hem de nasıl gerçekleştirilebileceği üzerine düşünmeye yönelir.

Bu noktada Hüseyin Cahit ve arkadaşlarının planladıkları “Yeşil Yurt” projesine daha yakından bakmak, hem arzu nesnesi olarak sunulan bu yeni yerleşim projesinin hem de bu projeden ilhamla yazılmış “Hayat-ı Muhayyel” hikayesinin düşünsel altyapısını, bunun tarihsel gerçeklikle bağlantısını ve bu hayal aracılığıyla varılması amaçlanan hedefleri açığa çıkarmayı sağlar. Hüseyin Cahit anılarında (1975) onları “Yeşil Yurt” projesini tasarlamaya sevk eden etmenin II. Abdülhamit’in baskıcı yönetimi olduğunu açıkça yazar (s.115). Zaten edebiyat araştırmacıları da Hüseyin Cahit ve onun gibi anılarını kaleme alan birkaç Edebiyat-ı Cedideci’nin¹⁰⁷ bu beyanlarından ötürü “Hayat-ı Muhayyel”i onların gerçeklerden

¹⁰⁷ “Hayat-ı Muhayyel” üzerine yapılmış incelemelerde Hüseyin Cahit’in anılarının yanı sıra sıklıkla Halit Ziya’nın (1936) *Kırk Yıl*’ına, Hüseyin Kazım’ın yazdığı (1991) *Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Hatıralarım*’a ve Mehmet Rauf’un (1927, 1 Mayıs) *Güneş*’te yayımlanan “Yeşil Yurt Hikayesi” başlıklı yazısına referans verilir.

kaçma arzusunu yansıtan bir hikaye olarak değerlendirirler. Oysa bu projeyi belirleyen tek tarihsel koşul, II. Abdülhamit’in baskıcı yönetimi değildir. Bunun yanı sıra *Servet-i Fünun*’da işaret edilen eşitsiz dünya sistemi ve bu sistem içinde hem Osmanlı İmparatorluğu’nu hem de bu imparatorluğun bir üyesi olarak *Servet-i Fünun* yazarlarının kendilerini yeniden konumlandırma çabası da “Yeşil Yurt” projesini şekillendirir. Bu durumun başat göstergesi, dönem yazarlarının göç edilecek yer olarak ilk önce Yeni Zelanda’yı düşünmesidir. Bu noktada akla doğal olarak “neden özellikle Yeni Zelanda?” sorusu gelir. Bu sorunun cevabını bulmak için 19. yüzyıl dünya tarihine bakıldığında bu yüzyıl boyunca, başta İngilizler olmak üzere farklı Avrupa ülkelerinden insanların Yeni Zelanda’ya göç ederek orada yerleşimci koloniler kurdukları ya da kurmayı hayal ettikleri görülür. Zaten Edebiyat-ı Cedidecilere Yeni Zelanda fikrini veren de bir İngiliz askeridir. O dönemlerde deniz subayı olan Mehmet Rauf, göç edecek yer araştırması yaptıkları sırada İstanbul’daki bir İngiliz gemisinde çalışan bir askerle konuşur.¹⁰⁸ İngiliz asker ona bugünlerde İngilizlerin Yeni Zelanda’ya gittiğini söyler ve eline bir broşür tutuşturur. Bu anekdottan yola çıkarak “Hayat-ı Muhayyel”in geçtiği anlatı mekânına bakıldığında buranın da Yeni Zelanda gibi uzak, denizaşırı gidilen bir ada olarak betimlendiği fark edilir. Öyleyse “Hayat-ı Muhayyel”in anlatı mekanı Yeni Zelanda’yı temsilen çizilmiştir. Aslında Hüseyin Cahit’in yerleşmek istedikleri yeri edebi ütopyasında kurgusallaştırması istisnai bir hâl değildir. Zira Lyman Tower Sargent’ın (2017) belirttiği gibi yerleşimci koloni tasarılarının bütünü bir ütopyadır ve bu tasarılarından birçok edebi ütopya üretilmiştir. (s.284) Kolonicilerin yerleştiği Yeni Zelanda da bu edebi ütopyalarda sıklıkla anlatisallaştırılan bir yer olmuştur. Hal

¹⁰⁸ Bu bilgi Mehmet Rauf’un *Güneş*’te yazdığı “Yeşil Yurt Hikayesi” (1927, 1 Mayıs) başlıklı yazısında geçmektedir. Dönemin diğer yazarları, önerinin Mehmet Rauf’un çevirdiği bir broşürden çıktığını söyleseler de bu broşürün ellerine nasıl geçtiğini tam olarak hatırlamadıklarını belirtirler.

böyle olunca “Hayat-ı Muhayyel”deki mekân betimlemesine bakmak, Hüseyin Cahit ve arkadaşlarının dönemin sömürgeleştirilen bölgelerinden biri olan Yeni Zelanda’yı görme biçimini, Yeni Zelanda üzerine kurdukları imgelemi ve bunun karşısında Osmanlı entelektüelleri olarak kendilerini nasıl konumlandıklarını bulgulamayı sağlar. Böylece bu hayali yolculuğun ilerlemecilikle, sömürgecilikle ve kapitalizm ile olan bağlantısını açığa çıkarmak da kolaylaşır.

Anlatıcının hikayedeki ilk cümlesindeki “şimdiki âlemlerden pek uzaklarda” ifadesi zamansal ve fiziksel mesafeyi ifade etmenin yanı sıra yazarı temsil eden anlatıcının bu mekân karşısında durduğu yeri ve bakış açısını gösterir. Anlatıcı için hayali ada, üzerinde durduğu buranın ötesindedir; yani orası, öteki yerdir. Orası bilinenin, alışılanın dışındadır. Bu durum, adanın egzotik bir yer olarak kurgulandığını gösterir. Egzotiklik, hem anlatıcı hem de muhtemel okurlar için hayali adayı daha cazip ve çekici kılar. Çünkü egzotik olan, onunla ilgili sınırsız biçimde hayal kurma şansı sunar. Bu hayallerden doğan coşkuyla, bir an evvel oraya gitme, orali olma ve orayı sahiplenme iştahlarını arttırır. Hikayenin devamında kahramanların heyecanla egzotik adaya yerleşmeleri ve orayı kendilerine ait bir yaşam alanına dönüştürmeleri, işte bu sahip olma ve orayı ele geçirme arzusunu dışa vurur.

Bu grubun mekânı dönüştürme çabası da önemlidir; çünkü anlatıcı ve arkadaşlarının, egzotik olanın dönüşümden önceki ve sonraki halini nasıl gördükleri ve bu dönüşümü hangi saiklerle yaptıkları hakkında fikirler verir. Anlatıcı adayı insan eli değmemiş ve tamamen doğal olarak betimler. Hikaye boyunca sadece uçsuz bucaksız orman, bereketli topraklar, mis kokulu çiçekler, çağlayan sular, lacivert gökyüzünde parlayan yıldızlar gibi doğa unsurlarını, gözde canlandırılabilir bir biçimde tasvir eder. Bu canlı tasviri sıklıkla tekrar ettiği “saf,” “masum,” “bakir,”

“tabii” sıfatlarıyla pekiştirir. Böylece adanın el değmemişliğini hikaye boyunca yüceltir. Fakat bu yüceltmenin altında örtük bir ötekileştirme olduğu da barizdir. Çünkü adanın bakir olması, aynı zamanda orada daha önce kimsenin yaşamadığını, hiçbir imar faaliyetinin yürütülmediğini ve herhangi bir uygarlığın barınmadığını ima eder. Dolayısıyla anlatıcı alttan alta orayı geldiği yere göre ilkel ve geri kalmış bir yer olarak lanse eder. Nitekim anlatıcının, hikaye yazarı Hüseyin Cahit’in temsili figürü olarak tasarlandığı hatırlanacak olunursa anlatıcının bulunduğu mekanın da yazarın yaşadığı yer gibi Osmanlı İmparatorluğu’nun başkenti, İstanbul olduğu anlaşılır. Öyleyse anlatıcının karşılaştırdığı iki temsili yer İstanbul ve Yeni Zelanda’dır. Bu doğrultuda İstanbul’u her ne kadar kaçılan ve uzaklaşılan bir yer olarak işaretlese de bu durum, örtük biçimde İstanbul’u medeni, onun karşısında Yeni Zelanda’yı ise gayrimedeni bir yer olarak konumlandığını değiştirmez. Nitekim İstanbul-Yeni Zelanda arasındaki bu karşıtlık, *Servet-i Fünun*’un kurmaca olmayan köşelerinde sıklıkla inşa edilen medeni-gayrimedeni zıtlığının kurmaca düzlemde de yinlendiğini; böylece eşitsiz dünya düzleminde İstanbul dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu’na ayrıcalıklı bir alan açıldığını gösterir. Bu alan içinde Osmanlı İmparatorluğu medeni, gelişmiş bir yer olarak imlenir. Bu yerin önde gelen entelektüelleri olarak hikaye karakterleri ve dolayısıyla onların temsil ettikleri Edebiyat-ı Cediceciler de prestijli bir imaja büründürülürler.

Gayrimedenilik ve ilkellikle sıfatlandırılan temsili Yeni Zelanda adası hikaye boyunca aynı zamanda hayli bereketli ve verimli bir yer olarak tasvir edilir. Anlatıcı adanın kendilerini “hüsn-i kabul” ettiğini ve cömertçe her şeyini kendileriyle paylaştığını ısrarla belirtir. Bunun üzerine adadaki yaşamlarını “valide-i müşfika[nın onları] aguşuna al[masına], bağına bas”masına benzetir (s.138). Ada topraklarını doğurgan bir kadın bedenine benzetmesi, anlatıcının oraya yönelik sömürgeci

bakışını cinsiyetçilikle katmerlendirdiğini gösterir. Çünkü kadın bedeniyle özdeşleştirilen bu adanın övülerek anlatılan vasıfları, adanın üzerindeki erkekleri ve onların maiyetindeki ailelerini hem fiziksel hem de zihinsel olarak beslemesi, bunun karşılığında onlardan hiçbir şey beklememesi, üzerinde yapılan herhangi bir işleme karşı gelmemesidir. Bu vasıflar, ataerkil düzenin kadınlara atfettiği, eşine ve çocuklarına sınırsız hizmet etmek dışında herhangi bir şey istememe, onu yöneten erkeğe boyun eğme gibi sorumluluklarla örtüşür. Bu noktada anlatıcının adayı dışlaştırarak ikincilleştirdiği, pasifleştirdiği ve sömürüye açık bir alan haline getirdiği kristalleşir.

Bu durumda anlatıcının kendisiyle birlikte arkadaş grubunu, egzotik, ilkel ve dişi yeri keşfeden, orayı tahakkümü altına alarak düzenleyen, bu şekilde orayı ehlileştiren ve medenileştiren ilk erkekler olarak takdim ettiği açığa çıkar. Nitekim hikayenin ilerleyen kısımlarında anlatıcının, adanın “en şirin, en sevimli” (s. 138) noktasını seçerek oraya bir köy inşa ettiklerini söylemesi de bu iddiayı kanıtlar. Onlar köyde kendileri için evler; hayvanları için ağıllar; hem hep birlikte yemek yemek hem de edebiyat ya da arkalarında bıraktıkları dünyadaki gelişmeler hakkında sohbetler etmek için ortak bir bina yaparlar. Ayrıca boş arazide yollar açar; güzel bir çiçek bahçesi tasarlar; pazar günleri dinlenmek ve eğlenmek için mesire alanları kurarlar. Kısacası bu el değmemiş yeri yaşayacakları evler, araçlarla geçecekleri sokaklar, eğlenecekleri bahçeler, parklar inşa ederek adeta modern bir kent gibi düzenlerler. Anlatıcının büyük bir memnuniyetle bahsettiği bu düzenleme faaliyeti, onun ve dahil olduğu arkadaş grubunun asıl arzusunun el değmemiş, tamamen doğal bir yer olmadığını gün yüzüne çıkartır. Onların arzuladığı şey, egzotik, bakir ve dişi bir “yeni dünyanın” kâşifleri, mimarları ve yöneticileri olmaktır. Başka bir deyişle

keşfettikleri dünyaya medeniyet taşıma kisvesi altında orayı sömürgeleştirme saiklerini gerçekleştirmek isterler.

Peki, Hüseyin Cahit “Hayat-ı Muhayyel”deki anlatı mekânını Yeni Zelanda’yı temsilen kurguladıysa orayı neden hiçbir insanın yaşamadığı bir yer olarak çizmiştir? Yeni Zelanda’da yaşayan insanlardan habersiz midir? Hüseyin Cahit’in Yeni Zelanda hakkında ne kadar bilgiye vakıf olduğunu tam anlamıyla bilmek mümkün değildir; ama Yeni Zelanda’da yaşayan insanlardan haberdar olmayabileceğini söylemek de pek doğru bir akıl yürütme olmaz. Çünkü o, *Servet-i Fünûn*’da sadece edebî eserler üretmez; aynı zamanda bu derginin sıkı bir okurudur. Buradan hareketle derginin 264. sayısına bakıldığında ise “Zeland-ı Cedit’te Bir Maori Hanesi” başlıklı bir resmin yayınlandığı görülür (s.61). Her ne kadar bu resimde kırların ortasında büyük bir ev ve önündeki kadın görüntüsüyle Yeni Zelanda 19. yüzyıl sonundaki modern şehir yapılanmasının “gerisinde” olarak temsil edilse de bu resim, orada yaşayan bölge insanlarının varlığını teslim eder. Derginin okuru olarak bu resimden haberdar olduğunu varsayılırsa Hüseyin Cahit’in Yeni Zelanda’daki insanları yok saymasının nedeni ne olabilir? Sargent (2017) koloni ütopyalarında, kolonileştirilecek bölgenin sakinlerinin pek önemsenmediğini, hatta kimi eserlerde “insansız” bölge olarak tahayyül edildiğini yazar (s.290). O halde, Hüseyin Cahit’in de “insansız bölge” tasavvuruyla koloni ütopyası kuran diğer yazarlarla ortaklaşmaktadır.

Ayrıca Hüseyin Cahit’in “insansız” bölge tahayyülü, bakirliğiyle ve bereketiyle yeryüzü cennetini andıran bu adadaki ortak yaşam idealini kurmayı mümkün kılar. Çünkü anlatıcı, bu ortak yaşam biçimini övgüyle tarif ederken göz alıcı unsurlar olarak bu düzendeki doğal barış ve huzur ortamını ön plana çıkarır. Burada “taksim-i mesai[nin] adeta tabiatla, kendi kendiliğinden hâsıl oluver”diğini;

kimsenin kimseyi bir şeye zorlamadığını bilhassa vurgular. Ayrıca aralarındaki ilişkinin “uhuvvet”e dayandığının; hiyerarşik bir yapılanma olmadığının altını çizer. Örneğin hizmetçilik mesleğini ortadan kaldırdıklarını, “[h]epimiz birbirimizin hizmetçisi, esiriydik; her akşam bir aile mütenaviben ifa-yı hizmet ederdi” (s.138) cümlesiyle dile getirir ve birbirlerine sundukları hizmetten ötürü ne kadar memnuniyet duyduklarını kıvançla anlatır. Buna ilaveten yeni yerde “heyca-yı medeniyetten pek uzak”laştıklarını, arkalarında bıraktıkları dünyada yükselen “mücadelat-ı harisânenin tarraka-yı infialatı”nın onlara aksetmediğini belirtir (s.139). Böylece herhangi bir çatışmanın olmadığı, eşitlikçi bir düzen tahayyülü sunar. Oysa bu düzen hayaline adadaki insanları da katmak, bu hayali sekteye uğratabilir. Zira adadaki insanların varlığını kabul etmek, yerliler ile yeni gelenler arasındaki uyuşmazlık ve çatışma ihtimallerini de beraberinde getirir. Buna karşılık ada insanlarını yok saymak bu ihtimallerin hepsini ortadan kaldırır.

Bu noktada anlatıcının hayali düzenin olumlu yanı olarak “medeniyet savaşları”ndan uzak olmaya dikkat çekmesi, aynı zamanda anlatı şimdisi olarak imlenen 19. yüzyıl sonundaki diğer yerleşimci kolonilerden kendilerini ayırdıklarını gösterir. Başka bir deyişle bir önceki paragrafta öne sürülen çatışma ihtimalleri, 19. yüzyıl sonunda yerli halk ile yeni gelen sömürgeci kolonyaller arasında yaşanır. Bu noktada yeniden hikayenin yayınlandığı *Servet-i Fünun*’a dönülürse, bu dönemde dergide hem tüm bilimsel buluşların, teknolojik gelişmelerin ve coğrafi keşiflerin yakından takibine hem de dünya ülkeleri arasında yapılan sömürgeci savaş haberlerine çokça rastlandığı hatırlanacaktır. Özellikle İngiltere, Fransa ve Hollanda gibi Avrupa ülkelerinin sömürgeci faaliyetleri, dünyadan havadisler kapsamında dergide konu edilir. Doğrusu dergide özellikle Yeni Zelanda’nın sömürgeleştirilmesiyle ilgili bir yazı yoktur; fakat İngilizlerin Hindistan’ı ele

geçirmesi gibi başka sömürgecilik faaliyetleri haber edilir. Halim Kara (2018) bu yazılarda zaman zaman savaş ve medeniyet yarışı eleştirilse bile, sömürgeci bakışın benimsendiğine ve sömürgeci devletlerin savunulduğuna dikkat çeker. Bu durum *Servet-i Fünun* yazarlarının sömürgeciliğe ve savaşa karşı tavırlarının sabit değil; oldukça değişken ve karmaşık olduğunu gösterir.

Bu karmaşıklık, “Hayat-ı Muhayyel”e de akseder. Hikayede bir yandan medeniyet savaşlarına karşıt bir tutum sergilenir; hatta bu savaşlara yol açan para ekonomisi, kaçınılması gereken bir sistem olarak imlenir. Anlatıcı adadaki yeni düzende para kazanmak ve parayı arttırmak amaçlı üretim yapmadıklarını; sadece temel ihtiyaçlarına karşılık gelecek kadar üretim yapmayı tercih ettiklerini; paranın gücünü gösteren süslü yapılar inşa etmediklerini vurgular. Dahası, çocuklarına paranın ne olduğunu öğretmediklerini; sadece geride bıraktıkları dünyayla acil durumlarda yapmaları gereken alışveriş için küçük miktarda bir paraya sahip olduklarını söyler. Parayla ilgili bu açıklamalar anlatıcının, artı değer üretimine endeksli kapitalizme ve sömürgeciliğe karşı bir eleştirel bir tavır takındığını açık eder. Fakat o aynı zamanda çalışmayı ve ilerlemeye yönelik üretimi olumlu bir değer olarak lanse eder. Dolayısıyla yorulmaksızın fiziksel ve zihinsel olarak çalışmayı teşvik eder; ki aslında çok çalışma ve durmaksızın üretim fikri kapitalizmin uzantısıdır. Ayrıca medeniyet gelişimini bir yandan sebep olduğu savaşlardan ötürü kaçınılması gereken bir durum olarak işaretlerken öte yandan bu gelişimin faydalarını vurgulamaktan geri durmaz. “[M]edeniyetin, ruhu besleyecek bütün lezaiz-i maneviyesi keşfiyat-ı müfidesi bize posta ile daima gelirdi; diri diri bir mezar-ı nisyana gömülmemiştik” (s. 140) cümlesiyle medeniyete tamamen sırtlarını dönmediklerini, sundukları faydalardan hala yararlanmaya devam ettiklerini belirtir. Nitekim bu durum, “Hayat-ı Muhayyel”de tasavvur edilen hayali düzen üzerinden ne

19. yüzyılda cereyan eden sömürgeciliğe ne medeniyetin ilerlemesi anlamına gelen buluşlara, icatlara ne de kapitalizme külliye karşı çıkıldığını gösterir. Anlatıcı bunların faydalarını merkeze çekerken halihazırda bu faydaların yanında zararların da olduğuna işaret eder. Böylece bu sorunlardan, zararlardan arındırılmış; gelişimini, ilerlemesini tamamlamış alternatif bir medeniyet önerisinde bulunur. Bu şekilde bir yandan Avrupa merkezli bu faaliyetleri eleştirirken öte yandan bu faaliyetlerin altında yatan ilerlemecilik ve sömürgecilik fikrini temellük eder. Bu fikir doğrultusunda dahil olduğu grubu, Avrupa'nın inşa ettiğinden daha iyi bir medeniyetin potansiyel mimarları olarak sunar.

Özetle Hüseyin Cahit'in "Hayat-ı Muhayyel"inin tarihsel gerçeklerden kaçma arzusuyla değil; var olan gerçek koşullar üzerine eleştirel bir tavır geliştirerek onu daha iyi hale getirme saikiyle yazıldığı belirginleşir. Yazar, *Servet-i Fünun*'daki kalemdaşlarıyla tasarladığı "Yeşil Yurt" planından ilhamla kaleme aldığı bu hikayede, konu ettiği ideal yaşam düzeni üzerinden 19. yüzyıl sonunda Osmanlı İmparatorluğu'nda ve dünyada cereyan eden sorunlara ışık tutar. Bu doğrultuda II. Abdülhamit'in baskıcı yönetiminin yanı sıra medeniyeti yaymakla meşrulaştırılan Avrupa merkezli sömürgecilik faaliyetlerini ve bunları besleyen kapitalizmi sorunsallaştırır. Baskıcı yönetimin karşısına, yerlileri yok sayma şartıyla kurulan, erkek merkezli, liberal ve hümanist ilkelere dayanan ve ilerlemecilikle meşrulaştırılan yeni bir düzen önerir. Bu düzeni görünür düzeydeki sömürgecilik karşısı tavra rağmen, bölgeyi egzotikleştirmek, ilkelileştirmek ve dişileştirmek gibi sık kullanılan sömürgeci taktiklerle ve çok çalışma ile sürekli üretme gibi kapitalist düsturlarla inşa eder. Böylece kurmaca düzlem aracılığıyla eşitliksiz dünya düzenine meydan okuyarak bu dünyada hem Osmanlı İmparatorluğu'na hem de onun üyeleri olarak Osmanlı vatandaşlarına ayrıcalıklı bir yer açar. Ayrıca "Hayat-ı Muhayyel"i

Servet-i Fünun sayfalarında yayımlayarak bu yeni düzen tahayyülüne okurlarını davet eder. Nitekim 1. tekil şahıs güvenilir anlatıcı tasarımıyla, hikayenin başında okurları gerçek olmayan bu orijinal, merak uyandırıcı hayali düzene taşımayı vaat eder. Bu hayali düzeni, gözde canlandırmayı sağlayacak yoğun betimlemelerle inşa ederek okuru bu hayalin içine çeker. Hayali mekanın doğallığıyla o mekandaki ideal düzenin doğallığını iç içe geçirerek uyumlu bir tablo çizer. Neticede bu uyumlu tabloya dahil olma arzusunu okurda yaratarak onları hayalini kurduğu bu toplum tahayyülünün bir parçası kılar.



BÖLÜM 4

MODERNİST ESTETİĞE DOĞRU:

ASIR SONU GERÇEKLİĞİNİN FRAGMENTAL TEMSİLLERİ

1896-1901 arasında *Servet-i Fünun*'da yayımlanan hikayelere bakıldığında, idealist estetiğe uygun olanların azlığına karşı, idealizmin estetik normlarından farklı derecelerde sapanların bolluğu göze çarpar. Bu dağılım, altı yıl boyunca dönem yazarlarının hikayelerini tasarlarlarken idealizmin etki dairesinden adım adım uzaklaştıklarını; buna koşut olarak yavaş yavaş estetik modernizme açıldıklarını gösterir. Hikaye yazarlarının modernist atılımı, 19. yüzyıl sonu dünyasına referansla gerçekçi sahneler kurgularlarken estetik idealizmin temel düsturlarını ihlal etmeleri neticesinde olur. Hatırlanacağı üzere, bu düsturların başında güzelliğin, doğruluğun ve iyiliğin bir olduğu varsayımı gelir (Moi, 2006, s.72). Belirtilen üçlü birliğin tecessümü olan hakikat kaçınılmaz olarak, ahlaka ve/ya etiğe uygun olmayı beraberinde getirir. Dahası, estetik ile ahlakı ve etiği birleştiren idealizm çoğunlukla dini de kapsayacak ideal hakikat kabulüne sırtını yaslar. Okurları ise söz konusu ideal hakikat doğrultusunda yüceltmeyi şiar edinir. Bu sebeple genelde sanatı, özeldeyse edebiyatı, insanın mükemmelliğine ve daha iyi bir yaşamın mümkün olduğuna yönelik iyimser bir vizyon sunmakla mükellef kılar. İdealizmin dayandığı bu düsturların aşılması, onun estetik normlarının muhtelif ölçeklerde sarsılmasına ve nihayetinde yıkılmasına yol açar. Bu çerçevede *Servet-i Fünun*'da yayımlanan yüz yirmi üç hikayedeki temsil rejimlerine bakıldığında, bunların farklı derecelerde idealizmden saptığı ve onun altını oyduğu fark edilir. Bu durum dergideki hikayeler üzerinden, idealizmden ayrışan ve modernizme doğru uzanan estetik bir spektrumun

ortaya çıkmasına vesile olur. Zira Toril Moi'nin belirttiği gibi estetik modernizm “idealist estetiğin saldırıya uğramasıyla başlar” (s.68).

İdealizmin çöküşüyle beliren estetik modernizmin müesses bir yapı olarak inşasıysa bir anda vuku bulmaz. İdealizme mesafe alma, bunun paralelinde modernizme yakınlaşma kademeli olarak gerçekleşen diyalektik bir süreçtir. Bu sürecin 1870 ile 1914 arasında gerçekleştiğini söyleyen Toril Moi, belirtilen zaman zarfında “idealist eserlerin devam eden akışının yanı sıra, oldukça farklı proto-modernist (çünkü anti-idealist) metinlerin” üretildiğine dikkat çeker (s.67). Çeşitli biçimlerdeki proto-modernist eserlerin tasarlandığı bu zaman dilimini, estetik modernizmin erken dönemi olarak adlandırır. Erken estetik modernizmi, statik bir normlar bütünü olarak tarif etmez. Zira ona göre erken estetik modernizm “yalnızca negatif şekilde tanımlanabilir.” (s.3) Dolayısıyla proto-modernist eserler belirli temaları, yazın stratejileri ve anlatım modları etrafında kurulu normlar bütününe dayanmaz. Onların müşterekliği, estetik idealizme karşıtlıkları dolayısıyla oluşur.

Bu noktada küçük bir parantez açarak Toril Moi'nin dile getirdiği gibi, erken dönem modernist estetik ile 2. Dünya Savaşı'ndan sonra güç kazanan yüksek modernizmin birebir aynı şeye tekabül etmediğini belirtmek elzemdir. Moi, Fredric Jameson'ın *Biricik Modernite*'sine (2004) referansla yüksek modernizmi “estetiğin özerkleşmesi, gayrişahsileştirme ve dilin özerkleşmesi” ilkelerine dayalı bir dizi estetik norm olarak tarif eder ve bu norm bütününe “modernizm ideolojisi”¹⁰⁹ olarak adlandırılan, katı kabulleri ve varsayımları doğurduğuna işaret eder (s.4-5). Normatif kabullerden biri realizmin, estetik modernizmin tarihsel öncüsü olduğu ve estetik modernizm tarafından ilga edildiği fikridir. Realizmin tekil bir tanımı olmadığını, dolayısıyla hem estetik idealizm hem estetik modernizm doğrultusunda

¹⁰⁹ “Modernizm ideolojisi” tabiri de Fredric Jameson'a aittir. Bkz. Jameson, 2022.

dönüşen farklı realizmler olduğu iddiasıyla “modernizm ideolojisi”nin dayattığı bu kabule karşı çıkan Moi, bu yolla estetik modernizmi de tıpkı realizm gibi, tekil ve değişmez tariflerden uzaklaştırır. Böylece yüksek modernizmle yer yer örtüşen yer yer ayrılan özelliklere sahip olan; ama en temelde çoklu biçimlerde üretilen, erken dönem estetik modernizm kavrayışını geliştirir. Moi’nin geliştirdiği bu kavrayış takip edildiğinde 1896-1901 yılları arasında *Servet-i Fünun*’da, idealist gerçekçi hikayelere paralel olarak hayli çeşitli biçimlerde tasarlanan proto-modernist gerçekçi hikayelerin varlığı daha net biçimde görünürleşir. Dolayısıyla bu hikayeleri yakından incelemek, erken dönem modernist estetiğin Arap harfli Osmanlı edebiyatındaki izdüşümlerini gün ışığına çıkarmayı sağlar. Ayrıca 1940’lı yılların sonlarından itibaren çağdaş Türkçe edebiyatta da güç kazanan yüksek modernist edebiyatın tarihsel izlerini sergilemeyi olanaklı kılar.

Bu çerçevede *Servet-i Fünun*’da yayımlanan hikayelerdeki estetik dönüşümün, Edebiyat-ı Cedidecilerin Musahabe-i Edebiye köşelerinde, 19. yüzyıl sonu dünyasının gerçekliğine binaen kuramsallaştırdıkları edebiyat anlayışlarından ileri geldiğini hatırlatmakta fayda var. Tezin ikinci bölümünde teferruatlıca açıklandığı üzere, *Servet-i Fünun* yazarlarına göre gerçeklik şimdi-buraya endeksli, insan merkezli, ilerleme ve gelişme istikametli ve modern öznenin pozitif bilim dairesinde yaptığı gözlemler ve deneylerle bulgulanabilen dünyevi olaylar yığınıdır. Bu anlayış doğrultusunda dünyevi gerçeklerin saptanacağı alan pozitif bilim sahasını da aşarak gündelik hayatın yaşandığı her yere doğru genişler. Başka bir deyişle bilim insanların laboratuvarlarda, özel çalışma sahalarında yürüttükleri gözlem ve deneyler, modern öznelerin gündelik yaşam alanının her bir köşesinde vuku bulan müşahede ve tecrübelerine doğru açılır. Bu açılıma koşut olarak eleştiri köşelerinde Edebiyat-ı Cedideciler edebiyatı modern öznenin şimdi-buradaki eylemlerini, dış

dünyanın işleyiş düzenine ve öteki insanlara dair izlenimlerini ve refleksif olarak iç dünyalarına bakışlarını ifade eden anlatılar olarak teorize etmeye girişirler. Nasıl ki ontolojik düzlemde gelgeç, parçalı ve devingen gerçekliği elde edip sunmak ilerleme istikametli değişime katılmanın, böylece yeni değişim dalgaları yaratmanın ve hatta değişimin kendisi olmanın önkoşuluysa Edebiyat-ı Cedideciler de kurgusal evrende, mevcut gerçekliği replika eden bir düzen kurmayı, edebiyatın mevcut ilerleyişine dahil olmak ve böylelikle edebiyatın biteviye teceddütüne kapı açmak, dahası teceddütün yazarları olmak için gerekli görürler. İlerlemeciliğe dayalı değişim hedefi, dergi yazarlarını kurmaca dışı köşelerde olgulara dayanan gerçekliğin çok sayıdaki parçalarının peşine düşme ve onları aktüalite şemsiyesi altında toplayarak aktarmaya sevk eder. Hikaye yazarlarını ise, benzer bir itkiyle, kurgusal düzlemde modern özneleri temsil eden karakterler tasarlamaya ve bu karakterlerin gündelik tecrübeleri, şahitlikleri ve bunlar karşısında duyumsadıklarını konu ederek 19. yüzyıl sonu dünyasının muhtelif gerçeklerini yansıtmaya yönlendirir.

Ne var ki 19. yüzyıl sonu dünyasının fragmanlara ayrılmış gerçekliği, çelişkilerle doludur. Çelişkilerin biradallığı, onları yansılamayı hedefleyen hikayelerin estetik dayanaklarını da dönüştürür. Şöyle ki başından sonuna dek 19. yüzyıl *Servet-i Fünun* yazarlarına göre “terakki çağı” addedildiği için onun gerçekliğinin bir yüzü hep coşkuya, heyecana, güce, insanın kendini ve dünyayı geliştireceği vaatlerine dönüktür. Diğer yüzüyse mevcut medeniyet koşullarında süregiden vahşetlere, aksaklıklara ve arazlara; bu medeniyetin mimarları olan insanın eksikliklerine, zaaflarına ve marazlarına çevrilidir. Çünkü 19. yüzyıl, insanlık tarihindeki en ileri uygarlığa ev sahipliği yapsa bile, Mahmut Sadık'ın (1899, 27 Nisan) dikkat çektiği gibi, henüz uygarlık “devre-i kemale erişememiş”tir (s.424). Bundan ötürü güzellik, iyilik ve doğruluk ile eşzamanlı olarak çirkinlik, kötülük ve

yanlışlık da bu dünyanın gerçeklerine içkindir. Ayrıca gerçekliğin iki yüzü arasında diyalektik bir etkileşim vardır. Yani ilerleme söylemi, yeni eşitsizlikleri; teknolojinin artan gücü, insanın zayıflığını; değişen emek-değer sistemi, bilginin, sanatın ve onları üreten insanın metalaşmasını; özetle umutla bakılan yeni dünya birçok hayal kırıklığını ve dehşeti yanında getirir. İşte *Servet-i Fünun* kadrosu da, içinde bulundukları dünyanın bu hızla değişen ve giriftleşen gerçeklerini, mümkün olduğunca tüm veçheleriyle birlikte saptamaya, anlamaya ve yorumlayarak aktarmaya çalışırlar. Derginin kurmaca dışı köşelerinde baskın olan duygu, ilerlemeciliğe işaret ederek umut dolu bir dünya tablosu çizmek olsa dahi, bu dünyaya dair birtakım endişeleri, çekinceleri dile getirmekten ve dünyanın gidişatına dair sorunlu noktalara parmak basmaktan geri durmazlar.

Doğrusu 19. yüzyıl sonu gerçekliğine yönelik bu ikircimli yaklaşım, hikayelerin kurgulanma sürecinde de etkin olur. Yalnız, kurmaca dışı köşelerde gerçekliğin giriftliği çoğunlukla somut olgular, bilimsel bulgular ya da dergi yazarlarının aktüel gelişmeler hakkında  ne sürdükleri eleştirel yorumları üzerinden sunulur. Buna karşın hikayeler, doğrudan bu gerçekliğin içinde yaşayan, temsili modern özneleri merkeze alır ve gerçekliğin karmaşıklığı ile beliren sorunları, bizzat öznenin bakış açısından, onları deneyimleme ve duyumsama biçimleri üzerinden yansıtır. Hal böyle olunca kurmaca dışı köşelerde hakim olan dışsal analitik bakış ile gerçekliğin ilerleme istikametindeki seyri daha fazla görünürleşir. Oysa hikayelerdeki bireyin içeriden bakışı vasıtasıyla ilerlemeci dünya düzeninin, modern öznenin hayatını zapturapt altına alışı, bu düzen karşısında öznenin gittikçe güçsüzleşmesi ve ilerlemeciliğin iyimser vaatlerinin aksine sebep olduğu adaletsizlikler ile eşitsizlikler daha fazla göze çarpar. Başka bir ifadeyle *Servet-i Fünun*'daki kurmaca dışı köşeler çoğunlukla, 19. yüzyıl sonu dünyası gerçeklerinin

“aydınlık” yüzünü açığa çıkartırken proto-modernist hikayeler “karanlık” yüzünü de deşifre eder. Dolayısıyla *Servet-i Fünun* sayfalarında kurmaca dışı köşe yazıları ile proto-modernist hikayelerin yan yanılığı sayesinde, modern dünyanın aydınlığa ve karanlığa dönük yüzleri, mümkün olduğunca eksiksiz biçimde, aynı anda aktarılır.

Hikaye yazarlarının, hızla değişen dünyanın gerçeklerini, bunları doğrudan deneyimleyen modern öznenin gözünden ve duyguları üzerinden anlatması, hikayelerdeki estetik dönüşümün kapısını açar. Zira idealist estetiğin kapasitesi, modern dünyanın devingen ve çift karakterli yüzünü tüm boyutlarıyla içermeye uygun değildir. O, sadece modern gerçekliğin, ilerlemeye dayalı iyi bir dünya vizyonunu kapsayabilir. Diğer veçhelerin temsiliyse -mesela bakışın öznelere ezen tahakküm aygıtına dönüşmesi; para ekonomisi dolayısıyla bilginin ve sanatın metalaşması; yükselen değer olarak ekonomik kapital karşısında entelektüel sermayenin giderek değersizleşmesi; sakat ya da hasta bedenlerin tecriti vb.¹¹⁰ - idealizmi hayli aşar. Bu noktada ilerlemeci dünyanın karanlık yüzünü yansıtmaya yönelik hikayeler, sadece idealist estetiğin normlarını ihlal etmez. Aynı zamanda ilerlemeci dünya ve buna bağlı olarak yükselen, iyileştirme gücüne sahip modern özne ideallerine de şüpheyile yaklaşır ya da bunların yıkıcılığını ima eder. Yani, ilerleyen dünyanın gerçekliğini anlatisallaştırarak ilerlemecilik doğrultusunda

¹¹⁰ Burada sıralanan temler, *Servet-i Fünun*’da yayımlanan proto-modernist hikayelerde ana ya da yan konu olarak sıklıkla işlenmektedir. Örneğin bakışın tahakküm aygıtına dönüşmesi, bu bölümün devamında incelenecek olan “Güzin”de (1897, 11 Kasım) serimlenecektir. Onun dışında Halit Ziya’nın “Mösyö Kanguru”su (1898, 7-14-21 Nisan), Mehmet Rauf’un “Verven”i (1897, 5-12-19 Ağustos), Hüseyin Cahit’in “Kanto: Bir Perde”si (1899, 6 Nisan) gibi birçok hikaye bu bağlamda okunabilir. Ayrıca görücüye çıkma olayını anlatan hikayelerde, görücülerin karşısına çıkan kadınların hikayeleri de ötekinin bakışının altında ezilmeyi anlatır. Bu noktada görücü usulü evlilik kurumunun, ailevi ve toplumsal açıdan eleştirilmek yerine bakışın tahakkümü üzerinden kadın bakış açısıyla işlenmesi oldukça yeni bir durumdur. Bu hikayeler için bkz. Hüseyin Cahit, 1897, 30 Eylül-7 Ekim; Ahmet Hikmet, 1898, 28 Nisan. Para ekonomisi dolayısıyla bilginin, sanatın ve bunları üreten öznelere metalaşmasını ve entelektüel sermayenin değer kaybını konu eden hikayelerden birkaçı için bkz. Hüseyin Cahit, 1899, 1-8 Haziran; Aynizade Hasan Tahsin, 1897, 11 Kasım. Ayrıca sakat ya da hasta bedenlerin ötekileştirilmesi ve ötekileştirilen kişilerin yaşadıkları deneyimlerle ilgili hikayelerden birkaçı için bkz. Mehmet Rauf, 1899, 6 Temmuz; Rüşti Necdet, 1899, 15 Haziran.

edebiyatı geliştirmeyi hedefleyen *Servet-i Fünun* yazarlarının hikayeleri, ironik biçimde, kendi itici gücüne, yani ilerlemecilik idealine karşı döner. Böylece idealist estetiğın dağılan normları ile ilerleme ve güçlü modern özne ideallerinin yıkıntılarında erken dönem modernist estetiğın nüveleri filizlenir.

Dergide yayımlanan idealist hikayeler ile proto-modernist hikayelerin aynı kökten, yani 19. yüzyıl sonu dünyasının çok-boyutlu, parçalı ve girift gerçekliğinden çıktıkları bu noktada, kesinleşir. Aynı kökten doğdukları için söz konusu hikayelerden hangisinin daha gerçekçi olduğunu tartışmanın ise nfileliği aşıkardır. Zira ne idealist hikayelere, ilerlemecilik angajmanıya gerçekliği eğip büküyor ve eksik yansıtıyor ne de proto-modernist hikayelere hastalıklı, güçsüz, zayıf vs. bireylerin ruh hallerine gömülerek toplumsal ve tarihsel gerçeklikten kopuyor, denebilir. Tabii bu iddiaların aksi de geçersizdir. Yani idealist hikayeleri, 19. yüzyıl sonu dünyasındaki hızlı değışimin en hakiki temsilleri olarak okumak ya da proto-modernist hikayeleri, gerçekliğın öznelliğini sergiledikleri için realizmin “doğru” versiyonu olarak değışlendirmek hatalı olur. Hikayelerin her biri, bilhassa Edebiyat-ı Cedidecilerin kendilerine açtıkları deneysel yazın alanında, bulundukları dünyanın çok veçheli gerçekliğini temsil etmek için ürettikleri özgün çalışmalardır. Bunların hepsi, 19. yüzyıl sonu dünyasının fragmental ve çelişkilerle dolu gerçekliğının bir parçasına tekabül eder ve her parça, bu dünyanın çoklu anlamlarına dair sahici bir öngörü sunar.

İdealist hikayeler ile proto-modernist hikayelerin referans aldıkları dünyanın aynılığına karşı odaklandıkları gerçeklik fragmanlarının başka başka olması, onların anlatıbilimsel ve tematik kurulumlarında da bazı ortaklıkların yanı sıra ayrımların bulunmasına neden olur. *Servet-i Fünun*’da yayımlanan hikayelerin gerçekçilik ekseninde kurulumu; dolayısıyla hikayelerin inandırıcı, sahici ve

etkileyici atmosferini tesis etmek için esas alınan temeller ortaktır. Bu temellerden ilki, kurgusal düzlemdeki anlatı/m zamanı ve mekanını, hikayelerin yazıldığı tarih ve yerle örtüştürmeye dayanır. Kurgusal zaman ile hikayelerin yazılma/yayınlanma tarihinin üst üste bindirilmesiyle yaratılan yanılsama sayesinde, özellikle yayımlanır yayımlanmaz bu hikayeleri okuyanların, gerçek dünyada yaşanmış bir olayı okuyormuş zannına kapılması sağlanır. Böylece hikayelerin inandırıcılığı ve sahiciliği pekiştirilir. Ayrıca içeriğin tarihselleştirilmesiyle bu hikayeler, tıpkı yazıldıkları dönem gibi modernlikle vasıflandırılır. Bu nitelik, okurun dikkatini hikayelere daha fazla vermesine hizmet eder. İkinci temel, karakter, mekan ve nesne tasvirlerinin görselliğe dayanmasıdır. Bu sayede kendini hikayelere kaptıran okur, kurgusal evreni gözünde canlandırabilir. Kurgusal evrende olup bitene şahitlik ediyormuş intibasının okurda yaratılması sonucunda hikayelerin etkileyiciliği arttırılır. Üçüncü temel ise Taine'in "ırk, muhit, an" teoremine uygun olacak şekilde anlatılan zamanı, mekanı ve karakterleri birbiriyle uyumlamaya dayanır. Dolayısıyla okurun, elindeki anlatıyı bağlamıyla birlikte kavramasının ve bu bağlam üzerine düşünmesinin yolu açılır. Özetle hikayelerdeki gerçekçi atmosfer, dış dünyayla kurulan fotoğrafik, tarihsel ve toplumsal bağ üzerinden yapılandırılır.

Dış dünyaya referans verme jestleri aynı olmasına rağmen idealist ve proto-modernist hikayelerde yansıtılan gerçeklik örüntüleri ve bunların anlatım modları ile yazınsal stratejileri birbirinden ayırır. Zira gerçekliğin değişik veçheleri, kaçınılmaz olarak içerik ile birlikte anlatım modlarının ve yazınsal stratejilerin değişimini yanında getirir. İdealist hikayelerde, özellikle mevcut gerçeklik düzeninde biteviye süren ilerleme fikri merkeze alınır. Hikaye karakterleri ya aklını, iradesini ve pozitif bilgisini kullanarak kendisine ve etrafındakilere daha iyi bir hayat sunan ya da bu yetileri layıkıyla kullanamadığı için kendini ve etrafındakileri felakete sürükleyen

temsili modern erkek özneler olarak çizilir. Bu zıtlık üzerinden erkek öznelerin dünya karşısındaki dönüştürücü gücü vurgulanır. Bu güce sahip karakterleri okura rol model olarak sunmak ve ilerleme fikri ekseninde okuru yönlendirmek amacıyla hikayelerde güçlü retorik sahibi, hâkim anlatıcı tipleri kullanılır. Proto-modernist hikayelerdeyse hızın egemenliği altındaki gündelik hayat koşturmasında karşılaşılan beklenmedik, apansız olaylar anlatılır. Karakterler, bu şaşırtıcı olaylara maruz kalan; eylemleri, tefekkürleri ve duyumlarıyla yaşadıklarını anlamlandırmaya çalışan temsili modern öznelerdir. Bu hikayelerdeki olaylar da onları deneyimleyen özneler de oldukça çeşitlidir. Örneğin idealist hikayelerde baş rolde yalnızca erkek karakterler bulunurken proto-modernist hikayelerde neredeyse, erkekler kadar kadın karakterlere de yer verilir. Cinsiyet, yaş, eğitim durumu, meslek gibi açılardan birbirinden farklılık gösteren proto-modernist hikayelerin karakterlerini ortaklaştıran nokta, karşılaşılan olayın öznedeyse yarattığı sarsıcı etkidir. Sarsıcı deneyimler, karakterlerin mevcut düzeni, ötekilerin tavırlarını ve kendi konumlarını sorgulamasına neden olur. Sorgulama sonucunda karakterler, ideallerinin yıkımıyla, inandıkları şeylerin temelsizliğiyle ve mevcut düzen karşısındaki güçsüzlükleriyle karşı karşıya gelir. Yani bu karakterlerin akıllı, akıllı giden zaman içinde hızlıca olup bitenleri kavramaya; bilgisi, var olan koşulları sınıflandırıp yeniden düzenlemeye; iradesi, olayların gidişatını kontrol etmeye yetmez. Değişim ivmesinin artışıyla karakterlerin üzerinde durdukları zemin kayganlaşır ve sağlamlığını yitirir. İşte bu tablo proto-modernist hikayelerde modern öznenin ilerlemeci dünya karşısındaki güncel durumu olarak sergilenir. Bu sebeple proto-modernist hikayelerde karakterler, idealistlerdeki gibi, ikili zıtlık dairesinde çizilip rol modele dönüştürülemez. Zira tüm modellerin altının oyulduğu, değerlerin hızla yer değiştirdiği, öznenin iktidarının sarsıldığı bir devingenlik söz konusudur. Doğrusu idealist hikayeler ile proto-

modernistler arasındaki estetik ayrım da buradan doğar. İdealist hikayeler merkezine aldığı dünya karşısında tümgüçlü karakterler dolayısıyla ilerlemeyi, gelişmeyi ve insanın buradaki aktif rolünü, sabit bir ideal olarak sunar. Bu hikayelerin hepsi söz konusu bütünlüklü anlam yapısı üzerine kuruludur. Hikayelerdeki anlatıcılar da, güçlü retorikleri sayesinde bu bütünlüklü anlamı işaret ederler. Oysa proto-modernist hikayeler, ideallerin hızla çözüldüğü, her şeyin belirsizleştiği ve “karşıtına gebe olduğu” (Berman, 1994, s.38) bir devinimi tarif ederler. Dolayısıyla bu hikayeler sadece asır sonu dünyasının çoklu gerçekliklerinden bir fragman sunmazlar; fragmental hikaye yapısı içinde anlamın kendisi de parçalanır. Haliyle bu hikayelerden kesin bir hüküm, kati bir doğru çıkarılamaz. Onlar en fazla gerçekliğin gelgeçliğine, izafiliğine ve öznelerin bu değişkenlik karşısında kontrolü kaybetmesine gönderme yaparlar. Bu durum hikayelerin yazınsal jestlerini de etkiler. İdealist hikayeler muhtelif güçlü retoriklerle kurulurken proto-modernist hikayeler ya öznenin şahit olduğu tuhaf bir olayı anlatması ya da içini dökmesi üzerine tasarlanır. Yani idealist hikayelerde olduğu gibi bunlarda bilinmezi çözme, ciddi bir bilgiyi sunma veya mükemmel yaşamın krokisini çizme hedefi yoktur. Bunlar sadece öznel anlatılardır. Hikayelerde devreye sokulan muhtelif yazınsal jestler de bu anlatıların öznelliğini dışa vurur. Zira bu hikayelerin bir kısmı kişisel günlükten bir parça; bir kısmı bir dosta gönderilen veya alıcısı dahi olmayan mektuplar; bir kısmı kendi kendine konuşma; bir kısmı gördüklerini zihninden geçirme; bir kısmı tanık olunan ya da yaşanan garip bir olayı küçük bir arkadaş grubuna anlatma gibi jestlerle kurulur.¹¹¹

¹¹¹ Proto-modernist hikayelerin konu, yazınsal jest ve anlatım modlarına göre kategorizasyonu için bkz. EK C

Servet-i Fünun'da yayımlanan hikayelerde, erken modernizmin muhtelif tezahürlerini serimlemeyi amaçlayan bu bölümün devamında, proto-modernist hikayelerden seçilen örneklerde, yukarıda genel hatları sunulan tematik ve anlatıbilimsel kurulumlar analiz edilir. İdealizmden uzaklaşarak modernizme uzanan hikayelerin sayısı hayli fazla ve hikayeler arasındaki estetik geçişim oldukça karmaşık olduğu için bölümde, bu spekturumun her noktası üzerinde teker teker durulmaz. Bunun yerine estetik dönüşümü gösterebilmek için özellikle idealist hikayelerde inşa edilen tematik, anlatıbilimsel ve söylemsel yapının zıt kutbunda duran üç hikaye yakın okuma yöntemiyle incelenir. İdealist hikayelerde öne çıkan ilerleme, bilim, modern erkek özne ideallerinin bu hikayelerde nasıl alt üst edildiği irdelenir. Yıkılan ideallerin hikayelerin kurulumuna nasıl sirayet ettiği araştırılır.

Bu doğrultuda ilk olarak Tevfik Fikret'in Esat Necip imzasıyla yayımladığı "Meftur-ı Gayret"'i (1899, 20 Temmuz) mercek altına alınır. Proto-modernist hikayeler arasında yaygın bir tema olan erkekler arası sosyalleşmeyi konu alan bu hikaye, ilerleme idealinin çöküş anlatısı olarak okunur. Hikayenin baş karakterinin arkadaşlarına anlattığı sıkıntılar, ilerleme ideali doğrultusunda modern erkeğe atfedilen görev ve sorumlulukların sebep olduğu fiziksel ve ruhsal tahribatın ifadesi olarak yorumlanır. Bu tahribatın, sadece öznenin fiziksel ve mental sağlığına değil; dahil olduğu erkek merkezli topluluk içindeki statüsüne de verdiği zararlar analiz edilir. Hikayede konu edilen ilerleme idealinin çözülüşünün anlatıcısı, zaman ve mekan kurulumlarına yansımaları da irdelenir. Karakterin sesinin merkezileşmesi ile doğru orantılı olarak anlatıcının ses tonunun kısılmasına ve yorumlarının silikleşmesine dikkat çekilir. Bunun yanı sıra karakterin ruh halinin uzantısı olarak anlatı zamanının ve mekanının karanlıkla donatılmasının imaları yorumlanır. Bu doğrultuda "Meftur-ı Gayret", ilerleme idealinin dağılışı ile birlikte anlam

bütünlüğünün de parçalanmasını konu eden proto-modernist bir örnek olarak değerlendirilir.

İkinci olarak Rüştü Necdet'in "Güzin"ine (1897, 11 Kasım) odaklanılır. Bu hikaye, proto-modernist hikayelerde sıklıkla işlenen başka bir konuyu, modern ulaşım araçlarında seyahati işleyen bir örnek olarak ele alınır. 19. yüzyıl sonunda prestijini sürdüren kâşif erkek özne imajının ve yeni dünya idealinin parodisi olarak yorumlanır. 1. tekil şahıs anlatıcının her gün işten eve dönmek için yaptığı tramvay yolculuklarından birinde, bir evin kafesinin ardında bir kadın görmesini ve sonra o kadına ulaşma çabasını anlatan bu hikayede, ayrıcalıklı seyyah pozisyonuyla kendisini diğer insanlardan ayıran öznenin sarsılan iktidarına dikkat çekilir. Ötekinin bakışı, iktidarı tehdit eden bir araç olarak okunur ve ulaşım araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte seyyahın iktidarının nasıl güvencesizleştirildiği irdelenir. Bu noktada hikayenin anlatı mekanını oluşturan tramvay, biteviye akışın ve yer değiştiren iktidarın metaforu olarak çözümlenir.

Üçüncü olarak ise Halit Ziya'nın "Bir Ruznameden Müfrez"i (1898, 23 Haziran) merkeze alınır. Bu hikaye günlük anlatılarına örnek olarak seçilir. Bir doktorun günlüğünden alınmış bir kesitten oluşan bu hikayede doktor ile ressam arasında geçen diyaloga odaklanılır ve bu diyalog, 19. yüzyıl sonu dünyasında bilim ile sanatın karşı karşıya gelmesinin mecazı olarak okunur. Ressamın idealizmi ve yüce arzularının doktor üzerindeki duygusal etkisine paralel olarak doktorun pozitivist tavrının ressamı gerçeklerle yüzleşmeye sevk ettiği vurgulanır. Dolayısıyla birbirinden farklı iki yaklaşımın çarpışması sonucunda her iki tarafın da, içinde bulunduğu eksikliği fark ettiğine dikkat çekilir. Böylece eksikliğin, mesleği ne olursa olsun modern öznenin güncel gerçekliği olarak sunulduğu belirtilir. Ayrıca eksikliğin

işaretlenmesi ile “Bir Ruznameden Müfrez”in estetik idealizmin iflasını zımnen ortaya koyuşu çözümlenir.

4.1 “Meftur-ı Gayret”: Sil baştan terakki neydi?

Erkekler arası sosyallik, *Servet-i Fünun*’da yayımlanan hikayelerde defaatle işlenen konuların başında gelir. Dönem yazarlarının hikayelerinde gerçekliği temsil etme rejimleri, idealist estetikten modernist estetiğe uzanan spektrum boyunca çeşitlenirken erkek buluşmaları ve sohbetleri, yazarların kurgulamaktan vazgeçemedikleri olay örgülerinden biri olarak kalır. Bu dönemde dergide Ali Ekrem’in erkek sohbetlerine odaklanan “Mükâlemât-ı Ahlakiye”den başlıklı beş idealist gerçekçi hikayesinin yanı sıra aynı meseleye eğilen on bir adet proto-modernist gerçekçi hikaye daha yayımlanır. Bu hikayelerin beş tanesini Mehmet Rauf, dört tanesini Ahmet Hikmet, bir tanesini Esat Necip imzasıyla Tevfik Fikret ve sonuncusunu Hakkı kaleme alır.¹¹²

Dört farklı yazar tarafından tasarlanan on bir proto-modernist hikayeye bakıldığında bunların birbirine yakın bir anlatı örüntüsü etrafında kurgulandıkları dikkati çeker. Söz konusu hikayelerin yakınlaşan anlatı yapıları, tahmin edileceği üzere, Ali Ekrem’in “Mükâlemât-ı Ahlakiyeden” serisindeki müşterek anlatı yapısından farklıdır. Zaten aynı konuya eğilmelerine rağmen bahsi geçen on altı hikayenin idealist ve proto-modernist olmak üzere iki zıt estetik kutba yerleşmelerinin başlıca nedenlerinden biri, anlatı yapılarındaki ayrışmadır. Diğer neden ise anlatı yapıları ile organik bir bütünlük doğrultusunda gelen içerikteki değişikliklerdir. Yani idealist ve proto-modernist hikayelerde sosyalleşen erkek karakterlerin konuştukları mevzular ve konuşmaların tasarımı birbirlerinden ayrışır.

¹¹² Bahsi edilen hikayelerin listesi için bkz. EK C.

Bahsi edilen on altı hikaye yan yana getirildiğinde göze çarpan temel fark şudur: “Mükâlemat-ı Ahlakiyeden” başlıklı idealist hikayeler özdeş denilecek bir anlatı yapısına sahipken proto-modernist hikayelerin anlatı yapılarında belli başlı benzerlikler olmasıyla birlikte anlatıcı, mekan, zaman kurguları bakımından çeşitlilik mevcuttur. Bu durumun akla gelen ilk sebebi elbette, “Mükâlemat-ı Ahlakiyeden” başlıklı beş hikayenin aynı yazar, Ali Ekrem tarafından bir seri olarak tasarlanmasıdır. Oysa proto-modernist hikayeler dört ayrı yazarın, birbirinden bağımsız olarak yazdıkları metinlerdir. Bu bariz sebebin yanı sıra başka bir etmen daha vardır: “Mükâlemat-ı Ahlakiyeden” serisine kıyasla proto-modernist hikayelerde öznellik ve biriciklik vurgusu oldukça baskındır. Proto-modernist hikayelerdeki karakterlerin ve dolayısıyla onların sohbetlerinin genel aurasını oluşturan öznellik ve biricikliğe bağlı olarak hikaye kurulumları, karakterlerin deneyimlerine göre şekillenir ve çoğullaşır.

Proto-modernist hikayelerin sadece idealistlerden ayrılmasını değil, aynı zamanda kendi aralarında da çeşitlenmesini sağlayan öznellik ve biriciklik, temelde bu hikayelerde kurgulanan karakter yapısından kaynaklanır. Sözü edilen proto-modernist hikayelere bakıldığında onların hepsinde karakter kadrosunun, yüksek eğitim almış; modern tarzdaki okullardan mezun olduktan sonra çalışma hayatına atılmış; pozitif bilginin yanı sıra çağdaş edebiyat veya müzik bilgisine haiz; muhtelif sebeplerle İmparatorluk içinde ve/veya Avrupa’ya seyahat etmiş modern erkek öznelerden oluştuğu görülür. Bu karakterler, bilgi birikimleri sayesinde sadece içinde bulundukları dünyaya ve diğer insanlara değil; bunlarla birlikte kendi eylemlerine, duygularına, pozisyonlarına da eleştirel gözle bakma ve öz-sorgulama becerisine sahip kişilerdir. Bunlara karşılık “Mükâlemat-ı Ahlakiyeden” serisindeki karakterler, pozitif bilgi ve makul düşünme yetisine sahip olanlar ile geleneksel veya konformist

düşünceyle hareket edenler olmak üzere iki kutba ayrılır. Hikayelerde sadece karakterlerin savundukları düşünceler tahkiye edilirken onların kendilerine bakışları, duygu dünyaları ve öz-eleştirel süreçleri anlatının dışında bırakılır. Zıt düşüncelerin temsilcisi rolündeki karakterleri yan yana gelmeye ve konuşmaya iten şey, hikayelerin düşünsel alt yapısını oluşturan “biraderlik” bağıdır. Bu bağ sayesinde onların karşıt düşünceleri, birbirlerine duydukları güveni zedelemeyebilir. Onlar biraraya gelip konuşmaktan, birbirlerinin düşüncelerinden faydalanmaktan ve kendi fikirlerini, karşısındakinin söyledikleri doğrultusunda yeniden düzenlemekten çekinmezler. O halde “biraderlik” kamusunu oluşturan erkekler arasındaki bağ sürdürmek ve böylece kamusal fayda üretmek, “Mükâlemat-ı Ahlakiyeden” serisindeki sosyalliğin başlıca motivasyonu olur. Proto-modernist hikayelerdeyse erkeklerin buluşması, daha önce organize edilmiş bir programa bağlıdır. Onlar ya taze hava alarak yorgunluklarını atmak; bekarlığa veda gibi özel hadiseler için kutlama yapmak; seyahatten dönen birinin gezdiği yerler ve gördükleri şeylerle ilgili anlattıklarını dinlemek gibi spesifik bir amaç için sözleşirler. Yani idealist hikayelerdeki gibi kamusal bağ ve faydadan ziyade karakterlerin belirledikleri bireysel amaç ve ihtiyaç itici kuvvettir. Onlar ortaklaştıkları amaçlar ve ihtiyaçlar doğrultusunda, mesai saatleri dışındaki “boş” vakitlerinden birinde toplanırlar. Bu durum, onların buluşma zamanlarının da, çalışma saatleri dışında kalan ve öznel tercihler doğrultusunda ayarlanan özel vakitler olduğunu gösterir. Oysa idealist hikayelerde böyle bir kişiselleştirilmiş zaman kategorisi mevzubahis değildir. Bununla bağlantılı olarak idealist hikayelerde karakterlerin konuşmalarının nerede gerçekleştiğine dair de pek bir bilgi verilmez. Hatta çoğunda anlatı mekanına ilişkin herhangi bir imada dahi bulunulmaz. Fakat proto-modernist hikayelerde buluşma mekanları da buluşmanın amacına göre belirlenir. Hikaye karakterleri

yorgunluklarını atmak için kamusal bir park ya da bahçede; kutlama yapmak için restoran, bar gibi modern bir yeme-içme mekanında ya da özel bir davet için evlerde toplanırlar.

Karakterizasyon, anlatı/m zamanı ve mekanı kurulumları ile sosyalleşmenin nedensellik tasarımı arasındaki fark, idealist ve proto-modernist hikayelerde erkeklerin yaptıkları sohbetlerin içeriği ve biçimi arasındaki ayrımı da kaçınılmaz hale getirir. İdealist hikayelerde karakterler, ailevi bir mesele üzerinden modern eğitim sistemi, serbest ticaret ekonomisi, evlilik müessesesi gibi 19. yüzyıl sonu dünyasında ve *Servet-i Fünun*'daki köşe yazılarında hararetle tartışılan güncel meseleler üzerinde dururlar. Tartışılan konular vasıtasıyla kurgusal düzlem ile gerçeklik düzlemi yakınlaştırılır ve kurgusal düzlemde gerçeklik düzlemindeki güncel meselelere ilişkin genellemeci ve yönlendirici yorumlar üretilir. Dolayısıyla doğrudan 19. yüzyıl sonu dünyasının “ciddi” meselelerini merkezine alan bu hikayeler aynı zamanda okura toplumsal bir ajanda önerir. Tezin üçüncü bölümünde teferruatla açıklandığı üzere bu ajanda, “biraderlik” olarak adlandırılabilir, ilerlemeciliğe dayalı erkek özne merkezli bir toplum tahayyülüdür. Buna karşın proto-modernist hikayelerdeki sohbetlerin şaşmaz gündemi, karakterlerden birinin yakın zamanlı deneyimidir. Hikayelerin her birinde erkek grubundan bir kişi sözü alır; onu derinden sarsan, hakkında düşünme ve konuşma ihtiyacı yaratan güncel bir deneyimini, meclisteki arkadaşlarına nakleder. Bu hikayelerde aktarılan tecrübelerin aktüelliğiyle birlikte öznelliği ve biricikliği ön plana çıkarılır ve bunlar üzerinden insan doğasına ya da uyulması gereken davranış rollerine dair genellemeci yorumlar yapılmaz.

Doğrusu idealist hikayelerin diyaloga dayalı gösteriminin aksine proto-modernist hikayelerde monoloğa yaklaşan anlatım biçimlerinin kullanılması da, söz

konusu hikayelerin biricik ve öznel anlatılar olarak yapılandırılmasına hizmet eder. Bu hikayelerde sözü alan kişi başından geçenleri, onların yol açtığı duygu ve duyumsamalarla birlikte dile dökerken diğerleri, çoğunlukla sessizce anlatılanları dinler. Proto-modernist hikayelerde monoloğa yaklaşan bu anlatımı tasarlamak ve bireyin deneyim aktarımını öne çekmek için muhtelif yazınsal stratejiler kullanılır. Bunların başında iki farklı birinci tekil şahıs anlatıcısıyla kurulan çerçeve ve iç anlatı tasarımı gelir. Ahmet Hikmet'in "Çiçekler" (1897, 20 Mayıs), "Saçlar" (1899, 26 Ekim) ve "Renkler"i (1897, 17 Haziran); Mehmet Rauf'un "Aşk ve Vefa" (1899, 31 Ağustos), "Nekahatta" (1897, 4 Mart) ve "Paris'te"si (1898, 15 Aralık); Hakkı'nın "Vapurda"sı (1901, 7 Mart) olmak üzere bu kategorideki on bir hikayeden sekizinde çerçeve-iç anlatı yapısı kullanılır. İç içe anlatı tasarımının yanı sıra konuşan karakteri odağa çekmek için Ahmet Hikmet "Hüsn ü Aşk" (1899, 9 Mart) hikayesinde doğrudan birinci tekil şahıs anlatıcı yaratımına başvurur. Tevfik Fikret ise "Meftur-ı Gayret"te (1899, 20 Temmuz) 3. tekil şahıs sabit odaklayan anlatıcı kurgular. Bu kategorinin sadece iki hikayesinde -Mehmet Rauf'un "Pera Palas'ta"sı (1897, 25 Mart) ve "Bekarlar Arasında"sında (1899, 30 Mart-6 Nisan)- ortaya atılan bir mevzu tüm grup tarafından tartışılır. Grup konuşmasını nakledebilmek için bu hikayelerde 3. tekil şahıs hareketli odaklayıcı anlatıcılar devreye girer.

Birbirine yakın tarihlerde ve aynı zeminde üretilen on altı hikayenin, aynı ontolojik düzlemi, yani 19. yüzyıl sonu dünyasının aktüalitesini referans almasına rağmen, farklı anlatı yapıları doğrultusunda tasarlanmaları, sadece yazarlarının estetik seçimleriyle açıklanamaz. Bu ayrışma daha ziyade hikaye yazarlarının içinde bulunduğu ve hikayelerinde bağlı kaldıkları dünyanın gerçeklerinin ikircikliliğinden ileri gelir. Şöyle ki idealist hikayeler 19. yüzyıl sonu dünyasının, ilerlemeciliği ve insanın (erkeğin) kendisiyle birlikte etrafını daha iyi hale getirme kapasitesini

önceleyen aydınlanmacı yüzüne odaklanır. Dolayısıyla bu hikayeler, ilerlemeye ve gelişimci erkek özne tasavvuruna dayalı bir toplum tahayyülü geliştirir ve bunu ideal olarak lanse ederler. Okurları da bu tahayyül doğrultusunda yönlendirmeyi hedeflerler. Buna karşın proto-modernist hikayeler 19. yüzyıl sonu dünyasında halihazırda yaşamakta olan öznelerin deneyimini merkeze alır. Bu özneler, idealist hikayelerde sunulan ilerleme ve erkek özne merkezli dünya anlayışını temel alan modern eğitim kurumlarında yetişmiş kişilerdir. Ne var ki okullarını bitirir bitimez şevkle hayata atılan bu kişiler, öğrendikleri gerçekler ile yaşam pratiklerinin uyuşmadığını idrak ederler. Bilakis yaşam koşulları, öğrenilmiş gerçeklerin ve ideallerin ne kadar da yanıltıcı ve temelsiz olduğunu açığa çıkarır. Dolayısıyla proto-modernist hikayelerdeki karakterler, gündelik hayat içinden baktıklarında, 19. yüzyıl sonu dünyasında aydınlık ve umut dolu bir sahneyle değil; aydınlığın içinden çıkan karanlığa ve umudu solduran dehşete tanıklık ederler.

Bu doğrultuda proto-modernist hikayeler, *Servet-i Fünun*'daki köşe yazıları ile söylemsel koalisyon kuran idealist hikayelerde öne çıkartılan, ilerleme ve modern erkek özne merkezli iyimser dünya anlayışının gündelik hayat düzlemindeki izdüşümünü konu eden anlatılar olarak okunabilir. Başka bir deyişle bu hikayeler, idealleştirilen dünya ve özne tasavvurunu, kişisel hayatında eyleme geçirmeye çalışan karakterlerin anlatısıdır. Ne var ki uygulama sürecinde, söz konusu anlayışın, tasavvur edilirken akla gelmeyen ya da açıkça göz ardı edilen sorunları ve aksaklıkları kristalleşir. İlerlemenin zor koşulları ve yıkıcı bedelleri, erkek özne imajının ağır yükleri ve hem ilerleme hem modern özne fikirlerinin beraberinde getirdiği ayrımcılık ve adaletsizlik gibi pek çok sorunsal, proto-modernist hikayelerde karakterlerin hayat mücadeleleri içinde görünürleşir. Mezkur sorunlarla baş edemeyen hikaye karakterlerinin “modern kahraman” olma hayalleri suya düşer.

Hayal kırıklıklarının gerekçeleri sorgulandığıdaysa “başarısızlığın” karakterlerin kişisel yetersizliğinden ya da kusurundan kaynaklanmadığı; sistematik bir sorun olduğu fark edilir. Yani büyük vaatler ve heyecanlarla karşılanan ilerlemeciliğe dayalı erkek özne anlayışının, hayalini kurdurttuğu kahraman olma ihtimalini, aynı zamanda nasıl da imkansızlaştırdığı, hikayelerin satır aralarında belirginleşir. Dolayısıyla proto-modernist hikayelerdeki karakterler, kendi itici güçlerinin, yani ilerlemecilik ve güçlü erkek özne idealinin karşısına dönüşürler. İşte bu dönüşümün kaçınılmazlığını zımnen deşifre eden bu hikayeler, bu şekilde modernist estetiğe uzanan spektrumun yolunu döşerler.

Adı geçen on bir proto-modernist hikayede ideallerin yıkımı çoğunlukla, aşk dolayımıyla anlatılır. Bu hikayelerde aşk, modern eğitim almış erkek öznenin hayat sahnesine çıktığında, kendine ve etrafındakilere daha iyi bir hayat sunma niyetiyle atıldığı ilk sınav olur. Erkek karakterlerin girdikleri sınavda çözmeye çalıştıkları denklem, kadınlardır. Bilindiği üzere 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu’nda ataerkil cinsiyet politikası egemendir ve bu doğrultuda homososyal bir toplum yapısı mevcuttur. Gerçeklik düzlemindeki bu yapıdan ötürü, onu referans alan hikayelerde de kadınlar bilinmeyen, dolayısıyla halledilmesi gereken bir denklem olarak çizilir. Aynı dünyada gerçeğin peşinden koşmak, onu açığa çıkarmak ise, makbüllüğü artan erkek özne davranışlarının başında gelir. Hal böyle olunca hikaye karakterlerinin, gerçeği açığa çıkarmak gibi meşru bir gerekçeyi öne sürerek kadınlarla iletişime geçmeye çalıştıkları; böylece ataerkil homososyal toplumun tabularını da törpülemeye giriştikleri açıktır. Ne var ki tabuların ötesine geçerek kadınlarla iletişime geçmek, cinsiyet eşitliğini esas alan yeni bir politika geliştirmekle sonuçlanmaz. Yani, karakterlerin kadınlarla iletişime geçme çabası, yine ataerkil kodlar çerçevesinde gerçekleşir. Zira kadına ulaşma çabasının altında, gerçeği

bulma, açığa çıkarma, onu bilme arzusu ile eril cinsel arzunun karışımından oluşan melez bir kuvvet vardır. Bu kuvvetten dolayı, erkek karakterler kendi sırtlarına, bilinmeyi açığa çıkarma sorumluluğunu yüklerken kadını ise bilgisi ortaya konacak nesne, halledilecek problem olarak pasifleştirirler. Bu şekilde ataerkinin dayattığı erkek ve kadın arasındaki hiyerarşik ayrımı bilgiyi üreten, bilen özne ile bilgisi üretilen nesne ayrımı üzerinden yeniden üretirler. Dolayısıyla kadınlara ulaşmaya çalışırken aynı zamanda kendi kimliklerini de bilen erkek özne olarak inşa etme gayretine düşerler. Kadınların izini sürerek hem kendilerine hem diğer erkeklere kendilerini kanıtlama; zihinsel, fiziksel ve cinsel güçlerini sergileme telaşına girerler. Ne var ki işler, hayal ettikleri gibi gitmez. Çünkü kadınlar onların tüm planlarını bozar.¹¹³ Dolayısıyla bilinmeyen “nesne” olarak kadının bilgisine tam olarak ulaşamazlar. Bilgisizlik sebebiyle kadınları kendi tahakkümleri altına alamaz; kadınlarla ilişkilerini ya da kadınları düzenleyip herkes için daha “iyi” yaşam koşulları geliştiremezler. Planlarını bozan kadınlar karşısında, kendilerine duydukları güvenin dağılan parçalarıyla kalakalırlar. Dolayısıyla erkek karakterlerin hüsrarla biten aşk hikayelerini merkeze alan bu hikayeler, aşk mecazı üzerinden ilerleme ve daha iyi bir dünya fikrinin riyakarlığı; modern erkek özneye atfedilen

¹¹³ İdealist hikayelerin aksine proto-modernist hikayelerde kadın karakterler kurulumu daha fazladır. İdealist hikayelerde modern özne figürü, erkekler üzerinden tasavvur edilirken kadınlar, ya erkekler tarafından kurtarılmış ya da erkekler yüzünden kurban edilmiş ikincil, pasif varlıklar olarak tasvir edilir. Proto-modernist hikayelerde ise durum değişir. Öncelikle erkekler gibi kadın karakterler de bu hikayelerin merkezine yerleşir. Bkz. EK C. İkinci olarak bu hikayelerde modern dünyanın özneleri olarak sadece erkeklere değil, kadınlara da yer verilir. Yani kadının 19. yüzyıl sonu dünyasındaki değişen hayatı; bu değişme karşı verdiği tepkiler anlatılır. Üçüncü olarak kadın sadece erkeğin kontrolü altında olan pasif bir varlık olarak karakterize edilmez. Bilakis erkek egemen özne tasavvurunun ipini pazara çıkaran, oyun bozucu figürler olarak kurgulanır. Bu tezde, ana izlekten çıkmamak için kadın karakterleri merkeze alan hikayelere doğrudan odaklanılmamıştır. Fakat estetik değişimle bağlantılı olarak erkek-kadın karakterlerin kurulumunun da değiştiği dikkat çekmeye değer bir noktadır. Zira bu paralel değişim, estetik dönüşüm ile hikayelerin toplumsal cinsiyet bağlamı arasında karşılıklı bir bağlantı olduğunu ortaya koyar.

tümgüçlülüğün yanıltıcılığı ve bu ideallerin erkek öznede yarattığı yıkıcı etkileri deşifre eder.

Bu çerçevede Tevfik Fikret'in Esat Necip imzasıyla yayımladığı “Meftur-ı Gayret” erkekler arası homo-sosyalliği konu eden proto-modernist hikayeler içinde ayrıksı bir konuma sahiptir. Bu hikayenin olay örgüsüne bakıldığında, diğerlerinde olduğu gibi, bir erkek karakterin başarısızlığının anlatıldığı görülür. Fakat başarısız olunan konu, bu sefer aşk değil; hayatın ta kendisidir. Başka bir ifadeyle “Meftur-ı Gayret” aşk mecazı kullanılmadan; doğrudan ilerleme ve modern erkek özne ideallerini hedef alan bir karakteri merkeze alır. Bu sebeple “Meftur-ı Gayret”e yakından bakmak sadece bu hikayenin değil; ayrıca diğer on hikayede alttan alta konu edilen ideallerin yıkıcılığının boyutlarını açıklamaya imkan sunar.

Aşırı çalışmaktan tükenmiş anlamına gelen “Meftur-ı Gayret,” kıraathanede oturmakta olan bir erkek grubunun sohbetinden bir kesite dayanır. Hikaye, sohbetin birinci saatinden sonra başlar. Geçen bir saat boyunca hikayenin merkezindeki karakter, Halil Ahmet, oturdukları “kuytu, تنها” bir köşede arkadaşlarına “enin-i hayatın”dan bahseder (s.310). Arkadaşları ise “başlarının üstünde birbirine geçirilmiş halkalarla bir tabaka-i kesife halinde bulutlanan sigara dumanlarını bazen elleriyle yırtıp dağıtarak” onu dinlerler (s.310). Her biri Halil Ahmet'in derdine yönelik bir çözüm önerisi sunar. Ayrıca onu sakin kalmaya ve sabra davet ederler. Fakat söylenen hiçbir söz, Halil Ahmet'in iniltisini dindirmeye yetmez. Bilakis o, arkadaşlarının söylediklerini ironik bir tavırla reddeder ve onların sözlerinin ne kadar da nafil olduğunu, gittikçe pervasızlaşan üslubuyla ifade eder. İşte hikaye tam da Halil Ahmet'in reddiyesinin doruğa çıktığı ve arkadaşlarının onu artık “karanlık bir sükut içinde” dinlemeye mecbur kaldığı anda açılır (s.310).

3. tekil şahıs anlatıcısının Halil Ahmet’e odaklanarak tahkiye ettiği “Meftur-ı Gayret,” beş cümlelik anlatı mekanı ve karakter betimlemesiyle başlar. Bu kısa betimleme gerçeklik düzlemindeki okurun, anlatı mekanını gözünde canlandırmasını kolaylaştırır. Mekanın özelliklerine bakıldığında bunların bilhassa Halil Ahmet’in ruh hali ile özdeşleştiği de göze çarpar. Nitekim bu özdeşlik sayesinde okura nasıl bir hikaye ile karşı karşıya kalacağı, ilk paragraftan sezdirilir. Şöyle ki, hikayenin kıraathanede geçmesi, Halil Ahmet’in okuma yazmayla ilgilenmiş biri olduğuna işaret eder. Zira bilhassa 19. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle popüler kamusal alanlardan biri olan kıraathane, gazete ve dergilerin bulunduğu, okuma-yazma bilmeyenler için yüksek sesle okumaların yapıldığı bir tür kahvehanedir. Okuma salonu niteliği taşıyan bu mekanlar, bilgi paylaşımını da içeren yeni bir sosyalleşme kültürünün zeminini oluştururlar. Hikayede bir araya gelen karakterler de buluştukları mekanın imlediği okuma eylemiyle iştigal etmiş doktorlardır. Anlatı mekanının kıraathane olması bu noktada, hikaye karakterlerinin mesleklerine ve entelektüel bagajlarına yapılan vurguyu pekiştirirken bunun yanı sıra anlatı zamanının da 19. yüzyılın ikinci yarısında geçen bir ana endeksler. Hatta hikayenin ilerleyen kısımlarında sıralanan, Halil Ahmet’in eğitim aldığı kurumlara bakıldığında, hikayenin 19. yüzyılın ikinci yarısındaki İstanbul’a denk geldiği anlaşılır. Hal böyle olunca hikayedeki anlatı zamanı ve mekanının, hikayenin yazıldığı zaman ve mekana yakınlaştırıldığı; böylece hikayenin gerçekçi atmosferinin pekiştirildiği açıktır.

Ancak *Servet-i Fünun*’un kurmaca dışı köşelerinde de görüldüğü üzere, 19. yüzyıl boyunca bilim ve pozitif bilgi aydınlıkla; bilim insanları ve pozitif bilgi birikimi kabarık olan kişiler ise aydın olmak ile bağdaştırılırken “Meftur-ı Gayret”in ilk cümlesinde doktorların etrafını saran sessizliğin “karanlık” olması, dikkat

çekicidir. Bu karanlık bir yandan Halil Ahmet’in iniltisinin ne kadar şiddetli; derdininse ne kadar acı verici olduğunu imler. Öte yandan Halil Ahmet’in konuşmaya yeniden başlamasıyla duyulacak olan, bilime ve dolayısıyla aydınlığa meydan okur tavrının da habercisidir. Dolayısıyla bu karanlık “Meftur-ı Gayret”te, *Servet-i Fünun*’da çizilen aydın doktor imajının dışına çıkılacağına imalarını taşır. Bu doğrultuda Halil Ahmet’in bu ayrıksılığı, kıraathanede oturdukları köşenin pozisyonuyla sağlamlaştırılır. Onun sözlerini “kuytu, تنها” bir yerde söylemesi, sözlerinin mahiyetinin ana akım düşünce sisteminin dışına çıktığını ortaya koyar. Zira 19. yüzyıl sonu dünyasının dünyevi inanç nesnelerinden olan bilime ve bilgiye saldırmak, bu düzenin merkezinde değil, ancak çeperinde mümkün olabilir. Zaten arkadaşlarının Halil Ahmet’e karşı geliştirdikleri acıma ve küçümseme karışımı tavır da onun, düşüncelerinden ötürü, nasıl merkezin dışına itildiğinin göstergesidir. Zaten Halil Ahmet’in sıkıntısını katmerlendiren ve arkadaşlarına karşı gittikçe daha kayıtsız kalmasına yol açan da onlardan gördüğü bu başkalıkçı tavidir. Pozitif bilimin ve bilginin savunucu olan arkadaşlarının sözleri, onun iyice sıkılmasına neden olur. Bu noktada başlarında dolanan sigara dumanının boğuculuğu, arkadaşlarının sözlerinin Halil Ahmet’te yarattığı etkinin metaforu haline gelir.

Genç doktor Halil Ahmet’in iniltileri ile fen karşıtlığı arasındaki bağlantı ise onun hayat hikayesinde saklıdır. 3. tekil şahıs anlatıcı, Halil Ahmet’in sözlerine ara verdiği anlarda araya girerek onun küçük yaştan bu zamana kadar yaşadıklarını, yargı ve yorumdan arı biçimde, kısaca anlatır. Böylece Halil Ahmet’in yılgınlığının gerekçelerini açık eder. Şöyle ki Halil Ahmet, Anadolu’nun bir köyünde doğmuştur. “[O]kuyup adam olma[sı] için [onu] çobanlığı[n]dan, hayvanlığı[n]dan ayırıp” şehire göndermişlerdir (s.311). Okula adım attığı günden “Rüştiye-i Askeriye’de, İdadi’de, sonra Tıbbiye’de şehadetnamesini alıp çıktığı dakikaya kadar” yorulmak bilmeden

çalışmıştır (s.311). Zira hem onu okula gönderenlerin yönlendirmelerinden hem okuldaki ders kitaplarından ve hocalarından anladığı üzere, “tarik-i terakki”de durmadan yol kat ederse mükemmel bir hayata kavuşabilecektir. (s.312).

“[O]kuduğu fen ona ‘Yürüyen vasıl olur; çalış!’ de”yince o hiç durabilir mi? (s.312) Bu cümleyi hayat mottosu addetmiştir. Derslerine çok sıkı çalışmış; kitaplarda yazan tüm bilgileri, tabiri caizse yiyip yutmuştur. Böylece sınavlarda arkadaşlarının hepsinin önüne geçmiş ve Tıbbiye de dahil olmak üzere tüm okulları birincilikle bitirmiştir.

Halil Ahmet’in kulak verdiği “Yürüyen vasıl olur; çalış!” cümlesi pozitif bilimlerin şiarı olmakla birlikte, 19. yüzyıl sonu dünyasını sarmalayan ve *Servet-i Fünun*’un bilhassa kurmaca dışı köşeleri ile idealist hikayelerini şekillendiren ilerlemecilik söyleminden neşet eder. Bu söylem, biteviye değişimi arzulanması gereken bir erek olarak öne çıkarır. Değişimi arzulamak, sadece dünya üzerinde değişimin her türlüüne açık olmak demek değildir. Değişimi olumlu anlamda istemeyi, onun peşinden koşmayı ve ona uyma zorunluluğunu da içerir (Berman, 1994, s.136). Halil Ahmet’in canhıraş biçimde kitaplarına sarılması ve herkes kadar bilmekle yetinmeyip gözünü büyük bir hırsla en yükseğe dikmesi, değişimin ardından gitmeye nasıl da hevesli olduğunu gösterir. Başka bir tabirle o, “çobanlıktan, hayvanlıktan” çıkıp “adam” olmaya sorgusuz sualsiz koşullanır. Bu dönüşümü sürekli kılmak ve nihayetinde konforlu bir hayata kavuşmak için nefes almadan didinir. Arkasına bakarak geride kalan ailesi, köyü, hayvanları vs. için hiç gözyaşı dökmez. Zira geçmişe bakmak onu ilerlemekten alıkoyacaktır. Bunun yerine o gözünü geleceğe diker. Mükemmel bir gelecek için gayret etmekten ve öğrenmekten haz almayı öğrenir. Büyük bir zevkle “hayvan”lıktan çıkıp “adam”laşmanın yolunda hız kesmeden koşar. İleriden, daha iyi ve güzel bir

gelecekte başka hiçbir şeyi umursamaz. Dolayısıyla mevcut yaşamını, fiziksel ve zihinsel edimlerini, duygu dünyasını ve her türlü ilişkisini, bunlara ulaşmayı sağlayacak şekilde yeniden düzenler.

Biteviye değişme, ilerleme isteği Halil Ahmet'in ütopyacı bir vizyon edinmesini sağlar. Bu vizyon onun sadece geleceğe bakışını değil; şimdi ve burada bulunan insanlara, nesnelere ve kendisine bakışını değiştirir. Ancak bu değişim sonucunda, ütopyacı vizyonunun salık verdiği gibi mutluluğa ve mükemmeliğe ulaşamaz. Çünkü vizyonu ütöpikleştikçe halihazırda mevcut olan her şeyden aldığı tatmin azalır:

Okudum, âlim oldum, âlem oldum; çünkü okuduğum kitaplar beni hayvanlıktan kurtardı, adam etti. Artık yiyecek ekmek beğenmiyorum, yapacak iş beğenmiyorum, sanat beğenmiyorum, meslek beğenmiyorum, yol beğenmiyorum, adam beğenmiyorum, arkadaş beğenmiyorum, hatta kendimi beğenmiyorum... (s.311)

Alıntıdan da anlaşıldığı üzere Halil Ahmet'in bilgi hazinesi genişledikçe zevk ve beğeni kriterleri daralır. Gün geçtikçe incelen zevk ve beğenileri yüzünden hem beden hem ruhen aç kalır. Öyle bir raddeye gelir ki tenezzül edip yiyecek ekmek, yatacak yatak, konuşacak insan bulamaz. Okudukça ilerleyeceğini; ilerledikçe her şeyin hızla mükemmelleşeceğini uman Halil Ahmet kendini bu hayale öyle kaptırır ki o hayal karşısında, şimdi ve burada bulunan her şey ona bayağı ve aşağı gelir. Bu yüzden o, bir an evvel hayalindeki o mükemmellik gerçek olsun ister. Bu isteğin aşırılığı, Halil Ahmet'in şimdi ve buraya tahammülünü azaltır.

Şimdi ve burada bulunmasına karşın ona aşağı gelmeyen tek bir şey vardır: kendisi! Memnuniyetsizlik listesini sayıp dökmenin verdiği hararete kapılarak bir an kendisini de bu listeye ekler. Fakat bunu söyler söylemez yaptığı hatayı fark eder ve durur. Alıntı sonundaki üç nokta, bu anlık fark ediş ve duruşun ifadesidir. Ardından

hemen “Hayır, hayır” der ve kendisinin neden bu listede olmadığını şu cümlelerle açıklar:

[K]endimi, kendi benliğimi benliklerimi beğeniyorum; kendi kendime o kadar büyük görünüyorum ki cesametimin, azametimin, azamet-i ilmiyemin altında her şey, bütün hilkat, bütün mevcudat eziliyor; bütün âlem eziliyor. Sonra, tabii etrafımda hiçbir şey göremiyorum; hiçbir şey bulamıyorum, yalnız ve aç kalıyorum. (s.311)

Halil Ahmet’in bu cümleleri onun bilgiyi, etkin bir iktidar aracı olarak gördüğünü açık eder. Ona göre ilim yücedir ve ilmin yüceliği, aynı zamanda onu elde edeni de yüceleştirir. Halil Ahmet de dur durak bilmeden okuyarak ilim haznesini genişletmiştir. İlim haznesi büyüdükçe o da kendi gözüne büyük görünmeye başlamıştır. Dolayısıyla kendisini çok büyük ve heybetli görmesini sağlayan, ilminden aldığı iktidardır. Zaten “hayvan” ve “adam” arasında kurduğu ötekileştirici kategorizasyonun belirleyicisi de bu iktidardır. Başka bir ifadeyle insanın ilmi arttıkça hayvanlıktan yükselip adamlık mertebesine yükseldiğini varsayar.

Halil Ahmet’in hayvanlar, arkadaşları ve kendisi arasında kurduğu bu hiyerarşik ilişki aynı zamanda onun mahvına yol açar. Çünkü tam da bu üstenci bakış onun yalnız ve aç kalmasına neden olur. Kendisine güç vereceğini düşündüğü araç, yani bilgi sayesinde, adeta bir canavara dönüşür. Mükemmel bir düzen yaratmak yerine etrafındaki herkesi, her şeyi, hatta âlemi ezen geçen yıkıcı bir figüre dönüşür. Ayrıca sadece etrafını yıkıp dökmez; aynı zamanda kendini de açlığa ve yalnızlığa mahkum eder.

Bu noktada Halil Ahmet’in “artık hiç kimseye hitap etmiyor, kendi kendine söyleniyor gibi” söylediği bu cümleler, itiraf niteliği taşır. (s.311) Daha iyi bir dünya, daha konforlu bir hayat umuduyla yürüdüğü bu yolda saplanıp kaldığı büyüklenmeciliği ifşa eder. Kendinin ve etrafındakilerin koşullarını iyileştirmek uğruna okurken kibir dolan gözlerinin nasıl da yıkıcı bir güce dönüştüğünü kendi

kendine kabul eder. Bu itirafı yaparken dahi arkadaşlarına hitap etmemesi, monolog tarzında konuşması, bu itirafın onun eylemlerinde bir dönüşüme yol açmadığını gösterir.

Doğrusu Halil Ahmet'i asıl kahreden şey zaten büyüklenmeciliği de değildir. Hatta görünür düzeyde bundan şikayetçi olsa bile, alttan alta bu durumdan memnun gibidir. Çünkü o üzerine düşen görevi yapmış; biraderlerinin içinden en bilgili olarak çıkmış; mezun olup büyük bir gururla üniformasını giymeye hak kazanmıştır. Bu yüzden içi rahattır. Oysa "Yürüyen vasıl olur, çalış!" diyen bilim, ona verdiği sözü tutmamıştır. O, tahsilini bitirip mesleğine başladığında rahata ereceğini sanmıştır. Bunun için gecesini gündüzüne katarak sürekli çalışmıştır. Ancak mezun olunca yolun sonuna varamadığını; hatta asıl yolun yeni başladığını fark etmiştir. Farkına verdiği bu durum, Halil Ahmet için kocaman bir hayal kırıklığıdır. Ayrıca "emel-i terakki kendisini koştura koştura" o kadar yormuştur ki "iki adım ziyade atmak için bacaklarında" takat de bırakmamıştır (s.312). Halil Ahmet'in "enin"leri işte, bu hayal kırıklığından ve dermansız kalışından kaynaklanır.

Bu noktada Halil Ahmet'in hissettiği yorgunluk, ilerleme ve değişme arzusunun kaçınılmaz sonucudur. Çünkü biteviye yenilenmek ve ilerlemek hiç durmamayı ve dinlenmemeyi mecburi kılar. Hatta bu ihtiyaçları "mayup" (s.312) olarak etiketleyerek dışlar. Oysa dinlenmek insanın zihinsel ve bedensel sağlığı için şarttır. İlerleme ve değişme arzusu ise, insanı bu temel ihtiyacını askıya almaya zorlar. İnsanı insanlıktan çıkaran, yılgınlığa düşüren de, bu arzusunun dindirilemezliği. İlerlemecilik her ne kadar insanı, değişime yol açan aktif güç olarak merkeze alsın ve onu diğer canlılarından daha üst bir mertebeye taşısa da, onu aynı zamanda tüketip yok eder. "Vücudunda yorgunluktan başka bir şey kalmayan" (s.312) Halil Ahmet'in inlemeleri de bu tükenişin dışı vurumudur.

Halil Ahmet mesleğinin ilk yıllarında, kendine yediremediği için yorgunluğunu inkar etmiş; öğrencilikten gelen çalışkanlığını doktorluk yaparken de sürdürmeye gayret etmiştir. Fakat bunun nafileliğini anlayınca öz-disiplinini kaybeder. Çalışmayı savsakladığı gibi yılgınlığını, tükenmişliğini ilan etmekten de çekinmez. “Mevki-i zelilin”den aldığı cesaretle arkadaşlarına her şeyi anlatmaya başlar (s.311). Bu noktada dikkat çekici olan, Halil Ahmet’in kendi konumunu “mevki-i zelil” olarak adlandırmasıdır. Başka bir ifadeyle Halil Ahmet’in yanında durarak onun hem konuşmasını aktaran hem de bu sözlere onu sevk eden yaşam deneyimlerini tahkiye eden anlatıcı, hikaye boyunca Halil Ahmet’e karşı herhangi bir yargılayıcı ifade kullanmaz; onun durumu hakkında yorum yapmaz. Kendi zihnini geri plana çekerek Halil Ahmet’i öne çıkarır. Haliyle Halil Ahmet’i hikaye içinde yargılayan yine kendidir. Bu yargılayıcı bakışı edinmesini sağlayan ise aldığı eğitimidir. Modern tarzdaki okullarda ilerlemeciliği esas alan bir terbiyeyle yetişen Halil Ahmet bu terbiye doğrultusunda yücelik ve aşağılığa ilişkin bir değer sistemi dairesinde düşünür. İlerlemek, kendini ve etrafındakilerin hayatını iyileştirmek, zinde bir bedene sahip olmak bu sistemin olumlu değerleridir. Buna karşılık durmak, kötü şartları değiştirememek, bedenlen ve zihnen zayıf düşmek ise negatif değerlerdir. Bu değer sistemi içinde Halil Ahmet yorgun düştüğü için ve bu durumu değiştiremediği için kendisini zelil görür. Bu yüzden öfkesini de onu bu zelliliğe sürükleyen bilime yöneltir:

Fen... Büyük fen, büyük asrın büyük mucizesi! Buharlar, elektrikler, balonlar, keşifler, ihtiralar... Hiçbir devr-i medeniyete, hiçbir cemiyet-i medeniyeye nasip olmamış nimetler, bahtiyarlıklar... Hani ya, nerede bunlar; bu parlak müjdelar, bu müdepdep vaatler, ümitler, hayaller, velveleler, şaşaalar; bunlar hep yalan, hep gösteriş, hep ilân mıydı? (s.312)

Halil Ahmet’in bilimin uzantısı olarak gösterdiği buhar, elektrik, balon, hatırlanacağı üzere *Servet-i Fünun*’un kurmaca dışı köşelerinde 19. yüzyılın bilimsel ve teknolojik

ilerleyişinin göstergesi olarak lanse edilir. Köşe yazılarında coşku ve merakla sunulan bu icatlara Halil Ahmet kızgınlık ve aşağılama ile yaklaşır. Bunların hepsinin kandırmaca olduğunu söyleyerek bilime ve dolayısıyla ilerlemeye duyulan inancın içini boşaltır. Başka bir deyişle kendi kendini bir nevi bilim ve dolayısıyla ilerleme inancından aforoz eder. Halil Ahmet'in kendi kendini aforoz etmesi, ilerlemeciliğe karşı cesur bir meydan okuyuştur. *Servet-i Fünun*'un bir köşesinde bu inanç temellendirilir ve popülerleştirilirken Halil Ahmet'in sözleri dolayısıyla "Meftur-ı Gayret"te bunun altının oyulması, derginin modernliğe ne kadar bağlı olduğunu açık eder. Zira modernlik gelip geçiciliği, değişkenliği kaçınılmazlaştırır. Marshall Berman'ın (1994) Karl Marx'tan alıntılanarak vurguladığı gibi modern kültür içinde "katı olan her şey buharlaşır." Dolayısıyla bilim, modern erkek öznenin gücü ve ilerleme gibi değerler bu dünyada yükselse de, zeminin kayganlığı bunların tabulaşmasına izin vermez. İşte *Servet-i Fünun*'da eşzamanda ve eşzeminde, ilerleme ve bilim inancı filizlenip yeşertilirken "Meftur-ı Gayret"in Halil Ahmet'inin bu tohumları kökünden söküp atması, "katı olan her şeyin" hızla buharlaşıp uçmaya mahkum olması durumunun somut örneğini teşkil eder.

Dergi bünyesindeki iki farklı sütunda -köşe yazıları ve "Meftur-ı Gayret" gibi proto-modernist hikayelerde- ilerleme, bilim, modern özne inancıyla bunun altını oyan fikirlerin birlikteliği, "Meftur-ı Gayret"te kıraathanede ortak bir masanın etrafında toplanan Halil Ahmet ve arkadaşları dolayısıyla hikayenin kurgusal evrenine de taşınır. Başka bir ifade ile Halil Ahmet ile onun sözlerini şaşkınlıkla dinleyen arkadaşlarının aynı masada buluşup konuşmalarını sürdürmeleri, modern kültürün bir getirisiidir. Ne var ki aynı masada oturmaları, onların birbirlerine karşı bakışlarını eşitlemez. Halil Ahmet arkadaşlarını, onu anlamamakla zımmen itham eder. Arkadaşları ise Halil Ahmet'in çıkışlarını, onun kibrine, mübalağacılığına

hamleder. Hatta Halil Ahmet'in bilim eleştirisi yükselince arkadaşlarından birisi kendini tutamaz. “Artık yeter, Halil Bey; seni bir tabip dinler gibi dinlemeye alışmış olanları meys edecek sözler söylüyorsun. Latife ettiğini bilmesem hasta olduğuna hükmederim” diyerek Halil Ahmet'in sözünü keser (s.132). Bu müdahale Halil Ahmet'in cümlelerinin sonunu getirir. Kendi üzerine düşünmek, öz-eleştiri geliştirmek, hatta kendini zelil olarak sıfatlandırmak onun alışık olduğu türden eylemlerdir. Ancak başkası tarafından yargılanmayı kaldıramaz. Hele âkil, bilgili bir doktor olmak için bu kadar emek vermişken kendisiyle eş pozisyonda görmediği bir akranı tarafından “hasta” ve dolayısıyla irrasyonel olarak itham edilmeyi kendine hiç yediremez. Zira aldığı eğitim sayesinde sadece ilerlemeye değil kendine de güven duymayı öğrenmiş; kendi üzerine düşünmeyi alışkanlık haline getirmiştir ki böylece kendilik bilincini güçlendirmiştir. Ne var ki kendilik bilincinin aşırı güçlenmesi aynı zamanda onu bir o kadar da kırılganlaştırır. Bu sebeple ona karşı söylenen her cümleyi, radikal bir saldırı addeder.

Bu doğrultuda Halil Ahmet, arkadaşının cümlesinden dolayı büyük bir acıya ve öfkeye kapılır. Konuşamayacak hale gelir. Kelimeler yerine gözlerinden dökülen yaşlar, onun kırılışının yoğunluğunu ifade eder. Bu gözyaşları sadece Halil Ahmet'in cümlelerinin değil, hikayenin de sonunu getirir. Dolayısıyla hikaye sözün söylendiği yerde değil; tükendiği yerde biter. Hikayenin başında, “bulutlanan sigara dumanlarını bazen elleriyle yırtıp dağıtan” Halil Ahmet ve arkadaşları, elleriyle sergiledikleri şiddeti sözlerine taşırlar ki bu şiddetle birbirlerinin söyledikleri şeylerin anlamını da tamamen dağıtırlar. Bu sebeple hikaye bittiğinde, ne Halil Ahmet ne de arkadaşları tamamen haklı olarak değerlendirilebilir. Her birinin haklılığı sadece, kendi bakış açıları, deneyimleri ve duygu dünyaları dairesinde geçerlilik taşıyabilir.

Sonuç olarak kıraathanede toplanan bir grup erkeğin konuşmasından bir kesit sunan “Meftur-ı Gayret”, 19. yüzyıl sonuna referansla, bu dönemde hakim olan ilerlemeci ve modern erkek özne merkezli anlayışın arazlarını ve çıkmazlarını zımnen gündeme getirir. İlerlemecilik idealinin yol açtığı hasarı, insanların bedenlerini ve duygularını zapturapt altına alışını ortaya koyar. Bununla birlikte ilerleme idealine yönelik karşı hareket tasarısı da sunmaz. Dolayısıyla öznenin deneyimini herhangi bir yönlendirme saiki olmadan anlatan bu hikaye, içerik bağlamında ilerlemecilik ideallerinin; anlatıbilimsel olarak ise idealist estetiğin yıkıntıları üzerine kuruludur.

4.2 “Güzin”: Modern hayat kâşifinin hikayesi

Modern öznelere deneyimi ve gözlemleri üzerinden 19. yüzyıl sonu dünyasının gerçekliğinin temsil edildiği proto-modernist hikayelerde, erkek sosyalleşmesi gibi sıklıkla işlenen konulardan biri de, çağdaş ulaşım araçlarıyla yapılan yolculuklardır. Söz konusu hikayelerin altı tanesi tren, tramvay ve arabada geçen bir seyahati konu alırken dört tanesi ise vapur yolculuğunu anlatır.¹¹⁴ Tren, tramvay ve arabada yapılan seyahatleri konu eden hikayelerde güzergah İstanbul sınırları içinde kalır; vapur yolculuklarını anlatan hikayelerde ise güzergahın İstanbul’un dışına da taşıdığı görülür. Örneğin kalkış düdüğünden hemen önce bir anne ile oğulun vapur güvertesindeki vedalaşmasını konu eden Recaizade Mahmut Ekrem’in “Müfarakat”ındaki (1896, 26 Mart) vapur Amerika’ya doğru yol alır. Ahmet Hikmet’in “Zevk-i Hayal”indeyse (1900, 9 Ağustos) Midilli’den İstanbul’a doğru giden vapur Ege Denizi’nin açık sularında seyretmektedir.

¹¹⁴ Bu hikayelerin listesi için bkz. EK C

İstanbul içinde ya da denizler ve kıtalar arasında hareket eden ulaşım araçlarıyla yapılan yolculukların *Servet-i Fünun*'da toplanan hikaye yazarları tarafından sıklıkla kurgusal düzleme taşınması, 19. yüzyıl boyunca Osmanlı İmparatorluğu ile birlikte onu sarmalayan dünya genelinde ulaşım teknolojisine duyulan merakın ve ciddi yatırımların uzanımıdır.¹¹⁵ Söz konusu merakın ve yatırımın yoğunluğunu anlamak için sadece *Servet-i Fünun* sayfalarına bakmak bile kafidir. Kurmaca dışı yazılarda bolca ulaşım teknolojisindeki yeni icatlardan bahsedilmesi, açılan yeni yolların haberinin verilmesi ya da yeni yollar üzerinden yapılan seyahatlerin anlatılması bu durumun açık göstergeleridir.¹¹⁶ Ulaşım teknolojilerine duyulan bu merakın altında ilerlemecilik söylemi bulunur. Zira ulaşım teknolojileri ve onlar sayesinde yakalanan hız, ilerlemenin başat sembolü addedilir. Başka bir deyişle insanlık tarihi içinde medeniyetin geldiği en üst noktayı teşkil eden 19. yüzyılda ilerlemenin göstergeleri tren, tramvay, vapur, hatta balon gibi ulaşım aygıtları olur. Bu sebeple “asr-ı terakki” (Mahmut Sadık, 1898, 5 Mayıs, s.138) ve “asr-ı marifet” (Hüseyin Cahit, 1898, 28 Nisan, s.47) olarak adlandırılan bu yüzyıl aynı zamanda buhar ve yeni yeni adapte edilen elektrik gücüyle çalışan “makinelere devri” (Mahmut Sadık, 1899, 7 Aralık, s.212) olarak da çağırılır. Bu araçlar ulaşımındaki modern devrimin göstergeleri olarak imlenirken bunların gelecekteki versiyonlarının hayali ise büyük bir iştiaqla kurulur.

Bilimsel araştırmalar sonucunda geliştirilen ulaşım teknolojisi, aynı zamanda insanın dünya ve doğa karşısındaki zaferinin de ilanı olarak alınılanr. Zira bu araçların icadıyla insan zaman ve mekan kısıtlarını aşabilir duruma gelir. Bu aygıtlar insanın, zaman ve mekan sabitlerinden bağımsızlaşmasını; hatta onlar üzerinde

¹¹⁵ 19. yüzyıl boyunca Osmanlı İmparatorluğu'nda ulaşım yolları ve araçlarındaki dönüşüme dair ayrıntılı bilgi almak için bkz. Engin, Uçar ve Doğan (ed.), 2012; Tekeli ve İlkin, 2004.

¹¹⁶ *Servet-i Fünun*'da yayımlanan ulaşım ile ilgili yazıların bibliyografyası için bkz. Göçer, 2016, s.159-205.

kontrolünü geliştirmesini mümkün kılar. Bu araçlar sayesinde dünya baştan sona gezilebilir, görülebilir bir yer haline gelir ve modern haritalarla bilgisi üretilen bilindik bir alana dönüşür. Uzak noktaları birbirine bağlayan ulaşım güzergahları dolayısıyla dünya, adeta küresel bir mahalle olur. Hal böyle olunca ilerlemenin nişanesi olarak ulaşım araçlarına düzülen methiyeler aynı zamanda onu icat eden ve kendi icadı aracılığıyla dünyayı yönetimi altına alabilen insana da yöneltilir. Bu noktada akıl, insanın bu icatları yapmasını ve dünyayı yeniden kendi faydası doğrultusunda düzenlemesini sağlayan hayranlık verici bir güç olarak işaretlenir.

Başka bir ifadeyle insanın kendini ve etrafını iyileştirme potansiyelinin, sahip olduğu akıldan ileri geldiği varsayılır. Bu sebeple ulaşım araçlarının inşasında rol oynayan mucitler ve onların yaptığı araçlarla daha önce gidilemeyen yerlere adım atan, varlığı dahi bilinmeyen bölgelere ayak basan kaşifler, bu dönemin en prestijli kişileri olarak konumlandırılır ve onlar üzerinden romantik mucit ve kaşif imajı geliştirilir.

Ulaşım teknolojisinin gelişimi ve bu araçların yaygınlaşmasının sonucunda kent yapısı da değişir. 19. yüzyıl itibariyle modern ulaşım yolları ve araçları modern kent ile kentin dışını ayıran göstergeler olarak alımlanır. Dolayısıyla modern kentli olmak demek, ulaşım araçları ile seyahat edebilme ayrıcalığına sahip olmak anlamına gelir. Kent içi seyahatin, gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası olduğu bu düzende, toplu taşıma araçlarına binen her kentli de bir nevi seyyah olur. Kentin kendisi ise her kentlinin yeniden keşfettiği bir alana dönüşür. Ne var ki kentte dolaşmanın, 19. yüzyıla özgü, güncel ve aynı zamanda öznel bir keşfe dönüşmesi, paradoksal biçimde bireylerin yaptığı seyahatlerin de birörnekleşmesinin yolunu açar. Çünkü modern yollar, şehri sabit bir güzergah doğrultusunda duraklara bölerek yapılandırır. Dolayısıyla bu araç içinde giderken rotayı değiştirmek ve başka bir yola sapmak, herkesin gitmediği başka bir güzergahtan gitmek olanaksızdır. Kentin

hatlarının matematiksel ölçümlerle belirlenmiş duraklara ayrılarak sabit bir rotaya dönüştürülmesiyle birlikte, zaman da araçların kalkış-varış tarifesine göre programlanır. Yirmi dört saate ayrılmış gün algısı çerçevesinde düzenlenen araçların hareket tarifesini kentlilerin de hareketlerini buna uygun olarak planlanmasını zorunlu kılar. Öyleyse zamanın ve mekanın, saatlere ve duraklara ayrıldığı modern kent düzeninde seyahat etmek aynı anda hem hareket özgürlüğünü hem de önceden belirlenmiş bir hareket programı içinde sıkışmayı getirir.

Modern ulaşım araçlarına göre dizayn edilen kent yaşamından doğan özgürlük ile sıkışmışlık arası gerilimli ilişki, tam da 19. yüzyıl sonu dünyasının aktüalitesinin nabzını hikaye düzleminde tutmak isteyen *Servet-i Fünun* yazarları için velut kaynak olur. Kent içinde ya da kentin dışındaki daha uzak -kent olup olmaması fark etmeksizin- bir yere doğru yolculuğu konu eden hikayeler, bir yandan 19. yüzyıldaki ilerlemenin nişanesi olan seyahatin popülerleşmesini diğer yandan bu popüler deneyimin beraberinde getirdiği araz ve çıkmazları konu eder. Zaten tam da bu gerilime mercek tuttukları için bu hikayeler, idealist estetiğin sınırlarından çıkarak modernist estetiğe doğru açılan spekturumda konumlanırlar. Bu noktada Münci Fikri'nin "Güzin"i (1897, 11 Kasım) bahsi edilen gerilimi açıklamak için uygun örneklerden biridir. Bu nedenle "Güzin"i yakından incelemek bir yandan modern kent yaşamının bu ikircikli yapısını açıklamayı sağlarken öte yandan bu ikircikli yapının hikayenin tematik ve anlatıbilimsel kurulumuna sirayetini de sergilemeye olanak sunar.

"Güzin"ın konusu, bir kalem memurunun, "dört ay" öncesinde sonlanan ve onu "hazin bir nevmidi"ye (s.158) uğratan olaylara dayanır. Hikayenin hem karakteri hem anlatıcısı olan memur, dün-bugün-yarın çizgisini takip edererek eşzamanlı olarak başından geçenleri ve bu olayların onun duygu dünyasındaki yansımalarını

teferruatlı biçimde dile getirir. Bu bakımdan “Güzin” bir memurun kurgusal düzlemdeki muhatabına iç döküşü olarak okunabilir. Anlatıcının bu kadar dolmasına ve dolayısıyla içini dökmeye ihtiyaç duymasına yol açan olayların filizlendiği yer ise tramvaydır. Zira her şey anlatıcının, tramvay camından dışarı bakarken gözünün bir kadına çarpmasıyla başlar. Yalnız kendisinin kadını görmediğini; eşzamanlı olarak kadının da ona baktığını anlar. Birbirini takip eden günler boyunca bu karşılıklı bakışma devam eder. Anlatıcı, kadının bakışını bir iletişim çağrısı, hatta kadından gelen bir yardım talebi olarak yorumlar. Kadının derdinin ne olduğunu çözmek ve ona deva götürmek isteğiyle onun peşine düşer. Ne var ki günlerce süren tereddütten sonra kadının kapısını çaldığında karşılaştığı manzara onu oldukça sarsar. Anlatıcıyı “hazin bir nevmidi”ye sürükleyen bu manzara, bir yandan gündelik yaşamın ayrılmaz parçası haline gelen tramvay yolculuğu ile kâşif imajının, sıradan insanın eylemlerine nüfuzunu görünür kılar. Öte yandan kâşifliğe atfedilen halenin gerçek dışılığını, gündelik hayat deneyimi üzerinden ifşa eder.

Bu çerçevede hikayenin giriş paragrafı, kâşiflik halesinin hem kaynaklarının hem de imkansızlığının ipuçlarını verir:

Altı saatlik meşguliyet-i kalemiyenin verdiği büyük bir taab-ı azali ile gelir, tramvaya biner; sıcak bir günün har bir akşamında sık nefeslerimi hal-i tabisine irca için boş tramvayın karşıki peykesine ayaklarımı uzatarak fesimi çıkarıp mütemadiyen terleyen yüzümü, alnımı siler; sonra bir sigara tellendirerek tramvayın tozlu camını açar, yukarıdan öbür araba gelip de bizimki kalkıncaya kadar geçenleri tetkike koyulurdum. (s.155, italik yazım bana aittir.)

Alıntıdan da anlaşıldığı üzere memur için tramvay yolculuğu, gündelik rutininin bir parçasıdır. Rutinleşen günlük programında, her sabah kaleme gitmek ve altı saat boyunca çalışmak; çalışma süresi dolunca eve dönmek için tramvaya doğru yürümek; tramvayda “yarım saatlik” (s.156) sabırsızca diğer arabanın gelmesini, böylece bindiği tramvayın kalkmasını beklemek vardır. Memurun anlatısına günlük

programının dökümünü sunarak başlaması, öncelikle kendini, muhatabına eğitimli ve kentli modern bir özne olarak takdim etmesini sağlarken, ikinci olarak aldığı eğitimin bir uzantısı olarak eylemlerini gerekçelendirmesine hizmet eder. Yani gerçekleştirdiği eylemlerin keyfi ve amaçsız değil; bilakis programlı bir plana bağlı olduğunu gösteren anlatıcı-karakter, bu şekilde hikayenin devamında anlatacaklarının zeminini de rasyonelleştirir. Bu hamleyle anlatısının güvenilirliğini tesis eder. Bunu yaparken kesin saat ve mevsim bilgisi vermesi de dikkat çekicidir. Zira bu bilgiler, bir yandan onun zaman algısının yirmi dört saate bölünmüş gün ve dört mevsime ayrılmış yıla bağlı olduğunu; yani doğa olaylarının döngüsünü veya ezan saatini esas alan geleneksel zaman anlayışından koptuğunu ve modern zaman mefhumuyla düşündüğünü açık eder. Öte yandan bu hamleyle anlatım zamanı ile hikayenin yazılma zamanını örtüştürür. Çünkü sıcak bir günün yakıcı akşamında yaptığı bu yolculuğun, anlatının sonunda “dört ay önce” (s.158) gerçekleştiğini söyler. Hikayenin yayın tarihinin 11 Kasım 1897 olduğu göz önüne alınırsa, bunun dört ay evveli Temmuz’a denk gelir. Öyleyse tramvaya bindiği gün de Temmuz’un bir günü olabilir. Anlatıcının okuru yönlendirdiği bu ufak hesaplama, hikayenin anlatım zamanı ile yayımlanma zamanının aynı olduğuna yönelik bir zannın oluşmasını sağlar. Bu durum, yeni çıkan dergi sayfalarında hikayeyi okuyanlara, onların hikayeyi okuması ile anlatıcının anlatma zamanının da yakın olduğunu düşündürür. Bu zamanları yaklaştırma hamlesiyle gerçeklik düzlemindeki okur ile kurgusal düzlemdeki muhatap arasında kısa devre kurulur ve okur bir nevi anlatıcının taze dinleyicisi pozisyonuna sokulur. Anlatım zamanını hikayenin yayım ve okunma zamanına çekmek, aynı zamanda hikayenin güncelliğini de vurgular. İşte bu hamleler aracılığıyla anlatının gerçekçiliği, aktüelliği ve inandırıcılığı tesis edilir.

Ayrıca okurun anlatıcıya duyduğu güven sağlama alınır ve bu şekilde metne daha fazla dikkat vermesi sağlanır.

Anlatıcı-karakterin işaret ettiği gündelik yaşam rutini, bir yandan onun deneyimlediği hayatın modern olduğunu imlerken öte yandan modern hayatın defolarını da görünür kılar. Bu defoların başını, rutin ile gelen tekdüzelik çeker. Her gün her şeyin aynı düzen içinde olması yaşamın yeknesaklaşmasına, dahası bu yeknesak hayat içinde öznenin kendini sıkışmış hissetmesine neden olur. Haliyle birey sınırların dışına çıkmaya, tekdüzeliği bozmaya yönelik arayışa girer. Nitekim anlatıcı-karakterin de tramvaya binışı ile tramvayın kalkışı arasında geçen “yarım saatlik” süreyi “intizar-ı tahammül-sûz” (s.156) ile geçirmesi, sadece yorgunluktan kaynaklanan bir acelecilikten değildir; her şeyin aynılığından, alışık olduğu şeyleri her gün yeniden yaşamaktan tevarüs eden sıkıntıdandır. Oysa her şeyin ivedilikle değişmesinin norm sayıldığı modern zamanda bu tekdüzelik büyük bir paradokstur. Biteviye yeniliği, ilerlemenin ve değişimin öncü koşulu olarak gören modern birey rutini kırmak ister. Zira rutinin getirdiği döngü, ilerlemeye karşıttır. Durmaya, geride kalmaya neden olur ki bunlar modern bireyin istemediği hallerdir. İşte anlatıcının gözünü tramvayın “tozlu camı”na (s.155) çevirmesi de, durmaya tahammül edememesinden ileri gelir.

Bu noktada anlatıcının tramvayın camından dışarı bakma eylemini “tetkik” (s.155) sözcüğüyle ifade etmesi oldukça ilgi çekicidir. İnceleme anlamına gelen “tetkik,” *Servet-i Fünun*’daki köşe yazılarında en çok kullanılan sözcüklerden biridir; çünkü bilimsel araştırmaya tekabül eder. Dolayısıyla anlatıcının bakmayı tarif etmek için “tetkik”i kullanması, bilimsel araştırma yönteminin modern öznenin gündelik pratiklerine nüfuzunu gösterir. Yani bakmak, refleksif bir hareket ya da amaçsızca yapılan sıradan bir eylem olmaktan çıkmıştır; öznenin gözüne verdiği

direktifle inceleme amacıyla yapılan bir eyleme dönüşmüştür. Nitekim pencere camının ardında gördüğü ilgi çekici sahneye bakışından bahsederken “nazarı[n]ı [...] arkalarından yolla”dığını (s.155) söylemesi de, gözün öznenin kontrolü altında adeta bir mikroskop ya da röntgen aleti gibi kullanıldığını açık eder. Haliyle nazar, ilgi çekici, sıradışı ve farklı olanın üzerine çekilen bir analiz aletine dönüşür.

Bakışın değişen anlamı, anlatıcının kendi bedenine ve ötekilere yaklaşımını da dönüştürür. Örneğin yorgunluğundan söz ederken “taab-ı azali” (s.155) yani kaslarının yorgunluğu gibi spesifik bir ibare kullanması, kaslar ile zihni birbirinden ayırdığına; zihninin değil sadece bedeninin yorulduğuna gönderme yapar. “Nefesini hal-i tabiisine” (s.155) çevirme çabası, nefesin doğal ve doğal olmayan ayrımları üzerinden bedenini incelediğini gösterir. Yani anlatıcının kendi bedenine bakışı, onu takip etmesi, sanki bir doktorun bir hastanın bedenindeki hareketleri izlemesi gibidir. Bedeni ile organik bir ilişki kurmak yerine onu otonom olarak çalışan bir düzenek olarak gördüğünü ve bu düzeneği bilimsel bir dış gözle takibe aldığını açık eder.

Anlatıcının bakışının neredeyse bir merceğe dönüşmesi, etrafındaki görme biçimlerini de şekillendirir. Örneğin tramvayın camına baktığında tozu görmesi, sokağa baktığında mikrobu görmesi, etrafındaki nesneleri de bilimsel jargon üzerinden alımladığını ortaya koyar. Pislik, mikrop gibi 19. yüzyıl sonunda bilim insanlarının modern yöntemlerle incelediği mevzulardır ki bunlara yönelik yeni bulgular *Servet-i Fünun*’un popüler bilim köşelerine de sıklıkla taşınır.

Bu bakış aynı zamanda anlatıcının kendi ile diğer insanlar arasında da bir ayrım geliştirmesini sağlar. Tahmin edileceği üzere bu ayrım hiyerarşik bir konumlandırmayı da beraberinde getirir. O etrafındakilere ya “lakayt” ve “müteessir olmayan”lar (s.156) ya da merak ve arzu nesneleri olarak bakar. Her iki bakışta da kendisini özne, diğerini ise ister aşağılamayla ister merakla olsun bakışın nesnesi

olarak sınıflandırır. Bu doğrultuda aşağılama nesnesi olarak gördükleri tramvayda olanlardır. Onlarla bir arada olmak da anlatıcının hoşuna gitmez. Çünkü algısı çok açık, duyuları ileri düzeyde hassas olan anlatıcı baktığı yerdeki her ayrıntıyı görür; her kokuyu alır ve kötü sesleri işitir. Buna karşın diğer insanların algılarının kapalılığı ya da umursamazlığı, ona göre ilkel bir durumdur. Bu sebeple tramvay içindeki bu ortamda bulunmayı kendine layık görmez:

Birkaç sarhoşla yaralı ayağındaki paçavra sargılardan keskin bir asit fenik kokusu yayılan mesela bir bahçıvan; tavana astığı un torbasının yandaki uskumru, palamut destesinden sızan kirli suları lakayt bir tavırla seyreden, ötede bir pastırma parçasının muttasıl omzuna fesine temasından müteessir olmayan yolcular şu sarsıntının içinde kafa tokuşarak mütemadiyen sigara içerlerken, biletiçinin iade ettiği silik kırklığı cebren kabul ettirmek için icap ederse lira vereceklerinden bahsederek sonra galiz bir müşateme yürütürlerken, kurşun damlı, kiler tavanlı şu arabaya sinen müteaffin havayı teneffüs etmemek için burnumu pencerenin tel parmaklıklarından çıkarıp tozlu sokağın mikroplarını yutmayı tercih ederdim. (s.156)

Alıntıdan da anlaşıldığı üzere anlatıcı-karakterin gözünü dışarıya çevirmesinin bir nedeni de, her gün gördüğü bu primitif görüntüden kaçma isteğidir. Bu istek o kadar baskındır ki ona bakmaktansa sokağın mikroplarını yutmayı tercih eder. Dışarıya baktığında ise alalede insan manzaralarının yanı sıra onun merakını cezbeden kadınları görür:

[F]akat pek nadir olarak turuncu bir çarşafın tozdan tahaffuz için hadd-i tabiiyesinden biraz fazlaca kalkmış eteği altında al yahut düz beyaz bir çorabın sıkıldığı mevzûn bacakları, o eteği kaldıran kolun dirseğe karîb bir noktasındaki beyaz dantelaların gölgesi aks etmiş latif, beyaz bir bilekle küçük, beyaz bir kuş kadar zarif bir eli gördüğüm akşamlar nazarımı tozlu, bozuk kaldırımli sokağın kıvrıntısına kadar arkalarından yollar[dım]. (s.155)

Bu sahne, anlatıcının bakışının ne kadar teferruatlı olduğunu; ne kadar incelikli bir gözlem yaptığını ve adeta bir fotoğraf makinesi gibi gördüklerini eksiksiz biçimde kaydetme çabasını dışa vurur. Bu fotoğrafik anlatım ile birlikte “pek nadir” rastlanır bu sahneyi okurun da gözünde canlandırmasına olanak sunar. Böylece bir yandan gerçekçiliği tesis ederken diğer yandan okura, çok rastlanmadık bir sahne sunmanın coşkusunu iletir. Ne var ki bu sahnede ayrıntıyla fotoğrafı çekilen nesnenin bir

kadının bedeni olduğunu da göz ardı etmemek gerekir. Nitekim anlatıcının bu ayrıntılı gözlemlene coşkusu, sıradışını, nadiri, biriciği gözlemlene isteği ile karışık cinsel arzudur. Bu sebeple sahne bilimsel inceleme ile pornografik bakış arasında gidip gelir. Homososyalliğin hakim olduğu 19. yüzyıl sonu Osmanlı toplumunda, kamusal alanların çoğalmasıyla birlikte kadının bedeninin röntgeni çekilecek bir arzu nesnesi olarak alımlandığı açık olur.

İşte anlatıcının başına gelen ve onu “hazin bir nevmidi”ye sevk eden olay da bu arzudan ötürüdür. Zira sıcak yaz akşamlarının birinde anlatıcı bu sefer sokaktaki kadının paçasından görünen bacağından daha çekici olan başka bir kadının bakışlarına denk gelir:

İşte ben onu böyle bir günün böyle bir akşamında toz renkli aylantus yapraklarının arasından görünen yeşil servili seyrek kafesin arkasında görmüş ve tesadüm-i nazarımdan ürkmediğini hissetmişim. (s.156)

Kadının bakışının dört kat perdenin arkasında bulunması ilgi çekicidir. Bu perdelerin ilk ikisi anlatıcının bulunduğu tramvayın camı ve tel parmaklıklarıdır. Bu cam ve parmaklık, tramvayın içi ile dışını birbirinden ayırır ki anlatıcının görüşünü sağlayan da içerideki ayrıcalıklı pozisyonudur. Onun ardından aylantus yaprakları, daha sonra ise yeşil servili seyrek kafes gelir. Bu noktada dört kat perde, bir yandan anlatıcının gördüklerinin gerçekçi bir betimlemesini sunarken diğer yandan onun bakışının keskinliğini ve sınır tanımazlığını vurgular. Dört kat perdenin ardındakini görecekt kadar keskin bir bakışa sahip olduğunu öne çıkarır. Bununla birlikte onun için garip olan kadının bakışının da onu bulmasıdır. Yani keskin göz sadece anlatıcıya değil aynı zamanda kadına da aittir. Bu bakışla anlatıcı “ürkmediğini” (s.156) değişik bir durum olarak ifade eder. Çünkü onun için olağan olay şey ürkemektir; zira bir kadının bakışını çekinmeksizin ona dikmesi, bir yandan toplumsal normlar çerçevesinde kadından beklenecek bir eylem değildir. Bununla birlikte bu bakış aynı zamanda bir

rekabet de demektir. Kendini herkesten ayrıcalıklı bir konuma yerleştiren anlatıcının iktidarını sarsma potansiyeli taşır. Hatta bu bakışı o günü takip eden diğer günlerde de gördükçe bir yandan her gün kadının başka bir organını -elini, bileğini, yüzünü gibi- keşfeder ve bundan mutluluk duyar; diğer yandan “şu mahalle kızı çocukçasına eğlenmek mi istiyordu” (s.156) diye endişeye kapılır. İşte bu endişe, bakışın sadece iktidar kurucu bir unsur değil aynı zamanda ötekenden geldiği takdirde iktidarı alt üst edici bir potansiyel olduğunu dışa vurur.

Anlatıcı-karakter de bu iki uç arasında gidip gelir. Bir yandan kadının ona mesaj gönderdiği, ona ulaşmak istediği zannına kapılır. Öte yandan ona yanaşmaktan çekinir. Bu gelgitlerle günler geçtikçe anlatıcının kadınla iletişime geçme, onun derdini dinleme isteği baskın çıkar. Bir gün tramvaydan iner ve evin yanındaki mahallede yürür. Öncesinde tanışık olduğu kasaba uğrar ve kasabın ağzını arar. Kasabın kinayeli biçimde sorduğu “Halayık mı alacaktınız?” (s.157) sorusu anlatıcının ümitsizliğinin başlangıcı olur. Uzaktan gördüğü evin bir esircinin evi; penceredeki kara gözlerin ise satılmayı bekleyen bir köle olduğunu o anda anlar. Kadına yüklediği yücelik; onu keşfedecek kişi olarak kendisine atfettiği kâşiflik halesi bu şekilde kaybolur. Buna rağmen durmaz ve geceleyin kadının evinin önüne kadar gider. Dışarıya taşan ud sesini kendinden geçerek dinler. Bu eylemden hem utanır hem de kendini, kadının çaldığı udun nağmelerini dinlemekten alıkoyamaz. Müzik bittiğindeyse oradan adeta kaçarcasına ayrılır.

Ertesi gün “mutena bir tuvaletle” (s.157) yine eve gider ve kapıyı çalma cesaretini gösterir. Kapıyı “siyah bir el açar”(s.157). Anlatıcı kapıyı açan kişinin “biçare zenci” olduğunu ve “hilkatin verip de işine yaratmadığı bir sıra incilerini göstererek” (s.157) kendisine geliş nedenini sorduğunu anlatır. Anlatıcının kapıyı açan siyahi kadını tarifi, onun hiyerarşik bakışının sadece cinsiyetçilikle değil aynı

zamanda ırkçılıkla da katmerlendiğini açık eder. Kadını ten renginden ötürü aşağı olarak gören anlatıcı, bu sefer ev sahibesinin yanına çıkar ve pencerede gördüğü kadını sorar. Aldığı cevap ise kasabın sözleriyle başlayan ümitsizliği derinleştirir:

Güzin’i mi soruyorsunuz? dedi; onu bir ay evvel bir yere verdim. Fakat neye sıkıldınız? Güzelliği kadar terbiyesi yoktu. Çok yerlere gönderdim, hiç birisinde oturmadı; ağladı, sızladı, efendilerini mecbur etti, geri gönderdiler. Nihayet son defasında burada gözü kalmamak için dövme mecbur oldum; hoş dövüp de bir yerini filan kırdık değil ya... (s.157)

Bu cevap üzerine sadece “elverir” diyerek kadının konuşmasını yarıda keser ve fırlayarak dışarı çıkar. Zira aldığı bu cevap uzaktan gördüğü o karanlık kıtayı asla keşfedemeyeceği, bir kaşif olamayacağı gerçeğiyle yüzleşmesine vesile olur. Daha önce davranıp Güzin’le konuşmadığı için, onun elinden o beyaz kağıdı almadığı için veryansın eder. Hem kadını kaçırmaktan hem de siyahi kadın ve ev sahibi karşısında düştüğü komik durumdan ötürü büyük bir utanç duyar.

Bu olayın üzerinden dört ay geçmesine rağmen bunun etkisini üzerinden atamaz. Hala o noktadan geçerken gözünü o pencereye atfetmekten kendini alıkoyamaz. Fakat bakma eylemini gerçekleştirirken hissettiği şeyler artık değişmiştir. Öncesinde büyük bir kahraman gibi hisseder, kadının ne söylemeye çalıştığını anlamaya çalışır, onun derdini öğrenmek ve onu kurtarmak için yanıp tutuşurdu. Şimdiyse

Güzin’in yeşil servili kafesine bakarken çamurlu alçak kapının önünde yalaktan su için kuyruksuz köpeğe ekmek doğrayan Arap’ın siyah, kömür gibi siyah elleriyle aralıktan benimle eğleniyormuş gibi bir sıra incilerini göstererek sırttığını görür”r. (s.158)

Hikayenin sonunu getiren bu cümleler, anlatıcının kendisiyle öteki arasında kurduğu hiyerarşik ilişkinin nasıl da ters yüz olduğunu; yani kâşif olma arzusuyla yola çıkan anlatı-karakterin nasıl da kendi parodisine dönüştüğünü açık eder.

Sonuç olarak “Güzin” kendini seçkin hisseden modern erkek öznenin iktidarının yapısökümünü konu eder. 1. tekil şahıs anlatıcı tarafından anlatılarak

inandırıcılığı ve gerçekçiliği pekiştirilen bu hikaye aynı zamanda modern erkek özneye atfedilen bu iktidarın riyakarlığını, temelsizliğini deşifre eder.

4.3 “Bir Ruznameden Müfrez”: Terakki çağında temsiliyet krizi

Servet-i Fünun’da yayımlanan hikayelerde mücessemleşen estetik dönüşüm, aynı zamanda proto-modernist hikayelerin konusu haline gelir. Proto-modernist hikayelerin -sayıca az da olsa- bir kısmı, sanatçının ve sanat üretiminin, 19. yüzyıl sonu dünyasındaki değişimini mevzu eder.¹¹⁷ Bu tarz hikayelerin baş karakterleri resim, şiir ya da hikaye ile ilgilenen sanatçılar olur. Sanatçı figürünün gündelik yaşam pratiklerine eğilen bu hikayelerde yaratım süreci de, sanatçının işi olarak hikayenin içine girer. Hikayelerdeki olay örgüsünün görünür düzeyinde sanatçı figürlerin deneyimleri ve duyguları anlatılırken görünen düzeyin altında ise, sanatçının ve sanatın 19. yüzyıl sonu dünyasının gerçekliği dolayısıyla dönüşümü tahkiye edilir.

Sanatla iştilgal eden karakterin gündelik hayat mücadelesini merkeze alan bu hikayeler, idealist estetikten modernist estetiğe doğru açılan spektrumun en uç noktasını teşkil eder. Zira hikayenin, sanatçıyı ve sanat üretimini konu alması aynı zamanda sanat ile dış dünya arasında kurulan temsiliyet mutabakatının da ilga edilebileceğinin öncü işaretlerini verir. Doğrusu, 2. Dünya Savaşı sonrasında egemenleşen yüksek modernist sanatın temel ilkelerinden biri olan “sanatın özerkleşmesi” de, bu mutabakatın bozulmasına bağlıdır. “Sanatın özerkleşmesi” doğrultusunda sanat eseri, dış dünyadaki herhangi bir ideolojiyi ya da aşkın bir ideali konu etme ve yaygınlaştırma yükümlülüklerinden azledilir.¹¹⁸ Sanatın sadece kendini

¹¹⁷ Bu hikayelerin listesi için bkz. EK C

¹¹⁸ Sanatın özerkleşmesinin tekabül ettiği tartışma ve bu esasın eleştirel bir okuması için bkz. Jameson, 2008.

referans alması, yeni estetik norm olarak belirir. Bu noktada *Servet-i Fünun*'da yayımlanan ve sanatçının gündelik yaşamını işleyen hikayelere bakıldığında bunların açıkça sanatın özerkliğini ilan etmeye yönelik olduğu iddia edilemez. Çünkü sanatçı figürü tıpkı doktor, memur, bilim insanı gibi 19. yüzyıl sonu dünyasında öne çıkan modern özne imajının uzantısı olarak tasvir edilir. Dolayısıyla dış dünya ile kurulan temsiliyet sözleşmesinin bu hikayelerde hala yürürlükte olduğu kesindir. Bununla birlikte sanatçı figürünün gündelik yaşam pratiklerinden biri olarak sanat üretiminin hikayenin konusu haline gelmesi, nihayetinde “sanatın özerkleşmesi”ne varacak olan radikal dönüşümün öncü adımları olarak okunabilir. Bu sebeple söz konusu hikayeler, idealizmden proto-modernizme uzanan spektrum içinde, idealizmden en uzak noktada konumlanırlar.

Sanatçı figürünü merkeze alarak sanatın 19. yüzyıl sonundaki dönüşümünü konu eden hikayelerin en çarpıcısı Halit Ziya'nın “Bir Ruznameden Müfrez”idir (1898, 23 Haziran). Söz konusu hikayeyi çarpıcı kılan yanlarından biri, 19. yüzyıl sonu dünyasının gerçekliğinin nasıl temsil edileceğini, yani bu çağda ortaya çıkan temsiliyet krizini mevzu etmesidir. İkinci olarak ise hikayenin anlatıbilimsel kurulumunun, içerikte işlenen temsiliyet krizine yönelik bir cevap niteliği taşımasıdır. Dolayısıyla “Bir Ruznameden Müfrez” içerik ve biçim bakımından sanatın temsiliyet krizine uygun olacak şekilde organize edilmiştir. Öyleyse mezkûr hikayeyi yakından incelemek, sanatın ve sanatçının girdiği krizin 19. yüzyıl sonu dünyası ile bağlantısını açığa çıkarmayı sağlarken bu kriz sonucunda sanatın uğradığı değişimi de sergilemeye olanak sunar.

“Bir Ruznameden Müfrez” kim olduğu bilinmeyen birinci tekil şahıs anlatıcının şu cümlesiyle açılır: “Dostlarımdan bir cerrahın ruzname-i hatıratından okudum” (s.245). Bu cümle, hikayenin iç içe geçmiş iki katmandan meydana

geldiğini ifade eder. En dış katman, bu cümleden ibaretken iç katman ise bir cerrahın günlüğünden alınmış bir kesitten oluşur. Altı kelimelik kısa bir cümleden meydana gelen dış katmandaki anlatıcı ses, hikaye boyunca bir daha hiç duyulmaz. O halde akla, bir cümleden ibaret olan bu katmanın hikaye kurulumundaki işlevi nedir, sorusu gelir. Bu sorunun peşinden gidildiğinde dikkat çeken ilk nokta, anlatıcının anlatıyı kurma jestindeki değişimdir. Zira bu cümle ile o, hikaye içindeki görevinin anlatmak değil, okumak olduğunu beyan eder. Başka bir deyişle kurgusal düzlemdeki anlatıcı ögesinin işinin, sözlü biçimden anlatmaktan çıktığını ve yazılı ifadeyi okumaya dönüştüğünü ortaya koyar. Bu dönüşüm, 19. yüzyıl sonunda yerleşikleşmiş olan matbaa kültürü ve modern enformasyon şebekesinin etkisiyle okuma-yazmanın genişleyen nüfuzunun kurgusal düzleme de sirayet ettiğini gösterir. Zira matbaanın yaygınlaşması ile gazete ve dergiler seri üretime geçer ki bu üretim dergi ve gazetelerin sayısının da artmasına vesile olur. Demir, deniz ve kara yollarındaki gelişim sayesinde ise sadece gazete ve dergi formatındaki değil, her formattaki yazılı bilgi dünya çapında kolaylıkla ve giderek artan bir hızla dolaşıma girer. Ayrıca telgraf gibi yeni iletişim aygıtları aracılığıyla yazılı enformasyon, zaman ve mekan sınırlarını kat ederek saniyeler içinde bilginin iletimini sağlayabilir. Matbaa ve iletişim teknolojisinde çığır açan bu gelişmeler sayesinde her türlü enformasyon yazıya bağlı hale gelir. Dolayısıyla okumak da gelen enformasyonu edinmenin mecburi edimi olur. Enformasyonun yayılımında okuma-yazmanın merkezileşmesi, beraberinde kulaktan kulağa dolaşan sözün ise çepere itilmesine yol açar. Söze dayalı aktarım hem dolaşım alanının kısıtlılığından hem de bu aktarım esnasında bilginin deformasyona uğrama tehlikesinin yüksekliğinden ötürü, önemini kaybeder. Köhne ve güvenilir bir yol olarak geri plana atılır. Hal böyle olunca hikayenin gerçekçiliğini arttırmak için başvuru olan anlatıcı ögesini sözlü anlatıcıya

benzetme jesti de etkisini yitirmeye başlar. “Bir Ruznameden Müfrez”deki dış sesin söylemenin yerini okumaya bırakması da, miadı dolan anlatma jestini yenisiyle değiştirme çabası olarak okunabilir. Devreye sokulan okuma jestiyle hem hikaye anlatımı tekniği güncellenir hem de güncel teknik dolayımıyla anlatının güvenilirliği ve gerçekçiliği tesis edilir.

Bu doğrultuda dış katmandaki anlatıcının tek cümlesinin içine sıkıştırdığı “ruzanme-i hatırat” ifadesi, anlatının güvenilirliğini ver gerçekçiliğini bir kat daha arttırmasına vesile olur. Çünkü gerçekliğin öznenin deneyimine ve bakış açısına endekslendiği 19. yüzyıl sonunda, deneyimin günlük kaydı anlamına gelen “ruzname-i hatırat” onun gerçeğe sadakatini de ortaya koyar. Anlatıcı “ruzname-i hatırat” ifadesiyle kurgu ve gerçek arasındaki hiyerarşik ayrımı sırtını yaslar ve ayırım doğrultusunda sunduğu satırları, “gerçek” olarak etiketleyerek önem sırasında yukarıya taşır. Böylece yakın zamanda cereyan etmiş, güncel bir olayın birincil ağızdan aktarımını vaat ederek anlatının gerçekliğe bağlılığını sağlamlaştırır. Bu durum, sadece hikaye kurulumunda dış katmanın işlevini açık etmez; bununla birlikte onun kısalığının nedenini de anlamayı sağlar. Dış anlatıcı, sözü kısa tutup kendini geriye çekerek öznenin yazdığı satırları merkezileştirir. Bu yolla bireyin deneyimine tanıklığın önünü açar.

Anlatıcının kendini hızla geriye çekerek günlükteki satırları sunması, onun satırları okuma anı ile gerçeklik düzlemindeki okurun hikayeyi okuma anını senkronikleştirmeye dayalı bir illüzyon yaratır. Başka bir deyişle okur, bu satırları anlatıcıyla eşzamanda okuyormuş gibi bir zanna kapılır. Bu zan dolayısıyla dış anlatıcı, okuru kendisine işbirlikçi kılar. Kendisiyle birlikte okuru da cerrahın mahremine sokar; günlüğün sayfalarını birlikte çevirmeye davet eder. Böylece günlükte saklanan gizli bilgiye, kendisiyle birlikte okurun da aynı anda ulaşmasını

sağlar. Bu ortaklık sayesinde okurun, günlükteki satırlara duyacağı merakı ve heyecanı arttırır. Böylece bilinmeyen bir alana giriyor, oradaki gizemi çözüyor intibasına kapılan okurun, okudukları üzerindeki dikkati de yükselir. Bu illüzyonu yaratır yaratmaz kendi varlığını silikleştiren anlatıcı, aynı zamanda okuru, günlükte yazılanları okuma ve onları düşünme anında da yalnız bırakmış olur. Okurun itildiği bu yalnızlık, anlatının üzerine düşünme, onu anlamlandırma sorumluluğunun da okura yüklenmesini sağlar. Yani anlatıcı, kendisiyle birlikte gerçeklik düzlemindeki okuru da cerrahın günlüğünü okumaya davet ederken günlükte yazılanların tekabül ettiği anlamı ise kendi açıklamaları ve yorumlarıyla çerçeveselendirmez. Bu işi okurlara bırakarak anlatının anlamını okurun tefekkürüne bağlı hale getirir. Hikayenin gerçekçiliğine hanel getirmeden yapılan bu hamle vasıtasıyla anlatının anlamını çoğullastırır.

“Bir Ruznameden Müfrez”in bir cümlelik dış anlatı katmanı ile hikayenin alışlageldik konvansiyonlarına meydan okunurken iç katmanda ise cerrah ile ressam arasında geçen bir konuşma anlatılır. Yani cerrahın günlüğünden alınan kesit, bir ressamın derdine derman arayışını konu eder. Ne var ki ressamın derdi fiziksel bir hastalık değildir; yaptığı resmi yarıda bırakmasına yol açan duygusal ve düşünsel bir sorundur. İşte bu sorun, iç katmandaki anlatının bağlamını dışa vurur: temsiliyet krizi. İç hikayenin bağlamı, aynı zamanda onun dış katman ile bağını da açık eder. Zira hikayenin dış katmanı, 19. yüzyıl sonu dünyasının gerçekliği kurma ve iletme teknolojileri dolayımıyla hikaye konvansiyonlarının da dönüşümünü somutlaştırırken iç katmanda ise ressamın yaşadığı sorun üzerinden konvansiyonlardaki dönüşümün yol açtığı sancılar tahkiye edilir. Dolayısıyla sanat konvansiyonlarının dönüşümü hikayenin dış katmanı ile iç katmanını birbirine bağlayan nokta olur.

Bu bağı açımlayabilmek için kısaca cerrah ile ressam arasında yaşanan konuşmanın içeriğine bakmak gerekir. Cerrah geçen günlerden birinde, ameliyat hazırlığı yaparken kapısının çalındığını ve titreşimli bir ressamın, ondan yarım saatini istediğini yazar. Ressamın ısrarcı ricası üzerine cerrah istemeyerek de olsa onu dinler. Ressamın derdi, aşık olduğu kadının kulağının kesik olmasıdır. Kadının portresini yaparken tesadüfen gördüğü bu kesik, ressamın hem yaptığı tablo ile hem de aşık olduğu kadın ile arasına girmiş ve onu ikisinden de uzaklaştırmıştır. Bir yandan çok aşık olan öte yandan ise bu eksiklikten ötürü aşkına yaklaşamayan ressam cerrahı bu eksiliği telafi etmenin yolu olup olmadığını sorar. Bunun üzerine cerrah, bu işlemin mümkün olduğunu; ama çıkan sonucun şu andaki görüntüden daha rahatsız edici olacağını söyler. Aldığı cevabın üzüntüsüyle ressam cerrahın odasından ayrılır. Cerrah ise tablonun akıbetinin ne olacağı düşüncesiyle satırlarına son verir.

İç katmanı oluşturan cerrah ve ressam arasındaki diyalog, bu kişilerin temsil ettiği pozitif bilim ve sanatın karşı karşıya gelmesi olarak okunabilir. Nitekim pozitif bilim ve sanatın ilişkisi 19. yüzyıl sonunda sadece *Servet-i Fünun*'da eleştiri yazıları yazan Edebiyat-ı Cedidecilerin değil, onların yakından takip ettikleri Avrupa yazarlarının da üzerinde durduğu meselelerin başında gelir. Sanat pozitif bilimin esasları doğrultusunda dönüştürülmeli midir, sanat pozitif bilimi yaymak için araştırmalı mıdır, sanat ve bilim karşılıklı olarak birbirini besleyen ve etkileşen iki kanal mıdır gibi sorular, 19. yüzyıl sonundaki sanat camiasının cevap bulmaya çalıştığı aktüel sorulardır. Doğrusu cerrah ve ressam karakterlerinin kendilerini tanıtmaya biçimlerine bakıldığında da onların bu dönemdeki bilim ve sanat anlayışına uygun olarak kendilerini sundukları açıktır.

İç katman cerrahın kendisinden bahsettiği cümlelerle başlar. “Tuhaf şeylerden haz alır bir adam sıfatıyla” (s.245) tanımlanan bir kişi olduğuna dikkat çeker. Bu şekilde ilgi alanını sıradan ve alışıldık olmayanla bağlantılandırır. Tuhaf şeylerden haz almak, aynı zamanda modern olmayı ima eder. Bilinen, alışıldık olan, sıradan, geleneğe gönderme yaparken tuhaf ise onun dışına çıkmayı, modernliği beraberinde getirir. Dolayısıyla zımmen modernliğine dikkat çeken cerrahın, ameliyata hazırlanma sahnesi de onun modern kimliğini pekiştirir. Ameliyat öncesinde yalnız kalması, “alet”lerini (s.246) teker teker silerek kendini yapacağı operasyona hazırlaması, dış dünyadan getirdiği tüm duygu ve düşünceleri bir yana bırakarak kendini sadece yapacağı işe odaklama çabasını gösterir. Yani pozitivist bir tavırla kendini duygu ve düşüncelerinde soyutlamanın onun iş etiği olduğuna işaret eder. Ayrıca soğukkanlı tavrı, ressamın yüksek duygusal tepkileri karşısında sükunetini koruması, en sonda lafı uzatmadan gerçeği tüm çıplaklığı ile ressama söylemesi de, pozitivist bilim insanı tavrını pekiştirir.

Cerrahın soğukkanlı bilim insanı imajının karşısında ressam ise modernlik ile geleneksellik arasında salınan bir sanatçıdır. Resme duyduğu ilgiyi anlattığı satırlar da bu salınımı dışa vurur. O, “küçük yaşları[n]dan beri duvarlara kömür parçalarıyla dünyanın hiçbir tersanesinde misli görülmemiş gemiler” (s.246) yaparak ressamlığa adım atmıştır. 30 yaşındaki bu ressamın çocukken eline aldığı kömürle duvarlara ağaç, yaprak, kuş gibi doğal gördüğü varlıkları çizmek yerine gemiler çizmesi, onun hayal dünyasının modern imajlarla dolu olduğunu gösterir. Ne var ki çizdiği gemilerin, dünyanın hiçbir tersanesinde eşine benzerine rastlanmamış şeyler olduğunu belirtmesi, resme yalın bir taklitçilik olarak yaklaşmadığını da gösterir. Var olanı hayalinin süzgecinden geçirip yeniden düzenler ve dış dünyadakine benzemeyen tamamen bir fantezi ürünü yaratır. Bu durum ressamın çocukken

başlayan resim çalışmalarının idealist bir vizyonla çevrildiğini gösterir. Bu idealist yaklaşımını ressam aldığı eğitim sonucunda da değiştirmişe benzemez. Nitekim resmi yaşam tutkusu haline getirdiğini ifade etmek için dile getirdiği cümleler, resme atfettiği aşırı anlamı ortaya serer. Resimden başka hiçbir şey düşünmediğini, bu süreçte aşka ise hiç fırsat bulamadığını vurgular. Resim eğitimi için hayatını seyahatlerde geçirdiğini belirtir. 30 yıllık ömrünün çoğunu resme adanarak geçiren bu adam iki ay evvel İstanbul'a gelmiş ve Burgaz Ada'ya giderek resim çalışmalarına devam etmeyi planlamıştır. Bu noktada ressamın, resmi hayatının tek gayesi haline çevirmesi, dış dünyadan uzak durarak sadece sanatla ilgilenmesi, onun resme yaklaşımındaki idealistliği ifşa eder.

Ressamın idealistliğinin en net göstergesi ise sevdiği kadının portresini çizerken karşılaştığı kesik kulaktır. Zira kulaktaki kesiklik, ressamın eksikliğe karşı ne kadar da tahammülsüz olduğunu gösterir. Bu ise onun kafasındaki güzellik fikrine dair ipucu verir. Güzellik onun için çirkinliğin zıttıdır; bu sebeple herhangi bir eksikliği, noksanı bulunamaz. İşte gördüğü kulak ise onun idealleştirdiği güzelliği bozan korkutucu bir gerçektir. Bu noktada ressam idealleştirdiği güzellik karşısında gerçekliğin noksanı ile baş edemez. Bu fikrin onun için bir “fıkr-i sabit” (s.247) haline gelmesi, nereye baksa o kesik kulağı görmesi, onun yaşadığı kırılmanın şiddetini ifade eder.

Bu noktada ressam kendisinin geleneksel metinlerdeki aşıklar gibi olmadığını, bunun gerçekçi olmadığını bilir. İçinde bulunduğu modern yaşam bunun bilgisini ona vermiştir.

Vakıa ben ne sinemi şerha şerha edecek bir gamze-i cellada müsadif oldum
ne de laht-ı ciğerden kebab yapmak isteyen bir şikemperevere rabt-ı kalp
ettim ki sizden yaralarımı pzira-yı iltizam edecek bir tedbir istemeye gelmiş
olayım. Zaten asrımızda muaşaka tığ ve hançerle icra edilmiyor, değil mi
efendim. Fakat bakınız, işte bazen muaşakanın neştere de ihtiyacı oluyor...
(s.246)

Ressamın bu ifadesi, 19. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle Osmanlı edebiyat kamusunda meydana gelen harareti tartışmalardan haberdar olduğunu açık eder. “Artık aşk tığ ve hançerle icra edilmiyor” cümlesiyle divan edebiyatının mazmunlarına referans verdiği barizdir. Bu noktada divan edebiyatının ilga edildiğini bilir ve bunu da haklı bulur. Zamanın değişmesiyle birlikte aşkın yaşanma biçiminin de değiştiğine vurgu yapar. Bunun yanı sıra divan edebiyatından kopması onu bütünlüklü güzellik arzusundan da alıkoymaz. Neştere duyduğu ihtiyaç da bundan kaynaklanır. Bilim, bütünlüklü güzelliği yansıtmayı sağlayacak sanata hizmet edebilmek için mevcudiyetteki eksikliği gidermeye çare olur mu? Bu soru bir anlamıyla “pozitif bilim mevcut düzeni iyileştirir mi”ye tekabül eder. Öte yandan “bilim sanatı ikmal etme gücüne sahip midir” sorusuna denk düşer.

Cerrahın bu soru karşısında verdiği kati cevap ise hem bilime yüklenen ütöplast vizyonu hem bilimden umulan sanata dair medeti dağıtır. Pozitif bilimin eksikliği ikmal etmeye çabaladığını ama bu çaba sonucunda ortaya çıkan güzelliği de beraberinde getirmek zorunda olmadığını belirtir. Yani bilimin güzelliği sağlamak gibi bir yükümlülüğü yok. Aynı zamanda eksikliği gidermek için yapılan bir eylem çirkinlikle de sonuçlanabilir.

Aldığı cevapla hüzenlenen ressam kederle çıkıp giderken, bu soru ve cevap cerrahın da giyindiği soğukkanlı, duygulardan arınmışlık kisvesini dağıtır. Nitekim günlüğün ilk satırında dile getirdiği gibi bu olaydan sonra mesleğine bakışı değişir: “bugün madamü’l-hayat bir silsile-i fecayi gösterecek bir meslek sahibiyim.” Tuhaflıklarla karşılaşmanın aracısı olarak baktığı doktorluk, bu olaydan sonra onun için facialar silsilesi olarak görünür. Bu facianın komediyle karışık olduğunu da ekler. Hem acıklı hem komikli olan bu durum işte modern yaşamın paradoksudur.

Cerrah daha sonra ne olduğunu bilmediğini ifade eder. Yani “Acaba çam altında başlanan resm-i latif ebediyen yarım, biçare kulağın gibi yarım mı kalacak?” sorusunun cevabı cerrahı yoktur. Cevabını bilmediği sorunun hikayenin son cümlesi olması, kadının kulağından tabloya sirayet eden eksikliğin oradan da sıçrayarak bu hikayeye aksettiğini açık eder. Yani kadının kulağı, onu çizen ressamın tablosu gibi “Bir Ruznamaden Müfrez” de eksik kalır. Çünkü hikayenin sonu gelmez, bilinmezlik hali onu yarım bırakır.

Sonuç olarak bir ressam ile cerrahın konuşmasının kaydını sunan “Bir Ruznameden Müfrez” gündelik yaşam pratiği üzerinden modern hayatın açmazlarına işaret eder. Bununla birlikte bu açmazların yarattığı estetik kırılmayı da işler. Dolayısıyla hikayenin konusu hikayenin estetik konvansiyonlarındaki değişim olur. İçeriği ve biçimi saran bu kırılma, proto-modernist estetiğin en güçlü örneklerinden biri olarak spekturumda yerini alır.

BÖLÜM 5

SONUÇ

Başlangıçta bu tezin, 1896-1901 yılları arasında yirmi yazar tarafından kaleme alınarak *Servet-i Fünun*'da yayımlanan yüz otuz yedi hikayeyi, dergideki kurmaca dışı yazılarla birlikte okuma önerisinden yola çıktığı söylenmişti. Eşzamanda ve hemzeminde basılan kurgusal hikayeler ile köşe yazıları arasında, zihniyet yapısı, söylem, tema, anlatıbilimsel kurulum ve erek bakımından ne tür bağlantılar ve/ya kopukluklar olduğu, tezin temel sorusu olarak ortaya konmuştu. Nihai noktada, kurgusal hikayeler ile popüler bilim, imparatorluktan ve dünyadan haberler, seyahat, edebiyat eleştirisi gibi çok sayıda konuya eğilen köşe yazısının, dergi sayfalarında aktüalite şemşiyesi altında toplandığı görülür. Ahmet İhsan'ın 255. sayıdaki “Teşekkür ve İfade”sinden de anlaşılacağı üzere aktüalite, 19. yüzyıl sonunda, başta Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti ve vilayetleri olmak üzere, tüm dünyada cereyan eden her türlü güncel gelişmenin, görsellerle desteklenmiş bilgisi anlamına gelir. İmparatorluğun ve onu çevreleyen dünyanın her türlü aktüalitesini aktarma misyonu, özerk bir kitle iletişim aygıtı olarak yayına başladığı 1892'den itibaren *Servet-i Fünun*'a yüklenir. Doğrusu derginin bu misyonu, edebiyatta yenilik şiarını benimseyen Edebiyat-ı Cedidecilerin 1896-1901 yılları arasında dergi etrafında toplanmasıyla da değişmez. Aksine Edebiyat-ı Cedideciler dahil olmak üzere, derginin tüm yazar kadrosu, bu misyon temelinde örgütlenerek yazınsal faaliyetlerini sürdürürler. Dolayısıyla belirtilen altı yıllık süreç boyunca, kâh çiçeği burnunda bir bilimsel buluş kâh taze bir teknolojik icat; kâh dünyanın bir köşesinde devam eden bir savaş, kâh İstanbul'da işlenen bir cinayet; kâh kim olduğu bilinmeyen bir kişinin röntgen cihazıyla çekilmiş el görüntüsü kâh bir kralın fotoğrafı; kâh Osmanlı'dan

ve/ya Osmanlı dışından bir yazarın yeni bir edebi eseri kâh ateşi hararetle yanan bir edebiyat tartışması, aktüalite şemsiyesi altında dergide yer verilen güncel konular arasında yerini alır.

Yirmi yazar tarafından kaleme alınan yüz otuz yedi telif hikaye *Servet-i Fünun*'un, örnekleri saymakla bitmeyecek kadar geniş olan aktüalite kataloğu içerisine, imparatorluğun başkentinde henüz üretilmiş ve vakit kaybedilmeden okura sunulmuş güncel bir malzeme olarak yerleşir. Başka bir deyişle 19. yüzyıl sonu Osmanlı edebiyatının aktüalitesi, yüz otuz yedi telif hikaye dolayısıyla dergide sergilenir. Söz konusu hikayeler dikkatlice okunduğunda bunların sadece Osmanlı edebiyatının aktüel durumunu göstermekle kalmadığı; ayrıca dergideki aktüalite anlayışı doğrultusunda yapılandırıldığı da dikkati çeker. Bu noktada, dergideki hikayeler ile kurmaca dışı yazılar arasındaki karmaşık etkileşim ağı gün yüzüne çıkar. Zira kurgusal ve olgusal olmak üzere genel olarak ikiye ayrılan hikaye ve köşe yazılarının tema, anlatıbilimsel kurulum ve erek bakımından kesişimleri, böylece görünürleşir. Şöyle ki, derginin kurmaca dışı köşelerinde, başta Osmanlı İmparatorluğu olmak üzere dünyanın dört bir yanındaki her türlü güncel mesele, çoğunlukla görselleriyle birlikte, dergi sayfalarında yan yana getirilip iç içe geçirilerek 19. yüzyıl sonu dünyasının gerçekliği iddiasıyla okur kamusuna sunulur. Hikayelere bakıldığında ise, -birkaç istisna dışında- ontolojik düzlemdeki zaman ve mekan ile kurgusal düzlemdeki anlatı/m zamanının ve mekanının örtüştürüldüğü fark edilir. Yani hikaye yazarlarının yaşadığı yer olan İstanbul ve deneyimledikleri zaman olarak 19. yüzyıl sonu, hikayelerin kurgusal düzleminde yeniden üretilir. Bu yazınsal hamleyle hikayeler gerçekçi ve inandırıcı bir atmosfere girer ve okuruna, 19. yüzyıl sonu dünyasının gerçekliğini temsil etme vaadinde bulunur. Bu vaat, dergideki hikayeler ile köşe yazılarının 19. yüzyıl sonu dünyasının gerçekliğini tasvir etme

hedefinde ortaklaştığını açık eder. Nasıl ki kurmaca dışı köşelerden aktarılan, imparatorluk başkentindeki, vilayetlerdeki ve dünyanın dört bir yanındaki aktüalite dolayımıyla dergide İstanbul merkezli bir dünya tablosu gerçeklik iddiasıyla çiziliyorsa hikayelerde de 19. yüzyıl sonu dünyasının gerçekleri, çoğunlukla İstanbul odağında tasvir edilir. Ortak bir zaman dilimini, aynı merkezden ve benzer bir yaklaşımla sunmayı taahhüt eden hikayeler ile köşe yazıları arasında içerik geçişliliği de ister istemez kaçınılmaz olur. Tıpkı köşe yazılarında olduğu gibi bilim insanı, doktor, gazeteci gibi modern meslek gruplarındaki kişilerin çalışma rutini ve bu süreçte yaşadıkları karşılaşmalar; modern bireyin deneyimlediği kent yaşamının imkanları ve/ya sorunları; para ekonomisi etkisindeki sosyal ilişkilerin dönüşümü; çağdaş ulaşım araçlarında seyahat; son model iletişim aygıtlarıyla haberleşme; bilimin, ulaşım ve iletişim teknolojilerinin gelişme süratiyle büyüyen bireyin gelecekteki mükemmel dünya düşü; bireyin çevresinde hızlıca akan hayatı seyredip gördüklerini aktarması; resim yaparak ya da fotoğraf çekerek olan bitenin görüntüsünü yakalama çabası; sonra, dönüp iç dünyasına bakarak kendi yaşamını, kararlarını, eylemlerini, içinde bulunduğu durumu sorgulaması; bireysel isteklerle toplumsal kuralların ya da doğa güçlerinin çatışması, hikayelerde de sıklıkla işlenen konular olur. Sıralanan olay örgüleri dolayımıyla köşe yazılarında tartışılan pozitivizm, rasyonellik, ilerlemecilik, liberal hümanist toplum anlayışı, serbest ticaret ekonomisi, modern aile kurumu, kadın-erkek ilişkisi gibi hem imparatorluğun hem dünyanın aktüel meseleleri, muhtelif veçheleriyle hikayelerin temasını oluşturur. Ayrıca köşe yazılarında işlenen aktüaliteyi yakalamak ve aktarmak için başvuru yolları, hikayelerde tasarlanan anlatım modlarını ve yazınsal jestleri de dönüştürür. Diyalog, monolog, mektup, günlük, gezi yazısı, retorik anlatım vb. birçok yazınsal strateji, hikayelerde denenir. Anlatım modlarıysa otoriterlikten

objektifliğe, oradansa bireyselliğe doğru giden bir spektrumda çeşitlenir. Anlatım modları ve yazınsal stratejilerle bağlantılı olarak hikayelerde izlenen estetik tutum da, idealizmden modernizme doğru açılır. Bu noktada yüz otuz yedi telif hikaye, muhtelif temaları, anlatım modları, yazınsal teknikleri ve estetik tutumları ile Osmanlı edebiyatının aktüel durumunu sergileyen güncel ürünler olmalarıyla dikkati çeker. Dahası, dergideki aktüalite anlayışı doğrultusunda olarak şekillendikleri ve dergideki kurmaca dışı yazılara alternatif olarak 19. yüzyıl sonu dünyasının aktüalitesini aktarmanın bir kanalı oldukları kristalleşir.

Bu doğrultuda *Servet-i Fünun* kadrosunu, olgusal ve kurgusal olmak üzere iki koldan aktüaliteyi yakalamaya ve aktarmaya sevk eden koşulları kısaca hatırlamakta fayda var. Tezin ikinci bölümünde açıldığı gibi, Edebiyat-ı Cedidecilerin dahil olduğu *Servet-i Fünun*'un yazar kadrosu, benzer yıllarda doğan, benzer eğitimden geçen genç bir kuşaktan mürekkeptir. İçine doğdukları zaman diliminde (1870'lerde) hem Osmanlı İmparatorluğu'nda hem dünya genelinde bilim, teknoloji, ekonomi, siyaset, toplum vb. her alandaki değişimin sürati ve yoğunluğu artar; nüfuz alanı genişler. Dolayısıyla değişimin doğruluğu görecelileşir; iyiliğinin üzerine gölge düşer; güzelliği lekelenir. Faydası ise zamana, mekana ve alımlayana bağlı hale gelir. Bunun yanı sıra değişimin rotası da onlar için farklılaşır. Değişim önce tasarlanıp sonra uygulanan bir proje olmaktan çıkar; şimdi ve burada biteviye süregiden hareket anlamına gelir. Bu hareketin temel istikameti, zaman zaman geri dönüşler ya da takılmalar olsa da, istikrarlı şekilde ilerleme ve daha iyiye doğru evrimleşme olur. İşte 19. yüzyıl sonunun gerçekliği de bu sonsuz hareket üzerinden tarif edilir. Bu sebeple şimdi-buradaya, geçiciliğe, sürekli yenilenmeye gönderme yapan aktüalite, gerçekliğin bu dönemdeki başat fenomeni haline gelir. Dergi yazarları, aktüaliteyi takip ederek dünyanın devingen gerçekliğine dair bilgi almak ve bu yolla kendilerini

de güncelleyerek çağa uygun birer modern özne olmak isterler. Ayrıca bu bilgileri köşelerinde konu ederek okur kamularını da güncellemeyi, dolayısıyla modern öznelere dönüştürmeyi hedeflerler. Onlar için okumak ve yazmakla birlikte aktüaliteye ulaşmanın iki yolu daha vardır: gündelik hayatın içinde bilfiil bulunarak onu gözlemlemek ve dünya çapındaki “uzak çoğul olayları eşzamanlı” (Kern, 2013, s.122) deneyimlemek. Haliyle dergi sayfalarında sadece okuduklarını değil; gündelik hayat içinde karşılaştıkları sahneleri, yaptıkları seyahatleri kaleme alırlarken okur kitlesini de yazdıkları mektupları, çektikleri fotoğrafları göndermeye teşvik ederler. Her gnle yenilenen gerçekliği izlemek, bilmek ve muhtelif şekillerde yaşamak, dergi yazarlarını dış dünyaya açılmanın yanı sıra i dünyalarına dönerek kendilerini analiz etmeye de yönlendirir. Dolayısıyla gerçekliği deneyimleme biçimleri aynı zamanda öznelik deneyimlerini beraberinde getirir. Bu doğrultuda yazarlar, dergide 19. yüzyıl sonu dünyasının gerçeklik tablosunu, mümkün olduğunca her ayrıntısıyla, çizerken bu tablo içinde hem Osmanlı İmparatorluğu’nu 19. yüzyıl sonundaki tüm teknolojik imkanlarla donatılmış modern bir yer hem de kendilerini, bu imkanları deneyimleyen modern Osmanlı özneleri olarak konumlandırırlar. Böylece 19. yüzyıl dünyası içinde, imparatorluğun yanı sıra kendilerinin pozisyonunu da “modernlik” vasfıyla meşrulaştırır.

Dergi yazarlarının gerçeklik anlayışının düşünsel temelleri, çoğunlukla dergideki “Musahabe-i Edebiya” köşelerinde atılır. Bu durum, edebiyat eleştirisi köşelerinde kalem oynatan Edebiyat-ı Cedidecilerin pasif bir biçimde derginin misyonuna ve gerçeklik anlayışına uyum sağlamadıklarını; bu anlayışı ve onun doğrultusunda şekillenen misyonun kuramsal temelini inşa ettiklerini açığa çıkarır. Bu doğrultuda eleştiri yazılarında bir yandan dünya ve Osmanlı edebiyatında yeni yazılan eserler hakkında kritikler yapılarak 19. yüzyıl sonu edebiyatının nabzı

tutulur. Diğer yandan edebiyat üzerinden 19. yüzyıl dünyasının bilimsel, teknolojik, siyasal, kültürel ve ekonomik dönüşümü açılır ve içinde yaşanan çağın gerçekliğinin anlam dairesi, ilkeleri, ölçütleri, saikleri ortaya konur. Yazarlar, dünya genelinde edebiyatın halihazırdaki durumunu tayin edip bunun nereye evrileceğine yönelik tahminlerde bulunarak Osmanlı edebiyatını o yönde ilerletmeyi de hedefler. Yani onların değişime dair bakışları, edebiyata yaklaşımlarını da belirler. Onlar nasıl ki değişimin bir proje olarak tasarlanamayacağını; değişimin yaşanan anın içindeki biteviye hareket olduğunu düşünüyorlarsa edebiyatın değişimini de projelendirdikleri manifestolarla sağlamaya çalışmazlar. Bu sebeple müşterek bir edebiyat bildirgesi yazmak yerine sürekli yenilenen bir edebiyat tasavvuru geliştirirler. Bir yandan edebiyatın ilerlemeci tarihine yönelerek ilerlemenin sistematığını çözmeye çalışırlar. Diğer yandan bu sistematığa uygun olacak şekilde edebi üretim alanını revize ederler. Bu araştırma sonucunda edebiyatın ilerleyişini sağlayan motorun, idealizm ile gerçekçiliğin çatışması olduğuna dikkat çekerler. Doğrudan bunlardan birine taraf olmak yerine bunların tarih içinde münavebeten yer değiştirdiklerini vurgularlar. Bununla birlikte gerçekçiliğe de, 19. yüzyıl sonunun yükselen edebiyatı olduğu için alttan alta göz kırparlar. Hal böyle olunca gerçekçi edebiyatın ne olduğuna yönelik bir reçete yazmak ya da varolan bir reçeteyi benimsemek yerine açık, esnek bir üretim alanı oluşturarak gerçekçilik dair denemelerin önünü açarlar. Böylece dünya edebiyatıyla hem etkileşim hem rekabet ilişkisi sürdüren bir edebiyat ortamı oluştururlar.

İnşa edilen bu açık alan sayesinde hikayelerde çok sayıda konu, çeşitli anlatım modları ve yazınsal stratejilerle kurgulanır. Bu doğrultuda dönem hikayelerinin estetik skalası, iki uç estetik anlayış olan idealizmden modernizme doğru genişler. Söz konusu skalanın başlangıç noktası olarak idealist estetik esas

alınabilir. Zira idealist estetik, *Servet-i Fünun*'da toplanan genç yazar kuşağının, seleflerinden temellük ettikleri bir yaklaşımdır.

Bu çerçevede tezin üçüncü bölümünde *Servet-i Fünun*'da yayımlanan idealist gerçekçi hikayelerden örnekler seçilir. Bunlar Ali Ekrem'in "Bir Hande-i Ruhani"si, "Semere-i Hayat"ı, "Mükâlemat-ı Ahlakiyeden" başlıklı hikaye serisi ve Hüseyin Cahit'in "Hayat-ı Muhayyel"idir. Bu hikayeler üzerinden aktüalitenin idealist görünümüleri ortaya konur. Nitekim aşağıda sıralanan özellikler, *Servet-i Fünun*'daki idealist gerçekçi hikayelerin genel örüntüsünü oluşturur:

- Anlatı/m zamanı ve mekanı, hikayelerin yazılma zamanı ve mekanı ile örtüştürülür.
- Karakterler ile anlatı/m zamanı ve mekanı arasında karşılıklı kurucu bir bağ kurulur.
- Karakterler ve mekanlar gözde canlandırılacak şekilde tasvir edilerek hikayelerin görselliği artırılır.
- Hikayelerin hepsinde, okurları yönlendiren dramatik anlatıcılar vardır.
- Anlatıcıların kullandıkları retorik cihazlar, otoriter retorik anlatım, teatral retorik ve ütopyacı projeksiyondur.
- İlerlemecilik bir ideal olarak sunulur.
- İlerleme istikametinde giden karakterler iyi özelliklerle donatılır diğerleri olumsuzlanır.
- İlerlemenin yolu olarak bilime, akılcı düşünmeye, erkek bireylerin emeğini merkeze alan liberal bir toplum yapısı kurmaya işaret edilir.
- İlerlemenin öznesi olarak erkek karakterler kurgulanır. Kadınlar bu hikayelerde ya hiç yoktur ya da çok arkada kalırlar.

Tezin dördüncü bölümünde ise idealist hikayeler karşısında sayıca çok olan ve idealizmden uzaklaşıp modernizme doğru kayan hikayeler üzerinde durulur. Bu skalanın farklı noktalarında duran, altı hikaye analiz edilir. Bunlar, Tevfik Fikret’in “Meftur-ı Gayret”i, Rüştü Necdet’in “Güzin”i ve Halit Ziya’nın “Bir Ruznameden Müfrez”idir. İdealizmden uzaklaşarak modernizme doğru giden hikayelerin ortak özellikleri şöyle saptanır:

- Anlatıcıların ses tonları kısılır; yönlendirici yorumları geri çekilir.
- Anlatıcılar karakterlerin zihnine odaklanarak arka plana çekilir ya da birinci tekil şahıs anlatıcı kullanılır.
- Gerçekçi atmosfer kurmak için anlatı/m zamanı ve mekanı, yazılma zamanı ve mekanına yaklaştırılır.
- Görsel yanı ağır basan mekan ve karakter tasvirinin yanı sıra bu hikayelerde iç dünya temsili de yerini alır.
- İdealizm ile alay edilir ya da onun yıkıcı taraflarına işaret edilir.
- Bu hikayelerde kadın karakterlerin görünürlüğü daha fazladır; hatta bazı hikayelerde doğrudan kadının sesi duyulur.
- Gündelik hayat örüntüsü üzerinden hem ilerlemeci modern dünya anlayışı hem bu dünyanın öznelinin pozisyonu sorgulanır.

Sonuç olarak Edebiyat-ı Cedidecilere eşlik ettiği altı yıllık dönemde *Servet-i Fünun*’da yayımlanan hikayelerde gerçekliğin temsil rejimlerini inceleyen bu tez, ne dönem yazarlarının toplumsal meselelere yüz çevirmiş ve kendini yalınkat sanata adanmış estetler; ne Batı kültürüne kendilerini kaptırarak dejenere olmuş, özlerine ve toplumlarına yabancılaşmış taklitçiler olduğunu gösterir. Buna paralel olarak Edebiyat-ı Cedide külliyyatının büyük bir kısmını oluşturan hikayelerin de ne toplumsal sorunlardan uzak, tarihsel gerçeklikten kopuk, tamamen hayal ürünü ne de

dekadan bir tavrıla yazılmış, sadece “kötü”ye odaklanarak karamsarlıkla dokunmuş kopya anlatılar olduğunu ortaya koyar. Aksine dönem yazarlarının *Servet-i Fünun* dergisindeki entelektüel faaliyetleri dolayısıyla, Osmanlı İmparatorluğu ve onu çevreleyen dünyayla sıkı bir iletişim kurdukları; böylece Avrupa ile Osmanlı arasında hem etkileşime hem rekabete dayalı bir ilişki geliştirdikleri gün yüzüne çıkarılır. İçeriği, biçimi ve estetik tavrıyla 19. yüzyıl sonu dünyasını temsil eden hikayelerin de, etkileşime ve rekabete dayalı ilişkinin ürünü, hatta kendisi olduğu işaret edilir.



UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

This dissertation focuses on one hundred and thirty-seven short stories written by twenty authors and published in *Servet-i Fünun* between 1896 and 1901. It examines display the diversified aesthetic manifestations of the reality of the late 19th-century world in these short stories.

The first chapter offers an introduction to the dissertation, explaining the main subject, the field of research, the research questions, the basic claims and the connection with the existing literature.

The second chapter, titled “*Servet-i Fünun*’dan Edebiyat-ı Cedideye: Gerçekliğin Anlam Haritası” (From *Servet-i Fünun* to Edebiyat-ı Cedide: A Semantic Map of Reality), investigates the non-fiction columns published alongside the short stories to contextualize the production of short fiction in the magazine. It analyzes how the magazine staff, including Edebiyat-ı Cedide members, perceived all kinds of rapid change in the Ottoman Empire and the world surrounding it and how they presented them as reality in these columns. By emphasizing that the discourse of reality in the magazine is based on the phenomenon of actuality, the chapter discusses the connection of actuality with modern culture in the Ottoman Empire and the world. It shows that reality is conceived as the sum of actual events, therefor the magazine staff agree that constant change, renewal and progress are made possible through actual events. Accordingly, it states that the mission of the magazine is to access and disseminate actuality. To realize this mission, it is necessary to conduct scientific research and, read every source of scientific information. Moreover disseminating this information, requires observing life and

experiencing the events in the world simultaneously. The chapter argues that the literary criticism columns in the magazine are where such understanding of reality is grounded. Here they follow the actuality of literature in this manner, and update literary conventions. Therefore, the actuality of literature was conceived with a progressive approach. The writers of the period thus linked literature and reality to accelerate the progress of literature. The chapter emphasizes that the writers of Edebiyat-ı Cedide did not produce formulas for realistic literature; instead, they created an open space for literature to offer realistic literary experiments, accelerating its progress. Therefore, it argues that the relationship between magazine writers and realistic literature was not only an aesthetic preference but also an extension of the modern world paradigm. Accordingly, it presents the political, economic, scientific, social, cultural, and literary conditions of the short fiction published in *Servet-i Fünun*.

The third chapter, “Asır Sonu Gerçekliğinin İdealist Temsilleri” (Idealist Representations of End-of-the-Century Reality), opens with the emphasis that the writers of Edebiyat-ı Cedide did not attempt fix realistic literature conventions. Instead they created an open space for all literary experimentation. Hence, the realistic representational regimes in their short stories vary on a spectrum from idealism to modernism. The chapter takes idealist realism as the starting point for this spectrum, an aesthetic approach these authors inherited from their predecessors. To analyze the representation of actuality, the chapter focuses on literary techniques used in idealist realistic stories through idealist aesthetics. It argues that fourteen of the one hundred and thirty-seven short stories published in the magazine are idealistic realistic stories and they are constructed with three different rhetorical devices: authoritative interventionist narration, theatrical rhetoric and utopian

projection. It approaches examples illustrating the structure of idealist aesthetics in realistic short stories by close reading. These examples include “Bir Hande-i Ruhani”, “Semere-i Hayat”, and five other stories, titled “Mükâlemat-ı Ahlakiyeden” by Ali Ekrem and Hüseyin Cahit’s “Hayat-ı Muhayyel. It scrutinizes the narrativization of progress (*terakki*) and evolution (*tekamül*), highlighted in the magazine as the undeniable reality of the late 19th-century world and the primary goal of achieving reality. Progress and evolution are viewed as the version of truth equipped with positivist and transcendental, sacred references in these short stories. It points out how the design of characters, time, space, plot, and narrators in these short stories are embedded in generalizations and ethical evaluations about this truth. Therefore, the chapter explains that these short stories are intended to present progress and evolution as an idea that points to truth, goodness and reality as they attempt to convince readers adopt this idea.

The fourth chapter, “Modernist Estetiğe Doğru: Asır Sonu Hayatında Gerçeklik Arayışının Hikayeleri” (Towards a Modernist Aesthetic: Stories of the Search for Reality in Life at End-of-the-Century), contends that compared to the idealist realistic short stories, the number of the short stories representing various parts of everyday life at the end of the 19th century is strikingly higher in the magazine. The chapter emphasizes that, unlike idealist realistic stories are not narrated through omniscient narrator whose duty is to guide the readers by conveying what he knows with ethical interpretations and generalizing statements. In these works, the words, thoughts and emotions of the characters are emphasized, while the narrators’ loud voices are muted. This narrative technique withdraws the narrator’s informative statements and directive comments. The distance of the characters from the center and the literary techniques used to adjust this distance

vary considerably in these texts. Yet the characters are closer to the focus of the narrative than the narrators or are the focus itself. The chapter argues that in order to bring the characters to the center, authors used either focalized third-person or first-person narrators. Focusing on Tefvik Fikret's "Meftur-ı Gayret", Münci Fikri's "Güzin" and Halit Ziya's "Bir Ruznamaden Müfrez" enables the analysis to highlight the diversity of the types of narrators. The close reading of these short stories reveals the move towards a modernist aesthetics. These short stories showcase everyday life practices in Istanbul, which according to the magazine's columns such as "İstanbul Postası" was transformed into a modern city at the end of the 19th century through the characters moving closer to the center. Therefore, the chapter asserts that the reflexes of observing the environment and people with an analytical eye and looking inward, which emerged with the integration of the positivist investigative perspective into everyday life, determine the narrative gestures in these texts. Using such narrative gesture, the authors reflect the testimony and experience in the narrative from the perspective of the witness and the perpetrator. In other words, they sought and questioned the reality of modern life by focusing on the view and the mind of the individual, while they criticized idealism or labeling it as destructive. Therefore, the chapter argues that introspection, self-criticism, scepticism, curiosity, and questioning become dominant themes and that these short stories directed towards modernist aesthetics.

In conclusion, this dissertation focuses on the representational regimes of reality in the short stories published in *Servet-i Fünun* during the five years accompanying the Edebiyat-ı Cedide. It demonstrates that the writers of the period were not aesthetes who turned away from social issues and devoted themselves to pure art. Neither were they degenerate who immerse themselves in Western culture

and alienating from their roots and cultures. Accordingly, the short stories that make up a large part of the Edebiyat-ı Cedide corpus are not entirely imaginary, detached from historical reality or distanced from social problems. Their authors have not copied narratives written with a decadent attitude, focusing only on the “negative” and woven with pessimism. On the contrary, the dissertation reveals through their intellectual endeavour in the magazine *Servet-i Fünun*, the writers of the period established close communication with the Ottoman Empire and the world surrounding it. Hence they develop a relationship based on both interaction and competition between Europe and the Ottoman Empire. The short stories that represent the world of the 19th century through their content, form and aesthetic attitude are thus the product, or even the epitome, of this relationship based on interaction and competition.

EK B

LİSTE 1: İDEALİST GERÇEKÇİ HİKAYELER

A. Dramatik ve otoriter 3. tekil şahıs anlatıcılı hikayeler

1. A.Nadir/Ali Ekrem, “İptila-ı İşret”
2. A.Nadir/Ali Ekrem, “Beşik Hediyesi”
3. A.Nadir/Ali Ekrem, “Bir Hande-i Ruhani”
4. A.Nadir/Ali Ekrem, “Dey Kiroğlan”
5. A.Nadir/Ali Ekrem, “Cemile”
6. A.Nadir/Ali Ekrem, “Semere-i Hayat”

B. Diyalog yöntemiyle yazılmış teatral hikayeler

1. A.Nadir/Ali Ekrem, “Mukalemat-ı Ahlakiye”
2. A.Nadir/Ali Ekrem, “Mukalemat-ı Ahlakiye II”
3. A.Nadir/Ali Ekrem, “Mukalemat-ı Ahlakiye III”
4. A.Nadir/Ali Ekrem, “Mukalemat-ı Ahlakiye IV”
5. A.Nadir/Ali Ekrem, “Mukalemat-ı Ahlakiye V”

C. Ütopya tarzında yazılmış hikayeler

1. Hüseyin Cahit, “Hayat-ı Muhayyel”
2. Kadri/Mahmut Sadık, “Gelecek Zaman Hikayeleri”

D. 1. tekil şahıs anlatıcıyla yazılmış bilge hikayesi

1. Ahmet Hikmet, Hasbihal: Yeğenim

LİSTE 2: MODERNİST ESTETİĞE AÇILAN GERÇEKÇİ HİKAYELER

A. Erkekler arası muhabbete dayalı hikayeler

1. Ahmet Hikmet, “Hüsn ü Aşk”
2. Ahmet Hikmet, “Çiçekler”
3. Ahmet Hikmet, “Saçlar”
4. Ahmet Hikmet, “Renkler”
5. Esat Necip/Tevfik Fikret, “Meftur-ı Gayret”
6. Hakkı, “Vapurda”
7. Mehmet Rauf, “Aşk ve Vefa”
8. Mehmet Rauf, “Bekarlar Arasında”
9. Mehmet Rauf, “Nekahatta”
10. Mehmet Rauf, “Paris’te”
11. Mehmet Rauf, “Pera Palas’ta”

B. Kadın karaktere odaklanan hikayeler

- a. Mektup-hikayeler (Bu liste aşağıdadır.)
- b. Monolog tarzında yazılmış hikayeler
 1. Ahmet Hikmet, “Hasbihal: Ah Şu Erkekler”
 2. Ahmet Hikmet, “Hasbihal: İlk Görücü”
- c. 3. tekil şahıs anlatıcılı kadın karaktere odaklanan hikayeler
 1. Ahmet Hikmet, “Ramazan İçinde Bayram”

2. Ahmet Hikmet, “Bir Lane-i Münkessir”
3. Ahmet Hikmet, “Ninni”
4. H. Nazım/Ahmet Reşit, “Dilber”
5. Hakkı, “Her Gün”
6. Hüseyin Cahit, “Eserler Arasında”
7. Hüseyin Cahit, “Fakat Cihaz?”
8. Hüseyin Cahit, “Görücü”
9. Kadri/Mahmut Sadık, “Bir İzdivaç”
10. Mehmet Rauf, “Çayırda Sonra”
11. Mehmet Rauf, “İhtizar”
12. Mehmet Rauf, Küçük Remzi”
13. Mehmet Rauf, “Zevk İçinde”
14. Mehmet Tahir, “Elvah-ı Hayatiye”
15. Rüştü Necdet, “Mesude Bacı”
16. Rüştü Necdet, “Ud”
17. Rüştü Necdet, “Perestu”
18. Rüştü Necdet, “Peyman”
19. Safveti Ziya, “Onların Ruhu”
20. Samipaşazade Sezai, “Mihriban”

C. Mektup tarzında yazılmış hikayeler

a. Kadın karakter tarafından yazılmış mektuplar

1. Ahmet Hikmet, “İki Mektup: Andrea’dan Selma’ya, Selma’dan Andrea’ya”
2. Halit Ziya, “Bir Valide Tarafından”
3. Halit Ziya, “Sevda-ı Girizan”

4. Mehmet Rauf, “Hanımlar Arasında: Mürüvvet Hanım’dan Nahit Bey’e, Teadül”
 5. Mehmet Rauf, “Hanımlar Arasında: Meliha’dan Enise’ye”
 6. Mehmet Rauf, “Hanımlar Arasında”
 7. Safveti Ziya, “Nimet’ten Pakize’ye”
 8. Safveti Ziya, Perizad Hanım’dan Bursa’da Virdinev Hanım’a”
 9. Safveti Ziya, “Nimet’ten Pakize’ye”
 10. Safveti Ziya, “Mihridil Hanım’dan A. D. Bey’e”
 11. Safveti Ziya, “Nazperver Hanım’dan K. R. Bey’e”
 12. Safveti Ziya, “Pervin’dan Şefik’e”
- b. Erkek karakter tarafından yazılmış mektuplar
1. Doktor Bafıralı Yanko, “Hengame-i İftirak”
 2. Faik Ali, “Zahir”
 3. Faik Ali, “Zahir’in İkinci Mektubundan”
 4. Mehmet Rauf, “Uzaktan”
 5. Mehmet Rauf, “Son Mektup”
- D. Günlük tarzında yazılmış hikayeler
1. Ahmet Hikmet, “Bir Menekşe’nin Sergüzeşti”
 2. Hakkı, “Emel-i Mağsub”
 3. Halit Ziya, “Bir Ruznameden Müfrez”
 4. Halit Ziya, “Bir Yazın Tarihi”
 5. Hüseyin Cahit, “Köy Düğünü”
 6. Mehmet Rauf, “İnfial”

7. Safveti Ziya, “Bir Tesadüf”
8. Tevfik Fikret, “Vedia’dan Bir Parça”
9. Tevfik Fikret, “Vedia’dan Bir Parça Daha”

E. Modern kentten anekdotlar

a. Tramvay, Tren ve Arabada Geçen Hikayeler

1. Celal Sahir, “Kompartımanda”
2. Halit Ziya, “Hayat-ı Şikeste”
3. Halit Ziya, “Tramvayda Gelirken”
4. Münci Fikri, “Tramvayda”
5. Rüştü Necdet, “Ömr-i Sefil”
6. Rüştü Necdet, “Güzin”

b. Vapurda geçen hikayeler

1. A. Nadir/Ali Ekrem, “Ateşçi”
2. Ahmet Hikmet, “Zevk-i Hayal”
3. Mehmet Rauf, “Ada Vapurunda”
4. Recaizade Mahmut Ekrem, “Müfarakat”

c. Parkta, mesirelerde, kırdan veya eğlence alanlarında geçen hikayeler

1. A. Nadir/Ali Kemal, “Taksim Bahçesi’nde”
2. Hüseyin Cahit, “Nazare-i İltifat”
3. Hüseyin Cahit, “Muallim”
4. Mehmet Rauf, “Çayırda Sonra”
5. Rüştü Necdet, “Menfur”

6. Safveti Ziya, “Göksu Dönüşü”
7. Samipaşazade Sezai, “O Büyük Siyah Gözler

d. Sokakta karşılaşılan sahneler

1. Hüseyin Cahit, “Fifi”
2. Hüseyin Cahit, “Duman”
3. Hüseyin Cahit, “Gelin”
4. Mehmet Rauf, “Ana- Kız”
5. Mehmet Rauf, “Verven”
6. Mehmet Rauf, “Eyüp Yolunda”
7. Mehmet Rauf, “Fenerci”
8. Mehmet Rauf, “Verven”
9. Esat Necip/Tevfik Fikret, “Tarlada”

e. Ayestefanos anlatıları

1. Hüseyin Cahit, “Bir Münasebet”
2. Hüseyin Cahit, “Bir Yaz Hatıraları”
3. Hüseyin Cahit, “Deniz Hamamında”
4. Hüseyin Cahit, “Karşısında”
5. Hüseyin Cahit, “Lan Tennis”
6. Hüseyin Cahit, “Miss Heri”
7. Hüseyin Cahit, “Röneka”

f. Tanıklıklar üzerine düşünme

1. A. Nadir/Ali Ekrem, “Boğaziçi’nin Sesleri”

2. A. Nadir/Ali Ekrem, “Mişu”
3. Ahmet Hikmet, “Muamma-yı Dil”
4. Halit Ziya, “Hayal-i Giryan”
5. Hüseyin Cahit, “Bir Tiyatro Hatırası”
6. Hüseyin Cahit, “Gelin”
7. Hüseyin Suat, “Âmâ”
8. Mehmet Rauf, “Bir Hikaye”
9. Mehmet Rauf, “Mürebbiye”
10. Mehmet Rauf, “Summer Palas’ta”
11. Mehmet Rauf, “Yadigar-ı Levs”
12. Rüştü Necdet, “Mektep”
13. Rüştü Necdet, “Hayal-i Mesruk”
14. Rüştü Necdet, “Ricat”
15. Safvet-i Ziya, “Bir Sergüzeşt”
16. Safvet-i Ziya, “Bir Yâd”
17. Safvet-i Ziya, “Hasret Gitmiş”
18. Safvet-i Ziya, “Mahkum Kalpler”

F. Sanatçının gündelik hayat deneyimini konu eden hikayeler

1. Aynizade Hasan Tahsin, “Medfun Emeller”
2. Halit Ziya, “Bir Ruznameden Müfrez”
3. Hüseyin Cahit, “Bir Tiyatro Hatırası”
4. Hüseyin Cahit, “Eserler Arasında”
5. Hüseyin Cahit, “Kanto: Bir Perde”
6. Hüseyin Cahit, “Şantöz”

7. Mehmet Rauf, “İnfial”

G. Toplumsal dışlanmayı konu eden hikayeler

a. Norm-dışı bedenlerin ötekileştirilmesi

1. A. Nadir/Alı Ekrem, “Zenciye”
2. Doktor Bafralı Yanko, “Hengame-i İftirak”
3. Halit Ziya, “Möyö Kanguru”
4. Hüseyin Cahit, “Dilenci”
5. Hüseyin Cahit, “Şantöz”
6. Mehmet Rauf, “Bir Hikaye”
7. Mehmet Rauf, “Bir Hastalığın İlacı”
8. Rüştü Necdet, “Bir Menfur”
9. Zahir, “Bir Gece”

b. Anne-baba kaybından ötürü kimsesizlik

1. H. Nazım/Ahmet Reşit, “Muavenet-i Yetimhane”
2. Hüseyin Cahit, “Tabut Arkasında”
3. Tevfik Fikret, “Valideleri Vefat Etmişti”

c. Çocuk kaybı

1. Ahmet Hikmet, “Ninni”
2. Kadri/Mahmut Sadık, “Gıdaklar”
3. Faik Ali, “Küçük Hasan”
4. Mehmet Rauf, “Küçük Remzi”

KAYNAKÇA

155K608 numaralı *Osmanlı kültür tarihinde Servet-i Fünun dergisi* TÜBİTAK projesi <https://search.trdizin.gov.tr/tr/yayin/detay/618562/osmanli-kultur-tarihinde-servet-i-funun-dergisi> (Son erişim tarihi: 03.12.2024)

A Nadir [Ali Ekrem]. (1894, 22 Şubat). Mukaddime. *Malumat*, 1, 3-4.

A Nadir [Ali Ekrem]. (1896, 7 Mayıs). İptila-ı işret. *Servet-i Fünûn*, 269, 131-134.

A Nadir [Ali Ekrem]. (1896, 14 Mayıs). İptila-ı işret (ikinci tefrika). *Servet-i Fünûn*, 270, 151-154.

A Nadir [Ali Ekrem]. (1896, 28 Mayıs). Mükâlemât-ı ahlakiyeden. *Servet-i Fünûn*, 272, 183-187.

A Nadir [Ali Ekrem]. (1896, 18 Haziran). Beşik hediyesi. *Servet-i Fünûn*, 275, 230-231, 234.

A Nadir [Ali Ekrem]. (1896, 25 Haziran). Boğaziçi'nin sesleri. *Servet-i Fünûn*, 276, 248-251.

A Nadir [Ali Ekrem]. (1896, 5 Temmuz). Mükâlemât-ı ahlakiyeden II. *Servet-i Fünûn*, 279, 290-291.

A Nadir [Ali Ekrem]. (1896, 19 Temmuz). Mükâlemât-ı ahlakiyeden III. *Servet-i Fünûn*, 281, 323-326.

A Nadir [Ali Ekrem]. (1896, 20 Ağustos). Mükâlemât-ı ahlakiyeden IV. *Servet-i Fünûn*, 284, 274-279.

A Nadir [Ali Ekrem]. (1896, 27 Ağustos). Bir hande-i ruhani. *Servet-i Fünûn*, 285, 388-391.

A Nadir [Ali Ekrem]. (1896, 17 Eylül). Dey Kıroğlu. *Servet-i Fünûn*, 288, 23-26.

A Nadir [Ali Ekrem]. (1896, 24 Eylül). Dey Kıroğlu (ikinci tefrika). *Servet-i Fünûn*, 289.

A Nadir [Ali Ekrem]. (1896, 15 Ekim). Mükâlemât-ı ahlakiyeden V. *Servet-i Fünûn*, 292, 87-90.

A Nadir [Ali Ekrem]. (1896, 29 Ekim). Ateşçi. *Servet-i Fünûn*, 294, 123-126.

A Nadir [Ali Ekrem]. (1896, 12 Kasım). Hatice Hanım. *Servet-i Fünûn*, 296, 152-154.

A Nadir [Ali Ekrem]. (1896, 19 Kasım). Hatice Hanım (ikinci tefrika). *Servet-i Fünûn*, 297, 166-172.

- A Nadir [Ali Ekrem]. (1897, 8 Nisan). Mişu. *Servet-i Fünûn*, 317, 74-75.
- A Nadir [Ali Ekrem]. (1897, 15 Nisan). Mişu. *Servet-i Fünûn*, 318, 88-91.
- A Nadir [Ali Ekrem]. (1897, 29 Nisan). Mişu. *Servet-i Fünûn*, 320, 119-121.
- A Nadir [Ali Ekrem]. (1897, 13 Mayıs). Taksim bahçesinde. *Servet-i Fünûn*, 322, 154-158.
- A Nadir [Ali Ekrem]. (1897, 24 Haziran). Cemile. *Servet-i Fünûn*, 328, 245-250.
- A Nadir [Ali Ekrem]. (1898, 17 Mart). Semere-i hayat. *Servet-i Fünûn*, 366, 25-30.
- A Nadir [Ali Ekrem]. (1899, 19 Ocak). Zenciye. *Servet-i Fünûn*, 410, 307-311.
- A Nadir [Ali Ekrem]. (1900, 15 Kasım). Şiirimiz. *Servet-i Fünûn*, 505, 163-170.
- Ahmet Hikmet. (1896, 2 Nisan). Muamma-ı dil. *Servet-i Fünûn*, 264, 54-56.
- Ahmet Hikmet. (1896, 24 Eylül). Bir menekşenin sergüzeşti. *Servet-i Fünûn*, 289, 34-35.
- Ahmet Hikmet. (1897, 20 Mayıs). Çiçekler. *Servet-i Fünûn*, 323, 164-167.
- Ahmet Hikmet. (1897, 17 Haziran). Renkler. *Servet-i Fünûn*, 327, 230-231.
- Ahmet Hikmet. (1898, 28 Nisan). Hasbihal: İlk görücü. *Servet-i Fünûn*, 372, 116-117.
- Ahmet Hikmet. (1899, 9 Mart). Hüsn ü Aşk. *Servet-i Fünûn*, 417, 11-17.
- Ahmet Hikmet. (1899, 26 Ekim). Saçlar. *Servet-i Fünûn*, 450, 114-116.
- Ahmet Hikmet. (1899, 16 Kasım). Hasbihal: Ah şu erkekler. *Servet-i Fünûn*, 453, 166-167.
- Ahmet Hikmet. (1900, 25 Ocak). Ramazan içinde bayram. *Servet-i Fünûn*, 463, 325-327.
- Ahmet Hikmet. (1900, 29 Mart). Hasbihal: Yeğenim. *Servet-i Fünûn*, 472, 51-54.
- Ahmet Hikmet. (1900, 9 Ağustos). Zevk-i hayâl. *Servet-i Fünûn*, 491, 356-358.
- Ahmet Hikmet. (1900, 20 Eylül). Ninni. *Servet-i Fünûn*, 497, 35-39.
- Ahmet Hikmet. (1901, 31 Ocak). İki mektup: Andrea'dan Selma'ya, Selma'dan Andrea'ya. *Servet-i Fünûn*, 516, 339-347.
- Ahmet Hikmet. (1901, 16 Mayıs). Lane-i münkesir. *Servet-i Fünûn*, 531, 175-176.
- Ahmet Hikmet. (1901, 6 Haziran). Lane-i münkesir (ikinci tefrika). *Servet-i Fünûn*, 534, 221-222.

- Ahmet Hikmet. (1901, 13 Haziran). Lane-i münkesir (üçüncü tefrika). *Servet-i Fünûn*, 535, 236-238.
- Ahmet İhsan. (1896, 31 Ocak). Teşekkür ve ifade. *Servet-i Fünûn*, 255, 323.
- Ahmet İhsan. (1896, 16 Nisan). İstanbul postası. *Servet-i Fünûn*, 266, 82.
- Ahmet İhsan. (1896, 7 Mayıs). Fotoğraf müsabakası. *Servet-i Fünûn*, 269, 130.
- Ahmet İhsan. (1896, 13 Ağustos). Zarif bir ilan. *Servet-i Fünûn*, 283, 264.
- Ahmet İhsan. (1897, 11 Şubat). İstanbul postası. *Servet-i Fünûn*, 309, 354-355.
- Ahmet İhsan. (1897, 11 Mart). İfade-i mahsusa. *Servet-i Fünûn*, 313, 2.
- Ahmet İhsan. (1897, 9 Eylül). İstanbul postası. *Servet-i Fünûn*, 339, 2-3.
- Ahmet İhsan. (1898, 10 Kasım). İstanbul postası. *Servet-i Fünûn*, 400, 156-157.
- Ahmet İhsan. (1897, 18 Nisan). Denizde sürat. *Servet-i Fünûn*, 349, 170-171.
- Ahmet İhsan. (1897, 1 Temmuz). Paris'ten mektup. *Servet-i Fünûn*, 329, 265-268.
- Ahmet Mithat. (2003). *Ahbar-ı asara tamim-i enzar: Edebi eserlere genel bir bakış*. (N. Esen, Haz.). İstanbul: İletişim.
- Ahmet Mithat. (2016). *Edebiyat yazıları I*. (H. H. Durgun ve F. Gökçek, Haz.) İstanbul: Dergah.
- Ahmet Mithat. (2018). *Edebiyat yazıları II*. (H. H. Durgun ve F. Gökçek, Haz.) İstanbul: Dergah.
- Ahmet Şuayb. (1900, 7 Haziran). Musahabe-i edebiye: Son yazılar. *Servet-i Fünûn*, 482, 211-218.
- Ahmet Şuayb. (2018). *Hayat ve kitaplar*. (E. Erbay, Haz.). İstanbul: Çizgi.
- Akalın, L. S. (haz.). (1953). *Mehmet Rauf: Hayatı, sanatı, eserleri*. İstanbul: Varlık.
- Akay, H. (1998). *Yeni Türk edebiyatının kurucularından Teyfik Fikret*. İstanbul: Timaş.
- Akpınar, Ö. (2010). *Geographical imagination in school geography during the late Ottoman period, 1876-1908* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Aktan Küçük, D. (2014). *Tanrısalsessizlikte yankılanan insan sesi: Teyfik Fikret şiirinde dünyevileşme ve ölüm* (Doktora tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Aktan Küçük, D. (2016). *Servet-i Fünûn, sansür ve ötesi. kitap-lık*, 188, 68-78.
- Aktan Küçük, D. (2023). *Tanrısalsessizlikte Yankılanan İnsan Sesi: Teyfik Fikret ve Modern Osmanlı Şiiri*. İstanbul: Tabiat Kitap.

- Aktan Küçük, D. (der.). (2024). *Şedit arzu: İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Mehmet Rauf edebiyatı*. İstanbul: Everest.
- Aktan Küçük, D. ve Narcı, M. (der.). (2019). *Siyah endişe: Bir asır sonu anlatısı olarak Halit Ziya Uşaklıgil edebiyatı*. İstanbul: İletişim.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk edebiyatının ana çizgileri*. İstanbul: İnkılap.
- Alış, Ş. (1994). *Servet-i Fünun dergisinde küçük hikaye-mensur şiir manzum hikaye (1896-1901)* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Altuğ, F. (2007). *Namık Kemal'in edebiyat eleştirisinde modernlik ve öznellik* (Yayımlanmamış doktora tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Andı, K. (1997). *Servet-i Fünun mecmuasının sistematik indeksi (1891-1901)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Andı, K. (2006). *Servet-i Fünun mecmuası. Türkiyat Araştırmaları Literatür Dergisi, c.4, s.7, 533-554.*
- Anonim. (1896, 13 Şubat). Ecsam-ı gayr-ı merinin fotoğrafını keşfeden Almanyalı Doktor Röntgen. *Servet-i Fünun*, 257, 356.
- Anonim. (1896, 2 Nisan). Zeland-ı Cedit'te bir maori hanesi. *Servet-i Fünun*, 264, 61.
- Anonim. (1897, 18 Şubat). Balonla kutup seyyahı Lui Godor. *Servet-i Fünun*, 310, 380.
- Anonim. (1897, 15 Nisan). Kutba doğru: Doktor Nansen ve refikası. *Servet-i Fünun*, 318, 89.
- Armağan, Y. (2011). *İmkansız özerklik Türk şiirinde imgenin icadı*. İstanbul: İletişim.
- Auerbach, E. (2019). *Mimesis: Batı edebiyatında gerçekliğin tasviri*. (Belen, H. ve Ertük, H, Çev.). İstanbul: İthaki.
- Aydoğan, B. (1996). *Servet-i Fünun döneminde edebiyat üzerine oluşan polemikler* (yayımlanmamış doktora tezi). Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aynizade Hasan Tahsin. (1897, 11 Kasım). Medfun emeller. *Servet-i Fünun*, 348, 152-154.
- Bafralı Doktor Yanko. (1897, 29 Temmuz). Hengâme-i iftirak. *Servet-i Fünun*, 333, 323-325.
- Balsoy, G. (2013). Besim Ömer and writing the history of midwifery and childbirth. *The politics of reproduction in Ottoman society, 1838-1900* içinde (s. 13-26). Londra & New York: Routledge.

- Bayık, H. B. (2000). *Cenab Şehabeddin'in Servet-i Fünun Dergisi'nde yayımlanmış makaleleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Berman, M. (1994). *Katı olan her şey buharlaşıyor* (Ü. Altuğ ve B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Beşir Fuat. (1999). *Şiir ve hakikat* (H. İnci, Haz.). İstanbul: YKY.
- Booth, W. C. (2012). *Kurmacanın retoriği* (B. O. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Boyar, E. ve Fleet, K. (2014). *Osmanlı İstanbul'unun toplumsal tarihi* (S. Çağlayan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Brooks, P. (2005). *Realist vision*. New Haven & Londra: Yale University.
- Cankara, M. (2004). *Ahmet Mithat ve Beşir Fuat'a göre gerçekçilik* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Celal Sahir. (1900, 18 Ocak). Kompartımda. *Servet-i Fünûn*, 462, 311-314.
- Cenap Şehabettin. (1897, 15 Temmuz). Yeni tabirat. *Servet-i Fünûn*, 331, 290-292.
- Cenap Şehabettin. (1898, 11 Ağustos). Musahabe-i edebiye: Tefrit ve ifrat. *Servet-i Fünûn*, 387, 356-359.
- Cenap Şehabettin. (2005). *Hac yolunda* (N. Şenol, Haz.). İstanbul: Bordo Siyah.
- Cohn, D. (2008). *Şeffaf zihinler: Kurmaca eserlerde bilincin sunumu* (B. F. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis.
- Culler, J. (2004). Omniscience. *Narrative*, 12 (1), 22-34.
- Çakır, S. (2009). Osmanlı'da kadınların mekânı, sınırlar ve ihlaller. A. Alkan (Haz.), *Cins cins mekân içinde* (s. 76-101). İstanbul: Varlık.
- Çetin, N ve Parlatur, İ. (Haz.). (2005). *Şinasi bütün eserleri*. Bursa: Ekin.
- Çıkla, S. (2004). *Roman ve gerçeklik bağlamında: Kültür değişimleri ve Servet-i Fünun romanı*. Ankara: Akçağ.
- Çilli, Ö. (2023). *Osmanlı'da eğlence İstanbul'un sosyal ve kültürel hayatından manzaralar*. İstanbul: İletişim.
- Damak, F. (2018). *Servet-i Fünûn'dan cihanî edebiyata: Mehmet Rauf'un eleştiri haritası* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Dervişcemaloğlu, B. (2019, Eylül). Metalepsis üzerine. *Türkiyat Araştırma Enstitüsü Dergisi*, 66, 141-154.

- Doğan, Ö. (2002). Türkiye’de pozitivizm ve siyaset. M. Gültekingil & T. Bora (Ed.), *Modern Türkiye’de siyasi düşünce: Modernleşme ve batıcılık içinde* (s. 452-464). İstanbul: İletişim.
- Doğan A. & Alkan H. (2010). *Osmanlı liberal düşüncesi: Ulum-ı iktisadiye ve içtimaiye mecmuası*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İstanbul: İletişim.
- Engin, E., Uçar, A. ve Doğan, O. (2012). *Osmanlı’da ulaşım: Kara-deniz-demiryolu*. İstanbul: Çamlıca.
- Enginün, İ. (2006). *Yeni Türk edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh.
- Eldem, E. (2015). Görüntülerin gücü- Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu’nda yayılması ve etkisi, 1870-1914. Z. Çelik ve E. Eldem (Der.), *Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu’nda fotoğraf ve modernite içinde* (s.106-153). İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Ertaylan, İ. (2011). *Türk edebiyatı tarihi I-IV*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ercilasun, B. (1996). *Ahmet İhsan Tokgöz*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Ercilasun, B. (2018). *Servet-i Fünûn’da edebi tenkit*. Ankara: Akçağ.
- Ertuğrul, C. (2012). *Servet-i Fünun dergisinde arka planda kalan küçük hikaye ve mensur şiirler (1896-1901)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Esat Necip [Tevfik Fikret]. (1899, 29 Haziran). Tarlada. *Servet-i Fünûn*, 433, 262-264.
- Esat Necip [Tevfik Fikret]. (1899, 20 Temmuz). Meftur-ı gayret. *Servet-i Fünûn*, 436, 310-313.
- Faik Ali. (1899, 23 Mart). Zahir. *Servet-i Fünûn*, 419, 37-39.
- Faik Ali. (1899, 13 Nisan). Zahir’in ikinci mektubundan. *Servet-i Fünûn*, 422, 84-86.
- Faik Ali. (1901, 3 Ocak). Küçük Hasan. *Servet-i Fünûn*, 512, 277-279.
- Felski, R. (2000). *Modernitenin cinsiyeti* (A. Gündüz, Çev.). İstanbul: Dergâh.
- Foucault, M. (2011). *Bilginin arkeolojisi*. (V. Urhan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2021). *Söylem ve hakikat*. (K. Eksen ve M. Erşen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Georg, L. (2017). *Roman kuramı* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis.

- Gordin, M. D., Prakash, G., & Tilley, H. (2017). *Ütopya distopya tarihsel olasılığın koşulları* (E. Kartal, C. Kayalığıl, & A. Turan, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Göçek, F. M. (1999). *Burjuvazinin yükselişi imparatorluğun çöküşü: Osmanlı batılılaşması ve toplumsal değişme*. Ankara: Ayraç.
- Gökçek, F. (2007). *Bir tartışmanın hikâyesi: Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh.
- Göçer, K. (2016). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e ulaşım ve *Servet-i Fünun* dergisi ulaşım bibliyografyası. *Bilgi ekonomisi ve yönetimi dergisi*, 2, s.159-205.
- H. H. [Halit Halit]. (1898, 10 Kasım). Londra'dan mektup. *Servet-i Fünûn*, 400, 153-155.
- H Nazım [Ahmet Reşit]. (1896, 10 Temmuz). Dilber. *Servet-i Fünûn*, 278, 277-279.
- H Nazım [Ahmet Reşit]. (1896, 24 Eylül). Muavenet-i yetimhane. *Servet-i Fünûn*, 289, 37-38.
- H. Nazım [Ahmet Reşit]. (1899, 26 Ocak). Musahabe-i edebiye tenkit hakkında. *Servet-i Fünûn*, 411, 323-327.
- Hakkı. (1901, 21 Şubat). Emel-i mağsub. *Servet-i Fünûn*, 519, 393-396.
- Hakkı. (1901, 7 Mart). Vapurda. *Servet-i Fünûn*, 521, 9-11.
- Hakkı. (1901, 18 Nisan). Her gün. *Servet-i Fünûn*, 527, 108-111.
- Halit Ziya. (1896, 10 Temmuz.) Bolonya ormanları. *Servet-i Fünûn*, 278, 274-277.
- Halit Ziya. (1897, 29 Nisan). Hayat-ı şikeste. *Servet-i Fünûn*, 320, 124-127.
- Halit Ziya. (1897, 6 Mayıs). Hayat-ı şikeste (ikinci tefrika). *Servet-i Fünûn*, 321, 139-143.
- Halit Ziya. (1897, 16 Eylül). Hayal-i giryan. *Servet-i Fünûn*, 340, 20-22.
- Halit Ziya. (1897, 7 Ekim). Sevda-ı girizan. *Servet-i Fünûn*, 343, 69-72.
- Halit Ziya. (1898, 13 Ocak). Tramvayda giderken. *Servet-i Fünûn*, 357, 302-304.
- Halit Ziya. (1898, 3 Şubat). Bir yazın tarihi. *Servet-i Fünûn*, 360, 349-352.
- Halit Ziya. (1898, 10 Şubat). Bir yazın tarihi (ikinci tefrika). *Servet-i Fünûn*, 361, 365-368.
- Halit Ziya. (1898, 17 Şubat). Bir yazın tarihi (üçüncü tefrika). *Servet-i Fünûn*, 362, 381-385.
- Halit Ziya. (1898, 24 Şubat). Bir yazın tarihi (dördüncü tefrika). *Servet-i Fünûn*, 363, 397-400.

- Halit Ziya. (1898, 30 Mart). Bir valide tarafından. *Servet-i Fünûn*, 368, 55-59.
- Halit Ziya. (1898, 7 Nisan). Mösyö Kanguru. *Servet-i Fünûn*, 369, 66-69.
- Halit Ziya. (1898, 14 Nisan). Mösyö Kanguru (ikinci tefrika). *Servet-i Fünûn*, 370, 82-84.
- Halit Ziya. (1898, 21 Nisan). Mösyö Kanguru (üçüncü tefrika). *Servet-i Fünûn*, 371, 98-101.
- Halit Ziya. (1898, 23 Haziran). Bir ruznameden müfrez. *Servet-i Fünûn*, 380, 245-248.
- Headrick, D. R. (2002). *Enformasyon çağı akıl ve devrim çağında bilgi teknolojileri 1700-1850* (Z. Kılıç, Çev.). İstanbul: Kitap.
- Holmes, R. (2017). *Merak çağı romantik dönem kuşağı bilimin güzelliğini ve dehşetini nasıl keşfetti?* (M. Doğan, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Huyugüzel, Ö. M. (haz.) (1982). *Hüseyin Cahit Yalçın'ın hayatı, hikaye ve romanları üzerine bir araştırma*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Huyugüzel, Ö. M. (2010). *Edebiyatımızın zirvesindekiler Halit Ziya Uşaklıgil*. Ankara: Akçağ.
- Hüseyin Cahit. (1897, 14 Ocak). Röneka. *Servet-i Fünûn*, 305, 298-301.
- Hüseyin Cahit. (1897, 3 Haziran). Lantennis. *Servet-i Fünûn*, 325, 198-202.
- Hüseyin Cahit. (1897, 10 Haziran). Deniz hamamında. *Servet-i Fünûn*, 326, 218-222.
- Hüseyin Cahit. (1897, 17 Haziran). Karşısında. *Servet-i Fünûn*, 327, 231-234.
- Hüseyin Cahit. (1897, 24 Haziran). Miss Heri. *Servet-i Fünûn*, 328, 250-255.
- Hüseyin Cahit. (1897, 1 Temmuz). Fifi. *Servet-i Fünûn*, 329, 270-272.
- Hüseyin Cahit. (1897, 15 Temmuz). Fakat... cihaz? *Servet-i Fünûn*, 331, 296-300.
- Hüseyin Cahit. (1897, 9 Eylül). Bir münasebet. *Servet-i Fünûn*, 339, 10-12.
- Hüseyin Cahit. (1897, 16 Eylül). Bir münasebet (ikinci tefrika). *Servet-i Fünûn*, 340, 26-29.
- Hüseyin Cahit. (1897, 30 Eylül). Görücü. *Servet-i Fünûn*, 342, 57-60.
- Hüseyin Cahit. (1897, 7 Ekim). Görücü. *Servet-i Fünûn*, 343, 73-75.
- Hüseyin Cahit. (1897, 14 Ekim). Köy düğünü. *Servet-i Fünûn*, 344, 90-93.
- Hüseyin Cahit. (1897, 21 Ekim). Köy düğünü. *Servet-i Fünûn*, 345, 107-109.

- Hüseyin Cahit. (1897, 11 Kasım). Taklit. *Servet-i Fünûn*, 348, 150-151.
- Hüseyin Cahit. (1898, 21 Nisan). Hikmet-i bedayie dair II-Hikmet-i bedayi, hüsn. *Servet-i Fünûn*, 371, 103-107.
- Hüseyin Cahit. (1898, 28 Nisan). Hikmet-i bedayie dair III-Mahsulat-ı fikriye-i beşeriye, mahsulat-ı tabiiye. *Servet-i Fünûn*, 372, 117-120.
- Hüseyin Cahit. (1898, 26 Mayıs). Hikmet-i bedayie dair 5-Edebiyat-ı Cedide menşei ve esasları. *Servet-i Fünûn*, 376, 183-186.
- Hüseyin Cahit. (1898, 30 Haziran). Nazare-i iltifat. *Servet-i Fünûn*, 381, 267-269.
- Hüseyin Cahit. (1898, 3 Kasım). Hayat-ı muhayyel. *Servet-i Fünûn*, 399, 138-141.
- Hüseyin Cahit. (1898, 8 Aralık). Bir yaz hatıraları. *Servet-i Fünûn*, 404, 211- 215.
- Hüseyin Cahit. (1899, 23 Mart). Tabut arkasında. *Servet-i Fünûn*, 419, 41- 44.
- Hüseyin Cahit. (1899, 6 Nisan). Kanto: Bir perde. *Servet-i Fünûn*, 421, 73-75.
- Hüseyin Cahit. (1899, 4 Mayıs). Eserler arasında. *Servet-i Fünûn*, 425, 133-135.
- Hüseyin Cahit. (1899, 1 Haziran). Muallim. *Servet-i Fünûn*, 429, 198-200.
- Hüseyin Cahit. (1899, 8 Haziran). Muallim (ikinci tefrika). *Servet-i Fünûn*, 430, 217-219.
- Hüseyin Cahit. (1899, 16 Kasım). Gelin. *Servet-i Fünûn*, 453, 167-171.
- Hüseyin Cahit. (1900, 1 Şubat). Şantöz. *Servet-i Fünûn*, 464, 340-343.
- Hüseyin Cahit. (1900, 22 Şubat). Dilenci. *Servet-i Fünûn*, 467, 386-389.
- Hüseyin Cahit. (1901, 14 Mart). Ulum ve fünûnun edebiyata tesiri hakkında. *Servet-i Fünûn*, 552, 18-22.
- Hüseyin Cahit. (1901, 28 Mart). Bir tiyatro hatırası. *Servet-i Fünûn*, 524, 60-62.
- Hüseyin Cahit. (1901, 25 Nisan). Duman. *Servet-i Fünûn*, 528, 119-122.
- Hüseyin Daniş. (1898, 2 Temmuz). Musahabe-i edebiye. *Servet-i Fünûn*, 383, 293-294.
- Hüseyin Suat. (1896, 11 Haziran). Âmâ. *Servet-i Fünûn*, 274, 220-221.
- Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim anlatı teorisi el kitabı* (B. Dervişcemaloğlu, Çev.). İstanbul: Dergâh.
- Jameson, F. (2004). *Biricik modernite: Şimdinin ontolojisi üzerine inceleme*. (S. Oğuz, Çev.) Ankara: Epos.

- Jameson, F. (2022). *Modernizm ideolojisi & Edebiyat yazıları*. (K. Atakay ve T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis.
- Kabaklı, A. (1965-1974). *Türk edebiyatı*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.
- Kadri [Mahmut Sadık]. (1896, 6 Şubat). Tahsil-i elsine-i ecnebiye ve terbiye-i milliye. *Servet-i Fünûn*, 256, 343-344.
- Kadri [Mahmut Sadık]. (1897, 15 Nisan). Kutba doğru. *Servet-i Fünûn*, 318, 91-92.
- Kadri [Mahmut Sadık]. (1897, 22 Nisan). Kutba doğru. *Servet-i Fünûn*, 319, 104-106.
- Kadri [Mahmut Sadık]. (1897, 29 Nisan). Kutba doğru. *Servet-i Fünûn*, 320, 122-123.
- Kadri [Mahmut Sadık]. (1897, 6 Mayıs). Kutba doğru. *Servet-i Fünûn*, 321, 138-139.
- Kadri [Mahmut Sadık]. (1897, 3 Haziran). Kutba doğru. *Servet-i Fünûn*, 325, 202-203.
- Kadri [Mahmut Sadık]. (1897, 10 Haziran). Kutba doğru. *Servet-i Fünûn*, 326, 222-223.
- Kadri [Mahmut Sadık]. (1897, 17 Haziran). Kutba doğru. *Servet-i Fünûn*, 327, 235-238.
- Kadri [Mahmut Sadık]. (1897, 2 Aralık). Gelecek zaman hikâyeleri. *Servet-i Fünûn*, 351, 200-202.
- Kadri [Mahmut Sadık]. (1899, 30 Kasım). Gıdaklar. *Servet-i Fünûn*, 455, 198-199.
- Kadri [Mahmut Sadık]. (1900, 12 Temmuz). Bir izdivaç. *Servet-i Fünûn*, 487, 298-301.
- Kansu, A. (2001). 20. yüzyıl başı Türk düşünce hayatında liberalizm. M. Gültekingil & T. Bora (Ed.), *Modern Türkiye’de siyasi düşünce: Tanzimat ve Meşrutiyet’in birikimi* içinde (s.277-295). İstanbul: İletişim.
- Kaplan, M. (2013). *Tevfik Fikret: Devir, şahsiyet, eser*. İstanbul: Dergah.
- Kara, H. (2018, 25-26 Mayıs). Sömürgecilik çağında imparatorluktan dünyaya bakmak (Yayımlanmamış sempozyum bildirisi). Edebiyat ve Coğrafyalar Sempozyumu, İstanbul.
- Kavcar, C. (1995). *Batılılaşma açısından Servet-i Fünun romanı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Kerman, Z. (1998). *Yeni Türk edebiyatı incelemeleri*. İstanbul: Çağ.
- Kern, S. (2013). *Zaman ve uzam kültürü (1880-1918)* (A. Selman, Çev.). İstanbul: İletişim.

- Kocatürk, V. M. (2007). *Büyük Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: İKÜ.
- Kolland, D. (2024). A strategic eurocentrism: The construction of Ottoman evolutionism in an uneven world (1870–1900). *Modern Intellectual History*, 1–29. doi:10.1017/S1479244324000040
- Korkmaz, R. (2007). Servet-i Fünun topluluğu (1896-1901). *Türk edebiyatı tarihi 3* içinde (s.110-150). (ed.) Talat Sait Halman ve diğer. İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Kurt, Ç. (2008). *Edebiyatı yeniden şekillendirmek: Ahmed Şuayb'in edebiyat eleştirisi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi.
- Küçük, M. E. (2019). *Urban parks of Istanbul in the late Ottoman empire: Constructed nature for recreation aims* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Küçükler Kuşçu, N. (2013). *Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a Türk romanında gerçeklik anlayışları* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Lanser, D. S. (1981). *Narrative act: Point of prose fiction*. Princeton N. J.: Princeton University.
- Lukasc, G. (2017). *Roman kuramı* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis.
- M. C. (1896, 30 Mart). Bursa'dan musavver mektup. *Servet-i Fünûn*, 267, 100-101.
- Mahmut Sadık. (1987, 23 Aralık). Musahabe-i fenniye. *Servet-i Fünûn*, 354, 246-248.
- Mahmut Sadık. (1987, 30 Aralık). Musahabe-i fenniye. *Servet-i Fünûn*, 355, 263-266.
- Mahmut Sadık. (1898, 5 Mayıs). Musahabe-i fenniye. *Servet-i Fünûn*, 373, 138-140.
- Mahmut Sadık. (1898, 23 Haziran). Musahabe-i fenniye. *Servet-i Fünûn*, 380, 242-243.
- Mahmut Sadık. (1898, 6 Temmuz) Musahabe-i fenniye. *Servet-i Fünûn*, 382, 274-278.
- Mahmut Sadık. (1898, 28 Temmuz). Musahabe-i Fenniye. *Servet-i Fünûn*, 384, 322-324.
- Mahmut Sadık. (1898, 29 Eylül). Musahabe-i fenniye. *Servet-i Fünûn*, 394, 50-51.
- Mahmut Sadık. (1898, 20 Ekim). Musahabe-i fenniye. *Servet-i Fünûn*, 397, 103-107.
- Mahmut Sadık. (1899, 9 Mart). Musahabe-i fenniye. *Servet-i Fünûn*, 417, 2-6.

- Mahmut Sadık. (1899, 27 Nisan). Musahabe-i edebiye. *Servet-i Fünûn*, 424, 114-117.
- Mahmut Sadık. (1899, 7 Aralık). Musahabe-i fenniye. *Servet-i Fünûn*, 456, s.210-213.
- Mahmut Sadık. (1889, 19 Aralık). Musahabe-i fenniye. *Servet-i Fünûn*, 458, 242-243.
- Mehmet Rauf. (1896, 10 Eylül). Çayırdan sonra. *Servet-i Fünûn*, 287, 7-9.
- Mehmet Rauf. (1896, 10 Aralık). Uzaktan. *Servet-i Fünûn*, 300, 219-220.
- Mehmet Rauf. (1896, 17 Aralık). Uzaktan. *Servet-i Fünûn*, 301, 235-237.
- Mehmet Rauf. (1896, 24 Aralık). Uzaktan (ikinci tefrika). *Servet-i Fünûn*, 302, 251-252.
- Mehmet Rauf. (1896, 31 Aralık). Uzaktan (üçüncü tefrika). *Servet-i Fünûn*, 303, 267-270.
- Mehmet Rauf. (1897, 4 Mart). Nekahatte. *Servet-i Fünûn*, 312, 409-411.
- Mehmet Rauf. (1897, 25 Mart). Pera Palas'ta. *Servet-i Fünûn*, 315, 42-43.
- Mehmet Rauf. (1897, 1 Nisan). Pera Palas'ta (ikinci tefrika). *Servet-i Fünûn*, 316, 58-59.
- Mehmet Rauf. (1897, 8 Nisan). Pera Palas'ta (üçüncü tefrika). *Servet-i Fünûn*, 317, 77-78.
- Mehmet Rauf. (1897, 15 Temmuz). İhtizar. *Servet-i Fünûn*, 331, 300-304.
- Mehmet Rauf. (1897, 22 Temmuz). Zevk içinde. *Servet-i Fünûn*, 332, 313-315.
- Mehmet Rauf. (1897, 5 Ağustos). Verven. *Servet-i Fünûn*, 334, 347-350.
- Mehmet Rauf. (1897, 12 Ağustos). Verven. *Servet-i Fünûn*, 335, 363-367.
- Mehmet Rauf. (1897, 19 Ağustos). Verven (ikinci tefrika). *Servet-i Fünûn*, 336, 380-383.
- Mehmet Rauf. (1897, 14 Ekim). Romanlara dair I Bizde hikâye. *Servet-i Fünûn*, 344, 86-90.
- Mehmet Rauf. (1898, 20 Ocak). Küçük Remzi. *Servet-i Fünûn*, 358, 316-320.
- Mehmet Rauf. (1898, 15 Aralık). Paris'te. *Servet-i Fünûn*, 405, 234-238.
- Mehmet Rauf. (1899, 26 Ocak). Fenerci. *Servet-i Fünûn*, 411, 329-331.
- Mehmet Rauf. (1899, 16 Mart). Eyüp yolunda. *Servet-i Fünûn*, 418, 28-30.

- Mehmet Rauf. (1899, 23 Mart). Eyüp yolunda (ikinci tefrika). *Servet-i Fünûn*, 419, 39-41.
- Mehmet Rauf. (1899, 30 Mart). Bekarlar arasında. *Servet-i Fünûn*, 420, 52-57.
- Mehmet Rauf. (1899, 6 Nisan). Bekarlar arasında. *Servet-i Fünûn*, 421, 75-77.
- Mehmet Rauf. (1899, 8 Haziran). Mürebbiye. *Servet-i Fünûn*, 430, 216-217.
- Mehmet Rauf. (1899, 6 Temmuz). Bir hikaye. *Servet-i Fünûn*, 434, 275-279.
- Mehmet Rauf. (1899, 13 Temmuz). İnfial. *Servet-i Fünûn*, 435, 292-294.
- Mehmet Rauf. (1899, 27 Temmuz). Bir hastalığın ilacı. *Servet-i Fünûn*, 437, 324-327.
- Mehmet Rauf. (1899, 3 Ağustos). Yadigâr-ı levs. *Servet-i Fünûn*, 438, 342-346.
- Mehmet Rauf. (1899, 31 Ağustos). Aşk ve vefa. *Servet-i Fünûn*, 442, 403-406.
- Mehmet Rauf. (1899, 23 Kasım). Son mektup. *Servet-i Fünûn*, 454, 183-185.
- Mehmet Rauf. (1900, 31 Mayıs). Ana kız. *Servet-i Fünûn*, 481, 202-204.
- Mehmet Rauf. (1900, 11 Ekim). Asıl romanlar. *Servet-i Fünûn*, 500, 87-92.
- Mehmet Rauf. (1901, 21 Mart). Edebiyyatımız ve Avrupa. *Servet-i Fünûn*, 523, 38-44.
- Mehmet Rauf. (1901, 6 Haziran). Summer Palas'ta. *Servet-i Fünûn*, 534, 214-215.
- Mehmet Rauf. (1901, 27 Haziran). Ada vapurunda. *Servet-i Fünûn*, 537, 258-259.
- Mehmet Rauf. (1901, 15 Ağustos). Hanımlar arasında: Mürevvet Hanım'dan Nahit Bey'e, teadül. *Servet-i Fünûn*, 544, 375-381.
- Mehmet Rauf. (1901, 5 Eylül). Hanımlar arasında: Meliha'dan Enise'ye. *Servet-i Fünûn*, 547, 2-5.
- Mehmet Rauf. (1901, 26 Eylül). Hanımlar arasında. *Servet-i Fünûn*, 550, 61-63.
- Mehmet Rauf (1997). *Mehmet Rauf edebî hatıralar*. (M. Törenek, Haz.). İstanbul: Kitapevi.
- Mehmet Rauf. (2007). *Seçme hikayeler*. (R. Tarım, Haz.). İstanbul: Özgür.
- Menemenlizade Tahir. (1899, 23 Mart). Elvah-ı hayatiye. *Servet-i Fünûn*, 419, 35-36.
- Mete Yuva, G. (2011). *Modern Türk edebiyatının kaynakları*. İstanbul: YKY.
- Moi, T. (2008). *Henrik Ibsen and the birth of modernism*. Oxford: Oxford University.

- Müftüoğlu, A. H. (2005). *Hâristan*. (Ş. Aliş, Haz.). İstanbul: Dergah.
- Münci Fikri. (1897, 13 Mayıs). Tramvayda. *Servet-i Fünûn*, 322, 156-158.
- Münci Fikri. (1897, 20 Mayıs). Tramvayda (ikinci tefrika). *Servet-i Fünûn*, 323, 170-174.
- Münir. (1898, 13 Eylül). Sofya'dan mektup. *Servet-i Fünûn*, 393, 43-44.
- Münir. (1898, 20 Ekim). Sofya'dan mektup. *Servet-i Fünûn*, 397, 109-110.
- Münir. (1898, 22 Kasım). Sofya'dan mektup. *Servet-i Fünûn*, 402, 191-192.
- Namık Kemal. (1989). *Namık Kemal'in Türk dili ve edebiyatı üzerine görüşleri ve yazıları*. (K. Yetiş, Haz.). İstanbul: Edebiyat Fakültesi.
- Nurettin Ferruh. (1896, 19 Mart). Sanat. *Servet-i Fünûn*, 262, 24-26.
- Nurettin Ferruh. (1896, 26 Mart). Sanat. *Servet-i Fünûn*, 263, 42-43.
- Nurettin Ferruh. (1896, 26 Mart). Sanat. *Servet-i Fünûn*, 264, 56-58.
- Okay, M. O. (1988). *Servet-i Fünun şiiri*. Erzurum: Fen- Edebiyat Fakültesi.
- Okay, M. O. (2005). *Batılulaşma devri Türk edebiyatı: Fikirler, türler, topluluklar, temalar*. İstanbul: Dergâh.
- Okçul, M. (2021). *Yeni eleştiri bağlamında Servet-i Fünun hikayeciliği (1896-1901)* (Yayımlanmamış doktora tezi). Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.
- Önen, F. (2016). *Osmanlı Devleti'nde fotoğrafçılığın gelişimi ve fotoğrafın tarihsel kaynak değeri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Önertoy, O. (1980). *Edebiyatımızda eleştiri tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemleri*. Ankara: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi.
- Önertoy, O. (1995). *Halit Ziya Uşaklıgil: Romancılığı ve romanımızdaki yeri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Özata-Dirlikyapan, J. (2010). *Kabuğunu kıran hikaye Türk öykücülüğünde 1950 kuşağı*. İstanbul: Metis.
- Özaydın, B. (2012). *Ali Ekrem Bolayır'ın dergi ve gazetelerde yayımlanmış yazıları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Özendes, E. (2013). *Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğrafçılık 1839-1923*. İstanbul: YKY.
- Özdemir, A. (1988). *Tevfik Fikret: Hayatı, sanatı ve eserleri*. İstanbul: Boğaziçi.

- Özdemir, M. (2024, 2 Ağustos). Ethical antinomies: The problem of realism in Ottoman literary modernity. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 44 (2), 234-248.
- Özgül, M. K. (1988, Nisan). Bir ütopya taslağı: 'Hayat-ı Muhayyel'. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 53, 133-160.
- Özön, M. N. (1934). *Metinlerle muasır Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Maarif Vekâleti.
- Öztürk, N. (2010, Ocak). Bir düşyaşam: Servet-i Fünûn ütopyaları ve Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayat-ı Muhayyel'i. *Bilim ve Ütopya*, 187, 20-30.
- Parla, J. (1990). *Babalar ve oğullar: Tanzimat romanının epistemolojik temelleri*. İstanbul: İletişim.
- Parlatır, İ. (1987). *Ali Ekrem Bolayır*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Parlatır, İ. (koor). (2006). *Servet-i Fünûn edebiyatı*. Ankara: Akçağ.
- Pier, J. (2009, Ocak). Metalepsis. P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, & J. Schonert (Ed.), *Handbook of Narratology* içinde (s. 190-204). Berlin&New York: Walter de Gruyter.
- Raik Vecdi. (1901, 25 Nisan). Müntekid-i hakiki. *Servet-i Fünûn*, 528, 114-116.
- Recaizade Mahmut Ekrem. (1896, 26 Mart). Müfarakat. *Servet-i Fünûn*, 263, 37-39.
- Recaizade Mahmut Ekrem. (2016). *Talim-i edebiyat*. (F. Öztürk, Der.). İstanbul: DBY.
- Rifat, M. (2008). *Yaklaşımlarıyla eleştiri kuramcıları*. İstanbul: Sel.
- Rüştü Necdet. (1897, 25 Şubat). Mektep. *Servet-i Fünûn*, 311, 390-393.
- Rüştü Necdet. (1897, 6 Mayıs). Ud. *Servet-i Fünûn*, 321, 132-134.
- Rüştü Necdet. (1897, 27 Mayıs). Mesude Bacı. *Servet-i Fünûn*, 324, 183-187.
- Rüştü Necdet. (1897, 26 Ağustos). Perestu. *Servet-i Fünûn*, 337, 394-398.
- Rüştü Necdet. (1897, 23 Eylül). Ömr-i sefil. *Servet-i Fünûn*, 341, 36-38.
- Rüştü Necdet. (1897, 11 Kasım). Güzin. *Servet-i Fünûn*, 348, 155-158.
- Rüştü Necdet. (1898, 24 Şubat). Ricat. *Servet-i Fünûn*, 363, 389-391.
- Rüştü Necdet. (1898, 30 Mart). Hayal-i mesruk. *Servet-i Fünûn*, 368, 53-55.
- Rüştü Necdet. (1898, 8 Aralık). Peyman. *Servet-i Fünûn*, 404, 217-221.
- Rüştü Necdet. (1899, 15 Haziran). Menfur. *Servet-i Fünûn*, 431, 228-230.

- Safvet-i Ziya. (1897, 7 Ocak). Onların ruhu. *Servet-i Fünûn*, 304, 284-287.
- Safvet-i Ziya. (1897, 1 Nisan). Nimet'ten Pakize'ye. *Servet-i Fünûn*, 316, 51-56.
- Safvet-i Ziya. (1897, 22 Nisan). Perizad Hanım'dan Bursa'da Virdinev Hanım'a. *Servet-i Fünûn*, 319, 106-111.
- Safvet-i Ziya. (1897, 7 Temmuz). Bir yâd. *Servet-i Fünûn*, 330, 279-284.
- Safvet-i Ziya. (1897, 29 Temmuz). Nimet'ten Pakize'ye. *Servet-i Fünûn*, 333, 327, 329-333.
- Safvet-i Ziya. (1897, 12 Ağustos). Göksu dönüşü. *Servet-i Fünûn*, 335, 356-359.
- Safvet-i Ziya. (1897, 19 Ağustos). Mihridil Hanım'dan A. D. Bey'e. *Servet-i Fünûn*, 336, 273-278.
- Safvet-i Ziya. (1897, 30 Eylül). Mahkum kalpler. *Servet-i Fünûn*, 342, 55-57.
- Safvet-i Ziya. (1897, 28 Ekim). Nazperver Hanım'dan K. R. Bey'e. *Servet-i Fünûn*, 346, 117-122.
- Safvet-i Ziya. (1897, 23 Aralık). Hasret gitmiş. *Servet-i Fünûn*, 354, 245-246.
- Safvet-i Ziya. (1898, 14 Temmuz). Sevda-ı girizan. *Servet-i Fünûn*, 383, 298-301.
- Safvet-i Ziya. (1899, 24 Ağustos). Bir sergüzeşt. *Servet-i Fünûn*, 441, 393-396.
- Safvet-i Ziya. (1899, 31 Ağustos). Bir sergüzeşt (ikinci tefrika). *Servet-i Fünûn*, 442, 410- 411.
- Safvet-i Ziya. (1899, 7 Eylül). Bir sergüzeşt (üçüncü tefrika). *Servet-i Fünûn*, 443, 9-12.
- Safvet-i Ziya. (1900, 16 Ağustos). Bir tesadüf. *Servet-i Fünûn*, 492, 370-374.
- Safvet-i Ziya. (1900, 16 Ağustos). Bir tesadüf (ikinci tefrika). *Servet-i Fünûn*, 493, 386-394.
- Safvet-i Ziya. (1900, 6 Eylül). Bir safha-ı kalp. *Servet-i Fünûn*, 495, 3-9.
- Safvet-i Ziya. (1900, 13 Eylül). Bir safha-ı kalp (ikinci tefrika). *Servet-i Fünûn*, 496, 22-26.
- Safvet-i Ziya. (1900, 27 Eylül). Bir safha-ı kalp (üçüncü tefrika). *Servet-i Fünûn*, 498, 55-58.
- Safvet-i Ziya. (1900, 20 Aralık). Kadın mektubu: Pervin'den Şefik'e. *Servet-i Fünûn*, 510, 242-246.
- Samipaşazade Sezai. (1896, 25 Haziran). O büyük siyah gözler. *Servet-i Fünûn*, 276, 242-246.

- Samipaşazade Sezai. (1896, 15 Ekim). Mihriban. *Servet-i Fünûn*, 292, 90-93.
- Samipaşazade Sezai. (1896, 22 Ekim). Mihriban (ikinci tefrika). *Servet-i Fünûn*, 293, 103-107.
- Sargent, L. T. (2017). Sömürgeci ve sömürgecilik sonrası ütopyalar. G. Claeys (Haz.), *Ütopya edebiyatı* içinde (Z. Demirsu, Çev.) (s. 283-312). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Schultz D. P. & Schultz S.E. (2000). *Modern psikoloji tarihi* (Y. Alpay, Çev.). İstanbul: Kaknüs.
- Selimoğlu. Y. B. (2016). *Servet-i Fünun dergisinde bir tefrika musavver roman olarak Mai ve Siyah* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Sevük, İ. H. (1942). *Tanzimat'tan beri edebiyat tarihi*. İstanbul: Remzi.
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve kültür* (T. Birkay, Çev.). İstanbul: Metis
- Solmaz, B. (2022). 'Kutba Doğru' Bir keşif gezisinin Servet-i Fünûn'daki yansımaları. *International Journal of Turkish Academic Studies (TURAS)*, 3(2), 105-125.
- Şen, M. S. (2023). *Poetic imagination in Edebiyat-ı Cedide movement* (Yayımlanmamış doktora tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Şenyurt, O. (2018). Arşiv belgeleri ışığında Osmanlı'nın son dönemlerinde 'Gezinti'nin mekanları ve millet bahçeleri. *Mimarlık ve Yaşam*, 3(2), 143-167.
- Şinasi. (2005). *Şinasi: Bütün eserleri*. (N. Çetin ve İ. Parlatır, Haz.) Ankara: Ekin.
- Taburoğlu, Ö. (2019). *Dünyevi ve kutsal modernlerin maneviyat arayışları*. İstanbul: Metis.
- Tarım, R. (1995, Ocak). Servet-i Fünun Topluluğu'nun "Yeşil Yurt" özlemi. *Mimar Sinan Üniversitesi Fen/Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2, 185-203.
- Tarım, R. (2000). *Mehmet Rauf hayatı ve hikâyeleri üzerine bir araştırma*. Ankara: Akçağ.
- Tekeli İ. ve İlkin, S. (2004). *Cumhuriyetin harcı: Modernitenin altyapısı oluşurken*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Tevfik Fikret. (1896, 6 Şubat). Musahabe-i edebiye mukaddime. *Servet-i Fünûn*, 256, 338-340.
- Tevfik Fikret. (1896, 5 Mart). Vedia'dan bir parça. *Servet-i Fünûn*, 260, 403.
- Tevfik Fikret. (1896, 12 Mart). Vedia'dan bir parça daha. *Servet-i Fünûn*, 261, 5-6.

- Tevfik Fikret. (1896, 16 Nisan). Valideleri vefat etmişti. *Servet-i Fünûn*, 266, 87-90.
- Tevfik Fikret. (1896, 23 Nisan). Lisan-ı şiir. *Servet-i Fünûn*, 267, 98-99.
- Tevfik Fikret. (1897, 29 Nisan). Kutba doğru. *Servet-i Fünûn*, 320, 119.
- Tevfik Fikret. (2018). *Tevfik Fikret toplu hikayeleri - Senin için*. (E. Gökşen, Haz.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Tevfik Fikret. (2019). *Dil ve edebiyat yazıları* (İ. Parlatır, Haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Tokgöz, A. İ. (1993). *Matbuat hatıralarım*. (A. Kabacalı, Haz.). İstanbul: İletişim.
- Törenek, M. (1999). *Roman ve hikayeleriyle Mehmet Rauf*. İstanbul: Kitapevi.
- Tuğcu, E. (2013). Osmanlı'nın son döneminde şiir eleştirisi. İstanbul: İletişim.
- Tuncer, H. (1992). *Servet-i Fünun edebiyatı*. İzmir: Akademi.
- Türk, H. (2014). Bir Servet-i Fünun masalı: Yeni Zelanda fikri ve Anadolu'ya avdet. *Turkish Studies*, 9(3), 1499-1510.
- Uşaklıgil, H. Z. (2005). *Bir yazın tarihi*. (K. Andı, Haz.). İstanbul: Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2006). *Solgun demetler*. (D. Soğanoglu, Haz.). İstanbul: Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2010). *Bir hikaye-i sevda*. (H. Aslan ve Ö. Nemutlu, Haz.). İstanbul: Özgür.
- Uysal, Z. (2014). *Metruk Ev: Halit Ziya romanında modern Osmanlı bireyi*. İstanbul: İletişim.
- Uysal, Z. (2023). Envisioning the modern individual in the late nineteenth-century Ottoman-Turkish fiction. D. Havlioğlu ve Z. Uysal (Ed.), *Routledge handbook on Turkish literature* içinde (s.271-265). New York: Routledge.
- Üner, A. M. (2006). *Roman ve musiki: Tanzimat ve Servet-i Fünun romanında musiki teması*. İstanbul: Simurg.
- Watt, I. (2011). *Modern bireyciliğin mitleri* (M. Doğan, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Williams, R. (2005). *Anahtar sözcükler* (S. Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Yahya Halit. (1901, 1 Eylül). On dokuzuncu asırda ilm-i hayatın terakkisi. *Servet-i Fünûn*, 546, 409-411.
- Yalçın, H. C. (1975). *Edebiyat anıları* (R. Mutluay, Haz.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Yalçın, H. C. (2011). *Seçme hikayeler*. (Ö. Şahin, Haz.). İstanbul: Kesit.

Yalçın, H. C. (2021). *Servet-i Fünun yazıları I estetik (hikmet-i bedayi)* (İ. A. Kumsar, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Yücel, T. (2007). *Eleştiri kuramları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Zahir [Faik Ali]. (1900, 22 Mart). Bir gece. *Servet-i Fünûn*, 471, 42-44.

