İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

SERVET-İ FÜNÛN'DA TOPLUMSAL MEKÂNIN ANLATILAR İLE ÜRETİMİ: TAHAYYÜLLER, İNŞALAR VE DENEYİMLER ATLASI (1891-1910)

DOKTORA TEZİ

Gürbey HİZ

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

OCAK 2020

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

SERVET-İ FÜNÛN'DA TOPLUMSAL MEKÂNIN ANLATILAR İLE ÜRETİMİ: TAHAYYÜLLER, İNŞALAR VE DENEYİMLER ATLASI (1891-1910)

DOKTORA TEZİ

Gürbey HİZ
(502132017)

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ayşe ŞENTÜRER

OCAK 2020

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502132017 numaralı Doktora Öğrencisi Gürbey HİZ, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "SERVET-İ FÜNÛN'DA TOPLUMSAL MEKÂNIN ANLATILAR İLE ÜRETİMİ: TAHAYYÜLLER, İNŞALAR VE DENEYİMLER ATLASI (1891-1910)" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Ayşe ŞENTÜRER** .....
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Vesile GÜL CEPHANECİGİL** .....
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Didem KILIÇKIRAN .....
Kadir Has Üniversitesi

Doç. Dr. Funda UZ .....
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Bülent TANJU .....
Kadir Has Üniversitesi

Teslim Tarihi : 29 Kasım 2019
Savunma Tarihi : 24 Ocak 2020

ÖNSÖZ

Doktora eğitimimin ilk gününden itibaren hep heyecanını hissettiğim, öneride bulunduğum her çalışma başlığı için teşvik edici ve yüreklendirici yorumlarda bulunan ve nihayetinde bu uzun ve zorlu süreçte bana her türlü yardımları ile her zaman desteğini hissettiğim, beraber çalışmaktan gurur duyduğum sevgili danışmanım Prof. Dr. Ayşe Şentürer'e;

İki sene süren tez izleme jürilerimde titiz yorumları için; bu süreç boyunca bölüm başkanım olarak bana çalışmayı üretebilecek zamana imkân sağlayan ve beraber çalıştığımız üniversitenin dört bir yanında sıkılmadan beni dinleyerek değerli yorumlarını sunan Doç. Dr. Didem Kılıçkıran'a; tarih çalışmalarındaki titiz bakışı ile beni yüreklendiren ve jürilerde bu alandan bakarak ürettiği yol gösterici yorumlar sunan Doç. Dr. Gül Cephanecigil'e;

Savunma jürimdeki güçlendirici yorumları için; son iki senedir derslerine katılarak bildiğim çoğu şeyi etraflıca tekrar düşünmemi sağlayan ve neden tarih ile ilgilendiğimi anlamlandırmam da yardımcı olan Prof. Dr. Bülent Tanju'ya; doktora eğitim sürecimde iki farklı dersini alarak tarihsel malzemeye mimari tasarım pratiği ile bakma biçimimi şekillendirmem de yardımcı olan Doç. Dr. Funda Uz'a; ve vakit ayırarak savunma jürisine katılarak yapıcı yorumlar sunan Dr. Öğr. Üyesi Erdem Ceylan'a;

Akademik bir kariyere doğru yön değiştirirken yüreklendiren yorumları ile bana destek olan, çalıştığım akademik kurumun heyecan verici olmasını sağlayan, bana birçok araştırma projesinde aktif rol tanıyan ve dekanım olarak tezimi yazarken sağladığı imkânlar için Prof. Dr. Arzu Erdem'e;

Tez çalışmamın ilk zamanlarında verdiği detaylı yorumlar ile güçlendirici eleştirilerini sunan ve tanışma fırsatı yakaladığım için çok şanslı hissettiğim sevgili hocam Prof. Dr. Sibel Bozdoğan'a;

Beraber aldığımız dersler, yazdığımız makaleler, yaptığımız konferans gezileri, çalışmamın her anında koşulsuz desteği ve tüm bunların ötesinde tanıştığımız ilk günden beri biriktirdiğimiz büyük dostluk için Güher Tan'a;

Akademik çalışma hayatımda ilk günden itibaren bana güvenerek tanıdığı teşvik edici sorumluluk alanı ve tez sürecimde değerli deneyimleri ile yaptığı katkılar ve destekler için sevgili dostum Dr. Öğr. Üyesi Ezgi Tuncer'e;

Akademik çalışma hayatına birlikte atıldığım, beraber çalışmaktan çok keyif aldığım ve tezle ilgili kafam ne zaman karışsa sorularım ile meşgul ederek cevap bulduğum sevgili dostum Aybike Batuk'a;

Çalışmamın son günlerinde desteğini her zamankinden daha çok vererek beni en sıkışık zamanımda rahatlatan, titiz yorumları ile tezi daha rafine haline getirmeye katkıda bulunan sevgili dostum Didem Sağlam'a;

İkimizin de doğrudan alanı olmayan tarih çalışmalarını beraber üzerine düşündüğümüz heyecanlı uzun sohbetler gerçekleştirdiğim ve azmine hayran olduğum sevgili dostum Asya Ece Uzmay'a;

Yüksek lisansın ilk günlerinden itibaren kuramsal dünyaya beraber atıldığım, bana tez çalışma sürecimde hem destek olan hem de üretimi ile teşvik edici olan sevgili dostum Beril Sezen'e;

Doktora sürecinin ilk zamanlarında ofis arkadaşım olan ve önerimi geliştirirken sürekli sorular sorduğum ve heyecanlı desteğini gördüğüm sevgili dostum Gülce Kantürer Yaşar'a;

Bu uzun süreçte çalışmama birçok farklı şekilde yardımları dokunan sevgili dostlarım ve çalışma arkadaşlarım Tutku Sevinç, Gizem Aksu, İrem Güven, Nursev Irmak Demirbaş, Maya Türkmen Numan, Doç. Dr. Sait Ali Köknar, Doç. Dr. Ayşe Erek, Aslıhan Demirtaş, İpek Avanoğlu ve Bahar Avanoğlu'na;

Üretim şevkleri ile beni heyecanlandıran, tez sürecimde beni dolaylı ve dolaysız birçok yöne savrulmaya teşvik eden ve neden akademik bir kariyer çizdiğimi bana kanıtlayan öğrencilerime;

Bana lisanstan itibaren eğitim hayatımda değerli desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen canım annem, abim ve Beyhan'a ve büyümelerini sevgiyle izlediğim canlarım Ada ve Lina'ya;

Tez yazım sürecinde gündüz ve gecelerce yanı başımda beni bekleyerek yalnız hissetmememi sağlayan Korsan'a;

Ve tüm doktora süreci ve ötesinde her daim yardım çağrılarıma koşulsuz desteğini aldığım ve böyle bir destek olmadan bu denli büyük bir işi beceremeyeceğimi bildiğim Okay'a;

çok teşekkür ederim.

Ocak 2020

Gürbey Hiz
(Mimar)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ ..... **v**
İÇİNDEKİLER ..... **vii**
KISALTMALAR ..... **ix**
ŞEKİL LİSTESİ ..... **xi**
ÖZET ..... **xiii**
SUMMARY ..... **xv**
1. GİRİŞ **1**
2. ANLATI, MODERNİTE VE TOPLUMSAL MEKÂNIN ÜRETİMİ **13**
2.1 Anlatı 14
2.1.1 Anlatı - Tarih İlişkisi 19
2.1.2 Anlatı - Modernite İlişkisi 22
2.1.2.1 Modernitenin Meta-Anlatıları 25
2.1.2.2 Modernitenin Minör Anlatıları 26
2.2 Toplumsal Mekânın Anlatılar İle Üretimi 28
2.2.1 Toplumsal Mekânın Meta-Anlatılar İle Üretimi 32
2.2.2 Toplumsal Mekânın Minör Anlatılar İle Üretimi 36
2.3 Mekân Anlatıları Mecrası Olarak Resimli Dergiler 42
2.3.1 19. Yüzyılda Anlatı Mecralarının Çoğalması 43
2.3.2 Resimli Dergiler ve Kağıt Mekânında Toplumsal Mekânın Üretimi 50
3. KAZI SAHASI OLARAK SERVET-İ FÜNÛN ANLATILARI **65**
3.1 Osmanlı Resimli Dergileri ve Servet-i Fünûn 66
3.2 Dergideki Mekân Anlatılarının Kurulumları ve İmkanları 82
3.2.1 Tahayyüller / Geçmiş - Gelecek 87
3.2.2 İnşalar / Yakın Geçmiş - Yakın Gelecek 89
3.2.3 Deneyimler / Şimdi 91
3.3 Mekân Anlatılarını Yeniden Anlatılandırma 97
3.3.1 Kazı Sahası 98
3.3.2 Kartlar 103
3.3.3 Montaj 107
3.3.4 Atlas 112
4. TAHAYYÜLLER, İNŞALAR VE DENEYİMLER ATLASI **121**
4.1 Balon 122
4.2 Büyük Şehir 134
4.3 Deniz Banyosu 144
4.4 Fabrika 156
4.5 Köprü 166
4.6 Mesken 175
4.7 Panayır 189
4.8 Sahne 197
4.9 Sergi 208

4.10 Sokak 222
4.11 Şimendifer 232
4.12 Tarla 243
4.13 Velosiped 257
4.14 Vesait-i Nakliye 271
4.15 Yer Altı 284
5. SONUÇLAR 293
KAYNAKLAR 301
ÖZGEÇMİŞ 313

KISALTMALAR

BOUN **:** Boğaziçi Üniversitesi

nGbK **:** neue Gesellschaft für bildende Kunst

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : Tez çalışmasının haritası. 10
Şekil 2.1 : Mimarlık için reklamlar..... 16
Şekil 2.2 : Lefebvre'in pratikler üzerine kuramı. 31
Şekil 2.3 : Antik Yunan tapınakları ve yeni model otomobiller..... 34
Şekil 2.4 : Saydamlık bağlamında Picasso ve Gropius'a ortak bakış..... 35
Şekil 2.5 : Einbahnstrasse kitabı için Sasha Stone'un kapak tasarımı..... 37
Şekil 2.6 : 50 sene sonra Türkiye..... 40
Şekil 2.7 : Fotoğraf ve gerçeklik..... 46
Şekil 2.8 : Abdullah Biraderler'in fotoğrafı ve dergi baskısı. 48
Şekil 2.9 : Farklı zamanlarda ve coğrafyalarda ortaya çıkan resimli dergiler. 50
Şekil 2.10 : Mir'at dergisinin logosu. 51
Şekil 2.11 : Muhabir çizer Constantin Guys'in bir çizimi..... 52
Şekil 2.12 : Müşterek okuma ve görmeye bir örnek..... 55
Şekil 2.13 : Servet-i Fünûn dergisinin bir nüshasının sayfalarının açılması. 57
Şekil 2.14 : Kağıt mekânında anlatıyla beraber yürümek..... 59
Şekil 2.15 : Bağlantısız mekânların kağıt mekânında montajı. 60
Şekil 2.16 : Farklı anların kağıt mekânında montajı..... 61
Şekil 3.1 : Vakayi'i Mısriyye'nin 1828 yılından logosu. 71
Şekil 3.2 : Mir'at dergisinde sergi mekânına dair görsel anlatı..... 73
Şekil 3.3 : Le Monde Illustré ve İstanbul resimli dergileri..... 74
Şekil 3.4 : 1867 yılından Ayine-i Vatan dergisinin logosu. 75
Şekil 3.5 : 1874 yılından 'Musavver Medeniyet' dergisinin logosu. 76
Şekil 3.6 : Hayal dergisindeki bir eleştirel görsel anlatı..... 77
Şekil 3.7 : Ahmed İhsan Matbaası..... 80
Şekil 3.8 : Bergson'un süreye kavramına dair şeması..... 85
Şekil 3.9 : Servet-i Fünûn anlatılarının farklı zamansal kurulumları. 86
Şekil 3.10 : Tahayyül Anlatıları / Geçmiş - Gelecek..... 88
Şekil 3.11 : İnşa Anlatıları / Yakın Geçmiş - Yakın Gelecek..... 90
Şekil 3.12 : Deneyim anlatıları / Şimdi. 92
Şekil 3.13 : Deneyim anlatıları / Her..... 93
Şekil 3.14 : Okuyucunun biriken anlatılar ile karşılaşması. 96
Şekil 3.15 : Zaman içeren mekân anlatılarını yeniden anlatılandırma. 97
Şekil 3.16 : Kazı sahası olarak Servet-i Fünûn..... 100
Şekil 3.17 : Ara yüzden örnek bir sayfa. 101
Şekil 3.18 : Kazı yüzeyi ile karşılaşmalar. 102
Şekil 3.19 : Kart tasarımı..... 104
Şekil 3.20 : Malraux'nun sınırları olmayan müzesi..... 105
Şekil 3.21 : Kart setleri..... 106
Şekil 3.22 : 'Balon' seti dahilinde biriktirilen kartlar..... 107
Şekil 3.23 : Montaja dair iki pratik / hareket-imge ve zaman-imge. 109

Şekil 3.24 : ‘Tarla’ seti dahilinde görsel montaj süreci. 111
Şekil 3.25 : Warburg’un Atlas’ından üç pano. 112
Şekil 3.26 : Richter’in Atlas’ından iki pano. 113
Şekil 3.27 : Mumbai City Dictionary..... 114
Şekil 3.28 : Tarih atlası örneği. 115
Şekil 3.29 : Tahayyüller, inşalar ve deneyimler atlasından üç pano..... 117
Şekil 4.1 : Balon / süre-imge montajı. 132
Şekil 4.2 : Büyük şehir / süre-imge montajı. 142
Şekil 4.3 : Deniz banyosu / süre-imge montajı. 154
Şekil 4.4 : Fabrika / süre-imge montajı. 164
Şekil 4.5 : Köprü / süre-imge montajı. 172
Şekil 4.6 : Mesken / süre-imge montajı. 186
Şekil 4.7 : Panayır / süre-imge montajı. 194
Şekil 4.8 : Sahne / süre-imge montajı. 206
Şekil 4.9 : Sergi / süre-imge montajı. 220
Şekil 4.10 : Sokak / süre-imge montajı. 230
Şekil 4.11 : Şimendifer / süre-imge montajı. 240
Şekil 4.12 : Tarla / süre-imge montajı. 254
Şekil 4.13 : Velosiped / süre-imge montajı. 268
Şekil 4.14 : Vesait-i nakliye / süre-imge montajı. 282
Şekil 4.15 : Yer altı / süre-imge montajı. 290
Şekil 5.1 : Metodolojinin Arkitekt dergisine uygulanma örneği. 297

SERVET-İ FÜNÛN'DA TOPLUMSAL MEKÂNIN ANLATILAR İLE ÜRETİMİ: TAHAYYÜLLER, İNŞALAR VE DENEYİMLER ATLASI (1891-1910)

ÖZET

Modernleşme süreci ile paralel olarak, on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren resimli periyodik basılı yayınlar, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki popüler ve görselleştirilmiş yeni bir bilgi biçiminin ifade edilmesini olanaklı hale getirdiler. Modern yaşam tarzlarını ele alan ve modernite deneyimi üzerine çeşitli ideolojik anlatıları içeren resimli dergiler, görsel ve yazılı kültür formunu kitlelere tanıttılar. Bu yayınlar, içerisindeki anlatılarla, halihazırda oluşmakta ve dönüşmekte olan çeşitli toplumsal mekânların üretimine de aktif olarak katıldılar.

Zamanın en etkili resimli dergilerinden olan Servet-i Fünûn, 1891 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da yayınlanmaya başladı. Dergi, entelektüel ve bilimsel üretimin yanı sıra sanat, edebiyat, sanayi ve tarım gibi alanların da popülerleşmesinde etkili oldu. Bu alanların dışında mimarlık kültürüne dair içerikleri ile de toplumsal mekânın üretimine katıldı. Bu kapsamı üzerine pek de çalışılmamış olan Servet-i Fünûn, o dönemin içerisinde inşa edilen yapılar, kentler ve kent yaşamıyla ilgili mekânsal anlatılara yer vermesi bağlamında da incelenmeye değer malzemeler sunar. Bu nedenle, dergideki mekânlara dair görsel ve metinsel anlatılar bize zamanın tahayyüllerini, inşalarını ve deneyimlerini görünür kılan potansiyelli kaynaklar sunar.

Çalışmam kapsamında, anlatı kavramını kurucu bir omurga olarak ele alarak, bu kavram ile modernite ve toplumsal mekânın üretimine eğiliyorum. Öncelikle, modernite anlatılarının nasıl kurulduğunu araştırarak, meta-anlatılar ve minör anlatılar olarak iki düzlem keşfediyorum. Modernitenin sıklıkla başka anlatıların üzerini örterek merkezi büyük bir anlatı dahilinde ele alınmasını meta-anlatılar olarak tanımlarken, çalışmam dahilinde modernitenin çoğul perspektifler sunan anlatılarının peşine çıkıyorum. Muhayyel, inşai ve gündelik pratiklerin görsel ve metinsel olarak anlatılara eklenmesi dahilinde, meta-anlatıların bozulduğu ve mekânın zaman içeren bir yapı ile temsil edildiğini keşfediyorum. Bu anlamda, resimli dergiler ve çalışmanın odağı olan Servet-i Fünûn, kâğıt yüzeyinde okuyuculara etkin bir biçimde mekânı anlatıya dönüştüren ve çoğunlukla minör ve tutarsız olan anlatı yapıları sunarlar. Böylece, mekân anlatısı, içerisinde pratikleri barındıran bir yapı ile toplumsal olana katılmaya eğilim gösterir. Dolayısıyla, tez çalışmasının başlıca argümanı olan toplumsal mekânın anlatılar ile üretiminin izlerini, derginin kâğıt mekânında sürüyorum.

Çalışma dahilinde, Servet-i Fünûn'a on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başı Osmanlı İmparatorluğu'ndaki toplumsal mekânın üretimini anlatılar üzerinden okumak için bir kazı sahası olarak yaklaşmayı öneriyorum. Bu okumayı kolaylaştırmak için, arkeolojik bir yöntem ile dergi içerisinde bulunan toplumsal mekânın üretimine dair 'tahayyüller, inşalar ve deneyimler atlası'nı tasarlıyorum. Bu

atlas, derginin 1891 ve 1910 yılları arasındaki anlatılarında yer bulan ‘balon’, ‘büyük şehir’, ‘deniz banyosu’, ‘fabrika’, ‘köprü’, ‘mesken’, ‘panayır’, ‘sahne’, ‘sergi’, ‘sokak’, ‘şimendifer’, ‘tarla’, ‘velosiped’, ‘vesait-i nakliye’ ve ‘yer altı’ toplumsal mekânları özelinde tartışıyorum. Her bir mekânın bu yıllar arasındaki sürede biriken anlatılarını minör bir yeni anlatı oluşturarak inceliyorum. Bu başlıklar altında dergi içerisinde keşfedilen anlatıları bir araya getirerek toplumsal mekân üretimin metinsel ve görsel montajlarını üretiyorum. Bu montajlar ile beraber heterojen bir yapıda, dolaysız süreye yayılan mekânın üretimini izlemek mümkün olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla, atlas içerisinde oluşturduğum süre-imgeler ve süre-metinler dahilinde kronolojik bir sıra izlenmiyor. Aksine, atlasın her bölümündeki mekân anlatıları; tahayyül, inşa ve deneyim ekseninde bir araya getiriliyor. Böylece, dönemin ortaya çıkan toplumsal mekânlarının anlatılar ile üretiminin birer imgesini ortaya çıkartmayı ve modernite deneyiminin Osmanlı coğrafyası içerisindeki tartışmalarını okumak için alternatif bir anlatı üretmeyi hedefliyorum.

NARRATIVIZING SOCIAL SPACE IN SERVET-İ FÜNÛN: AN ATLAS OF IMAGINATIONS, CONSTRUCTIONS AND EXPERIENCES (1891-1910)

SUMMARY

The genre of social narrative was prominent in the printed press of the Ottoman Empire to the early Republic of Turkey (1850s-1920s). The ideological narratives disseminated through the periodical press were influential in the establishment of a new, changing society and social space. Among Ottoman intellectuals, questions about modernity, modernization and the subsequent reforms that grew out of the Tanzimat era (1839–1876) were intensely debated. Through various popular media, including newspapers, magazines, almanacs, and depictions in photographs and films, these discussions reached a broader public and implemented changes in the social order, which affected the daily life of the average citizens. The tradition of publicly discussing social questions in the printed press, which originated in Western Europe, influenced publishers in the Ottoman Empire from the 1850s into in the 1920s, the early years of the Republic of Turkey. Starting in the mid-nineteenth century, the illustrated periodical press that entered the market in the mid-nineteenth century introduced a shared body of visual and written information, addressing the topic of new ways of living on a hitherto unprecedented scale. In particular, the ideological narratives on modernity that were disseminated through the illustrated periodical press were influential in the political sphere and provided relevant input for a new understanding of society. These narratives were influential in the making of a new social space.

The nineteenth-century becomes a critical century in human history in many ways. On the one hand, after the industrial revolution, the cities became incredibly crowded, and on the other hand, technological developments started to transform the rhythm and experiences of everyday life. Just as today's cities are characterized by digital urban life, the end of the nineteenth-century and the beginning of the twentieth-century's cites were characterised by the mass printing, new machines, and image production methods and therefore illustrated magazines, photographs, films, and radio. Technological advances allowed the media to multiply, diversify and become cheaper. Thus, it became easier for the masses to come across narratives of the experiences of modernity.

Examples of popular visual culture media that emerged in the nineteenth-century include engravings, illustrated magazines, travel guides, cigarette paper cartons, postcards, photographs, stereoscopes, fenacystitiscops, magic lanterns, and films. In the early nineteenth-century, a wide transformation was experienced in the organization of vision. It was possible for an observer who has never questioned his historical status before, to encounter the appearance of the new. Throughout this century, the observer had to increasingly function in the flow of visual information, using train journeys, the use of telegrams, which broke it out of a specific context in fragmented urban spaces. With the modernization, the narratives in which

subjectivated individuals encounter themselves have increased. While the reader, the audience and the observer received the narrative away from the crowd, it was also necessary to create a spiritual environment that would feel part of that society and time. Individuals who are subjectivized with the experience of modernity were offered the promise of adventure, power, pleasure, development, and self-transformation. But at the same time, this environment became an uncanny space where the threat of destroying everything that was owned, known and traditionalized.

With this perspective, it is seen that the late nineteenth-century Ottoman cities did not experience a rapid change as much as the countries where the concept of modernization emerged. Therefore, the changing physical environment of the time was not yet visible and comprehensible. Neither Istanbul nor other cities of the Ottoman Empire have become crowded and the industry has spread rapidly nor technological innovations have increased enough to produce new experiences every day.

In the cities of the Ottoman Empire, where the physically built environment has not yet been established, the problems created by modernity spread through the narratives provided by mass communication networks. On the one hand, a sense of optimism caused by technological developments, and on the other hand, a sense of cultural pessimism about the deterioration of life were felt together at the same time.

Ottoman modernization practice occurred in two phases. At first, it was observed that there was a hesitant modernization but later shifted to a hectic modernization tendency. In the first phase, Western modernization was examined through coincidental texts and much emphasis was put on popular books. Thus, a modernization was attempted to be created in the form of useful pills that did not deepen and remain superficial. It was a progressive attitude to find an immediate solution to the problems stemming from the experience of modernity. The illusion of hopes of modernization was created by an easy, quick, short way.

Minority-language newspapers published by private entrepreneurs had already appeared in Istanbul before the end of the eighteenth-century. During the first half of the nineteenth century, the Empire promoted print technology as part of its efforts to promote Turkish as a shared language of its citizens, and as a consequence, the Turkish-language press flourished in the second half of the nineteenth century. While daily non-illustrated newspapers and weekly illustrated magazines dominated the periodical press in the early years of their inception, starting in 1847, the number of imperial yearbooks and privately issued almanacs increased in number and dissemination range.

Servet-i Fünûn, one of the most influential illustrated magazines of the time, started to be published in 1891 in Istanbul, the capital of the Ottoman Empire. The magazine not only played a significant role in the popularization of intellectual and scientific production within the fields of literature, science, industry, and agriculture but also became a significant medium for the dissemination of architectural culture to the public. Along with spatial narratives on buildings that were constructed within the bounds of the Empire, the magazine also gave ample space to debates on cities and on the urban living, linking the architectural culture of the time to the broader social space. As such, visual and textual narratives on buildings and urban spaces in the magazine emerge as valuable sources with reference to which the spatial imaginations, constructions, and experiences of the time could be unveiled.

Within the scope of my dissertation, I propose that Servet-i Fünûn can be treated as an archive to read the culture of social space in the Ottoman Empire in the late nineteenth-

century and early twentieth-century. To facilitate this reading, I propose an archaeological method, creating an ‘atlas’ of narratives of social space. This atlas is shaped by the spaces discussed in the narratives of the magazine between 1891 and 1908, categorized under the headings of ‘the balloon’, ‘the big city’, ‘sea bath’, ‘the factory’, ‘the bridge’, ‘the home’, ‘the fairground’, ‘the stage’, ‘the exhibition’, ‘the street’, ‘railways’, ‘the farm’, ‘the bicycle’, ‘public transport’, and ‘the underground’. Under these headings, found narratives from the magazine are assembled and new textual and visual narratives on social space are constructed. The narratives I bring together in the atlas as such do not follow a chronological order. On the contrary, each section in the atlas is assembled by the narratives’ discourse as imaginations, constructions, and experiences. In this way, the images of the emerging social spaces of the period come together and provide an alternative way for the discussion of modernity.

1. GİRİŞ

“O halde tarihi kesip alacak ya da budayacaksınız, çünkü Tarih, İktidarın zamansal işaretleyicisidir. Yapıyı kesip alacaksınız, çünkü bu eşzamanlı işaretleyici, değişmezler arasındaki ilişkilerin bütünüdür. Değişmezleri, sabit ya da sabitlenmiş öğeleri çıkaracaksınız, çünkü majör kullanıma aittirler. Metni kesip alacaksınız, çünkü metin, dilin söz üzerindeki egemenliği gibidir ve yine bir değişmezliğin ya da bir homojenliğin kanıtıdır. Fakat geriye ne kalır ki? Her şey kalır, ancak yeni bir ışık altında, yeni sesler, yeni jestlerle” (Deleuze, 2019, s. 85).

Modernite deneyimini oluşturan söylemler, anlatılar ile üretildikçe birikir ve güçlenir. Roman, gazete, dergi, film, fotoğraf gibi mecralar aracılığıyla bu söylemleri besleyen deneyimler, inşalar veya tahayyüller, kitlelerin gündelik hayatının içerisine sızar ve toplumsal olarak etkisini üretir. Herhangi bir araştırmada moderniteye dair sorular sorulmaya başlandığında çoğunlukla onun anlatıları ile temas kurulur. Bu anlamda, modern kurulumların toplumsal pratiğe sızmasında, anlatının rolü yadsınamaz derecede büyüktür. Tez çalışması da benzer bir eksende moderniteyi oluşturan söylemler üzerine araştırmasının yolunu çizerken anlatılar ile ilk karşılaşmasını gerçekleştirir.

Değişen dış ortam ile (maddi, fiziksel çevre) bireylerin deneyimleri (ruhsal, duygu halleri) arasında açılan uçurumun yarattığı sıkıntılar moderniteyi anlatılaştıran başlıca unsur olarak vuku bulur. Öncesinde katı, formu keskin sınırları ile belirli olan dünyayı deneyimleme biçimi; gündelik, yeni, gelip geçici, anlık olan deneyimler ile sarsılmış olur. Bireylerin dünyaya dair verili form yanılsamasını kaybediyor oluşları ve bu noktada özneleşerek tekrar tekrar dünyayı, o an üzerinden anlama zorunluluğunu yaşamaları, modernite anlatılarının önemli bir parçasını oluşturur. Bir yandan özneleşen bireylere, macera, güç, keyif, gelişme ve kendilerini dönüştürme vaadi sunulur. Öte yandan ise, sahip olunan, bilinen ve gelenekleşen her şeyin yıkılabileceği tehdidi de aynı ortamda yer alır (Berman, 1994). Modernitenin kavramsal olarak kitlelerin hayatında yer etmesi de, bu iki deneyimin yarattığı uçurumdan dolayı gerçekleşir.

Modernite anlatıları ile birlikte, mimari üretim süreci de fotoğraf, film, basılı yayın veya sergi gibi görselliğe dayalı mecralara doğru bir kayma yaşar. Fiziksel duvarların algısından ziyade, imgeler ile üretilen yeni bir mekân kavrayışı ortaya çıkar. Günümüzde hızlı akış halinde olan imgeleri düşünüldüğünde mimari üretimin medya aracılığıyla tariflenmesi kuşkusuz anlaşılır gözükür. Öte yandan, gündelik bilginin ilk defa birçok farklı kesimden ve coğrafyadan insana aynı anda ulaştığı 19.yy. ikinci yarısı için oldukça yeni ve çarpıcı bir olgudur. Bir yandan yapılı çevre modernleşme süreci ile hızla değişim gösterir, bir yandan da yeni medya araçları ile bu değişim, kitleler tarafından hızla algılanır ve tartışılır. Dolayısıyla, mekânın üretimi ve onun alımlanması, modernite ve mimarlık için başlı başına bir konu olur. Colomina'nın (2002) da belirttiği gibi, gravür veya fotoğraf gibi görsel anlatı araçları, kitlesel olarak yayılmadığı dönemlerde, mimarlığın seyircisi onu kullanan, içine girebilenlerdir. Basım tekniklerinin teknolojisi geliştikçe ise büyük ölçekli kesimlere erişebilen bu görsel anlatılar ile beraber mimarlık artık toplumsal bir etkinin içerisinde tüketilir olur.

Böylece, mekân sadece içerisine girip algılanan bir deneyim olmanın ötesinde aynı zamanda metni okunan, imgesi ile alımlanan bir anlatıya dönüşmüş olur. Bu bağlamda, 19.yy. içerisinde belirmeye başlayan resimli periyodik dergiler, kağıt yüzeyi üzerinden sundukları mimarlık ile çarpıcı bir modernite tartışması alanı ürettiklerini düşünüyorum. Çünkü bu mecralar sadece bir temsil alanı oluşturmuyorlar, ayrıca mekânı anlatıya dönüştürürken onu toplumsal olarak da üretmiş oluyorlar. Modernite anlatılarının toplumsal mekânın üretimine katılımı, sıklıkla tasavvur edildiği üzere salt inşai bir faaliyet değil, anlatılarla da mümkün olduğunu savunuyorum. Bu argüman tezin, başlıca çıkış noktasını oluşturuyor.

Çalışma kapsamında, anlatı pratiğini iki anlamı özelinde çözümlemeyi öneriyorum. İlk olarak, bu pratiği, bireyin zihinsel üretiminin veya deneyiminin bir mecraya nakledilmesi olarak tanımlıyorum. Bir bestecinin üretiminin notalara veya bir mimarın tasarım sürecini çizgilere nakli gibi. Tarih boyunca, bu nakil en sık sözel, metinsel veya görsel olan formlara yapılır. Anlatı pratiğinin ikinci anlamı olarak ise, mecra içerisine nakli yapılan zihinsel üretimin veya deneyimin strüktüre edilmesi olarak tanımlıyorum. Bir başka deyişle, aktarılan anlatıların mecra içerisinde bağlanmasını tarif ediyorum. Söz gelimi, notaların birbirlerine bağlanarak oluşturduğu beste veya bir seyyahın cümlelerinin birbirine bağlanması sonucu oluşan seyahatname gibi. Bireyler, bu bağlantıları oluştururken bazen diğer anlatıların üzerini örten, merkezi bir

bakış ile meta-anlatılar, bazen de çoğul perspektiflere yer veren minör anlatılar strüktüre ederler. Bu ikili durumun da, modernitenin anlatılara dönüşmesinde zıt eksenlere tekabül ettiğini savunuyorum.

Kabaca 19.yy. sonunda film, video, kolaj gibi mecralar ile sözel, metinsel veya görsel olana aktarılan anlatılar bir arada strüktüre edilerek melezlenmeye başlar. Resimli dergiler de bu melez mecralara örnek teşkil ederler. Metinsel ve görsel olarak üretilen anlatılar, birbirlerine bağlanarak (montajlanarak) her hafta çıkan bir derginin bütüncül anlatısının içerisine yerleşir. Mekân da bu mecra içerisinde hem metin hem de imge olarak anlatıya dönüşerek derginin kâğıt mekânının sınırları dahiline yerleşir. Tschumi (1977), spekülatif bir metninde 'kağıt mekânını' (*paper space*), hayali deneyimleri mümkün kılan kelimeler ve çizimlerin mekânı olarak tanımlar ve bu mekân dahilinde bahsi geçen hayali performansın sınırlarını dener. Başka bir deyişle, mimarlığın statik bir temsilin ötesinde deneyim içeren anlatılarını arar. Resimli dergilerin de tam olarak bunu yapmaya çalıştığını savunuyorum. Toplumsal mekânı tetikleyici söylemler ile anlatıya dönüştürerek, okuyucu tarafında o mekâna karşı arzu uyandırırlar. Formları gereği bunu kısa metinler ve çok sayıda imgeler ile yaparken çarpıcı bir dil üretirler. Reklam gibi tekrar tekrar aynı toplumsal mekâna dair anlatılar belirdikçe de o mekân kitleler nezdinde üretilmiş olur.

Mimarlık dergilerindeki sıklıkla beliren içi boş yapı temsillerinin ötesinde resimli dergilerde mekân anlatıları, insanlarla ve onların pratikleri ile temsil edilir. Yerleştirilen insanlar sadece mekâna ölçek verme gayesiyle değil, o mekânı toplumsal bir mekân anlatısına dönüştürmeye yardımcı olur. Böylece, dergilerin sayfalarında birikmeye başlayan eylemler, kağıt mekânının sınırları ve potansiyelleri ile sayfaya nakledilir. Lefebvre'in (2017) kuramsallaştırdığı gibi, gündelik pratikler (melodik), disipliner pratikler (harmonik) ve poetik pratikler (ritmik) anlatıların içerisinde okuyuculara sunulur.

Bu çalışmanın amacı, toplumsal mekânın üretimini resimli dergi sayfalarındaki anlatılardan keşfetmek ve tekrar yeni bir anlatı oluşturarak görünür kılmaktır. Sadece inşai faaliyetleri ile değil tahayyüller ve deneyimler ile de toplumsal mekâna dair üretilen anlatıları her hafta sayfalarında yoğun bir şekilde yer veren Servet-i Fünûn resimli dergisi, bu anlamda zengin bir kazı sahası oluşturduğunu düşünüyorum. Servet-i Fünûn, Osmanlı edebiyatı modernleşmesi bağlamında sıklıkla ele alınan bir

mecra olmasına karşın mekân pratikleri bağlamında hayli az metin üretildiğini tespit ettiğim için bu sahanın olası keşiflere potansiyelli bir alan açtığını savunuyorum.

Avrupa ve Amerika'da ortaya çıktığı gibi Osmanlı coğrafyasında da periyodik resimli dergiler, 19.yy içerisinde hızla filizlenir ve odağını kentsel mekân ve deneyimleri doldurur. Tabii anlatılar sadece mekâna dair alan içerisinde sınırlı kalmaz, fiziksel ve fikri üretimin her bir alanına sızar. Özellikle Osmanlı modernleşmesinde, birçok fikir akımının önde gelenleri, edebiyatçılar olur. Bora'nın (2017) belirttiği gibi moderniteye dair oluşan deneyimler önce romanlaşarak anlatıya dönüşür ve böylece toplum içerisinde filizlenir. Servet-i Fünûn da haftalık çıkan diğer resimli dergiler gibi, bir yandan toplumsal, kentsel mekânın tahayyüllerini ve inşasını periyodik olarak sayfalarına aktarırken bir yandan da modern olan ile karşılaşmaları özellikle görsel olarak sunan bir mecra olarak belirir.

1891 yılında yayın hayatına başlayan Servet-i Fünûn dergisi, kültür tarihi açısından önemli bir yer tutar. Edebiyat, bilim, sanayi, ziraat gibi çeşitli fikri ve fenni üretimlerin popülerleşmesinde aktif rol oynayan dergi, mimarlık kültürünün kitlelere ulaşmasında da güçlü bir pozisyonda yer alır. Mimarlık kültürüne dair üretimin çoğalması, yalnızca inşa edilen yapı stoğu üzerine birtakım verilerin aktarımı ile değil; kenti, kentli olmayı ve yapılı çevre ile ilişkilenmeyi tartışmaya açan bir arşivin birikimini de ifade eder. Dolayısıyla, mimarlığı salt teknik bir disiplin olarak değil onu beşeri disiplinlerin içerisinden konuşmaya teşvik eder. Servet-i Fünûn da tam bu noktadan ürettiği mekâna dair görsel ve metinsel anlatıları ile dönemin tahayyülleri, inşaları ve deneyimlerini tartışmaya şevk eden bir saha üretir. Kısa süre içerisinde, dış basından alınan çeviriler, sarayın bastırmak için gönderdiği anlatılar ve okuyucuların mektupları ile çok aktörlü bir mecra olur. Özellikle dergiyi kuran ve baş editörü olan Ahmed İhsan[1] ve ilk sayılardan itibaren köşe yazıları ile katılan Mahmud Sadık'ın[2] dolaylı veya dolaysız seçtiği mimarlık kültürü üzerine içerikler, bu dergiyi verimli bir sahaya dönüştürür.

[1] Ahmed İhsan [Tokgöz] (1867-1942), elli iki yıllık yayıncılık hayatında pek çok telif ve tercüme eser yayımlar. Önceleri Alem matbaası adı ile bilinen, sonra Ahmed İhsan Matbaası ismini alan matbaanın sahibidir. İhsan'ın şüphesiz yayıncılık hayatına en büyük etkisi Servet-i Fünûn'u kurması ve resimli dergicilik üzerine girişimci pratiklerdir. Şahsi deneyimlerini aktardığı 'Matbuat Hatıralarım' (2012) adlı hatıratı geç Osmanlı yayıncılığına dair içeriden bilgiler içerir.

[2] Mahmud Sadık (1864-1930), çeşitli gazete ve dergilerde yazıları bulunur. Roman ve çeviri eserleri de bulunan Sadık, Servet-i Fünûn dergisinde 'Musahabe-i Fenniye' bölümünde yazılar yazar. İhsan, hatıratının ikinci cildini Sadık'a adayarak, derginin kurulmasında önemli katkıları olduğunu düşünür.

Dergiye dair yaptığım keşifler sonucu; kronolojik, homojen zamana dayalı ve çizgisel süreklilikte ilerleyen bir toplumsal mekân üretimi okumanın mümkün olmadığını tespit ediyorum. Söz konusu tespit, bugünden bakan biri için de o gün ona maruz kalan okuyucular için de aynıdır. Tutarlı bir zamansallığın aksine, parçacıl, her yeni anlatı ile farklı zamansal aralıklara göndermeler yapan, kronolojik olmayan bir heterojen zaman ile toplumsal mekânların üretildiğini düşünüyorum. Farklı anlar, derginin kâğıt mekânının süresinde iç içe bulunurlar. Bu durum, toplumsal mekânın üretimi için kritiktir. Çünkü herhangi bir mekânın anlatılar ile üretimi bir kerede gerçekleşmez, süreye yayılır. Uzak geleceğe ve geçmişe gönderen tahayyül anlatıları, yakın geçmiş ve gelecekte süreye yayılan inşa anlatıları ve şimdinin aktarıldığı deneyim anlatıları ile beraber mekânın üretimi üst üste birikerek gerçekleşir.

Peki, bugünden yüzyıl öncesi bir periyodik arşivde üretilen mekânsal anlatılar ile karşılaşıldığında ne gibi yeni bilgiler üretilebilir? Onları kendi bulundukları formundan çıkarıp başka okumalar yapmaya imkân veren bir yapıya nasıl getirilebilir? Derginin ve anlatılarının heterojen yapısını bozmadan onu görünür, okumaya müsait nasıl başka anlamlı bir yapıya dönüşümü tasarlanabilir?

Çalışmam kapsamında, Servet-i Fünûn'a on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başı Osmanlı İmparatorluğu'ndaki toplumsal mekânın üretimini anlatılar üzerinden okumak için bir kazı sahası olarak yaklaşmayı öneriyorum. Bunu yapmamın nedeni dergi sayfalarında biriken mekâna dair üretimin tespitini ve görünür kılınmasını sağlamak. Dolayısıyla, bir dizi yaklaşım dahilinde dergi içerisinde keşfettiğim anlatıları yeni bir forma dönüştürmek üzere tasarlayarak 'tahayyüller, inşalar ve deneyimler atlası'nı üretiyorum. Bu atlas, derginin 1891 ve 1910 yılları arasındaki anlatılarında yer bulan ve benim keşiflerimde ön plana çıkan 'balon', 'büyük şehir', 'deniz banyosu', 'fabrika', 'köprü', 'mesken', 'panayır', 'sahne', 'sergi', 'sokak', 'şimendifer', 'tarla', 'velosiped', 'vesait-i nakliye' ve 'yer altı' toplumsal mekânları özelinde şekilleniyor. Her bir mekânın bu yıllar arasındaki sürede biriken anlatılarını minör birer yeni anlatı kurarak irdeliyorum. Bu başlıklar altında dergi içerisindeki anlatıları bir araya getirerek toplumsal mekân üretimin metinsel ve görsel montajlarını üretiyorum. Atlas içerisinde oluşturduğum yeni anlatılar, kronolojik bir sıra izlemiyor. Aksine, atlasın her bölümü; tahayyül, inşa ve deneyim ekseninde bir araya getiriliyor. Böylece, tezin nihai hedefi olan toplumsal mekânın anlatılar ile üretiminin imgelerini

ortaya çıkartıyorum. Bir yandan da modernite deneyiminin Osmanlı coğrafyası içerisindeki tartışmalarını okumak için alternatif bir bakma biçimi öneriyorum.

Çalışmanın literatürde konumlanabileceği yeri tespit etmek için sırasıyla, mecralar ve modernite, basılı yayın pratiği ve teknolojisi, basılı yayın pratiği ve içeriği, 19.yy basılı yayın pratiği ve mimarlık ilişkisi, 19.yy Osmanlı basılı yayın pratiği ve mimarlık ilişkisi ve Servet-i Fünûn ve mimarlık ilişkisi başlıkları altında sıralıyorum. Önemli bulduğum yayınları, tez çalışmasının hangi boşluğu doldurmak istediği üzerinden açıklıyorum.

Mecralar ve modernite ilişkisini inceleyen yayınlar, literatürde konunun farklı yönlerini ele alarak çeşitlenir ve oldukça kapsamlı bir şekilde yer alır. Bu anlamda, tez çalışmasına ön ayak olan birkaç temel kaynak özellikle önemli bulunur. İlki, 20.yy modern mimarisinin ancak mecralar ile vücut bulması konusunu iki mimar ve temsilleri üzerinden inceleyen Colomina'nın (1994) 'Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media' kitabıdır. Modernlik bağlamında, mecralar ve mimari üretim ilişkisinin sıkı sıkıya beraber ilerlediğini ve birbirlerini var ettiğinin altını çizer. İkinci önemli kaynak, Crary'in (1990) 'Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century' isimli kitabıdır. Yazar, bu kitap bağlamında gözlemci olarak tanımladığı yeni bir öznenin kurulumunu 19.yy başlarına adresleyerek bu öznenin modernlik, mecralar ve yeni görme aygıtları ile olan ilişkisine odaklanmasını inceler. Özellikle Avrupalı ve Kuzey Amerikalı modern özne ve modern medya arasında beraber gelişen bir tarihsellik kurarak, 19.yy mecralarının çoğalmasını gözlemci konumundan okunabilmesini sağlayarak literatüre temel bir katkı sağlar. Son olarak da, Anderson'un (1991) 'The Printed Image and the Transformation of Popular Culture' başlıklı kitabı, özellikle 19.yy başında modern medyada kullanılan imgelerin toplumsal olarak dönüştürücü özelliklerini inceleyen öncü kitaplardan olması nedeniyle, bu tez çalışmasında dikkate değer görülmüş kaynaklardan biri olur.

Medyanın basılı yayın pratiği ile ilgilenen ve onun teknoloji tarihini deşifre eden kapsamlı çalışmalar literatürde bulunur. Özellikle, periyodik yayınları ve onların basım ve içerik teknolojisini inceleyen yayınlar, bu tez çalışması bağlamında önemli bir yer tutar. Beegan (2008), 'The Mass Image: A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London' isimli kitabında, resimli dergilerin okuyucuları için kente yeni bir anlam kazandırarak hayal edilmiş bir ortam ürettiğini vurgulayarak,

bunu yaparken de imgelerin üretim biçimlerinin farklılaşmasının bir enstrüman olarak kullandığını belirtir. Özellikle, tekniğin temsili nasıl etkilediği üzerine oldukça çarpıcı bir çalışma olarak bu tez çalışmasına katkıda bulunur. Basılı yayınların tekniği, bir araya getirilmesi ve kabaca anatomisi üzerine eğilen Tavares'in (2016) 'The Anatomy of the Architectural Book' adlı kitabı da kapsamlı bir inceleme olarak belirir. Yazar, uzun soluklu bir tarih aralığından bakarak, özellikle mimari odaklı yayınların çoğaldığı erken 20.yy özelinde kitapların dokularını, yüzeylerini, ritimlerini, strüktürlerini ve ölçeklerini inceleyen bir metodoloji ile yaklaşması bakımından çalışmama teşvik edici bir yer teşkil eder.

Bir mecra olarak basılı yayınların teknik tarihi hakkında nispeten sayılı yayın bulunsa da özellikle 19.yy yayınları hakkında oldukça yaygın bir literatür bulunur. Hill ve Schwartz (2015), 'Getting the Picture: Visual Culture in the News' kitabında, çeşitli vakalar eşliğinde 19.yy'dan günümüze dergi ve gazetelerdeki haber başlıklarını imgeleri ile inceleyen önemli bir kaynaktır. Özellikle, genel bir tarih çizmektense, tikel haberler ve imgeleri üzerinden giderek, parçalı bir yapıda ele alan metodolojisi bu tez çalışması için de ilham verici olur. Ayrıca, Bann (2013), Gervais (2005) ve Sinnema (1998) 19.yy basılı periyodik yayınlarındaki imgelerin içerdiği bilgilere eğilerek, İngiltere ve Fransa eksenli araştırmalar ortaya koyarlar. 19.yy basılı yayın ve görsel kültürü özelinde bu iki ülke yayınları kapsamlı bir şekilde literatürde zengin bir alana sahiptirler.

Şaşırtıcı bir şekilde, farklı dönemlere ait mimarlık ve basılı yayın ilişkisi üzerine çeşitli kaynaklar bulunsa da, 19.yy özelinde literatür kısıtlıdır. Özellikle medya teknolojilerinin hızla ilerlediği bu yüzyıl genelinde, birçok farklı popüler mecra ile beraber mimarlık ve toplumsal mekân basılı yayınların tartışma konularını oluşturmada önemli bir yer edinir. Bu anlamda, literatürde oldukça yeni olmakla beraber bir kaynak bu boşluğu doldurmak üzere öne çıkar. Hvattum ve Hultzsch (2018) beraber editörlüğünü üstlendikleri 'The Printed and the Built: Architecture, Print Culture and Public Debate in the Nineteenth Century' isimli derleme kitap, 19. yüzyıl basılı yayın, mimari ve içerisinde barındırdığı kamusallık tartışmalarını odağına alır. Kitap, 19. yüzyılın çarpıcı bir süratle ürettiği Avrupa eksenli mimari ve kentsel mekân üzerine yazılıp çizilen başlıkları, basının kültürel ve teknoloji tarihi üzerinden okumaya çalışan nadir yayınlardandır. Yine editörlerden Hultzsch'un (2017) ''To the great public' The Architectural Image in the Early Illustrated London News' isimli

makalesi, özellikle Londra bazlı popüler bir derginin mimari tartışmalarını kağıt mekânı üzerinden nasıl ele alınabildiğini araştırdığı bir kaynak olarak göze çarpar. Ayrıca, bu makale kapsamında, ortaya koyduğu basılan imgeden inşa edilmiş olan imgeye doğru bakmayı ürettiği metodolojisi de bu tez çalışması için özellikle ilham verici olur. Bir başka yeni üretilmiş örnek, Stensrud'un (2018) 'The Magazine and the City: Architecture, Urban Life and the Illustrated Press in Nineteenth-Century Christiania' isimli doktora tez çalışmasıdır. Bu çalışma kapsamında, resimli dergilerin kentte üretilmesi bir odak oluştururken, kentin dergi sayfasında tekrar üretilmesi çalışmanın diğer odağını oluşturur. Kopenhag kentinin 19.yy'da basılı yayın ve mimari mekânını dergiler üzerinden okuyan bu çalışma, özellikle sunduğu yeni metodolojisi bağlamında değerli bulunur. Bu yüzyıl mimarlık ve basılı yayın ilişkisini inceleyen diğer kaynaklara örnek olarak ise Lipstadt (1982) ve Fritzsche (1996)'in kitapları verilebilir. 19.yy basılı yayın mecralarının yükselişe geçtiği, teknolojik gelişmelerin hızla baş gösterdiği bir yüzyıl olmasına karşın, mimarlık, toplumsal çevre ve medya ilişkilerini inceleyen yayınlar yeni yeni ortaya çıkar. Bu anlamda, özellikle Avrupa eksenli çıkan incelemelerin yanında, Osmanlı coğrafyası periyodik yayınları hakkında oldukça az literatür çalışması bulunur.

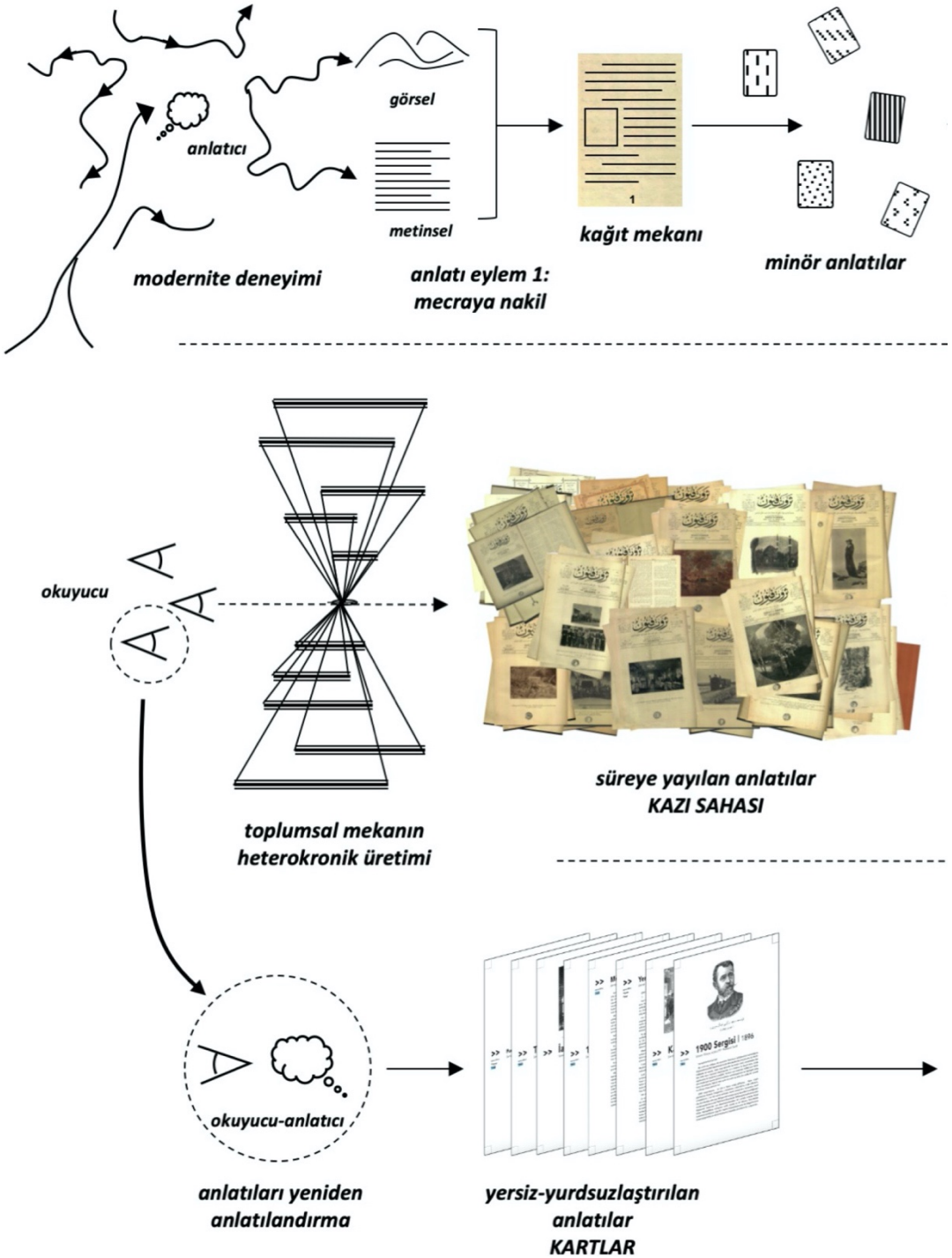
19.yy. Osmanlı periyodik basılı yayını ile ilgili Ersoy'un (2016) 'Ottomans and the Kodak Galaxy: Archiving Everyday Life and Historical Space in Ottoman Illustrated Journals' isimli yazısı önemli bir alanı doldurması nedeniyle değerli bulunur. Makale kapsamında, 19.yy. Osmanlı popüler resimli dergileri üzerinden gündelik ve tarihsel mekân üzerine bir anlatı kuran yazar, Osmanlı coğrafyası dergilerinin mimari mekânsal bilgisi üzerine öncü denebilecek bir kuramsallaştırma ortaya koyar. Bu çalışma, daha kapsamlı diğer çalışmaların önünü açacak değerde görülür. 20.yy. başı karikatür dergilerindeki politik coğrafya ve kentsel mekân ile ilgilenen Brummett (2000), 'Image and Imperialism in the Ottoman Revolutionary Press, 1908-1911' isimli kitabında, bu coğrafyada basılı yayın ve mimarlık ekseninde cılız olan kanalı az da olsa doldurabilmiş öncül örneklerdendir. Çelik ve Eldem'in (2015) editörlüğünde hazırlanan 'Camera Ottomana: Photography and Modernity in the Ottoman Empire 1840-1914' isimli derleme kitap ise, özellikle 19.yy. ve 20.yy. başı fotoğraf ile şekillenen moderniteye değinmesi yönüyle güçlü bir örnek teşkil eder. Kitap içindeki yazılarda, sadece fotoğrafın teknik gelişiminden öte onun toplumsal yaşantının içine sızma yollarını araştırırken basılı yayın ve resimli dergiler de araştırma alanına dahil

edilir. Sadece 19.yy. içerisinde yüzlerce periyodik yayının basıldığı Osmanlı coğrafyasında, bu denli az çalışmanın üretilmesi, popüler yayınların mimarlık ve kent çalışmaları kapsamında genel olarak hor görüldüğünün bir kanıtı gibidir.

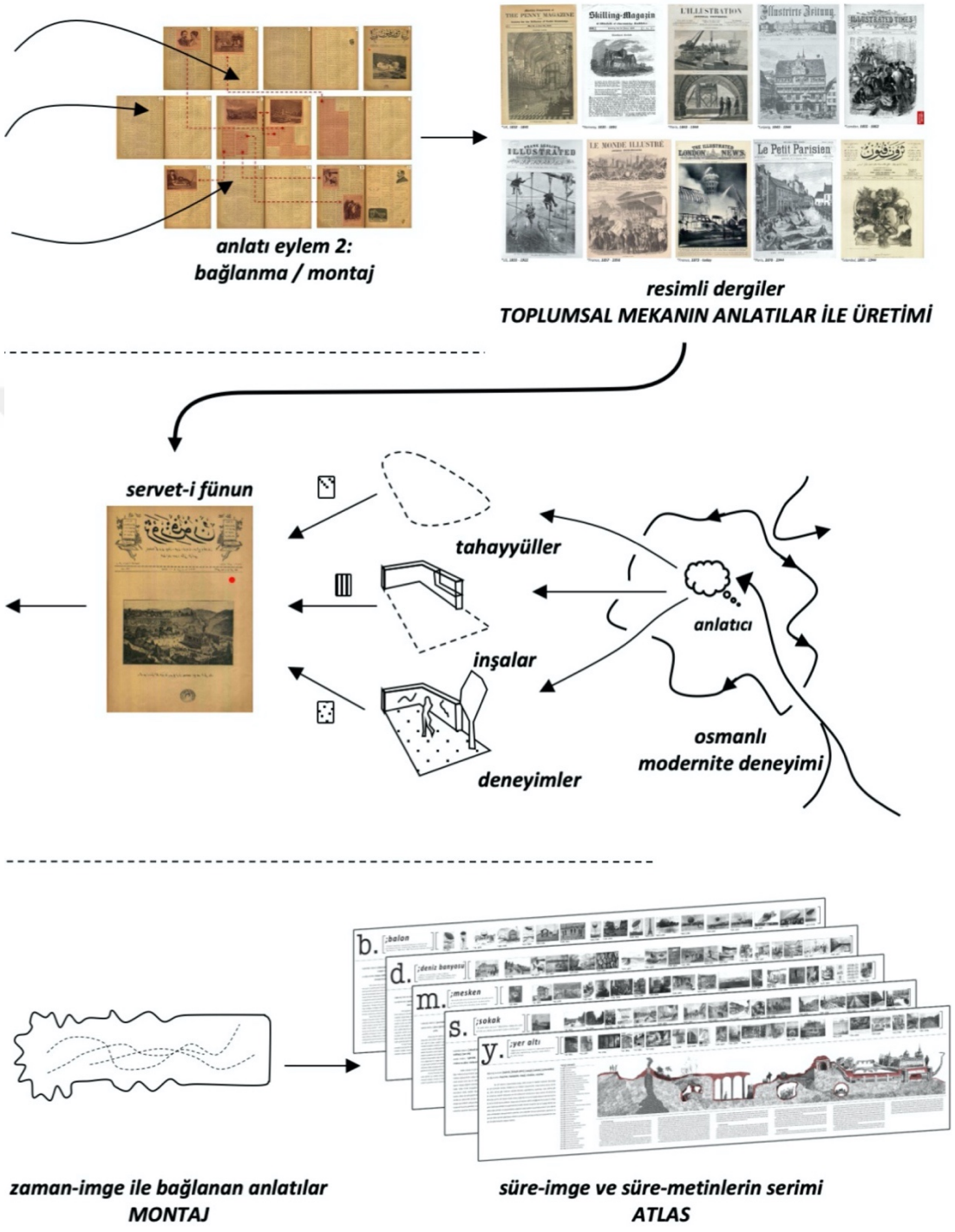
Tez çalışmasının özellikle araştırma sahasında odak olarak ele aldığı Servet-i Fünûn üzerine üretilmiş olan çalışmalar daha ziyade, derginin çokça bilinen edebi yönü üzerine olur. Mimarlık kültürü yönüyle, Ersoy'un (2016) makalesi haricinde, özellikle dikkat çekici bir çalışma literatürde belirmez. Nuhoğlu'nun (2012) tarihli 'Servet-i Fünûn Dergisi'nde Türk Sanatı: Şehir ve Mimari' adlı doktora tezi ise, dergide anlatısı bulunan yapıların çeviri yapılarak kataloglandığı bir çalışmadır. Mekânın üretimine katıldığını savunduğum tahayyül ve deneyim anlatılarını içermez.

Bu tez çalışmasının özgün yönü, toplumsal mekânı anlatılar ile üretimi bağlamında incelemek ve bu anlatıları tahayyül - inşa - deneyim eksenlerinde tekrar yeni anlatılara dönüştürmek olduğunu düşünüyorum. Böylece, literatürde geç 19.yy. ve erken 20.yy. aralığındaki mimarlık kültürü ve toplumsal mekânın üretimi ilişkisi ekseninde ortaya sunduğum birçok yeni anlatı ile önemli bir boşluğu doldurduğumu savunuyorum. Öte yandan, atlas dahilinde ürettiğim görsel montajlar ile tarihyazımı özelinde yeni bir metodoloji önerdiğimi düşünüyorum. Özellikle toplumsal mekân tarihinin anlatılar üzerinden yazımı bağlamında, Servet-i Fünûn dışındaki dergilere de benzer pratikler ile yaklaşılabileceğini öneriyorum. Ayrıca, görsel montajların mekânı zaman içeren pratikler ile temsillerinin üretilmesinin, mimari tasarım sürecinde de etkili bir temsil aracı olarak katılabileceğini düşünüyorum.

Tez çalışmasını, giriş bölümünden sonra üç ayrı bölüm dahilinde kurguluyorum (Şekil 1.1). 'Anlatı, Modernite ve Toplumsal Mekânın Üretimi' adlı ikinci bölümde kavramsal çerçeveyi oluşturuyorum. Bu çerçeve, önce anlatı kavramı ve onun tarih ve modernite ile ilişkilerini içerir. Devamında, modernite deneyiminin cisimleştiği meta-anlatılar ve minör-anlatılar örnekler ile ayrı ayrı bölümün içerisinde yer alır. İkinci olarak, tartışmayı toplumsal mekân üretimine kaydırarak, bu üretimin modernite eksenindeki ilişkilerini inceliyorum. Böylece, toplumsal mekânın üretimine katılan meta ve minör anlatıların örnekleri yer almaya başlıyor. Üçüncü olarak ise, resimli dergilerin potansiyelli birer mekân anlatı mecrası olduğunu savunarak, 19.yy. mecraları ve anlatıları bağlamında, bu dergilerin kağıt mekânlarının kurulumu ve imkânlarını değerlendiriyorum. Böylece, kavramsal çerçeve dahilinde, toplumsal mekânın anlatılar ile üretimini resimli dergiler özelinde sökümünü gerçekleştiriyorum.



Şekil 1.1 : Tez çalışmasının haritası.



Şekil 1.1 (devam): Tez çalışmasının haritası.

‘Kazı Sahası Olarak Servet-i Fünûn’ adlı üçüncü bölümde, bitmiş bir periyodik arşivin anlatılarını nasıl su yüzeyine çıkarabileceğimi tasarladığım metodoloji üzerinden geliştiriyorum. Bölüm içerisinde, öncelikle derginin tarihsel pozisyonu ve kurulum olanaklarının irdelenmesi yer alıyor. Devamında ise, periyodik olan bir basılı yayının anlatılarını görünür kılma sürecini, kazı sahasının oluşturulması, kartların hazırlanması, anlatı setlerini beraber yeni bir anlatıya dönüştüren montaj üretimi ve nihayetinde tüm montaj anlatılarının yeni bir mecrada birikimini atlasın tasarımı bölümünde tarif ederek, bir dönemin toplumsal mekânın anlatılar ile üretimini sökmek için bir metodoloji öneriyorum.

‘Tahayyüller, İnşalar ve Deneyimler Atlası’ adlı dördüncü bölümde ise, yayın içerisinde toplumsal mekânın üretimine dair keşifler sonucu açığa çıkardığım mekânları sıralayarak monte ediyorum. Her bir mekânı, tahayyül, inşa ve deneyim anlatıları özelinde irdeleyerek eleştirel anlatılarımı üretiyorum. Bu anlamda, hem görsel hem de metinsel montajlar yaparak her bir mekân için süre-metin ve süre-imgeleri dahil ederek bir dönemin mimarlık üretimini görünür kılıyorum.

Servet-i Fünûn’dan alıntı yapılan anlatıların aksi belirtilmedikçe Osmanlıca’dan Türkçe’ye çevirileri bana aittir.

2. ANLATI, MODERNİTE VE TOPLUMSAL MEKÂNIN ÜRETİMİ

Bu bölüm ile beraber çalışmamın ilk ayağını oluşturan üç kavram ve birbirleri ile ilişkilerini tanımlayan kavramsal zemini açıklayarak başlamak istiyorum. İlk kavram, tezimin kurucu omurgasını oluşturan anlatı kavramı. Mimari tasarım kuramında son zamanlarda yer edinmeye başlayan[3] anlatı kavramının, hem dildeki karşılığının tarihini inceleme hem de onu başka bir disiplini (tarih disiplini) ele alırken düşünme ihtiyacı hissettiğim için çalışmamın başlangıç noktasını bu kavram üzerinden kuruyorum. Anlatı kavramının, çalışmamın odak sahası olan Servet-i Fünûn resimli dergisinin anlamlandırılması ve onun nasıl kurulduğunun deşifre edilmesi bağlamında olanaklı tartışmaları açtığını düşünüyorum.

Servet-i Fünûn, Osmanlı edebiyatı modernleşmesi bağlamında sıklıkla ele alınan bir mecradır. Derginin kurulduğu 1891 yılı ve içinde bulunduğu zamansal aralık modernite kavramını da incelemeye doğru sürüklediğinden ikinci olarak bu kavrama eğiliyorum. Moderniteyi bireylerin içkin olduğu dünyayı deneyimleme biçimi olarak ele alarak, maddi dünya ile zihinsel dünya arasındaki açmazların arttığı 19.yy. özelinde bir modernite okuması öneriyorum. Bunu yaparken anlatı kavramı ile moderniteyi ele alarak bahsi geçen açmazın farklı biçimlerde ne gibi anlatılara dönüştüğünün izini sürüyorum. Anlatıyı olabildiğince deneysel bir şekilde sayfalarına naklettiğini savunduğum Servet-i Fünûn, maddi ve düşünsel Osmanlı modernleşmesine etkin bir araç olarak katıldığını düşünüyorum. Muhtelif perspektifler eşliğinde kurulan modernite deneyimi anlatılarının bu mecra içerisinde yer alışının izlerini arıyorum.

Üçüncü kavram olarak toplumsal mekânın üretimi üzerinde duruyor ve modernite anlatılarının toplumsal mekânın üretimine nasıl katıldığını araştırıyorum. Sıklıkla tasavvur edildiği üzere toplumsal mekânın üretimini salt inşai bir faaliyet değil, anlatılarla da mümkün olduğunu savunuyorum. Bu argüman aynı zamanda tezin,

[3] Mimari tasarım içerisinde anlatı pratiği özellikle 60'lardan itibaren Archigram, Superstudio vb. grupların işleri ile bilinçli olarak pratik edilse de söz gelimi kuramsallaştırılması son 10 yıl içerisinde 'Narrative Architecture' veya 'Narrative and Architecture' başlıklı kitaplar ile ele alınmaya başlamıştır. Örnek olarak şu kitaplar incelenebilir: (Bleeckere & Gerards, 2017; Coates, 2012; Psarra, 2009)

başlıca çıkış noktasını da oluşturuyor. İnceleme sahası olarak seçtiğim Serveti-i Fünûn'un, toplumsal mekânın anlatılar ile üretimi bağlamında keşfedilmeyi bekleyen görsel ve metinsel malzeme zenginliği sunduğunu düşünüyorum.

2.1 Anlatı

Anlatı kelimesi, Türk Dil Kurumu'nun güncel sözlüğünde, "roman, hikâye, masal vb. edebî türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikâyeleme, öyküleme, tahkiye" olarak tanımlanır (Anlatı, t.y.-a). Sözlükte isim olarak belirtilse de aslında, tanımında tarif edilen bir eylemdir. Tamamlanmış bir edebi türün nasıl strüktüre edildiğinin aktarımıdır. Günümüzde gündelik hayatta kullanımı bulunmayan ve anlatının anlamlarından biri olan 'tahkiye' kelimesi ise, 1955 yılında Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde, Fransızca *narratif* kelimesinin karşılığı olarak belirir. Arapça kökenli 'hikaye' kelimesinden türeyen 'tahkiye', sözlükte, "bir olayı anlatmadaki düzen, anlatış düzeni" olarak tanımlanır. Bir sene sonra, 1956'da Nurullah Ataç, 'anlatmak' fiilinden 'Öz Türkçe' kuralları ile türeterek 'anlatı' kelimesini önerir.[4] Fransızca öğretmenliği de yapmış olan Ataç, Fransızca *récit* (öykü) kelimesinin karşılığı olarak 'anlatı' kelimesini tercih ettiğini ve dile daha çok yakıştığını belirtir (Anlatı, t.y.-b).

Tarihyazımı üzerine üretimler yapan Munslow (2000), anlatının, olayların ve insan eylemlerinin meydana gelişini açıklamak üzere kullanılan bir yapı olduğundan ve anlatı pratiğinin önemli bir bağlama aracı olduğundan bahseder. Önceleri daha çok dilbilim ve edebiyat alanlarında kuramsallaştırılan anlatı kavramı, özellikle son yıllarda, mimarlık gibi farklı yaratıcı disiplinlerin de konusu olagelmekte. Munslow'un ifadesi ile ele alındığında anlatı, mekânların meydana gelişini anlamak ve aktarmak üzere, mimarlık ve mekânı temsil etme pratiğinde de oldukça önemli bir yere sahiptir. Munslow (2000), tarihi incelerken, geçmişte vuku bulan bir gerçekliği aramak yerine, onun temsillerinden -anlatılarından- başlamak zorunda olduğumuzu savunur. Bunun sebebi, geçmişin keşfedilebilir ve eksiksiz temsil edilebilir bir hakikat olduğu yanılsaması ile bir an önce yüzleşmektir. Bu niyetle, çalışmamın ilk adımlarından birisi, geçmişteki bir dönemin gerçekliğini ortaya çıkarmaya çalışmak değil, günümüzden bakan bir göz ile onun anlatıları ile temas kurulabileceğinin farkına

[4] Mert (2011), Ataç'ın Öz Türkçeciliğini açtığı metninde, bunu cumhuriyetin çağdaş ve laik bir toplum yaratma projesinin parçası olarak görür.

vararak araştırmaya başlamaktır. Farklı kavramsal anlamlar kazansa da, aslında, Türkçe'deki anlatı kelimesi, Munslow'un da belirttiği gibi, bir bağlama ve strüktüre etme aracı olarak, neredeyse bir filmin montaj pratiğine işaret eden bir ifade olarak ortaya çıkar.

Nurullah Ataç'tan çok daha önce, 1880 yılında Redhouse İngilizce-Osmanlıca sözlüğünde ise, '*narration*', 'hikaye' olarak ve '*to narrate*', 'nakl etmek' olarak çevirilir (Redhouse, 1880). Buradaki nakl etmek anlamı anlatının bağlamak anlamı kadar önem taşıdığıı düşünüyorum. Çünkü, anlatıyı mecralar arası bir transfer aracı olarak algılanmasını sağlayan bir anlama büründürür. Anlatı, ses, metin, imge veya başka bir düzeyde bir veya birden fazla mecrada vücut bulur ve bu şekilde gözlemcisi, okuyucusu veya dinleyicisi ile karşılaşır. Bir mecradan başka bir mecraya olan nakledilişi de anlatı pratiğinin önemli bir diğer özelliğini oluşturur. Söz gelimi, bir deneyim; müzikal ve lirik bir anlatıya dönüşütürülürken, hem ses ve metin mecrasına nakledilişi sürecinde hem de bestenin strüktürüne uygun hale getirilişinde bir bağlama işlemine ihtiyaç duyar. Dolayısıyla, anlatının, farklı mecralarda çeşitlenen kurulma biçimleri, benzer deneyimleri, birbirinden ayrı müzik eserleri olarak cisimleştirmeye müsaittir. Bu nedenle, o deneyimin gerçekliğini aramak yerine, anlatıların nakledilişi biçimlerini, süreçlerini ve nasıl strüktüre edildiklerini keşfetmek gerekir. Çünkü tek gerçeklik, anlatının kendisidir.

Peki anlatılar hangi mecralarda vuku bulur? Başka bir deyişle, hangi mecralara nakledilirek strüktüre edilir? Tarih boyunca kabaca, sözlü, yazılı ve görsel anlatılar oluşagelir. Sözlü ve yazılı anlatıların birbirini nasıl etkilediği üzerine araştırmalar yapan Ong (1995), yazının, kelimeleri ses dünyasından görsel mekâna taşıdığını; matbaanın keşfi ile de, bu mekânda hapsettiğini savunur. Matbaanın yarattığı en büyük yan etki, kelimelerin artık bu mekân içerisindeki konumlarının sıkı sıkıya denetlenmesi, 'yanlış' kurulabilecek anlatılara müsade edilmemesidir. Harfler, baskı tezgahında belirli bir düzende kilitlenir, kelimeler ise sayfa yüzeyinde belirlenmiş yerleri ve ilişkileri ile görsel bir düzene sokulur. Böylece anlatı, bu denetimli kağıt mekânında, montajlanarak okuyucuya aktarılmış olur. Sözel anlatı ile yazılı anlatının en belirgin farkının bu noktada oluştuğunu keşfeden Ong (1995), matbaanın, modern topluma damgasını vuran ve özel hayat anlayışının gelişmesinde öncü olan bir icat olduğunu savunur. Dolayısıyla, sessiz bir şekilde, yalnız başına, tekil bir özne olarak kağıt mekânındaki anlatı ile karşı karşıya kalma olanağı da doğmuş olur.

Kağıt mekânı kavramını, çalışma boyunca resimli dergilerin mecra yüzeyini anlamlandırma konusunda elverişli olan bir kavram olarak ele alıyorum. Bu noktada, bu kavram üzerine daha kapsamlı eğilmeyi önemli görüyorum. Ong'un matbaanın "kapanıklık mekânı" ürettiği üzerine söylemleri bağlamında matbaa ile ilişkilenen mecraların yüzeyi için 'kağıt mekânı' kavramı tanımını öneriyorum. Herhangi bir pratiğin anlatıya dönüşürken nakledildiği bir mekân vardır. Matbaa bağlamında bu mekân kağıttır. Söz gelimi, ses bandı, film pelikülü veya kod yazım arayüzü de başka anlatı mekânları olarak çeşitlenir. Literatürde kuramsal olarak pek de bulunmayan kağıt mekânı kavramını, Bernard Tschumi, mimarlığın kağıt üzerinden alımlanması üzerine ürettiği spekülatif bir metninde kullanır. 'Mimarlık için reklamlar' adlı kartpostal boyutunda imajlar ürettiği işlerinin açıklamasında Tschumi (1977), mimarlık deneyiminin kitabın yüzeyinde (kağıt mekânının) performe edilemeyeceğini savunur. Kelimeler ve çizimlerin gerçek mekânın deneyimini üretemeyeceğini sadece kağıt mekânını (*paper space*) üretebileceğini vurgular. Kağıt mekânı için ise, imgesel, hayali (*imaginary*) olan tanımını yapar. Kağıt mekânının, mimarlığın deneyimini oluşturan gerçek mekândan arındıran, kısırlaştıran bir etkisi olduğunu yazar.



Şekil 2.1 : Mimarlık için reklamlar.

Tschumi, burada keskin hatlarda bir eleştiri yapıyor gibi görünse de, aslında, kağıt mekânındaki anlatının deneyim ile ilişkisini düşünmeye teşvik eder. Reklamvari

imajlar üreterek, mimarlığı performe eden imgeler kullanır (Şekil 2.1). Bu imgelerin, kağıt mekânının sınırlarını aradıklarını düşünüyorum. Bir başka deyişle, mimari tasarımın anlatı yolu ile imgelemini -veya performansını- kağıt mekânı üzerinde icra edilebileceğini sorguladığını varsayıyorum. Tschumi, mimari temsilin sıklıkla statik bir düzlemde temsil edilerek bir yanılsama üretilmeye çalışıldığını vurgular. Halbuki, anlatı pratiğinin mimarlığın kağıt mekânında açtığı zaman içeren yapısının Tschumi'den çok daha önce, resimli dergiler özelinde üretildiğini savunuyorum. Ayrıca, metin ve imgenin beraber sıklıkla montajlandığı reklam imgelerinin izini de yine 19.yy. resimli dergilerinde aramanın mümkün olduğunu düşünüyorum.

Mimarlığın ötesinde, kağıt mekânının anlatı pratiği ile ilişkisine odaklanmak önemli görünüyor. Kağıt mekânı kavramı, hem teknolojik bir mekânı hem de söylemsel bir mekânı çağırır. Teknolojik olarak, kağıdın matbaa makinesine yerleşirken format olarak çerçevelendiği bir alanın sabitliği söz konusudur. Söz gelimi, farklı makineler ile değişen bu alan içerisinde bulundurduğu anlatıların dizimi ile birbirinden farklı kurulumlara imkân tanıyan bir mekân olarak tekrar tekrar üretilmeye müsaittir. Söylemsel olarak ise, kağıt mekânının içerisine nakledilen anlatıların bu mekân dahilindeki sınırın gerilimi özelinde düşünmek mümkün. Sözel anlatılar meddahlığa benzer bir pratik ile kağıt mekânına nazaran sınırı gevşek alanlar üretir.[5] Her seferinde tekrar tekrar değişir. Kitabın tarihi ise gitgide iletmek istediği söylemin sınırlarını keskinleştiren bir güzergahta ilerler. Elyazmaları, kağıdın sınırlarını kullansa da, buradaki alan günümüz kitaplarına nazaran epey büyük olabiliyordu. Her seferinde tekrar yazılırken, aynı kelimeler her zaman aynı sayfada yer almak olmak zorunda değildi. Kitap matbaa ile karşılaşınca, hem boyutu küçülmeye başlar hem de anlatıların sınırları belli olan sayfalar düzenine doğru bir kayma yaşar. Özellikle 1920ler avangartlarının hazırladığı kitaplardan[6] önce, söylemi epeyce keskinleştirilmiş bir

[5] Mert (2011), sözel ve metinsel anlatılar bağlamında Ataç'ın Öz Türkçecilik projesi hakkında ilginç bir söylemini referans verir: "Kökleri, öz anlamları bilinmeyen tilciklerle [sözcüklerle] bir kamu dili (burada sözel anlatılardan bahsediyor) olabilir, bir yazı dili olmaz. Kamu dili geçicidir, boyuna değişir, yazı dili ise sürekli olmak, çabuk çabuk değişmemek ister. Bunun için gündelik konuşmalarımızda kullansak dahi sıla, hasret, gurbet tilciklerini yazılarımızdan uzaklaştırmamız gerektir. Türkçe karşılıklarını ararız onların. Türkçe köklerden, Türkçe eklerden yaparız." Bu bağlamda, Ataç, metinsel anlatılar ile biriken söylemin sıkışıklığını doğru tespit eder. Kendi projesi için bu söylemi geliştirir. Fakat, sözlü kurallar geleneğin alanında olduğu için, anlatının sınırları gevşek bir mecrada üretilse de değişimi, Ataç'ın belirttiği kadar geçici ve hızlı olmaz.

[6] Söz gelimi, Aleksei Gan, *Konstruktivizm*, 1922; El Lissitzky, *Dlia golosa*, 1923; Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, 1925; Fortunato Depero, *Depero futurista*, 1927 kitapları bu

kağıt mekânı (matbaanın anlatıları kilitlediği) üretildiğinden bahsetmek mümkündür. 19.yy.'da ortaya çıkan resimli dergiler pratiğinde ise matbaaya giren kağıt mekânı bir montaj sahası olarak iş görmeye başlar. Bir dizi önceden belirlenmiş işlemle, değiştirilebilir parçalardan oluşan, karmaşık ama aynı mekân üzerinde anlatıların üretildiği bir montaj sahası. Baskı öncesinde her seferinde tekrardan tasarlanan aynı boyutlardaki sayfanın hem görsel hem de metinsel anlatılarının beraber, yan yana vücut bulacak şekilde dizimi yapılarak her seferinde yeniden fark üreteceğinin farkında olarak kurulan bir saha. Çoğul, yüzer-gezer çeşitli anlatılar, derginin kağıt mekânının sınırları çerçevesinde (aynı film pelikülünün ve kameranın bakış açısının sınırları gibi) montajlanma potansiyeli üretir. Birbirleri ile yan yana gelme niyeti ile üretilmemiş anlatılar bu montaj pratiği ile yan yana gelirler. Dolayısıyla, her seferinde montajlanan anlatılar içeren yeni anlatıların üretilmesi için imkân oluşur. Ulus Baker'in (2017) montaj için, sinemanın ötesinde her alanda, modernliğin temel düşünme biçimi ve tarzı olan yorumu ile benzer bir pratik olarak kağıt mekânı belirir.

İmgeler, insanlık tarihinin ilk zamanlarından beri yaygın olarak üretilir. Matbaa ile beraber ise, aynı anlatının, çok sayıda ve kısa sürede basılma imkânı sağlanır ve böylece basılan anlatılarının geniş kitlelere yayılması mümkün olur. İmgenin kelime kökeni, Latince *imitari* kelimesinden gelir. *Imitation* (taklit, kopya) kelimesinin de kökeni olan bu kelime, tekrar tekrar üretilendir (Barthes, 2013). İmgelerin, dile göre, daha az gelişmiş olduğu gibi genel bir kanı olduğunu belirten Barthes (2013), dilin aksine, imgelerin birbirinden farklı bir çok anlatıyı barındırabilme özelliklerinin olduğunu savunur. Rogoff da (1998), anlamların, bir başka deyişle, anlatıların içeriğinin, sözel veya metinsel olanlara nazaran görsel olarak daha fazla dolaştığını savunur. Matbaanın sıkı sıkıya denetlediği kelimelerin aksine, yeniden ve yeniden üretilen imgeler yoruma daha açık olma potansiyelleri sayesinde, anlatı ile aktarılmak istenen anlamı daha hızlı yayabilme ve farklı yorumlanabilme gücüne sahiptirler. En nihayetinde Berger'in (1986) iddiası haklı çıkar: görsel algı, sözle iletişimden önce vuku bulur. Çocuklar, konuşmaya başlamadan çok önce, içinde bulundukları dünyayı görerek idrak etmeyi öğrenirler. Görsel anlatılar, içkin olduğumuz dünyanın

kapsamda örnek verilebilir. Metin ve imge üzerine epey ilginç deneylerin yapıldığı bu kitaplar dahilinde, kâğıt mekânının kullanımı ile söylem alanı kilitlenmiş sayfaların ötesine doğru taşar. Bu kitaplar üzerine daha kapsamlı bir inceleme için; bknz. Tavares (2016).

görüntülerinin bir mecraya nakledilişi biçimidir. Bu nakledilişi ise, elbette birbirinden farklılaşan bağlamalar (örgüler ya da ilişkilenmeler) ile mümkün olur.

Özetle, 19.yy. içerisinde matbaaların etkin kullanımı ile imgeler de daha hızlı çoğaltılmaya başlar ve tekrar tekrar üretilebilmesi mümkün olur. İmgeler dünyayı, öncekinden daha hızlı ve yaygın biçimde dolaşmaya başlarlar. Benjamin (1993a), 'Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı' adlı metninde, "yeniden üretilmiş olan, geleneğin alanından çıkarılmış olandır", yazar. Yeniden üretilen bir anlatı, çoğaldıkça bir kereye mahsus olma halinden çıkar ve kitlesel varlığı güçlenir. Dolayısıyla, imgenin kağıt mekânının teknolojik alanında yeri matbaa ile sabitlense de, görsel anlatılar birçok kişi ile karşılaşma fırsatı bularak yayılma potansiyeline de kavuşur. Bu durum, özellikle 19.yy. içerisinde yaygınlaşmakta olan modernite deneyiminin, görsel olan mecraya nakledilerek aktarılması ve yayılması bakımından kritiktir.

Anlatı kavramının, mekân ile ilişkisi üzerine eğilmeden önce, tarih ve modernite ile olan ilişkisini açıklıyorum. Modernite, çoğu zaman anlatıya dönüşmüş bir deneyim biçimidir ve kavramsal olarak bireylerin hayatında yer etmesinin nedeni de bu olur. Anlatı da herhangi bir mecrada vuku bulduğunda geçmişte kalır, başka bir deyişle arşivlenir, tarihsel bir malzeme olur. Dolayısıyla, modernite anlatılarına yaklaşırken, tarihsel bir anlatı malzemesi ile karşılaşma gerçekleştiğini düşünüyorum. Öyleyse, bu anlatılara nasıl yaklaşmalı? Onları nasıl birer malzeme olarak anlamlandırmalı?

2.1.1 Anlatı - Tarih İlişkisi

Çalışma kapsamında, anlatı eylemini iki anlamı özelinde ele alıyorum. İlki, bir zihinsel üretim veya deneyimin bir mecraya nakledilmesi anlamı (bir bestecinin zihinsel üretiminin notaya nakli gibi). İkincisi ise, o mecra içerisine nakledilen zihinsel üretim veya deneyimin strüktüre edilmesidir, başka bir deyişle bağlanmasıdır (notaların beraber bağlanarak oluşturduğu beste gibi veya bir seyyahın gezi notları gibi). Bu iki pratiği beraber düşünerek, tarih disiplini özelinde anlatının izini sürmeyi önemli görüyorum. Anlatı kavramının tarih disiplini ile ilişkisi oldukça çetrefildir. Munslow'a (2000) göre en kaba tabirle, tarih, delilleri olgulara çevirme pratiğidir. Tarih çalışmalarının sıkça kullandığı arşivlerin pozisyonu bu anlamda önem kazanır. Arşivlerde bulunan deliller de anlatı içeren yapılardandır. Dolayısıyla, farklı bağlamlarda üretilmiş olsalar da nesnelliği yönüyle öne çıkan delil tabir edilen arşiv

belgeleri, aslında birilerinin ürettikleri anlatılardır. Olgular ise, delillerin birbirlerine bağlanarak oluşturdukları anlatılardır. Arşivlerin içerdiği bu delilleri çoğu zaman tarih disiplini dışında kişiler üretir, olguları ise çoğunlukla tarihçiler hazırlar. Geçmişten keşfi yapılapilecek her malzemenin birer anlatı olduğunu savunan Munslow (2000), tarih üretiminin bu malzemelerle gerçekleşen bir anlatıların anlatısını kurmak pratiği olduğunu yazar. Çalışmamı bu bakış açısını referans alarak oluşturuyorum. Tarihsel malzeme ile geçmişin gerçekliğinin kurulabileceği yanılsaması üzerinden devam etmek yerine, geçmişin olsa olsa anlatılarının yüzeye çıkarabileceğini ve bu malzeme ile de yeni bir anlatı kurulabileceğini savunuyorum.

Bu noktada, tarihsel malzemenin biriktirildiği arşiv kavramını ele almak istiyorum. Anlatıların biriktirilme pratiği ve mekânı olan 'arşiv' kavramı, Türkçede oldukça yeni bir kelimedir. Dilde ilk defa, 1934 yılında kullanıldığı kayıtlara geçmiş olan bu kelimenin kökeni, Antik Yunan'a dayanarak 'devlete ait, yönetime ait' anlamları ile şekillenir. Türkçeye Fransızcadan alınan kelimenin anlamı ise 'evrak koleksiyonu' dur (Arşiv, t.y.). Yüzyıllar boyunca, arşivlerde tutulan dokümanlar ve içerilerinde barındırdıkları anlatılar, iktidarların kontrol ettiği ve gücünü koruyabilmek için biriktirdikleridir. 1789'da Devrim ile beraber Fransa'da ilk modern arşivcilik başlar. Önceki devirlere göre, bu arşivin en büyük farkı, belirli kategorik bilgi dağarcığına göre korunmuş olan malzemenin, ilk defa kamu ile buluşma imkânının ortaya çıkışıdır. Arşivlerin demokratikleştirilmesi olarak görülebilecek modern arşiv pratiği, bu coğrafyada da Cumhuriyet'in kuruluşu ile başlar. Ancak, bunun öncesinde, özellikle II.Abdülhamid Dönemi'nde (1876-1909), hummalı bir var olanı biriktirme anlayışı kök salar. Küresel ölçekte birçok kitap, dergi, kartpostal, fotoğraf saray bünyesinde biriktirilir. Günümüzde 'Abdülhamid Arşivi' olarak tanımlanan bu biriktirme çabası, modern zamanların gerekli-gereksiz her bilgiyi saklama güdüsünü baz alır. Kamu ile temas etmeyen bu arşiv, bir nevi, imparatorluğu tarayan ve onun görsel ve metinsel bilgisini üreterek albümlere yerleştiren bir mekanizmanın eseridir. Yabancı ülke iktidarlarına da gönderilen bu albümlerdeki anlatılar, belli filtrelerden geçirilerek yerleştirilirler. Arşiv her türlü bilgiyi toplamaya çalışsa da albümler gösterilmek istenenleri kategorize ederek seyircisine sunar. Cumhuriyet tarihinde kurulmuş olan Milli Kütüphane, çoğu modern arşiv gibi bünyesinde barındırdığı anlatıları seçer, kategorize eder ve bu şekilde yayar. Söz gelimi, içerisinde oldukça kapsamlı Osmanlı dönemi periyodik yayınlar arşivi olsa da bu arşive dahil edilmeyen bir o kadar daha

belge vardır. Aynı dönemde üretilmiş, Rum, Ermeni, Yahudi dergileri, gazeteleri (bir kısmı kendi alfabelerinde olup Türkçe yazılsa da) bu arşivde kendilerine yer bulamazlar. Kütüphanenin ismindeki 'milli' sıfatı, eserleri filtreden geçirerek 'milli' tabir ettiklerini barındırır.

Arşiv kelimesinin kavramsal olarak iki anlamı vardır; hem kayıtların muhafaza edildiği mekân, hem de kayıtların kendilerine verilen isimdir (Leavitt, 1961). Söz gelimi, Servet-i Fünûn dergisi, hem bir arşivin içerisinde malzemedir (Milli Kütüphane mekânı içerisinde) hem de kendi bir arşivdir (derginin kâğıt mekânında biriken anlatılar arşivi). Arşivler yalnızca içlerinde barındırdıklarını korumak için oluşturulan bir araç değil, aynı zamanda onları yaymak için kurulan bir mekanizma, bilginin üretilmesi için oluşturulan bir düzen sistemidir. Dolayısıyla, arşiv kavramı; içindekiler ile bir saha oluştururken bir yandan da bilginin yeniden üretilmesi ve yayılması için de bir mekanizma oluşturur, bir başka deyişle, hem bir mekân hem de bir fiil olagelir (Giannachi, 2016).

1880 Redhouse İngilizce-Osmanlıca sözlüğünde '*history*' kelimesi 'tarih' şeklinde çevrilmekle birlikte ikinci anlam olarak da 'hikâye' karşılığını bulur (Redhouse, 1880). Aynı sözlükte '*narration*' kavramı da '*history*' kavramı da hikâye olarak çeviride yer alır. Bu da akla, tarih ve anlatının aslında günümüzde düşünüldüğünden daha yakın anlamlar ile telaffuz edildiğini getirir. Munslow'a (2000) göre zaten tarihin aktarımı ancak bir öyküleştirme (*emplotment*) etrafında kurulduğunda mümkün olur. Munslow, tarihsel bir malzemenin, arşiv malzemesinin anlatı olduğunun farkında olarak ona yaklaşmak ve onu ancak yeniden bir anlatıya dönüştürerek ele almak gerektiğinin altını çizer. Çalışmam kapsamında, tarihe ve arşivlere yöneltilen bu eleştirel yaklaşımı izliyorum. Özellikle, Osmanlı modernleşme döneminin resimli dergilerinden Servet-i Fünûn'u odak aldığım bu çalışmada, derginin tümüyle gerçekliği temsil eden bir malzeme olduğunu değil, içeriğine katkıda bulunanlar tarafından bilinçli veya bilinçsiz amaçlar ile üretilen anlatılar bütünü olduğunu düşünüyorum. Tez çalışması özelinde incelenen 1891-1910 aralığı; yeni olan ile karşılaşmaların sıkça rastlandığı ve teknolojik imkânlar ile anlatıların kitlesel ölçeğe ulaştığı bir dönem olduğu için modernite üzerine olan eksen de ayrı bir önem kazanır. Bu sebeple, bir sonraki bölümün odağı modernite ve anlatı kavramlarının ilişkisi üzerine şekillenir.

2.1.2 Anlatı - Modernite İlişkisi

Mimarlık ve modernite ilişkisi üzerine çalışmalar üreten Heynen (2011), 'modern' kavramının tanımını tarihsel bağlamda üçe ayırır. Öncelikle moderni, orta çağlardan beri kullanılagelen, 'şimdiki', 'güncel' anlamları ile tanımlar. Örneğin görevde olan papayı ima etmek için modern kelimesi kullanılır. Önceki devirlerden farklı olarak şu anda olanı vurgulamak için üretilen Latince bir kelimedir. 'Modern'in ikinci anlamı 17.yy'da yaygınlaşır. Bu kez, eskinin karşıtı olan 'yeni' anlamıyla kavram farklı bir içerik daha kazanır. Bu anlam, önceki zamanlardan farklı, kendine özgü özellikleri olan bir zamanın deneyimi olarak öne çıkar. Üçüncü modern tanımı ise 19.yy'da belirir. Bu dönemde modern kavramı, 'anlık', 'gelip geçici' olana dair gibi anlamlar kazanır. Kavram, bu anlamıyla artık kesin olarak tanımlanan bir geçmişle ilgilenmeyen, sınırları bulanık, belirli bir sonu olmayan zamansallık içerisinde tahayyül edilir. Modern tanımları ile ilgili bu üç kavrayışın biri ömrünü tamamladığında diğeri başlamaz, aksine 'güncel olan', 'yeni olan' ve 'gelip geçici olan' bu anlamlar üst üste birikerek, 19.yy modern kavramını oluşturur. Paz (1974), bu kavrayışın, Batı Avrupa ve Kuzey Amerika ülkeleri kapsamında yaygınlaştığını savunur. Zamanın doğrusal ve geleceğe doğru ilerlediğini öngören bu algının, kapitalistleşme sürecini erken yaşayan söz konusu ülkelerde ortaya çıktığını düşünür. 1882 İngilizce-Osmanlıca Redhouse sözlüğünde 'modern'in çevirisi yapılırken İngilizler, Osmanlıca'da, dildeki benzer ilerlemeci kelimeleri yakalamaya çalışırlar. Sırasıyla, 'yeni', 'yeni-usul', 'daha sonra' ve 'müteahhir' [sonraki] şeklinde çeviriler yapılır. Çoğul olarak 'moderns' kelimesi ise 'yeni zaman adamları' çevirisi ile belirir (Redhouse, 1880). Bu çeviriler ile kavram, bir yandan güncel ve yeni olanı ima ederken bir yandan da 'yeni zaman' tabiri ile eski devirlerden ayrılan özgün bir devre yerleştirilir. Türkçe etimoloji sözlüğüne göre, gazeteci Basiretçi Ali, 1870 yılında ilk kez modern kelimesini kullanır. İlk kullanım nispeten erken bir tarihe işaret etse de, Türkçe sözlüklerde yer etmesi 1930 yılını bulacaktır. Orada da 'yeni, asri, yeni şekil ve usulde' anlamları ile kavranır (Modern, t.y.). Dolayısıyla, Türkiye'de bu kavramın Heynen'in üçüncü tanımda verdiği 'gelip geçici olan' anlamı ile kullanımı zaman alır.

Bunun nedeni, 'modernleşme' kavramının anlamında yatar. Heynen (2011), modernleşmenin tanımını maddi dünyanın hızlı değişimi olarak yapar. Teknolojik yenilikler, endüstrileşme ve yeni mallar, kentleşme ve kalabalıklaşma, ulus devletleşme ve kitle iletişim mecralarının ve ağlarının yaygınlaşması modernleşmeyi

oluşturan unsurlardır. Modernleşme kavramının ortaya çıktığı ülkelerde olduğu kadar hızlı bir değişimin henüz yaşanmadığı 19.yy sonu Osmanlı kentlerinin fiziksel çevresinde değişen zamanın değişen maddi dünyası henüz pek görünür ve kavranabilir düzeyde değildir. İstanbul'da dahil olmak üzere ne kentler kalabalıklaşmıştır, ne endüstri hızla yayılmıştır ne de teknolojik yenilikler her gün yeniyi üretecek kadar artış göstermiştir. Dolayısıyla, 19.yy içerisinde kentlilerin gündelik hayatına dahil olan yenilikler ile olan anlık durumlar üzerinden cereyan eden karşılaşmaları ve teması, henüz erken modernleşen coğrafyalardaki gibi değildir. Yerleşik değerlerin ve verili formların baskınlığı, Osmanlı'da ilk anlamda bu coğrafyalara nazaran daha az zarar görür.

Heynen (2011) bu noktada, diğer bir kavramı, 'modernite'yi açıklar. Hızla değişen maddi dünyanın ona maruz kalan bireyleri üzerinde yarattığı etkisi için modernite tanımının ortaya çıktığını belirtir ve kavramın, modern zamanların tipik özellikleri ve bu özelliklerin bireyler tarafından deneyimlenme biçimi olduğunu dile getirir. Bu hızlı değişimin deneyimlenme biçimi ise, onu yaşayanlar tarafından sıkça anlatıya dönüştürülür. Bir deneyim olarak modernitenin, belirli bir başlangıç veya bitiş noktası yoktur. Bireylerin içinde bulunduğu zamanı ve olan biteni anlamlandırma çabası, hareket, oluş halindedir ve bir yaşamın hem sıkıntılarını hem de iyimserliklerini başka bir mecraya nakletme girişimi olarak, anlatıların üretilmesi ve yayılması önem kazanır. Anlatı pratiği insanlık tarihinin başından beri varolmasına rağmen iletişim araçlarının yaygınlaşması ile beraber kitlesel anlatı, özellikle 19.yy için yeni bir olgudur. Söz gelimi, 1800-1900 arasında üretilen ve basılan görsel anlatı sayısı 1800 öncesi basılan tüm anlatılardan daha fazladır (Schwartz & Przyblyski, 2004). Kitle iletişim araçlarının çoğalmasından önce meddahlık gibi belli bir cemaate yönelik toplu anlatı pratikleri çok daha yaygınken modernleşme ile birlikte, bireylerin kendi başlarına karşılaşma yaşayacakları anlatı yapıları (kitap, gazete, dergi) çoğalır (Ong, 1995). Yeni anlatı yapıları ile 'özneleşen' okur, seyirci, gözlemci kalabalıktan uzak bir şekilde üretilen anlatıyı tüketme imkânına kavuşmuştur. Fakat yine de, bu yeni anlatı pratikleri belli ideolojiler tarafından üretilmesi sebebiyle bireyin kendisini o toplumun ve o zamanın parçası hissetmesine yönelik politik ortamı üreten niteliktedirler. Anderson'un (1990), 'Imagined Communities' (Hayali Cemaatler) dediği kavram da bu duruma işaret eder ve bunun yaratılmasında keşfettiği en önemli etken, basılı mecra ile yaratılan ortak değerlerdir. Ong'un kapanıklık olarak tarif ettiği bu anlatılar ile

karşılaşma hali Anderson için milliyetçilik gibi müşterek duyguların kabartıldığı bir ortamı oluşturur.

Peki, sayısı ve yayılımı artan bu anlatıların içerikleri nelerden oluşur? Heynen (2011) ve Berman'a (1994) göre, modernite anlatılarının başlıca unsuru değişen dış ortam ile (maddi, fiziksel çevre) bireylerin deneyimleri (ruhsal, duygu halleri) arasında açılan uçurumun yarattığı sıkıntılardır. Öncesinde katı, formu keskin sınırları ile belirli olan dünyayı deneyimleme biçimi, gündelik, yeni, gelip geçici, anlık olan deneyimler ile sarsılır. Bireylerin dünyaya dair verili form yanılsamasını kaybediyor oluşları ve bu noktada özneleşerek tekrar tekrar dünyayı, o an üzerinden anlama zorunluluğunu yaşamaları, modernite anlatılarının önemli bir parçasını oluşturur. Modernite deneyimi ile birlikte özneleşen bireylere, macera, güç, keyif, gelişme ve kendilerini dönüştürme vaadi sunulur. Öte yandan, aynı zamanda, sahip olunan, bilinen ve gelenekleşen her şeyin yıkılabileceği tehdidinin de oluştuğu bir ortamdır bu (Berman, 1994). Charles Dickens'ın 1859'da yazdığı 'İki Şehrin Hikayesi' adlı romanında dönemi anlattığı giriş cümlesi bu ikili gerilimi iyi tarif eder: "Zamanların en iyisiydi, zamanların en kötüsüydü, hem akıl çağıydı, hem aptallık, hem inanç devriydi, hem de kuşku, Aydınlık mevsimiydi, Karanlık mevsimiydi, hem umut baharı, hem de umutsuzluk kışıydı..." (Dickens, 2011).

Maddi dünyanın hızlı değişimine bir türlü yetişemeyen Osmanlı coğrafyasında da durum bundan aşağı kalır değildir. Çünkü fiziksel olarak yapılı çevre henüz hızlı bir değişime tanık olmasa da, kitle iletişim ağları sayesinde yayılan anlatılar ile modernitenin yarattığı açmazlar tartışmaya açılır (Bora, 2017). Bir yandan teknolojik gelişmeler dahilinde ortaya çıkan iyimserlik ekseni, bir yandan da hayatın ve özünün (verili formların) bozulduğuna dair kültürel karamsarlık ekseni bir arada ilerler.

Tüm bu çetrefil durum, anlatılara nasıl yansır? Bir mecraya nasıl nakledilir ve bu nakil sırasında anlatılar birbirlerine nasıl bağlanır? Tez kapsamında kuramsal bir çerçeve oluşturmak için moderniteye dair bu iki farklı deneyimin 'Meta-Anlatılar' ve 'Minör Anlatılar' kavramları üzerinden yorumlanmasının bu sorulara cevap verdiğini düşünüyorum. İlk kavramı Lyotard'dan (1994), ikincisini ise Deleuze ve Guattari'den (2000) ödünç alarak anlatı oluşturma biçiminin, modernite ile olan ilişkisini irdeliyorum.

2.1.2.1 Modernitenin Meta-Anlatıları

İlk olarak, modernitenin meta-anlatılarını ele alarak başlıyorum. Lyotard'ın (1994) meta-anlatı kavramı, en kaba tabiri ile bir anlatı hakkındaki anlatılar olarak ifade edilebilir. Başka bir deyişle, üst anlatılar olarak da tanımlanabilir. Burada bahsedilen, bilginin nasıl edinildiği ve insanlığın nasıl ilerlediği hakkında anlatılan hikayelerdir. Söz gelimi, liberalizm, aydınlanma gibi büyük anlatılar, çoğunlukla tek taraflı ve ilerlemeci bir doğrultuda aktarılan anlatılardır. Sonu -izm ile biten çoğu akımın anlatısı, bu çerçevede değerlendirilebilir.[7] Dolayısıyla, modernizm de meta-anlatıların olmazsa olmaz bir parçası haline gelir. Modern ideoloji ya da modernizm, küçük hikayeleri büyük ve tek bir hikaye gibi aktarırken, kendi bakışını merkezi bir perspektif ile sunarak başka perspektifler dahilinde üretilen bakışların üstünü örter. Bilimsel nesnellik ile yan yana gelerek geçmişin çok iyi kavrandığı yanılsamasını üretir ve ilerlemeci bir tarih çizgisi oluşturur.

Heynen'in (2011) programatik[8] tabirini kullandığı, Berman'ın (1994) da pastoral bakış[9] olarak nitelediği modernite anlatıları, meta-anlatı kavrayışı ile üretilmişlerdir. Bu anlatıları üretenler, modernleşen toplum içerisinde 'ahenkli' bir kültür geliştirmenin mümkün olduğu inancında olanlardır. Moderniteye özgü çelişkileri, sıkıntıları, uyumsuzlukları ve gerilimleri inkar ederek ilerlemeyi tarihsel çizgide bir mücadele olarak ele alırlar. Meta-anlatılar, herhangi bir kesinti olmaksızın ilerleyen, tüm bireyler için faydalı, uyumlu ve sürekli görünürler. Bu anlatıların kabaca karakterleri şu kavramlar ile sıralanabilir: Başı sonu belli olan, tutarlı, çoğunlukla kronolojik çizgisel tarih içeren, bütüncül, kolayca kavranabilen, verili formlara tutunan, sistemli, kısa yoldan sonuca götüren, aciliyetçi, problemleri çözen, gerekli olduğu kadar faydacı bilgiler veren ve aşkın kavramlar ile dilini üreten.

Lyotard (1994), bu kavrama 'Postmodernin Durumu' adlı kitabında yer verir. Düşünür, postmodern oluşu açıklarken, artık bu gibi meta-anlatıların iş görmediğini,

---

[7] Aynı şekilde -izm anlatıları nasıl bir akımın başlangıç noktasını tanımlıyorsa, 'the death of' (ölümü) anlatıları da benzer bir şekilde akımlar için bitiş noktası tanımlar. Dolayısıyla, meta-anlatıyı üretirken güçlü bir araç olan doğrusal tarih çizgisinin başı ve sonu belirlenmiş olur. Söz gelimi mimarlık tarihçisi Jenks (1977), modern mimarlığın ölüm tarihini St.Louis'deki Pruitt-Igoe konutlarının yıkımını işaret eden 15 Temmuz 1972 saat 15:32 olacak şekilde netlik içerisinde verir.

[8] Heynen (2003), programatik kavramını moderniteyi proje olarak ele alanlar üzerinden tanımlar. Oluşturulan program dahilinde bir proje olarak tasarlanan modernite ile ilerlemeci bir izlek sunulur.

[9] Berman (1994), pastoral bakış ile moderniteye dair eleştirel olmayan idealleştirmeyi tanımlar. Burjuvaya dair bir inanç ile ekonomik ve politik dönüşümlerin olası potansiyellerine karşı ilgisizliği açıklamak için kavramı kullanır.

en genelinde, Holokost sonrası insanlık tarihinin ilerlemeci bir çizgide anlatılamayacağını savunur ve postmodern durum ile beraber küçük anlatılara ihtiyacımız olduğunu vurgular.

Peki modernite deneyimi, sadece meta-anlatılar olarak mı anlatıldı? Başka anlatılar mümkün müydü veya gerçekleşti mi? Moderniteye özgü sıkıntıları, diğer anlatıları kapatarak merkezi perspektife indirgeyen büyük anlatılar dışında anlatılar yok muydu? Bunun için modernite deneyimini minör anlatılar ile aktaran anlatıların peşine düşüyorum.

2.1.2.2 Modernitenin Minör Anlatıları

Modernite deneyimi, meta-anlatılar ile olduğu kadar minör anlatılar ile de pekala aktarılmaktaydı. 'Minör edebiyat' kavramını, Deleuze ve Guattari (2000), Kafka'nın edebiyatını söküme uğratarak inceledikleri 'Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin' adlı kitaplarında tartışmaya açarlar. Minör anlatı olarak da ifade edilebilecek kavramı Deleuze ve Guattari, önce dil üzerinden tanımını yaparlar. Minör bir dilin edebiyatının olamayacağını, daha ziyade bu anlatı biçiminin, bir azınlığın majör (meta) bir dilde yaptığı edebiyata karşılık geldiğini savunurlar. Bir başka deyişle, yazarlar, minör anlatıların majör olanların içerisinden çıktığını ifade ederler. Majör olmadan minörün oluşması için de bir fırsatın ortaya çıkamayacağını belirtirler. Huyssen (2015) ise, majör olanın kendisini, minör olan anlatılar ile var ettiğini savunurken, bir meta-anlatının kurulabilmesi için minör anlatıların mevcutta bulunması gerektiğini yazar. Dolayısıyla, çok da keskin sınırlar çekme girişiminde bulunmadan, modernitenin bu iki anlatı biçiminin, birbirlerinin varlığı ile mümkün olduğu sonucuna varılabilir.

Kafka'dan epey önce, 1891 yılında, Samipaşazade Sezai (2018), Osmanlı coğrafyasında 'Küçük Şeyler' adında, içerisinde çeşitli kısa öyküler barındıran bir kitap yayımlar. Sezai, güneş sisteminin özelliklerini anlatmakla, mikroskobik bir böceği anlatmanın bir farkının olmadığını söyler. Ne var ki, ayrıntılı, mükemmel addedilen kitaplarda, böylesi küçük şeylerin eksikliğinden yakınır. Yazar için anlatı olarak, küçük şeylerin önemi pek büyüktür. Sezai, bir nevi minör anlatıların gerekliliğini vurgulayan bir fikir oluşturur.

Deleuze ve Guattari (2000) metinlerinde, minör olanı üç farklı karakter ile çözümünü yaparlar. İlk kip olarak, bu anlatı biçiminin yersiz-yurdsuzlaştıran[10] bir eğilim içerisinde olduğunu vurgularlar. Merkezi düşünce geleneğine (meta-anlatı) karşı yersiz-yurdsuzluk kavramı, modernin geçici, uçucu anlamıyla benzerlik kurar. Bir yere kök salmak, o kültürün formlarına aşina olmak ve geleneğine katkı sağlamaktır. Öte yandan, yersiz-yurduz olan, her an yeni formlar ile temas kurmayı gerektiren, anlık deneyimler ile bir hayat geçirendir. Deleuze ve Guattari (2000), minör anlatıyı, majör kullanımda olan bir dilin yersiz-yurdsuzlaştırılması olarak okur. Prag'da yaşayan Kafka, metinlerini Almanca yazar. Minör, belki bir daha başka türlü kurulamayacak anlatılar içeren dili ile, majör (ulus-devlet) bir dili katı formlar ile yerleşmiş yerini yurdsuzlaştırır. Benzer bir şekilde, 19.yy sonunda Sezai (2018) de, edebiyatta anlatımların yetkinliğinin, Arapça ve Farsça tamlamaların doğruluğu üzerinden ölçüldüğünden yakınır. Eleştirilerin, itirazların hep bu boyutta tartışıldığını, buna karşılık başka dillerin (yersiz-yurdsuzlaşmış Osmanlıca) açabileceği potansiyellerin sorgulanması gereğini dile getirir. Minör anlatılar, bilinçli bir şekilde fakirleştirilmiş, süsten ve gramerden arınmış bir dil edinir ve gücünü buradan, majör olan dili eğerek alır (Stoner, 2012).

Deleuze ve Guattari (2000), minör anlatıların ikinci kipi olarak, anlatılarda barınan tüm olayların siyasal olduğunu belirtirler. Büyük edebiyatlarda, toplumsal ortam, arka plan olarak kullanılır fakat minör anlatılarda küçücük durumlar, doğrudan toplumsal ortamı etkileyen ve dönüştüren bir anlatı karakterine bürünür. Yine Sezai'nin (2018), kitabındaki bir öykü, bu kipi açıklayan niteliktedir. Çiftlik sahibinin oğlunun, yeni gömleğinin yanmasının bütün köyü etkileyen bir olaya dönüşmesi, onun için, minör anlatının ilgilendiği küçük şeylerin gücünü gösterir niteliktedir.

Son kip olarak, Deleuze ve Guattari (2000), minör anlatıların kolektif değer taşıdığını belirtirler. Bu anlamda, anlatıyı kuran yazar da anlatı içerisindeki bireyler de ustalaşmaz veya yetenekli atfedilmezler. Dolayısıyla, sıkıntılar, kazanımlar,

[10] Yersiz-yurdsuz (*deterritorialization*) kavramı, Deleuze ve Guattari (1987)'nin sıklıkla kullandığı bir kavram olarak belirir. Deleuze ve Guattari'ye göre, yersiz-yurdsuz düşünme biçimi, merkezde hâkim olan düşünceye karşı direnç gösterir. Merkezi düşünceden sapmalar yaratarak, çoğul merkezler yaratır. Fransızca'da olmayan bu kavramı *territoire* kelimesi üzerinden üretirler. Türkçe çevirisi için Ali Akay, özellikle yer ve yurd (yurd göçebe toplum, yurt ulus devlete atıf olduğu için) kelimelerinin birleşimi ile Deleuze ve Guattari'nin tanımına en uygun olduğunu düşünür. Appadurai (1996) ise, kavramı modern dünyanın odak güçlerinden biri olarak görerek, yersiz-yurdsuzlaşanların medya bağlamında bir araya getirilmesini konu edinir.

iyimserlikler, kolektif bir toplumun parçası olarak ifade bulurlar. Eleştiriler alsa da, Sezai (2018), bir önceki kitabı olan 'Sergüzeşt' için, bir nefeste yazdığını belirtir ve böyle bir süreç ile anlatı kurduğu için, iftihar ettiğini övünerek yazar. Yazar olarak kendisini koyduğu pozisyonu gösterir; anlatıyı oluştururken ustalaşmış bir tavır takınmadığını, başyapıt üretmeye çalışmadığını aktarır. Modernin geçici, uçucu tanımı ile ilişkili bir anlatı kurma pratiği ortaya koyar.

Heynen (2011), modernite anlatılarının bu ekseninde konumlanan anlatılar için, pastoral karşıtı bakış ile üretildiklerini belirtir. Meta-anlatıların ürettiği, çözüm bulan ve ilerlemeci bakışı sunan anlatılar yerine, uyuşmazlıkların ve çatışmaların olduğu, çelişkiler içeren anlatılar olduklarını söyler. Sezai (2018), bu kavramsallaştırmayı destekler bir şekilde anlatıya dönüştürdüğü küçük şeylerin huzursuz, hassas, hatta yer yer iniltili olduğunu vurgular. Bu yönde üretilen anlatıların, meta-anlatılara göre karşı eksende konumlanan kabaca karakterleri şu kavramlar ile sıralanabilir: Başı sonu belli olmayan, tarihsel tutarlılığı olmayan, anakronik, parçalı, düşünmeye sevk eden, her seferinde formları tekrar sorgulatan, eklektik, sonuca götürmeyen, tereddütlü, açmazlı, ikilemli, yıkan, problem yaratan, huzursuz, endişeli ve yaşama içkin kavramlar ile dilini üreten.

Anlatı ve modernite kavramlarının birbiri ile ilişkisi özelinde meta ve minör anlatılar ön plana çıkıyor. Bu ikili anlatı kurma yapısının, modernleşen dünyayı anlamak üzere, ya hızla değişen dünyayı kendi lehine çevirmeye çalışma ya da onun sıkıntıları ile yüzleşme gibi farklı boyutları ile, 19.yy. ortalarından beri yaygın bir biçimde üretildikleri gözlemlenir. Tez, bu noktada, mimarlık kültürü içerisinde toplumsal mekânın üretimine odaklanır. Toplumsal mekân, fiziki dünyada bulunan somut malzemeler ile inşa edilirken, bir yandan da anlatılar ile faklı mecralar içerisinde üretilir. Bu üretimler özellikle modernleşme sürecinde gitgide çoğalırlar. Dolayısıyla, bireylerin modernite deneyimlerine mekânsal anlatılar da sızmış olurlar. Bir sonraki bölümün odağını, hem meta-anlatılar hem de minör anlatılar ile toplumsal mekânın üretimi oluşturur.

2.2 Toplumsal Mekânın Anlatılar İle Üretimi

Colomina (1994), modernite ile beraber mimarlığın üretim alanının fotoğraflara, filmlere, basılı yayınlara ve sergilere kaydığını belirtir. 19.yy. ile beraber, fiziksel duvarların algısından ziyade imgeler ile, görsel anlatılar ile algılanan bir mekân

algısının yerleştiğini tespit eder. 1831'de Victor Hugo, ünlü Notre-Dame de Paris eserinde, basım kültürünün maddi olan mimarlık ürününün önüne geçtiğini belirten cümleyi yazar ve "kitabın, anıtı öldüreceğini" savunur (Hvattum & Hultzsch, 2018). Bir şeyler değişmek üzeredir. Bir yandan yapılı çevre modernleşme sürecinde hızla değişmekte, bir yandan da kitle iletişim araçları ile bu değişim, pek çok birey tarafından hızla algılanır ve tartışılır. Dolayısıyla, mekânın üretimi ve onun alımlanması modernite ve mimarlık için başlı başına bir konu olur.

Günümüzde, herhangi bir modern mimarlık kuramı üzerine çalışılmış bir kitap incelense, içerisinde bolca dönemin toplumsal anlatıları bulunacaktır. Bunun sebebi, tarihte hiç olmadığı kadar, modern dönemlerde mimarlık, toplumu ilgilendiren bir konu olur. Foucault'ya (1998) göre, mimarlık her zaman politik bir sahanın konusudur. Fakat, 18.yy. sonunda toplum fikrinin kitlesel ölçekte yerleşmeye başlaması ile beraber, mekânın üretimi de toplumun hiç olmadığı kadar büyük bir ölçeğinde tartışılan bir konu olur. Toplum fikri üzerine düşünen Baker (2018), toplumun, bireyin kendi alanının sona erdiğini hissetiği anda ve davranışları üzerinde yaptırımcı bir üst eyleyicilik hissettiği anda başladığını savunur. Dolayısıyla, toplum fikri yaşama içkin değil, aşkın kavramlarla düzenlenir. Böylece, toplumun düzeninin nasıl olması gerektiği, kentin nasıl işlemesi gerektiği, evlerin nasıl inşa edilmesi gerektiği gibi konular, kitleleri ilgilendiren basılı kültürün bir parçası olarak yer alırlar. Toplumsal mekân kavramı ise özellikle kentli bireylerin odağında yer alır.

Lefebvre (1992), 'The Production of Space' metninde kapsamlı olarak toplumsal mekânın üretiminde ortaya çıkan üçlü kavramsal itkiyi inceler. Bunlardan ilki, 'mekânsal pratikler' adını verdiği gündelik hayatın sürdüğü pratiklerdir. Bir mekânın üretiminde bu itki, çok yavaş olarak etkir. Bir patika, yıllarca üzerinden birileri geçtikçe aşınır, yola dönüşür. Farklılık ürettiğinin farkına varmayan, kendi farklılığını kayıt altına almayan pratiklerdir bunlar. Modern öncesi dönemler, neredeyse tamamen bu pratikler dahilinde vuku bulur.

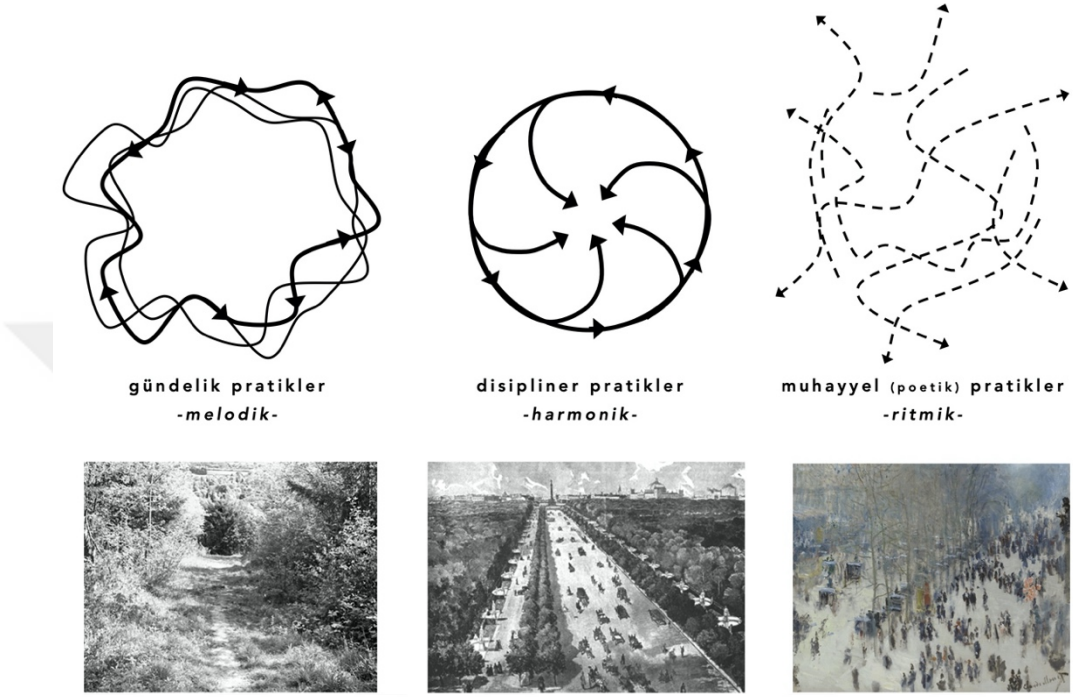
Lefebvre (1992), toplumsal mekânın üretimi için önerdiği ikinci itkiyi ise, 'mekân temsilleri' adını verdiği söylemsel pratikler olarak yazar. Bu pratikler, modernleşme süreci ile başlar ve sınırlar, kategoriler ve tanımlamalar üreten pratiklerdir. Bu alan, bilim insanlarının, mimarların, plancıların alanıdır. Artık yol patikanın aşınmasıyla oluşmaz, çoğunlukla yukarıdan bir bakış ile, bir masa etrafında toplanan yetkililer

tarafından verilen kararlarla oluşturulur. Haritalar çizilir ve hangi yolların o haritaya dahil edileceği, birbirleri ile nasıl hiyerarşik ilişki kuracakları tasarlanır. Yolun mekânsal organizasyonu tasarlanarak, yayalar ve arabaların kullanacakları güzergahlar belirlenir. Kaldırım, trafik ışığı gibi yolun sistemini oluşturan elemanlar bu pratikler dahilinde ortaya çıkar. Söz gelimi, yollar bu pratik ile disipline edilmeden önce (modern öncesi dönemlerde) yayalar ve at arabaları aynı güzergahı kullanan bir karmaşık düzenek içerisinde olur. Erken fotoğraf ve resimlerde buna benzer yollar bulmak mümkündür. Sadece mimarlık pratiğinde değil, aynı zamanda, örneğin tıp alanında hangi bedenler normal, hangileri ucube olduğu da bu disipliner pratiklerin bir parçası olarak vuku bulur (Ancet, 2010).

Lefebvre (1992), toplumsal mekânın üretimine katıldığını savunduğu üçüncü itki ise 'temsil mekânları'dır. Bu alan anlatıların alanıdır. Mekân, bu itki ile, imgeler ve semboller üzerinden okunarak üretilir. Temsil mekânı, fiziksel çevrenin üzerinde onu sembolik anlatılara dönüştürerek var eder. Tasarlanıp, açılan bir yolun üzerinde bulunan işaretler veya yol üzerine yapılmış bir yağlı boya resmi gibi pratikler ile o yol, toplumsal anlamda, diğer yollardan başka bir kimliğe bürünmüş olur.

Bu üçlü mekân kavramsallaştırmasının ötesinde Lefebvre bir de pratikler kuramı ile zaman üzerine metinler üretir (Şekil 2.2). Bunun nedeni, mekânın sabit değil, pratikler ile sürekli değişen bir olgu olarak ele almasıdır. Bu pratikleri melodik gündelik hayat pratikleri, harmonik disipliner pratikler ve ritmik poetik pratikler olarak belirtir (Lefebvre, 2017). Bahsi geçen toplumsal mekân üretimi itkilerine eş bir teori oluşturur. Dolayısıyla pratikler ile mekânlar birbirini daima sarmalar. Bir başka deyişle, bir pratik ömrünü tamamlayıp diğerine geçilmez. Toplumsal mekân bu pratikler dahilinde her daim oluş içerisindedir. Söz gelimi, Galata Köprüsü, açıklayıcı bir örnek oluşturabilir. Üzerinde, gündelik hayatın bir parçası olarak mekânsal pratikler akar. Gündelik hayatta köprünün üzerinden geçerken, onu aşılacak bir yol olarak algılayabiliriz. Her seferinde, bizim niteliğimizi değiştirecek bir fark yaratmaz ya da bunun farkına varmayız. Öte yandan köprünün kendisi, tasarlanmış, disipliner sınırlara sokulmuş bir yapıdadır. Plancıların, yol uzmanlarının hemfikir olduğu belli başlı disipliner pratikler ile şekillendirdiği kurallar dahilinde köprü üzerinde var oluruz. Yolun ortasından yürüyemeyiz. Dolayısıyla bu yönüyle de söylemsel pratiklerin bir parçası olmaya devam eder. Bir yandan da köprü hakkında yazılan şiirler, romanlar

veya örneğin Fatih Akın'ın (2005) 'Crossing The Bridge' filmi köprüyü sadece üzerinden akıp gidilen bir yol olmaktan çıkarıp bir anlatının parçası haline getirir. Köprü, farklı mecralardaki çeşitli anlatılara nakledilerek temsil mekânı olarak vücut bulur. Tüm bu pratiklerin hepsi beraber bir sarmal oluşturarak ve oluşturmaya devam ederek, Galata Köprüsü'nü toplumsal mekânın bir bileşeni olmasını sağlar.



Şekil 2.2 : Lefebvre'in pratikler üzerine kuramı.

Lefebvre'in kuramsallaştırmasına bir de tezin omurga kavramı olan anlatı üzerinden örneklendirmek isterim. Söz gelimi, melodik olan gündelik hayat pratikleri ekseninde masallar veya ninniler örnek oluşturabilir. Duymaya alışırız ve dönüştürmeye çalışmayız. Her yeniden anlatıldığında farklılık üretilse de bu farklılıkların tespitini gerçekleştirmeden dinlemeye devam ederiz. İçerisinde barındırdıkları mekânlar da ne zamana ne de belli bir coğrafyaya özgüdür, jeneriktir. Ormanda geçen bir masalın, Dünya'da hangi orman özelinde üretildiğinin önemini aramayız. O ormanı, sadece korku anlatısını güçlendiren bir mekân olarak alımlarız. Öte yandan, haber anlatıları, harmonik olan disipliner pratikler ile şekillenir. Belli bir disiplinin çizdiği çerçeveler dahilinde anlatıyı oluşturan terminolojileri (sözcükleri, imgeleri) vardır. Anlatılaştırdığı mekân ve zaman çok net tabirler ile belirir. Haberlerin içerisine dahil edilen anlatılar, gündemde önem arz edenler olur. Bir gündelik hayat anlatısı ancak ilgi çekici bir durum teşkil ettiğinde haberin içerisine dahil edilir. Bir diğer yandan ise, ritmik olan poetik pratiklere, şiir gibi duygu uyandıran anlatılar örnek verilebilir. İlk

okuyuşta ne anlattığı hemen anlaşılmayan, düşünmeye sevk eden bu anlatılar, bireyler üzerinde hayal kurmayı, rüya görmeyi tetikler. Bahsi geçtiği gibi, anlatı pratikleri de birbirlerinden sıkı sıkıya ayrılmaz. Bazen bir şiir haber değeri taşır, bazen de yeniyi üreten bir masal oluşturulabilir. Özellikle Servet-i Fünûn gibi erken resimli dergiler bağlamında, anlatı pratikleri bu üç pratiği beraber bünyesinde barındırarak mekânları anlatıya dönüştürdüğünü savunuyorum.

Balshaw & Liam (1999), makalelerinde Lefebvre'e benzer bir eksende, gündelik yaşanan mekân ile hayal edilen ve anlatıya aktarılan mekân temsillerinin farklı olabileceğini kentsel mekân temsilleri üzerinden değerlendirir. Mekânın bir sahne değil operatif, dönüşen bir alan olduğunu vurgulayan yazarlar, toplumsal mekânın üretiminin sadece maddesel çevrenin üretimi ile değil, onun görsel kültürünün de (ayrıca metinsel ve diğer anlatı mecraları ile de) simultane üretimi ile olduğunu vurgularlar. Bu bağlamda, temsil edilen toplumsal mekân ile fiziki olarak üretilen mekânın ilişkisi arasında tutarsızlıklar mümkündür. Maddi gerçeklik ilişkisinin ötesinde, toplumsala dair birikimler kritiktir. Kracauer (2011), mekânsal imgelerin toplumun rüyası olduğunu belirtir. Bir mekânsal imge neyi deşifre ederse, toplumsal gerçekliğin temeli de orada kendini sunduğunu savunur. Dolayısıyla, toplumsal gerçeklik, sadece maddi dünya değil, aynı zamanda hayaller, arzular, rüyaların da alanını işaret eder.

Bir önceki bölüm dahilinde değerlendirdiğim modernite deneyiminin yarattığı açmazlar ile üretilen meta ve minör anlatıların, toplumsal mekâna odaklananları bir sonraki iki bölümün konusu olur.

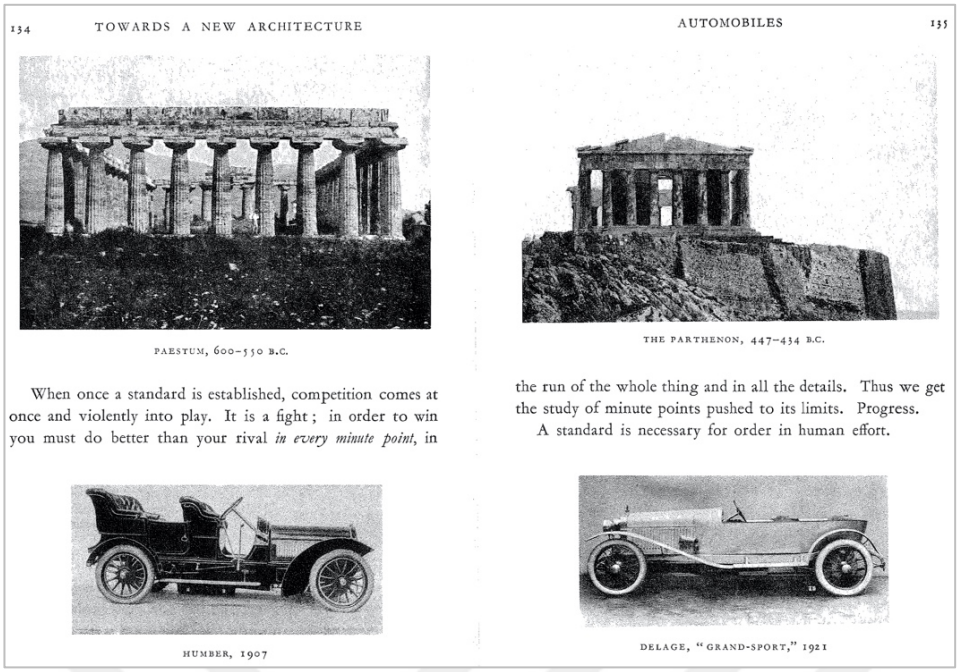
2.2.1 Toplumsal Mekânın Meta-Anlatılar İle Üretimi

Toplumsal mekânın anlatılar ile üretimi için, öncelikle bu bağlamda üretilen meta-anlatıları örneklendirerek başlıyorum. Modernleşmenin getirdiği kaygılar, mimarlık disiplininde yankısını oldukça kuvvetli bir şekilde bulur. Özellikle, yapılı çevreye dair olup biten değişiklikler, mimarları ve mimari kuramcıları epeyce heyecanlandırır. İlerlemeci bir çizgiden bakan mimarlar, tarihsel olarak yeni bir çağın başladığı inancına sahiptir. Dolayısıyla, hızla fiziksel çevrenin de bu çağa uygun bir şekilde inşa edilmesini salık verirler. Modern mimarlık düşünüldüğünde akla gelen ilk isimlerden olan Le Corbusier (1887-1965), toplumsal mekânın meta-anlatılar ile üretimi konusunda da ön plana çıkar.

Corbusier'in (1999) ilk yayını 1923 yılında basılan ünlü 'Toward an Architecture'[11] kitabı isminden de anlaşılacağı gibi ilerlemeci bir çizgidedir. Kitabın içerisinde 'devrim', 'yönlendirici ilkeler', 'düzenleyici çizgiler' gibi başlıklar ile açılan bölümler içerisinde, sorunlu bulduğu toplumsal mekânın problemlerini çözme yolları önerilir. Bunu yaparken de kendinden emin bir anlatı tonu ile, nereye bakılması gerektiği tarif edilir. Corbusier, muazzam bir çağın başladığını (tarihsel çizginin keskin sınırlarını çekerek) haber vererek, bu yeni çağın yeni ruhu olduğunu belirtir. Bu doğrultuda tasarlanmış bir yığın işin ortaya çıktığını, özellikle endüstriyel üretimde bunun aranması gerektiğini savunur. Buradan da, çağın üslubunun (tarihteki diğer anlatılan üsluplara eşdeğer bir dil ile) bu olduğunu; buharlı gemiler, uçaklar, otomobillerden öğrenilmesi gerekenleri okuyuculara aktarır. Toplum mekânizmasının ciddi bir şekilde çalışmaz olduğundan yakınarak, altında yatan nedenin de süregiden mimarlık olduğunu vurgular. Düzensizlik, Corbusier için neredeyse çıldırtıcıdır, öyle ki düzenleyici çizgilerin aklı doyurduğundan bahseder.

Corbusier, döneminde kitlesel iletişime en heveskar mimarlardan biri olmuştur. Basılı medyayı çok iyi anlar ve onu mimarlık görüşünü yaymak için kullanır. Söylemlerini böyle bir kitapta bir araya getirerek yayınlama teşebbüsü de bunun bir parçasıdır. Aynı yayında, hem mevcut olanın hem de tasarıma dair olanın bir arada yer alabileceğini kavrar (Colomina, 2002). Kitabın içerisinde, modern mimarlık üzerine meta-anlatısını güçlendirecek karşılaştırmalı görsel anlatılar yerleştirir. Örneğin, Parthenon ve 1921 model 'Grand Sport' bir otomobil aynı sayfada yer alır. Seçtiği imgeler, ya antik Yunan'a, geçmişte uzak bir noktaya, ya da hayalini kurduğu yeni çağı imleyen geleceğe götürür. Şekil 2.3 özelinde, tapınak mimarisindeki standartlaşan yapı unsurları ile otomobillerin standartlaşan parçaları arasında benzerlik ilişkisi kurar. Standartlaşmanın ekonomik ve toplumsal bir gereklilik olduğu meta-anlatısını kurarken, Parthenon'a bakan gözün artık onu mekânik bileşenler ile görmesi gerektiğini yazar. İnşa edilirken, tüm yapısal bileşenlerin zaten bilindiğini, aynı otomobil gibi bu standart parçaların bir araya getirilerek 'ahenkli' bir mimarinin mümkün olduğunu belirtir.

[11] Fransızca olarak yazılan kitabın 1927'deki ilk İngilizce çevirisi, 'Towards a New Architecture'dır. Bu başlık, Türkçe'de de yıllarca kullanılmış olup 'Yeni Bir Mimarlığa Doğru' olarak çevrilir. Yeni kelimesi ilerlemeci anlatı biçimini, biten bir dönemi işaret edip geleceğe doğru yönlendirdiği için daha kuvvetlidir. Belki de bu yüzden 1927 yılının ruhu ile çevirmen de bunu tercih etmek istemiştir.



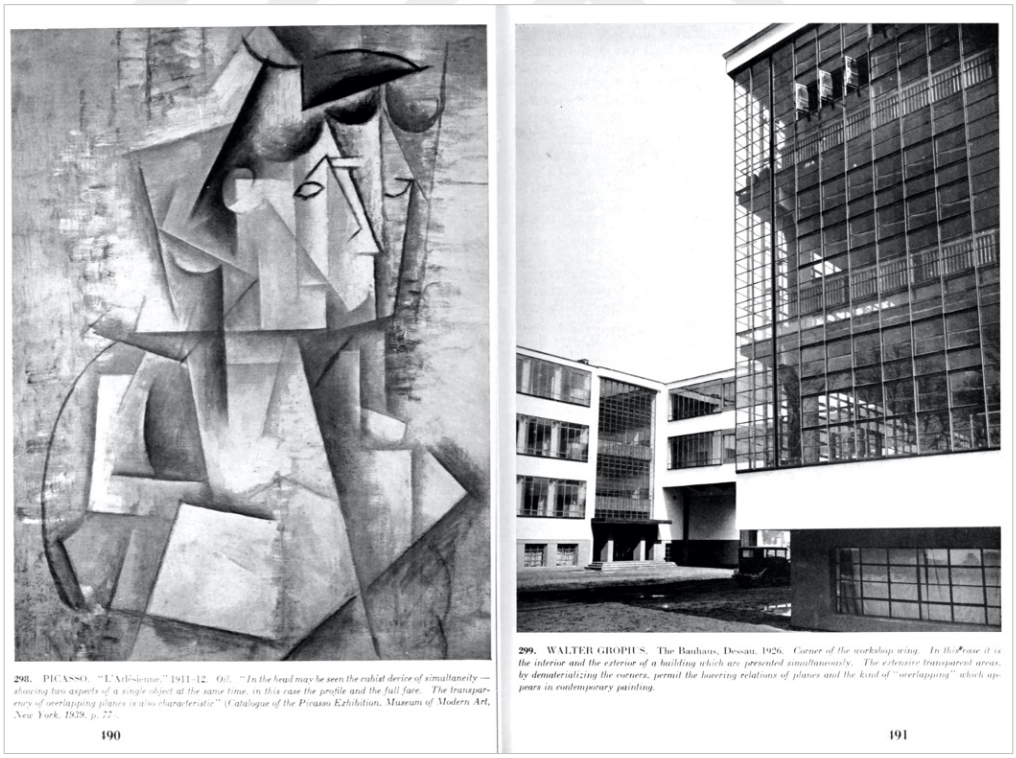
Şekil 2.3 : Antik Yunan tapınakları ve yeni model otomobiller.

Mekân anlatıları özelinde meta-anlatının en çok kullandığı zamansal aralıklar, tam tanımlanamayan, belirsiz bir aralıkta zihnin sabitlenmesini hedefleyen uzak geçmiş ve uzak gelecek noktalarıdır. Ulus devlet ve milliyetçilik anlatılarının da en çok kullandığı meta-anlatı biçiminin bu strüktürde olması şaşırtıcı değildir. Devrim ve savaşlar sonrası kurulan ulusların ürettiği anlatılar genellikle kadim bir tarihte köklerini bularak geleceğe doğru ilerlemeci bir çizgidedir. Dolayısıyla, yakın tarihteki yaşanılan kimlik hiçe sayılarak, uzak bir geçmişe kök salınır (Matossian, 1994). Corbusier (1999) de, benzer bir şekilde 'mimarlık ya da devrim' başlıklı ibareye de yer verererek, neredeyse ulus devletlerin meta-anlatılarına benzer bir yapı kurar. Bunu yaparken de yaşadığı veya yakın dönemin mimarlığına bakmayı reddederek kadim bir tarihe modern mimarlığı temellendirerek ilerlemeci bir yön bulur.

Toplumsal mekânın meta-anlatılar ile üretimine katılan bir başka isim olarak tarihçi ve mimarlık kuramcısı Siegfried Giedion (1888-1968) verilebilir. Heynen'e (2011) göre, Giedion pastoral bir modernite kavramını mimarlık tarihi içerisinden değerlendirerek, tek bir doğrultuda evrimsel örüntü içeren bir mimarlık tarihinin temelini oluşturur. Giedion (2009), ilk kitaplarında modernitenin geçici, anlık deneyimlerine daha çok odaklanarak, onu olumlayan bir yerden yaklaşmasına rağmen, özellikle 1941 yılında yazdığı ünlü 'Space, Time and Architecture' kitabında, kendi tabiri ile, çelişkili eğilimlerden çıkış yolu bulma kaygısı taşıyanlar için yazdığını belirtir. Çelik'e (2015b) göre bu kitap, özellikle teknolojik olan modernitenin seçilmiş

belli yönlerini bilinçli olarak öne çıkaran ve bu hareketi yücelten bir manifesto işlevi görür. Giedion, alınması gereken yolu net bir şekilde çizer ve yeni bir üslup olarak modern mimarlığın tarihteki yerini konumlandırdığı bir anlatım dili kurar. Corbusier gibi Giedion da meta-anlatısını üretirken kağıt mekânının potansiyelini keşfeder. Yan yana sayfalara yerleştirdiği farklı görsel anlatılar ile okuyucuya karşılaştırmalı ve argümanının anlaşılırlığını kolaylaştıracak bir bakış atmaya davet eder. Corbusier gibi Giedion'da antik zamanlara uzanan imgeler de yerleştirse de, daha çok üslup olarak cisimleşmiş olan 'modern sanat' içerisinden örnekler ile argümanını güçlendirir.

Söz gelimi, Şekil 2.4 dahilinde Picasso'nun bir tablosu ile Gropius'un Bauhaus yapısı yan yana gelir. Her iki görsel anlatı üzerinde saydamlık olgusunu göstermeyi hedefler. Giedion, Picasso'nun portre resminde farklı perspektiflerden üretilmiş yüzeylerin üst üste gelerek oluşturduğu saydamlıktan bahsederken, Bauhaus özelinde köşenin malzemesizleşerek farklı yüzeylerin beraber görünür olduğunu yazar. Bu üst üst gelme (*overlapping*) ediminin sadece mühendislik bağlamında düşünülemeyeceğini çağdaş resimden öğrenilen sanatsal ifadeler ile mümkün olduğunu belirtir.


298. PICASSO. "L'Arlésienne." 1911–12. Oil. "In the head may be seen the cubist device of simultaneity — showing two aspects of a single object at the same time, in this case the profile and the full face. The transparency of overlapping planes is also characteristic" (Catalogue of the Picasso Exhibition, Museum of Modern Art, New York, 1939, p. 77).

190

299. WALTER GROPIUS. The Bauhaus, Dessau. 1926. Corner of the workshop wing. In this case it is the interior and the exterior of a building which are presented simultaneously. The extensive transparent areas, by dematerializing the corners, permit the hovering relations of planes and the kind of "overlapping" which appears in contemporary painting.

191

Şekil 2.4 : Saydamlık bağlamında Picasso ve Gropius'a ortak bakış.

Modernite sıkıntısı olarak ele alınan, düşünce ve duygu dünyası arasında oluşan uçurumun, yeni mimarlık ile aşılacağını bildirir. Bunu yaparken de bu yeni mimarlığın toplumsal boyutuna değinmez. Çünkü, bağlam ve yer unsurlarını konuşmaya sevk

eden toplumsal boyut meta-anlatıyı dağıtır, tutarsızlaştırır. Aşkın kavramlar (eşzamanlılık, dinamizm, saydamlık, çokyüzlülük gibi) ile döneminin mimarlarının (Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, Jørn Utzon) işlerini örnek göstererek, kaybolan verili formları tekrar oluşturmaya çalışan bir meta-anlatı inşa eder. Modern mimarlığı düz bir çizgide ilerleyen tarihselliğe yerleştirir. Ürettiği kavramlar da, sonrasında modern mimarlık konuşulduğunda ilk akla gelen ezberlenmiş kavramlar olmaya devam eder.

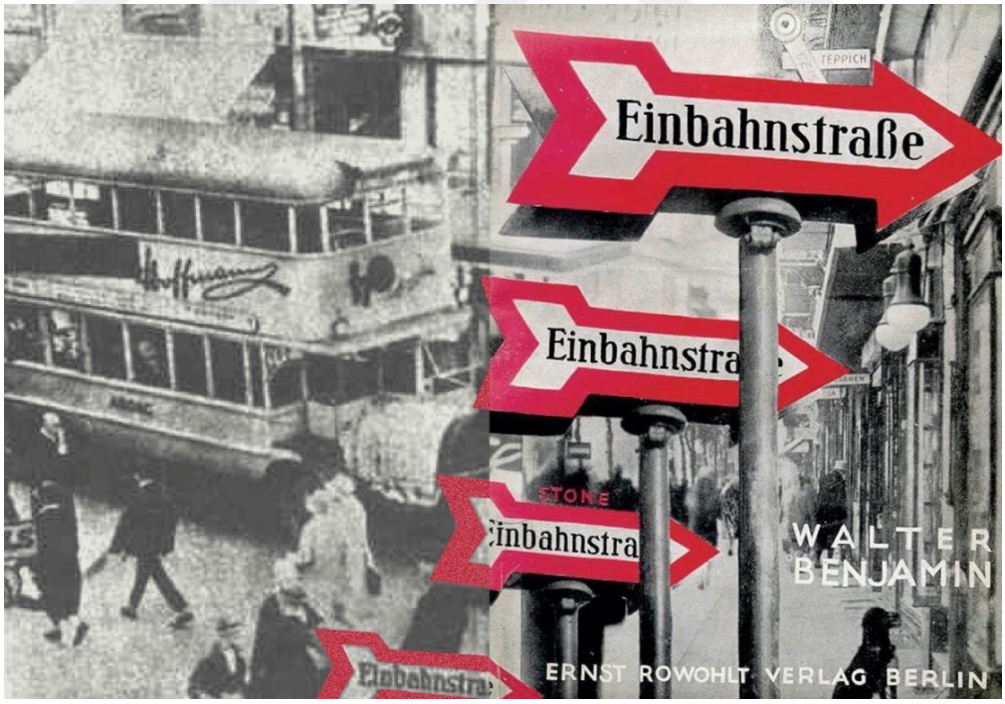
Toplumsal mekânın meta-anlatılar ile üretimi, onu tutarlı bir alana yerleştirir. Bu sayede yerden bağımsız bir algılama ile modernite ve mekân ilişkisi belirmesi mümkün olur. Dünyanın dört bir yanında, modern mimarlık düşünüldüğünde akla gelen; rasyonellik, işlevsellik, düzen gibi kavramlar, bu anlatıların eşliğinde oluşur. Dolayısıyla, modernite deneyimleri ile beraber katı formların, geleneklerin bozulmaya meyilli yapısı tekrar yeni bir form (modern mimarlık) etrafında katılaştırılmaya çalışılır. Bunun yanında daha tereddütlü, tutarsız ve parçalı minör anlatılar da üretilmiştir. Bir yandan meta-anlatılar ile modern mimarlık büyük bir hikaye etrafında katılaştırılırken, diğer yandan da içerisinden sızan minör anlatılar ile toplumsal mekânın üretimi söz konusu olur.

2.2.2 Toplumsal Mekânın Minör Anlatılar İle Üretimi

Toplumsal mekânın üretimine dair meta-anlatılara alternatif olarak minör anlatıların görünür kılınması özellikle fenomenolojinin açtığı bir alandır. Filozof Edmund Husserl (1859-1938), modernite içerisinde küçük hikayeleri, tek büyük hikayeye dönüştüren anlatıları eleştirerek, pozitif bilimlerin düşünceyi tektipleştiren anlatısına karşı çıkar (Bleeckere & Gerards, 2017). Husserl (1970), 1930'larda tamamlayamadığı çalışmasında, fenomen kavramını ileri sürerek modernite anlatısını zenginleştirmeyi, çoğaltmayı önerir. Fenomenleri, insan ve etrafındaki şeyler olarak tanımlar. Söz gelimi, insan ve içinde bulunduğu ev örneği üzerinden düşünebiliriz. Fenomenoloji, evin boyası, piyasa fiyatı veya yapılış üslubundan ziyade, o evi ev yapan ne sorusu ile ilgilenir. Bunun gibi sorular sorarak, sadece yüzeyde bulunan bilgilerin ötesinde, o fenomenin (evin) bireyler üzerinde var olma mekânizmalarının anlatısını oluşturmak gerektiğini savunur. Böylece her evin, birbirleri ile standartlaşmayan birçok anlatısını kurmak mümkün olur. Dolayısıyla, içinde bulunulan dünyayı algılamanın,

yorumlamanın ve anlatmanın ancak çoğul perspektifler ile olabileceği gibi yeni bir düşünme biçimi ortaya atar.

Toplumsal mekâna dair minör anlatılara odaklanan Huyssen (2015), 'Miniature Metropolis' adlı metninde, *miniature* kavramını küçük, küçücük olarak ele alır. Modernite deneyimi anlatılarını küçük, kısa (minör) metinlerde arar. Bu gibi anlatılar, 19.yy.'ın yeni medya ve baskı yöntemlerinin ve görsel anlatılarının yön verdiği, gazeteler, dergiler, fotoğraflar, radyo kayıtları, kısa filmlerde vuku bulur. Bu minör anlatıların bilerek kısa formda, fragmente biçimde vücut bularak, hızlı, kafası dağınık gözlemci ve okuyucu kitlesine yayıldıklarını vurgular. Walter Benjamin, Siegfried Kracauer gibi düşünürlerin kısa metinleri daha sonraları kitaplaştırılsa da, ilk yayınlandıklarında minör anlatı formunda yayılırlar. Toplumsal mekânı, makroskopik haritalar ve ulusal ansiklopedilerin aksine, bütüncül olmaya çalışmayan mikroskobik yoğunlaşmalar ile anlatıya dönüştürürler. Bu yeni formlar, formsuzluk olarak belirirken, her bir düşünür yersiz-yurdsuzlaştırdıkları yeni görsel kültür ile düşünen yazma biçimine ayrı ayrı isimler verir: Benjamin - *Denkbilder*; Kracauer - *Raumbilder*[12]; Hofmannsthal - *Wortbild*; Jünger - *Körperbild* gibi (Huyssen, 2015).



Şekil 2.5 : Einbahnstrasse kitabı için Sasha Stone'un kapak tasarımı.

[12] *Raumbilder*, mekân-imgeler olarak Türkçe'ye çevrilebilir. Kracauer metinleri için bu tanımı kendi yapar. Yapılı kentsel çevre ile birey tahayyüllerinin yakın ilişkide ele aldığı metin formları bu kapsama dahil edilir.

Söz gelimi, *Denkbilder*, Almanca'da 'düşünce imgeleri' demektir. Bu tanımı Adorno (2004), Benjamin'in 'Einbahnstrasse' adlı kitapta toplanan metinleri için tanımlar. Benjamin (1993b), bu kitabında bazen nesnelerle, bazen çocukluk anılarıyla, bazen de rüya imgeleriyle düşünmeye sevk ederek kültür tarihi üzerine minör metinlerini üretir. Benjamin'in ürettiği yeni metinsel anlatı pratiği aynı zamanda Şekil 2.5'de 1928 yılında Sasha Stone'un[13] bu kitaba yaptığı kapak tasarımı ile görsel olarak da karşılığını bulduğunu düşünüyorum. Stone, resimli dergilerde de çalışan bir fotoğrafçı olarak bu görsel anlatı bağlamında, farklı tarihlerden ve bağlamlardan fotoğrafların montajı ile bir anlatı oluşturur. Ön ve arka kapağa yayılan montaj dahilinde, 19.yy. sokak hattı boyunca mağaza sırasını ve 20.yy. çift katlı otobüsleri beraber yer alır. *Einbahnstrasse* işareti ise, 1920lerin Weimar Almanya'sına işaret eder ve montajda yerleştirilme biçimi, görsel anlatının çerçevesinin ötesine kitabın içerisine doğru sürükler. Bu imaj salt bir imgeyi çağrıştırmaktansa, tarihin faklı anlarının yan yana gelerek biriken yoğunlaşmış bir imgeye dönüşmesiyle cisimleşir. Dolayısıyla, tutarlı, problem çözen, bir anda kavranabilen bir anlatı yerine, düşünmeye sevk eden bir dil ile tek sefere mahsus bir form olarak belirir. Söz gelimi, böyle bir kapak tasarımına bakan bir okuyucu, metinler ve kitaplar üzerine verili formlar ile bir bakış attığında, kitabın içeriğinde ne olduğunu kestiremez. Aksine, ne olduğunu anlamaya çalışırken üzerinde düşünmeye başlayan bir süreç meydana gelir. Bu pratik ise, minör anlatıların önemli bulduğum yapısını oluşturur.

Benjamin (1993a), tamamlayamadığı ünlü eseri 'Passagenwerk'de (Pasajlar) 19.yy'ın karakterini mimarlığın fizyonomisi üzerinden okur. Paris'in pasajları[14], onun üretmeye çalıştığı yoğunlaştırılmış anlatılarının kronolojik olmayan bir tarihsel okuması olarak iş görür ve bu şekilde anlatılarında cisimleşir. Dolayısıyla, modernite deneyimi anlatıya nakledilirken kentte vuku bulan deneyimler ile toplumsal mekânın üretimine

[13] Rusya kökenli sanatçı Sasha Stone (1895-1940), Berlin'de geçirdiği yıllarda film fotoğraf gibi yeni medya üzerine özgün deneyler yapar. Berlin in Bilder (Resimlerle Berlin) adlı bir fotoğraf kitabı vardır. Bu kitap dahilinde, kenti parçalı fotoğraflar ile kâğıt mekânı yüzeyinde okuyucuya bir gezinme alanı üretir.

[14] Bahsi geçen bu pasajlar, 19.yy. başında Paris'te inşa edilmeye başlanır. Cam tavanlı olan pasajlar, hava koşullarından korunaklı sokaklar gibi iş görerek, bir nevi alışveriş merkezlerinin öncülüdür. 1850lerde sayıları 150'yi bulan bu pasajların büyük bir bölümü, 1853-1870 yılları arasında Haussmann tarafından şehir ölçeğinde gerçekleşen yıkımlar esnasında yıkılır. Benjamin'in pasajlara atfettiği anlamın önemli bir özelliği de gerçekleşen yıkımlara karşı konum aldığı pozisyondur.

katılır. Giedion'un aksine, aşkın kavramlar kullanmaz aksine gelip geçici minör figürlere (yersiz-yurdsuz flanör[15]) ve yaşantılara odaklanır.

19.yy. sonunda Osmanlı coğrafyasında da minör forma uygun yazı dizileri basılı yayında kendini göstermeye başlar. Söz gelimi, 'Şehir Mektupları'[16], 'İstanbul Postası'[17] gibi başlıklar ile yayınlanan bu kısa metinler, Huyssen'in (2015) tarif ettiği *miniature* formuna benzer. Bu gibi metinleri kaleme alan yazarlar, kent keşiflerine çıkarlar ve gördüklerini, deneyimlediklerini kağıda naklederler. Bazen çok kısa bir anı, bazen de güne yayılan bir deneyimi aktarırken içinde bulundukları toplumsal mekânı da metinsel anlatılar ile üretir. Ersoy (2017), Ahmed Rasim'in bu metin biçimini en etkin kullanan yazarlardan biri olduğunu düşünerek, onu gündelik hayatın tüm çalkantısını ve hercailiğini kayıt eden bir yazar olarak tanımlar. Rasim, Osmanlıların modernite deneyimine dair karşılaştıkları yeni zevkleri, cazibeleri, uyuşmazlıkları ve çelişkileri aşkın ve tutarlı olmayan kavramlar ile minör bir formda anlatıya nakleder.

Patt (2010), 19.yy. sonu ve 20.yy. başındaki mimarların (Ebenezer Howard, Tony Garnier, Le Corbusier gibi) metropole dair öngörülerini, organize edici ve homojenleştiren bir üslup ile ele aldıklarını belirtir. Yazar, mimarların kentlerin geleceğine dair öngörülerinde, kentin sabit, tutarlı bir imgesinin yakalanmaya çalıştığını ve kent-kentli arasındaki ilişkinin hiçe sayılarak üretildiğini savunur. Aksine, resimli dergiler gibi popüler mecralardaki toplumsal mekâna dair anlatıların dilinin heterojen, kalabalık, gürültülü bir dil olduğunu belirterek kullanılan imgelerin,

---

[15] Flanör figürünü üreten Baudelaire (2003) olur. Bu figür, kalabalıkların içerisinde yaşayan, evinden uzak olan ama her yerde evinde hisseden bir modern figür anlatısıdır. Benjamin (1993a) de bu figürü anlatılarında tekrar üreterek, pasajlar yapılmasaydı, flanör gibi dolaşmanın mümkün olamayacağını belirtir. Ahmed İhsan'ın (1907c) 'Sokak Manzaraları' adlı metni bu figürün İstanbul'da sürüklenmesinin anlatıya dönüştüğü ilginç bir yazı olarak belirir.

[16] Bu türde en çok üretim yapan Ahmed Rasim'dir. 1896-99 yılları arasında çoğu Malumat resimli dergisinde yaynınlanmış olan Şehir Mektupları bölümünde yazar. Bazen yediği yemekler ile bazen de şehirdeki sürüklenmeleri ile öznel bir şehir anlatısı sunar. Birçok minör anlatı sonradan derlenerek kitaplaştırıldığı gibi, Rasim'in Şehir Mektupları da 1912 yılında bir araya getirilir. Derleme için bknz. Rasim (2007). Bu isim ile Rasim'den daha önce üretimler yapan bir başka yazar ise Basiretçi Ali'dir. 1870-78 yılları arasında kendi kurduğu Basiret gazetesinde Şehir Mekltupları başlığı ile, İstanbul'un toplu taşıma sistemi, Beyoğlu gezintileri, çöp sorunu, Kağıthane eğlenceleri gibi farklı konular üzerine anlatılarını üretir. Mektupların derlenmiş toplu hali için bknz. (Ali, 2008).

[17] İstanbul Postası adı ile yazılar yazan Servet-i Fünûn resimli dergisinin kurucusu ve başmuharriri Ahmed İhsan'dır. Derginin ilk senelerinde çoğu sayısında, sekteye uğratmadan yazdığı yazılar ile, şehrin gündelik yaşantısı özelinde anlatılar geliştirir. Çoğunlukla, tiyatrolara gelen yeni oyunları veya mevsimsel hava koşullarının aktarıldığı köşe üzerinden bir dönemin İhsan gözüyle İstanbul yaşantısı okunması mümkün olur. Çalışmam kapsamında, 4.bölümüde oluşturduğum atlas içerisinde İhsan'ın birçok anlatısı yer alır. Ayrıca, Cumhuriyet sonrasındaki derginin ilerleyen sayılarında, Ankara Postası ve Köy Postası adlı bölümler de üretilir.

mimari öngörüler gibi limitleri empoze etmediğini, açık bağlantılar sunduğunu savunur.

Özellikle geleceğin kent imgesi, meta ve minör anlatılar bağlamında birbirine zıt uçlarda bulunur. Bir yandan Corbusier veya Hilberseimer gibi ilerlemeci mimarların gelecek kentleri tasarımlarında düzen, varsayılmış bir bütünlük ve problem çözücü bir imge belirir. Diğer yandan ise, resimli dergide tek sefer çıkan, tutarsız ve endişeli gelecek kenti imgeleri, bir problem çözmeyi önermez, aksine problem yaratır. Kentlilerin pratikleri ile aktif ve geçici bir bakış sunarken açmazlar ile dolu, huzursuz, endişeli bir toplumsal mekân anlatısı üretir. Modernite deneyimi sıkıntısını, yeni, tutarlı bir forma dönüştürerek düzeltmek yerine, onun hakkında düşünmeye teşvik eder.



Şekil 2.6 : 50 sene sonra Türkiye.

Söz gelimi, Şekil 2.6'da beliren 1908 senesinde Kalem resimli dergisinde yayınlanan illüstrasyon, bir gelecek kenti öngörüsü sunar (Anders, 1908). İmge dahilinde hızla geçen uçaklar, zeplinler, tramvaylar, arabalar ile beraber İstanbul manzarası belirir.

İmgeye geleceğe dair hayaller kurdurtan sadece içerdiği hareketli unsurlar değil ayrıca arka planda bulunan statik kentsel sahnenin de aynı görevi yerine getirdiğini düşünüyorum. Sokak seviyesindeki asansör işareti, büyük tiyatro (*grand theatr*), teraslarda bulunan ağaçlar, apartman dairesinde bulunan hayvanat bahçesi, komikleştirilmiş olan hareket tahayyülüne yardımcı unsurlar olarak devreye girer. Yine de geleceğin kentinin temel açmazlarını oluşturan yeni mobilizasyon modlarıdır. Uçaklardan düşen, arabalardan kaçan insanlar, zeplinlerden kaçan uçaklar vb. öğeler ile, gelecekteki bu kentin kaotik atmosferi eleştirel bir dil ile ortaya serilir.

Örnek görsel anlatı dahilinde, bağlama ve yere dair 'toplumsal boyut' meta anlatıyı dağıtan bir unsur olarak işler. Meta-anlatılar, pratiklerin aşkın gibi yaşandığını kurar. Corbusier'in (1999) "her insanın aynı organizması vardır, her insanın aynı ihtiyaçları vardır, asırlar boyunca toplumsal sözleşme evrim geçirerek standardize olmuş sınıfları ve fonksiyonları üretmiştir ve standartlaşan ürünlere ihtiyaç duyar" aforizması, kurulan aşkın dile iyi bir örnek oluşturur. Bunun dahilinde de evi bir makine olarak ele alarak, içerdiği standardize fonksiyonlar ile tüm insanlar için aynı şekilde çalışacak bir yeni form kurmaya çalışır. Oluşturmaya çalıştığı yeni formu meşru kılmak için tarihi kullanır. Minör anlatılar ise, içkin olunan dünyanın bir tarihi olduğunun farkına varılarak üretilen anlatılardır. Dünyevileşmeyi önerirler. Dolayısıyla, toplumsal boyutu ve içerisindeki eleştirileri dahil eden bir dil üretir. Ev bir makine olarak standartlaşan parçalar ile değil, her seferinde, tekrar onu yer, bağlam ve toplumsal boyutu ile tanımlanan bir mefhum olarak belirir. Böylece, hem dünyada kaç kişi varsa, o kadar fazla ev anlatısı bulmak mümkündür hem de bu anlatılar sabit kalmaz, her kurulumunda anlatısı nitelik değiştirmeye devam eder.

Bu anlamda, toplumsal mekân anlatıların nakledildiği bir mecra olarak resimli dergileri odağa almak istiyorum. Toplumsal mekân, 19.yy. özelinde anlatıya dönüşürken sıklıkla kâğıt mekânına nakli yapılır.[18] Bu bağlamda, metinsel ve görsel anlatılar beraber dahil edilerek -montajlanarak- (anlatının bağlama tanımı) söz gelimi, her hafta çıkan bir derginin bütüncül anlatısını oluşturur. Servet-i Fünûn, bu kavramsallaştırma ile, Osmanlı coğrafyası için zengin bir arşiv olma potansiyeli taşır. Toplumsal mekâna dair anlatılar her hafta sayfalarında yer kaplar. Bir sonraki bölüm

[18] 20.yy. özelinde ise pelikül mekânını yani film anlatıları (sözel, metinsel ve görsel anlatılar beraber montajlandığı), toplumsal mekânın anlatı ile üretimi bağlamında zengin malzeme sunar.

dahilinde Server-i Fünûn'a kapsamlı yönelmeden önce, resimli dergileri bir mecra olarak ele alıyor ve kitlesel bir anlatı üretiminin sahası olarak dergilerin kâğıt mekânının açtığı ve çizdiği sınırlara dair notlar düşüyorum.

2.3 Mekân Anlatıları Mecrası Olarak Resimli Dergiler

19.yy. içerisinde popülerleşerek kitlelere ulaşan resimli dergiler (*illustrated journals*[19]), toplumsal mekânı anlatılar ile üretmek bağlamında oldukça güçlü bir pozisyon elde eder. Matbaaların hızla daha kolay açılabildiği teknolojiler yayıldıkça, hem devletlerin resmi kurumları hem de özel girişimciler kendi resimli dergilerinden belli amaçlar dahilinde yayınlar yapabilmeye başlarlar. Böylece hem görsel hem de metinsel anlamlar, özellikle kentli kesime hızla yayılır. Bu süreç, fiziki çevrenin dönüşmesi kadar etkili bir modernleşme sürecinin parçasıdır. Fakat, resimli dergilere asıl eğilim gösterme nedenim, bir anlatı mecrası olarak minör anlatıları üretmeye en potansiyelli alanlardan biri olduğu içindir. En kabaca tabir ile, bu mecraya nakledilen ve kağıt mekânında bir araya getirilen anlatılar, parçacıl ve tutarsızdır ve dünyayı böyle algılayan yeni bir okuyucu öznesi de üretme potansiyeli barındırır. Anderson'un (1990), "gazete okumak, tutarlı bir öykü kurma konusundaki bütün tasarılarını yitirmiş bir yazarın romanını okumak gibidir" yorumu da bu mecrayı, meta-anlatıdan uzaklaştıran bir alana yerleştirir. En nihayetinde, gazete ve dergilerdeki anlatılar edebiyattaki gibi 'klasik' tabirini edinemezler. Zamansızlaştırılmış olarak tanımlanabilen 'klasik' tabirinin aksine, dergilerin her sayısında tarih istikrarlı olarak yazar.

Halihazırda oluşturulan ve oluşturulmaya devam edilen modernitenin meta-anlatılarına alternatif bir bakış yapabilme şansı bulmayı hedefliyorum. Tez çalışması dahilinde, toplumsal mekânın anlatılar ile üretimini aradığım için görsel anlatıların da kağıt mekânında yer edindiği resimli dergileri potansiyelli bir mecra olduğunu düşünüyorum. Bu bölüm dahilinde, öncelikle, 19.yy'ın çeşitlenmekte olan yeni anlatı üretme ve nakletme araçlarını odağa alarak, resimli dergilerin, bu anlatıları

[19] *Illustrated journals* tabiri resimli dergiyi tam karşılamasa da literatürde yaygın olduğu için bu çeviriyi kullanıyorum. İngilizce tabir ile fotoğraftan önce gelip geçici anlara dair illüstrasyonların olduğu dergiler ima edilir. Osmanlı resimli dergileri, 1890lara doğru yayıldığı için, illüstrasyondan ziyade fotoğraflar baskın olur. Osmanlı dergileri kendileri için, musavver [görsel] mecmua, musavver haftalık gazete gibi tanımlar yaparlar.

bünyelerindeki kağıt mekânına nasıl yerleştirdiklerini ve içerdiklerini irdeliyorum. Bu dergilerin toplumsal mekânın üretimine katılımı üzerine kağıt mekânında ürettikleri formsuz yeni formlar üzerine örnekler vererek kavramsal altyapıya dair çıkarımlarımı sıralıyorum.

2.3.1 19. Yüzyılda Anlatı Mecralarının Çoğalması

19.yy. insanlık tarihinde, birçok kritik eşiğe tanık olunan bir yüzyıl olmuştur. Bir yandan sanayi devrimi sonrası kentlerde kalabalıklar hızla artış gösterir, bir yandan da teknolojik gelişmeler gün geçtikçe gündelik hayat ritmini ve deneyimlerini dönüştürmeye başlar. Kentlerde toplanan kalabalıklar farklılıkları biriktiren kitleleri meydana getirir. Günümüz kentleri nasıl dijital kentsel yaşamla karakterize olmuşsa, 19.yy. sonu - 20.yy. başı kentleri de kitlesel basım, yeni baskı ve imge üretim yöntemleri ve dolayısıyla resimli dergi, fotoğraf, film ve radyodan bağımsız düşünülemez (Huyssen, 2015). Teknolojik olanaklar, mecraların çoğalmasını, çeşitlenmesini ve daha ucuza temin edilebilir olmasını sağlar. Böylece kitlelerin, modernite deneyimi anlatıları ile karşılaşmaları da kolaylaşır.

Crary (1990), 19.yy. başlarında görmenin örgütlenmesinde geniş bir dönüşümün yaşandığını savunur. Öncesinde tarihsel statüsünü hiç sorgulamayan bir gözlemcinin yeni olanın görünümü ile karşılaşması mümkün olur. Bu yüzyıl boyunca, gözlemci, aşina olmadığı, parçalı kent mekânlarında, onu belirli bir bağlamdan koparan tren seyahatleri, telgraf kullanımı, görsel bilgi akışlarının içinde giderek daha fazla algılama işlevine sahip olmak zorunda kalır. Bir başka deyişle, verili formlara uymayana uyaranlar ile çevrili bireyin görme ve algılama yetisi de değişir. Kentlerde birçok pratik artık hiç olmadığı kadar görsel mecralar üzerinden aktarılır. Söz gelimi, bu yüzyılda yaygınlaşan popüler görsel kültür mecralarına örnek olarak şunlar sıralanabilir: gravürler, resimli dergiler, seyahat rehberleri, sigara kağıdı kartonları, kartpostallar, fotoğraflar, stereoskoplar, fenakistitiskoplar, büyülü fenerler ve filmler. Sözel, metinsel ve görsel olarak daha önce değindiğim anlatı pratikleri bu yüzyılda durmaksızın bir melezlenme geçirir. Örneğin, bir fotoğraf kağıda basılır. Sonrasında bu fotoğraf esas alınarak bir kartpostal yüzeyine çizim yapılır. Hatta, bir sigara kağıdı kartonun yüzeyinde bu çizim reklam malzemesi olarak tekrar ortaya çıkar. Aynı çizim, bir resimli dergiye basılmak için klişesi çıkartılır ve dergi sayfasında çizimi belirir. Daha sonra, ilk fotoğraf tekrar aynı dergide fotoğraf olarak basılır. Böylece, görsel

anlatı birçok farklı nakledilişle beraber farklı anlamlara bürünerek nitelik değiştirir. Her tekrar üretimde anlamı farklılaşır. Bazen üzerine veya yanına metinsel anlatılar da eşlik eder. Böylece, farklı yerlere çekilmeye çalışılan anlam, okuyucuya daha kapalı bir söylem ile iletilir. Fakat, bu mecraların yanısıra en çarpıcı olarak üretilen mecra, hareketli görüntüler, bir başka deyişle ilk filmler olur. Böylece, hem görsel, hem sözel hem de metinsel anlatı beraber montajlanarak beraber bir mecra içerisinde sunulur. Bu mecralar içerisinde kağıt mekânına nakledilenlerden gravür-ilüstrasyon ve fotoğraf özellikle resimli dergiler bağlamında toplumsal olana daha etkin bir şekilde katılırlar.

Gravür - İllüstrasyon

19.yy. basım teknolojisinde en çok nitelik değiştiren mecra, gravürdür. Gravürün kitlesel olarak yayılmadığı dönemlerde, mimarlığın seyircisi mekânı bizzat kullananlar olur. Daha hızlı bir şekilde büyük ölçekli kesimlere erişebilen gravürler ile beraber mimarlık artık toplumsal bir etkinin içerisinde tüketilir olur (Colomina, 2002). Bu yayılmayı sağlayan en önemli etken de, matbaa ile gravürlerin çokça sayıda çoğaltılabilme teknolojisidir. Ağaç baskı tekniği (şimografi[20]), taş baskı tekniği (litografi[21]), metal baskı tekniği (çinkografi[22]) ve daha sonra halftone ve ofset baskı tekniği ile görsel anlatılar farklı nitelikler ile kağıda nakledilir (Koloğlu, 2010). Her teknik, ilk anlatının farklı özelliklerini koruyarak ve değiştirerek nakil işlemini tamamlar. Örneğin, çinkografi ile kağıtta ilk görselin neredeyse orjinaline benzer bir imge yakalanırken, ağaç baskı tekniğinde hava, su gibi yüzeyler, çizgiler ile soyutlanarak kağıda yansıtılır. Bu gibi makine bazlı nakil teknolojileri artsa da yine de, 19.yy'da baskı teknolojisinin en belirgin karakteri sadece mekânik değil, el işçiliğinin mekânik teknikler ile beraber çalışmasıdır. Makineler yeniden üretime yardımcı unsurdur. Bir gravür, dergi sayfasında yer alması için hazırlanırken, önce baskı kalıbına el ile kopya edilerek çizilir.

---

[20] Bu terimi, şimşir ağacından türeterek Ahmed İhsan (1892j) üretir. Ağaç baskı tekniği, gravür üretiminin en eski baskı yöntemidir. 1800lerin başında resimli dergilerin ortaya çıkışıyla beraber bu teknik ile üretilen klişeler de epeyce artış olur.

[21] Litografi, 1796'da Alois Senefelder tarafından icat edilen taş baskı yöntemidir. Kireçtaşı üzerine yağlı mürekkeple metin ve görsel anlatıların çizilerek basılır. Mürekkep rengi değiştirilerek, değişik renklerde baskı yapılabilmesi de mümkün olur.

[22] Çinkografi (İhsan sıklıkla 'ototipi' olarak da kullanır), 19.yy'ın ikinci yarısında yayılan daha çok fotoğrafların basılması için kullanılan bir gravür tekniğidir. Bu yüzden, İngilizcede *photoengraving* olarak terminolojiye yerleşir. Çoğaltılmak istenilen görsel anlatı, çinko zemin üzerine kimyasal işlemle kazınır. Bu teknik ile orjinale çok yakın bir temsil ortaya çıkar.

İllüstrasyon burada farklı bir tabir olarak girer. Tamamen el çizimi eskizlerdir. Fotoğrafın statik ve fazla detaylı yüzeyine karşı modernite deneyimini yakalamak için illüstrasyon daha yetkin bir yöntemdir (Beegan, 2008). İllüstratör, 'şimdi' ile ilgilenir. Gündeliğin anlatısını kağıda nakletmeye çalışır. Çoğu zaman fakirlik, şiddet, cinsellik gibi ahlaki olarak uygun olmadığı düşünülen içerikler, fotoğrafın gerçekçi anlatımı yerine ilüstrasyon ile anlatıya dönüşür.

1880 İngilizce-Osmanlıca sözlüğünde, '*illustration*', 'resim' olarak çevrilir. '*To illustrate*' ise, 'misal getirmek', 'temsil etmek' eylemleri ile çevrilir (Redhouse, 1880). Misal, benzer olan demektir. Dolayısıyla, Osmanlı'da anlatının gerçekliği değil, bir temsili olduğunu işaret eden bir anlam belirir. Hultzsch (2017), İngilizce '*illustration*' kelimesinin anlamını ararken, onun bir bitmiş nesne olmadığını, daha ziyade bir eylem olduğunu farkeder. Çizim anlamından daha önce, eğitmek, başka bir zihne bir şeyi açıklamak veya kanıtlamak için yapılan eylem olarak bir algı ile kullanıldığını belirtir. Bu anlamıyla, okuyucunun anlamı alımlamasında görsel anlatının metinsel anlatıdan daha yönlendirici, söylemsel etkisi olduğunu savunur. Bir ortamı illüstrasyon olarak temsil etmek, fotoğrafik gerçekçiliğe yaklaşılması güç olacağı için bazı öğeleri filtreleyerek mümkün olur. Çoğu illüstratör de, bu durumu kendi lehlerine çevirir ve özellikle baskın göstermek istedikleri öğeleri öne çıkartırlar. Dolayısıyla, gerçeklik ilişkisinden kurtulan anlatı, söylemin odakladığı yöne doğru yamultulmaya müsait bir yapı ile verilir.

Fotoğraf

Anlatının nakledilme mecrası olarak fotoğraf, şüphesiz en büyük etki yaratan mecralardan biridir. Avrupa'da 1839 yılında, fotoğraf iki farklı teknik ile beraber ortaya çıkar. İlki, pozitife baskı ile elde edilen bir imge iken, ikinci ortaya çıkan teknik olarak metal üzerine negatifin basılması ve dolayısıyla da aynı fotoğrafın defalarca tekrar üretilebilmesine imkân sağlanmasıdır. Böylece görsel bilginin dolaşımı da hızlanır (Ackerman, 2002). Tabii, bu anlamda fotoğrafın teknolojik gereksinimlerinin zorluğu sebebiyle kitlelerin gündelik hayatına girmesi hızlı bir şekilde olmaz, neredeyse yüzyıl sonuna kadar belli bir kesimin himayesi altında kalır.

Fotoğrafın 'gerçekliğin' ele geçirilip kâğıt mekânına nakil edilebilmesi bağlamında, bireyleri epey büyüler. Gravür niyetli bir şekilde gerçekliğin saptırılması olarak ele alınabilirken, fotoğraf karşı bir düzlemde, olabildiğince gerçekliğin yakalanması

olarak ayrışır. Benjamin (2019), diğer anlatı araçlarına nazaran fotoğrafın gerçeklik ile mühürlendiğini belirtir. Çünkü, diğer araçlar gibi gerçekliği ayrı bir ifade diline dönüştürüp tercüme etmez, gerçeğin bizatihi transkripsiyonunu oluşturur (Ersoy, 2017). Şekil 2.7 dahilinde bu durum ile ilgili bir karikatür belirir. 1874 yılında Hayal resimli dergisinde karikatür olarak çizilen görselde, üst sınıf mensubu olduğu iç mekândan belli olan bir kadının fotoğrafçı tarafından fotoğrafı çekilir. Görsel anlatının altında kadının söylemi olarak "Aman usta dikkat et iyi benzesin" yazar (NP(Q)NZ, 1874). Karikatür, bu yeni teknolojiyi eski resim yapma pratiğine benzeten algıyı eleştirmek için üretilir. Fotoğraf teknolojisinin gerçekliğin benzerliğine şüphe edilmeyeceği algısı ile, böyle bir cümle kurmanın gülünç olacağını okuyucuya aktarmış olur.



Şekil 2.7 : Fotoğraf ve gerçeklik.

Özellikle, Kodak[23] gibi markalar hafif, taşınabilir, küçük fotoğraf makineleri üretmeye başlayınca, fotoğraf daha geniş kitlelere yayılma şansı bulur. Modernite deneyimleri üzerine yazan düşünürler, sıklıkla fotoğraf mecrası üzerine de metinler üretirler. Benjamin (1993a) için fotoğraf ile beraber sanat yapıtının biricikliği biter, ritüele

[23] Amerikan Kodak şirketi, 1888 yılında George Eastman tarafından kurulur. Firmanın çığır açıcı özelliği, elde taşınabilen fotoğraf makineleri piyasaya sürmesidir. Ahmed İhsan (1892l) bir tren yolculuğuna çıkmadan önce edindiği Kodak fotoğraf makinesi üzerine şöyle yazar: "bu resimler hakikaten iyi çıkmıştır; binaenaleyh seyahate mahsus 'Kodak' denilen fotoğraf makinesini tedarik etmiş olduğumuz Mercanof mağazasına beyan memnuniyet etmeden geçemeyeceğim." Servet-i Fünûn'da 1895 tarihli bir mağazanın reklamında ise "Lumiere plaklarının ve kağıtlarının kezalik [bunun gibi] Kodak makinelerinin merkezi işbu mağazadadır. Makine alanlara meccanen [ücretsiz] fotoğraf talim olunur. Taşradan isteyenlere dâhi gönderilir" (Fotoğraf Makinesi, 1895).

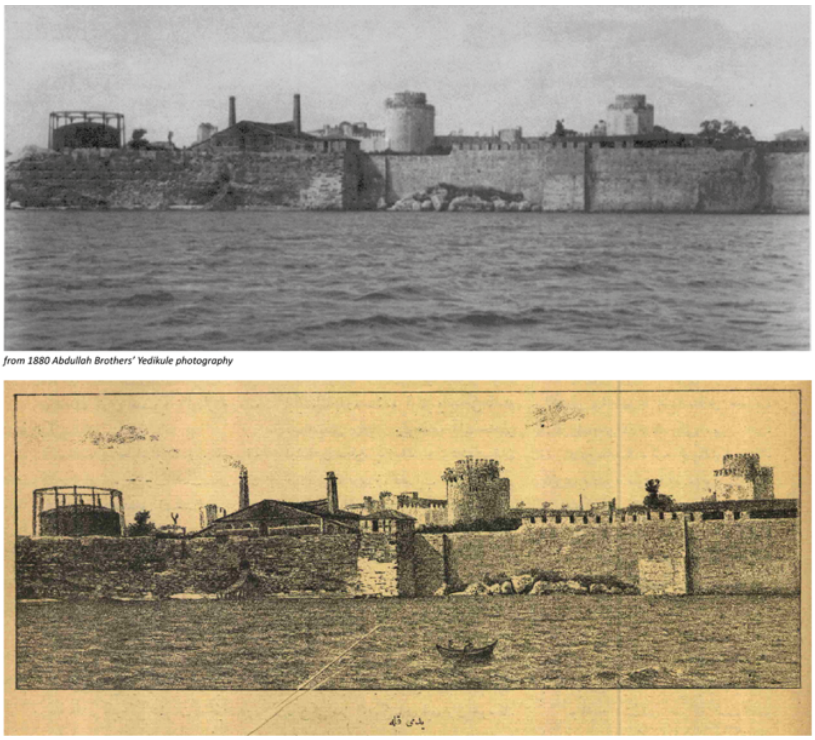
bağımlılığından kurtulur. Tekrar tekrar üretildikçe, fotoğrafın yakaladığı an, fotoğrafçının niyetini aşar. Her seferinde başka biri için yeni bir anlam bulur. Fotoğraf çıplak gözle görülemeyen katmanların görünebildiği mekân ve zaman parçaları içerir. Böylece yeniden keşfedilmeyi bekleyen tarih parçaları barındırır (Leslie, 2019). Benjamin'den daha önce ilk fotoğraflar ile temas kuran Baudelaire için durum böyle değildir. Baudelaire, fotoğrafın fazlaca seçilemeyen detaylar içerdiğini ve hızlı akış halindeki, geçici modernite yüzeyinin bu mecrada algılanamadığını yazar (Beegan, 2008). Baudelaire, bu yeni medyayı, teknik bir araç olarak ele alır. Benjamin ile eş tarih aralığında bulunan Kracauer de fotoğrafın tarihsel bir gerçekliğin izi olamayacağını ancak unsurlarını barındırabileceğini yazar. Çünkü Kracauer için fotoğraf çekildiği ana çok bağımlıdır (Frisby, 2013). Bu yeni medya, benzemek, anı yakalamak üzerinden modernite deneyimi ile önemli ölçüde ilişkilenir.

Osmanlı coğrafyasında ise, Ahmed Rasim, bu yeni medya üzerine ilk yazanlardandır. Servet-i Fünûn dergisi içerisinde 'Fotoğrafım' adlı yazısında Rasim (1891), kendi portre fotoğrafına bakarak bir anlık yansıması üzerine hayret hissini kelimelere döker. Ersoy'a (2017) göre, Rasim, fotoğraf anlatısında bitmiş bir objeyi değil, fotoğraf oluşurken anlatının nakil eyleminin performansı üzerine yazar. Stüdyodaki gerginliği, fotoğrafçının "hazır ol!" uyarısı ve iki hafta sonra fotoğrafı ile karşılaşma anı ile Rasim, gerginlik ve hayret içeren fotoğraf çektirme deneyimini aktarmış olur. "Bir saniyelik hayatım" dediği hazırlanmış fotoğrafına bakınca da bu yeni medya üzerine önemli bir tespit gerçekleştirir (Rasim, 1891). Geçmişteki bir an (bu bağlamda Rasim'in fotoğraf çektirdiği günkü imgesi-hem ruhsal hem de görsel) şimdiki zamana çağırılabilir olur, hem de olabildiğince 'gerçeğe benzer' bir şekilde.

Ackerman (2002), gravürün erken fotoğraflara göre daha yorumlayıcı bir etkisi olduğunu yazar. Gravürün bir binanın tüm cephesini gösterilebileceğini, fakat aksine, fotoğrafın tüm cepheyi çerçeve içerisine alamasa da daha belgeleyici bir yanı ile öne çıktığı vurgulanır. Çizimin aksine; fotoğraf ile ışık, gölge gibi efektler daha gerçekçi yakalanabilme şansı vardır. Tabi her ikisi de üreticinin etkinliği altında hem 'yanlış,' hem de 'doğru' bir anlatı üretirler. Yine de fotoğraf, daha ucuz ve daha kolay tekrar üretilebilen bir medya olduğu için zaman içerisinde toplumsal mekân anlatıları özelinde baskınlığını ortaya koyar.

Erken resimli dergilerde, gravür ve illüstrasyonlar yoğun olarak kullanılmasına rağmen, yüzyıl dönümünde, fotoğraf dergilerin sayfalarında baskın bir şekilde

ağırlığını hissettirir. Yine de bu iki anlatı nakliş aracı birbirinden keskin sınırlar ile ayrılmaz. Özellikle görsel anlatıların kâğıt mekânına nakil pratiği sürecinde her iki araç da aktif işler. Söz gelimi, Servet-i Fünûn resimli dergisine basılan Yedikule silueti fotoğrafı altında bu sınırı çizmeye çalışır bir şekilde "henüz resimlerin yapım tarzına vakıf olmayıp da fotoğraf ve kimya ile hakkedilen resimleri hakkak elinden çıkmış sanan bazı okuyucularımızın fikrini düzeltme"[24] ihtiyacı belirtilir (İhsan, 1892j). Hangi imgenin yüzde yüz makine marifetiyle, hangi imgenin yüzde yüz hakkak marifetiyle yapıldığı netleştirilmeye çalışılır. Tabii bu sanıldığı kadar kolay olmaz, dolayısıyla sürekli bir bu yeni medyanın teknolojisi üzerine açıklamalar metinlerde yerleşir.



Şekil 2.8 : Abdullah Biraderler'in fotoğrafı ve dergi baskısı.

[24] "Resim, Abdullah Biraderlerin fotoğrafından yeni icat bir kâğıda yapılmış, oradan çinkoya nakledilerek şimografi yani bilkimya hak usulüyle meydana gelmiştir. Gazetemiz resimli gazetelerin kullanmakta olduğu hak biçiminin her türlüsünden şimdiye kadar numuneler göstermiş idi. Yani dünyaca meşhur olan şimşire kazıyan hakkakımız Mösyö Nappier'in eseriyle bu fotoğraftan yine fotoğrafla çinkoya nakli ototipi Tophane, Kariye Camii, Beylerbeyi, Göksu Kasrı, Rusya Şimendiferi ve daha birçok resimlerle göstermişti. Şimşire kazımaktan başka usuller hep son beş, on senenin bilimin yükselişi sayesinde meydana gelmiş, sanatlardır. Bunların icrasına İstanbul'umuzda çalışanlar olmuş, ise de henüz başarılı bilgi elde edilememiştir. Servet-i Fünûn kendi hakkakı marifetiyle burada hakkedilen resimlerden başkasını şimdilik hep Viyana'dan getirtmektedir. Zira Viyana'da bu sanatla uğraşan fabrikanın derecesine Avrupa'nın öteki payitahtlarında bile henüz varılmamıştır. Şunu ayrıntısıyla anlatma maksadımız henüz resimlerin yapım tarzına vakıf olmayıp da fotoğraf ve kimya ile hakkedilen resimleri hakkak elinden çıkmış sanan bazı okuyucularımızın fikrini düzeltme ve onların malumatını yazmaktan ibarettir" (İhsan, 1892j). Çeviri: (Nuhoğlu, 2012).

İhsan'ın anlatısından anlaşılacağı gibi, aslında görselin içeriği (Yedikule) hakkında neredeyse hiçbir açıklama yapılmaz. Daha doğrusu, bahsedilen husus, sadece nasıl, kim tarafından, nerede, hangi koşullar ile anlatının üretiminin yapıldığı hakkında teknik bilgiden ibarettir. Anlatının nasıl bir temsil aracından diğerine dönüştürüldüğü hakkında ayrıntılı bilgi verilir. Bahsedilen görsel anlatı incelendiğinde ise, fotografik imgenin, dergi sayfasına aktarılırken üretilen çizim imgesine dönüşümü sırasında eklenen yeni anlatılar göze çarpar. Yedikule anlatısı özelinde, denize yeni bir kayık ve içinde insanlar ve fabrikanın bacasına da duman eklenir (Şekil 2.8). Bir nevi statik olan imge, hareketli imgeye dönüştürülür. Bu durum, anlatının yeniden üretimi bağlamında, farklı araçların birbiri ile ilişkisini, birbirinden beslendiğini, tek bir medyanın hakimiyetinden bahsedilemeyeceği (*mixed media*) çıkarımını doğrular.

Zamanla, basım tekniklerinin iyileştirilmesi, yeni teknolojilerin elde edilmesi ile fotoğraf, gravüre nazaran yarışı kazanır. Bu sadece Servet-i Fünûn özelinde değil örneğin illüstrasyonları ile ünlü Londra bazlı Illustrated London News için de geçerlidir (Hultzsch, 2017). Fotoğrafın kendisinin neredeyse olduğu gibi basılabilir hale gelmesi bir nevi öznel imgeden nesnel olduğu düşünülen imgeye doğru kaymayı öne çıkartır. Bir bakıma, fotoğrafın belgeleyici özelliği modernite deneyimlerinin aktarımını pekiştirmek anlamında oldukça güçlü bir etki sağlar. Tam o anın yakalanması ve bir çerçeve içerisinde birçok yerde yayınlanması modernin şimdi, anın durumunu yakalama güdüsüyle birebir bir ilişki içerisinde olduğu söylenebilir. İlk fotoğraflar, uzun pozlamalar gerektiği için sabit duran mimari ve peyzaj görüntüleri olur (Ackerman, 2002). Zamanla, koruma pratiğinin fotoğraf ile haşır neşir olması dolayısıyla, anıtsal yapıların belgelenmesi ve bir derece milliyetçiliğin ilk adımlarının atılmasının da altlığını oluşturduğu düşünülebilir. Osmanlı'da da benzer bir durum mümkündür. Koca bir coğrafyayı fotoğraflar ile belgelemek, onun en ücra köşesini görünür kılmak bir yandan da onu izlemek ve anlatıya nakletmek anlamına geldiğini düşünmek mümkündür.

Çoğunlukla haftalık çıkan resimli dergiler, 19.yy. dahilinde bahsi geçen görsel anlatı araçlarının en etkin bir şekilde topluma yayılmasında ara yüz olarak iş görürler. Bu ara yüz özellikle mekân anlatılarını da kitlelere yayarak toplumsal mekânın üretimine dahil olur. Bu nedenle, bir sonraki bölümün odağı, resimli dergileri ve barındırdıkları kâğıt yüzeyinin toplumsal mekânın üretiminde ne gibi imkânlar sunduğu üzerine örnekler ile şekillenir.

2.3.2 Resimli Dergiler ve Kağıt Mekânında Toplumsal Mekânın Üretimi

Resimli dergiler popüler yayınlardır ve hitap ettiği kitlesel bir topluluktur. Mimarlık dergilerindeki gibi boş yapı temsillerinin ötesinde bu dergilerde mekânların görsel temsilleri hep insanlarla temsil edilir. Yerleştirilen insanlar, temsil niyetiyle değil, o mekânı toplumsal mekân anlatısına dönüştürmek niyetiyledir. Dolayısıyla, dergilerin sayfalarında anlatıya dönüşen mekânlar dahilinde birtakım eylemler de barınmaya başlar. Bu eylemler de, kağıt mekânının potansiyeli dahinde sayfaya nakledilir. Lefebvre'in (2017) pratikler kuramını tekrar hatırlayacak olursak bu eylemler, gündelik pratikler (melodik), disipliner pratikler (harmonik) ve poetik pratikler (ritmik) dahilinde anlatılarda vuku bulur. Metinsel anlatılar da görsel olan anlatılara eşlik ederek, okuyucuyu nereye bakacağına dair yönlendirir.

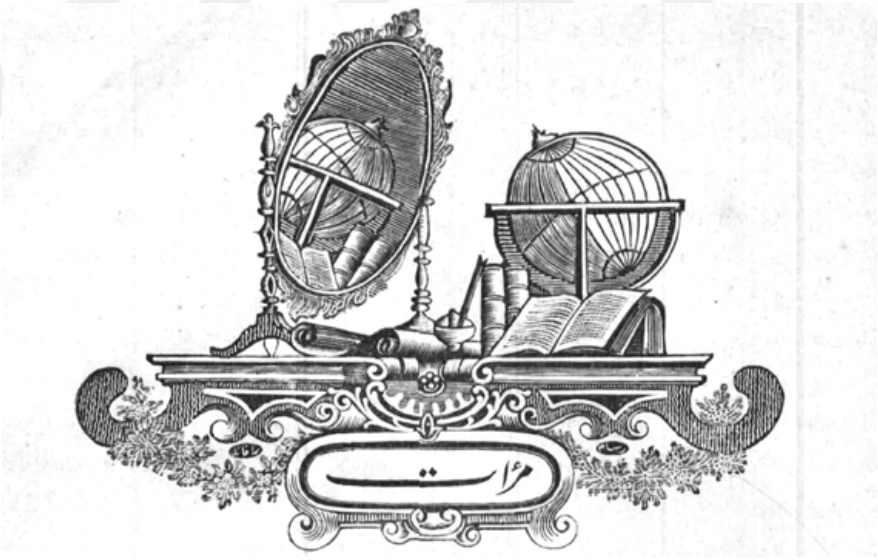


Şekil 2.9 : Farklı zamanlarda ve coğrafyalarda ortaya çıkan resimli dergiler.

Şekil 2.9 dahilinde, 19.yy. içerisinde ortaya çıkan dünyanın farklı coğrafyalarından dergiler görünür. Sol üstten başlayarak; Londra'dan 'The Penny Magazine'de (1832-1845) bir kilisenin içindeki insanları, Oslo'dan 'Skilling-Magazin'de (1835-1891) bir kilisenin dışındaki insanları, Paris'ten 'L'Illustration'da (1843-1944) bir köprü inşaatı sırasındaki işçileri, Leipzig'den 'Illustrirte Zeitung'da (1843-1944) bir kent meydanındaki insanları, Londra'dan 'Illustrated Times'da (1855-1862) kent meydanında protestoya başlamak üzere toplanan insanları, New York'dan 'Frank Leslie's Illustrated Newspaper'da (1855-1922) Brooklyn Köprüsü inşası sırasında işçileri, Paris'ten 'Le Monde Illustré'de (1857-1956) Londra'da bir meydanda protesto

gösterisi yapan insanları, Londra'dan 'The Illustrated London News'da (1842-2003) Dünya sergisinin yapıldığı Crystal Palace'ta çıkan yangını söndürmeye çalışan itfaiye çalışanları, Paris'ten 'Le Petit Parisien'de (1876-1944) Fransa'da gerçekleştiren bir direnişin kanlı sonlanışını ve İstanbul'dan 'Servet-i Fünûn'da (1891-1944) yaz mevsiminde denize giren insanları, dergilerin kapak sayfalarında görebiliyoruz. Çeşitli detaylar ile birbirlerinden farklılaşsa da bu kapakların tasarımı birbirine benzer. İçerik olarak da, farklı coğrafyalarda üretilse de, hepsinde mekânsal bir anlatı ve bu anlatıyı güçlendiren eylem dahilinde insanlar vardır.

Kracauer (2011), resimli dergilerin amacının dünyanın 'eksiksiz' bir temsilini üretmek olduğunu belirtir. Dergiler, mümkün olan bütün perspektiflerden kişilerin, olayların ve mekânların anlatılarını kayıt altına almaya çalışırlar. Aslında, bu bir yanılsama yaratır. Dergiler dünyanın dört bir yanından her hafta tüketilecek anlatılar sunarak, okuyuculara dünyanın temsil edilebilir bir şimdiye dönüşmüş halini üretirler ve bu şimdi sonsuza kadar kayıtlı kalmış olur. Bunu yaparken de, kağıt mekânında holistik bir yanılsama kurarak yaparlar.[25]



Şekil 2.10 : Mir'at dergisinin logosu.

Söz gelimi, Osmanlı coğrafyasında bilinen en eski resimli dergi, 1862 yılında basılır. Mir'at [Ayna] ismiyle çıkan kısa soluklu bu dergi, logosunda bir ayna ve önünde küre olarak Dünya'nın hem 'gerçek' hem de aynadan görünen imgesini kullanır (Şekil 2.10). Bu görsel ile dergi bir nevi, içeriğinin dünya olduğunu fakat onun aynadaki

[25] Hatta, Le Monde Illustré (Resimli Dünya) gibi isimler ile de Dünya'yı dergi başlığına taşırlar.

görüntüsü -temsili- olduğunu söyler gibidir.[26] Heidegger, (1997) 'The Age of World Picture' makalesinde, modernite ile beraber dünyanın bir resme dönüşerek kavrandığını, bu çeşit bir algılayışın modern öncesi dönemlerde mümkün olamadığını çünkü ancak özneleşen bireyin dünyayı bu şekilde algılayabildiğini belirtir. Bunun Dünya'nın resmi anlamına gelmediğini açıklayan yazar, Dünya'nın resim olarak ele geçirilmesi olduğunu savunur. Özne olan bireyin Dünya'ya baktığında durduğu noktadan onu bir bütün olarak kavrayabilme yetisini açıklar. Bir bütün olarak dünyayı kavrayabilme yanılsaması özellikle resimli dergilerin bağlamında üretilen yeni ve özel bir durumdur. Bir okuyucunun, durduğu konumdan her hafta, dünyanın dört bir yanından seçilmiş görsel ve metinsel anlatılar ile karşılaşması ve onları bir resim olarak ele geçirebilmesi, tarihte hiç bu kadar kitlesel bir şekilde görülmez.



Şekil 2.11 : Muhabir çizer Constantin Guys'in bir çizimi.

Peki resimli dergiler, dünyayı kâğıt mekânında 'eksiksiz' (holistik) temsil etme yanılsamasını nasıl üretirler? Bu bağlamda da 19.yy'ın modernite üzerine öncül düşünürlerinden Baudelaire tartışmayı detaylandırır. Baudelaire (2003), resimli dergilerde bulunan görsel anlatıların üretilme pratiği ile holistik bir dünya anlayışının mümkün olduğunun izini Illustrated London News[27] adlı resimli dergide çizer olan

[26] Ayna metaforu, 19.yy. resimli dergileri için sık kullanılan bir tabirdir. Söz gelimi, L'Illustration dergisi kurucusu da derginin niyeti için "19.yy. toplumunun yaşantısını kelimesi anlamıyla ayna olarak yansıtmak" açıklamasını yapar (Gervais, 2005).

[27] Illustrated London News (1842-2003), Herbert Ingram tarafından Londra'da kurulan haftalık resimli dergidir. Ucuz oluşuyla epey ilgi gören dergi, 1851'de Londra'nın Dünya fuarına ev sahipliği yaptığı zaman diliminde Crystal Palace içerisinde fuar hakkında basımını gerçekleştirerek tirajını iyice arttırır. Hem İngiltere'de hem de diğer ülkelerdeki birçok resimli dergi için model olmuştur.

Constantin Guys[28] üzerine yazdığı 'The Painter of Modern Life' metni içerisinde sürer. Yazar, modernliğin tanımını derginin anı yakalayarak çizimler yapan muhabiri üzerinden tanımlamasının ötesinde ayrıca Guys için '*the man of the world*' (dünyanın adamı) tabirini yakıştırır. Guys, 1842 yılından itibaren, muhabir çizer olarak Illustrated London News dergisi bünyesinde çalışmaya başlar. Bu dergi bünyesinde, gündelik siyaset haberleri, toplumsal haberler, seremoniler, at yarışları, genelevler gibi farklı farklı birçok konuyu görsel anlatılar ile çizer (Şekil 2.11).

Guys, sürekli seyahat eder, Dünya'nın gündeminde olan önemli olayları hızlıca çizerek derginin kâğıt mekânına nakleder. Kırım Savaşı'nda da 1848 Paris ayaklanmalarında da olay yerinden bildirir (Pinguet, 2015). Baudelaire'e göre Guys, dünyayı her yönüyle kavrayabilen ve onu anında bir anlatıya nakledebilen modern bir ressamdır. O'nun barbar veya çocuk gibi kabaca çizdiğini, bir sanatçı gibi özen göstermediğini yazar. Tam da bu yüzden Baudelaire'e (2003) göre, o modernitenin peşinde olan Dünya'nın insanıdır, kalabalıkların insanı, geçiciliği yakalayandır. Bu bağlamda, resimli dergiler, bütünsel olana dair bir kavramsallaştırma üzerinden değerlendirilerek bir modernite anlatısı sunar. Bütünsel olanı bir ansiklopedi formunda değil yüzer gezer fragmanlar formunda verir. Böylece, var olan fiziksel (ve belki de fikri) dünyanın tümü veya küçücük bir detayı anlatıya dönüşebilme potansiyeli olarak okuyucu öznenin karşısına çıkan bir mecra olarak belirir.

Kâğıt mekânında üretilen holistik algılayışa dair kavramsallaştırma zamansal olarak okunduğunda da yine benzer bir eksende dergilerin anlatıları belirir. Tarihin farklı zamanlarından farklı anlatılar resimli dergiler içerisinde fragmanlar olarak yan yana gelme potansiyeli bulurlar. Antik bir kent, inşaatı süren bir yapı kompleksi ve geleceğe dair olan mekânsal imgeler özellikle bir anlam ifade edilmeden beraber aynı nüsha içerisinde aynı kâğıt mekânında dizilme imkânı bulurlar. Farklı zamanlardan çağrılarak kurulan toplumsal mekân imgeleri, Foucault'nun (1986) tabiri ile heterokronik özellik taşır. Yazar, peşi sıra heterotopyaların prensiplerini açıkladığı 'Of Other Spaces' metninin dördüncü prensibinde heterotopyaları heterokronik uzamlar olarak tanımlar. Kavramı; sınırlandırılmış bir mekânda, farklı zamanların sıkışarak bir

[28] Contantin Guys (1802-1892) ününü Baudelaire'e borçludur. İngiliz ve Fransız resimli dergilerinde illüstratör olarak çalışan Guys, Kırım Savaşı sırasında, Osmanlı İmparatorluğu'na da gelir. Özellikle İstanbul'da da illüstrasyonlar üreterek, metinsel anlatılar ile beraber Illustrated London News sayfalarına yerleştirilir. Guys hakkında kapsamlı bir araştırma için, bknz. Pinguet (2015).

araya toplanışı olarak ifade eder (Foucault, 1986). Farklı anların birlikte sunulması, okuyucuya heterojen yapıda bir zamansallık ile karşılaşmalar sağladığı için, tarihsel olarak tutarlı olmayan bir modernite deneyimi üretir. Kracauer'in (2011) de belirttiği gibi, dünyanın oburca tüketilebileceği, çerçöp içeren bir karışım ile bir araya gelen bir heterojen yapıdır resimli dergiler. Shohat & Stam (1998), tam da bu noktada Foucault'nun heterokronik kavramını çöp üzerinden açıklar. Çöpün, sınırlandırılmış bir mekânda, zamanı bir araya toplayıp yoğunlaştırdığını açıklarken, garboloji[29] adlı spekülatif bir yöntemi ortaya atarlar. Garbolojinin arkeolojinin aksine sadece sofistike edilmiş olan ile ilgilenmediğini çok merkezli görsel kültür anlatılarının kurulmasına yardımcı olabileceğini savunurlar.

Bu anlamda, resimli dergiler, geçmiş, gelecek, yakın geçmiş, yakın gelecek ve şimdinin deneyimlerinin aktarıldığı heterokronik bir anlatı uzamı olarak okuyucuya sunulur. Modernitenin anı yakalayan veya yeniye, geleceğe uzanan perspektifinin ötesinde, geçmiş ile de karşılaşmaları sunan anlatıları da eş değer bir şekilde dergilerde yer alır. Yine bu anlatı pratiğini tutarsız, parçacıl bir formda üretirler. Dolayısıyla dergilerin her sayısı bağlamında, bir meta-anlatının şimdiyi meşru kılmak için tarihi kullanması gibi değil, minör anlatının yapısı ile benzer bir şekilde her seferinde o tarihin tekrar farkında olarak üretildiği heterokronik bir bütün yaratılır.

Resimli dergilerin toplumsal mekânın üretimine katılımı konusunda bir diğer unsur ise toplum üzerinde üretilen müşterek görme ve okuma biçimleridir. Anderson (1990), 'Imagined Communities' kitabında, basılı dünyanın hayali cemaatleri bir araya getirdiği ve dolayısıyla milliyetçi duygulanımların da basılı mecra yolu ile

[29] İlk olarak 1971 yılında üretilen garboloji kavramı, Amerikalı yazar ve aktivist A. J. Weberman tarafından üretilir. Yahudi bir aileden gelen Weberman'ın babası, koşer olmayan yemek yapılıp yapılmadığını kontrol etmek için, evden çıkan çöpleri sürekli karıştırdığını yazar. Bob Dylan takıntılı olan Weberman, onu anlamak için oldukça kapsamlı araştırmalar yapmayı önererek, bu pratiğe de 'Dylanology' ismini verir. New York'ta Dylan üzerine dersler verirken, 'Dylanological Method' isminde bir metodoloji önererek biyografik okumalar, şarkı sözlerini didikleyerek kapsamlı çalışmalar yaparak, Dylan'ın sol kesim için ne anlama geldiğini anlamaya çalışan ve onun yeni bir toplum tahayyülü üretip üretmediğini keşfe çıkan bir araştırma silsilesine girişir ve kazı sahasını genişletmeye karar verir. Manhattan'da Dylan'ın adresini öğrenir ve tanışmak ister, fakat kapı yüzüne kapanır. Sonra, evinin dışında Dylan'ın çöpü ile karşılaşır ve karıştırmaya başlar. İlk kazısında, Johnny Cash'e yazılmış bir mektubun taslağı ile karşılaşınca, sürekli gitmeye başlar. Böylece, Dylanology kavramının uzantısı olarak garboloji kavramını üretir (Semley, 2016). Bu kavram, Weberman için Dylan odaklı bir çalışmayı nitelese de bir süre sonra kavram, bir kültürün analizinin, neleri çöpe attığı üzerinden olan incelemeler pratiğine doğru genişler. Arkeoloji disiplini içerisinde de kullanımı 80'lerden sonra arttıkça, kazıdan ziyade çöplerin kontrolü (*waste management*) üzerine çalışmalar yapılan bir bilimsel alana doğru ilerler.

kurulduğunu savunur. Periyodik basılı yayın mecrasının sunduğu müşterek okuma ve görme pratikleri ile; kentli, aynı dili konuşan, ayrıcalıklı kitleler belirir. Böyle kitleler, yeni olanı arzulayan, algılayan ve deneyimlemeye uygun bir kesim olurlar. Osmanlı özelinde söz gelimi, zaten okuma yazma oranının düşüklüğü hesaba katılırsa, dergilerin okuyucu kitlesi, eğitim görme fırsatı bulmuş 'seçkin' kesimden oluşur.



Şekil 2.12 : Müşterek okuma ve görmeye bir örnek.

Şekil 2.12'de 1919 yılından Osmanlı coğrafyasında çıkan Büyük Mecmua dergisinin kapağı görünür (Kapak, 1919). Görsel dahilinde, arkada İstanbul silüeti olduğu anlaşılabilen bir fon vardır. Önde ise, üç figür; solda ve sağda genç bir kadın ve erkek, ortada ise yaşça daha büyük bir adam vardır. Hepsi aynı derginin sayfalarına bakarlar. Anderson'un müşterek görme ve okuma deneyimi üzerine yazdıklarının görsel bir temsilidir. Üçü de aynı kağıt mekânına bakarak, aynı anlamları çıkarmaları algılamaları beklenir. Tabi bu üç figürün de kılık kıyafeti düzgün, temiz, yani ayrıcalıklı bir kesimdendir. En nihayetinde üçü de Türk milliyetini temsil ederler. Dolayısıyla, dergilerin milliyetçilik bağlamında da önemli bir birliktelik duygusu sunduğu aşikardır.[30]

[30] Anderson (1990), Türk milliyetçiliğinin tohumlarının 1870'lerde İstanbul'da halk dilinde (Türkçe) canlı bir yayıncılığın ortaya çıkışında izlemek mümkün olduğunu belirtir.

Kağıt Mekânında Anlatıların Kurulum Olanakları

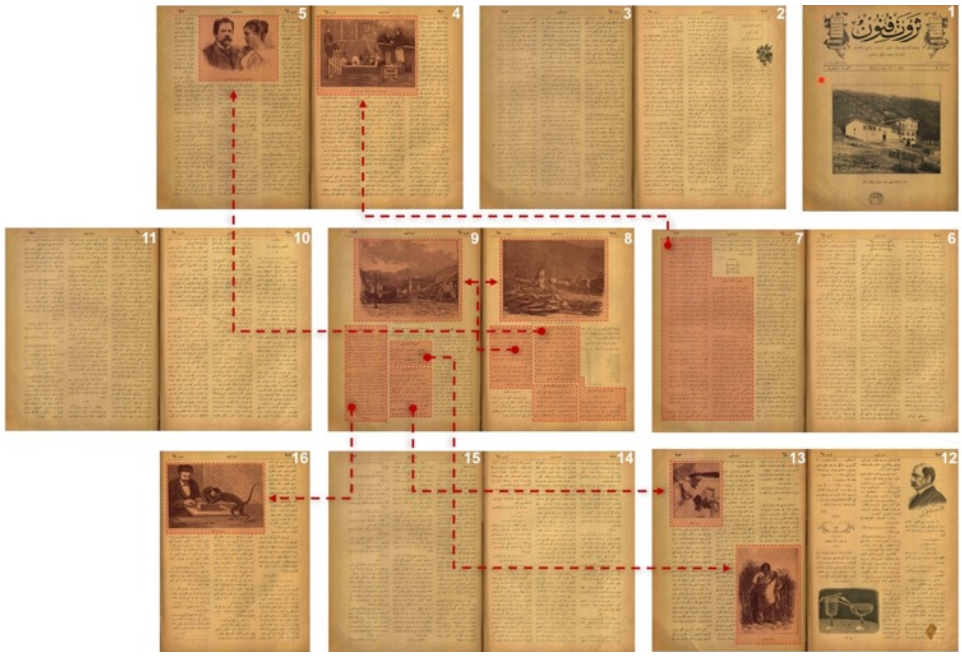
Benjamin (2019), 1925 tarihli 'Illustrirte'ye Laf Yok!' adlı yazısında, Berliner Illustrirte Zeitung[31] adlı resimli derginin kapak mizanpajına tepki gösteren yazar Friedrich Burschell'e karşı çıkar. Bu kişi, yazar Jean Paul'un ölümünün yüzüncü yıldönümünün dergi kapağında küçücük bir resim ile yayınlandığı ve hatta aynı kapakta, kürkler içerisinde iki seks işçisinin, iki kedinin ve iki maymunun resminin de yer almasını saygısızlık olarak görür. Benjamin, bu olay üzerinden resimli dergilerin montaj ile üretilen tekniğini konuşmaya başlar. Sayfaya monte edilen görsel anlatıların, modernite deneyiminin kaosu içerisinde yüzer halde oraya geldiğini ve kendi güncelliklerini yarattıklarını savunur. Dolayısıyla, Benjamin'e göre bu sayfalar abartısız bir güncellik sunarlar. Abartısızdır, çünkü bir anlatı diğerinden daha önemli değildir, en azından kağıt mekânında eş önemde monte edilmiştirler. İki maymunun güncelliği ile, yazarın ölümünün güncelliği eşdeğerdir. Benjamin'e göre, resimli derginin gücü, tam da bu belgesel niteliği ve demokratik bir kağıt mekânı yaratabilmesidir. Ölen yazarın, kocaman bir portresinin kapakta yer almasından daha sıkıcı bir şey olamayacağını düşünerek, o kapağı Benjamin için ilginçleştiren (ve dolayısıyla yüzer imgeler ile temas halinde olan birçok okuyucu için) yazarın portresinin küçük kalması ve diğer imgeler ile beraber yer almasıdır.

Benjamin, bu yayınlanma şansı bulamayan metnini 20.yy'ın başlarında kaleme almış olsa da, 19.yy'ın ikinci yarısında erken resimli dergilerin muharrirleri kağıt mekânında daha önce görülmemiş deneyler icra ediyorlardı. Ong (1995), matbaanın bir kapalılık mekânı oluşturduğunu belirtse de, bu kapalı kağıt mekânı içerisinde bir montaj alanı doğmuştu. Harflerin ve imgelerin bir arada monte edildiği, değiştirilebilir parçalarla sıralı bir montaj alanı tasarımı söz konusudur. Resimli dergiler de kağıt yüzeyinin sağladığı bu mekân dahilinde, her hafta içeriği oluşturacak anlatıların mizanpajını tasarlar. Dolayısıyla, modernite deneyiminin uçucu, karmaşık atmosferinden birçok parça yan yana düşme potansiyeli bulur. Okuyucular da bu yeni medyayı bu şekilde alımlar. Böylece, meta-anlatının kurulamayacağı, yüzer gezer, parçacıl anlatılar vuku

[31] Berliner Illustrirte Zeitung (1891-1945), Hepner tarafından Berlin'de basılan resimli dergi. Almanya'da 1843 yılında yayın hayatına başlayan ilk resimli dergi olan Illustrirte Zeitung'un formatı model alınır. Benjamin'in yazıyı yazdığı dönemde, Avrupa'daki en yüksek tirajlı dergidir. Servet-i Fünûn ile aynı yıl yayına başlayan dergi, karşılaştırmalı inceleme için iyi bir örnek oluşturacağını düşünüyorum.

bulur. Böyle bir montaj sahasında meta-anlatıyı oluşturmak için gerekli olan tutarlı bir anlatı kurmanın pek de mümkün olmadığını düşünüyorum.

Anlatıların bir araya gelişleri -kağıt mekânına montajı- dönemin okuma pratiklerini keşfetmek bağlamında önemli gözükür. Erken dönem görsel dergilerde oldukça parçacıl bir anlatım söz konusudur. Görseller, derginin içerisine serpiştirilir ve görselden bahseden metinsel anlatılar ile hiçbir ilişki kurulmaz. Neredeyse her görselin altında, onu tarif eden birkaç kelimelik etiket bir metin vardır. Bu da görseli, kısa bir metinle de okunabilecek özerk bir alana yerleştirir. Mizanpaj olarak, görselin etrafında bulunan metinler görsel ile ilişkili değildir. Aksine, görseli açıklayan metin çoğunlukla birkaç sayfa sonra yer alabilir.



Şekil 2.13 : Servet-i Fünûn dergisinin bir nüshasının sayfalarının açılması.

Söz gelimi, Şekil 2.13 dahilinde Servet-i Fünun'un bir nüshasının tüm sayfaları açılarak gösterildiğinde, derginin içerisinde bulunan görseller ile onların anlatıldığı metinler birbirinden oldukça kopuk durumda bulunur. 4. sayfada görselini önceden gördüğümüz anlatı, 7. sayfada 'Çitli (Bursa) Maden Suyu' başlığı ile metnini içerir. Aynı şekilde, 9. sayfada 'Amerika Vahşisi' başlıklı metnin görseli, sonradan 13. sayfada ortaya çıkar. Hatta, bu bahsedilen metinde '57. nüshamızda Amerika'nın kuzeyindeki halkın kadınlarından bir resim göstermiş idik, bu nüshadaki resim de kabile erkeklerinden tasvir eyler' ifadesi kullanılarak, 11 hafta önceki başka bir görsel anlatıya referans verilir. Dolayısıyla, oldukça karmaşık ve fragmanlardan oluşan bir

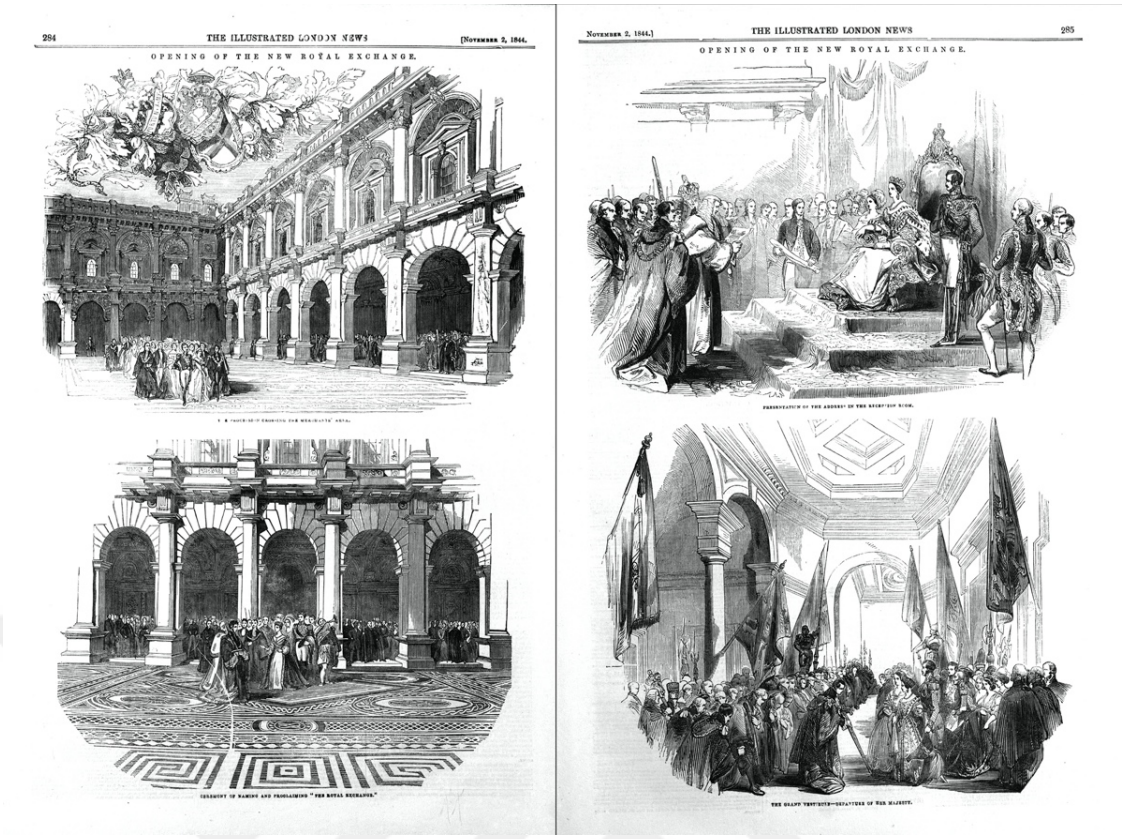
anlatım biçimi söz konusudur. Günümüzün düzene alışık gözleri için bu takip epey zordur.

Dergilerdeki imgeler görsel bir dil dolaştırır, metin ise imgeyi belli bir bağlama sabitler. Fakat, dergilerde özellikle yapılan, imgeyi metinden ayırmak tam da kendi başına özerk bir anlam oluşturmasına imkân tanır. Bir nevi anlamı yeniden yazmaya açık veya faklı okumalara müsait bir anlatı oluşur.

Bu durum, metinsel olan ile görsel olanın okutmaya çalıştıklarının birbirinden farklı olabileceğini yorumlamaya götürür. Görsel kendi başına daha açık ve yorumlanabilir bir anlatıya dönüşürken özellikle, okuma yazma bilen kişi sayısı azlığı düşünülünce, sadece görseller ile neredeyse '*photo-essay*' okuması yapmak mümkün olur. Bu parçacıl okuma pratiği, günümüz belli başlı sosyal medya anlatılarını anımsatır. Instagram gibi medyalarda, hızla geçen görseller, altında küçük bir etiket metin, bir yüzyıl önce de sıkça kullanılan bir okuma pratiği olduğu düşünülebilir.

Resimli dergilerin neredeyse tümü için belirtilebilecek ortak bir özellik, dert edindikleri haberi, malumatı, mekânı, keşfi bir anlatıya dönüştürerek basılı hale getirmeleridir. Bunun öncül olan önemli özelliği ise görsel anlatıların gücü ile yapmalarıdır. Görsel ve/veya metinsel bir tarif eklerken mekânı sabitliğinden kurtarır, zaman içeren bir anlatı olarak nakil eder. Böylece, mekân, içerisinde bireyler ile beraber cisimleşen toplumsal mekân anlatılarına dönüşür.

Hultzsch (2017) bu örneği destekler bir görüş ile, resimli dergilerdeki mekânların, imgeler ile beraber, kitabın ve çerçeveli resmin statik yapısından kurtulduğunu savunur. Binaların hikayelere (anlatılara) dönüştüğünü ve böylece mimarlık üzerine yapılacak potansiyel tartışmaların daha geniş kitlelere yayılabildiğini belirtir. Herhangi bir mekânı, fiziksel olarak içinde bulunmadan, imge üzerinden takip edebilmek mümkün olur. Resimli dergilerin kağıt yüzeyinde bir mekânı seyretmek bir nevi yeni bir okuma deneyimi olur. Şekil 2.14'de Illustrated London News dergisinin 1844 yılındaki bir sayısında, Kraliçe Victoria'nın da katıldığı inşaatı yeni tamamlanmış olan Londra Ticaret Binası'nın açılışı dokuz ayrı gravür ile sayfalara nakledilir.



Şekil 2.14 : Kağıt mekânında anlatıyla beraber yürümek.

Her imge ile beraber, okuyucu da bu etkinliği kağıt üzerinden deneyimler. Aynı mekânın farklı açılardan imgeleri ile o mekân içerisinde dolaşmak mümkün olur. Bu yeni yapının toplumsal mekânın bir parçası olması adına düzenlenen seremonik açılış etkinliği gerçekliğini kağıt mekânının sayfa sayfa takip edilebilir formu nedeniyle sürdürmeye devam eder. O etkinliğe katılmayan okuyuculara da ulaşarak, mekânın toplumsallaşmasını arttıran bir unsur olarak resimli dergi devreye girmiş olur. Çoğunlukla imgelerin bakış açıları insan gözünün yüksekliğinde olacak şekilde kurulur. Böylece, içinde bulunmadan o mekânı kağıt yüzeyinden algılamak daha kolay gerçekleşir. Bu pratik, bir nevi sinema öncesi hareketli okuma deneyimi olarak düşünülebilir. Hareket, sinema perdesinin sınırlarında vuku bulduğu gibi kağıdın sınırları dahilinde olur. Tam da bu yüzden kağıt mekânı ne kadar anlatının alanını sınırlasa da, içerisinde yaratılan yeni okuma biçimleri ile, bireyin mekân anlatısı deneyimi anlatı üzerinden mümkün olur.

Bu parçalı takipler bazen de mekânın farklı bilgilerini vermek için üretilir. Örneğin Şekil 2.15'de Servet-i Fünûn, Zürih'te yapılması öngörülen 'Süt Fabrikası'nı farklı açılar ve mekânlardan alınmış görsel anlatılar ile sayfasına yerleştirir (İhsan, 1891h). Önce yapıya dışarıdan bakış atabileceğimiz bir imge ile başlayan anlatı, sonra

fabrikanın süt üretiminde söz konusu olan teknolojik donanımlara sahip laboratuvarı, kimyahanesi ve depo alanına ayrı ayrı bakış atmamızı sağlayan imgeler ile bir montaj üretir. Bu imgeler, metinlerin içerisinde kendilerine yer bularak serpiştirilir.



Şekil 2.15 : Bağlantısız mekânların kağıt mekânında montajı.

Söz gelimi, başka bir örnek dahilinde de, aynı mekânın zaman ile değişen kullanımı farklı imgelerin bir arada montajı ile mümkün olur. Şekil 2.16 dahilinde, Servet-i Fünûn'un bir sayısında beliren görsel anlatılarda, Yenikapı tren istasyonununda bulunan görevlilerin kabininin hem bilet satışı, hem yemek pişirme hem de gece uyuma pratiklerinin gerçekleştiği bir mekâna dönüşümü, üç ayrı illüstrasyon eşliğinde aynı sayfada aktarılır (İhsan, 1899c). Kabin içerisindeki biletçi ve makasçının çalışma koşullarına dair bir eleştiri niyetiyle üretilen bu imgeler dahilinde, kamusal olarak dahil olunamayan mekânın içerisine bakış atılması mümkün olur. Bu kez, okuyucuyu mekân içerisinde gezinmek yerine zaman içerisinde bir tura davet eder dergi.



Şekil 2.16 : Farklı anların kağıt mekânında montajı.

Üç farklı kağıt mekânı kurulumu modu dahilinde, ilki inşaatı yeni bitmiş bir yapının, ikincisi tasarımı süren bir yapının ve üçüncüsü de halihazırda kullanımı süren bir yapının imgeleri örnek oluşturur. Anlatı pratiği mimari tasarımın farklı süreçlerinde cereyan ederek resimli dergilerde yer eder. Böylece, toplumsal mekân, pratikler ile her seferinde nitelik değiştirerek anlatılaşır.

Çıkarımlar

Tarihsel malzemelerin birer anlatı olduğu, bugünden malzemeye bakan birinin ancak bu anlatılar ile ilişkilenebileceğini ve onların birer anlatı olarak farkına vararak tekrar yeni bir anlatı kurmanın geçmişe dair gerçeklik yanılsaması üretilmesini

engelleyeceğini savundum. Modernite bağlamında, anlatı üretmenin iki farklı ucu olan meta ve minör anlatılardan ve farklarının yarattığı durumlardan bahsettim. Toplumsal mekânın üretiminin inşai süreçler ile olabildiği gibi anlatılar ile de mümkün olduğunu hatta bu üretimin meta ve minör anlatılar ile halihazırda gerçekleşiyor olduğunu vurguladım. Özellikle toplumsal mekânın anlatılar ile üretiminde minör anlatılar için potansiyel teşkil eden bir alan olarak resimli dergilerin kağıt mekânında anlatı inşa etmenin toplumsal olan ile ilişkisine değindim.

Tschumi'nin bölüm başındaki kağıt mekânı üzerine yorumuna tekrar dönecek olursam, resimli dergilerde üretilen anlatıların kağıt mekânının olanaklarını kullanarak mimarlığın performe edilebildiği bir düzenek kurduğunu düşünüyorum. Tschumi'nin reklamvari imgelerde bu performansı araması anlamlıdır, çünkü reklam imgeleri, amacı belli olduğu için en açık haliyle niyetin gösterildiği imgelerdir (Barthes, 2013). İnandırıcı olması önemlidir. Aynı bir sigara, otomobil veya başka bir ürüne karşı arzunun canlandırılması gibi Tschumi de mimarlığa karşı arzunun tetiklenmesi spekülasyonunu üretir (Colomina, 2002). Resimli dergilerin de tam olarak bunu yapmaya çalıştığını savunuyorum. Toplumsal mekânı reklamvari tetikleyici söylemler ile anlatıya dönüştürerek, okuyucu tarafında o mekâna karşı arzu uyandırıcı bir mekânizma üretirler. Özellikle formları gereği bunu kısa metinler ve çok sayıda imgeler ile yaparken vurucu bir dil ile üretmeleri gerekir. Tschumi'nin bahsettiği performans ise, anlatıların hem metinsel hem de görsel içeriklerinde beliren pratikler dahilinde vuku bulur. Reklam gibi tekrar tekrar aynı toplumsal mekâna dair anlatılar ve içerdiği pratikler belirdikçe de o mekân kitleler nezdinde toplumsal olarak üretilmiş olur.

Bir sonraki bölüm, Osmanlı coğrafyasının modernleşme süreci dahilinde toplumsal mekânın anlatılar ile üretimini merak eden biri için oldukça elverişli bir saha sunduğunu düşündüğüm Servet-i Fünûn'u odağına alıyor. Bunun için öncelikle geç Osmanlı modernleşme süreci hakkında üretilen tartışmaları, resimli dergiler ekseninde tartışmaya açıyorum. Bunu yaparken, 19.yy. sonu İstanbul'u ve özel girişimciler sayesinde hevesle filizlenen yayın ortamını açığa çıkarıyorum. Sonrasında ise Servet-i Fünûn'a yoğunlaşarak onun bir kazı sahası olarak ele alınabileceğini ve içerdiği toplumsal mekân anlatılarının kurulumlarını ve imkânlarını deşifre ederek, bu kazı sahasından buluntu olarak çıkarılan malzemeler ile nasıl yeni anlatılar üretilebileceğini öne sürdüğüm yöntemin kapsamlı incelemesini yapıyorum. Böylece, halihazır bölüm

dahilinde kavramsal zemini hazırlanan tez çalışmasının hem sahasını bu bakış ile anlamlandıran hem de önerdiği metodolojisini bu bölümden edindiği yaklaşımlar ile tasarlayan bir bölüm ele alıyorum.

3. KAZI SAHASI OLARAK SERVET-İ FÜNÛN ANLATILARI

Anlatı pratiği, modernite deneyimi ve toplumsal mekânın üretimi üzerine açılan kavramsal zemin dahilinde, 19.yy. resimli dergileri bu kavramları incelemek için verimli bir saha olma potansiyeli sunar. Bu mecranın ilk ortaya çıktığı Batı Avrupa ve Kuzey Amerika ülkelerinde, yeni medyanın toplumsal olan ile ilişkisi üzerine literatürde pek çok kaynağa[32] ulaşmak mümkündür. Gözler, Osmanlı coğrafyasına çevrildiğinde ise resimli dergiler içerisindeki toplumsal mekân anlatıları bağlamında yapılan araştırmalar ele alındığında nispeten kurak bir literatür söz konusudur.[33] Bunun iki nedeni olduğunu düşünüyorum. İlk neden olarak, 1928 yılında alfabenin değişimi ile birlikte, bugünden bakan bir gözün 19.yy. resimli dergilerinin metinlerini anlayabilmesinin güçlüğü olduğunu savunuyorum. Dönemin anlatılarındaki kelimelerin bir çoğıunun kullanımının bugün azalmış olduğunu kabul etsem de, asıl ilişkisizlik Arapça alfabe ile temasın yok sayılabilecek düzeyde olmasıdır. Dolayısıyla, öncelikle bu dergiler ile temas için alfabeyi okumayı öğrenmek gerekir. İkinci neden olarak ise dergilere erişimin zorluğunun kısa bir süreye kadar sürmesi olduğunu düşünüyorum. 2011 yılı itibariyle Milli Kütüphane bünyesinde bulunan birçok 19.yy. ve 20.yy. süreli yayını dijital erişime açıldı. Tam da bu sebeple, son zamanlarda nispeten süreli yayın arşivlerini odağına alarak üretilen tezlerin ve araştırmaların artış gösterdiğini düşünüyorum.[34] Yine de, bahsi geçen Osmanlı resimli dergileri, henüz tarih, basın çalışmaları ve dilbilim disiplinlerinin dahilinde çalışılmaya devam eder. Dönemin gündelik hayatının birçok farklı yönüyle anlatıya dönüştüğü bu dergilerin,

---

[32] Söz gelimi şu kaynaklar örnek teşkil eder: Anderson'un (1991) 'The Printed Image and the Transformation of Popular Culture' kitabı, Beegan'ın (2008), 'The Mass Image: A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London' kitabı, Bann'ın (2013) 'Distinguished Images: Prints and the Visual Economy in Nineteenth-Century France' kitabı, Gervais'in (2005) 'Imaging the world. L'Illustration: the birth of the French illustrated press and the introduction of photojournalism in the mid-19th century' makalesi ve Sinnema'nın (1998) 'Dynamics of the Pictured Page: Representing the Nation in the Illustrated London News' kitabı.

[33] Söz konusu literatüre kapsamlı örnekler olarak, Ersoy'un (2016) makalesi ve Çelik'in (2015b) fotoğraf mecrasını odağa alan makalesi verilebilir.

[34] Özellikle kayda değer bir çalışma, Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünün 2019 yılında tamamladığı 'Osmanlı Kültür Tarihinde Servet-i Fünûn Dergisi' adlı araştırmadır. Proje kapsamında, 1896-1901 yılları arasında derginin yayımlanmış olan 297 sayısı tasnif edilerek internet ortamında bir veri tabanına aktarılmıştır. Bu veri tabanı dahilinde kategoriler ile aramalar da yapılabilmektedir. İncelemek için, bknz. (BOUN, 2019).

birçok farklı diğer disiplinin araştırma sahasına sızacak nitelikte olduğunu düşünüyorum. Hatta bu sızıntılar sayesinde disiplinlerin meta-anlatılar ile kurmuş oldukları tarihlerinin de zedelenmesinin olanaklı olduğunu tahmin ediyorum.

Bu tez çalışması da olası sızıntılardan birini gerçekleştirmeyi hedefliyor. Bu bölüm dahilinde, Servet-i Fünûn resimli dergisinin bir kazı sahası olarak ele alınmasıyla, muhtelif sayılarından anlatıların nasıl bir yaklaşımla toplanabileceği üzerine öneriler geliştiriyorum. Bunu yapmadan önce, Osmanlı resimli dergilerinin ortaya çıkış serüveni üzerinde durarak, Servet-i Fünûn'un bu tarih içerisinde konumlandığı pozisyonu anlamlandırıyorum. Sonrasında ise, derginin içerisindeki mekân anlatılarının kurulma pratikleri ve imkânlarını bir önceki bölümde kurduğum kavramsal çerçeve ile ilişkilendirilerek olası potansiyellerini keşfediyorum. Son olarak ise, derginin sayfalarından söktüğüm mekân anlatılarını tekrardan bir araya getirilebilmesi -yeniden anlatılandırılması- için bir metodoloji tasarlıyorum. Böylece, Servet-i Fünûn anlatılarını kapsamlı bir şekilde açtığım dördüncü bölüm dahilindeki 'tahayyüller, inşalar ve deneyimler atlası'nın nasıl ortaya çıktığının izleğini görünür kılıyorum.

3.1 Osmanlı Resimli Dergileri ve Servet-i Fünûn

Osmanlı'nın modernleşme süreci, bunun üzerine kuramsal metinlerin üretilmeye başlandığı Batı Avrupa ve Kuzey Amerika ülkelerine göre daha karmaşık bir şekilde anlatıya dönüştürülür. Bernard Lewis ve Feroz Ahmad gibi tarihçiler, Osmanlı modernleşmesini ilerlemeci bir tarihsel çizgide ele alarak hatlarını belirler. Söz gelimi, Lewis (2002) 'Modern Türkiye'nin Doğuşu' kitabında, 'Doğuşun Aşamaları' adlı bölümde 'tohum' metaforunu kullanarak, bir bitki gibi büyüyen modernleşme tahayyül eder. Ahmad (1993) da 'Modern Türkiye'nin Oluşumu' kitabında, sıklıkla 'Yeni Türkiye' gibi ibareler kullanarak, eski ile yeni arasında ilerlemeci bir zamansallık atfeder. Böylece, Osmanlı İmparatorluğu'nu ve Türkiye'yi diğer Batı ülkeleri tarihlerine benzer bir eksene yerleştirerek modernleşmeyi çizgisel bir tarihsellik ile ilerleyen bir karakter olarak ele alırlar.

Bora (2017), bu anlamda sınırları daha bulanık, tutarsız bir modernleşme ekseni okuması önerir. Daha önceden filizlenmeye başlayan ve özellikle 19.yy. ikinci yarısında eğitim görmüş Osmanlı aydın kesiminin dünyada bir şeylerin değiştiğini takibe aldığı ve bunu anlatılara döktüğünü savunur. Ortada bir açmaz vardır. Bora,

Osmanlıların bir yandan verili formlarından kurtulmak istememe güdüsünü bir yandan da çağa ayak uydurma çabasını eklektik bir modernleşme olarak okur. Geleneksel, eski ve çoğunlukla dini pratikler ile olanı, çağa uygun, yeni, 'Batılı' olan ile birbirine mandallayarak durumu kurtarmaya çalışan bir tutum hakim olur. Böyle olunca da aslında, bir düşünce ekolünün sistematik oluşumu olarak değil, rastgele anlatılar ile yolunu bulmaya çalışan bir modernleşme ortamı doğar. Dolayısıyla, üretilmeye çalışılsa da, meta-anlatıların kurulumu, ilerlemeci bir düşünce ekolünün olamaması nedeniyle pek de kolaylıkla gerçekleşemez.

Bora (2017)'nın anlatılarında, Osmanlı modernleşme pratiğinde genel olarak iki faz tespit etmek mümkündür. Önceleri (kabaca II.Abdülhamid hükümdarlığı sonuna kadar olan dönem) tereddütlü bir modernleşme söz konusuyken, İttihat ve Terakki ile birlikte yükselen telaşlı, daha programatik bir modernleşme eğilimine kayıldığı notlarından anlaşılır. Bora, ilk fazda, tesadüfi okumalar ile diğer ülkelerin modernleşmesine bakıldığını ve popüler kitapların üzerine fazla düşüldüğünden yakınsa da aslında bunun olanaklı bir modernleşme pratiği sunduğunu düşünüyorum.

Bu noktada, Bora (2017), Osmanlı modernleşmesinde, birçok fikir akımının önde gelenlerinin edebiyatçılar olduğunu vurgular. Moderniteye dair oluşan deneyimlerin önce romanlaşarak[35] anlatıya dönüştüğünü ve böylece toplum içerisinde filizlendiğini belirtir. Bu romanların büyük bir kısmının da tefrika halinde resimli dergiler içerisinde basılarak yayılması bir tesadüf değildir. Her hafta parçalı olarak gelen romanlar, dönemin parçacıl, yüzer gezer anlatı formuna uygun olarak dergilerin kağıt mekânına diğer anlatıların yanına montajlanır.

II.Abdülhamid kendi hükümdarlık dönemi içerisinde iktidar olarak modernleşmenin farkında olan bir tavır sergiler. İmparatorluk özelinde sanayileşme, demiryolları tesis etme, yeni askeri düzen kurma, istatistik ve nüfus sayımı gibi bir takım modern pratiklerin kurulumunu hızlandırır. Hatta, saray bünyesinde arşiv oluşturarak, imparatorluğun dört bir yanından fotoğrafların biriktirilip albümleştirilme pratiğini

[35] Örnek olarak, Recaizade Mahmut Ekrem'in 'Araba Sevdası' veya Halit Ziya'nın 'Aşk-ı Memnu' romanları verilebilir. Bu romanlarda tereddütlü, çıkmazlarla dolu toplumsal ve mekânsal modernleşmenin izleri sürülebilir. Bu dönemin metinlerini modernleşme süreci ile kapsamlı bir incelemesini yapan çalışma için bknz. (Parla, 1990).

destekler (Ersoy, 2016). Malumat[36] ve Servet-i Fünûn gibi yeni medyayı oluşturan resimli dergilere saray bünyesi tarafından fon verilmesini sağlar (İhsan, 2012). Dolayısıyla, bu dönem içerisinde sadece fiziki çevrenin düzenlenmesi değil, kitle iletişim araçlarına yönelik de artış gösteren bir modernleşme çabası yaratılır. Tabii, bu modernleşme pratikleri devlet kanalı tarafından desteklendikçe onun limitleri altında regüle edilen bir sistemin parçası olur.

Genellikle tereddütlü olunan alan, geleneklerden (verili formlardan) ne kadar uzaklaşılacağı konusudur. Bu konuda da en baskın gelenek formu olarak dini pratikler ve bu pratiklerin toplumsal alan özelinde ürettikleridir. Ahmed Midhat[37] gibi yazarlar, ansiklopedist bir tavırla, dünyanın bilgisinin gerekli olduğu kadarını derleyen çalışmalar yaparlar. Böylece, derinleşmeyen, yüzeysel kalan kullanışlı haplar şeklinde bir modernleşme yanılsaması üretilir. Modernite deneyimleri ile bireylerin üzerinde oluşan sıkıntılara hemen bir çözüm bulunan, başka bir deyişle ilerlemeci bir tutumdur bu. Kolay, çabuk, kısa yoldan modernleşmeye dair ümit yanılsamaları üretilir.

Modernleşmeye dair tereddütlü hal, bazı anlatılarda telaş ve karmaşa yaratırken, bazılarında ise faydacı ve araçsal olanı hemen bünyesine geçirme arzusunu barındırır. Peki bu durum, anlatıların içeriğine nasıl yansır? Özellikle, modernite deneyiminin ve toplumsal mekânın üretiminin aktarıldığı saha olarak resimli dergiler keşif için iyi bir okuma sunar mı? Bu noktada, Osmanlı coğrafyasında basılı yayın pratiğinin ne gibi fazlardan geçtiğini ve resimli dergilerin bir mecra olarak nasıl çeşitlendiğini anlamak ve bahsi geçen modernite deneyimini üretmedeki rollerini tartışmayı önemli buluyorum.

Periyodik basılı yayın pratikleri

Osmanlı döneminde periyodik basılı yayınlar, mecranın formuna göre başlıca önemli ayrımlara işaret eder. Günlük çıkan gazete ile yıllık çıkan salnâme[38] arasında hem

[36] Malumat (1895-1903), Mehmed Tahir tarafından çıkartılan resimli dergidir. İlmi, fenni ve edebi haftalık resimli dergi olarak tanıtılan bu yayın, Abdülhamid yanlısı bir politika izler. Bu sebeple, dergiye saray tarafından para yardımı olur. Servet-i Fünûn dergisi ile rekabet halinde olan dergi, resim ve fotoğraf yayınına özen gösterir. İhsan (2012) anılarında, iki dergi arasında edebiyat üzerine yaşanan polemiklerden bahseder.

[37] Ahmed Midhat (1844-1912), Kırkambar Matbaası'nın kurucusudur. Matbaasında birçok kitap basar. 1878'de bu coğrafyada uzun ömürlü gazetelerden biri olan Tercüman-ı Hakikat'i yayın hayatına katar.

[38] Salnâme kelimesi Farsça sal [yıl] ve nâme [yazılı eser, mektup] kelimelerinin bir araya getirilmesi ile oluşur. Bu gibi yıllıklara nevsal, takvim ve almanak isimleri de verilir (Duman, 1999).

anlatıların içeriği bakımından farklar, hem de okuma pratikleri bağlamında ayrımlar bulunur. Günlük çıkan gazete, üç dört sayfayı geçmediği gibi özellikle erken örnekler bağlamında resim de içermez. Fakat aksine, aylık veya haftalık çıkan dergiler, gazetelere nazaran daha çok sayfalı (10-12 sayfa) yapısı ile beraber belirli sayıda görsel anlatı barındıran örnekleri de mevcuttur. Yıllık çıkan sâlnameler ise, neredeyse 100 ve üzeri sayfaya ulaşan yapısı ile basıldığı senenin dergilerinde yer alan görsel anlatılar ile oldukça kapsamlı, kitaba benzer bir içerik sunar. Böylece, daha geniş bir kesime hitap edebilme şansı yakalar.[39]

Ayrıca içerik olarak da bu üç periyodik mecra birbirlerinden farklılaşır. Gazetelerin içeriğinde baskın olan, gündelik bilgi aktarma gayesi ile meydana gelen aktüel haberlerdir. Her gazetenin politik anlamda belli başlı takındığı bir tavır olsa dahi içeriğine haber niteliği taşıyan güncel her türlü öğenin eklenmesini dert edinirler. Gazetelerin aksine, dergiler, yayıncıların kendilerini bir nebze daha rahat hissettikleri, dolayısıyla içerik anlamında daha özgür malzemelerin kullanıldığı bir alan olurlar. Birçok dergi; tıp, sanayi, kadın, kültür, mizah gibi kendisine biçtiği belli başlı içerik ile alan tanımlayarak, seçtiği malzemeleri de bu içeriklerin alt başlıkları olacak şekilde geliştirir. Dergilerin kapak tanıtım sayfalarında hangi başlıca konular ile ilgilendikleri özellikle belirtilir. Söz gelimi, Servet-i Fünûn, "edebiyat, fünûn, sanayi, tercüme edilmiş haberler, seyahat, roman vesaireden bahseden musavver [resimli] Osmanlı dergisi" olduğunu yazar (Duman, 2000). Sâlnameler de buna benzer bir üslup ile, dergilerin tutumunu takınırlar. Genellikle, salnameler halihazırda çıkan bir yayının içeriğinin bir senelik derlendiği bir nevi almanak görevini üstlenirler.[40] Dolayısıyla, dergilerde bulunan anlatıların çoğunlukla aynısını salnamelerde de bulmak mümkün olur. Bu anlatılar, sâlnamelerde bir araya getirilince, dergi ve gazetelerdeki parçalı ve uçucu yapısının aksine kitaplaşarak okuyucu ile daha yoğunlaştırılmış bir karşılaşma yaratır. Böylece anlatılar bağlamında üretilen söylem, daha bütüncül olarak kağıt mekânında yer edinmiş olur. Meta-anlatı geleneğine benzeyen bu yaklaşım ile bazı

[39] İhsan (1893k), salnâmeler üzerine kaleme aldığı bir yazıda, salnâmelerin çok popüler olduğunu belirtir. Çünkü, günlük gazete edinme imkânı olmayanların, bir ulus hakkında topluca haberleri okuyabileceği bir mecra olarak görür. Özellikle yapısının böyle olmasının salnamelerin popülerliğini arttırdığını belirtir. Her türlü içeriği içerisine dahil ederse salnamelerin çok büyük olacağını bu sebeple, çiftçi, mizah, kadın gibi farklı türlere ayrıldıklarını yazar.

[40] Örneğin, Salname-i Hadika, halihazırda çıkan Hadika gazetesindeki makalelerin derlenmesi ile oluşur. Servet-i Fünûn resimli dergisi de benzer bir biçimde yıllık olarak çıkar. 'Musavver Nevsâl-i Servet-i Fünûn' ismi ile 1892-1896 yılları arasında beş sayı, 'Musavver Salnâme-i Servet-i Fünûn' ismi ile ise 1910-1913 yılları arasında dört sayı yıllık formunda yayınlanır.

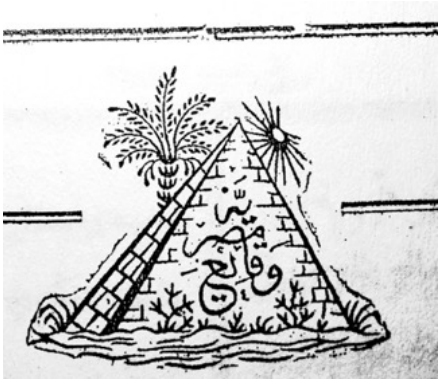
anlatılar editörler tarafından seçilerek alınır, diğerleri ise arkada bırakılır. Dolayısıyla, birtakım anlatıların üzerini örten üst bir anlatı kurulmuş olunur. Söz gelimi, modernleşme ile toplumsal tartışmaların önemli bir meselesi haline gelen 'yeni kadın' figürü hakkında üretilen anlatılar, kadınlara yönelik hazırlanan salnamelerde yoğun bir şekilde verilir (Hiz, 2019). Daha parçacıl minör anlatılar içeren dergilerin aksine sâlnamelerde meta-anlatılarda olduğu gibi ortaya serilen bazı parçalı anlatıların üzeri örtülerek, tek ve büyük bir hikaye okuyuculara sunulur.

Osmanlı resimli dergileri

Osmanlı coğrafyasında basılan ilk gazete formu, 1795 yılında İstanbul'da yayına başlayan 'Bulletin des Nouvelles' isimli Fransızca gazete olarak bilinir. Türkçesi 'Haberler Bülteni' olarak tercüme edilebilecek gazete, Fransız devriminin hemen akabinde çıkarılan ve devrimin heyecannı ve gayelerini aktaran bir misyona sahiptir. İstanbul'da basılmasına karşın hedef kitlesi Osmanlılar değil, bu coğrafyada yaşayan Fransızlar olur ve içerdiği bilgi genel olarak Fransa'da dönüşen yasalar hakkında uzaktaki vatandaşlarına bilgi vermektir.

Bu coğrafyada vücut bulan ilk Türkçe gazete ise, 1828 yılında Mısır'da basılan 'Vakayi'-i Mısriyye' gazetesidir. Yazıcı'ya (2015) göre, bu gazete, yönetimin görüşlerini, icraatlarını, hedeflediklerini yine yönetim kademelerindeki kişilere iletmeyi misyon edinir. Dış dünya ile bir iletişim kurma eğilimi yerine iç kamuoyuna hitap eden bir yapısı olduğu bilinir. Gazete, hem yönetimden hem de askeri zümreden kişilere abonelik yolu ile iletilir. Dolayısıyla, kitlelere hitap eden bir yanı yoktur. Farklı karşılaşmaları mümkün kılan bir yapı yerine, iktidarın bir haberleşme biçimi olarak rol oynar. İlk periyodik basılı yayınlar devlet eliyle kurulduğu için, bu tutum tipik bir durum teşkil eder.

Aynı gazete, başlık logosu olarak küçük de olsa bir imge kullanır. Bir piramitin, arkasında bir palmiye ağacının ve güneşin beraber monte edildiği imge ile bir çeşit Mısır coğrafyasının tipik anlatısı sunulur okuyucuya (Şekil 3.1). Bu görsel bağlamında, bir coğrafyanın o yere özgü öğelerinin sıkıştırılmış bir manzara olarak kullanılması örneği için de öncü bir yer edinir. Böylece, okuyucu kişi, bu gazetenin hangi coğrafyada çıktığını anlamak için hızlı bir bakış atması yeterli olur. Böyle manzara logolar, İstanbul'da çıkan basılı yayınlar için de sıklıkla kullanılır.



Şekil 3.1 : Vakayi'i Mısriyye'nin 1828 yılından logosu.

Bir diğer bu coğrafyada basılmış öncü gazete olan 'Takvim-i Vakayi', 1831 yılında II.Mahmud'un buyruğuyla yayın hayatına başlar. Habercilik, eğitim ve devlet faaliyetlerinin herkes tarafından bilinip buna uyulması ve böylelikle birliğin sağlanması gibi amaçlar ile yayımlanmaya başlayan bu gazete, Cumhuriyet tarihinde de devam eden günümüzde 'Resmi Gazete' adı ile bilinen yasaların haber edildiği yayındır. Duman (2000), gazetenin Osmanlı döneminde de bugünkü pratiğine benzer bir şekilde Meclis-i Ayan ve Meclis-i Mebusan görüşmelerini aktardığını belirtir.[41] Ayrıca, 1847 yılında yayınlanan ilk salnâme olan 'Salnâme-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye', yine saray kanalı tarafından yayın hayatına katılır (Duman, 1999). Bu gibi ilk girişimlerden sonra yüzyılın ikinci yarısında tüm periyodik mecra formları, özel girişimcilerin çıkardığı yayınlar ile ortaya serilmeye başlar.

1860 yılında, ilk özel gazete olarak bilinen 'Tercüman-ı Ahval' yayın hayatına atılır. İstanbul merkezli Agah Efendi[42] (1832-1885) tarafından çıkarılan bu günlük gazete, iç ve dış her türlü haber, sanayi ve fünûna dair konular içereceğini ön sayfasından belirtir (Duman, 2000). Yine erken dönem gazeteleri gibi, bu gazetede de resim bulunmaz. Gazete, başlığında belirtildiği gibi aktüel meydana gelen durumların tercümanı olarak pozisyon takınır. Bir başka deyişle, halihazırda meydana gelen olayların sayfaya nakledilerek anlatıya dönüştürüldüğünün izini sunar. 'Tercüman' kelimesi ile de anlatıya dönüştürenin öznel pozisyonu açığa çıkar.

---

[41] Duman (2000), Takvim-i Vakayi'nin, Türkçe dışında Arapça, Ermenice, Farsça, Fransızca ve Rumca dillerinde de çıkarıldığının gazete içeriğinde belirtildiğini fakat taramalar sırasında diğer dillerdeki nüshalara rastlanmadığını belirtir.

[42] Agah Efendi (1832-1885), gazetecilik ile beraber devlet memurluğu da yapar. Memurluğu dahilinde Osmanlı İmparatorluğu'nda posta pulu kullanımını başlatır. Abdülhamid iktidarında, Ankara'ya sürülür. Burada, genç Ahmed İhsan'a Fransızcayı öğretir ve İhsan'ın yayıncılığa dair ilk etkilendiği isimlerden olur (İhsan, 2012).

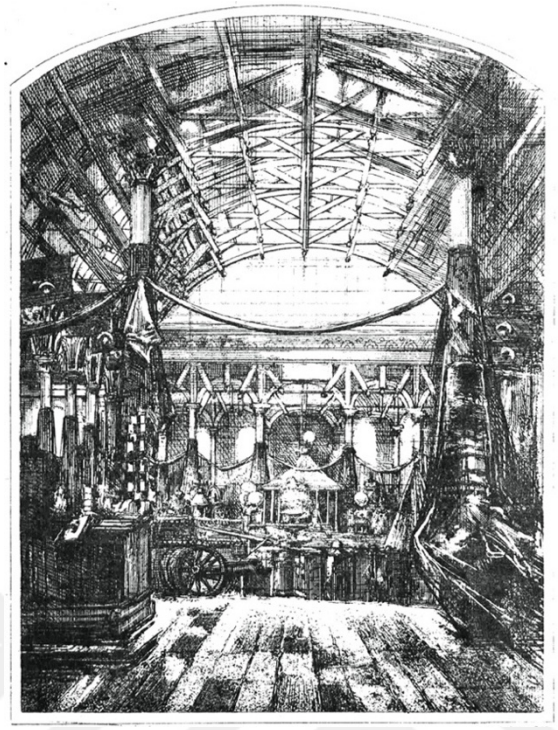
1862 yılında, ilk dergi olan 'Mecmua-i Fünûn', Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye[43] adlı topluluğun çıkardığı yayın olarak belirir. Derginin çıkmasına ön ayak olan eğitimci ve düşünür Münif Mehmed Paşa,[44] Osmanlı modernleşmesinde öncü figürlerden biridir. Söz gelimi Mehmed, Victor Hugo'nun Sefiller romanının özet bir çevirisini yine 1840 yılında yayın hayatına başlayan 'Ceride-i Havadis' gazetesinde tefrika eder. Resimli olmayan 'Mecmua-i Fünûn' dergisi içerik olarak, Avrupa'da yayımlanan popüler dergi ve kitaplardan belli bir sistematiğe dayanmadan yapılan tercümelerden oluşur.

Aynı yıl, ilk resimli dergi olan 'Mir'at', 19 yaşındaki Mustafa Refik Bey (1843-1865) tarafından çıkarılır. Namık Kemal'in hem dost olarak çok değer verdiği hem de bir gazeteci kimliğin inşası için öne sürdüğü Refik Bey, bu dergiyi sadece üç sayı çıkarabilme fırsatı bulur. Dergi, politik içeriği olmadığını, fünûn ve sanayi hakkında harita ve resimlere yer vermeyi hedeflediğini mukaddime kısmında belirtir. Dergi sayfalarında kullanılan resimler, Beyoğlu'nda litografya basım tekniğini kullanan Manduce Bey'e ait olduğu Refik Bey tarafından belirtilir (Aydoğdu, 2018). "Avrupa'da bu misillü [gibi] âsârın şimdiki derece-i intizama vusulü [ulaşması] mücerred [tek başına] himmet [gayret] ve fütüvvet-i umumiye [genel lütuf] ile husûl bulmuş [meydana gelmiş] olduğu cihetle risalemiz hakkında dahi ber-kemal [mükemmel] olan teveccüh-i âmme derece-i matlubeye [istenilen dereceye] terakkisini [ilerlemesini] müstelzim olacağından [gerekeceğinden] bu bâbda cümleye arz-ı şükraniyet ederim" yazarak, Refik Bey (1862), dönemin Avrupa dergilerinin pozisyonuna benzer bir yayın yapma niyetini belli eder.

Derginin kısacık yayın hayatı sırasında 1863 yılında İstanbul'da gerçekleşen Sergi-i Umumi-i Osmani'nin çizimleri yer alır. Dergi, bu yönü ile, toplumsal mekâna dair görsel anlatıların üretilmesinde öncü olur. Söz gelimi, "Sergi-i Osmâninin girilecek kapısından içerisinin görünüşü" başlıklı bir görsel yerleştirerek, kağıt mekânı yüzeyinden serginin insan gözü ile deneyimlenmesini hedefleyen bir anlatı oluşturur (Şekil 3.2). Metinsel olarak da, sergi içerisinde bulunan yeni makinelerin ve alet edevatın tarifi yapılır (Refik, 1863). Ayrıca Refik, sergi içerisinde bulunan litografya

[43] 1861-1863 yılları arasında faaliyet gösteren bu cemiyet, modernleşme pratikleri dahilinde yayınladığı derginin ötesinde, ders kitapları içeriği hazırladı, halka açık okuma odası kurdu ve doğa bilimleri ve tarih konularında kurslar verdi.
[44] Münif Mehmed Paşa (1830-1910), Berlin'de eğitim görür. Elçilik gibi çeşitli dışa dönük devlet görevlerinde çalışır. Birçok kitabı Türkçeye çevirir. Çevirmenlik anlamında öncü bir rolü vardır.

baskı makinesi üzerine metin kaleme alırken görsel anlatı içeren mecraların Osmanlı coğrafyasında gecikmiş olduğundan yakınır.



Şekil 3.2 : Mir'at dergisinde sergi mekânına dair görsel anlatı.

Bu ilk resimli dergiden sonra, II.Abdülhamid dönemine kadar tek tük, kısa süreli resimli dergiler yayın hayatına katılır. 'Ayine-i Vatan' [Vatanın Aynası] (1867), 'İstanbul' (1867-1869), 'Medeniyet' (1871) ve 'Musavver Medeniyet' [Görsel Medeniyet] (1874-1876) dergileri ile Mehmed Arif Bey bu yeni medya üzerine deneyler yapar. Özellikle 'Musavver Medeniyet' ile Avrupa'da yayınlanmakta olan resimli dergilere oldukça benzer bir form oluşturulur. Genellikle, görsel anlatılar, dış basında kullanılan görsellerin yeniden üretilenleridir.

Şekil 3.3'de sol tarafta Paris'te yayımlanan 'Le Monde Illustré'[45] dergisinin 6 Temmuz 1867 tarihli sayısından bir illüstrasyon belirir. Sağ tarafta ise, 17 Ekim 1867 tarihinden Mehmed Arif Bey'in çıkarttığı İstanbul dergisinde aynı illüstrasyon tekrar ortaya çıkar. Görsel dahilinde, dönemin padişahı Abdülaziz'in Fransa'ya seyahatinde tren ile varmış olduğu Lyon'da imparator III. Napolyon tarafından karşılandığı an temsil edilir. Üç ay süreden sonra, aynı görsel başka bir kağıt mekânında tekrar basılır.

[45] Le Monde Illustre (1857-1956), Paris'te yayınlanan resimli dergidir. Fotoğrafın dergi yüzeyine teknik olarak basılamadığı erken dönemlerinde, derginin illüstratörleri fotoğrafları gerçeğe benzer bir şekilde ahşap kalıplar ile gravürlerini hazırlamasıyla popülerleşir.



Şekil 3.3 : Le Monde Illustré ve İstanbul resimli dergileri.

Görselin tekrar üretiminde, birtakım öğeler değişir. Söz gelimi, tren içerisinde gözüken bir figür, 'İstanbul' dergisinde silinmiş olur. Gravür, biraz daha yakınlaştırılarak, arka planda bulunan garın taşıyıcı sistemi resmin çerçevesinden çıkartılır. Gravür klişesini oluştururken yüzeylere yön veren çizgiler dahilinde farklılıklar yaratılır. Osmanlı basılı yayınlarını inceleyen çoğu tarihçi, bu gibi görselleri Osmanlı basılı yayın kültürü tarihi içerisine yerleştirmez.[46] Fakat, her tekrar üretimin, ya da her anlatının, farklılaşarak yeni bir üretime işaret ettiğini düşünüyorum. Dolayısıyla, imge, ilk üretenin niyetinin ötesine geçerek her seferinde onu yeniden üreten veya ona maruz kalan tarafından yeniden anlam kazanır.

Ayrıca, iki derginin ön sayfalarının kurulum biçimleri de birbirine benzer yapıdadır. Her iki derginin kapak sayfasının üst kısmında derginin basıldığı şehrin ikonik yapılarının bir araya getirildiği logolar[47] görünür. Bu logolar dergideki herhangi imaj kadar yer kaplar niteliktedir. Resimli dergilerin erken örneklerinde logonun derginin bulunduğu coğrafyayı temsil etmesi önem arz eder. Söz gelimi, 1867 yılında 'Ayine-i

[46] Söz gelimi, Koloğlu (1992), Avrupa'da kullanılmış olan klişelerin tekrar bu coğrafyada basılmasını, Osmanlı resimli dergilerin tarihine katmaz. "Bu resimlerin altyazıları en son duruma göre uydurulmaktadır" söylemi ile de anlatının yeniden üretim ile anlamının da yeniden üretimini hor görür bir tavır takınır.

[47] Amerikan İngilizcesinde '*nameplate*', İngiliz İngilizcesinde '*masthead*' olarak adlandırılan gazete ve dergilerin logo tasarımı. Genellikle görsel bir fonun önüne yerleştirilmiş yayının isminden oluşur.

Vatan' dergisinin logosunda, farklı açılardan perspektifler ile oluşturulmuş minyatürü andıran, İstanbul siluetine sırtını vermiş bir çeşit meddahlık pratiği gibi sözel anlatı üreten figürler görünür (Şekil 3.4). Şehir, bacaların dumanları ve gemilerin yaşantısı ile beraber statik bir imge değil, hareketli bir imge olarak temsil edilir. Figürlerin pozisyonlanması ise, dergi okuycusunun da bu silueti arkasına alıp anlatılara maruz kalacağını belirtir bir açı gibidir.



Şekil 3.4 : 1867 yılından Ayine-i Vatan dergisinin logosu.

Hultzsch (2018), resimli dergilerin logolarının bilginin görselleştirilmesinde etkin rol oynadığını belirtir. Gazete satıcısının standında veya kütüphanede (Osmanlı'da kıraathanede) kolayca görünür olan bu görsel anlatımlar ile şehir hızlı algılanan bir ikona dönüşür. Çarpıcı olan ise, birkaç sene içerisinde bu logo alanının görsel bir deney alanına dönüşmesidir. Yayıncılar bilinçli bir farkındalık ile, derginin basıldığı şehrin ötesini hayal ettiren montaj imgelerini logo dahilinde üretmeye başlarlar. Dolayısıyla o şehri başka coğrafyaların ikonlarını da dahil ederek bir anlatı kurarak, kitle iletişimin küresel ölçekte bağlantısının gücü gözler önüne serilir.[48] Şekil 3.5'te arka fonda bulunan İstanbul siluetinin önünde, piramitler, katedraller, heykeller, demiryolu köprüsü gibi ikonlar ile, Mehmed Arif Bey'in zihnindeki medeniyeti oluşturan öğeleri yan yana gelecek şekilde montajlanır.

[48] Montaj örnekleri, söz gelimi, Madrid'de basılan 'La Illustracion Espanola y Americana' (1869-1901) resimli dergileri bağlamında da görülür. Bu örnek dahilinde, Madrid'de bulunan ikonik yapıların yanına Latin Amerika'dan yapılar montajlanarak siluet oluşturulurken, imparatorluğun kolonyal uzantısının gücünü hayali bir şehir imgesi üzerinden okutulur.



Şekil 3.5 : 1874 yılından 'Musavver Medeniyet' dergisinin logosu.

1870lerde Mehmed Arif Bey'in dergileri görsel anlatı kültürünü yaygınlaştırırken, bir yandan da Teodor Kasap[49] (1835-1897) öncülüğünde resimli mizah dergileri, yeni bir form olarak ortaya çıkar. Önce 'Diyojen' (1870-1872) ve 'Çıngıraklı Yılan' (1873) dergileri ile mizah türünde üretimler yapan Kasap, son olarak 'Hayal' (1872-1877) dergisini yayınlamaya başlar. Nispeten uzun soluklu olan bu son dergi, bir süre sonra Abdülhamid'in ağırlaşan sansür politikasına direnemez ve kapatılır. 'Hayal'in her sayısında son sayfaya yerleşen tek bir illüstrasyon bulunur. Bu anlatı formu, çoğu zaman iki figürün diyaloğu üzerinden (Karagöz ve Hacivat gibi) politik bir mesaj vermek üzere kurulsa da bazen İstanbul özelinde mekânsal bir eleştiri de içerir. Söz gelimi, toplu taşıma içerisindeki aksaklıklar veya sel baskını gibi meydana gelen olaylar, şehri de içererek anlatıya dönüşür. Şekil 3.6 dahilinde beliren ve yükseltilmiş ahşap destekler üzerinde İstanbul sokaklarını yürümeye çalışan insanlar, sokakların kirliliğini eleştirmek için çizilir (NP(Q)NZ, 1875). İllüstrasyon dahilinde mekânsal anlatı bir eleştiri aracına dönüşür. Kasap'ın yayınladığı dergiler bağlamında, bu coğrafyaya özgü ve buradan çizerler[50] tarafından üretilen illüstrasyonlar belirir. Bu

[49] Rum asıllı Teodor Kasap (1835-1897), matbaasını kurarak mizah dergileri çıkarır. Diyojen dergisini önce Rumca O Diogenis ve Fransızca Le Diogéne ismi ile çıkarır. Yayınları sıklıkla sansüre takılır ve kapatılır.

[50] Hayal dergisinin başçizeri Nişan Berberyan'dır. Berberyan gazetelerin birinci sayfalarında karikatürlerin yaygınlaşmasında öncü figürlerden olur. Hayal dergisi içerisinde NP(Q)NZ imzalı çizimler de bulunur. Bu ilginç imza muhtemelen, klişeci ve çizerlerin kolektif kimliğini gösteren bir imzadır.

teknolojik anlamda edinilen deneyimleri yönüyle de resimli dergi kültürünün yerleşmesinde önemli bir eşik oluşturur.



Şekil 3.6 : Hayal dergisindeki bir eleştirel görsel anlatı.

Abdülhamid döneminde, halihazırda görünür olmaya başlayan resimli dergiler tek tük yayınlanmaya devam eder. 'Çaylak' (1876-1877) gibi mizah dergileri veya 'Mirat-ı Alem' (1882-1883) gibi haberlerin görsel olarak aktarıldığı dergilerin çeşitli sansürlere uğrayarak bir seneyi geçmeyen yayın hayatları olur. Aynı dönemde uzun soluklu olacak Ahmed Midhat'ın (1844-1912) 'Tercüman-ı Hakikat' (1878-1923) resimsiz gazetesi de yayınlanmaya başlar. Sonrasında, Servet-i Fünûn'un kurucusu olacak Ahmed İhsan (1867-1942) ve başyazarlardan Mahmud Sadık'ın (1864-1930) da aralarında bulunduğu bu gazete, birçok yazarın ilk yayın tecrübelerini pekiştirme imkânını tanır. 1889'da gerçekleşen matbuat düzenlemesi ile halihazırda yayınlanan bütün dergiler (mecmualar) kapanır ve yeni yayın çıkartmak isteyenlere dergi ruhsatı verilmez. Öncesinde Maarif Nezareti'nin [günümüz Milli Eğitim Bakanlığı] kontrolüne bağlı olan dergiler, gazetelerin de bağlı olduğu Dahiliye Nezareti'nin [günümüz İçişleri Bakanlığı] denetimine bağlanır. İhsan'ın (2012) "Babil Kulesi'ne benzer bir adam koleksiyonuydu" yorumu ile tanımladığı bu nezaret dahilinde yayın hayatına devam eden 'Tercüman-ı Hakikat', 'Tarık', 'Saadet', 'Sabah', 'Zuhur' ve

‘Servet’ gazeteleri ise sıkı sıkıya kontrollerden geçer. Böyle kurak bir ortam[51] içerisinde Mülkiye’den 1887 yılında mezun olan Ahmed İhsan ise hevesli bir tavırla sistemin içerisindeki boşlukları yakalayarak hayalindeki resimli dergiyi çıkartmayı aklına koyar.

Servet-i Fünûn

Ahmed İhsan, devlete bağlı bürokratik işlerde çalışan babasının fazlaca yer değiştirmesi sonucu çocukluğundan itibaren dönemin aydın kesiminden sayılabilecek birçok farklı insanlar ile karşılaşır. Söz gelimi, Ankara’da sürgünde olan Agah Efendi’den daha küçük yaşlarında Fransızca özel dersleri alır. Bu karşılaşma hem matbaacılığa düşkünlüğünü pekiştirir hem de Mülkiye yıllarında başladığı Jules Verne’in romanlarını Fransızca’dan Türkçe’ye çevirmesine ön ayak olur. 1890 yılında Babıali - Ebussuud Caddesi’nde matbaasını açabilecek sermayeyi, çevirdiği birçok Jules Verne romanına borçludur. Ayrıca, Verne’in Paris’teki yayıncısı ile iletişime geçerek orijinal romanda yerleştirilen görsel anlatıların da klişelerini edinir ve böylece resimli popüler yayıncılığa dair ilk girişimci adımını da atmış olur.

İhsan, büyük sansür öncesinde, 1887’de Umran[52] adlı resimsiz dergiyi yayınlamaya başlar. İki yıl sonra, tüm dergilerin kapatılması ile beraber onun dergisi de kapatılır. Bunun akabinde, resimli dergi çıkarabilmenin yollarını arar. Yeni bir dergi çıkartılması için imtiyaz verilmediğinden önce Ahmed Midhat ile görüşür. Midhat’ın gazetesine ek olarak ‘Resimli Tercüman-ı Hakikat’ adı ile çıkacak dergi için anlaşmalar sağlansa da son anda ortaklardan birinin fikir değiştirmesi ile bu plan suya düşer. İhsan için bir nevi baba figürü olan Midhat’ın egemenliğinden kurtulması aslında onun sonrasında üreteceği yayıncılığın önünü de açmış olur. Diğer gazeteler ile görüşmelerini yapmaya devam ederken, arada çeviri makaleler yayınladığı ‘Servet’[53] gazetesi ile anlaşmaya varır.

Her perşembe günü “Servet gazetesine fenni bir ek olarak” yayınlanması tasarlanan Servet-i Fünûn dergisinin tohumu atılmış olur. Servet-i Fünûn, 1891 yılının Mart

---

[51] Ersoy (2017), Osmanlı düşünce ikliminin Abdülhamid’in uygulamaları altında baskıcı bir ortama dönüşse de, eğitim sistemindeki etkin modernleşme hamleleri ile de yeni zevkleri ve talepleri olan bir okuyucu kitlesi oluştuğunu belirtir.

[52] Umran; edebiyat, teknik, sanayi, biyografi, gezi, roman, eğlenceli şeyler ve buna benzer konulardan söz etmek üzere çıkarılan on beş günlük dergi olarak çıkar.

[53] Servet (1888-1891) gazetesi, Dimitraki Nikolaidi tarafından çıkarılır. İhsan (2012) anılarında, iktidarın söylemlerinin aktarıldığı bir yayın olarak aktarır.

ayında, ilk sayısını çıkartır. "Artık ben sevincimden kabıma sığmıyordum" yorumunu yapan genç İhsan (2012), resimli dergi çıkartmanın ilk güçlükleri ile hemen çarpılır. Öncelikle, resimli dergi teknolojisi birkaç cılız deneyimlerin dışında pek de gelişmediğinin farkına varır. Bir başka deyişle, resim basabilmek için gereken klişeleri üretebilecek hakkak bulmak Osmanlı coğrafyasında mümkün değildir. Dergi sayfalarına basabildiği görseller, Avrupa'dan gelen ve dolaşımda olan birtakım klişelerin vasıtasıyla ortalıkta olan resimlerdir. Bu nedenle, derginin ilk sayılarının yayınlanmış olduğu zaman diliminde, Avrupa'ya bir gezi yapma kararı alarak çeşitli basım teknolojisi pratiklerini öğrenmek üzere plan yapar.[54] Gezisi sırasında kağıt ve klişe fabrikaları ile görüşerek, dergi için tedarik edeceği malzemeleri temin etmek üzere anlaşmalar gerçekleştirir. Paris'te halihazırda yayınlanmakta olan 'L'Illustration'[55] adlı resimli dergi İhsan için ulaşmak istediği bir örnektir. Bu uğurda da en büyük desteği, sonradan sitemler ile andığı saray yönetiminden alır. Özellikle dergi, II.Abdülhamid'in beğenisini kazandığı için hem aylık fon yardımı gelir hem de Sanayi-i Nefise'de yeni kuşaklar yetiştirecek ve dergide de çalışacak bir hakkak getirtilir. "Adeta İstanbul'da, Avrupa'nın en büyük L'Illustration'unu geçecek resimli gazete kuruyordum" açıklamasını yapan İhsan (2012), Babıali kararıyla nezaret bütçesinden para yardımı gören ilk dergi olduğunu belirtir.[56] Öncesinde, her hafta Viyana'da bulunan klişe fabrikasına gönderdiği imgelerin oradan dergiye basılacak klişe biçiminde geri dönüşünü bekleyen bir süreç[57] işlerken artık bu coğrafyada imge üretiminin mümkün olabileceğine dair bir başlangıç adımı atılmış olunur.

---

[54] Bu geziye çıkmadan önce seyahat hatıralarını yayınlamayı planlar. Bunu yapma nedeni, seyahatin masrafını kitabın satışı ile karşılamaktır. Kitap şu şekilde tanıtılır: "Fransa, İngiltere, Belçika, Felemenk, Almanya, İsviçre, Avusturya, Macaristan, Romanya memalikinin meşhur şehirlerine Ahmed İhsan Beyin vuku bulan seyahat-ı fevkaladesi" (İhsan, 2007). İhsan sonrasında da bu seyyah tutumunu sıklıkla takınır. Dergiye yazmak üzere de İmparatorluk dahilinde birçok yere seyahat yapar.

[55] L'Illustration (1843-1944), Edouard Charton tarafından Paris'te yayınlanan haftalık resimli dergi. İlk renkli fotoğrafın basılabildiği bu dergi, popüler yayıncılıkta önemli bir yer tutar.

[56] Bu girişime önayak olan nezaret dahilindeki Mülkiye'den sınıf arkadaşı olan Mabeynci Arif Bey'dir. Yalman (2018), Arif Bey olmasa resimli dergi yayıncılığının ve Servet-i Fünûn'un bu denli yükselmesinin mümkün olamayacağını savunur.

[57] "İyi bir resimli haftalık gazete çıkarmak için matbaamda yeter derecede hazırlık yoktu. Avrupa'da yeni doğmuş olan çinkografiyi İstanbul'da bilen yoktu. [...] Güç bela elime geçirdiğim izinden gereğince yararlanmak için gelişkin bir teknoloji sağlayacak araç gereçler edinmek istiyordum. Avrupa ile yazışarak birçok galvano kalıp getirttim. Bunlar, o dönemin ünlülerinin resimleriydi. [...] Resim bulmak, hakk ettirmekteki güçlükler artıyordu. Getirttiğimiz resimleri iyi basamıyorduk. Avrupa'nın çeşitli kentlerine bir inceleme gezisi yapmaya karar verdim. [...] Avrupa yolculuğumdan dönerken Viyana'da Angerer ve Goeschel çinko ve hak fabrikasıyla yaptığım anlaşma üzerine, İstanbul manzaraları fotoğraflarını bu kuruluşa göndermiştim; bunların klişeleri geldi. [...] Viyana klişelerinden 'Ortaköy Camisi' resmini basarken baskı makinesi üstünde kendim uğraştım. Sanıyorum İstanbul'da çinkoyla basılan ilk nefis resim buydu" (İhsan, 2012).

Ahmed İhsan'ın bu görsel anlatı üretme hevesi, derginin yapısının kurulma pratiğini de şekillendirir. Derginin erken dönemlerindeki neredeyse her sayısına, 'Resimlerimiz' adlı bir yazı bölümü yerleşir. Bu bölüm dahilinde o sayı içerisinde basılan birbirinden farklı resimlerin hem içeriği hem de hangi teknikler ile üretildikleri açıklanır. Önceleri, halihazırda dolaşan imgelerin tekrar üretildiği bir alan olurken, git gide, dergi kendi fotoğraflarını ve gravürlerini üretebilme imkânı bulur. Böyle anlatılar için "hususi Servet-i Fünûn fotoğraflarındandır" gibi ibareler ile dergi, bir nevi kendi görsel arşivini de oluşturmaya başlar. Şekil 3.7'de Servet-i Fünûn içerisinde yayınlanan İhsan'ın matbaasına dair bir ilan belirir. Renkli resimlerin de basılabildiğini müjdeleyen bu reklam imgesi bir yandan matbaadaki makinelerin heybetini gösterirken bir yandan da montaj hattı üzerinde önlüğü ile ilerleyen iş başında İhsan temsil edilir. Bu ilan imgesinde dahi resimli matbaacılığın ne kadar ciddi bir pratik olduğu aktarılmak istenir.



Şekil 3.7 : Ahmed İhsan Matbaası.

Servet-i Fünûn, sıklıkla edebi içeriği ve bünyesinde oluşan Edebiyat-ı Cedide ve Fecr-i Ati adlı edebiyat toplulukları ile ele alınır ve yine sıklıkla bu yönü ile, 'batıcılık' gibi meta-anlatılar ile anlatıya dönüştürülür.[58] Bu edebiyat toplulukların üretimleri ve

[58] Söz gelimi bir örnek olarak Kavcar'ın (2016) 'Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı' adlı kitabı verilebilir. Kavcar, kültürde, zihniyette, zevkte ve sosyal hayatta batılılaşma başlıkları ile

yarattığı etki şüphesiz oldukça önemlidir. 1914'te 'Modern Türkiye'nin Gelişim Sürecinde Basın, 1831-1913' başlıklı doktora tezi hazırlayan Yalman (2018), dergilere uygulanan büyük sansür sonrası, yayınların içeriğinin siyasete nazaran edebi konulara yöneldiğini ve Servet-i Fünûn'un da böyle bir ortam içerisinde filizlendiğini belirtir. Bora (2017), bu yeni edebiyat formu için; eskinin mutlak, verili formlarının yitiminde, modernite deneyiminin bir yığın problemiyle baş edilmeye uğraşılırken bunu çözmeye kalkan bir yerden değil aksine, açmazları, ikilemleri ve tereddütlerini kurcalayan bir karakteri olduğunu yazar. Acemiliği ciddiye almaya eğilimli bir pratik ile doğar bu edebiyat. Bu yönüyle, minör anlatı diline oldukça yakındır. Özellikle, 1891 yılında basılan 'Küçük Şeyler'in yazarı Samipaşazade Sezai (2018), Servet-i Fünûn bünyesinde gelişen Edebiyat-ı Cedide yazarlarını derinden etkiler.[59] Dolayısıyla, Tevfik Fikret'in başı çektiği bu yazarlar[60] da hem resimli derginin bir formu olarak parçalı (tefrika) anlatımlar üretirler hem de öykülerinde problemlere cevap bulmak yerine onları açmazları ile ortaya koyarlar. Tam da modernite deneyiminin sıkıntılarını minör formlarda anlatıya dönüştüren bir yaklaşım içerirler.

Edebi çalışmaların ötesinde, Servet-i Fünûn'un içeriğinin büyük bir bölümü, modernleşme pratiklerini içeren anlatılardan oluşur. Derginin isminin de karşılığı olarak aslında dergi, bir nevi bilimin zenginliğini aktarma misyonunu üstlenir. Dolayısıyla, kaba bir tabirle, popüler bilimi[61] takip eden ve aktaran bir dergi olma gayesi olduğunu düşünmek gerekir. Edebiyat ve bilim arasındaki disiplinlerin sınırlarının muğlaklığı, metinsel anlatılara yansır. Söz gelimi, Mahmud Sadık'ın kaleme aldığı 'Musahabe-i Fenniye' [bilimle ilgili sohbet] metin köşesi buna en iyi

---

dergide yayınlanan romanları inceler. Derginin yayınlandığı dönem için "Batıya karşı kapıların ardına kadar açıldığı ve hemen her şeyde Avrupa modelinin örnek alındığı" bir dönem olduğu tanımını yaparken marjda kalan seslerin üstü örtülmüş olur. 'Avrupa modeli' tanımı bile başlı başına bir meta-anlatı oluşturur. Nitekim, Avrupa, tek bir model olamayacak kadar heterojen yapıdadır, aynı Servet-i Fünûn yazarlarının da bunu alımlamasının tesadüfi karşılaşmalar ile olması gibi.

[59] İhsan, çocukluğunu anlattığı anılarının ilk bölümünde Vaniköy'de oturdukları yalıdan bahseder. Sıra sıra yalılarda oturanları sıralarken, İhsan, diğerlerine nispeten küçük olan evlerine bitişik olanın Samipaşazade Sezai'nin yalısı olduğunu belirtir. İhsan'ın çok küçük yaşta akşam sohbetlerinde Sezai'ye aşinalığı böyle başlamış olur (İhsan, 2012)

[60] 1896 yılında Tevfik Fikret'in (1867-1915) derginin edebiyat bölümünün başına getirilmesi ile başlayan hareketin içerisinde Recaizade Mahmud Ekrem (1847-1914) bir hoca figürü olarak yer alır. Topluluk içerisinde Cenap Şahabettin (1870-1934), Mehmed Rauf (1875-1931), Halit Ziya Uşaklıgil (1869-1945), Hüseyin Cahit Yalçın (1874-1957) gibi isimler vardır. Bu topluluğu oluşturanların ortak özellikleri, orta sınıf memur çocukları olmaları, yabancı dil öğreten okullarda eğitim görmüş olmaları ve benzer sosyokültürel çevrede yetişmiş olmalarıdır.

[61] Bu noktada dönemin Fünûn algısı içerisinde, bugün ayrı ayrı kutulara yerleştirilen söz gelimi, ziraat, sanayi, mimarlık, mühendislik, tıp, vb. disiplinlerin hepsinin kapsandığını düşünmemiz gerekir.

örneklerden biridir. Yazıların tonu, bilimsel teknik açıklamalar dahi içerse sohbete çağıran yapıdadır. Yazar, okuyucuya hitap eden bir dil kullanır. Fenniye ile başlayan bu sohbet ile anlatım sonrasında 'Musahabe-i Ziraiye / Sıhhiye / Coğrafiye / Ticariye / Sanaiye / Baytariye / Madeniye' gibi farklı disiplinleri de içine alacak şekilde çeşitlenir. Önceleri, 'İstanbul Postası' adlı köşesinde benzer bir metin tonu kullanan İhsan, derginin ilerleyen sayılarında bu bölümü 'Musahabe' olarak değiştirerek niyetini iyice belli eder.

İhsan'ın kendi girişimci çabaları ile çıkardığı bu resimli dergi, arada politik olaylardan dolayı duraksamalar[62] yaşasa da, 1942 yılına kadar basılmaya devam eder. İhsan ölümünden sonra devam etmesini arzulasa da, iki sene sonra yayın hayatı sona erer. Dergi, Abdülhamid, İttihat ve Terakki, Cumhuriyet yönetimi gibi farklı devirlere tanıklık etmiş olur. Özellikle Cumhuriyet döneminde iktidar ile en uyumlu ilişkiyi yakalar. Söz gelimi, 1928 yılında İhsan, Latin alfabesine geçiş için yönetim ile görüşmeler yapan öndeki isimlerden biri olur.

Acaba Servet-i Fünûn, içeriğindeki anlatıları nasıl bir formda kurar? Gerçekten tekil bir -izm akımının içerisine yerleşecek kadar tutarlı mıdır? Yoksa, Servet-i Fünûn içerisinde birden fazla Servet-i Fünûnlar mı aramak mümkün müdür? İçerik ve kurulum olarak dergi meta-anlatıların ötesinde nasıl anlatılar ile tekrar anlatıya dönüşebilir? Bir sonraki bölümün odağını, Servet-i Fünûn anlatılarının toplumsal mekânın üretimine katılımları bağlamında kurulma pratiklerinin sökümü oluşturur.

3.2 Dergideki Mekân Anlatılarının Kurulumları ve İmkanları

Servet-i Fünûn'un 27.sayısında ilk defa bir fotoğraf, çinkografi yöntemi ile dergiye basılır. Bu fotoğraf, önceden Abdullah Biraderler tarafından çekilmiş Tophane Caddesi'ni gösteren bir fotoğraftır. Kapağa yerleştirilen bu görsel anlatının yer bağlamı itibariyle pek bir önemi yoktur, çünkü İhsan için bu teknolojiyi uygulayabilmek görselin içeriğinden daha önemlidir. Yine de tercih edilen görselin mekânsal bir içerik içermesinin rastgele olmadığını düşünüyorum. Derginin kapak

[62] 1901 yılında Fransa Devrimi üzerine yayınlanan bir yazı yüzünden sarayın emriyle iki ay kapatılır. 1919 yılında İhsan, 1.Dünya Savaşı bitiminde İsviçre'den dönemediği için altı aya yakın yayınlanmaz. Savaş sonrası işgal döneminde de bir süre bütün yayınlar gibi Servet-i Fünûn'un yayınına ara verilir.

görsellerine şöyle hızlı bir bakış atmak, sıklıkla İstanbul'un ve imparatorluğun başka şehirlerinin mekânsal anlatılarını görünür kılar.

Tophane Caddesi, sadece görsel değil, ona eşlik eden metinsel anlatı da içerir. Fotoğrafın ön kısmında bulunan ve yaya ve at arabalarının geçiş halinde olduğu cadde için "sevimli" ibaresi kullanılarak başlayan metin, görselin içeriğinde yer alan yapıları sıralayarak devam eder. Hatta dikkatlice bakılması tembihlenerek, küçük ayrıntılar ile fotoğrafın dışına doğru yönlendiren bir anlatı da üretilir. İhsan (1891d), metnin sonunda fotoğrafın Viyana'da klişe haline getirilerek basılmasının mümkün olduğunun notunu da düşer.

Öncelikle, bu görsel anlatı Abdülhamid koleksiyonunda bulunan bir fotoğraftır. Üretilme amacı, albümde (arşivde) yer edecek bir malzeme olmasıdır. Aynı fotoğraf, dergi sayfasında yer almak üzere tekrar üretilince, dergi yazarı tarafından anlamı da tekrar ele alınır. Kapalı albümde duran bir görsel, imparatorluk dahilince birçok kişinin görebileceği bir yüzeye taşınmış olur. Bu nedenle, bu mekânı ilk kez gören okuyucular için fotoğraf içeriğinin tarifi gerekir. Örneğin "meydanın sağ cenahı marangozhanedir, sol cenah ise tüfekhanedir" gibi ibareler ile fotoğrafa bakan gözün nereye bakacağı yönlendirilir (İhsan, 1891d). Bir yandan da "asâkir-i şahaneden [mükemmel askerlerden] olan ehl-i sanat orada mükemmel marangozluk eder" gibi ifadeler ile de fotoğraf yüzeyinde donuk olan anın ötesini düşündüren öznel bir anlatı ortaya çıkmaya başlar (İhsan, 1891d). O caddede yürüseydik, orada mükemmel marangozluk eden kimseler göreceğimize ikna olmaya başlarız. Böylece dergi, kitlelere hitaben mekânı anlatıya dönüştürerek, onun 'meydan', 'marangozhane', 'cadde', 'fabrika' gibi birçok farklı sayılabilecek toplumsal olarak o mekânın üretimine katkıda bulunan bir mecra olarak belirir.

Tophane anlatısı, derginin bir sayısında beliren anlık bir anlatıdır. Bir sonraki sayıda bu anlatıya devam edilmez. Yeni bir içerik ile (örneğin bir sonraki sayının kapağında Tarabya Koyu yer alır) dergi sayfaları ve anlatıları tekrar düzenlenir. Tophane anlatısı sürmese de anlatı dahilinde yer alan, 'cadde', 'fabrika' gibi toplumsal alana dahil edilen mekânlar başka anlatılarda tekrar ortaya çıkar. Böylece, anlatıların içeriği farklılaşsa da (hatta zamansal kurulumları da) toplumsal mekân üretilmeye fragmanlar dahilinde devam eder. Mesken ve barınmaya dair bir kitap gibi meta-anlatıya yaklaşan bir anlatı kurmak yerine, ara ara farklı sayılarda vuku bulan parçalı anlatılar ile mesken üzerine minör anlatılar kurularak o mekân çok da tutarlı olmayan bir kavrayış ile

okuyucuların zihninde birikerek üretilir. Tez çalışması da bu parçalı, ilk başta kavranamayan toplumsal mekânın üretiminin keşfinin nasıl yapılabileceğinin arayışındadır. Bunun için öncelikle, Servet-i Fünûn içerisindeki mekân anlatılarının içeriğinin nasıl kurulduğunu bir üçleme üzerinden incelenmesi önerilir. Bu üçleme, zamansal olarak anlatıların kurulumunu odağa alarak mekânın anlatılar ile üretimini deşifre etmeyi hedefler. Zamansal olarak yapılan bu söküm, hem mekâna dair Lefebvre'in pratikler üzerine yaptığı kuramsallaştırmayı görünür kılar niteliktedir hem de o mekânın süre bağlamında çizgisel olmayan üretimini açığa çıkarır.

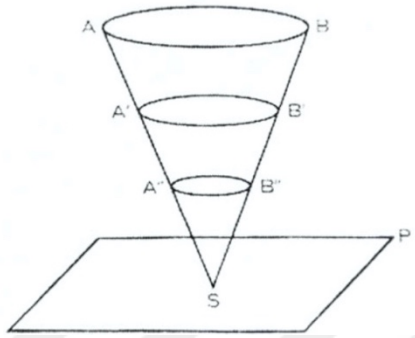
Anlatıların Zamansal Kurulumu

Benjamin (1993a), gazeteleri hızlı temposu ve uyaranların bolluğu ile şehir yaşamına benzetir. Tıpkı metropoller gibi gazeteler de gelip geçici, duyumsal olan, akış halinde olan şeyleri içerir. Tekrara ve sürekliliğe dayanan bir deneyim üretmezler. Aksine, gözü anlık yakalayan deneyimler sunarlar okurlara. Bu bağlamda, zamansal olarak tutarlı olmak gibi bir gayeleri de yoktur. Geleceğe dair bir imge ve şimdiki zamana ait bir imge beraber yan yana gelebilme şansı bulur.

Bergson (2007), 20.yy. başında süre kavramı üzerine yaptığı çalışmalarda iki türlü zaman kavramsallaştırması ortaya koyar. Homojen zaman tabir ettiği zaman, bedenimizin dışındaki nesneleri anlamak için yeterli olan zamandır. Homojen zaman, saatler, dakikalar, saniyeler ile ölçülendir. Bu kavrayış ile zaman en küçük parçaya bölünebilir gibi görünür. Kracauer (1966) de benzer bir eksende, bu bağlam ile üretilen kronolojik zaman algısı için rastgele olayların içerildiği homojen bir mecra tanımını yapar. Kracauer, kronolojik zaman algılayışı ile, yüzyıllar boyunca kesintisiz ilerleyen bir doğrultunun hayali üretildiğini ve böylece lineer ve tutarlı bir gelişmenin mümkün olduğunu düşünmek istediğimizi belirtir. Bunun yanı sıra bir yandan da tarihsel süreci bir bütün olarak kavrama eğiliminde olarak olayların ve anlamların birbirleri ile ilişkisi de göz ardı edilen bir zamansallık üretildiği tespitini yapar.

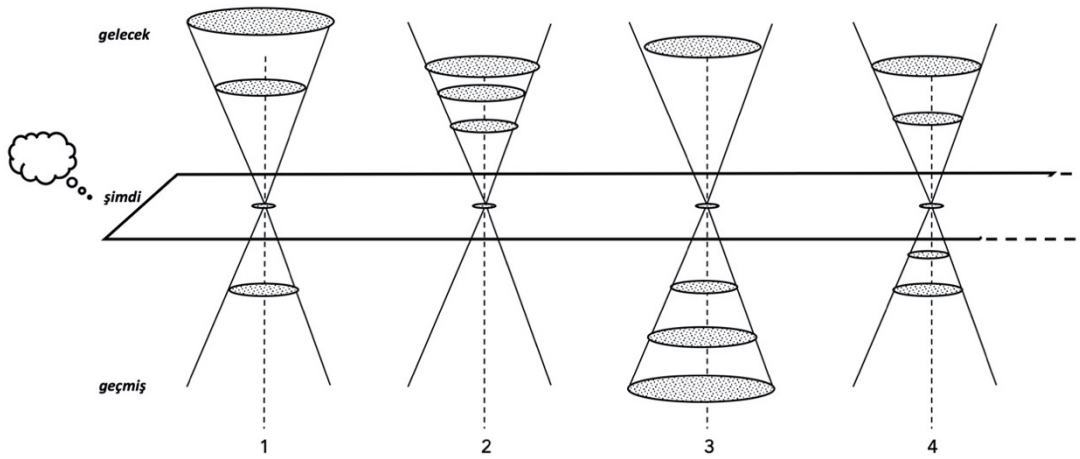
Bu kavrayışa karşılık olarak, Bergson (2007), insanın zamansallığının uzamsal olmayan -yani düz bir çizgi hattında eş parçalara bölünemeyen- başka bir biçimde bir zaman algılanımı gerektirdiğini belirtir. Bu noktada Bergson, heterojen zaman kavramını öne sürerek, bu bakış ile kavranabilen zamanı süre olarak tanımlar. Utanmak, sıkılmak gibi insanın bedeni ile kavradığı zaman, saat gibi homojen dilimlere indirgenemez. Aksine belirli bir süre geçer ve bu sürenin her bir dilimi

birbirinden farklı yapıdadır ve süre içerisinde geçirilen hareket dahilinde insana dair nitelik değişmiş olur. Bergson (2007), bu kavrayış ile zamanın genişleyerek bir uzama dönüştüğünü tespit eder. Ona göre, şimdi, geçmişin en sıkışmış hali olarak belirir. Şekil 3.8'de P düzleminde S noktası olarak gösterilen 'şimdi'de tüm olasılıklar, tek bir aktüel duruma seyrelir. Aynı şekilde, geçmiş ve gelecek de (A-B düzlemleri) şimdinin en seyrek hali olarak birçok olasılığa gebe olarak bellek dahilinde bekler ve çağırılır.



Şekil 3.8 : Bergson'un süreye kavramına dair şeması.

Şentürer (2008), süre kavramını, bugüne, şimdiye, bağlama odaklanarak geçmişe ve geleceğe bağlanma olarak tanımlar. Süreyi, mekânın zaman ile karşılaşması olarak yorumlayarak, böyle bir mekânın artık statik, koordinatlara gömülü olmadığını aksine nitelik değiştiren, özelleşen, tekilleşen bir mekânsallığa gebe olduğunu savunur. Bu anlamda, mekânı süre ile kavramak elzemdir. Homojen zaman, toplumsal düzenin işlemesi yönü ile kullanılagelir. Fakat toplumlar, bireylerin bedenlerinden ve bu bedenlerin kavrayışlarından oluşur. Bunun aksine, aşkın bir toplum fikri yerine, onu oluşturan tikel bireylerin içkin deneyimlerini kapsayan toplum fikrini önemsiyorum. Bu kavramsal zemin ile toplumsal mekânın üretimine odaklandığımda ise, onu yıllar, aylar gibi zaman çizelgesi ile ele almak yerine, süre kavramını çağırarak incelemeyi öneriyorum. Kracauer (1966), zamanlar arasında sıçramayı ve dolayısıyla katmanlar ile açılan doğrusal olmayan bir algılamaya davet eder. Bu noktada sanat tarihi üzerine yazan Kubler'in (1962) "anların enine kesitleri (*cross-sections of the instant*)" önerisine başvurur. Kubler, tarihi, anların hepsine aynı anlamın yerleştirildiği merkezi bir plan olarak kavramaktan ziyade anların kesitlerini alarak diğer anlar ile ilişkisinin açığa çıkarılabileceği (katmanlı planlar) bir bakma biçimi tasarlar. Servet-i Fünûn'un toplumsal mekân anlatıları bu kavrayışa uygun bir saha üretir (Şekil 3.9). Dergi istese de zamansal olarak merkezi bir plan kuramaz. Sistematik bir homojen zaman ile değil, süre içeren birikmeler dahilinde belirli mekânlar anlatı düzlemine nakledilir. Böylece, mekâna dair üretim nitelik değiştire değiştire birikmiş olur.



Şekil 3.9 : Servet-i Fünûn anlatılarının farklı zamansal kurulumları.

Resimli dergilerdeki anlatılar, öncesinde de değinildiği gibi heterokronik bir ilişki içerisinde montajlanır. Anlar (anlatılar), derginin kâğıt mekânının süresinde iç içe bulunur. Bu kavramsallaştırma, toplumsal mekânın üretimi için kritiktir. Çünkü herhangi bir toplumsal mekânın üretimi bir kerede olmaz, süreye yayılır. Bu süre içerisindeki anlarda da o mekâna dair anlatılar birikir. Söz gelimi, sergi mekânı üzerine kurulan anlatıları incelediğimde, çoğunlukla tahayyül ekseninde geleceğe yönlendiren anlatıların ortaya çıktığını keşfediyorum. Yine de dergiyi karıştırmaya devam ettikçe bazı sayılarında, halihazırda olan bir sergiden deneyimlerin aktarıldığı şimdiye dair anlatılar ile karşılaşıyorum. Keşif yapmaya devam ettikçe, inşası süren yakın geleceğe dair olan bir anlatı ile temas ediyorum ve başka bir sayıda yine uzak geleceğe yani tahayyül eksenine gönderenler ile de. Dolayısıyla, tutarlı olmayan bir düzlemde, sergi mekânı başka zamansallıklar ile karşıma çıkıyor. Dergiyi kronolojik bir sıra ile okusam dahi, bu böyle gerçekleşiyor. Bu yönüyle, bu anlatıların mimari tasarıma dair kritik bir konuyu ortaya çıkardığını düşünüyorum. Günümüzde dahi tasarım sürecinin çoğunlukla lineer bir eksende (1.araştırma/geçmiş - 2.analiz/şimdi - 3.öngörü/gelecek) kavrandığı göz önüne alınırsa aslında dergi içerisindeki anlatılar dahilinde, bu sürece katılan heterojen zamansallık ile imgelem oluşturma pratiğinin mimari tasarıma dair açabileceği yeni bakışın dönüştürücü olabileceğini düşünüyorum.

Dolayısıyla, dergi sayfasından kronolojik, homojen zamana dayalı ve çizgisel süreklilikte ilerleyen bir toplumsal mekân üretimi okumak mümkün değildir. Söz konusu çıkarım, bugünden bakan biri için de o günden ona maruz kalan okuyucular için de aynıdır. Aksine, parçacıl, farklı zamansal aralıklara gönderen, kronolojik olmayan bir heterojen zaman ile toplumsal mekânlar üretilir. Bu bağlamda, bu üç anlatı

biçiminin zamansal kiplerini çözümleyerek toplumsal mekânın üretimine nasıl katıldıklarını incelemeyi kritik buluyorum.

3.2.1 Tahayyüller / Geçmiş - Gelecek

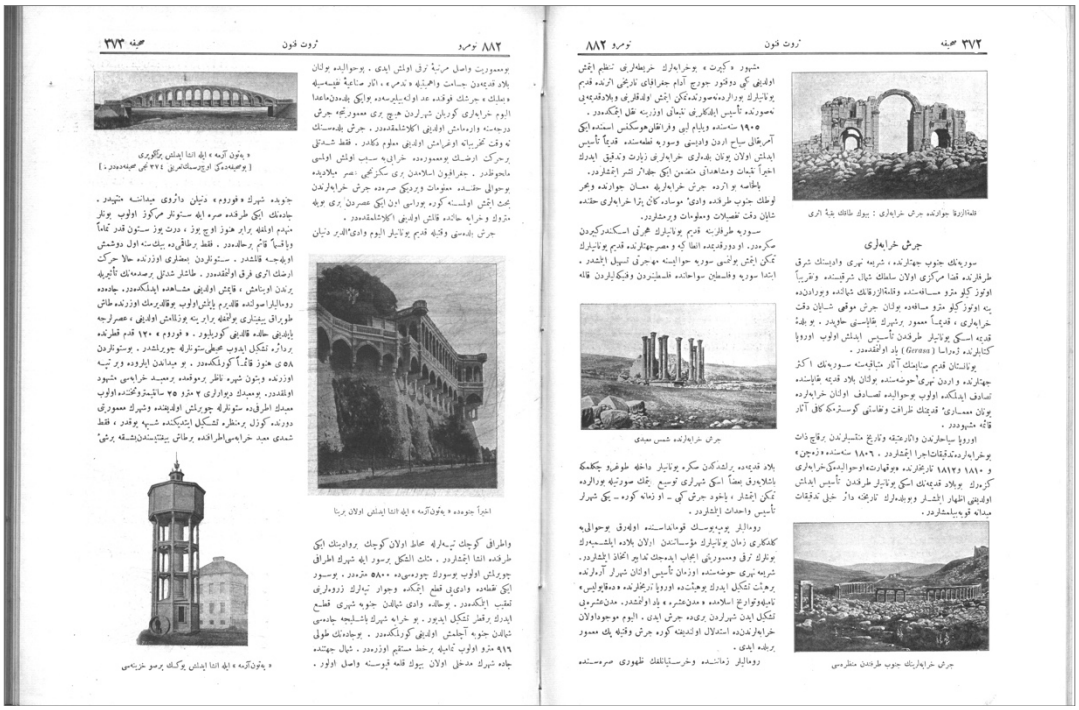
Servet-i Fünûn içerisinde gözlemlediğim; bir mekânın toplumsal olarak üretilmesine katılan anlatıların birinci kipi, tahayyül anlatıları olarak tanımladığım eksendir. Bu eksende kurulan anlatılar hem uzak geçmişi hem de uzak geleceği aktaran anlatılardır. Uzak gelecek ve geçmiş ile belirtmek istediğim, tam tarihi verilmemiş, verilse de kronolojik bir çizgide sürekliliği kurulmamış anlatılardır. Bu gibi anlatılar, düşlerin, arzuların ve hayallerin alanında vuku bulur. Kracauer (1966), insanlığın uzak geleceklere dair kurduğu tahayyüllerin kronolojik bir zaman çizgisinde tasavvur edilmesinin güç olduğunu yazar. Dolayısıyla, kronolojik tarih anlatıları genellikle bu gibi gelecek tahayyüllerini pek içerisine almazlar. Halbuki, tahayyül anlatıları, mekâna dair anlatı pratiğinin (özellikle mimari tasarım pratiğinin) önemli bir kipini oluştururlar.

Servet-i Fünûn'da bu zamansal aralıkta bulunan anlatılar, çoğunlukla başka ülkelerin basılı yayınlarından alınanlar olur. Bu gibi anlatılar, henüz Osmanlı coğrafyasında maddi olarak kurulumu oluşmamış, yeniye dair bir toplumsal mekân ve onun pratik edilme biçimini içerir. Dolayısıyla, bu coğrafyadaki yaşayanlar için henüz içkin bir deneyime dönüşmemiş anlatılardır. Bu yüzden dili sıklıkla aşkın bir yapıya dönüşme potansiyeli taşır. Söz gelimi, velosiped ile şehir deneyimi, henüz Osmanlı içerisinde görülmeye başlanmadan, derginin kâğıt mekânında anlatıya dönüşür. Okuyucunun bu pratik ile ilk karşılaşma alanı olarak dergi önemli rol oynar. Henüz maddi gerçekliği ile temas olmadığı için, tahayyül anlatıları ekseninde sıklıkla görsel anlatılara başvurulur. Metinsel anlatılar da bu görsellere eşlik eden yardımcı anlatılar olarak tahayyüle katılır.

Söz gelimi karşılaşmalara dair bir örnek teşkil etmesi için derginin 1907 yılına ait "İnşaatta Bir Tarz-ı Cedid" [İnşaatta Yeni Bir Tarz] başlıklı anlatısını açmak isterim. Birbirinden farklılaşan üç görsel eşliğinde yeni bir inşaat tarzı olarak 'betonarme', okuyuculara tanıtılır. Öncelikle, bu bilinmeyen malzemenin kaba bir tarifi yapılır: "Birbiri üzerine gelişigüzel konulmuş taşların çimento ile bir kütle haline gelmesiyle elde edilen 'beton' adlı yeni inşaat esas olmuştur" (İhsan, 1907d). Devamında ise işin

bu kadarla kalmadığı, bir de demirin inşaata karışarak taşa göre mukavemeti yirmi kat fazla olan “betonarme” inşaat tekniğinin ortaya çıktığı belirtilir.

Dergi, metinsel tarifin yanında görsel anlatı da sunarak, henüz bu coğrafyada olmayan malzeme ile ne gibi yapıların yapılabileceğini hayal ettirir. Üç farklı jenerik imge eşliğinde, malzemenin kullanımına dair farklılaşan yapı tipleri sıralanır. Her birinin altında görselleri tarif eden küçük bir açıklama ile tahayyülün anlamını biraz daha sabitlemeyi başarır. İlkinde, “betonarme ile inşa edilmiş bir köprü”, ikincisinde, “ahiren Cenova’da betonarme ile inşa edilmiş olan bir bina” ve üçüncü görselin altında “betonarme ile inşa edilmiş yüksek bir su haznesi” yazılır (İhsan, 1907d). Bu üç görsel de metinden kopuk bir şekilde bir sayfa öncesine yerleştirilir.



Şekil 3.10 : Tahayyül Anlatıları / Geçmiş - Gelecek.

Derginin aynı yaprağının karşı sayfasında başka bir habere ait üç görsel daha bulunur. Simetrik olarak benzer bir mizanpaja sahip olan bu diğer üç görsel, Güney Suriye’de bulunan antik Geresa harabelerini tanıtmak için yerleştirilir. Şekil 3.10 dahilinde görülebilen derginin aynı yaprağını beraber paylaşma durumunun rastgele yapılıp yapılmadığı, özellikle bir araya getirilip getirilmediği akla gelen sorulardandır. Bir yanda yeni bir inşaat tekniğini tariflemek için gösterilen yeni strüktürler ve diğer yanda Roma döneminden kalma eski inşaat teknikleri ile üretilen sütun ve kemer harabeleri. Bu noktada, yeni olanı eski olan ile beraber sunmak, onun yeni oluş gücünü arttırdığını düşünüyorum. Bir yandan da her iki sayfadaki görsellerin zamansal olarak algısı ancak

okurun hayal dünyasında şekillenebilecek gibidir. ‘Şimdi’ye, günlük rutine değemezler. Belki de bu sebeple bu birbirine kontrast fakat zamansal kurulum olarak her iki grubun da tahayyül eksenine yönlendirdiği bu imgelerin yan yana yaprakları paylaşabilmelerinin mümkün olduğunu düşünüyorum.

Betonarme inşaat ile ilgili teşhire sunulan imgeler; köprü, bina ve su deposudur. İşlevi belirtilmeyen binanın Cenova’da olduğu tarif edilmiştir. Köprünün ve su deposunun jenerik strüktür tipleri olması ise yere özgü bir ilişkiden ziyade yeni inşaat tekniğinin nasıl farklı alanlarda kullanılabileceğini okuyucuya gösterme amacı güder. Bu anlamda, izleyiciye belli bir coğrafyaya sabitlenmeyen bir tahayyül alanı açılır.

Tabii, burada uzun açıklık geçen köprü ve yüksek su deposu rastgele seçimler değildir. Aksine, bu strüktürler tam da dönemin endüstrileşen atmosferinde ortaya çıkmakta olan yeni yapı tipolojilerine örnek teşkil ederler. Bir nevi yeni malzeme demek yeni strüktür olasılıkları da demektir. Dolayısıyla, betonun sadece bir inşaat malzemesi olarak sunulmasının ötesinde kentsel mekânı şekillendiren yeni elemanların temsili olarak da mekânın üretimine katılır. Benzer bir biçimde, diğer sayfadaki antik kent harabeleri görsellerinin altında sırasıyla ‘büyük tak’, ‘şems [güneş] mabedi’ ve ‘genel manzara’ ibareleri vardır. Burada, betona kıyas olacak şekilde herhangi bir malzemeden bahsedilmezken, sol sayfadaki gibi yapıların kullanım işlevleri sıralanır. Bir su deposu nasıl henüz mevcutta bulunmuyor ve okuru tahayyül eksenine yönlendiriyorsa, şems mabedi de benzer bir şekilde mevcutta pratik edilmeyen bir mekânı düşünmeye sevk eder. Mabedin harabe olmuş formu ile de okuyucuya zihninde tamamlaması gereken eksik bir imge sunulur. Dolayısıyla, uzak gelecek kadar uzak geçmiş de toplumsal mekânın üretimine tahayyül anlatıları olarak katılırlar.

3.2.2 İnşalar / Yakın Geçmiş - Yakın Gelecek

Ahmed İhsan (1892f), Bursa-Mudanya arasında inşa edilmekte olan demir yolu hattı hakkında yazdığı bir metinde derginin pozisyonunu “inşa’at-ı nafi’anın tercüman-ı musavveri [görsel tercümanı]” olarak ifade eder. İlk sene yayınlanan sayılarda, nispeten dış basından buluntu imgeler kullanılırken ikinci seneden itibaren yazarların kendi çektiği fotoğraflar, dergide yer etmeye başlar. Böylece, İhsan’ın misyon edindiği inşaatın görsel tercümanı olma pozisyonu aktif olarak işlemeye başlar. Yayın hayatı boyunca, imparatorluğun dört bir yanından inşa faaliyetlerini dergiye taşır. Toplumsal

mekânın anlatılar ile üretiminde süreci açığa çıkaran etkin bir anlatı olarak inşa anlatıları devreye girer.

Bu anlatılar, toplumsal mekâna dair yakın gelecekte bitecek olan veya yakın geçmişte tamamlanmış olan anlatılardır. Çoğu zaman imparatorluğun içerisinde vuku bulan inşalar, anlatıya dönüşmekte iken bazen de yabancı ülkelerdeki muhabirlerin anlatıları ile başka coğrafyalardan inşalar da takip edilir. Tahayyül anlatılarına nazaran cisimleşmeye başlayan olasılıklar azalmaya başlar. Bazen bizzat İhsan, inşaat sahalarına gider, süreci fotoğraflar ve dergiye yerleştirir. Görsellerin yanında da yakın gelecekte inşa süreci bitecek olan mekânların metinsel olarak anlatıları eklenir. Bu adım, özellikle yeni olanın kurulumunun süreye yayıldığının dergi sayfalarından gözlemlenebildiği anlatılar sunduğu için kritiktir.


LES TRAVAUX DES QUAIS DE HAIDAR-PACHA

Au premier plan, une partie du mur, édommé le Mai avec le remplissage arrivée à sa hauteur; au deuxième plan, une partie de l'autre mur de quai achevé et d'une longueur de 310 mètres, en exploitation provisoire pour les Mahons

D'après une photographie du Servet-i-fnun

LES TRAVAUX DES QUAIS DE HAIDAR-PACHA

Un deshongare en fer, au commencement de son montage, longueur 100 mètres sur 30 de largeur

D'après une photographie du Servet-i-fnun

LES TRAVAUX DES QUAIS DE HAIDAR-PACHA

Partie de l'un des murs de quai au niveau des blocs artificiels, d'une longueur de 180 mètres, prête à recevoir le mur en maçonnerie — vue sur le Brise lames

D'après une photographie du Servet-i-fnun

LES TRAVAUX DES QUAIS DE HAIDAR-PACHA

Le Bâtiment du « Corps de garde » au pied du talus du Cimitière Anglais

Şekil 3.11 : İnşa Anlatıları / Yakın Geçmiş - Yakın Gelecek.

Söz gelimi, Şekil 3.11'de Haydarpaşa Rıhtımı'nın inşa süreci görünür. 1902 yılında İhsan (1902a), resimlerini "Servet-i Fünûn'a derç etmek [basmak] arzusuyla" rıhtım inşaatına gider. Önce, gittiği günü ve deneyimini aktaran bir anlatı sunduktan sonra, "rıhtım ve limanın heyet-i umumiyesi [geneli] hakkında tafsilat [ayrıntılar] ita eylemeye [vermeye]" başlar. Böylece, inşaatı süren rıhtımın yakın gelecekte nasıl cisimleşeceğini aktarır. Bir yandan da "taş, kum, çakılın Kınalıada'da çıkartılarak"

inşaat alanına getirildiği gibi sürecin yakın geçmişinde oluşan pratiklerden de bilgiler verir. Metinsel anlatının dili okuyucuyu bazen geçmişe bazen de geleceğe atan bir yapıdadır.

Birçok farklı sayfaya serpiştirilmiş görsel anlatılar ile işlemi süren "ameliyat"tan imgeler paylaşılır. İhsan (1902a), bazen "zira resimde görülen doldurma makinesiyle yevmiye iki bin metre murabba [metrekare] mahal imla olunuyor" gibi ifadeler ile metinsel anlatıyı görsel olan ile bağlar. Dolayısıyla, dolgunun hangi makineler ile yapıldığı, zeminin düzlenmiş olan ve düzlenecek kısımları, iskeleti yapılmış olan hangar gibi sürece dair imgelerle de inşa anlatısı pekiştirilmiş olur. Bu görseller dahilinde poz veren inşaat işçileri ise anlatıya katılmayan sessiz figürler olarak okuyucuya bakarlar.

İnşa anlatılarında çoğunlukla disipliner pratiklerin hâkim olduğu görülür. Rıhtım anlatısı dahilinde doğanın (deniz ile karanın ara yüzünün) disipline edildiği bir anlatı oluşurken, başka inşa anlatılarında benzer bir durum bedenlerin disipline edilişi olarak ortaya çıkar. Söz gelimi, denize girmenin bir pratik olarak dergi sayfasından inşa edilişi buna iyi bir teşkil eder. "Yıkanma olunacak yer açık deniz kenarı bulunmamalıdır. Körfezler daima tercih olunur" (İhsan, 1895a) gibi mekâna dair anlatıların yanı sıra "insan ne kadar terli olmasa dahi suya girmezden evvel bir miktar avucuna su alıp başın üzere yanaklar ve mide çukuru oğuşturmalıdır" (İhsan, 1892h) gibi anlatılar ile de bedenin pratiğine dair disipline eden söylemler yerleşir. Dergi içerisinde sıklıkla inşa terimi 'ameliyat' terimi ile aynı anlamda kullanılır. Dolayısıyla, bedenin ve mekânın kesilip biçilmesi, yeni bir forma sokulması, başka bir deyişle disipline edilmesi aynı pratik ile telaffuz edilir. Toplumsal mekânın üretilmesinde sürece dair olan inşa anlatıları, bir yandan tahayyül edilen toplumsal mekân ve içerdiği pratiklerin form verilerek cisimleşmeye başladığı anlatılar olarak Servet-i Fünûn mekân anlatılarının zamansallığında ikinci kipini oluştururlar.

3.2.3 Deneyimler / Şimdi

Servet-i Fünûn içerisinde gözlemlenen ve toplumsal mekânın üretimine katılan anlatı kiplerinden bir diğeri de deneyim anlatılarıdır. Şimdiki zamanın anlatıları olarak beliren bu yapıdaki anlatılar, gündelik rutinleri içeren mekânsal pratiklerin derginin kâğıt mekânına taşınması ile üretilir. Servet-i Fünûn içerisinde bazen görsel olarak yer verilse de daha çok metinsel olarak deneyim anlatıları kâğıda nakledilir. Öncesinde

dergi sayfasından tahayyül edilen, sonrasında inşa-kurulum sürecinin takibinden sonra, o toplumsal mekânı deneyimleyen ve dergiye nakil eden anlatılardır. Tabii, bu sıra neredeyse çoğu zaman böyle tutarlı bir kronoloji ile gerçekleşmez.



روم ایلی شمندوفرنده بر جولان — [رسامكز دفتر خاطراتندن مخرج] : جمعه‌ایرتسی، ٥ كانون اول ١٣١٤
— ایكنجی چالدی، قطارمز قیملدادی ، بر اوزون دودوكی متعاقب سركه‌جیدن مفارقت ایلدك . شدتله یاغمور یاغیور، صوؤق زیاده ومؤثر . قطعاتسخین اولتامش اولان واغونلرده تیتره‌یورز .... برنجی‌موقف قومقیو : كوشه‌یه ایچه یوزولدم ، بلكه بویله برآز ایصینمق قابل اولور .... ایكنجی موقف . یكی قیو : بواسمه‌دكی هیبت انكیز موقف بناسنك پشكاهنده‌یز . جان قورشون قلمی وآلیوی چیقاردم . قارشیمه‌دكی منظره حقیقةً ترسیمه وشرق تیور یولار شركتنه بخش شرف ایتمكه لایق ! موقف دیكدن حیا ایتمكاری شو مهدار كاه‌ده خلق یاغمورلك آلتنده صوؤغك زیونی. بكلمه صالونده (!) چامور ایچنده یوزیورلر ، اولوقسز كورمه‌یتلردن صو بتون یولجیلرك اوزرینه آقیور . موقف مأمورلری روماتیزمه خسته‌لغنه كوزل نمونه‌لر كوسترمه‌لر كركدر .... قطارمز یه حركت ایتدی ، یولجیلقده دوام ایلیورز . بنده رسملری یاپمقده دوام ایدییورم ....

A travers les chemins de fer Orientaux — (*Extrait du Carnet de notre dessinateur*) Samedi, le 17 Décembre 1898; La seconde cloche tinte, notre train s'ébranle, après un long coup de sifflet, nous commençons à nous éloigner de Sirkédji; au dehors une pluie torrentielle et un froid piquant, on grelotte dans les compartiments qui ne sont pas chauffés. — Premier arrêt à Coumkapou... je m'installe de mon mieux dans mon coin pour me chauffer un peu. — Deuxième arrêt à Yénikapou; nous voilà devant la station Monumentale (!) du même nom; vite le crayon et mon album; l'aspect que j'ai devant les yeux est vraiment digne d'être reproduite et doit faire honneur à la Compagnie : de sal trou qu'on a le courage d'appeler *Station* est bondé du monde qui est tout exposé à la pluie et au froid; dans la salle d'attente (!) on patoge dans la boue, l'eau de la toiture coule sur les voyageurs, faute de conduite; les employés doivent former de bons sujets de rhumatisants — le train s'ébranle de nouveau; nous continuons notre voyage et moi je continue mes croquis ....

Şekil 3.12 : Deneyim anlatıları / Şimdi.

Bu anlamda, Servet-i Fünûn'da örneği az sayıda da olsa, illüstrasyonlar, tekrarlar içeren gündelik hayatın farkına varılması bağlamında görsel anlatı olarak deneyimi en etkin aktaran form olur. Söz gelimi, dergi illüstratörlerinden Diran Çırakyan'ın (1898) "defter-i hatıratından" bir anlatı hem görsel hem de metinsel olarak dergide yer alır (Şekil 3.12). Çırakyan, Rumeli şimendiferinde giderken kentlilerin gündelik toplu taşıma pratiklerinde kullandıkları trenin Yenikapı istasyonuna vardığındaki manzara karşısında şaşar ve "hemen kurşun kalemi ve albümü çıkardığını" belirtir. "Halk yağmurun altında. Bekleme salonunda (!) çamur içinde yüzüyorlar, oluksuz kiremitlerden su bütün yolcuların üzerine akıyor" deneyimlerini anlatıya dönüştüren Çırakyan, bir yandan da istasyonun illüstrasyonunu çizerek derginin sayfasına aktarır.[63] Böylece topluma dair olan bir mekânın anlatısı deneyim ekseninde verilerek

[63] Görsel altında bulunan açıklayıcı metinler derginin bazı dönemlerinde Fransızca'ya da çevrilerek verilir. Bu anlatı bağlamında, uzun bir paragraf çevrilmiştir. Bu anlatı, bu denli uzunlukta bir metnin çevrilmesi olarak nadir örneklerden birini oluşturur. Muhtemelen, bunun nedeni; tren hattına yapılan eleştirinin hattın işletmesi olan Şark Demiryolları Şirketi'nin Alman yöneticilerinin anlaması içindir.

o mekâna dair gündelik cereyan eden pratiğin bir kesiti sunulur. Böylece gündelik rutinde akıp giden bir anın farkına varılmış olunur.

Yanikapı istasyonu anlatısı bir nevi haber niteliği de taşıyan bir anlatıdır. Gündelikte cereyan eden olumsuz koşulun gündeme taşınması niyet edilir. Dergi dahilindeki deneyim anlatıları her zaman bu denli vurucu bir deneyime işaret etmeyi aramaz. Bazen de gündelik sakin ritimleri açığa çıkarır niteliktedir. Şekil 3.13'de derginin bir kapak görseli görünür. Yerleştirilen fotoğraf, derginin de kaynak gösterdiği şekilde dönemin meşhur fotoğraf şirketi Abdullah Kardeşler'in bir fotoğrafıdır.



Şekil 3.13 : Deneyim anlatıları / Her.

Abdülhamid'in albümleri içerisinde yer alması için hazırlanan bu fotoğraf, dergi sayfasına basılabilmesi için tekrar üretilir. Fotoğrafın odağını tüm anıtsallığı ile Eminönü'ndeki Yeni Cami oluşturur. Zaten ilk anlamda fotoğrafın çekilme niyeti de bu caminin kayıt edilmesidir. Fakat, metinsel anlatı incelendiğinde, görseldeki baskın cami yerine, görselin ötesine taşan bir gündelik hayat anlatısı devreye girer: "Resim, cami meydanına pazar kurulmuş olan pazar ertesi gününe tesadüf olduğundan dolayı cami-i şerifin bir tarafı çadırlarla çevrilmiş görünüyor. Malum olduğu üzere Yeni Cami-i şerifin avlusuna her pazar ertesi günü pazar kurularak geniş bir alışveriş icra olunur. Resme bakılınca pazarın yanı başında Yeni Cami'nin meşhur muvakkit [vakit bildiren] dairesiyle daima doğru işletilen saatini gördüğünüz her akşam vapurla semt-i maksuduna giden Boğaziçi ve mahal-i saire sakinleri vapurlarına giderken bu saate

ihale-i nazar edip [dikkat edip] tashih-i ayar [ayar düzeltmesi] etmeden geçemezler" (İhsan, 1892e), Çeviri: (Nuhoğlu, 2012).

Dergi, bu mekânı görsel anlatı dahilindeki anın sabitliğinden kurtararak, onun toplumsal olana dair yaşantısı hakkında bilgi veren bir anlatıya dönüştürür. İhsan, kullandığı 'her pazartesi', 'her akşam' gibi zaman öğesi içeren ibareler ile, toplumsal mekânın gündelik pratiklerini sıralar. Albümün içerisinde statik olarak duran bir fotoğraf, derginin kâğıt mekânında başka bir anlatıya dönüşmüş olur. Üzerinde deneyimlerin gerçekleştiği bir toplumsal mekânın üretimi söz konusu olur. Bu anlamda, deneyime dair hem o anki (pazarın kurulduğun gün) hem de gelenekselleşen (her akşam) modları beraber verilerek, meydanın özellikle dillendirilmeyen pratik edilme ritimleri üzerine bir anlatı tespit edilir. Stokes (2002), gündelik hayatın, birçok kuramcının tanımladığı üzere o kadar da parçalanmış ve geçici olmadığını savunur. Gelenekleri üretmeye ve tekrar tekrar kurmaya devam ettiğini, tam da bu yüzden gündelik yaşamı dikkatlice tanımaya çalışmanın önemini vurgular. 'Her' ibaresi barındıran anlatı formlarının dergide bu kapsamda bir gündelik deneyim ürettiğini düşünüyorum. Başka bir deyişle, gündelik, geçici olanı yeniden bir forma sokmaya çalışan bir inşa anlatısına dönüştürmeye çalışılır. Bu yüzden, 'şimdi' ile farklı bir pozisyona yerleşir.

Deneyim kavramı modernite üzerine üretimler yapan düşünürler tarafından kritik bir kavramdır. Benjamin (1993a), Almancadaki 'deneyim' kelimesinin anlamları özelinde iki farklı biçimde kavrayış olduğunu savunur. İlki *erfahrung* (deneyim), diğeri ise *erlebnis* (yaşantı)dır. Benjamin, *erfahrung* kavramının varlığını geleneğe borçlu olduğunu savunur. Kolektif ve bilinçsiz bir deneyim olan bu kavram, geleneğin verili formları ile var olur. *Erfahrung*, uyumları ve benzerlikleri algılamadır.

Erlebnis ise, birbirinden bağımsız anlara indirgenmiş ve geleneğe dahil olacak kadar kök salmayan, anlık, yüzeysel durumlardır. Modernleşme ile deneyimin yapısında bir değişme olduğunu belirten Benjamin, uyaranlar ile dolu metropol yaşamında, *erfahrung* kavramının -verili formların deneyiminin- yaratımının güç olduğunu yazar. Dolayısıyla, *erlebnis* özelinde, tetikte olan bilincin anlık yakaladığı gelip geçici, sürekli değişmekte olan bir dünyanın deneyimi söz konusudur. Tekrara ve sürekliliğe dayanan bir deneyim -gelenek- tutunmakta zorlanır.

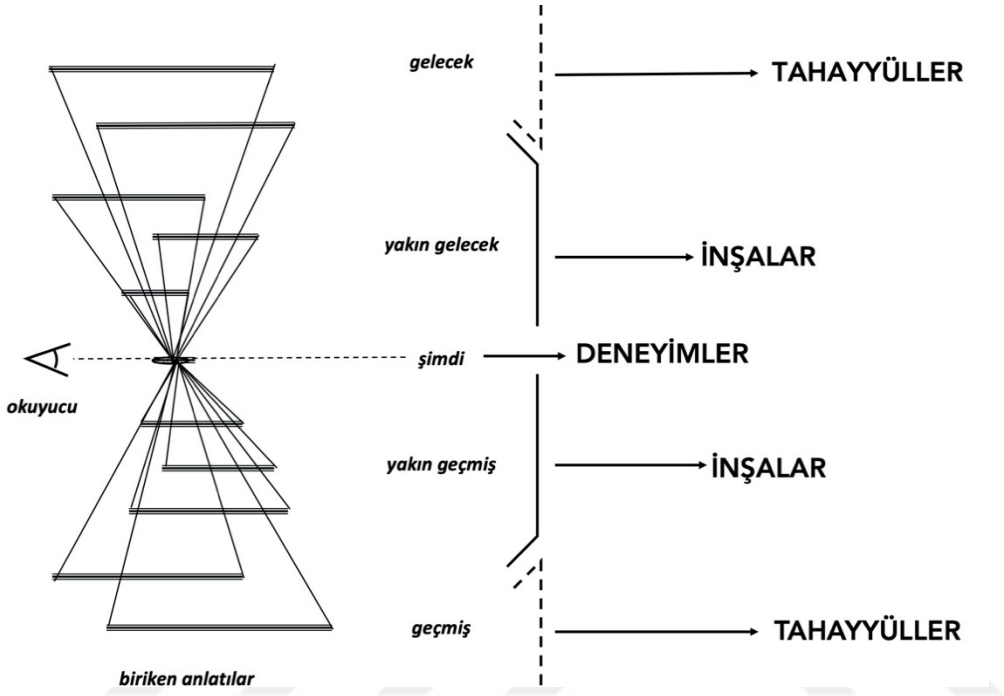
Benjamin, gazetelerin ve resimli dergilerin okuyucular üzerinde yarattığı etkiyi *erlebnis* üzerinden tanımlar. Ona göre, basılı yayın, bir gelenek yaratmaya kalkışmaz, hatta okuyucusu ile mesafesini korur. Okuyucunun anlık bilincini yakalar, sonra tekrar bırakır. Benjamin, geleneksel deneyimin çöküşünü olumlar. Böylece, insanlık için, tekrara dayanmayan, yeni bir dünyada bulunma imkânı alanı açılmış olduğunu düşünür.

Servet-i Fünûn'un deneyim anlatıları bu anlamda, *erfahrung* ve *erlebnis* düzlemleri arasında tutarlı olmayan bir yapıda işler. Bazı sayılar dahilinde geleneğe ait olan (tekrara dayanan) deneyim anlatılarına yer verilir. Söz gelimi, panayırlar belli aralıklar ile döngüsel zamansallık ile kurulur ve yazarlar da her sene aynı zamanlarda bu konuyu dergiye taşır. Fakat, bunu yaparken sadece tekrarlanan geleneksel deneyimleri değil, o ana, şimdiye ait, olan yaşantı da metinlerinde vuku bulur. Hatta, böyle bir kavrayış ile geleneksel olana dair eleştirel bakışı da anlatıların içerisinde okumak mümkün olur.

Gündelik pratiklere dair kopuşun izini vermek üzere üretilmiş "bir derace-i süvar [bisikletli] ile bir köylünün" karşılaşması anlatısında, *erfahrung*'un *erlebnis*'e doğru kayışı hakkında bir ifade köylünün ağzından belirtilir: "Şimdiki köylülerde toprağa muhabbet azaldı. Sokaklarda, gazinolarda dolaşmak istiyorlar. Evvelleri senede bir iki defa panayırlar açılırdı. Biz bu panayırlara gider, gezer idik. Bu gezinti bizim için bir sene yeterdi. Halbuki şimdi her pazar gezmek istiyorlar. Pazar günleri sair günlerden ziyade yorgun düşüyorlar, sersem oluyorlar. Biz pazar günlerini sabahtan akşama kadar hanemizde istirahat etmek için sever idik" (İhsan, 1906h). Böylece geleneğe ve döngüsel zamana ait olan toplumsal bir deneyim, anlık tesadüfi karşılaşmalara (sokaklarda dolaşmak) ait bir deneyime doğru bir kayar.

Derginin anlatılarında keşfederek toplumsal mekânın üretimine dair tespit ettiğim ve kavramsallaştırdığım bu üçlü kip, mekânı süreye yayan bir ilişki ile okuyucuya sunar (Şekil 3.14). Mimari tasarım ekseninde mekânların tarihi incelendiğinde, sıklıkla mekân temsilleri (bu bağlamda çizimler, tasarımlar, vb.) ele alınır. Derginin heterojen zaman ile ürettiği anlatılarında ise, mekân hem tahayyüller hem inşalar hem de deneyimler olarak yer eder. Böylece, sabit bir mekân temsilinin aksine insanların pratikleri ile zaman içeren bir mekân-zaman kavrayışı dergide ortaya çıkar. Bu durum, mekânın üretimini kavramak hususunda oldukça potansiyelli bir alana işaret eder. Öncelikle, dergideki anlatılar, bugünün mimari tasarımın imgelem oluşturma

yönündeki pratiklerini sarsar niteliktedir. Günümüzde dahi sıklıkla mimari tasarım, mekânı boş, zamandan bağımsız bir düzlem olarak algılamaya çalışır. Fakat dergideki çoğu mekân anlatısının açtığı eksen, mekânın farklı zamansallıklar ile beraber tekrar tekrar kurulduğudur. Dolayısıyla, mimari tasarım pratiğine dergideki gibi anlatının yardımı ile aralanabilecek mekân-zaman kavrayışını çağırmayı önemsiyorum.



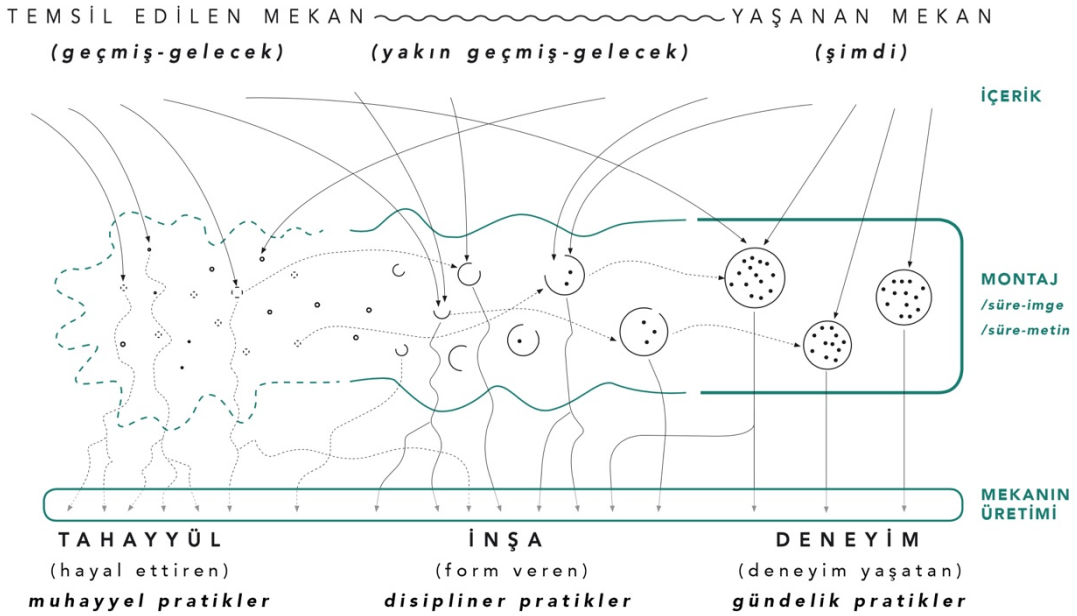
Şekil 3.14 : Okuyucunun biriken anlatılar ile karşılaşması.

Tasarımın ötesinde, bir tarih okuması yapmak niyetinde de bu kavrayış elzem görünüyor. Derginin kendi içerisinde mekâna dair ürettiği heterojen zamanların üst üste binişi ile toplumsal mekânı minör bir anlatı formu ile ürettiğini düşünüyorum. Tikel anlatılar dahilinde meta-anlatı oluşturmaya çalışan anlatılar elbette bulunur. Fakat, aynı mekân üzerine farklı farklı anlatılar biriktikçe istese de metalaşamayan, süreye yayılan bir mekân üretimi olur. Dolayısıyla, dergi, bugünden bakan biri için yeni bağlantılar kurmaya müsait minör anlatılar üretmek için potansiyelli bir alan sağlar. Bir başka deyişle, dergi içerisindeki heterokronik toplumsal mekân anlatıları, tekrar montajlanmaya açık fragmanlar olarak beklerler. Dolayısıyla, 'x mekânı şu tarihte şu tarafından inşa edildi' tarihyazımının ötesinde o mekânın aslında ne gibi tahayyüller, inşalar ve deneyimler ile bir süreye yayılarak toplumsal olarak üretildiğinin izlerini bulmak da ancak böyle mekân-zaman anlatıları ile mümkün olduğunu düşünüyorum.

Derginin içerisindeki mekâna dair anlatıları anlamlandırma aşamasının ötesinde bu üçlü zamansal kip, ayrıca, dergi içerisinden yersiz-yurdsuzlaştırılan anlatıların bir araya getirilmesi için de okunaklı bir montaj hattı sunduğunu savunuyorum. Dolayısıyla, bu üçlü kipi, çalışmamda toplumsal mekânı görünür kılma anlatıları üretirken etkin bir şekilde kullanmayı öneriyorum. Keşfini yaptığım anlatıları, öncelikle tahayyül, sonra inşa ve nihayetinde deneyim ekseninde bir montaj hattında dizerek hem görsel hem de metinsel olarak bir araya getiriyorum. Böylece, bir dönemin toplumsal mekânlarının üretimine dair yeniden anlatılandırma tasarımı sunuyorum. Bir sonraki bölümün odağını, kazı sahası olarak ele aldığım Servet-i Fünûn'u yeni bir medyaya (atlasa) nakil etme yaklaşımımın arka planını görünür kılan metodoloji oluşturuyor.

3.3 Mekân Anlatılarını Yeniden Anlatılandırma

Bugünden bir yüzyıl öncesi bir periyodik arşivde üretilen mekânsal anlatılar ile karşılaşıldığında ne gibi yeni bilgiler üretilebilir? Onları nasıl kendi bulundukları formatından çıkarıp başka okumalar yapmaya müsait bir yapıya getirilebilir? Derginin ve anlatılarının heterojen yapısını bozmadan onu görünür, okumaya müsait nasıl başka anlamlı bir yapıya dönüşümü tasarlanabilir? Bu sorular, çalışmam dahilinde dergiye bir kazı sahası olarak yaklaşırken izlek sunan sorular olur.



Şekil 3.15 : Zaman içeren mekân anlatılarını yeniden anlatılandırma.

Bu sorular ile beraber, bir önceki bölümde irdelediğim mekân anlatılarının zaman barındıran pratikler ile gerçekleştiği bilgisini göz ardı etmeden Servet-i Fünûn'u sökmeye ve yeniden kurmaya başlıyorum. Amacım, toplumsal mekânın üretimine katılan tahayyül, inşa ve deneyim anlatılarını beraber ele almak. Başka bir deyişle, toplumsal mekâna dair montajlar yaparak yeni anlatılar üretmek. Şekil 3.15 dahilinde ürettiğim diyagram, her bir mekâna dair yaptığım montajı tarifler nitelikte. Bunu yaparken de öncelikle benim ele aldığım kazı sahasının genel hatlarını tanımlıyorum. Bugünden bakan bir göz olarak, dergiye nasıl eriştiğimi ve temasa geçtiğimi aktararak, oldukça geniş olan bu sahanın nasıl bir büyüklüğü ile hemhal olduğumu açıklıyorum. Sonrasında, dergi içerisinden anlatıları nasıl söktüğüme dair yaklaşımımı ele alıyorum. Şekil 3.15 içerisindeki daire şeklinde soyutlanan her bir anlatının dergi sayfasından yersiz-yurdsuzlaştırılarak kartlara aktarımını öneriyorum. Bu noktada, yeni bağlantılar kurmaya açık parçalar halinde önüme serilen setler hazırlıyorum. Bir sonraki adım dahilinde ise, şekil 3.15'in sınırları bazen bulanık bazen keskin olan montajın üretimine dair notlarımı düşüyorum. Sökülmüş olan anlatılar, biricikliğinden kurtularak başka bir bütünün (toplumsal mekânın üretiminin) parçası oluyorlar. Böylece dergi bağlamında üretilen anlatıların heterojen zamansallığını kaybetmeden ama daha görünür kılınmış bir formda, bugünden bakan bir göz için yeni bir anlatılandırma öneriyorum. Son olarak da her bir toplumsal mekân için üretilen montajların bir arada yer aldığı atlası tasarlıyorum. Böylece, derginin içerisindeki anlatıların başka bir mecraya naklini tamamlamış oluyorum. Tüm bu tasarladığım ve önerdiğim süreçler dahilinde, dördüncü bölüm 'tahayyüller, inşalar ve deneyimler' atlası mümkün oluyor. Bir başka deyişle, dergi içerisinden toplumsal mekânın farklı zamansallıklar ile süreye yayılan üretimini açığa çıkararak bir dönemin (ve ötesinin) modernleşme pratikleri üzerine minör anlatılarını kuruyorum.

3.3.1 Kazı Sahası

Öncelikle, yeniden anlatılandırma çalışmama, Servet-i Fünûn'u keşiflere müsait arkeolojik alan olarak tanımlayarak başlıyorum. Foucault (2002), arkeolojiyi tarih çalışmalarında yardımcı araç olarak varoluş koşullarını kazmak için bir metodoloji olarak ortaya sürer ve belli bir nesne, ifade, söylemin kullanım alışkanlığının kültürel bir durum olarak doğmasının, benimsenmesinin ve kendisini sürdürmesinin geçmiş nedenlerini deşmek olarak tanımlar. Parrika (2012) ise, bu eksende devam ederek, ifadelerin, söylemlerin veya şeylerin (temsillerin de eklenebilir) medya aracılığıyla

yaşanan çok sayıda pratiğin varoluş koşullarının araştırmasını medya arkeolojisi olarak tanımlar ve geçmişi konu alan bütün arkeolojik kazıların bugünkü medya ile olan pozisyonumuzu ayrıntılandırmayı amaçladığını belirtir. Bu anlamda, bugünden bir gözün gerçekleştirdiği bir çeşit medya arkeolojisi olarak da değerlendirilebilecek araştırmama başlıyorum.

Öncelikle sahaya nasıl eriştiğim üzerinde durmak istiyorum. 1944 yılına kadar basımı sürmüş olan dergi, Cumhuriyet sonrası 1946 yılında açılan Milli Kütüphane içerisinde birçok Osmanlı dönemi periyodik yayını ile beraber kullanıcıların erişimine açılır. Dönemin diğer dergileri gibi Servet-i Fünûn da nadir, eşi benzeri olmayan bir koleksiyon değildir. Kütüphane dışında da başka insanlarda bireysel olarak bulunur, tek tek nüshaları veya ciltleri günümüzde sahaflarda satışa sunulur. Diğer bir yandan, Cumhuriyet'e kadar olan tüm sayıları 2008-2011 yılları arasında Milli Kütüphane tarafından dijitalleştirilmiş olup ücretsiz bir şekilde meraklıların erişimine kütüphanenin dışında da açıktır. Dolayısıyla, bu periyodik arşiv, kütüphanenin fiziksel mekânının ötesine sıçrayarak çoğu kişinin anında erişebileceği yakınlıktadır. Derrida'nın (1995) da belirttiği gibi; arşivlerin demokratikleşmesi için olmazsa olmaz kriterler olarak; arşivin kendisine, onun yapılandırılmasına ve yorumlanmasına katılımın ve erişimin mümkün olması olarak belirtir. Bugün erişimi mümkün olan ve yorumlanmaya, bozmaya onunla oyun oynamaya müsait bir arşiv olarak Servet-i Fünûn, raflarda ve internet sayfalarında bekler.

Servet-i Fünûn'u bir arşiv olarak tanımlayınca, içeriğindeki malzemenin nasıl bir kazı sahası kurduğu kritiktir. Aynı Milli Kütüphane gibi, Servet-i Fünûn da bünyesine kattıkları, katmadıkları ile belirli bir zamanın kaydını tutar. Dergi içerisindeki anlatılar hem dönemin güncelini hem de daha ötesini kapsar. Öncesinde de değindiğim gibi, anlatılar içerisinde geçmiş ve geleceğe dair tahayyüller, yakın geçmiş ve geleceğe dair inşalar ve şimdiye dair deneyimler beraber bulunur. Dolayısıyla, bir kazı sahası olarak Servet-i Fünûn, içerisinde oldukça karmaşık yapıda zamansallık içeren bir arşivdir. Herhangi biri, 100 sene önce bugün ne olmuş diye bir inceleme yapmak istese, Servet-i Fünûn içerisinde istediği bilgiye rastlaması tesadüfi olacaktır. Bazı sayıları tamamen zamana, mevsime, politik atmosfere göre şekillenmesine rağmen bazı sayıları, yazarların zamandan bağımsız dert ettikleri meseleler ile şekillenir. Bir yandan da Servet-i Fünûn, Milli Kütüphane bünyesinde sayfaları dijitalize edilmiş olsa bile, henüz araştırmacıyı yönlendiren bir ara yüze sahip değildir. Özellikle alfabesi de

günümüzde yaşayanlar için bambaşka bir dil olduğu düşünülürse, bu saha ile karşılaşmalar nasıl üretilir? Özellikle içerik olarak heterojen yapıdaki bir arşiv nasıl kazılabilir ve yüzeye neler çıkarılabilir? Çalışmanın hem karşılaştığı zorluk hem de potansiyelli bulduğu alan bu soru ekseninde gelişir.

Öncelikle, Servet-i Fünûn'un araştırılacak olan aralığını belirledim. Bu aralık, derginin ilk çıkışından (1891) itibaren 1000 nüshalık (1910) bir zaman dilimi olarak seçtim. Bu seçimin başlıca nedeni, ilk sayılarında derginin henüz profesyonelleşmemiş deneylerini dahil etme arzum oldu. Özellikle ilk iki sene zarfında, dergi anlatıları sayfasına yerleştirirken kâğıt mekânı potansiyeli ile uğraşarak deneyler gerçekleştirir. Bu zaman aralığının seçiminde öne çıkan bir başka neden ise, bu dönemin özellikle, politik süreçte bir eşiğe rastladığını düşünmem oldu. 1908'e kadar süren II.Abdülhamid'in sansür ve baskı politikası, bir yandan modernleşme sürecini teşvik eden bir yandan da onun hakkında konuşmayı zorlaştıran bir sürece tekabül eder. Bu da özellikle toplumsal mekân özelinde çelişkiler barındıran bir modernleşmenin okunduğu bir dönemi ortaya çıkarır. Dolayısıyla, Servet-i Fünûn da bu politik atmosfer altında bazen tereddütlü bazen de daha cüretkâr bir dil ile bu üretime anlatıları ile katılır. Servet-i Fünûn'un kendisi, dolayısıyla kazı sahamın kendisi bu çelişkili modernleşmenin bir parçası olur. 1908'e kadar olan aralığa bakarken, Meşrutiyet'in biraz daha ötesine taştım ve 1000 sayıyı tamamlayan bir saha tercih ettim. Bu seçimin nedeni ise Meşrutiyet ile aniden değişen anlatı dilinin bazı mekânların anlatılarında etkisini görmem oldu.



Şekil 3.16 : Kazı sahası olarak Servet-i Fünûn.

Servet-i Fünûn, senede 52, toplamda 2464 sayı (95 cilt) çıkarır. Böyle hayli büyük bir mecra araştırma alanı seçildiğinde, adeta büyük bir metropolün kazı alanı gibi bir izlenim belirir (Şekil 3.16). Anlatıların keşfini kolaylaştırmak için öncelikle Servet-i Fünûn'un seçilmiş olan ilk 1000 sayısının tüm makale başlıklarını aynı metin dosyası içerisinde biriktirdim. Bunun amacı binlerce olan başlık içerisinden aramalar yapabilmemi kolaylaştırmaktır. Başlıkların Osmanlıcadan Türkçeye tercümeleri Milli Kütüphane bünyesinde dijital olarak yer aldığı için[64], aynı ara yüz içerisinde sıralayarak toplamak mümkün oldu. Başlıkları çekerken bir yandan da her sayının Rumi takvim olarak verilen tarihi Miladi takvime çevirdim. Bu anlamda, Servet-i Fünûn'u bir kazı sahasında yer alan her sayının bir künyesini aynı ara yüz içerisinde oluşturma imkânı sağladım (Şekil 3.17).

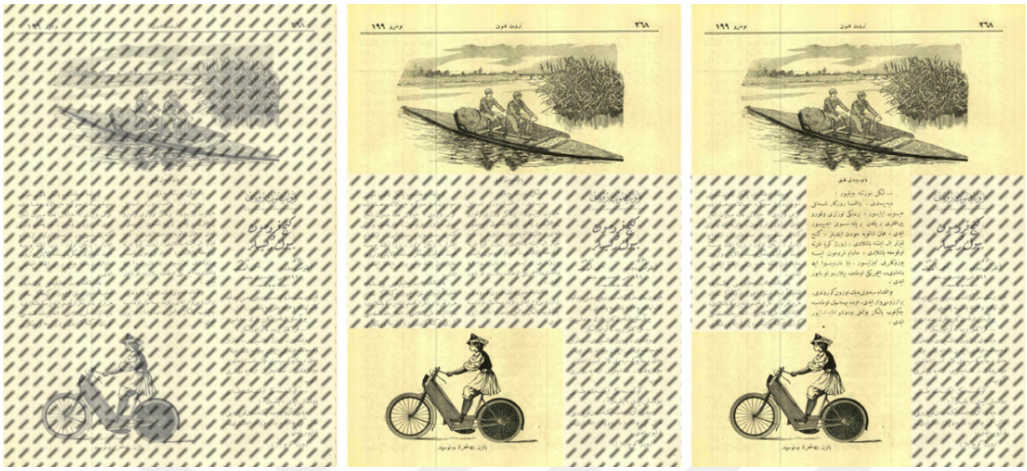
133	29 Eylül 1893 (Miladi) 16 EYLUL 1309 (Rumi)	o İstanbul Postası (Açık Arabalar Ve Tramvayla Seyahat) o Musahabe-i Fenniyye (Ayın Atmosferi) o Boğaz İçinde Mevsim-i Sayf o Kanarya Kuşları o Dersaadet-i Anadolu Ciheti Suları o Şikago (Şİkago Şehrinin Şimdiki Manzarası) o Katil İspero (Cinayet Haberleri) o Terukaderu Dairesi (Manzara Tasviri) o Küçük Dostum Jan (Hikaye) o Şuunat - Mevadd-i Tıbbiye Ve Sıhhiye (Verem Hastalığı) o Umur-ı Nafia Ve Turuk-u İhtilatiye (Posta Merkezleri) o Asar-ı Atika (Tarihi Top) o Ticaret-i Sanayi Ve Maden (Aluminyum Madeninden Bir Gemi Yapılması) o İhtiraat (Balonla Deney) o Sergiler Ve Kongreler (Şişli'de Sergi Açılışı) o Garaib (Çin'de Beyaz Karınca İstilası) o Mütenevvia (Fotoğrafçılık Sanatı Hakkında)
134	6 Ekim 1893 (Miladi) 23 EYLUL 1309 (Rumi)	o İstanbul Postası (İstanbul'da Kış Mevsimi) o Musahabe-i Fenniyye (Elektrikli Nebatat - Bir Halı'nın Elektriklenmesi) o Defter-i Muhabbetten Hariç Sayfalar (Hikaye) o Guyan Kıtası (İngiliz Guyanı) o Kaplumbağa Çorbası (Amerika Ve Avrupa'daki En Makbul Yemek) o Halep'te Naure (Büyük Su Dolabı) o Saks Koburug Guta Vakası : Ernest o Luvr Müzesi o Bahr-ı Muhitte Sürat-i Katar o Yine Elbise Meselesi
135	13 Ekim 1893 (Miladi) 30 EYLUL 1309 (Rumi)	o Musahabe-i Fenniyye - Madeni Binalar - Elektrifon - Radifon (Binanın Demirden İnşaası) o Velusiped (Bisiklet Merakı) o Ezberden Santranç Oynayanlar o Mağrure (Hikaye) o Antakya Şehri (Antakya Şehrinin Tanıtımı) o Şikago Sergisinde ' Ferri'nin Dönme Dolabı' o Miss Fuller 'in Raksları o Deniz Fenerleri Ve Fener Gemileri o Avrupa Muharrirlerinden Pol Feval

Şekil 3.17 : Ara yüzden örnek bir sayfa.

Yeniden anlatılandırma sürecinin ilk aşaması bu şekilde başladı. Künyesi oluşturulmuş olan 1000 sayıyı tek tek inceledim. Kazının ilk aşamasında, öncelikle görsel anlatıları taradım. Her sayıyı, dijital olarak açtım ve içeriğindeki imgeleri inceledim. Bazen bir imgeyi daha çok merak ettim ve imgenin ötesine doğru keşfe devam ettim. Bazen de gözümden kaçan, kaybolan imgeler oldu. Dolayısıyla, bugünden bir yüzyıl öncesine

[64] Milli Kütüphane başlıkları Türkçeye çevirip dijitalleştirme işini yapmış olsa da birçok sayıda atlanan, es geçilen başlıklar vardır. Bu yüzden, gözden kaçan birçok başlık ve anlatı vardır.

bakan öznel bir göz ile incelememe devam ettim. Bazı imgeler, kazı sahasının yüzeyinde kendilerini belli etmeye başladıktan sonra, o imgelerin metinlerini çağırdım (Şekil 3.18). Sonrasında oluşturduğum ara yüz içerisinde çeşitli kelimeler ile aramalara yaparak, görsel anlatısı olmayan metinleri de keşfettim.



Şekil 3.18 : Kazı yüzeyi ile karşılaşmalar.

Sayılar arasında bu dolaşmayı yaparken bir yandan da toplumsal mekâna dair bazen önyargılarımla bazen de yeni keşifler ile karşıma çıkan anlatıları toplamaya başladım. Anlatılara bakmaya devam ettikçe bazı mekânların daha yaygın belirdiğini fark ettim. Bu noktada, aramalarımı daraltarak, belli mekânlara dair anlatılara yoğunlaştım. Öncesinde, daha kapsamlı olan toplumsal mekâna dair listem, dergideki merak ettiğim anlatılar ile karşılaşmalarım sonucunda nihayetinde on beş maddelik bir listeye dönüştü. Alfabetik olarak; balon, büyük şehir, deniz banyosu, fabrika, köprü, mesken, panayır, sahne, sergi, sokak, şimendifer, tarla, velosiped, vesait-i nakliye ve yer altı olarak sıralandılar. Çalışmamda odaklandığım bu mekânlar[65], dergiden keşfedilebilecek nihai mekânlar değil. Aksine, başka bir göz, bu mekânlardan farklı başka mekânları da listeye dahil edebilir. Bu mekânların bazıları sıklıkla dergide anlatı olarak karşıma çıkmasına rağmen, listedeki mekânların tümü sayıca en çok beliren mekânlar da değil. Dolayısıyla, mekâna dair keşif ve seçim sürecinin öznel bir yorumlama içerdiğini tekrar belirtmek isterim. Dergi içerisinde gerçekleştirdiğim kazıları tamamladıktan sonra, anlatıların tekrar anlatılandırılması sürecindeki ilk yeniden üretim alanı olarak kartları hazırlamaya başlıyorum.

[65] Balon, şimendifer, velosiped ve vesait-i nakliye tam olarak bir mekâna işaret etmiyorlar. Yine de toplumsal mekânı ve onu algılamayı dönüştüren pratikler ürettikleri ve dergi sayfalarında sıklıkla karşıma çıktıkları için, bu vasıta araçlarını da listeme dahil etmeyi tercih ettim.

3.3.2 Kartlar

Deleuze (2019), 'Bir Eksik Manifesto' ismini verdiği metninde, minör anlatı üretimine dair önerilerde bulunur. Tarihin iktidarın alanında olduğunu ve majör (meta-anlatı) kullanıma ait olduğunu ve dolayısıyla, yapabileceğimizin tarihi ve metinlerini kesip almak ve budamak (yersiz-yurdsuzlaştırmak) olduğunu belirtir. Böylece, homojen, değişmez, sabitlenmiş öğelerin dolaşıma girmesini (göçebeleşmesini) sağlamanın minör anlatı kurmaya götüren önemli bir yol olduğunu savunur. Deleuze'ün ekseninde Servet-i Fünûn'un kazı sahası ile olan karşılaşmadan sonra, derginin içerisinden kestiğim, biçtiğim, çektiğim küçük, büyük, önemli, önemsiz olan anlatıları, hiyerarşi gözetmeden eş sayfalara -kartlara- yerleştirmeye başladım. Bazen sadece görsel, bazen sadece metinsel, bazen de her ikisini birden barındıran seçili anlatılar, periyodik derginin sayfasından kurtulup yeni bir düzlemde kendilerine özerk bir alana sahip oldular. Bunu yaparken, görsel anlatıların arka fonunda bulunan derginin sarı rengini siyah beyaz bir fona dönüştürdüm. Bunu yapma nedenim dergiye basılırken kullanılan klişenin renksiz yüzeyine kavuşabilmek oldu. Sonrasında nasıl bir kâğıda basılacak olursa o kâğıdın dokusunu alacak ilk klişenin ilk imgesine sahip oldum. Görsel anlatılarda yaptığım değişiklik gibi metinsel anlatılar için de kartlara nakil olurken değişim gerçekleşti. Metinleri günümüzden bakan bir gözün teması için güç olan Arapça alfabelerinden kurtararak, Latin alfabesi ile tekrar yazdım. Bu epey kapsamlı bir çalışmayı gerektiğinden, seçili belli başlı anlatıların tercümesini yapabildim. Bu işlemler sonucunda, derginin yüzeyinden kart yüzeyine nakli gerçekleştirilen anlatıları yeni bir anlatının parçası olacak bir biçime getirdim.

Kartların her birinde, anlatının başlığı ve yılı kolayca fark edilebilir olması için büyük bir font ile yerleştirdim. Hangi sayıda yer aldığı ve anlatıyı oluşturan yazarın bilgisini başlığın altına not ettim. Keşif sırasında yüzeye çıkan görsel ve metinsel anlatılar için alanlar bıraktım. Son olarak da diğer başka kartlar ile ilişki kurmasını sağlaması için hangi toplumsal mekânlar ile ilişkilendiğini kartın solunda bırakılan alanda etiketledim. Bir anlatının birden fazla görseli olduğunda veya metinler bir karta sığmayacak uzunlukta olduğunda, aynı başlıkla 2, 3, 4 gibi numaralandırarak yeni kartlar oluşturdum (Şekil 3.19). Kartlara nakledilme sürecinde 358 farklı anlatı, toplamda 546 kartta toplanmış oldu. Bu tabii ki 1000 nüshanın içerisindeki anlatıların oldukça küçük bir kısmına işaret eder. Anlatıların bu şekilde dergi sayfasından çekim pratiği ile yeni anlatılar keşfetmek ve yeni kartlar üretilmek imkânı devam eder.

Dolayısıyla, yeni mekânlar merak edilip saha yüzeyinden keşfi yapıldıkça yeni kartların çoğalması mümkündür.



Şekil 3.19 : Kart tasarımı.

Sanat tarihçisi Andre Malraux (1901-1976), benim anlatıları kartlar üzerinden okumayı potansiyelli bulmama benzer bir şekilde, sanat tarihi üzerine metodolojik yaklaşım geliştirir. Malraux (1974), 'The Voices of Silence' kitabının 'The Museum Without Walls' bölümünde, duvarlarından kurtulan müze kavramını, kâğıt mekânında üretmeye ve çoğaltmaya müsait bir okuma geliştirir. Malraux'ya göre, sanat eserleri ile kurulan ilişkinin daha kapsayıcı olması için, bir Rönesans tablosu kadar bir Çin vazosu da müze kapsamının içerisine girmesi gerekir. Bir müzeye ne kadarı fiziksel olarak sığabilir ve coğrafi etiketlerden ne kadar bağımsız yer alabilir sorularını ortaya atarak, fotoğrafın sanat eserleri ile ilişkisinde potansiyelli bir araç olabileceğini öne sürer (Malraux, 1974). Sanat tarihindeki işlerin olabildiğince çoğunun fotografik temsiller ile beraber bir arada okunabileceğini savunur. Dolayısıyla, bütün işler,

fotoğrafın sayfada basılan sınırları dahilinde hiyerarşik olmayan birliktelikler ile yer alır. Böylece, aynı düzlemde bir iş ile diğerini beraber okumak mümkün olur. Malraux, böylece sanat eserlerini hiyerarşik olmayan bir düzlemde görünür kılmayı hedefler.



Şekil 3.20 : Malraux'nun sınırları olmayan müzesi.

Malraux, teorisini metne aldıktan sonra salonunda bir dizi fotoğraf çekilir (Şekil 3.20). 1954 yılında yeni kitabının tanıtımı için çekilen bu fotoğraflar, kurduğu teorisini gözler önüne seren bir üslup ile kadraja alınır. Duvarlarından kurtulan müzenin cisimleşmiş halidir. Bu fotoğraflarda, A4'lere basılmış olan sanat tarihinden işlerin yere serimi gözükür. Bir odayı kaplar ve Malraux, bambaşka coğrafya ve tarihlerden işlerin içerisinde adımlar atar, gezinir (Grasskamp, 2016). Tez çalışması bağlamında, ben de dergi sayfasından çektiğim ve kartlara dönüştürdüğüm anlatılar arasında Malraux'ya benzer bir performans sergiliyorum. Böylece derginin farklı sayılarında yer alan anlatıları toplu bir şekilde aynı düzlemde sermeyi ve böyle bir bakış atabilmeyi imkânlı kılıyorum. Bu serim, Turk'un masa kavramsallaştırmasını hatırlatır. Turk (2010), masayı zamansal ve mekânsal durumların arabuluculuk sahası olarak yorumlarken ilişkisel ağların görünür olduğu bir ortama potansiyel teşkil ettiğini belirtir. Dolayısıyla, bir masa birden fazla başka masaya dönüşebilir, içinde barındırabilir veya ilişkiler kurabilir. Benim ürettiğim setlerin serimi de bu zemine benzer bir yapıda her seferinde yeni masalar kurmaya yardımcı olarak şekillenir.

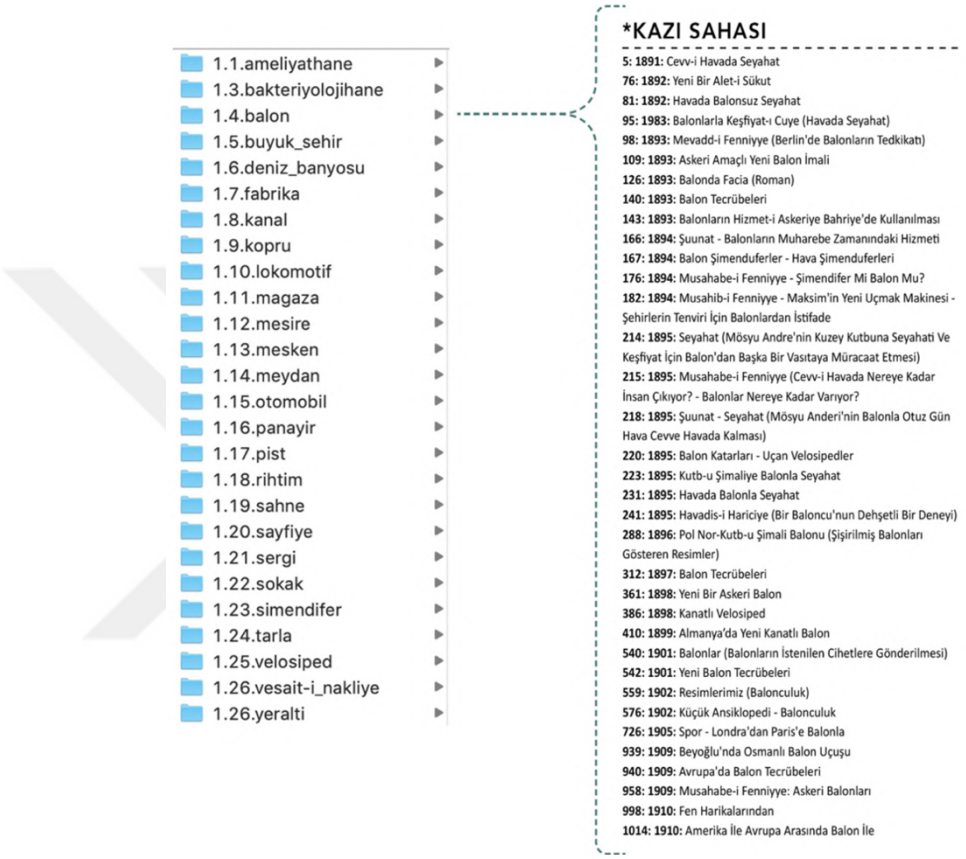


Şekil 3.21 : Kart setleri.

Yersiz-yurdsuzlaştırılan, derginin kâğıt mekânından kesilen, koparılan anlatılar, tekrar bir arada bir kart seti (toplumsal mekânın üretim setleri) oluşturmak üzere defragmantasyon işlemine tabi tuttum. Böylece, birbirinden faklı olan anlatılar toplumsal mekân bağlamında bir arada bir sette toplanarak, mekânın üretimindeki süreyi görünür kılmaya başladılar (Şekil 3.21). Defragmantasyon, bilgisayarın parçalı yapıda olan sabit diskini tekrardan birleştirerek yer kazanmak üzere üretilen bir uygulamaya verilen isimdir. Bilgisayarların sabit diskine yeni veriler geldikçe, birbirinin ardına gelmeyebilir. Herhangi bir programın yeni eklenen verileri, onun hemen yanında değil, diskin en güncel boş alanında depolanır. Dolayısıyla, bu program çalışırken, sabit diskte farklı bölgelerden verileri okumak için fazla hareket gerekmeye başlar, gecikmeler başlar. Defragmantasyon işlemi yapılınca, bu parçacıl yapılar birbirlerine yaklaştırılır. Verilerin aralarında kalan küçük boş alanlar, tekrar kullanılmak üzere güncel kullanım alanına sürüklenir.

Bu bilgisayar terminolojisi için üretilmiş kavramı, Servet-i Fünûn özelinde kazı yaptığım sahayı yeni bir anlatıya dönüştürürken kullanmayı önemsiyorum. Servet-i Fünûn, aynı sabit disk gibi yıllar içinde üst üste birikmiş, birçok parçacıl veriden oluşur. Dolayısıyla, bugünden bakan bir göz, onun anlatılarının sürekliliğini tespit

etmek hususunda epey zorlanır. Farklı nüshalardan topladığım, dergi bağlamından yersiz-yurdsuzlaştırılmış ve kart yüzeylerinde toplanan parçacıl, hiyerarşik olmayan anlatıları, toplumsal mekân bağlamında yeni anlatılar kurmak üzere aynı setler içerisinde biriktirdim (Şekil 3.22). Böylece, farklı tarihlerden de olsa, kartlarda birbirleri ile ilişkili olan toplumsal mekân anlatıları, aynı set içerisinde yan yana getirilerek, beraber yeni bir süre anlatısı oluşturmak için altlık oluştururlar.



Şekil 3.22 : 'Balon' seti dahilinde biriktirilen kartlar.

Bu biriken anlatıları peşi sıra dizerek aralarındaki mesafeyi azalttım. Arada zamansal mesafe olsa da birbirini tekrar eden, birbirini biriktiren veya birbiriyle tamamen zıt bir çerçeve kuran anlatılar özellikle bu işlem sayesinde aynı set içerisinde görünürleştiğini düşünüyorum. Bir sonraki aşama olan montaj için, belirli setler dahilinde filtrelediğim anlatıları beraber bir anlatı oluşturmak üzere ilişkilerini incelemeye koyuluyorum.

3.3.3 Montaj

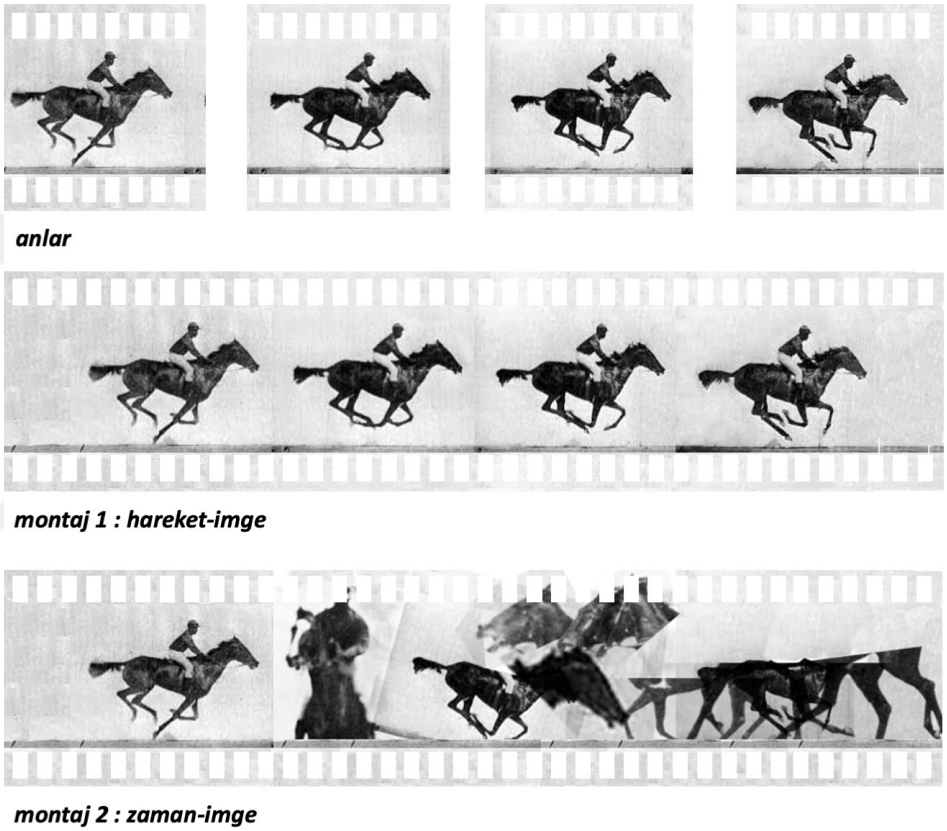
Bu noktaya kadar üretilen yaklaşım süreci, aslında tarihsel bir malzemeye dair sıklıkla kullanılan aşamalardır. Kazı sahasından söktüğüm anlatıları tasnif ederek farklı setler halinde etiketleme işini gerçekleştirdim. Böylece, keşfettiğim anlatıları bir mecradan başka bir mecraya nakil için gerekli olan işlemlere tabi tuttum. Bu sürecin devamında

ise yeniden bir anlatılandırma kurabilmek için biriktirdiğim anlatıları belirli bir strüktür altında bağlamayı öneriyorum. Bu bir önceki aşamalara göre daha özgün bir yöntem kurmayı gerektiriyor. Özellikle, görsel anlatıların birbirine bağlanarak yeni bir anlatı üretimi tarih disiplini içerisinde pek de ele alınmayan bir yaklaşım. Her bir görsel ve metinsel anlatının kendi biricikliği, zamansallığı ve özerkliğinin olduğunu göz ardı etmiyorum. Fakat bir yandan da kendilerinden önce ve sonra olan anlatılar ile diyalog kurabilecek yapıda olduklarını düşünüyorum. Anlatıların tarih içerisinde birikmeleri, kıvrımlar şeklinde ilerleyip, bir anlatı yapısını merkezi doğrusal bir vektörle değil, aksine, etrafa dağıtan ayrı ayrı vektörler ile cereyan bulduğunu düşünüyorum. Böyle bir yapıdaki anlatıları bir araya getirmek için ise montaj kavramını çağırmayı öneriyorum.

Montaj kavramı, sinemanın doğuşu ile beraber bir üretim biçimi olarak terminolojide yer etmeye başlar. En saf biçimi ile sinemadan türeyen bu yapma biçimi üzerine düşünen Baker (2017), kavramı yalnızca filmlerin alanında değil, onu, modernliğin temel düşünme biçimi olduğunu yazar. Toplumsal hayatın tasnifinin metinsel araçlar ile yeterince yapılamayacağından, görsel-işitsel araçların dahil olması gerektiğini tespit eder ve 'anlatısal tarihi' bu açılımlardan biri olarak görür. Baker (2010), bu argümanını "Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru" adlı doktora tezinde geliştirir ve videonun bir araç olarak potansiyelleri üzerinden kurar. Bu çalışmada da Baker'in bu argümanı dahilinde anlatıları bağlama pratiği olarak süreye yayılan montaj pratiği geliştiriyorum.

Baker, montaj üzerine düşündüğü metinlerinde sıklıkla Deleuze'e referans verir. Sinema tarihi üzerine yazdığı iki kitapta, Deleuze (2001a), montajı uyuşumlarla, kesmelerle ve uyuşumsuzluklarla bütünün belirlenmesi olarak tanımlar. Montaj, sürenin imgesidir. Montajlanan anlatılar, ilki biterek diğeri başlayan kesmeler ile yeni bir anlatı kurmaktan çok artık her iki anlatıya da ait olmayan bir bağlam içerisinde birbirlerine bağlanırlar. Deleuze'e (2001a) göre bağlantılar eğer dolaylı bir zaman ekseninde kurulursa, hareket-imge oluşur. Bir başka deyişle, kronolojik ilerleyen bir montaj söz konusu olur. Eğer bağ, kronolojik olmayan irrasyonel kesmeler ile oluşursa, tek bir aşkın bütüne ya da merkeze götürmeyen, dağıtan, yayan, bir nitelikte olur (Deleuze, 2001b). Deleuze, bu gibi dolaysız bağlantılara (anlatı kurmaya), zaman-imge adını verir. Bu iki imge biçimini sinema tarihinden okur ve kabaca II. Dünya Savaşı öncesine kadar filmler dahilinde epik hikayeler (meta-anlatılar) aktarıldığını

gözlemler. Kronolojik, dolaylı bir zaman ekseninde montajlar üretilir. Fakat savaş sonrası artık böyle bir anlatı pratiğinin krize girmesiyle beraber, yeni bir film anlatı formu olarak zaman-imge filmleri ortaya çıkmaya başlar. Zaman-imge, bir sonuca götürmez ve merkezi perspektif kurmak yerine çoğul perspektifler kurar[66] (Deleuze, 2001b). Zaman-imge montajları ile üretilen anlatılarda kritik olan ise farklı zamansallıkların bir arada aktarımıdır. Şimdi, geçmiş ve gelecek biri birinden ayrılabilir, çizgisel doğrultuda ilerleyen eksenler olarak değil, iç içe geçen, birbirini çağıran çoğul eksenlerde ilerler (Şekil 3.23).



Şekil 3.23 : Montaja dair iki pratik / hareket-imge ve zaman-imge.

Özellikle, zaman-imge kavramı, tez çalışmam dahilinde süreye yayılarak üretilen toplumsal mekânı görünür kılmak için olanaklı bir montaj aracı olarak işlediğini düşünüyorum. Biriktirdiğim anlatı setlerindeki metinsel ve görsel anlatılar, bu kuramsallaştırma ekseninde montaj işlemine dahil edilerek, meta olmayan minör anlatıların üretilebileceğini savunuyorum. Montaj hattının tasarımını daha önce dergi sayfasındaki anlatıların zamansal içeriğinde kuramsallaştırdığım tahayyüller - inşalar

[66] Bu ayrıca teknik bir olanak sayesinde de mümkün olur. Kameralar küçüldükçe, bir yere sabitlenen ve merkezi perspektifler üreten bir plan yerine kameranın dolaştıkça her seferinde farklı perspektifleri gösteren planları içeren anlatılar çoğalır.

- deneyimler ekseninde kurarak, farklı zamanlardan biriken anlatıları birbirleri ile temas kurmasını sağlıyorum. Böylece, halihazırda zamandan bağımsız olmayan dergi içerisindeki mekân anlatılarının bu ilişkisini koruyarak bir dönemin toplumsal mekân-zaman üretimini görünür kılmayı hedefliyorum.

Öncelikle, montajlanmak üzere daha sezgisel düşünme imkânı sundukları için belirlenen mekân setleri dahilindeki görsel anlatıları ele alıyorum. Metinler, söylem gücü yüksek olduğu için yeni kurulacak anlatıyı belli bir yöne çekmeye daha meyilli bir yapıdadır. Aksine, görsel anlatılar üretilme niyetlerinin ötesinde okunabilir olma potansiyelleri barındırır. Patt (2010), 19.yy. görsel imgeleri için, bugün yeni anlamlara bürünerek yeni bir şey söyleme imkânları olduğunu yazar. Özellikle popüler mecralarda üretilen görseller, açık yapıdadırlar, tamamen kodlanmamışlardır ve tekrar tekrar bozulmaya ve üretilmeye elverişli bir saha tanırlar. Dolayısıyla, temsil etme işlevinin ötesinde bugünden bakan bir göz için mekânı yeniden düşünmeye dair alan açarlar.

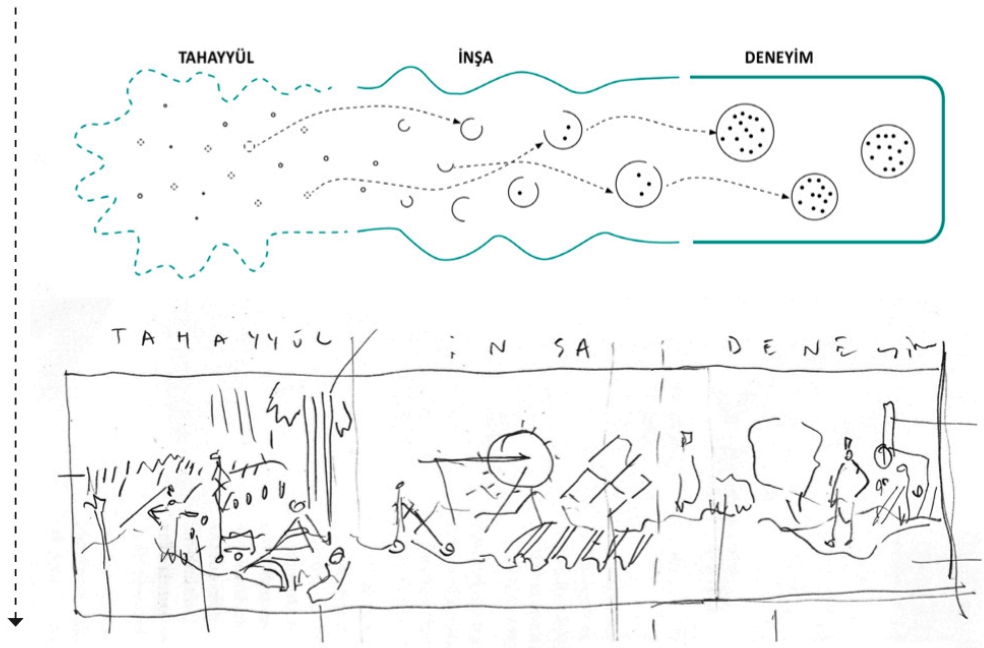
Söz gelimi Şekil 3.24'de görünen, 'tarla' mekânı üzerine üretilen görsel anlatıları kronolojik bir kaygı gözetmeksizin bir düzleme seriyorum. Bu görseller dahilinde birbiri ile benzeşen, benzeşmeyen anlatıları bir araya getirmeye başlıyorum. Görsel bir düşünme süreci olan bu aşamada, imgelerin montaj hattındaki tahayyül-inşa-deneyim eksenleri içerisinde yeni bir süre anlatısı kurabilme potansiyellerini deniyorum. Görsel anlatılara bakarak, montaja dair eskiz üreterek, imgelerin güçlü yönlerini keşfediyorum. Sonrasında, bu montaj hattını görünür kılacak bir renk kullanarak görsellerin yüzeyinde birbirlerini bağlayan yüzeyi belirliyorum. Örneğin 'tarla' mekânında bu yüzey toprağın kendisi oluyor. Böylece, 'tarla' mekânının tahayyül, inşa ve deneyim anlatıları ile üretiminin görsel montajını tamamlıyorum.

Toplumsal mekânın üretimine dair görsel anlatıların montajları gibi, bir yandan da metinlerden oluşan montajlar üretiyorum. Aynı görsel montajda yaptığım gibi metinsel montaj dahilinde de anlatıları oluşturan metinlerin odağını açığa çıkaran kısımları kesip biçerek, metinsel anlatının mekânında aynı düzleme getiriyorum. Bu düzlemde de montaj hattını tanımlayan tahayyül, inşa ve deneyim eksenleri oluyor. Kronolojik bir tutarlılık gözetmeden, bu metinleri birbirlerine bağlayarak anlatıları oluşturuyorum. Görselleri bağlayan renkli montaj hattı yüzeyi gibi metinleri de birbirine bağlayan eleştirel yorumlarımı yerleştiriyorum. Böylece hem görsel hem de metinsel anlatıları montajlayarak, bir dönemin kâğıt mekânından alımlanan toplumsal

mekânlarının üretimlerini yoğunlaştırılmış birer süre-imge ve süre-metin olarak görünür kılıyorum.



1. [;TARLA] SETİ SERİMİ



2. İMGELER İLE DÜŞÜNME



3. MONTAJ / süre-imge

Şekil 3.24 : 'Tarla' seti dahilinde görsel montaj süreci.

3.3.4 Atlas

Montajlanmış olan toplumsal mekân anlatıları bir sonraki aşamada, anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde bir araya getirmeyi atlas kavramıyla açıklamak mümkün görünüyor. Bu kavramı, 16.yy'da coğrafyacı Mercator, bir ciltte toplu halde bulunan haritaları tarif etmek için üretir. Özellikle Avrupa endeksli coğrafi bir kavram olan atlas; anlamlı birliktelikler ile bir araya getirilen bilgilerin beraber dizilmesi olarak başka disiplinler tarafından da kullanılır. Anatomi atlası, bunun bir örneğidir. Bedenin anatomisi, farklı katmanları (kas, kemik, sinir sistemleri gibi) ile bu gibi atlaslarda bir araya getirilir. Her katman kendine özerk bir alan bulur, fakat yine de her sayfanın üretilme bilgisi ortak bir mekanizma tarafından şekillenir.



Şekil 3.25 : Warburg'un Atlas'ından üç pano.

Atlas kavramının kullanımı farklı disiplinlerin alanına girmiş olsa da baskın olan anlamı coğrafi harita koleksiyonlarıdır. 20.yy. başında özellikle öznel pratikler ile bu bağlamın dışına taşan bir anlam kazanmaya başlar. Özellikle, Aby Warburg'un (1866-1929) 'Mnemosyne Atlas' olarak isimlendirdiği, sanat tarihinin birçok farklı zamansallığından imgelerin bir arada yer aldığı panolardan oluşan atlas, bu kavramın kullanımında önemli bir sıçrama yaratır. Mitolojide 'hatırlama nehri' olarak yer alan 'Mnemosyne' kavramı ile farklı coğrafya ve tarihlerden sanat imgelerini bir araya getirerek anlamlı birliktelikler ile sanat tarihine bellek üzerinden yaklaşır. 1928-1929 yılları arasında ölümüne kadar, hummalı bir çalışma yaparak, yaklaşık 60 adet birbiri ile aynı ebatta panoda, ahiretin tahayyülünü süren imgeleri bir araya getirir (Adler, 2009). Warburg, antik rölyefler, posta pulları, dergi resimleri ve eski çizimlerin kopyalarını bir araya getirirken anakronik bir çarpışma ile geçmiş ile şimdiyi bir arada kurulumunu yapar (Didi-Huberman, 2002). Bu özellikle, yüksek sanat atfedilen malzeme ile popüler kültürün hızla üretilen malzemesini beraber arşivleyen ve

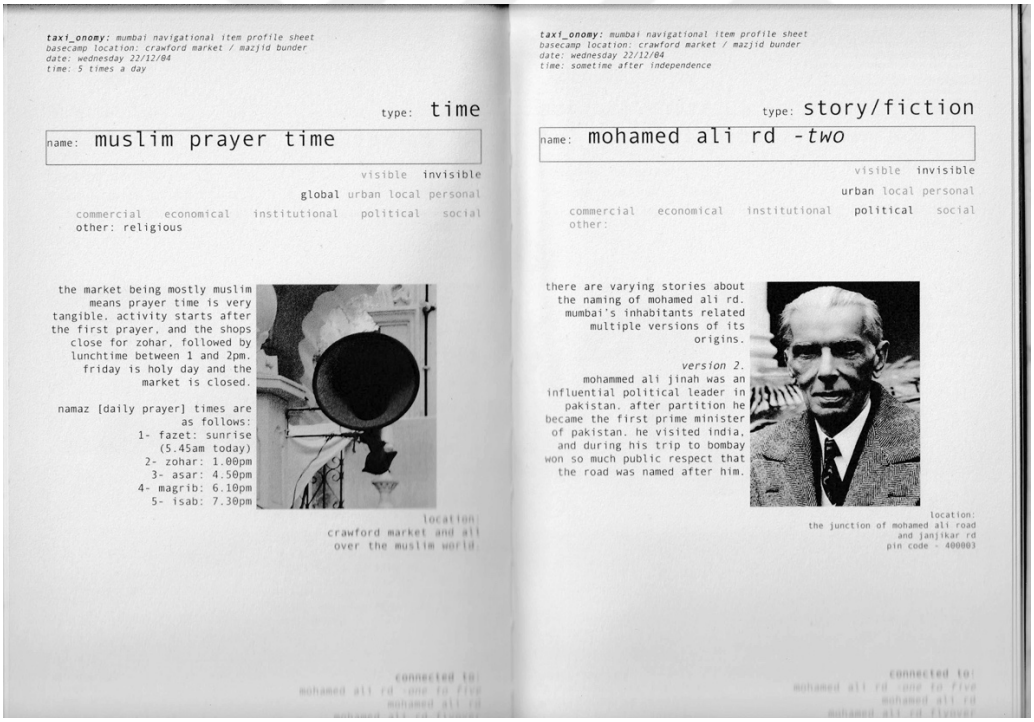
dolayısıyla da imgenin arkasındaki onu üreten otoriteden kurtulan ve onları hiyerarşik olmayan bir strüktüre yerleştiren bir öznel pratik oluşu ile dönemine göre oldukça önemlidir. Kronolojik bir atlas yerine, birbirleri ile imgenin çağrıştırdığı bağlam üzerine panolar dizilmiş olur (Şekil 3.25). Tamamlanamayan bir çalışma olarak kalan 'Mnemosyne Atlas', birçok farklı sanatçıyı ve araştırmacıyı etkiler. 20.yy. içerisinde Warburg ekseninde benzer pratikler ortaya çıkar.

Warburg'a benzer bir kavrayışla Gerhard Richter ve Hanne Darboven gibi sanatçılar da kendi atlaslarını geliştirirler. Richter, 60lardan beri sürdürdüğü *Atlas* projesinde günümüze kadar 780'den fazla pano hazırlar (Şekil 3.26). Yaklaşık 4000 imge barındıran bu kapsamlı atlas çalışması, Richter'in kendi çizdiği görseller, bulunmuş gazete ve dergi sayfaları, kartpostallar, geometrik desenler gibi çok farklı teknik ile üretilmiş medya ile heterojen bir yapıdadır. Hatta, Richter'in kendi ürettiği resmin sergi mekânında nasıl duracağını gösteren kesitler bile atlasın bir parçası olur. Hem öznel, hem toplumsal tarihin bir arada harmanlandığı bu büyük çalışma, Adler'e (2009) göre, bir arşiv değildir. Ne malzemenin bağlamsal bir birlikteliği vardır (örneğin Warburg'un Mnesoymne kavramı üzerinden biriktirmesi gibi) ne de tarihsel bir arkeolojidir. Aksine, her imgeye aynı eşit ilgi ile yaklaşılarak, gün ve gün genişlemeye devam eder bir biçimi vardır. Richter'e benzer fakat kendi içinde tarihsel olarak kapanan bir diğer atlas da Hanne Darboven'in 1983 yılında sergilediği, 'Cultural History, 1880-1983' adlı çalışmasıdır. Darboven, Richter gibi panolara aynı boyutta imgeleri dizerek, kültürün görsel tarihini gözler önüne serer. Richter'e nazaran görselin içeriği veya tekniği kısıtlayıcı bir faktör olarak devreye girer. Örneğin, kapı fotoğrafları veya pullar aynı pano içerisinde yer alırlar, farklı bir imgeye yer açmazlar.



Şekil 3.26 : Richter'in Atlas'ından iki pano.

Miessen ve Basar (2006) editörlüğünü yaptıkları ‘Did Someone Say Participate?: An Atlas of Spatial Practice’ adlı derleme metinlerden oluşan kitap için atlas tanımı yaparlar. Yazarlar, ‘atlasın’ süregelen kelime anlamının bir bölgenin eksiksiz görselleştirilmesine kalkışma olarak belirtirler. Eleştirel metinlerden oluşan bu kitap bağlamında ise, apaçık görünür olduğuna inanılan bir bütüncül dünya imgesi yaratmak yerine, orta çağ haritalarındaki gibi eksik, yanlış anlaşılmalarla dolu bir atlas olarak niyetlerini ortaya koyarlar. Bir coğrafi bölge hakkında tüm bilgilerin işlendiği bir veri seti olarak değil, yeni yeni ortaya çıkan, gelişmekte olan bilginin, pratiklerin ve politik görüşlerin ilk çizgilerinin çekildiği bir düzlem olarak ele alırlar. Bu bağlamda, Warburg, Richter ve Darboven’e nazaran düşünsel bir alana işaret eder bu atlas üretimi. Bahsi geçen sanatçıların görsel anlatılar ile gözler önüne sundukları anlatılara karşın, bu kitap dahilinde eleştirel metinler dahilinde okuyucular ile temasa geçilir. Sadece görsel olmayan ayrıca metinsel olarak da bir atlas üretiminin minör anlatılar ile strüktüre edilmesine bu kitap, iyi bir örnek oluşturur.

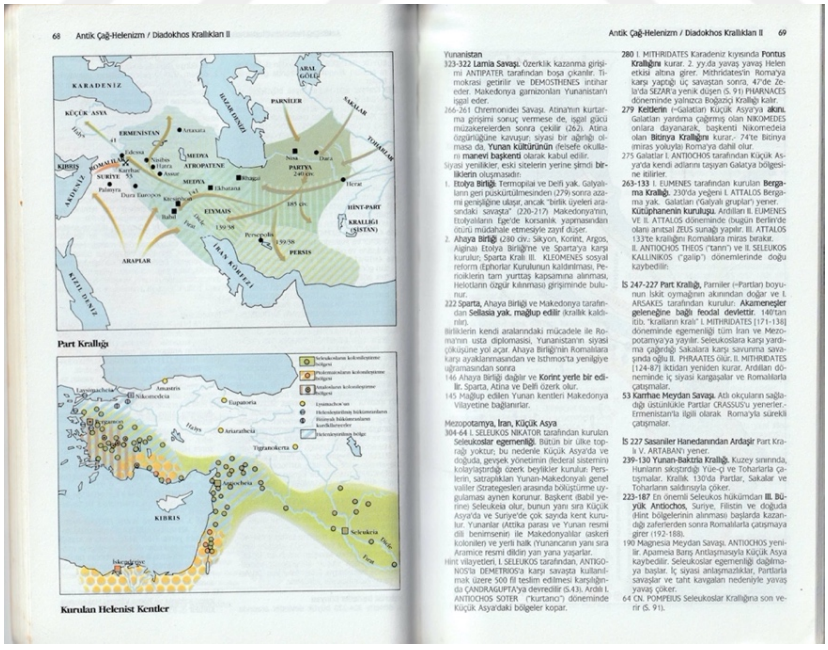


Şekil 3.27 : Mumbai City Dictionary.

Kitap içerisinde, Condorelli ve Gibson’un (2006) ürettiği ‘Mumbai City Dictionary’ projesi, bu beliren pratikleri tespit eden ve ilk çizgilerin çizildiği atlas üretimine katılır. Yazarlar, Mumbai’nin ‘eksiksiz’ şehir haritasının üretilemediğini çünkü şehrin her gün dinamiklerinin hızla değiştiğini belirterek, harita yerine ‘yer belirten (locative) bir sözlük’ tasarlamaya başlarlar. Coğrafya atlaslarında zamansızlaşan haritalara nispeten

bu sözlük dahilinde tespit edilen bulgular, zamanı ve mekânsal koordinatları keskin bir şekilde verilir. Ayrıca, içerik olarak da resmi şehir haritalarının içerisinde dahil edilmeyen bireylerin deneyimleri ve hikayeleri ile birlikte, sözlük, hiçbir zaman tamamlanmayacak bir kavrayışla tasarlanır. Şekil 3.27'de görülen örnek sayfalar dahilinde bir sayfa tasarımı söz konusu olur. Dolayısıyla, bu bilgi toplama süreci, her atlas pratiğinde olduğu gibi tasarlanmış bir taslak üzerinde birikir. Böylece, farklı bilgiler aynı şablon sayfalarında görünür oldukça birbirleri ile diyalog haline geçerler. Bu bilginin üretilme biçiminin tasarımı, benim üretmeyi hedeflediğim atlas için de önem teşkil eder. Çünkü toplumsal mekânların üretimlerinin farklarını beraber okuyabilmenin aynı form yüzeyinde verilen bilgi ile mümkün olduğunu düşünüyorum.

Örnek verilen atlas çalışmaları, zamansal olarak tutarlı olmayan bir yapı ile kurulurlar. Bunların aksine, bir de tarih atlasları vardır ki, meta-anlatı olarak atlas üretimine örnek oluştururlar. Çoğu tarih atlası, kronolojik bir dizgi ile ulusların çizgisel bir zamansal kavrayış ile ilerleyen anlatılarını sunarlar. Bir sayfada kronolojik tarih anlatısı, diğer bir sayfada da harita olarak yine doğrusal hareketlerin temsil edildiği bir yapı ile oluşturulurlar (Şekil 3.28). Bu anlatı yapısı ile, çeşitli periyotlardan geçen insanlık tarihinin bugüne ulaşırken ki tutarlı ilerleyiş yanılsaması verilmiş olur.



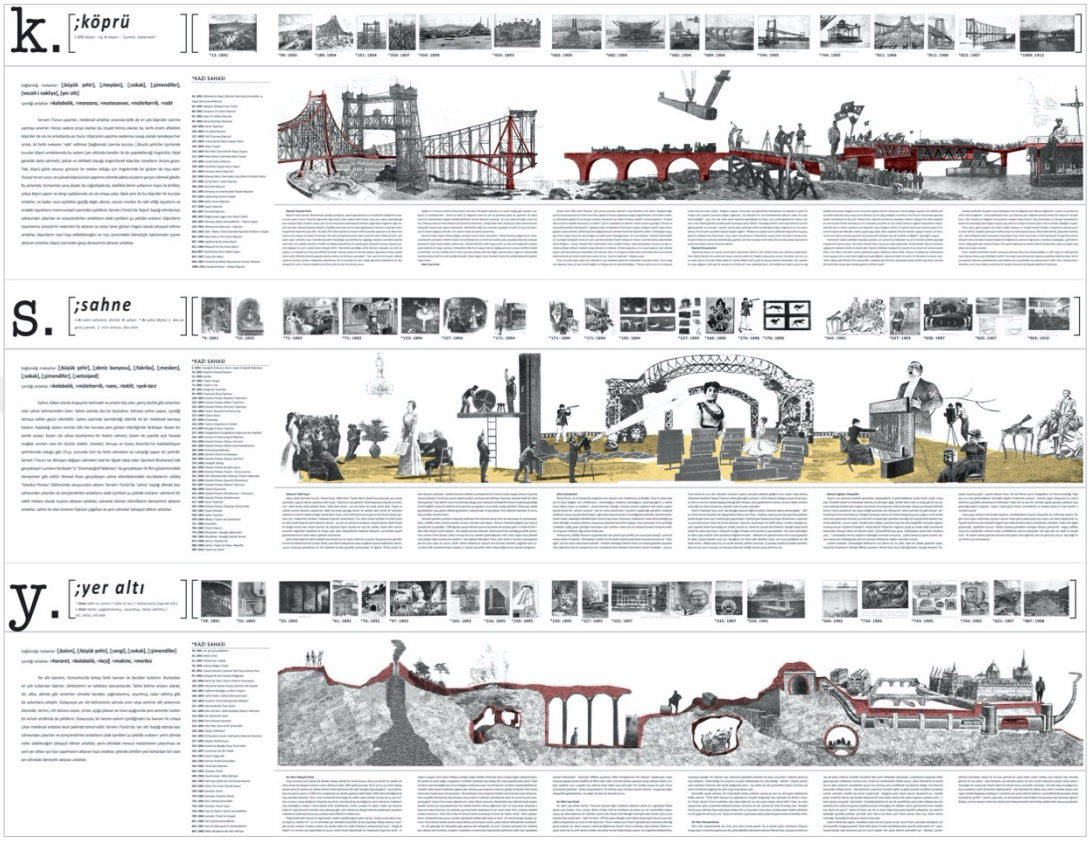
Şekil 3.28 : Tarih atlası örneği.

Görsel anlatıların derlenmesini içeren bu atlasların yanı sıra bir de daha ziyade metinsel anlatıları odağına alan ansiklopediler vardır. Tez çalışmasında, Servet-i Fünûn içerisinden çıkan anlatıların bir kısmı görsel ve bir kısmı da metinsel anlatılar

olduğu düşünülürse, parçalı anlatıların montajı konusunda ansiklopediler de önemli bir yer tutar.

Sözlüklerdeki maddelerin açıklamalarından daha ayrıntılı ve kapsamlı bilgiler sunan ansiklopediler çoğunlukla belirli bir temaya göre düzenlenir ve yine çoğunlukla içerisinde alfabetik bir sırayla maddeler dizilir. Kökeni Antik döneme uzanan ansiklopediler, özellikle Aydınlanma Çağı ve ötesinde 19.yy. ve 20.yy. dahilinde epey popülerleşirler. Neyi içine alıp neyi almadığına göre, seyyar bir arşiv gibi çalışan ansiklopediler, bilginin belirli bir sistematizasyonu ve sınıflandırmasından geçerler. İçerdiği bilgi oldukça kapsamlı olunca, yazar sayısı da birden fazla olur. Fakat yine de bir orkestra şefi gibi ansiklopedilerin de yürütücüleri vardır. Özellikle bu coğrafyadan bir örnek olarak Reşad Ekrem Koçu'nun 'İstanbul Ansiklopedisi' kayda değer bir çalışmadır. Ansiklopedinin içerdiklerini "İstanbul'un: Cami, mescid, medrese, mekteb, kütüphane, tekke, türbe, kilise, ayazma, çeşme, sebil, saray, yalı, konak, köşk, han, hamam, tiyatro, kahvehane, meyhane... Bütün yapıları... Devlet adamı, alim, şair, sanatkar, iş adamı, hekim, muallim, hoca, derviş, papaz, keşiş, meczub, nevcivan, nigar, hanende, sazende, çengi, köçek, ayyaş, derbeder, pehlivan, tulumbacı, kabadayı, kumarbaz, hırsız, serseri, dilenci, katil... Bütün şöhretleri... Dağı, bayırı, suyu, havası, mesire yerleri, bahçeleri, bostanları ve ilah... Bütün tabiat güzellikleri ve coğrafyası... Sokakları, mahalleleri, semtleri... Yangınları, salgınları, zelzeleleri, ihtilalleri, cinayetleri, ve dillere destan olan aşk maceraları... İstanbul halkının devir devir adet an'ane, giyim ve kuşamı... İstanbul argosu... İstanbul'a ait resimler, şiirler, kitaplar, romanlar, seyahatnameler... İstanbul'a gelmiş yabancı şöhretler..." şeklinde belirten Koçu (1958), neredeyse İstanbul hakkında yazılabilecek bütün yapılar, insanlar ve olaylar hakkında maddeler vereceğini öngörür. Bu denli kapsamlı bir çalışma tasarlayan Koçu, alfabetik sırayla 11 cilt çıkardıktan sonra G harfinde ölümü ile hedefine ulaşamamış olur. Ayvaz (2007), tez çalışmasında, Koçu'nun hunharca biriktirme eylemine odaklanarak bu ansiklopediyi ele alır. Bu eylem ile Koçu'nun bir dizi anlatıyı anlamlı bir şekilde bir araya getirerek kurduğu ansiklopedideki maddelerin, onun otobiyografik hikayesinin kurulmasını mümkün kılan nesne-temalar olarak yorumlar. Dolayısıyla, Koçu'nun ansiklopedisi de bir nevi bahsi geçen atlas örneklerindeki gibi, öznel bir bilgi üretimini ortaya koyar. Nasıl Richter, biriktirdiklerini atlasta kişisel bir kompozisyonla seriyor ise, Koçu da İstanbul üzerine biriktirdiklerini metinsel bir kompozisyon ile dizer. Dolayısıyla, merkezde yer

almayan ve resmi ansiklopedilere giremeyen marjinal anlatılar da bu ansiklopedinin içerisine girerek İstanbul'un anlatısına katkıda bulunur. Bunu yaparken de yine hiyerarşik olmayan bir düzen oluşturarak İstanbul'da dolaşan bir kedi ile Ayasofya aynı başlık dili ile ansiklopedi içerisinde yer edinir.



Şekil 3.29 : Tahayyüller, inşalar ve deneyimler atlasından üç pano.

Tüm bu örneklerin açtığı olanaklar dahilinde kazı sahasından çıkan ve montaja tabi tutulan anlatılar, birlikte yer almak üzere atlas içerisinde bir arada bulunmasını tasarlamaya başlıyorum. Şekil 3.29 dahilinde tasarımını yaptığım atlas içerisinden üç örnek mekân panosu belirir. Köprü, sahne ve yer altının örnek verildiği bu panolar, atlas içerisinde yer alan diğer mekânlar ile aynı mizanpaja sahiptirler. Panolarda ilk anlamda seçilebilmesini özellikle tercih ettiğim öğeler; sol üst köşede mekânın ismi ve orta kısımda bulunan görsel montajdır. O mekânın anlatılar ile üretimine dair hızlı bir bakış atmaya da müsaade eden bu montajlar ile bu üretimin bir süre-imgesini görünür kıldığımı düşünüyorum. Bu montajın üzerinde film şeridi gibi sıralı imgeler dahilinde ise montaj içerisinde kullandığım imgelerin dergi içerisindeki özgün hallerini kronolojik olarak sıraladım. Bunu özellikle yerleştirmek istememin nedeni, montajın kronolojik bir anlatısı olmadığını görünür kılmak için. Montajın sol kısmında ise, görsel anlatıların kronolojisi gibi metinsel anlatıların başlıklarının ve derginin

hangi sayısından alındıklarının referans bilgileri mevcut. Kazı sahasının bir dökümü olarak çalışan bu alan, atlası inceleyen bir kimsenin daha fazla araştırma yapmak isterse edinebileceği kaynak listesinin paylaşıldığı alandır. Görsel montajın altında ise, metinsel montaj yer alır. Metinsel montaj; tahayyüller, inşalar ve deneyimler başlıkları ile üç bölüme ayrılır. Benzer bir şekilde, görsel montaj da soldan sağa doğru bu eksende kurulur. Sınırları çok keskin bir şekilde ayrılmasa da görselin sol üçte biri mekâna dair tahayyüllerin montajını, orta üçte biri inşaların montajını ve sağ üçte biri ise deneyimlerin montajını görünür kılar.

Çıkarımlar

Bu bölüm dahilinde, bir önceki bölümde anlatı kavramı etrafında kuramsallaştırdığım toplumsal mekânın üretiminin pratik edildiği bir mecra olan resimli dergilerden Servet-i Fünûn'u odağa alarak inceledim. Toplumsal mekânın üretiminin inşai faaliyetlerin yanı sıra anlatılar dahilinde de üretildiği argümanımı bu bölüm dahilinde bir derginin kâğıt mekânının imkânları özelinde inceledim. Öncelikle, Osmanlı resimli dergilerinin ortaya çıkışını arka plandaki toplumsal olaylar dahilinde bir anlatısını sundum. Servet-i Fünûn'a odaklanarak kurucusu Ahmed İhsan'ın bu dergiyi oluşturma gayelerini irdeledim. Sonrasında, derginin toplumsal mekânı derginin kâğıt mekânına naklederken zamanı anlatılarına nasıl dahil ettiğini üç başlık ile keşfini gerçekleştirdim. Tahayyül, inşa ve deneyim ekseninde toplumsal mekânın zamandan bağımsız olmayan bir şekilde dergide yer bulduğunu savundum.

Bu bölüm dahilinde, dergi içerisindeki keşfini yaptığım toplumsal zaman-mekân anlatılarını yeni bir anlatı ile görünür kılmanın önerisini gerçekleştirirken tasarladığım metodolojiyi geliştirdim. Öncelikle Servet-i Fünûn'u bir kazı sahası olarak ele alarak, dergi sayfalarında nasıl dolaştığımı ve nasıl bir büyüklük ile karşı karşıya olduğumu aktardım. Sonrasında dergiden çektiğim anlatıları nasıl bir yapıya dönüştürdüğümü kartların tasarımı ile beraber aktardığım bölüm dahilinde inceledim. Kartlarda kendi özerk biçimleri ile yer alan anlatılar, başka yeni bir bütünün parçası olmak üzere yer aldığını ve böylece yersiz-yurdsuzlaştırdığım anlatıları, benim anlatmak istediğim anlatının (toplumsal mekânın üretimi) parçası olmak üzere montajların üretimine katılmalarının potansiyelli olduğunu savundum. Montaj halinde süre anlatısı kuran zaman-imgeler üretilebileceğini önererek mekâna dair zaman içeren bir görsel ve metinsel tarih anlatısı önerdim.

Bu süreçlerin akabinde, her bir zaman içeren mekânın üretimini görünür kılan montajların bir arada derlenmesini sağlayan atlasın oluşumunu aktardım. Hem meta hem de minör anlatıların kurulabileceği bir bağlama aracı olan atlas ile yapılan örnekleri verdim. Atlas yapım işlemi nihayetinde, periyodik olan bir arşivin alfabetik bir zaman-mekân anlatıları atlasına dönüşümünü önerdim. Bu yaklaşım sayesinde, tezin kavramsallaştırdığı 'toplumsal mekânın anlatılar ile üretilmesi'nin minör anlatılar formunda yeni bir anlatı olarak cisimleştiğini düşünüyorum. Atlas içerisindeki toplumsal zaman-mekân montajları ile (balon, büyük şehir, deniz banyosu, fabrika, köprü, mesken, panayır, sahne, sergi, sokak, şimendifer, tarla, velosiped, vesait-i nakliye, yer altı) Osmanlı modernite sürecine içkin bir minör anlatı sunduğumu düşünüyorum. Bir sonraki bölüme bu bahsi geçen atlas yerleşiyor. Süre-metin olarak metinsel montajlar ve süre-imge olarak görsel montajlar beraber yer alarak dergiden keşfi yapılan zaman-mekân anlatılarının yeniden anlatılandırmasını gözler önüne seriyorum.

4. TAHAYYÜLLER, İNŞALAR VE DENEYİMLER ATLASI

Atlas dahilinde bulunan on beş mekânın kararını verirken, Servet-i Fünûn'un 1891-1910 tarih aralığında sıkça ortaya çıkan ve modernleşme sürecine dair tereddütlü veya değil bir tartışma yarattığını düşündüklerim etkin rol oynadı. Bu çalışma, ne dergiye dair tüm mekân anlatılarını tarama gayesi ile yapıldı ne de sadece çalışmada verilen maddelerden ibaret olduğunu savunuyorum. Bir önceki bölüm dahilinde belirtildiği gibi çalışma sürecinde ilham aldığım atlasa dair metodolojik pratikler, öznel dizilimleri kurmaya yönelenlerdir. Dergi içerisindeki bir toplumsal mekâna dair anlatılar fazla sayıda olabilir, yine de genel olarak toplumsal bir tartışma yaratmayabilir. Bazen de sayıca az anlatı olmasına rağmen toplumsal mekân üretimi bağlamında çarpıcı yorumlar sunulur. Bu anlamda, neredeyse bir *derivé* yapar gibi arşivde sürüklenerek gezdim. Söz gelimi, başka bir çalışma, 1910'dan sonraki yirmi yılı ele alarak yapılsa, belki bu atlastaki bazı mekânlar tartışma potansiyelini yitirmiş veya başka bir nitelikte bir mekân olarak varlığını sürdürüyor olabilir. Örnek vermek gerekirse, panayır yirmi yıl sonraki zaman aralığını inceleyen yeni bir atlasta yer almayabilir ve deniz banyosu muhtemelen artık plaj olarak hayatına devam eder. Bunun yanı sıra, meydan gibi yeni mekânsal anlatılar da bu olası atlasa katılabilirler.

Atlas içerisinde bulunan on beş mekân, alfabetik olarak sıralanır. Bu sıranın bir önemi yoktur, herhangi bir mekân bölümünden başlanarak okunabilir. Her metinsel montaj anlatısının içerisinde **[;...]** işaretleri ile atlas dahilindeki başka bir mekâna referans veren ibareler bulunur. Bir okuma önerisi olarak, bu referanslara gelindiğinde bir mekândan başka bir mekâna atlanarak ilerlenebilir. Dergiden çekilen metinsel alıntıların önüne ve ilerisine de göz atmak isteyen okuyucular için dipnot olarak alıntının bulunduğu paragrafı dahil ediyorum. Her mekânın metinsel olarak üretiminin seriminden sonra iki sayfaya sığacak şekilde ürettiğim görsel montajımı yerleştiriyorum. Bu görseller, bazen metinler ile beraber çalışmasına rağmen, çoğunlukla kendi mecrasında mekânın üretimine dair yeni düşünsel anlatıları ortaya çıkarıyor. Görseller üzerinde bulunan aks tabirlerim ise, benim o mekânın üretimine dair çıkarımlarımın montaj üzerindeki yerini imliyor.

4.1 Balon

2018 yılında Berlin asıllı nGbK - neue Gesellschaft für bildende Kunst (Görsel Sanatlar için Yeni Toplum) adlı sanat ve araştırma galerisi Floating Utopias (Havada Yüzen Ütopyalar) sergisini açar. Sergi kapsamında, 18.yy.'dan günümüze farklı medyalar ile üretilen havada var olabilme ütopyaları aktarılır. Kimi politik kimi bilimsel kimi de eğlence bazlı olan bu tahayyüller kapsamında, insanlığın havada var olabilme ilişkisi üzerine bir düşünme pratiği oluşur. Bu yüzyıl, karada, denizde ve hatta **[;yer altı]**nda hareket etmek üzerine insanların ürettiği yeni icatlara, makinelere tanık olur. Tüm bu düzlemlerin dışında havada hareket etmek de arzulardan biridir. Birbirinden epey farklı bazen kazalarla sonuçlanan bazen de sorunsuz mümkün olan türlü türlü makineler ile "havada insanların kuşlar gibi seyr-i seyahate müvaffak olup olmayacakları"[67] deneyleri ortaya çıkar (İhsan, 1893j). Sergi metninde, özellikle 19.yy'da havada yapılan deneyler ile yukarıdan aşağıya bakma pratiğinin üretildiğine odaklanır. Dolayısıyla, aslında balonun mekânı algılama üzerinde ortaya attığı kayda değer bir fenomen, havada bulunma eyleminin aksine, havadan yere bakma yani kuşbakışı bakışın ortaya çıkışıdır (nGbK, 2018). Bu bakış, mekânın hem üretilme hem de deneyimlenme pratikleri bağlamında oldukça çarpıcı kapılar aralar.

Servet-i Fünûn gibi resimli dergilerin de popülerleştiği bu yüzyılda, kağıt mekânında havada seyahat anlatıları birikerek okuyuculara sunulur. Özellikle, balonun görsel yönü ile tanıdık olmayan çarpıcı bir imge sunması ve metinsel anlatılar ile de bu yeni pratiğe heyecan verici anlatılar eşlik etmesi ile beraber okuyucuların ilgi odağı olurlar. "Havada seyahat meselesi, balonlar, bunlar her zaman gazete sayfalarını doldurmuş, muhterilerden [icat edenlerden] ziyade karileri yormuş şeylerdir"[68] yazan Ahmed İhsan (1898a), havada seyahatin oluşturduğu yeni pratiklerin gerçekliğinden ziyade

---

[67] "**Havada insanların kuşlar gibi seyr-i seyahate müvaffak olup olamayacakları** meselesi şimdiye kadar pek çok erbab-i ilim ve sanat tarafından münakaşa edilmiş ve tecrübeye alınmış bir meseledir. **Balon icadıyla beraber insanların yüreğinde cev-i havaya çıkarak ve balona bir dümen uydurarak istedikleri tarafa gidebilmek ümidi** de hasıl olmuş idi. Lakin balonun icadı tarihinden şimdiye kadar hayli uzun seneler geçtiği halde hasıl olan amid-i hız faale gelememiş ve balonculuk havada istenilen cihetine hareket edebilmek nokta-i nazarından bir terakki gösterememiştir" (İhsan, 1893j).

[68] **Havada seyahat meselesi, balonlar,** balonların istenilen tarafa sevki... **Bunlar her zaman gazete sayfalarını doldurmuş, muhterilerinden ziyade karileri yormuş şeylerdir.** Öyle ya, kim bilir kaç defalar **yeni balon, nev-icat hava sefinesi** diye makale gördünüz, okudunuz. Servet-i Fünûn bile kendi hissesine şimdiye kadar bu bahse dair on on beş makale yazmış, resimler derç etmişti. İşte bu kabilden olarak bugün size yeni bir balon icadı daha bildireceğiz. Bu yeni icat olunan balon havadan ağır bir alet ile tabakat-ı cevviyede seyahat eyliyor (İhsan, 1898a). Çeviri: (BOUN, 2019).

okuyucu için bir merak unsuru olarak kağıt mekânında ilgi görmesinden bahseder. Dolayısıyla, balon anlatıları kurmaca ile gerçeklik sınırında gezinir. Servet-i Fünûn'da 'balon'[69] başlığı altında kazı sahasından çıkarılan ve süreçlendirilen anlatıların odak içerikleri şu şekilde sıralanır: havada seyahatin korku - merak ekseninde gelecek kentleri üzerine tahayyül anlatıları, çeşitli balonlar ile yeni mesafe kat etmeye yönelik deneylerin aktarıldığı inşa anlatıları, balonun hem bir seremoni hem de bir eğlence pratiği olarak deneyimlenmesi üzerinden kent mekânına bakış atmayı sağlayan deneyim anlatıları.

Balon tahayyülleri

Havada seyahat etmek hem bir korkudur hem de bir merak. Balon, bir imgedir. Sabit bir formu yoktur, her "yeni balon, nev-icat hava sefinesi [gemisi]" birbirinden farklılaşır ama havada seyahat pratiğinin süreçlenmesini merak ile beraber pekiştirebilme gücü yaratır (İhsan, 1898a). Dolayısıyla, balon imgesi, resimli derginin iki boyutlu kağıt mekânı için oldukça uygun bir anlatı yaratır. Neredeyse bir bilim kurgu romanı (fenni roman) öyküsü gibi kurmaca anlatılar oluşturmaya yarar, gerçeklikte havada seyahat başarısı sağlanıp sağlanamayacağının ötesinde. Bu anlamda, Jules Verne, balon ve havada seyahat pratiği ile karşılaşmada önemli bir yazar olarak belirir. Özellikle, Verne romanlarındaki figürlerin teknolojiye duydukları hayranlık ve teknoloji ile beraber mekânı farklı pratikleme eğilimleri, Osmanlı'da gelecek tahayyülleri kuran yazarları derinden etkiler (Uyanık, 2013). Dolayısıyla

---

[69] Balon odaklı Servet-i Fünûn sahasından çıkarılan anlatılar kronolojik olarak şöyle sıralanır: Cevv-i Havada Seyahat, 5, 1891; Yeni Bir Alet-i Sükut, 76, 1892; Havada Balonsuz Seyahat, 81, 1892; Balonlarla Keşfiyat-ı Cuye (Havada Seyahat), 95, 1893; Mevadd-i Fenniyye (Berlin'de Balonların Tedkikatı), 98, 1893; Askeri Amaçlı Yeni Balon İmali, 109, 1893; Balonda Facia (Roman), 126, 1893; Balon Tecrübeleri, 140, 1893; Balonların Hizmet-i Askeriye Bahriye'de Kullanılması, 143, 1893; Şuunat - Balonların Muharebe Zamanındaki Hizmeti, 166, 1894; Balon Şimendiferler - Hava Şimendiferleri, 167, 1894; Musahabe-i Fenniyye - Şimendifer Mi Balon Mu?, 176, 1894; Musahabe-i Fenniyye - Maksim'in Yeni Uçmak Makinesi - Şehirlerin Tenviri İçin Balonlardan İstifade, 182, 1894; Seyahat (Mösyu Andre'nin Kuzey Kutbuna Seyahati Ve Keşfiyat İçin Balon'dan Başka Bir Vasıtaya Müracaat Etmesi), 214, 1895; Musahabe-i Fenniyye (Cevv-i Havada Nereye Kadar İnsan Çıkıyor? - Balonlar Nereye Kadar Varıyor?, 215, 1895; Şuunat - Seyahat (Mösyu Anderi'nin Balonla Otuz Gün Hava Cevve Havada Kalması), 218, 1895; Balon Katarları - Uçan Velosipedler, 220, 1895; Kutb-u Şimaliye Balonla Seyahat, 223, 1895; Havada Balonla Seyahat, 231, 1895; Havadis-i Hariciye (Bir Baloncu'nun Dehşetli Bir Deneyi), 241, 1895; Pol Nor-Kutb-u Şimali Balonu (Şişirilmiş Balonları Gösteren Resimler), 288, 1896; Balon Tecrübeleri, 312, 1897; Yeni Bir Askeri Balon, 361, 1898; Kanatlı Velosiped, 386, 1898; Almanya'da Yeni Kanatlı Balon, 410, 1899; Balonlar (Balonların İstenilen Cihetlere Gönderilmesi), 540, 1901; Yeni Balon Tecrübeleri, 542, 1901; Resimlerimiz (Balonculuk), 559, 1902; Küçük Ansiklopedi - Balonculuk, 576, 1902; Spor - Londra'dan Paris'e Balonla, 726, 1905; Beyoğlu'nda Osmanlı Balon Uçuşu, 939, 1909; Avrupa'da Balon Tecrübeleri, 940, 1909; Musahabe-i Fenniyye: Askeri Balonları, 958, 1909; Fen Harikalarından, 998, 1910; Amerika İle Avrupa Arasında Balon İle, 1014, 1910.

Servet-i Fünûn gibi bilimsel keşifleri odak noktasına alan bir dergi için, Verne'in romanları önemli bir pozisyon tutar.

Ahmed İhsan, Servet-i Fünûn'un yayın hayatına başlamadan hemen önce, Jules Verne kitaplarını tercüme etmeye başlar. Romanlar, talep görmeye başlayıp tüm baskıları satılınca, Paris'teki yayınevi ile iletişime geçerek romanların içerisinde basılan imgelerin klişelerini ister. Böylece, Jules Verne'in metinsel olarak aktardığı bilim odaklı heyecan öykülerine görsel olarak da katkı yapmak ister. Önemli bir sermayesini bu kitapların basımı ile oluşturan İhsan, kendi matbaasını kurabilince, Verne romanlarını buradan basmaya devam eder (İhsan, 2012). Servet-i Fünûn'un ilk nüshalarında bütün bir sayfayı kaplayan bir balon imgesi belirir. Sinematik bir aksiyon **[;sahne]**si içerisinde beliren bu balon, İhsan'ın 1891 yılında çevirdiği 'Cevv-i Havada Seyahat' romanından bir görseldir ve kitabın reklamını yapmak için yerleştirilir (İhsan, 1891b). Dolayısıyla daha ilk nüshalardan balon, atlasın diğer maddelerine nazaran kurmaca ile yoğurulan bir tahayyül ekseninde belirir.

Bir yandan da, havada hareket etme pratiğinin sınırları tam da keskin olmayan ve tahayyülde farklılaşarak çeşitlenen balon imgesi korku da yaratır. Servet-i Fünûn'da sık sık havada seyahat üzerine başarı haberleri belirmeye başlarken, iktidar bu hava düzleminin oluşturabileceği belirsiz ortamdan korkar. Meşrutiyet sonrası, yazarların anlatılarında "Abdülhamid evahir-i saltanatta [saltanatın son günlerinde] balon sözünü gazetelerden kaldırttığı"[70] aktarılır (Hatip, 1909). "Sarayına balon ile bir musibet inmesi vahimesine düşen" sultan için, sansürden kurtulan yazar, "rüzgar bu ya, Abdülhamid tahtından kaldırıldı; balon da getirildi" söylemini aktarır. Dolayısıyla, balon, Verne romanlarından çıkarak birden bire gerçek bir belirsiz tehdit olabilecek şekilde cisimleşerek, kimilerinin de korku tahayyüllerini oluşturur.

Yine de merak ve korkunun ötesinde, Mahmud Sadık için balon, terakkiyatın bir parçasıdır. Balonu gelecek tahayyüllerinin içerisinde vapur ve **[;şimendifer]** ile

---

[70] "Koca yer zamane insanlarına dar geliyor. Sefain-i havaiye ile yükseklere çıkıyorlar. Biz devr sabıkda balonlarla göklere çıkıldığını hikmet tabiaya kitaplarında, gazetelerde okur, işitir, resimlerini görürdük. **Abdülhamid evahir-i saltanatta balon sözünü gazetelerden kaldırtmıştı**. Her taraftan taht hafz ve emniyette olan **sarayına balon ile bir musibet semaiye inmesi vahimesine düşmüş idi**. **Fakat rüzgâr bu ya. Abdülhamid tahtından kaldırıldı; balon da getirildi**. Evvelki cuma günü Osmanlı ordusu namına mübayaa edilen 'Osmanlı' balonu Taksim'den uçurulup Yıldız'ın şimdi ıssız kalan hudud bedbahtı üzerlerinden bir cevelan yaparak ta Çamlıca arkalarında yere indi. Osmanlı zemininde ilk suud eden bu balona rakib olanlar seyahatlerinden memnun kalmışlar. Ravilere göre manzara, ihtisasat pek hoş oluyormuş" (Hatip, 1909).

birlikte **[;büyük şehir]** toplumsal mekânını şekillendiren önemli bir pozisyona yerleştirir. "Büyük şehirler arasında balonlu posta katarları teşkil edileceği ve şimdiki arabalar gibi şehir içinde de sokak başlarında balonlar bekleyeceği tahmin olunur"[71] yazan Sadık (1894e), balonu kurmaca hikaye alanından çıkarıp diğer **[;vesait-i nakliye]** araçlarının içerisine yerleştirerek bir tahayyül üretir. Özellikle, "insanların balona bir dümen uydurarak istedikleri tarafa gidebilmek ümidi" (İhsan, 1893j) gerçekleştiği anda Sadık için kentleri kat etme pratiklerinin dönüşeceği aşikardır. Özellikle, posta teşkilatının havadan transferi konusunda kurduğu tahayyül, günümüzün kargo uçaklarını öngören bir biçimde şekillenir. Paris'ten bildiren muhabir ise, daha detaylı bir İstanbul balon tahayyülü sunarak "Bilhassa bir gün olacak ben bundan eminim, Beyazıd meydanından kira bargirlerinin [arabalarının] bulunduğu noktadan balonlara binilerek Şişli'ye yahut Kâğıthane'ye gidilip gelinecek. Üsküdar'a geçmek, Göksu'da bir akşam gezintisi yapmak için artık Şirket-i Hayriye vapurlarına ihtiyaç kalmayacak. Yahut ilkbaharda Kâğıthane'ye, sıcaklarda Çamlıca'ya, sulara gitmek için tozlu yollarda seyahate lüzum görülmeyecek"[72] yazar (H., 1895a). Paris'te deneyimleme fırsatı bulduğu balonu hemen İstanbul üzerinden hayal kurarak onu gündelik yaşam ritminin bir parçası haline getirmek ister. Kent içi ulaşımı üzerine nispeten naif olan balon öngörüleri 20.yy.'a gelindiğinde ise başka yazarlar tarafından eleştiri konusu olur.

1909 tarihli, Kalem resimli dergisi, elli yıl sonra İstanbul'un gelecekteki halini temsil eden bir kaotik kent manzarası imgesi basar (Anders, 1908). Dergi, görselin yanında 'Mahmud Sadık'a' ibaresini yerleştirir. İmge dahilinde hızla geçen balonlar, zeplinler, tramvaylar, arabalar ile yeni **[;vesait-i nakliye]** araçları gösterilir. Balondan düşen insanlar, zeplinlerden kaçan uçaklar vb. öğeler ile, gelecekteki bu kentin kaotik atmosferi ortaya serilir. Görselin odağında bulunan kadın balon sürücüsü ve onu durduran polis memuru anlatısı ile, kamusal alanda 'yeni' hareketli araçlar gibi 'yeni'

---

[71] "Vesait-i nakliyede en ziyade terakkiyat şimendiferlerde, vapurlarda, balonlarda olacağı da aşikardır. Hele balonla seyahat meselesinin katiyen hal olunup b**üyük şehirler arasında balonlu posta katarları teşkil edileceği ve şimdiki arabalar gibi şehir içinde de sokak başlarında balonlar bekleyeceği tahmin olunabilir**" (Sadık, 1894e).

[72] "Terakkiyat-ı medeniyenin daha neler icadına kadir bulunduğunu düşündüm. **Bilhassa bir gün olacak ben bundan eminim, Beyazıd meydanından kira bargirlerinin bulunduğu noktadan balonlara binilerek Şişli'ye yahut Kağıthane'ye gidilip gelinecek. Üsküdar'a geçmek, Göksu'da bir akşam gezintisi yapmak için artık Şirket-i Hayriye vapurlarına ihtiyaç kalmayacak. Yahut ilkbaharda Kağıthane'ye, sıcaklarda Çamlıca'ya, sulara gitmek için tozlu yollarda seyahate lüzum görülmeyecek**" (H., 1895a).

kadın da eleştirilen bir hayale dönüşür. Mahmud Sadık'ın gelecek tahayyülüne imgeyle beraber bir cevap verilerek, kent içinde havada seyahatin oluşturabileceği kaotik anlatılar ile, gündeliğin bir parçası olamayacağı aktarılır. Dolayısıyla, balon hem bir merak hem bir korku hem de bir eleştiri olarak kurmaca ve gerçeklik arasında toplumsal mekân gelecek tahayyüllerinde süreçlenir.

Balon inşaları

Balonun kurmaca dünyasından fiziksel gerçekliğe doğru kayma geçiren inşası denemeler ve yanılmalar alanını açığa çıkar. Bu denemelerde "icra olunan ilk tecrübelerden neticeler iyiye hasıl olması üzerine ahiren ikinci bir tecrübenin icrasına"[73] da karar verilir (İhsan, 1897c). Paris, Berlin, St. Petersburg gibi kentlerde yapılan denemeler ile havada seyahati mümkün kılan makineler birer birer denenir. Önceleri "balona dümen takmak ve istenilen cihete sevk ile yolcu nakil etmek hususları"[74] bir hayal sayılırken, gitgide yeni denemeler ile kontrollü bir şekilde bir yerden başka bir noktaya gidebilmek mümkün olur (İhsan, 1892m). Paris kentinde "Eyfel kulesinin etrafını dolaşan ve tekrar nokta-i azimetine [yola çıktığı noktaya] avdete [dönüşe] muvafık olan"[75] bir balon icatçısının haberi aktarılırken bunun nedeni gemilerdeki gibi dümen ile hareket ettirebilme teknolojisi olduğu belirtilir (İhsan, 1901b). Dolayısıyla, hava düzlemi bir nevi deniz gibi algılanarak, atmosferik etkilerin kontrole alınabildiği bir dümen inşası ile çözüm aranır. Bu anlamda asıl istenilen hedef, "**[;şimendifer]**leri bile geride bırakan"[76] bir süratli ulaşım aracı elde etmektir

---

[73] "Tabakaları yükselen havacılık araştırmalar-ı fenniye icrasına mahsus olarak yapılmış alet ve edevat ile cihazlanmış üç balon bundan evvel Petersburg Paris ve Berlin şehirlerinden havaya uçurulmuştu. Bunlarla **icra olunan ilk tecrübelerden neticeler iyiye hasıl olması üzerine ahiren ikinci bir tecrübe daha icrasına** karar verilmiş ve bunun için Berlin'de ve Paris'te yeniden birer tecrübe balonu imal edilmiştir" (İhsan, 1897c).

[74] "Balonculuk son zamanlarda alim-i medeniyette büyük bir ehemmiyetle görülmeye başlanmış ve bir taraftan askeri balonların ihdasına teşebbüs edilmiştir. **Balona dümen takmak ve istenilen cihete sevk ile yolcu nakil etmek hususlarını** şimdilik sırf hayal addeden erbab-ı ukul balonların hal-i hazırını ıslaha çalışmaktadırlar. **Balonlara dümen takılsın takılmasın her halde birden bire patlaması bir kazaya uğraması balonlar için en birinci gözetilecek bir tehlikedir**. Balon kaza müdhişesi ekseriya bir tehlikeye karşı kutlu tedabir-i ittihad olunamamasından neşet ediyordu" (İhsan, 1892m).

[75] "Yeni balon tecrübeleri: Geçende Paris'te, 12 Temmuz'da balonların istenilen cihete sevkine dair bir haber icra edilmiştir. Baron Santos Lonşand'ın hareketle **Eyfel kulesinin etrafını dolaşmış ve tekrar nokta-i azimetine avdete muvafık olmuş** olduğundan balonlara dümen takmak meselesinin zaman hali takrib ediyordur" (İhsan, 1901b).

[76] "Londra'dan Paris'e balonla gelmek pek az kimselere müyesser olmuş müvaffakiyetlerdendir. Mösyö Kor namında bir baloncu işte bu müvafakkiyeti ihraz eyledi. Mumaileyh Şubat'ın 11inci günü Londra'da kain Kristal Palası'ndan saat altıyı kırk beş geçe hareketle sabahın saat birinde Paris civarında Sen Doniya müvasalat eylemiş, bu hesapça en seri **şimendiferleri bile pek geride bırakmıştır**" (İhsan, 1905a).

(İhsan, 1905a). Londra ve Paris arasında, **[;yer altı]** bağlantısı inşaları gibi bir yandan da havada balon ile seyahatler üzerine çalışılır. 20.yy. başında bazı denemeler başarılı da olur ve hemen asıl büyük hedefin Avrupa ve Amerika arasında gidebilen "büyük bir balon inşasıdır"[77] (İhsan, 1909). Böylece her iki kıta arasında mesafelerin daha hızlı kat edilerek, daha sıkı sıkıya ilişkiler ağı kurulması planlanır.

Tabi, tüm denemelerin arasında sıkça kazalar da meydan gelir. Hava düzlemi kuşkusuz tekinsiz bir alandır. Askeri alanda da kullanılması tahayyülleri ile inşaları hızla süre giden "balonlara dümen takılsın takılmasın her halde birden bire patlaması bir kazaya uğraması balonlar için en birinci gözetilecek tehlike" olduğu aktarılır (İhsan, 1892m). Dolayısıyla bu tekinsiz düzlemde hareket etmenin yolcuları koruyacak güvenlik önlemleri tasarlanır. "Balonların düşme tehlikesinde çare alet-i sükut [düşme aleti]"[78] olduğunu belirten yazar, "baloncunun balonu kazazede olunca şemsiye gibi bunu açarak yavaş yavaş zemine indiğini" yazar (İhsan, 1892m). Günümüz paraşüt tasarımının öncüllerini aktaran yazar özellikle "bu usulün muharebe balonlarında büyük bir fayda edeceği şüphesiz" yazarak balonu sadece havada seyahat etme aracı değil bir yandan da savaş alanında kullanılan bir alana taşır (İhsan, 1892m). **[;Şimendifer]** gibi balon da orduların hızla mobilizasyonu üzerine hırslı tahayyüller ile inşasına devam eder.

Bir yandan da seyahat fonksiyonu dışında balonlardan başka nasıl istifade edilebilir üzerine denemeler yapılır. Bir anlatı kapsamında, **[;büyük şehir]**lerin aydınlatılması için "zemine iplerle bağlı ve münasip bir irtifaya kadar çıkarılmış balonlar kullanılması Almanya'da tecrübe olunmuştur"[79] haberi aktarılır. Mahmud Sadık, Musahabe-i

---

[77] "Ezcümle Mister Vilbur Verayet namında New York'ta mühim bir Amerikalı baloncu Avrupa ile Amerika arasındaki bahr-i muhiti balonla mürur için galibe edilemeyecek bir mâni olmadığını söylemiştir. Bunun için başlıca şart miktar-i kafi hava olacak kadar büyük bir balon inşasıdır. Mister Vilbur'un fikrince gelecek seneye kadar bu büyük seyahat muayeneye başlanabilecektir" (İhsan, 1909).

[78] "**Balonların düşme tehlikesine bir çare alet-i suküttur**. **Baloncu balonu kazazede olunca şemsiye gibi bunu açar ve yavaş yavaş zemine iner.** Fakat sukütiyeler [paraşüt] kaza akabinde derhal açılamamak veya ziyade açılıp şiddet sukütu dafi edememek gibi muhazirden salim değil idi binaenaleyh tehlikede baki idi. Mösyö Kapaza namında bir zatın yeni alet-i sukutu hemen bu mahzuru bertaraf eylemiştir... Kapaza'nın tecrübesi muvaffakiyet tamame hasıl ettiğinden baloncular tarafından umumen bu sukutiyenin kabul olunacağı ve **bu usulün muharebe balonlarında büyük bir fayda edeceği şüphesizdir**" (İhsan, 1892m).

[79] "İşte balonlardan yakında bir cihet istifade bulunmuştur. Büyük şehirlerin layıkıyla tenviri için **zemine iplerle bağlı ve münasip bir irtifaya kadar çıkarılmış balonlar kullanılması nasıl netice vereceği Almanya'da tecrübe olunmuştur**. Zeminden itibaren 150, 200 metre irtifaya kadar çıkarılan balonlara kuvvetli birer elektrik lambası talik olunuyor. Bu elektrik lambasına cereyan

Fenniye köşesinden duyurduğu anlatı içerisinde, direkler ile olan kent aydınlatmalarının ne kadar güçlü yapılırsa yapılsın binalara çarparak gücünü yitireceğinden yakınarak bu şekilde bir aydınlatmaya oldukça sıcak bakar. Hatta kenti yukarıdan aydınlatacağı için ayın ışıkları gibi olacağı üzerine tahayyüller kurarak "mehtaplı bir gece kadar mazlum bir gece" aydınlatması sunacağından emindir (Sadık, 1894c). Dolayısıyla, balon inşa ekseninde havayı yeni bir zemin olarak ele alarak ondan nasıl istifade edilebileceği üzerine üretilen tasarımlar sunar.

Balon deneyimleri

"Tam beş yüz metre irtifaya vasıl olmuştuk. Artık şimdi yerde değil gökte, bulutlar arasında idim. Paris ayaklarımızın altında, Eyfel kulesi yanımızda çocuk gibi kalmıştı" (H., 1895a). Paris'ten bildiren muhabir A.H., ilk balon deneyimini bu sözler ile açar. Kenti hiç görmediği bir şekilde görme deneyimi, A.H.'yi büyüler. "Kendimi rüya görüyorum zannettim"[80] yazarken Ahmed İhsan'ın çevirileri ile tefrika edilen Jules Verne eserleri aklına gelir ve "Cevv-i Havada Seyahat ismindeki romanını okuduğum zaman adeta seyyahının hallerine gıpta ettiğini ve beraber bulunmaya arzu eylediğini" aktarır (H., 1895a). Roman okurken hayalini kurduğu bir pratiği gerçekte nasıl zuhur ettiğini de tüm detaylarıyla yazar.

A.H.'nin anlatısında en çok bahsettiği konu, yüksek bir kottan kenti nasıl gördüğüdür. Onun için hareketli olan balon değil, manzaralardır. Balonu, beş yüz metre yüksekliğe ulaşıp sabit kalana dek geçirdiği görsel deneyimi, "yükseldikçe manzara değişiyor,

---

elektriği bittabi zeminden balona müntehi kablolar vasıtasıyla gönderiliyor. Böylece balonlara 5.000 mum kuvvetinde birer lamba asılırsa bu lambaların gayet güzel bir tesir husule getirdiği ve geceleri şehrin üzerine ve cevv-i semaya talik edilmiş birer fanus hükmünü aldığı söyleniyor. Hava sisli olmak ve bu elektrik lambası altı yüz metre yukarıda bulunudurulmak şartıyla yine zeminde beş yüz metre nısf-i katarında bir daireyi pek güzel tenvir eylediğini tecrübeler göstermiştir. Sokaklarda yakılan gazlar gerek hava gazı olsun velev ki elektrik bulunsun yine bunların tenviratı pek civara mahsur idi. Ziyanın pek çoğu cesim binaların yanlarına çarpmakla kalıyordu. Vesait-i tenviriye-i sanayi ne kadar mükemmel olursa olsun tatlı **mehtaplı bir gece kadar mazlum bir geceyi** ziyadar edemez. Kamerin ziyası şimdiye kadar sokak fenerlerinin katiyen rekabetinden masun iken böyle havaya uçurulan balonlara asılan elektrik fenerleri ile şehirlerin tenviri usulü tamim ederse zannedersek masun rekabet olmayacak" (Sadık, 1894c).

[80] "**Kendimi rüya görüyorum zannettim**. Jules Verne'in romanları sermuharririmiz tarafından tercüme edildiği zaman hepsini perşembe günleri alır mektepte iken kemal lezzetle okurdum. Muharrer mumaileyhin **(Cevv-i Havada Seyahat) ismindeki romanını okuduğum zaman adeta seyyahının hallerine gıpta etmiş ve beraber bulunmaya arzu bile eylemiştim**. Şimdi zihnimde anı muvazine ediyordum. Kalın bir iple aşağıya merbut olduğumuz yani nereye indiğimizi bildiğimiz halde bile yine insan endişeden hali kalamıyor. Binaenaleyh şimendifere öyle uzun uzadıya seyahatleri icraya kalkışan seyyahlara tarafımdan bol bol (Uğurlar olsun) dan başka bir şey söylenemez" (H., 1895a).

manzara değiştikçe yükseliyoruz"[81] diye yazar (H., 1895a). İlk defa kuşbakışı bir kent görüntüsüne maruz kalan yazar, "insan bir şehir değil bir resim görüyorum zanneder" diye belirterek bir resimde gezinir gibi kenti zihninde dolaşmaya başlar. Onun deneyiminde önemli yer tutan, Paris'in düzenlenmiş planıdır. "Ne kadar muntazam bir şehir olduğunu görmek için ancak bu kadar yüksekten bakmak icap ediyormuş"[82] yazarken aslında, kentin kağıt üzerinde disipliner mekânizmalar ile planlandığını keşfeder. Muhabir için bu pratikle düzenlenen kent övgü vericidir. Dolayısıyla anlatısına eskiden Paris'in ne kadar düzensiz olduğundan ve Baron Haussmann'ın yaptığı çalışmalardan bahsederek devam eder. Burada ilginç olan, kendisinin keşfettiği bir olgudur. Ancak kuşbakışı bakış ile algılanabilen bu disipliner tasarımı, kendisi de insan gözünden fark edemez. Yaşantının olmadığı donuk bir resim imgesi olarak algılayarak haz duyduğu kent için "senelerce baksak bıkmak usanmak bilmeyeceğimiz şu manzara" olarak yazar (H., 1895a). Hareketli bir seyahat içerisinde hareketsiz bir kent manzarası deneyimini arar.

Meşrutiyet'ten sonra Abdülhamit'in baskıcı politikaları bitince, kelimenin tam anlamıyla balon sözü dergilere girdiği gibi balonun maddi gerçekliği de Beyoğlu Talimhane meydanına gelir. İstanbul'da ilk kez 1909 yılında askeri bir balonun test uçuşu yapılırken, meraklı izleyiciler de alana toplanarak törensel bir etkinliğe dönüşür. Bir gösteriye dönüşen balonun uçuş anı "sen göreceksin, ben göreceğim"[83] derken bir kavgaya da tanık olur (Hatip, 1909). Dergi, test uçuşunun fotoğraflarını iki sayfaya

---

[81] "**Yükseldikçe manzara değişiyor, manzara değiştikçe yükseliyorduk**. Hafif bir surette esen rüzgâr ilk önce bizi şarka doğru sürdü götürdü. Fakat sepette hiçbir sallantı his etmiyorduk. Mamafih kadınlar korkularından sapsarı oldular. Hele yanımda bulunan bir tanesi kolumu olanca kuvvetiyle sıkıyordu. Eyfel kulesiyle aramızda ancak birkaç yüz metrelik mesafe bulunduğu cihetle asansörlerin inip çıktığını ve gittikçe kulenin alçalmakta bulunduğunu görüyorduk. Kuleye ilk çıktığım günü en yukarıki kattan beni aşağıya züvvarla indirmiş idiler. Zira Paris'in bu kadar yüksekten görünüşü kadar latif bir şey tasavvur olunamaz. **İnsan bir şehir değil bir resim görüyorum zanneder**. Bakar bakar da yine bakmaktan kendisini alamaz. Velhasıl tedrici tedrici yükselerek kullanan bayrağı ile bir hız ile geldik. Ondan sonra bizim asansörümüz yolunda devama başlayarak Eyfel kulesinin üzerinden bakmaya bizi mecbur etti" (H., 1895a).

[82] "Artık Paris şehri bu merkez-i medeniyeti ayaklarımızın altında görüyordum. **Paris'in ne kadar muntazam bir şehir olduğunu görmek için ancak bu kadar yüksekten bakmak icab ediyormuş**. Avenüler, bulvarlar, meydanlar, sokaklar o kadar muntazam açılmış, o kadar mükemmel tesviye edilmiş idi ki tarif etmek benim cidden iktidarımın haricindedir" (H., 1895a).

[83] "Balonun uçurulacağı yere pek çok seyirciler gitmişti. O arada tuhaf bir vaka da olmuş. **'Sen göreceksin, ben göreceğim'** kabilinden bir mebus ile eskiden kalma bir paşa arasında kavga çıkmış. Doktor Aristidi Paşa Üsküp mebusu Pilaviç Efendi'yi iterek ayağına basmış. Sonra tabi olan şikâyetten hiddetlenerek zavallı mebus muhteremi tokatlamış. Neticede de polisin kendisini bileklerinden kıskıvrak yakalamış. Ayıp değil a! Adamcağız devr-i sabıkadaki paşalığın kuvveti hala devam ediyor farzında olmalı. Herkes eski çamların bardak olduğunu kolay kolay teslim eder mi?" (Hatip, 1909).

yerleştirerek storyboardvari bir anlatı ile testin farklı dakikalardaki anlarını peşi sıra kareler eşliğinde basar. Görsellerde sırasıyla, "Osmanlı balonunun şişirilmesi, yani gaz ile doldurulması / balonun alkışlar arasında suuda başlaması / balonun suuda amade olması" altyazıları ile ayrı ayrı fotoğraflar tarif edilir (Hatip, 1909). Bu temsil modu ile, dergi okurları yeni aracın hareket deneyimini kamusal alandaki insanlar gibi kağıt mekânından da deneyimleme fırsatı bulurlar. Paris muhabirinin aksine, İstanbul'daki balonun içinden deneyimler aktarılmaz. Taksim'den Çamlıca'ya kadar olan seyahate katılma fırsatı olanların çok memnun kaldıkları yazılarak, "ravilere [haber verenlere] göre manzara, ihtisasat [hisler] pek hoş oluyormuş"[84] yorumu yapılır (Hatip, 1909). Dolayısıyla, Paris'in aksine plan ile düzenlenmemiş bir kentin kuşbakışı bakış ile nasıl deneyimlenebileceği üzerine anlatılar yer almaz.

Balonun hem içeriden hem dışarıdan deneyimi mekânı yeni bir görme biçimi ile algılamaya sevk etse de, bu deneyimin tedirginliği bir yandan da çoğu insanı ürkütür. Paris'li muhabir zaten gazeteci kimliği ile bu yeni deneyimi yazmak üzere oldukça hevesli bir şekilde balonda yerini alır. Bir yandan da anlatısında küçümseyici bir dil ile, balona binmeye tereddüt edenlerden bahseder. Kadınların ve çocukların özellikle korktuğunu ve ikna edilmeleri gerektiğini aktarır. Yazar, iple zemine bağlı ve sadece yükselip alçalan bu eğlence balonu içerisinde ipin kopma ihtimali için "yanımdaki kadına da söylediğim zaman ağzımı elleriyle öyle bir kapadı ki benimle beraber herkes de biçarenin haline güldü"[85] yazarak kendi kara düzlemi ile olan ilişkisizliğinin tedirginliğini kadın üzerinden anlatıya döker (H., 1895a). Bu tutumu da, erkekliğin yeni pratikleri deneyimlemeye daha uygun bir pozisyonda olduğu ile güçlendirirken, kadınlığı da tam tersi bir şekilde hareketin olmadığı, yeni olana açık olmayan geleneğe bağlayan bir yaklaşım içeren bir anlatı dili ile üretir. Halbuki muhabir yazısını şu anlatı ile bitirerek kendi tedirginliğini de açığa çıkarır: "Ne kadar sürede indiğimizi hesap edemeyerek kendimi küre-i arz üzerinde buldum. Yasasın toprak. Ayağım toprağa basınca kendimi daha emin buluyordum. Çünkü **[;mesken]**im idi" (H., 1895a).

---

[84] "Evvelki Cuma günü Osmanlı ordusu namına mübayaa edilen 'Osmanlı' balonu Taksim'den uçurulup Yıldız'ın şimdi ıssız kalan hudud-u bedbahtı üzerlerinden bir cevelan yaparak ta Çamlıca arkalarında yere indi. Osmanlı zemininde ilk suud eden bu balona rakib olanlar seyahatlerinden memnun kalmışlar. **Ravilere göre manzara, ihtisasat pek hoş oluyormuş**" (Hatip, 1909).

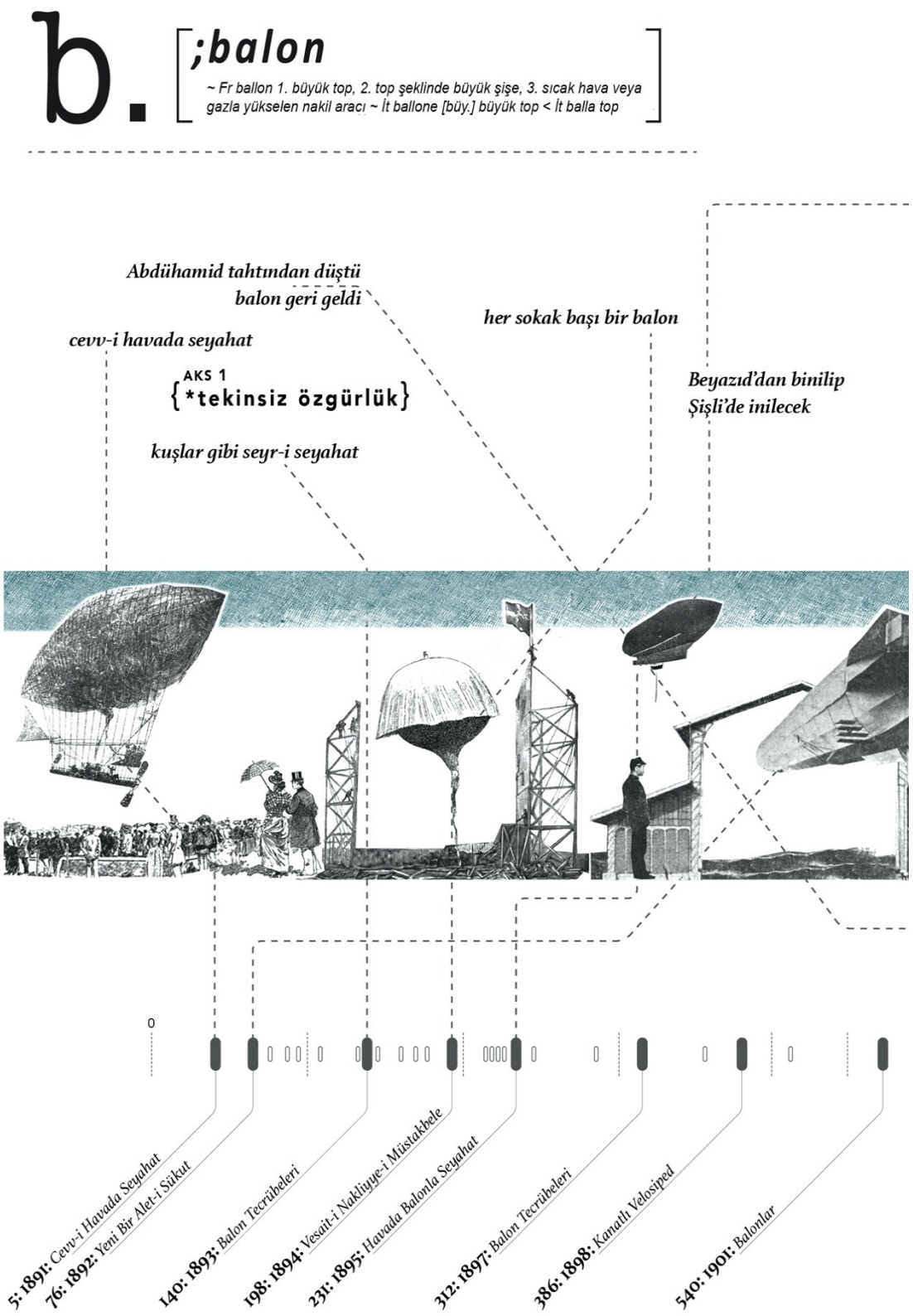
[85] "Çünkü ya ip koparsa korkusunu bir türlü hatırımdan çıkaramadım. Hatta şu endişemi **yanımdaki kadına da söylediğim zaman ağzımı elleriyle öyle bir kapadı ki benimle beraber herkes de biçarenin haline güldü**" (H., 1895a).

Çıkarımlar

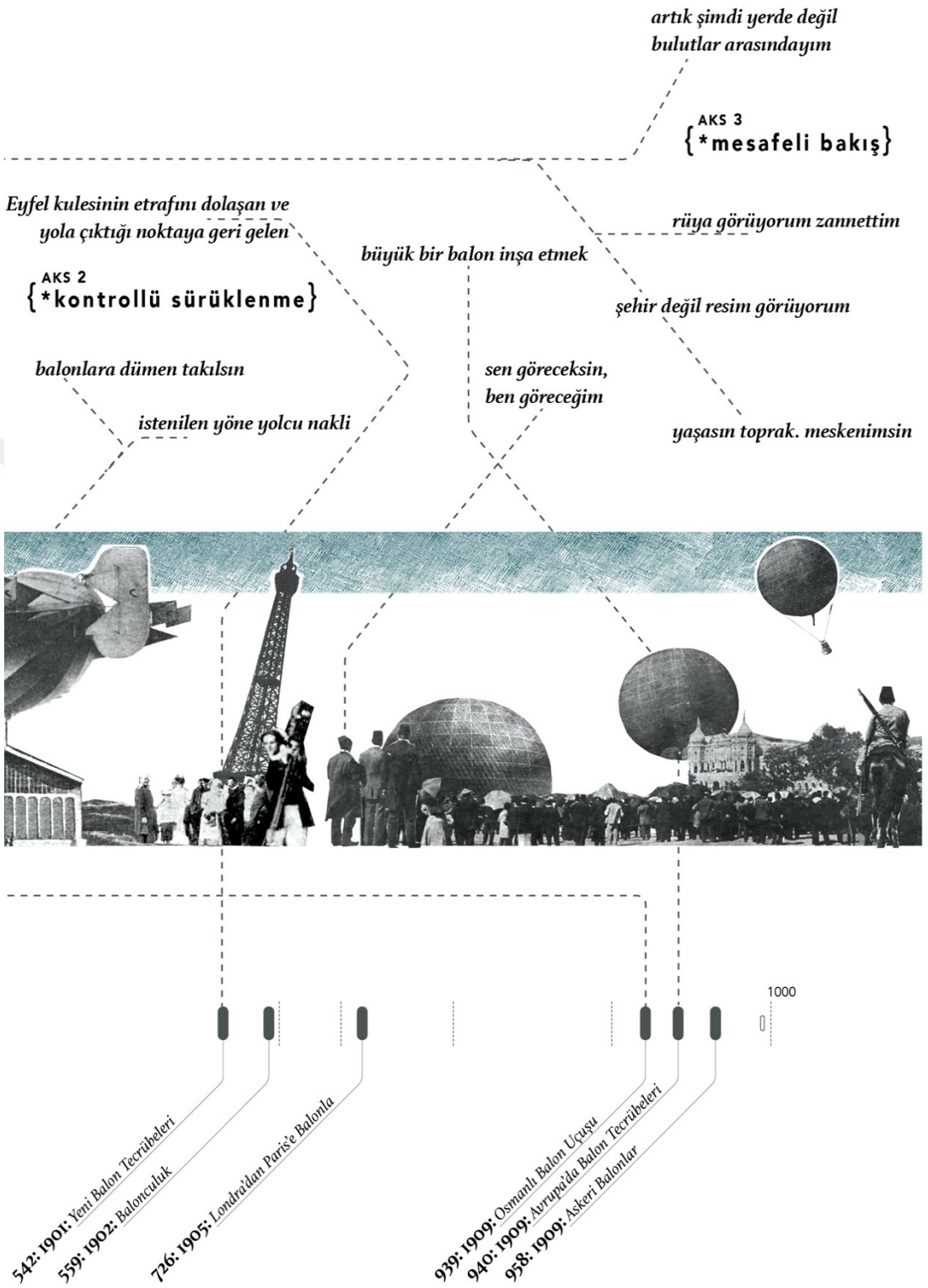
Balonun anlatılar ile toplumsal mekânın üretimine katılmasını Şekil 4.1'de ortaya serdiğim montaj ile görünür kılıyorum. Dergi içerisinde sıklıkla gravür biçiminde tahayyül edilen balon imgesi, ilerleyen sayılarda inşa edilen balonlar ile fotografik bir imgeye de dönüşür. Ürettiğim montaj dahilinde bu iki türlü yapıyı da içeriyorum. Montajı, yer düzlemi ile hava düzlemini birbirine yaklaştıran bir biçimde tasarlıyorum. Dolayısıyla bir temaşa nesnesi olan balonun hem yerden insanların izleme pratiklerini hem de hava düzlemindeki deneyimlerini anlatının içerisine dahil ediyorum. Montaj içerisinde anlatıları bağlayan hat ise, havayı temsilen renkli bir yüzey olarak belirir. Montaj dahilinde balona dair dergi içerisinde biriken anlatıların süre-imgesini oluşturan üç aks tespit ediyorum.

Montaj hattı soldan sağa doğru takip edildiği takdirde balonu üreten ilk süre-imge aksını '**tekinsiz özgürlük**' adını verdiğim imge oluşturur. Tahayyül ekseninde yer alan bu aks, özellikle fenni romanlarda kullanılan gravürler ile balonun toplumsal alanda üretildiğine işaret eder. İktidarın bu tekinsiz mekân kat etme aracına karşı uyguladığı sansür ile beraber, balon bir süre sonra derginin sayfalarından telaffuzu dahi kaldırılır. Böylece, muhalefet safında balon ve uçmak bir nevi özgürlük ile eşdeğer bir pratik olarak algılanır. Uzak mesafeleri birbirine hava düzleminin yardımı ile yakınlaştırmayı sağlayan balon, İstanbul özelinde farklı mahalleleri kolayca birbirine bağlama potansiyeli olan bir pratik olarak tahayyül edilir. Abdülhamid'in sansür politikası da bu paranoyadan kaynaklanır. Havanın sınırsız hareket edilebilen yüzeyi ile her an bir tehlike vuku bulabilir. Bu tahayyüllerin ötesinde yabancı basından çeviri olarak alınan anlatılardaki yaşanan kazalar ile de uçma fikri henüz güvenli bir ulaşım aracı olarak öngörülemez.

Montaj hattında ikinci aks olarak '**kontrollü sürüklenme**' imgesi belirir. Aks dahilinde balonun sınırsız atfedilen hava düzlemindeki hareketinin kontrolü inşa edilmeye çalışılır. Bu kontrol, balonu bir gemi gibi tahayyül ederek ona dümen eklenmesi yolu ile üretilir. Özellikle Avrupa'nın bazı kentlerinde kontrollü sürüklenme deneyleri başarılı olur. Söz gelimi, Eyfel Kulesi'nin etrafına dolaşan ve yola çıktığı noktaya geri dönen balon büyük sevinç yaratır. Tabii, her deney hem gazeteciler hem de halk için seyirlik bir olaya dönüşür. Bir yandan da oluşabilecek kazalara karşı düşme pratiğinin de tasarımı yapılır. Bir başka deyişle, ilk paraşütler ile balonun yer düzlemi ile ilişkisini güçlendiren bir inşa söz konusu olur.



Şekil 4.1 : Balon / süre-imge montajı.



Şekil 4.1 (devam): Balon / süre-imge montajı.

Son olarak montaj hattının en sağında kalan üçüncü aks olarak '**mesafeli bakış**' imgesi belirir. Bu aks, inşa süreci tamamlanmış olan balonun deneyimlenme eksenini oluşturur. Paris'ten bildiren bir muhabir, şehrin içerisinde bir eğlence deneyimine dönüşmüş olan nispeten kısa süren balon deneyimini uzunca bir metni kaleme alarak aktarır. Yazarı bulutların arasında yer almak heyecanlandırsa da, aslında ilgisini uyandıran deneyim, şehrin yukarıdan algılanma biçimidir. Belli bir mesafeden ilk kez plan olarak algılayabildiği şehre bakarken rüya gördüğünü zanneder. Adeta bir resim ile temas halinde olduğunu belirten yazar, bu resmin düzenli kompozisyonu karşısında övgülerini yağdırır. Paris'teki yazarın aksine, seneler sonra ancak Abdülhamid'in tahttan inmesi ile İstanbul'da gerçekleştirilen ilk balon deneyimini ise yazarlar yer düzleminden bakarak anlatıyı oluştururlar. Taksim'de gerçekleşen bu seyirlik balon uçuşu, dergi sayfasında anbean fotoğrafları yerleştirilerek neredeyse filmik bir anlatı ile temsil edilir. Ayrıca metinsel anlatı ile de bu temaşa nesnesine karşı insanların izleme pratikleri açığa çıkarılır. Dolayısıyla balon hem içerisinden şehre bakılabilen hem de şehirden ona bakılabilen bir imge olarak üretilmiş olur. Montajı kapatan "yaşasın toprak, meskenimsin" adlı alıntı ise, ne kadar ilgi çekici bir pratik olarak üretilse de balonun tekinsizliğinin kaybolmadığına işaret eden bir söylem oluşturur.

Balonun anlatılar ile üretimi bu üç aks dahilinde, dergi sayfalarından süreye yayılarak okuyuculara aktarılır. Buluntu anlatılar ile ürettiğim süre-imge ise, bu üretimi görünür kılan yoğunlaştırılmış bir yeni anlatı imgesi olarak hem okumayı kolaylaştırdığını hem de bu tekinsiz ve özgürleştirici pratiğin toplumsal olana katılımı üzerine düşünmeye ve yeni akslar keşfetmeye davet ettiğini düşünüyorum.

4.2 Büyük Şehir

Servet-i Fünûn'da 'büyük şehir / şehir' başlığı altında kazı sahasından çıkarılan ve süreçlendirilen anlatıların odak içerikleri şu şekilde sıralanır: bir büyük şehrin nasıl bir yerleşim düzenine sahip olabileceğini ve hangi yapı stoğu barındırabileceğinin hayalini kurduran anlatılar, şehir ile köy ve kasabaları kıyaslayan ve şehirlere yaşanan göçleri odağına alan, bir nevi büyük şehrin anlamını inşa eden anlatılar, halihazırdaki bir kentin uzaktan manzarasını ve bilgisini sunan ve büyük şehirlerde yaşantı, sıhhat ve benzeri deneyimleri aktaran anlatılar.

Köken olarak Farsça'dan türemiş olan 'şehir'[86] sözcüğü, vilayet, memleket ve kent gibi anlamlara denk düşer. Tanım olarak, büyük şehir ve şehir kavramını kullanan yazarlar, metinsel anlatılarda salt aşkın birer köy, kasaba imgesi ile şehir imgesi arasında bir sınır çizerler. Yazarların bu ayrımı tam olarak nasıl yaptığını anlamak biraz güçtür. Bir yandan büyük şehrin görsel anlatısı çokça belirmezken, aksine bugün şehir olarak adlandırılmayacak küçük ölçekli Anadolu kasabaları şehir olarak sıkça tanımlanır. Büyük şehir kavramını ise, yazarlar sıkça Kuzey Amerika ve Avrupa şehirleri için kullanırlar.

Büyük şehir tahayyülleri

1892 yılında, derginin yeni fenni teknolojiler ve haberler hakkında sıkça yazan yazarı Mahmud Sadık, 'Bir Şehir Numunesi' başlıklı bir yazı ele alır. 1900 yılı Paris Dünya **[;sergi]**si için yapılacak olan bir şehir numunesini aktaran yazar, bundan önceki fuarlarda üretilen şehir temsilerinin "var olan bir yerin aynen istinsah edilmesinin [çoğaltılmasının] yahut kadim bir şehir veya sokağın manzara-i atikasının [eski manzarasının] takliden vücuda getirilmesinden ibaret"[87] olduğunu belirtir (Sadık,

[86] Büyük Şehir odaklı Servet-i Fünûn sahasından çıkarılan anlatılar kronolojik olarak şöyle sıralanır: Sarayburnu (Sarayburnu'nun Eski Manzarasının Tasviri), 54, 1892; Bergama (Bergama'nın Manzarasının Tasviri), 66, 1892; Yedikule, 66, 1892; Bir Şehir Numunesi (Şehir İnşaası), 90, 1892; Avrupa Ve Amerika'nın Büyük Şehirlerinde Ticaret Ve Sanayi'nin Yükselişi, 102, 1893; Paris Manzaraları (Paris Şehri Resmi), 111, 1893; Şikago Manzarası (Şikago Manzarası Resmi), 126, 1893; Şikago (Şikago Şehrinin Şimdiki Manzarası), 133, 1893; Halep Manzaraları, 144, 1893; Trabzon (Trabzonun Manzarası), 156, 1894; Musahabe-i Fenniyye (Güneşin Ziyası Ve Amerika'nın Büyük Binaları), 159, 1894; Musahebe-i Fenniyye (Şehirlerin Tenviri İçin Balonlardan İstifade), 182, 1894; Musahabe-i Fenniyye (Büyük Şehirlerde Fazla Derece-i Hararet- Şehirlerde Havanın Mundarlığı), 193, 1894; İstatistik (Dünyanın En Kalabalık Şehirlerinin Nüfusu), 200, 1895; Büyük Şehirlerle Kasabalar Ve Köylüler, 222, 1895; Mütenevvia (Veremin Büyük Şehirlerde Artması), 224, 1895; Bayezid Kulesinden Bir Manzara, 231, 1895; Yemen Manzaraları, 247, 1895; Selanik (Selanik Manzaraları), 250, 1895; Musahabe-i Fenniyye (Köylülerle Şehirlilerin Mukayesesi), 260, 1896; Erzurum (Erzurum'un Genel Manzarası), 301, 1896; Musahabe-i Fenniyye (Şehir Havası mı Yoksa Köy Havası mı Daha Saf?), 511, 1900; Avrupa'nın Meşhur Şehirleri (İstokholm), 528, 1901; Musahabe-i Fenniyye (Yüksek Binalar), 598, 1902; Musahabe-i Sıhhiyye - Büyük Şehirlerin Ahval-i Sıhhiyyesi, 637, 1903; Büyük Şehirlerin Tuvaleti, 675, 1904; Büyük Şehirlerde Çiçek Ticareti, 734, 1905; Şehir Dahilinde Şimendiferler, 738, 1905; Amerika Hayatı - Büyük Et Şehirleri, 748, 1905; Newyork'un Yeni Şehir Şimendiferi, 755-756, 1905; Ankara (Ankara'nın Genel Manzarası), 781, 1906; Bandırma (Bandırma Manzaraları), 782, 1906; San Fransisko (Şehrin Manzarası), 785, 1906; Şuun-u Mütenevvia (Büyük Şehirlerde Hava'nın Tasfiyesi), 796, 1906; Amerika'nın Yüksek Binaları, 799, 1906; Şuun-i Mütenevvia / Dünyanın En Büyük Şehirleri, 811, 1906; Büyük Şehirlerde Mürur u Ubur, 817, 1906; Bir Derace-i Süvar ile Köylü, 817, 1906; Şuun-i Mütenevvia / Amerikanın Büyük Binaları Ve Mahzurları, 830, 1907; Musahabe - Büyük Şehirlerde Saf Hava, 851, 1907.

[87] "Şimdiye kadar meşhur umumiyelerde böyle şehir ve sokak numuneleri görülmemiş değildir. Hem de züvvarın en ziyade lezzet ve zevkle temaşa ettikleri mahallelerden biri de bu yerler olmuştur. Fakat bunlar bameşhur umumiden bulunduğu **mahalle-i evrak olan bir yerin aynen istinsah edilmesinin yahud kadim bir şehir veya sokağın manzara-i atikasının takliten vücuda getirilmesinden ibaret idi**. Halbuki şimdiki teklif mazi ve hazırın taklidi değil müstakbelin taklidir. İleride en muntazam ve

1892). Önceki fuarların aksine, bu fuarda 'mazi' veya 'hazır' olanın taklidi değil, 'müstakbel' olan şehir temsilinin üretileceğini yazarak, "ileride bir şehir nasıl olacaksa bu şehir numunesi de öyle olacağını" vurgular. Bu söylemi ile beraber, geçmiş veya günümüz şehir imgesinin ötesinde olana bir sıçrama gerçekleşeceğini ve gelecek şehir imgesine doğru bir tahayyüllün üretimini kağıt mekânı üzerinden okuyuculara aktarır.

"Bu şehir sakinesiz [insansız] bir takım ebniye [bina] taklitlerinden ibaret değildir, bu şehir meskun [içinde yerleşenleri olan] olacaktır"[88] (Sadık, 1892). Patt'in (2010) de metninde savunduğu üzere, 19.yy. sonu ve 20.yy başı mimarların şehir öngörülerinin aksine, 'şehir cedide', yaşantı içermeyen bir öngörü olmayacak ("mukavvadan, kalın kağıttan yapılmış adi bir taklitten ibaret değildir"), aksine içinde yerleşenleri ile beraber bire bir inşa edilen bir hayal gerçekleşecek. Böylelikle de hayal ayakları yere basmaya çalışan, fiziksel olarak da gerçekliği düşünülmeye başlanan bir eksene doğru kayar. Sadık, bu hissiyatı yaratmak için şu söylem ile pekiştirirken, bir yandan da kendi konumunu da eleştiren bir pozisyon takınır: "Çünkü müteaddid [çeşitli] kitaplarda ve gazetelerde usul medeniye-i hazirenin istimali [faydası] yolunda verilen nasayih [nasihat] ve malumat bir misal [örnek], bir numune göstermek kadar tesir hasıl edemez [meydana getiremez]"[89] (Sadık, 1892). Dolayısıyla, kağıt mekânı üzerinden Servet-i Fünûn'un ilk sayıdan beri üretimine ortam hazırladığı temsili toplumsal mekân üretiminin, gerçek fiziksel mekânın üretimi kadar etkili olamayacağını vurgular.

---

erbab istirahatın surette **bir şehir nasıl olacak ise bu şehir numunesi de öyle yapılacak**" (Sadık, 1892).

[88] "**Bu şehir numunesi sakinesiz bir takım ebniye taklidlerinden ibaret değildir, bu şehir meskûn olacaktır, sakinesi ibtida maişet medeniyenin nam ve istirahatinden müstefid olacaklar** ve bunu mefhurane medh ve sitayişte bulunacaklardır. Bundan anlaşılıyorki 1900 sergisinde gösterilmek arzu olunan şehir numunesi **mukavvadan, kalın kâğıttan yapılmış adi bir taklidden ibaret değildir**. Bu şehir züvvare [ziyaretçilere] hakiki **sokaklar, caddeler, geniş ve muntazam meydanlar, mükemmel oteller, haneler** gösterecek. Hülasa gerçek ve vesait medeniye hazire ile ve Fünûn ve sanayiyenin tekmil tatbikatıyla meydana getirilmiş bir şehir-i medeni olacak. Şu külfet ve umumiyetle inşa olunan şehirden yalnız 1900 sergisi züvvarine bir numune arz etmek mertebesinde bir istifade intizar olunmayacak ve bundan sonra hizmeti hitam bulmuş farzıyla yıkılmasına kıyam edilemeyecek. Meşhur-i umumiyeden sonra Paris'in bir 'numune mahallesi' olup kalacaktır" (Sadık, 1892).

[89] "Fünûn ve sanaiyenin bilcümle meabi'ne müracaat ederek maişet-i beşeriyenin en müsterihane ve mesmudane hadım olacak surette en dakik noktalarına en küçük tefsilatına ve nefer aletine varıncaya kadar nazar dikkate almak şartıyla yeni bir şehir planı tanzim olunur ve bu şehir inşa edilirse alim-i medeniyeye bir hizmet edilmiş olacağını bu teşebbüse kıyam edenler iddia etmektedirler. **Çünkü müteaddid kitaplarda ve gazetelerde usul medeniye-i hazirenin istimali yolunda verilen nasayih ve malumat bir misal, bir numune göstermek kadar tesir hasıl edemez.** Maişet ve terbiye-i medeniyeyi güzele görmek elbet başka bir tesir husule getirir" (Sadık, 1892).

Yazar, yeni şehrin konumlanacağı alanın henüz belli olmadığını fakat, Paris'in dışında geniş bir alana ihtiyaç duyulduğunu belirtir. Bu anlamda, mevcut olan şehir ile ilişkisi, şehir içinde yeni bir şehrin gereksinimi sorgulamasından pek de dertlenmez. Hepsi Paris'te de olan, yazarın ve bu yeni şehri kurgulayan kimselerin şehir imgesinde var olmasını beklediği tüm yapı stoğu sıralanır: "…**[;sokak]**lar, caddeler, geniş ve muntazam meydanlar, mükemmel oteller, haneler […] ameliyathaneler, erkek ve kadın işçiler için destgahlar [iş yerleri], bir mektep, bir belediye dairesi, bir tiyatro - hepsi de numune olmak üzere - bulunacaktır!" (Sadık, 1892). Bir yandan elektrik ile mümkün olacak olan toplu taşıma araçlarının şehirde ulaşımı kolaylaştıracağı, bir yandan da su, aydınlatma ve gaz gibi altyapı sistemlerinin de 'taksim ve tevzi' edileceğini kutlayan bir dille aktarır. Adeta bir **[;sahne]**nin kurulumunda gereken öğeler veya yemek tarifindeki malzemeler gibi yeni şehir yaşantıdan soyutlanarak tahayyül edilir.

Büyük şehir inşaları

1895 yılında, tekrar Mahmud Sadık (yazıda Kadri ismi ile) tarafından yazılan 'Büyük Şehirlerle Kasabalar ve Köyler' başlıklı yazıda, bu defa, şehir kavramı yerine büyük şehir kavramını tercih eder. Yazıda odaklandığı ve hayıflandığı konu "köy ve kasaba ahalisinin büyük şehirler maişetine [yaşayışına] inhimak göstermeleri [özenmeleri] ve yerlerini yurtlarını terk ederek şehirlere doğru tehacüm [hücum] etmeleri"[90] olur (Sadık, 1895b). Yazar, tam da yersiz-yurdsuz olma gibi moderniteye dair tez çalışmasında öncesinde tartışılan mefhumdan korkar, çekinir ve çözümleri aktarır.

Sadık (1895b), "Köylüler ve kasabalılar şehirler hakkında her yerde işitip dinlediklerine göre şehirlerin kaldırımlarını altından farz ederek bunları toplamak için koşuşmaktadırlar"[91] argümanını belirterek en önemli sebebin "şehirlerde gündeliğin

---

[90] "Heyet-i ictimaiye-i medeniyenin ahvalini tadkik ile iştigal edenlerin zihni pek ziyade kurcalayan meselelerden biri de **köy ve kasaba ahalisinin büyük şehirler maişetine inhimak göstermeleri ve yerlerini yurtlarını terk ederek şehirlere doğru tehacüm etmeleridir**. Biz meseleyi kendi heyet-i ictimaiyemiz nokta nazarından hal etmeye kalkışmak derecesinde tamik ve tadkik etmek sadedinde değiliz ve etmeyiz. Ancak Avrupa heyet-i medeniyesine bu yüzden bazı mazuratlar tertib etmiş olup bu mazurat Amerika'da da baş göstermekte ve Amerikalılar tarafından teşhis maraz edilerek tedavisine çalışılmaktadır. İşte bu nokta hakkında tesadüf ettiğimiz malumatı hülasa edeceğiz" (Sadık, 1895b).

[91] "Köyler ve kasabalar ahalisinin büyük şehirlere hücum göstermesi Avrupa ve Amerika'da bugün muhakkıkatdandır. Bu ahaliyi merakiz-i cesime-i medeniyeye sevk eden sebep nedir? Bir sebep değil bir takım esbab olmak lazım gelir. **Köylüler ve kasabalılar şehirler hakkında her yerde işitip dinlediklerine göre şehirlerin kaldırımlarını altından farz ederek bunları toplamak için koşuşmaktadırlar**" (Sadık, 1895b).

ve aylığın köylerden pek yüksek bulunduğu"[92] yanılsaması olduğunu yazar. Bir diğer önemli sebep olarak da köy ve kasaba ahalisince cezbedici olan eğlence hayatıdır. Yazarın küçümseyici bir bakış ile ele aldığı bu kimseler "köy ve kasaba ilminden çıkıp şehrin kalabalığı ortasına düşünce tasavvur ettikleri zevk ve safayı bulsalar da kazancı bulamazlar"[93] (Sadık, 1895b).

Yazar, göç konusunu tartışırken, Osmanlı toplumsal bağlamı ekseninde derinleştirmeyeceğini, bakışını Avrupa ve Amerika büyük şehirlerine doğru yönelteceğini belirtir. 19.yy son yılları düşünüldüğünde bu tartışmaya zemin hazırlayan elbette sanayileşen ve kalabalıklaşan coğrafyalar olması ve büyük şehir kavramının oradaki şehirler üzerinden inşa edilmesi anlaşılır gözükür. Fakat Sadık, yazıda büyük şehir kavramı ile çok uğraşmaz, insanları nasıl köylerde tutulacağı üzerine üretilen çözümleri aktarır. Dolayısıyla, büyük şehir olgusu inşa edilirken nerdeyse tanımlanamayan bir olgu olarak belirirken, onun ne olmadığı üzerine özellikle vurgu yapılır.

Sadık için, şehirlere göçü engellemenin ise basit bir yolu vardır. Tahayyülündeki güzel şehir **[;sahne]**sini oluşturan elemanları Amerika'nın köylerinde oluşturulan inşa faaliyetleri ile aktarır: "…**[;sokak]**ları, hükümet memurlarının ve mühendislerinin müctemiasıyla [bir araya gelmesiyle] tasviye ve tanzim olunmuş, **[;mesakin]** [evler] mümkün mertebe ıslah edilmiş, yollara ağaçlar dikilerek tezyinat [süsler] arttırılmış, velev ki köy pek küçük olsun bir belediye bahçesi vücuda getirilmiş, su yolları yoluna konmuş, memleket içinde nazara çirkin gelen ve zaten de çirkin ve murdar olup taharet [temizlik] ve nezafet [paklık] umumiyeyi ihlal eden her ne var ise bunların defa çaresi

---

[92] "**Şehirlerde gündeliğin ve aylığın köylerden pek yüksek bulunduğunu** - şehirlerde geçinmenin de bu nisbette pahalı olduğunu hesaba katmadan - mülahaza eylerler. Bundan başka şehirlerin ziyneti ve cesameti ve kara ve kasabat ahalisince gayr-i malum ve tasviri baid olan eğlencelerin mebzuliyeti de bunları celp ve cezb edecek bir sebep olarak gösterilebilir. Velhasıl bir takım saikaların sevkiyle her gün büyük şehirlere köy ve kasaba ahalisinden pek çoğu şehirlerin tarz maişetine alışmamış ve ahlakıyla ahlaklanmamış oldukları halde kalmakta ve iş aramaktadırlar" (Sadık, 1895b).

[93] "Köylerden ve kasabalardan büyük şehirlere pek çok kişinin hücumu iyi bir neticeye müncer olmamaktadır. Ziraat ve hirasetle ülfet etmiş olan bu kimseler **köy ve kasaba ilminden çıkıp şehrin kalabalığı ortasına düşünce tasavvur ettikleri zevk ve safayı bulsalar da kazancı bulamamaktadırlar**. Şehirlerde bulunan işler bu işlere rağbetkar olanlardan pek dün kalır" (Sadık, 1895b).

bulunmuş…"[94] bir köy tasviri anlatırken aslında kendi tahayyülündeki olması gereken şehri de inşa ederek, okuyucuya aktarır (Sadık, 1895b).

Büyük şehir deneyimleri

Sadık, 1896 yılında 'Köylülerle Şehirlilerin Mukayesesi' adlı yazısında ise, köylüler ile şehirliler arasında zihinsel ve bedensel farklılıkların olduğunu anlatırken, onların şehirleri ve köyleri ne gibi faaliyetler ile deneyimlediklerini yazar. Bunu yine tahayyülünde kurduğu mutlak figürler ve mutlak mekânlar üzerinden üretir. Sadık için, cevap çok zor değildir; şehirliler zihinsel faaliyetle meşgul iken, köylüler bedensel faaliyet ile meşgul olurlar. Bu da her iki mutlak bireyi, uyuma düzenine kadar farklılaştırır.

Sadık, büyük şehri bir donatısal içerik dağarcığından aktarır. Bu donatılar, şehirlinin zihinsel gelişimini arttıran temel ortamlar olduğunu bir doktordan alıntılayarak açıklar: "Medeniyeler büyük şehirlerde her türlü terakkiyat-i sanayiye ve fenniyenin tatbikatını gördükleri ve türlü türlü gazeteler ve risalelerle fenni konferanslar ve mütalaahaneler [okuma yerleri] vasıtalarıyla küşayiş-i efkara [ferah fikirlere] daima vesile bulurlar"[95] (Sadık, 1896a). Sadık için, büyük şehir kavramını bu gibi ortamlar ile inşa etmek mümkün görünür, fakat hemen aynanın diğer yüzünü okuyucuya sunar: "Halbuki medeniyelerde ifrat [aşırı] derecede faaliyet-i akliye, işrete [içkili toplantıya] pek ziyade inhimak [düşkünlük], uykusuzluk gibi esbab [sebepler] dahi mevcuttur..." Dolayısıyla, şehirde açılan bu potansiyelli alanın, köyde olmayan 'fena' karşılaşmalara

---

[94] "Amerikanın terakkiden mahrum gibi görünen köylerinin **sokakları hükümet memurlarının ve mühendislerinin ve ahali içinden mütefennin, sahip-i fikr, mail-i hasenat olanlarının himmet müctemiasıyla tasviye ve tanzim olunmuş ve ahali bu husumete bilfiil hizmet etmiş, mesakin mümkün mertebe ıslah edilmiş, yollara ağaçlar dikilerek tezyinat-i memleket arttırılmış, velev ki köy pek küçük olsun bir belediye bahçesi vücuda getirilmiş su yolları yoluna konmuş memleket içinde nazara çirkin gelen ve zaten de çirkin ve murdar olup taharet-i ve nezafet-i umumiyeyi ihlal eden her ne var ise bunların defa çaresi bulunmuş** hülasa köy ve kasaba her ne ise buna dilnişin bir manzara verilmek, tab'a hoş gelmeyen yerleri değiştirilmek, her cihetle ve her suretle güzelleştirilmek için emek ve gayret sarf edilmiştir" (Sadık, 1895b)

[95] "**Medeniyelerin büyük şehirlerde her türlü terakkiyat-i sanaiyye ve fenniyenin tatbikatını gördüklerini ve türlü türlü gazeteler ve risalelerle fenni konferaslar ve mütalaahaneler vasıtalarıyla küşayiş-i efkara daima vesile bulduklarını** doktor Telkot kaale alıyor ise de büyük kasabalarda ve şehirlerde mütemekkin olanlarla çiftliklerde ve köylerde yaşayanlar üzerine tutulmuş istatistik cetvellerini de ortaya koyuyor. Eyvahki malumat-i adediye her türlü tecrübe ve isbattan ziyade hakayık ahval gösteriyor. Buna karşı itiraz bulunamıyor. Köylülerin erkeğinde, kadınında, kızında, hizmetkarında emraz-i dimağiye ve tenzilat-i akliye medeniyelere nispetle çok ziyade meşhud etmiş. **Halbuki medeniyelerde ifrat derecede faaliyet-i akliye, işrete pek ziyade inhimak, uykusuzluk gibi esbab dahi mevcuttur...**" (Sadık, 1896a).

da gebe olduğunu tembihler. Hatta tam da aşırı zihinsel faaliyetten dolayı bu gibi öngörülemez düşkünlüklere temel hazırladığını yazar.

Sadık'ın büyük şehir için tanımladığı aşırı derecede zihinsel faaliyet, Simmel'in birkaç sene sonra, 1903'te Berlin'de yazdığı metropolü zihinsel deneyimleme kavramsallaştırmasını hatırlatır. Simmel (1996), metropoldeki zihinsel yaşamın, kasaba ve kır yaşantısıyla derin bir karşıtlık oluşturduğunu aktarırken şehirlinin *blasê* tutumu altında, usanmış, bıkmış bir algı ile metropolün uyaranlarını algılayabileceği, hatta büyük bir kısmını algılayamayacağını savunur. Böylelikle Simmel için ihtiyatlı olmaya zorlanan olan büyük şehir zihinsel deneyimi, Sadık (1896a) için zihnin "oyalandığı ve havaiyilendirildiği [uçarılaştığı]" bir deneyime doğru kayar.

Çıkarımlar

Büyük şehrin anlatılar ile toplumsal mekânın üretimine katılmasını Şekil 4.2'de ortaya serdiğim montaj ile görünür kılıyorum. Derginin içersinde hem gravür hem de fotoğraf olarak beliren şehir temsilleri, dünyanın dört bir yanından farklı şehirlere bakış atmayı mümkün kılar. Montaj dahilindeyse bu muhtelif şehirlere farklı perspektifler ile bakmayı öneriyorum. Şehri oluşturan yapılar fonda, içerisindeki insanlar bu fonun önünde bulunarak adeta dergilerin sıklıkla kullandığı tanıtım logolarına (*masthead*) benzer bir imge sunuyorum. Resimli dergiler, sıklıkla basıldığı şehrin içerisine dahil olan yapıları logolarında montajını yapar. Bu anlamda benim montajım ise, hem farklı zamansallıktan hem de farklı coğrafyalardan bir araya gelen heterojen bir büyük şehir anlatısı oluşturur. Bu anlatıları bağlayan renkli yüzey ise şehrin siluetine zemin sağlar. Montaj dahilinde büyük şehire dair dergi içerisinde biriken anlatıların süre-imgesini oluşturan dört aks tespit ediyorum.

Montaj hattı soldan sağa doğru takip edildiği takdirde büyük şehiri üreten ilk süre-imge aksını '**taklit olmama hayali**' adını verdiğim imge oluşturur. Tahayyül ekseninde yer alan bu aks, daha çok geçmişten hayal edilerek üretilen anlatılar ile şekillenir. Metinsel anlatı ise gelecekte yapılması öngörülen bir şehirden bahseder. Yazarın bu yeni yapılacak şehre dair taklit olmama endişesine düşmesi çarpıcıdır. Bu endişesini, şehri şehir yapan unsurların ne olduğuna dair (daha doğrusu ne olmadığına dair) yorumlarını sıralayarak aktarır. Ona göre şehir, ne geçmişin ya da şimdinin taklidi, ne insansız bir takım bina taklitleri, ne de mukavvadan veya kalın kağıttan yapılmış bir taklit olmamalıdır. Şehri şehir yapan unsurun insan pratikleri olduğuna

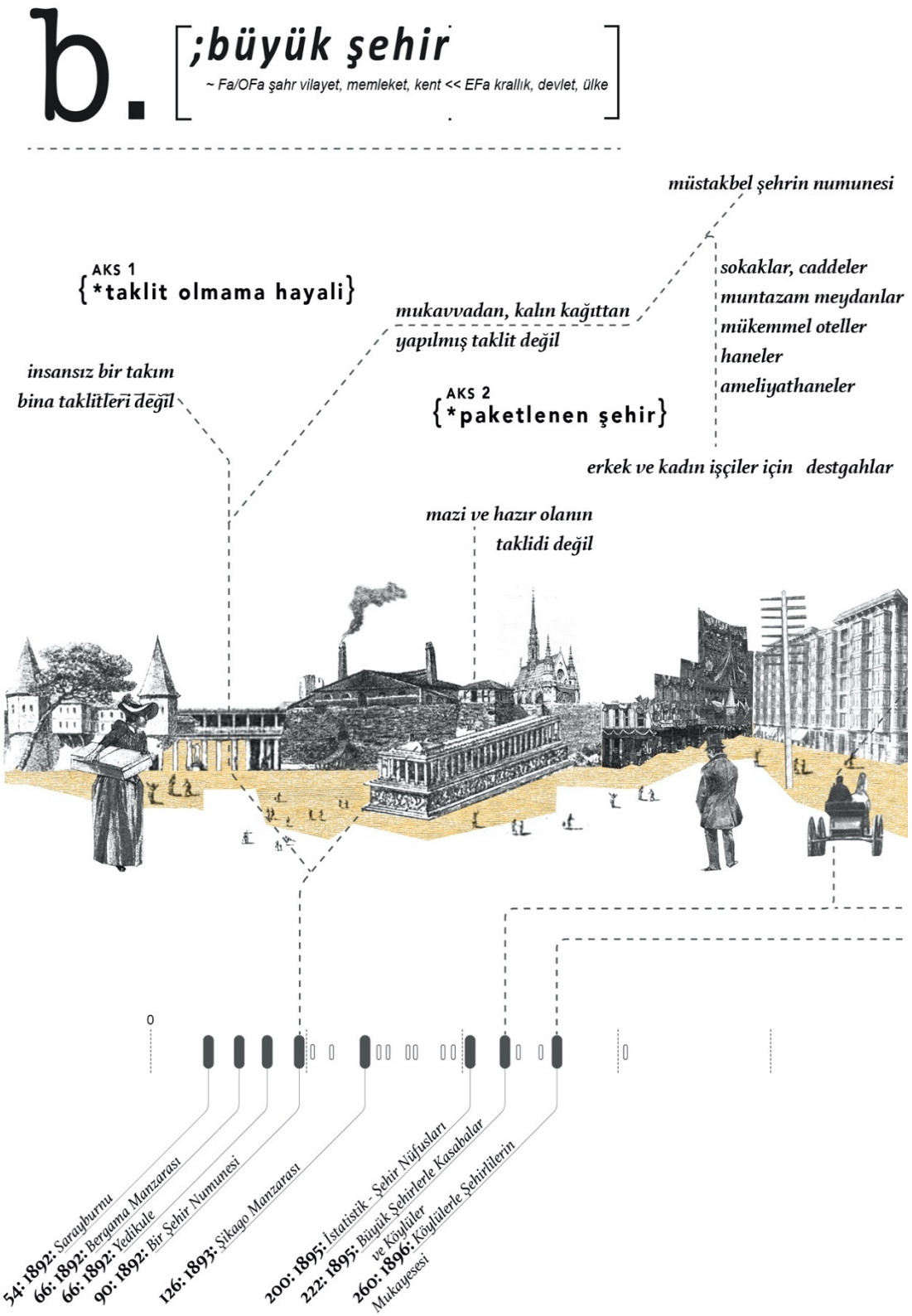
dair gayet önemli bir tespit gerçekleştirir. Yine de bu tahayyül ile şehrin bir tarih biriktirdiğini pek de önemsemez. Onun için şehir fotoğraf gibi anlık bir resim gibidir. Dolayısıyla şehir, sıfırdan inşa edilebilecek bir yapı stoğu gibi tahayyül edilerek üretilir.

Montaj hattında ikinci aks olarak '**paketlenen şehir**' imgesi belirir. Yine tahayyül ekseninde yer alan bu aks dahilinde yeni üretilecek şehrin reçetesi sunulur. Bu reçete, insan pratiklerini içerse de onları muntazam düzenler halinde mümkün kılar. Çeşitli işlevler ile şekillenen bu paket şehir, sadece yapılar ile değil ayrıca sokaklar, caddeler, meydanlar özelinde de tahayyül edilir. Şehrin kaçınılmaz karşılaşmalarının gerçekleştirildiği bu kamusal alanlar da insan pratiklerinin keskin hatlar ile düzenlendiği mekânlara dönüşür.

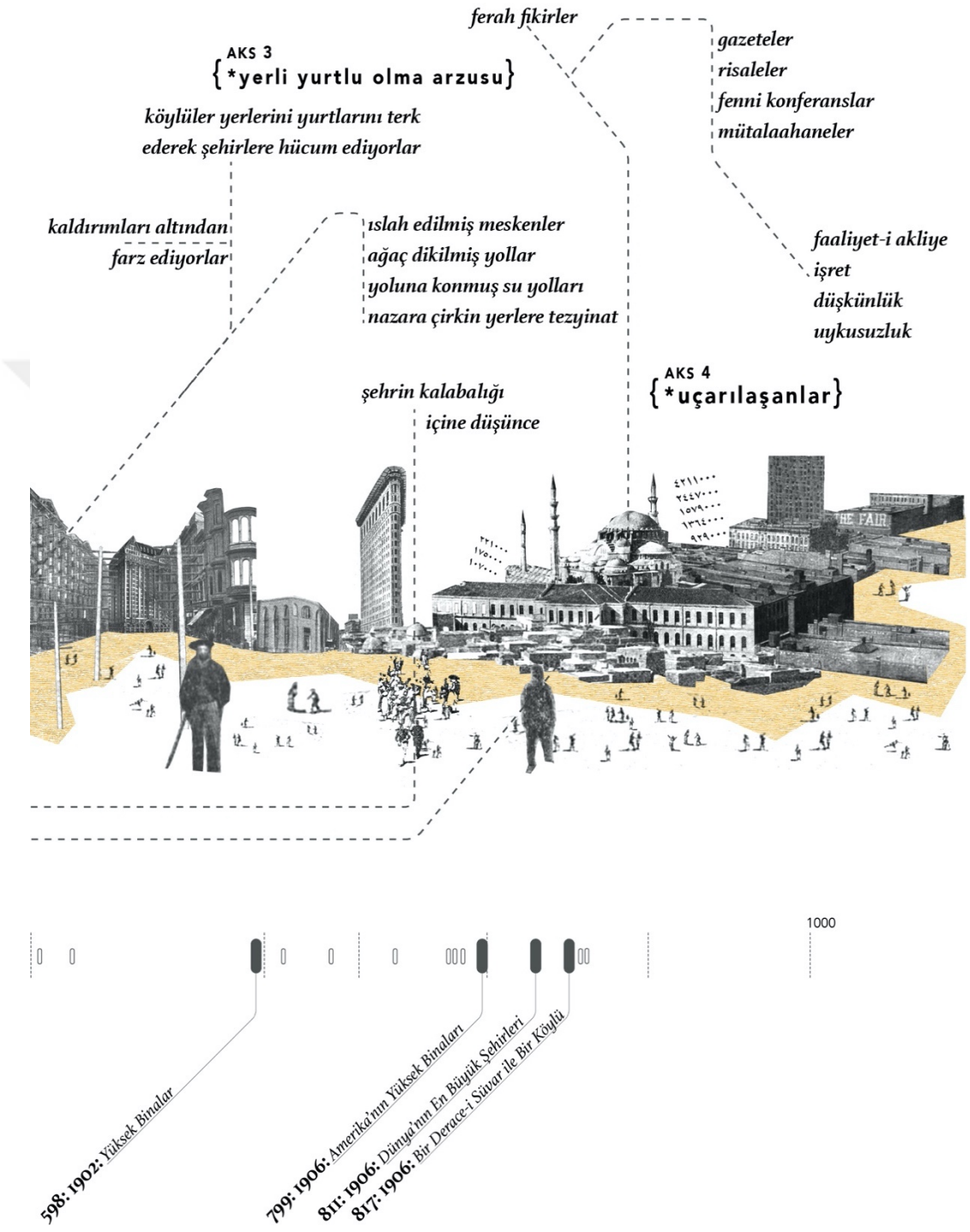
Hattın üçüncü aksında '**yerli yurtlu olma arzusu**' imgesi ortaya çıkar. Bu aks dahilinde köylülerin verili yerlerini yurtlarını terk ederek şehirlere hücum etmesinin nasıl olumsuz koşullara yol açtığı aktarılır. Şehrin kalabalığı içine düşünce "özlerini" kaybedecekleri savunulan bu köylülere karşı önlem alınmasının bir takım inşai faaliyetler ile mümkün olabileceği belirtilir. Düzen içeren yeni şehir tahayyülü gibi köy de bir takım ıslah pratikleri ile ele alınarak yerli yurtluluk mefhumu anlatılar dahilinde güçlendirilir. Büyük şehirlerde artan nüfus ve heterojenleşen kalabalık üzerine endişeler de bu bağlamda korkulan bir mekân imgesi üretmilş olur.

Son olarak montaj hattının en sağında kalan üçüncü aks olarak '**uçarılaşanlar**' imgesi belirir. Bu aks, büyük şehirlerin insanlar tarafından deneyimlenme pratikleri üzerinden şekillenir. Köylere kıyasla bedensel faaliyet yerine zihinsel faaliyetin öne çıktığı şehirlerde uykusuzluk, düşkünlük, işret gibi uçarılaşma deneyimleri de ortaya çıkar. İstatistiki sayılar üzerinden büyüklüğü ile ilgi uyandıran şehir anlatılarının aksine insanların pek de olumlu koşullarda yaşamadığı bir mekân olarak şehir üretilir.

Büyük şehrin anlatılar ile üretimi bu üç aks dahilinde, dergi sayfalarından süreye yayılarak okuyuculara aktarılır. Buluntu anlatılar ile ürettiğim süre-imge ise, bu üretimi görünür kılan yoğunlaştırılmış bir yeni anlatı imgesi olarak hem okumayı kolaylaştırdığını hem de bu tasarlanmaya çalışılan ama baş edilemeyen mekânın toplumsal olana katılımı üzerine düşünmeye ve yeni akslar keşfetmeye davet ettiğini düşünüyorum.



Şekil 4.2 : Büyük şehir / süre-imge montajı.



Şekil 4.2 (devam): Büyük şehir / süre-imge montajı.

4.3 Deniz Banyosu

Denize girmek, Servet-i Fünûn anlatıları içerisinde farklı nedenler ile gerçekleşen bir pratik olarak belirir. İnsanların "yüzmek hususuna sahip olarak yaratılmış ise de suya girdikçe yakalandıkları vahşet korkusu sebebiyle böyle faydalı adetten istifade edemediklerini"[96] belirten Ahmed İhsan (1892h), yüzyıllardır insanların su ile olan ilişkisinin kopuk olduğunu vurgular. Deniz, sert rüzgarları, dalgaları ve barındırdığı bilinmedik canlıları ile bir nevi korkularla dolu bir diyardır. Fakat, İstanbul gibi deniz ile çevrili bir şehirde, kentin çeperinin büyümesiyle sur dışında kalan Zeytinburnu ve Büyükçekmece arası sahilleri ve Kadıköy - Pendik arası sahillerinde oluşan sayfiye alanlarının kullanımı da zamanla artar. 19.yy İstanbul gündelik hayatına çoğunlukla civarda ama merkez mahallerde de yer alan deniz hamamları katılır. Servet-i Fünûn anlatıları içerisinde ise tikel olarak bu deniz hamamlarının kullanımına dair neredeyse hiçbir anlatı ortaya çıkmaz. Bütün anlatılar aşkın denize girme tahayyülleri, inşaları ve deneyimleri üzerinden kurulur. Dolayısıyla, denize neden girileceği üzerine kurulan anlatılar da bu dil çevresinde genişler. Servet-i Fünûn'da 'deniz banyosu'[97] başlığı altında kazı sahasından çıkarılan ve süreçlendirilen anlatıların odak içerikleri şu şekilde sıralanır: deniz banyosu pratiğinin birçok farklı mekân olarak tahayyülünü aktaran anlatılar, denize girmenin disipliner pratikler ile şekillenişini ve kara-deniz

---

[96] "Katiyle birçok fen bilginleri, insanlar **yüzmek hususuna sahip olarak yaratılmış ise de suya girdikçe** yakalandıkları vahşet korkusu sebebiyle böyle faydalı adetten istifade edememektedirler iddiasında bulunmuşlardı. Lakin bilahare öyle eylemiştir ki insan suda yüzerken kendine tabi olan bir vaziyette bulunamaz, su içine icra edilen harekâtında yüklü zahmet görünür olunur. Binaenaleyh en tecrübesiz bir çocuk ile gayet becerikli biri arasında öyle büyük fark yoktur" (İhsan, 1892h).

[97] Deniz Banyosu odaklı Servet-i Fünûn sahasından çıkarılan anlatılar kronolojik olarak şöyle sıralanır: Ostand Deniz Hamamları, 65, 1892; Denizde Yüzmek, 66, 1892; Denizde Yüzmek, 67, 1892; Musahabe-i Sıhhiye ve Tıbbiye (Denize Girme), 68, 1892; Deniz Banyoları, 68, 1892; Nehir Üzerinde Kaşaneler, 83, 1892; Deniz Velosipedleri, 87, 1892; Hayvanat-i Naime, 96, 1893; Köpek Balıkları, 103, 1893; Bahr-ı Muhitin Tenviri Meselesi (Denizin Aydınlatılması), 105, 1893; Tahtü'l-Bahr-ı Sefine (Denizaltı İcadı), 108, 1893; Karada ve Denizde Giden Velosipidlerin İmali, 126, 1893; Musahabe-i Fenniyye - Deniz Dibinde Fotoğraf Almak, 128, 1893; Musahabe-i Fenniyye - Deniz Tutmasına Karşı Çareler, 158, 1894; Mütenevvia - Deniz Sularının İçeriği, 177, 1894; Musahabe-i Fenniyye - Deniz Sularını İnbikten Geçirmeden Kabil-i Şirb Haline Getirme, 201, 1895; İstanbul Rıhtımlarına Bir Nazar, 223, 1895; Denizde Yürümek Aleti (Fırtınada Denizde Yürümek), 227, 1895; Deniz Banyosu (Denizde Banyo İle Tedavi), 227, 1895; Deniz Velosipedi, 229, 1895; Musahabe-i Fenniye - Dağ Ve Deniz'in Saf Havasını Her Yere Celb Etmek Mümkündür, 255, 1896; İstanbul'da Deniz Mevsimi, 278, 1896; Musahabe-i Fenniye - Denize Kimler Girmeli, 278, 1896; Deniz Hamamında (Hikaye), 326, 1897; Fakat... Cihaz? (Hikaye), 331, 1897; Denizde Sürat, 349, 1897; Bir Cevelan, 439, 1899; Levha - Banyo, 483, 1900; Haydar Paşa Rıhtımları, 591, 1902; Garip Deniz Seyahatleri, 668, 1904; Kavakta Dalyanlar, 789, 1906; Musahabe - Denize Girmek, Yüzmek, 797, 1906; Nice Şehrinde Deniz Kenarında Tenezzüh Mahali, 843, 1907; Ayastefenos'ta Lodos Dalgaları, 855, 1907; Musahabe - Deniz, 856, 1907; Deniz Suyuyla Sıhhat ve Afiyet, 856, 1907; Deniz Kenarında - Dağlar Üstünde (Tatil - Dinlenme), 900, 1908; İstanbul Limanında Bir Gece, 940, 1909.

kesiti üzerine inşai faaliyetleri aktaran anlatılar, deniz banyosu deneyimlerini üstü kapalı da olsa ye veren deneyim anlatıları.

Deniz banyosu tahayyülleri

Denize girmek, döngüsel bir zaman tahayyülü ile ilişkilidir. Yaz mevsimi olduğunda yapılan bir pratik olduğunu birçok kez vurgulayan yazarlar, farklı nedenler ile deniz ile ilişki kurulsa da yazları "hemen bütün medeni memleketlerde dahilden sahile doğru bir inbisat [yayılma] hasıl olduğunu [meydana geldiğini]"[98] yazarlar (İhsan, 1906f). Denize girme nedenlerinin farklı tahayyüller ekseninde icra ettiğini kabul etseler de, Servet-i Fünûn yazarları "denizde banyonun hastalıkların şifası için kullanılan"[99] bir pratik olduğunun altını birçok yazıda çizerler (İhsan, 1895a). Mahmud Sadık (1896d), sadece deniz suyunun değil deniz havasının da "idare-i bedeniyeye tesiri ile vücutta bir faal tenezzüh [gezinti] hasıl ettiği"[100] yazar. Özellikle romatizma hastaları için çok önemli bir tedavi pratiği olarak öne çıkarılırken, deniz banyosu yapmak bir hastanede tıbbi bir işlem gibi tahayyülü baskın bir anlatı olarak belirir.

Yine benzer sıhhi nedenlerle, bedeni çalıştırmak için bir jimnastik faaliyeti olarak yüzmek, tahayyüllerde öne çıkar. Dolayısıyla sadece çeşitli nedenler ile hastalıktan mustarip bedenler için değil, aynı zamanda güçlenmesi gereken idealize bir beden normu üzerinden de deniz banyosu tahayyüllü yapılır. Hatta, "yüzerken vücudun her noktasının müteharrik"[101] olması üzerinden bir övgü anlatısı kurulurken "yüzmeyi,

---

[98] "Mevsim sayfda denizden her yerde bir başka türlü istifade edilmiş olsun, yine netice aynıdır. Bu mevsimde **hemen bütün medeni memleketlerde dahilden sahile doğru bir inbisat hasıl olur**. Tatilde bu zamana tesadüf ettirilir. Erbab iştigal sahillere dökülür. **Senenin diğer aylarında tek ve tenha olan deniz kenarlarında** bir isr-i faaliyet görülür. Kumsal yerlerde deniz hamamlarının temin ettiği istirahat şevk ve neşatı arttırır. Eğlenceler hep bahridir. Bu mevsimde bir şema-i derya olmadan yerde safa bulunmaz. Gazetelerde, risalelerde görülüyor. Bir gün bir tarafta yüzme yarışları tertip olunuyor. Diğer gün başka bir cihette sandal ve kotra yarışlarını seyir ve temaşaya binlerce halk gidiyor" (İhsan, 1906f).

[99] "**Denizde banyonun hastalıkları şifası için kullanılması** ne zaman başlandığını tahmin güçtür yalnız şurasını biliriz ki eski zamanlarda hatta Hipokrat ve Galyan zamanında bile deniz suyunun şifa adetinden haberdar edilir. Denizde banyonun tedavi tarzında kullanılması böyle eski zamanda malum idi ama ta on sekizinci asır miladiye gelinceye kadar deniz suyundan tıbben istifadeye heveskar etıbba az idi. Denizin şifa adedi on sekizinci asırdan sonra görülen ilerlemeler tıbbiye arasında hakkıyla ispat edilmiştir" (İhsan, 1895a).

[100] "Her tarafta deniz hamamları açıldığı bir sırada: 'Denize kimler girmeli?' suali her sahip-i endişeye arz olabilir. Bunun cevabını iyice anlamak için şunu bilmelidir ki deniz suyunun ve hatta deniz havasının **idare-i bedeniyeye tesiri ile vücutta bir faal tenezzüh hasıl olur** yani add-i teneffüs ve add-i nebz artar, hararet beden yükselir, ef'al-i hazmiye ve asabiyeye bir yakza-i mahsusa gelir" (Sadık, 1896d).

[101] "Denize girmeye mâni-i vücudunda bir arıza olmayanlar için yüzmeyi müvafık sıhhat bir mümarese-i bedeniyeye meyl ve inhimakın ziyadeleşmiş olduğu şu sıralarda yüzmenin fevaidinden

yaya yürümek, ata binmek, top oynamak, kürek çekmek, demir gülle kaldırmak, trapezde dönmek gibi cimnastiklerden de farklı bulunur" (İhsan, 1906f). Bu anlatı ile birlikte, deniz, bir hamam mekânı pratikleri tahayyülünden uzaklaşarak, neredeyse karada hareket ederken yapılan pratiklerin meydana geldiği bir mekâna doğru tahayyül edilir. Dolayısıyla, deniz içinde, yüzeyinde, kayıklar ve sandallar ile yapılan yarışlar ile, seyircisi de olan bir pist mekânına benzer bir tahayyül üretilir. Bu anlamda, deniz sadece bedeni iyileştiren bir eksenden orada geçirilen vaktin eğlence üzerinden de kurulduğu bir tahayyüle doğru kayar.

Özellikle, Avrupa'daki denize girme pratikleri üzerinden verilen örnekler ile eğlence ve zevk anlatıları ile üretilen mekân tahayyülleri dergi sayfalarında ortaya çıkar. Avrupa'nın her tarafından yazın akın akın insanların geldiği Belçika'nın meşhur Ostend sayfiye şehri, "beynelmillel bir mecma-i zevk-perestan [uluslarası zevke düşkünlerin toplanma alanı]"[102] olarak anlatıda yer eder (İhsan, 1892g). Ahmed İhsan, burada "denize girmek bir bahanedir; buraya heves, ehl-i zevkin [zevk insanlarının] işbu şehri bir mesire ittihaz [kabul] ettiğini"[103] yazarken, gelenlerin birçok masraflar ile paralar harcadığını belirterek, hamamdan ziyade 'plaj' kavramını belki dile ilk kez dahil eder. Böylece deniz hamamları bağlamında üretilen sıhhi istirahat anlatısı yerine etkinlikler ile örülmüş bir faaliyet mekânı tahayyülü okuyuculara sunulur. "Senenin diğer aylarında tenha olan deniz kenarlarında" yaz mevsimi ile birlikte çeşitli eğlenceler ile belirli bir kamusallığın da örgütlenebildiği bir karşılaşma alanı kurulur (İhsan, 1906f). Osmanlı coğrafyasında bu gibi plaj mekânı tahayyülü Cumhuriyet sonrasında inşa edilerek deneyimlenebilir. Dolayısıyla, Servet-i Fünûn yazarları bu gibi bir pratik ile deniz kenarı kullanımını eleştirel bir dil ile yer vererek "denize

---

mübalağakarane bahs eyliyorlar. **Yüzmeyi, yaya yürümek, ata binmek, top oynamak, kürek çekmek demir gülle kaldırmak**, uçları divare kakılı lastikli halat çıkmak, **trapezde dönmek gibi cimnastiklerden de farklı buluyorlar**. **Yüzerken vücudun her noktası müteharrik**, suların mütemadi münşerih olduğunu, hatta ak ciğerlerin bile yüzme sırasında mümarese ederek faal teneffüsün intizamına yardım edildiğini söylüyorlar" (İhsan, 1906f).

[102] "Ustand'ın zevkperestane olan ehemmiyeti deniz hamamlarından dolayıdır, Avrupa'nın her tarafından ehl-i zevk deniz hamamına girmek vesilesiyle buraya gelir. Gelen ehl-i zevk her milletten olduğu için **Ustand beynelmillel bir mecma-i zevkperestanedir**" (İhsan, 1892g).

[103] "Ustand'da **denize girmek bir bahanedir; buraya heves, ehl zevkin işbu şehri bir mesire ittihaz etmiş** olmasındandır; bahr-i muhit sahilindeki deniz hamamları esasen şayan dikkat olmakla beraber burada daha latif ve gariptir, bir de Avrupa'da deniz hamamlarına yahud kaplıcalara gitmek, yıkanmak istifade etmek maksadıyla değildir; istihmam vesilesiyle ehl-i zevk envai sefahat ve mesarife düşer" (İhsan, 1892g).

girmenin eğlenceden ziyade tedavi addedilmesinin icap ettiğini tekrar etmenin"[104] gerekli olduğunu yazarlar (İhsan, 1895a). Dergi, insanların, "denizde banyoyu zevk sebebi arasına yerleştirdiği için hekimlerin sözünden ziyade oradaki eğlencelerin cazibesiyle"[105] (İhsan, 1895a) gittikleri küçümsenen bir dil ile yazılırken, "denize girmenin eğlenceden ibaret olmadığını haber vererek banyodan evvel kabullenmek lazım gelen tedbirleri"[106] (İhsan, 1892h) okuyucuya aktarmayı hedefler. Dolayısıyla, eğlence veya sıhhi bir pratik olarak denize girmenin nasıl olması gerektiği üzerine bir nasihatler dizisi okuyucuya aktarılırken, bir nevi bu mekânın kullanım pratiği sınırları da yazarlar tarafından çizilmeye çalışılır.

Deniz banyosu inşaları

Servet-i Fünûn yazarları için, denize girmek ciddi tedbirler alınarak yapılması gereken bir faaliyettir. Çeşitli disipliner pratikler ile düzenlenen birtakım anlatılar ile denize girerken uyulması gerekenler anlatılar ile tek tek sıralanarak, bir pratik olarak denize girme eylemi inşa edilir. "Yüzmek talimine mahsus makine henüz dünyanın hiçbir tarafında imal olunamadı"[107] yazan İhsan (1892h), yüzme öğrenmek isteyen insanların bilen bir arkadaşından yardım alması gerektiğini vurgular. On gün gibi bir eğitim sonucunda yüzme için yeterli donanıma sahip olunabileceğini vurgular ve dergi sayfasından yüzmenin kurallarını da sıralayarak, bu eğitime yardımcı olur. Eğlenceden öte bir idman gibi nasihatler sıralanırken, denize terli girilmemesi, denizden önce ve hemen sonra yemek yenilmemesi, denize girince yarım saatten fazla durulmaması gibi pratiğin disipliner kuralları aktarılır. "Memleketimizde cari olan [itibar gören] sabahleyin erken ve akşam üstü gece vaktinde denize girmek usulleri begayet [son

---

[104] "Denizde yıkanmayı merak edenler zaten bu yönde vakıf oldukları gibi bu hususta yazılan birçok sıhhiye makaleleri okumuş olacaklarından boşuna uzatmamayı bir fayda buluruz. Kısaca el hülasa olarak denize girmek için tabibin raiye-i istihsal lazım geldiği ve **yıkanmanın eğlenceden ziyade tedavi addedilmesi icap ettiğini tekrar etmek** kafidir" (İhsan, 1895a).

[105] "Halk **denizde banyoyu zevk sebebi arasına sokmuş** olduğu için denizin şifa adedinden istifadeye acele etmeleri **hekimlerin sözünden ziyade oradaki eğlencelerin cazibesiyle** vukua geliyor. Şimdi asıl mütalaa deniz eğlenceleri deyince belki de hatırlarına yalnız deniz hamamlarını getirip sözümüzü yakıştırmazlar. Halbuki deniz eğlenceleri demekle deniz hamamlarını anlatmak istemiyoruz. Avrupa'nın sahilde var olan bazı memleketlerinde denizde banyo ile ne kadar eğlenceler ortaya koyulduğunu hatıra getirmek kafidir" (İhsan, 1895a).

[106] "**Denize girmenin eğlenceden ibaret olduğunu haber vererek banyodan evvel kabullenmek lazım gelen tedbiri** beyan eylemezsek, okuyucularımızı eğlence yüzünden zararlara alaka etmiş oluruz. Binaenaleyh şuradaki banyoda icap eden tedbir sıhhiyeyi de saymak ile, bahsi geçen tedbirlere rağbet olunmazsa insanın ölüm tehlikesine dahi düşebileceğini hatırlatalım" (İhsan, 1892h).

[107] "**Yüzmek talimine mahsus makine henüz dünyanın hiçbir tarafında imal olunamadı**. İnsan bu hususta daima arkadaşların yardımına arz ihtiyaç eder. Zaten arkadaşın bu mevzuda on on iki günlük yardımı pek çok zaman yeterli olur. Talim edenlere ise atiyedeki ihzarat kâfi gelir" (İhsan, 1892h).

derece] mahzurludur"[108] yazılırken, denize girmenin zamansal karşılığı olarak öğlen saatinden iki saat sonra gibi bir tabirle keskin bir zaman dilimi verilir (Sadık, 1896d). İstanbul'da yazları geçici olarak inşa edilen deniz hamamı strüktürlerinin dışında nerelerde yüzülebilir tarifi de dergiden aktarılır. "Banyo edilecek yer mümkün mertebe **[;mesken]**lerden uzak, sığ, kumluk olmalıdır"[109] diye belirtilirken, açık deniz kenarı yerine korunaklı bir körfezin daha tercih edilir olduğu vurgulanır (Sadık, 1896d). Açık denizde yüzme fikri henüz korku duyulur bir olgu olsa da, bu tavsiyeler ile yüzme pratiğinin kentsel bir donatı olarak sayfiye hamamlarının ötesine taştığının ve kumsal fikrinin ortaya çıktığına işaret eder. Yapısal bir mekândan ziyade topografyanın inşa ettiği bir mekân tarif edilir.

Servet-i Fünûn İstanbul imgelerinde beliren kara-deniz kesitinin gevşekliği, Avrupa örneklerinde farklılaşır. Ostand örneğinde bu kesit ayrıntılar ile açıklanırken, "gayet muntazam, mükellef ve müzeyyen deniz tarafı kum sahil ve diğer cenahı ise ebniye cesimedir [büyük binalardır]"[110] yazılır (İhsan, 1892g). Deniz ve kara arasına tasarlanan ve kumsalı kent ile pekiştiren otel, gazino gibi bir takım işlevler ile inşa edilen bir denize girme pratiği yazılır. Yazları, atlar ile hareket eden seyyar kulübelerin kumsala indirilmesiyle denize girme pratiğinin mekânsal karşılığı inşa edilir. Kışın sakin olan bu kasaba, yazın birkaç aylık bir süre için de olsa inşa edilen yapıları ile, günümüzün turizm endeksli kentlerine işaret eder.

İstanbul deniz hamamlarının nasıl inşa edildiğinin veya nasıl bir mekânsallık içerdiğini aktaran bir alıntı kazı sahasında ortaya çıkmaz. Bazı imgelerde beliren, kendi içinde kapalı, fakat strüktürel olarak çoğalmaya müsait bir mekânsal bir inşa görülür. Geçici olmaya müsait bu mekânın kara-deniz kesiti arasında kurduğu ilişki de oldukça gevşektir. Keskin yapısal bir inşa söz konusu değildir. Öte yandan, denize girme

---

[108] "Banyoya öğleden iki saat sonra, deniz suları ziya-i şemsin tesiri ile tadil-i burudet ettiği zaman girilmelidir. **Memleketimizde cari olan sabahleyin erken ve akşam üstü gece vaktinde denize girmek usulleri begayet mahzurludur**" (Sadık, 1896d).

[109] "Evvela denizin banyo edilecek noktasını iyi initihap etmelidir: Yalı olanları, mücari-i maiye münasebelerine yakın olan yerler banyo için katiyen münasip değildir; zira denize münasip olan sular güzergahlarındaki mevad-i mülevveseyi miyah bahriyeye ilga edecekleri gibi yalı önlerine tesadüf eden kıtaat bahriye yalıların münasip çergabı, süprüntülüğü, elhasıl her şeyidir. **Banyo edilecek yer mümkün mertebe mesakinden uzak, sığ, kumluk olmalıdır**" (Sadık, 1896d).

[110] "Şimdi deniz mevsimi yaklaşmak sebebiyle dünyanın her tarafında deniz hamamları hazırlığı görülmeye başlamış, Avrupa'da mevcutlarının en şayan-ı dikkati resimlerini gösterdiğimiz Ustand deniz hamamları bulunmuş olduğundan tasvirleri nazar dikkate arz ile bervech-i atı i'tai tefsilat eyliyoruz, Ustand'ın deniz hamamları **gayet muntazam, mükellef ve müzeyyen deniz tarafı (plaz) yani kum sahil, diğer cenahı ise ebniye cesimedir**. Bu ebniye kamilen yazın Ustand'a gelen ehl-i zevke mahsus oteller varlardır" (İhsan, 1892g).

pratiği değil ama deniz kenarında gezinti üzerine üretilen bir pratiğin tasarımı da dergi sayfalarında belirir. Yabancı dergilerden alınan rıhtım anlatıları ile, kara-deniz kesitinde inşa edilen ve deneyimlenen imgeler sunulur. Chicago'da Michigan Gölü imgesinde, mütemadi giden bir oturma alanı kesiti ile su izlenen bir manzaraya dönüşür (İhsan, 1893f). Her anlamıyla bir sayfiye [yazlık] şehir olan Nice'de ise, deniz kenarında inşa edilen sert peyzaj düzenlemeleri arasında "tenezzüh eden [gezinti yapan]" insanlar görülür (İhsan, 1907e). Deniz kenarı oldukça keskin çizgiler ile tasarlanmış bir mesire alanı olarak belirmeye başlar.

İstanbul'da da daha büyük bir ölçek üzerinden ele alınarak kentsel bir deniz-kara kesiti olarak Haydarpaşa rıhtımı inşa edilir. İçerisinde, silolar, ambarlar, ticaret ofisleri, karakol ve tren istasyonu gibi bir takım donatılar ile tasarlan bu rıhtıma Ahmed İhsan, inşa sürecinde bir ziyaret gerçekleştirir. "Rıhtım kenarına yelkenli sandalımızla yanaştığımız zaman bir intizam-i fevkalade altında cereyan eden ameliyat ve inşaat karşısında bulunuyorduk"[111] yazmakla birlikte görsel imgelerle de bir haber muhabiri gibi bu inşa süreci dergi sayfalarına aktarılır (İhsan, 1902a). Metinsel anlatı ise insanların bu rıhtımı nasıl deneyimleyeceği veya rıhtım üzerinde nasıl bir kamusallık türeyeceği üzerinden değil sayısal büyüklük tarifleri üzerinden kurulur. Yine de kara-deniz kesitinde insan eli ile dönüşen faaliyet için hem şaşkınlık verici hem de hayranlık uyandırıcı bir ifade ile "büyük makine aldığı kumu imla kalınan [doldurulan] kısma dökerek şimdiye kadar deniz gördüğümüz yerleri vasi [büyük] meydan haline getiriyor" yazılır (İhsan, 1902a). Dolayısıyla, deniz kıyıda ehlilleştirilen, biçim verilen kalıcı bir inşa nesnesine dönüşmüş olur.

---

[111] "Haydar Paşa rıhtım ve liman ameliyatı bizzat görüp karien kerama müşahedatımızı yazmak ve resimlerini dahi tarif acizanemizden suret-i hususiyede çıkararak Servet-i Fünûn'a derc etmek arzusuyla Haydar Paşa'ya gittiğimiz gün vakit erken, hava gayet güzel idi. Kısmen ikmal ve imla edilen **rıhtım kenarına yelkenli sandalımızla yanaştığımız zaman bir intizam fevkalade altında cereyan eden ameliyat ve inşaat karşısında bulunuyorduk**; her tarafta bir faaliyet-i ahenkdar ile çalışıyorlar, orada taşçıların çekici kendine mahsus sadasıyla cesim mermer kütlelerini sarmış, etrafa beyaz tanelerini yağmur gibi döküyor; burada demircilerin kurdukları bir cesim bina-i muttasıl yeni kaburgalarını arttırıyor ahşap **büyük makine aldığı kumu imla kalınan kısma dökerek şimdiye kadar deniz gördüğümüz yerleri vasi meydan haline getiriyor**; kenarda bir kargir binaya başlanmış, intizam ile ustaları işliyor hülasa her tarafta bir faaliyet-i muntazama işta bütün bu ameliyat arasından geçerek inşaat mühendisi Mösyö Valdezop'u bulduğumuz zaman bize kemal nezaketle her türlü teshilatı gösterdi, beş dakika sonra fotoğraf makinemizi kurmuş, dürbünümüz gördüğümüz manzaraları hassas camlarımız üzerine nakle başlamış idi. Resimlerimizin tarifatını zirlerinde görüyorsunuz" (İhsan, 1902a).

Deniz banyosu deneyimleri

1896 yılının Temmuz ayında Servet-i Fünûn dergisinin bir nüshasının kapağında 'İstanbul'da Deniz Mevsimi' başlığı ile bir kolaj imge belirir (Çırakyan, 1896). Çeşitli deniz hamamı çizimlerini barındıran imge içerisinde sekiz sahne bir araya getirilir. Odakta bir kadınının omuzdan dize kadar olan bir mayo ile hamam içerisinde merdivenlerde kolları bağlı şekilde bakışı vardır. Bakışların üzerinde olduğunu sezen ve ürkek gözüken bu kadın imgesi etrafında birçok erkeğin hamam kullanımları seçilir. Yüzen, atlayan, merdivenden inen, kayık kullanan erkeklere nazaran kadın figürü daha sabit, hareketsiz durur. Ahmed İhsan (1892g), Ostand'daki deniz hamamı kullanımına ilişkin bu coğrafyadakilerden farkını, "kadın ve erkek bir arada yıkanır, omuzlarından itibaren diz kapaklarına kadar bir fanile giyerek müçtemian [topluca] denize atılır" ibaresiyle yazar. Kolajda beliren kadın, bu kadına benzer bir imge ile çizilir fakat levha karesinin sınırları içerisinde sıkışır, bir kamusallık içerisinde tasvir edilmez. Gerçi onun için Ostand'da toplanan kadın kesim "zengin aşifteleridir."[112] Beraberlerinde geldikleri miras yedi meftunları ile "kumar oynarlar, eğlence tertip ederler." Dolayısıyla, kadın ve erkeğin aynı mekânı kullanarak denize girmelerini bir dejenerasyon anlatısı eşliğinde sunarak, böyle bir kamusallığın onun gözünde sorunlu olabilecek yanlarını aktarır.

Dergideki kolaj imge bu coğrafya özelindeki deneyimler ekseninde önemlidir. Dergide, İstanbul hamamlarının kullanımına dair bu imgeden başka görsel bir anlatı bulunmazken, bir yandan metinsel deneyim anlatısı da yoktur. Dolayısıyla, bu kolajda verilen farklı sahneler ile İstanbul deniz banyosu mekânı ve deneyimi ile ilgili birkaç noktayı tespit etmek mümkün olur. Dışarıdan bir ahşap kulübe olarak algılanan yapı içerisinde sıra sıra kabinler ve ortak bir deniz havuzu bulunur. Merdivenler ile inilen bu çevrelenmiş denize erkekler peştamallar ile girerler. Kapalı kent içi hamamlarının bir uzantısı olarak beliren bu imgeler, kentin siluetine de katılır derecesinde merkeze

---

[112] "Mesela Ustand'da yazın civar memaliğin ekser **zengin aşifteleri** toplanır, beraberlerinde meftunlarını da getirmişlerdir. Meftunlar ekseriya eshab servetten miras yediler olacağı için karıların teşvikiyle fevkalade maharif-i ihtiyar ederek ziyaretler ederler. **Kumar oynarlar, eğlence tertip ederler**. Bu gibi mesarifin icrasına delalet eden Avrupa'nın zengin aşiftelerin serüveni bir elden diğer ele geçmesine delalet eder; bu kadınlar hüsn ve an ve zarafet ihlakiyeleriyle kendilerine meclub ettikleri adamları rekabet edercesine masrafa sokarlar; fakat o meclubların elinden çıkıp giden paraya kendi cepleri ancak bir mecra hükmünde kalır; akan kaimalarla liralardan aşifteler cebinde leke bile kalmaz. Binaenaleyh en büyük prensler gibi envai hürmet ve hizmetler içinde bol para sarfıyla yaşayan bu kadınların akıbet hali hiç dilsuz olur. İçlerinde ellerine geçen parayı hüsn-i istimal edip ahir-i amirini rahat geçirmiş yoktur" (İhsan, 1892g).

yakın yerlerde bulunur. Siluette camilerin minaresi ile deniz hamamının çatısına asılan peştamallar iç içe geçer. Bir sahnede, bir adam hamamın dışarısında denizde yüzer görünür. Dolayısıyla, yavaş yavaş hamamın sınırladığı deniz havuzundan dışarı doğru taşan bir kullanım deneyimi olduğu sezilir.

Ahmed İhsan (1906f), yaz gelince deniz hamamlarına olan rağbetten bahsederken, "denize girememiş olsak da bizim için denizin latif ve saf havasından istifade edecek vesileler çok"[113] diyerek sadece yüzme eylemi ile değil, aynı zamanda yaz ayının sunduğu deniz kenarı rekreasyon pratiklerinin de çeşitliliğini vurgular. "Arnavutköyü'nde sıra kahvelerde akşama doğru bir iki saat tenezzüh [gezinti], Kalender'de birazcık meks [durma] ve aram [dinlenme], Hisar Burnu'nda, Büyükdere piyasasında bir küçük gezinti denizlere karşı ihtiyacımızı teskin eder" yazarak, İstanbul'un çeperinin yaz ile değişen kullanım pratiklerini sıralar. İhsan için deniz ile ilişki bir istirahat deneyimi tarifler.

Hüseyin Cahit [Yalçın], Servet-i Fünûn'da 'Deniz Hamamında' isimli yazdığı hikayeyi bir deniz hamamı kabinine giren adam ile açar.

"Rendesiz çam tahtalarından kaba saba yapılmış kapıyı açıp da girdiğim zaman o güne kadar hamamda hiç görmediğim bir çift deniz terliği nazar dikkatimi celb etmiştir"[114] yazarak, bir adamın bir kadına beslediği platonik aşkın ilk **[;sahne]**sini sunar (Cahit, 1897). Onun için rutin bir deneyim olan deniz banyosu pratiği birden bire, kabin içerisinde mahrem bir şekilde yaşadığı aşk deneyimine dönüşür. Kimin terlikleri olduğunu merak etse de, baş karakterin yaşamak istediği terliklerin yaşadığı pratik üzerinden o kadının yaşadığı pratikleri yaşamaktır. Denizde yüzerken, o kadının da biraz önce orada yüzdüğünü düşler. Bir sabah terlikleri kuru gördüğünde kadının deniz hamamına artık gelmediğini fark ederek, "Artık fersudeleşmiş [yıpranmış] ayakkabları hep kuru, hamam boş. Bunları hayalatımla bile dolduramıyordum. Deniz de soğuk,

---

[113] "**Denize girmemiş olsak da bizim için denizin latif ve saf havasından istifade edecek vesileler çok. Arnavut köyünde sıra kahvelerde akşama doğru bir iki saat tenezzüh, Kalender'de birazcık meks ve aram, Hisar burnunda, Büyükdere piyasasında bir küçük gezinti denizlere karşı meyl-i incizabımızı okşar ihtiyacımızı teskin eder**" (İhsan, 1906f).

[114] "**Rendesiz çam tahtalarından kaba saba yapılmış kapıyı açıp da girdiğim zaman o güne kadar hamamda hiç görmediğim bir çift deniz terliği nazar dikkatimi celb etmiştir**. Pek küçük idiler. Ökçelerinden birer çiviye yan yana iliştirilmiş, yüz tarafı altta kalmış, bu vaziyette boyları bir parça daha uzayarak ortaları incelmiş idi. Hala ıslaktılar. Ökçe taraflarından süzülen mavimsi sular hep sivri burunlarda toplanmış, aşağıda pikenin üzerini damla damla cüzice ıslatmıştı. Bizim iri biçimsiz deniz kunduralarının yanında bu mini miniler sevimli birer oyuncak gibi kalıyordu" (Cahit, 1897).

hissiz, sonsuz idi"[115] yazar (Cahit, 1897). Böylece yaz sezonunun kapandığından dem vurarak "hemen tebdil etmiş [değişmiş], rendesiz, hakir çam tahtaları yine o bayağı manzaralarını, fakat matemi [üzüntülü] bir hal ile iktibas etmişti [ödünç almıştı]. Bin tane delik deşikten kara yel girip çıkıyordu" şeklinde aktarır.

Cahit, deniz hamamına dair mekânsal bir anlatı pek üretmese de, onun için bayağı olan manzarayı şenlendiren kabin içinde yaşanan bir karşılaşma olur. Öyküdeki gibi kadın-erkek beraber kullanımına müsaade etmeyen İstanbul denize girme pratiklerinin yanında, Cahit, tam da bu karşılaşma ve karşılaşamama kesitinde bir öykü sunar. Dolayısıyla, ne tedavi ne spor ne de eğlencedir onun için hamam kullanımı. Gündelik hayatın içerisinde, rutin süregiden bir pratiğin oluşturabileceği bir karşılaşma alanı peşinde koşar. Servet-i Fünûn romanlarında sıklıkla mesirede karşılaşan aşıklar gibi bir tahayyül kurarak oluşturur öyküsünü ve deniz banyosunu da benzer bir deneyim mekânı olarak iade eder. Fakat yine de çelişkiler barındıran ve tam da gerçekleşemeyen bir karşılaşma alanı olarak deneyim ekseninde belirir.

Çıkarımlar

Deniz banyosunun anlatılar ile toplumsal mekânın üretimine katılmasını Şekil 4.3'de ortaya serdiğim montaj ile görünür kılıyorum. Derginin içerisinde deniz banyosuna dair imgeler, yabancı basından alınan fotoğraflar ve bu coğrafyada üretilen gravürler olarak ortaya çıkar. Montaj üzerinde farklı coğrafyaların deniz ile kurduğu ilişkiyi açığa çıkaran bir imge üretiyorum. Bunu yaparken su ile birbirine bağlanan kara parçalarını monte ediyorum. Dolayısıyla, montaj hattını belirleyen renkli zemin bu deniz yüzeyi olur. Montaj dahilinde deniz banyosuna dair dergi içerisinde biriken anlatıların süre-imgesini oluşturan dört aks tespit ediyorum.

Montaj hattı soldan sağa doğru takip edildiği takdirde deniz banyosunu üreten ilk süre-imge aksını '**medeni zevkler**' adını verdiğim imge oluşturur. Tahayyül ekseninde yer alan bu aks, İhsan'ın Avrupa gezisi sırasında gözlemlediği bir sayfiye şehri üzerine

---

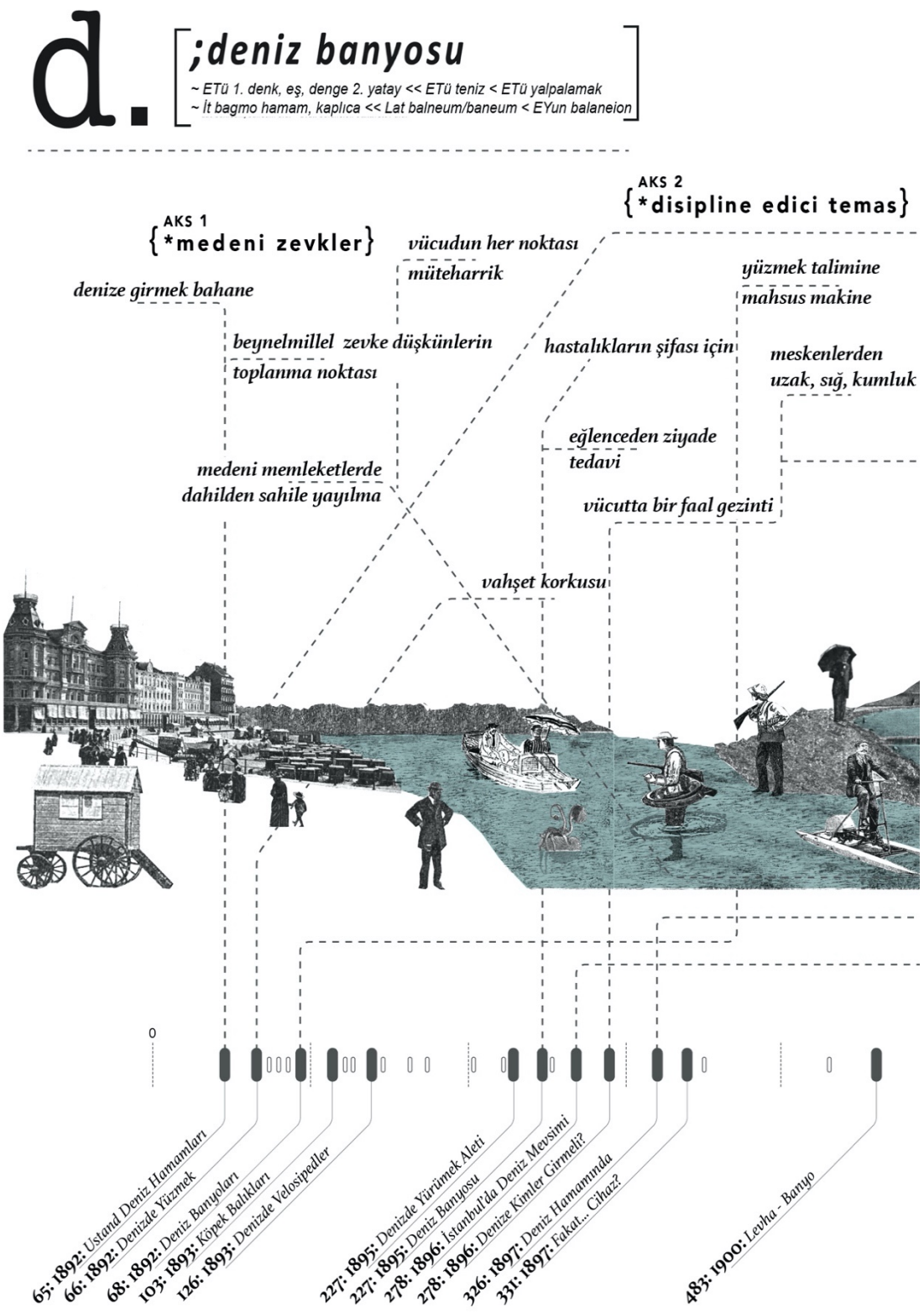
[115] "Tamiri mümkün olmayan bir felaketin teessüfleri derhal vücut buldu. Sanki hamam bomboştu. **Deniz de soğuk, hissiz, sonsuz idi**. Bunlara hayat veren o gözle görülmeyen ruh artık uçmuştu. Ertesi gün yine böyle idi. **Artık fersudeleşmiş ayakkabıları hep kuru, hamam boş. Bunları hayallerimle bile dolduramıyordum.** Onlar da tatsız, onlar da ruhsuz idi. Zaten hepimize bir şey olmuştu. **Hemen tebdil etmiş, rendesiz, hakir çam tahtaları yine o bayağı manzaralarını, fakat matemi bir hal ile iktibas etmişti. Bin tane delik deşikten kara yel girip çıkıyordu.** Deniz bile o nazik cömertliği kucaklayan mahrumiyetinin dirilttiği tesir ve infiali şiddetli darbelerle anlatmak istiyor gibi sert ve öfkeli bir şekilde dövünüyordu. Ayakkabıları, bu ansızın gelen metrukiyetin tesir şiddetini izhar için bir damla gözyaşı bile bulamayarak, kupkuru, kırık elemler, duruyorlardı" (Cahit, 1897).

ürettiği anlatılar ile gelişir. Belki de Türkçede ilk kez "plaj" kelimesinin telaffuz edildiği bu sayfiye "zevk düşkünlerinin toplanma noktası" olarak anlatıda yer bulur. Bu gibi medeni memleketlerde deniz ile şehir arasında üretilmiş olan kamusal ara yüz, Osmanlı okuyucuları için yeni bir mekân olarak tahayyülde yer eder. Bu mekâna dair insan pratiklerini de içeren bir anlatı sunarak İhsan, denize girmenin bir bahane olduğunu savunur ve plajı adeta bir mesire alanına benzer bir mekân olarak üretmiş olur.

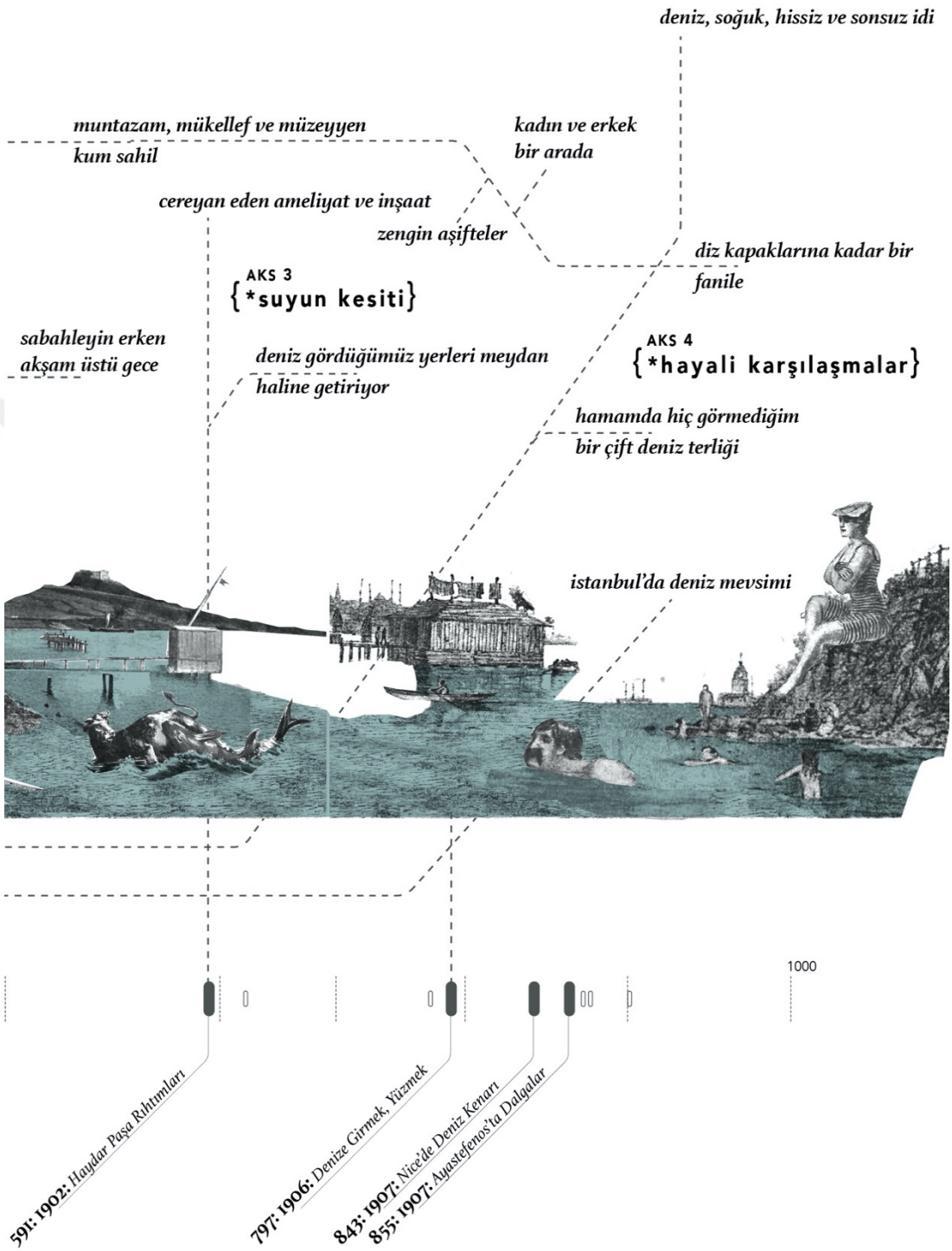
Montaj hattında ikinci aks olarak '**disipline edici temas**' imgesi belirir. İnşa ekseninde yer alan bu aks dahilinde su ile kurulan temasın bedene dair disipliner söylemleri aktarılır. Eğlenceden ziyade bir şifa pratiği olarak övgülerle anlatıya dönüşen deniz banyosu, birtakım kurallar ile işlemesi gereken bir faaliyettir. Hem zamansal hem de mekânsal olarak kullanım gereklilikleri sıralanarak deniz banyosu, neredeyse bir açık hava kliniğine dönüşen anlatılar ile inşa edilir.

Hattın üçüncü aksında '**suyun kesiti**' imgesi ortaya çıkar. Tekrar inşa ekseninde yer alan bu aks dahilinde bu sefer beden ile olan ilişkinin ötesinde suyun kentsel yapılı çevre ile teması üzerine disipliner söylemler aktarılır. Haydar Paşa rıhtımını inşa sırasında ziyaret eden İhsan, tanık olduğu deniz-kara arasında oluşan kesiti, intizam ve ameliyat anlatıları ile üretir. Küçük ölçekli, geçici strüktürler ile üretilen deniz hamamlarının aksine bu rıhtım kesitte kalıcı bir yapısallık barındırır. Suyun tam çizilemeyen afaki çizgisine karşılık rıhtım inşasında oluşturulan net sınır, İhsan için bir başarı imgesine dönüşür. "Deniz gördüğümüz yerleri meydan haline getiriyorlar" söylemiyle de denizin karaya dahil edilebilecek bir yüzey olduğunun altı çizilmiş olur. Böylece deniz, inşa edilebilen bir dolgu yüzeyi olarak şehre katılır.

Son olarak montaj hattının en sağında kalan üçüncü aks olarak '**hayali karşılaşmalar**' imgesi belirir. Bu aks, deniz banyosunun deneyimlenme sürecine dair anlatılar içerir. İhsan'ın Avrupa'da deneyimlediği plaj onu şaşırtan pratiklere sahiptir. Kadın ve erkeklerin bir arada gerçekleştirdiği kullanım, İhsan için zengin bir eş bulma amacından öteye gidemez. Öte yandan dergi içerisinde bir öykü dahilinde verilen deniz banyosu deneyimi anlatısı, bu ortak kullanımı arzular niteliktedir.



Şekil 4.3 : Deniz banyosu / süre-imge montajı.



Şekil 4.3 (devam): Deniz banyosu / süre-imge montajı.

İstanbul'da deniz hamamı kabininde hiç görmediği birine aşık olan bir adam üzerinden gelişen öykü, bu coğrafyada pek de olmayan bir hayali karşılaşma alanı olarak bu mekânı tekrardan üretir.

Deniz banyosunun anlatılar ile üretimi bu üç aks dahilinde, dergi sayfalarından süreye yayılarak okuyuculara aktarılır. Buluntu anlatılar ile ürettiğim süre-imge ise, bu üretimi görünür kılan yoğunlaştırılmış bir yeni anlatı imgesi olarak hem okumayı kolaylaştırdığını hem de bu mevsim özelinde üretilen mekânın toplumsal olana katılımı üzerine düşünmeye ve yeni akslar keşfetmeye davet ettiğini düşünüyorum.

4.4 Fabrika

Fabrika, kelime anlamı olarak Latince'den türeyen ve işlik, imalathane gibi anlamlar ile ortaya çıkar. Fabrika imgesi, özellikle Tersane ve Tophane gibi devlet bazlı imalathaneler ile beraber İstanbul'un ilk endüstrileşen zamanlarından itibaren bilinen bir imgedir. Yine de 19.yy. içerisinde fabrika, makineler ile düzenlenen işleyişi ve içerdiği üretimin hızlandırılması anlamı ile evrensel olarak keskin bir değişime uğrar. Dolayısıyla zaten tahayyülde mevcut olan imge, hızla fabrikayı ve içerisindeki düzeni tekrar tekrar inşa eden ve sonra bu inşayı deneyimleyen bir imgeye doğru evrilir. Servet-i Fünûn'da 'fabrika'[116] başlığı altında kazı sahasından çıkarılan ve

[116] Fabrika odaklı Servet-i Fünûn sahasından çıkarılan anlatılar kronolojik olarak şöyle sıralanır: Çukulata Fabrikası, 24, 1891; Gaz Fabrikaları, 37, 1891; Süt Fabrikası, 40, 1892; Demir Çubuk Fabrikası, 44, 1892; Dökme Fabrikası, 46, 1892; Feshane-i Amire, 60, 1892; Kağıt Fabrikasının Açılışı, 91, 1892; Bursa'da İpek Fabrikası, 101, 1893; Ocak Dumanlarından Şikayet (Fabrika Dumanları), 120, 1893; Sanayi ve Nisvan, Kadınların Çalışma Alanları, 126, 1893; Fabrikatörün Hiddeti (Hikaye), 129, 1893; Osmanlı Tütünleri Ve Reji İdaresi (Tütün İmalatı), 149, 1894; Amerika'da Buhar Makinası Üretecek Fabrikaların Açılması, 152, 1894; Almanya Şeker Fabrikalarında Şeker İmalatı, 153, 1894; Porselen Fabrikası, 154, 1894; Erdek Konyak Fabrika Turu, 155, 1894; Çelik Fabrikasına Usta Çelebi, 161, 1894; Hereke Fabrika-i Hümayun, 174, 1894; Künyesi Bira Fabrikası, 195, 1894; Erdek'de Aleks Kotoroni Efendi'nin Eski Konyak İmaline Mahsus Büyük Fabrikası, 226, 1895; Türk Fabrikalarından (Tuğla Fabrikaları), 231, 1895; Fanila Fabrikası Resimleri, 232, 1895; Paşabahçe Fabrikası, 236, 1895; Paşabahçe Mum Fabrikasının Derunu Ve Mumculuk, 245, 1895; Cam Fabrikalarından İstifade, 247, 1895; Aba Fabrikası, 249, 1895; Balıkesir'de Fabrika Tesisi, 251, 1896; Paşabahçede İsperemçet Fabrikasının Açılışı, 255, 1896; Karamürsel'de Tesis Olan Fes Ve Çuka Fabrikası, 256, 1896; Bilecik Ve Civarından Bulunan Harir (İpek) Fabrikası, 263, 1896; Bira Fabrikası Ve Yaz Mevsiminde Bira Sarfiyatı, 274, 1896; Elektrik Fabrika-i Hümayun'da İmal Olan Çanakkale Boğazına Mahsus Elektrik Aynası ile Makinesinin İnşaaiyyesi, 299, 1896; Osmanlı Kibritleri (Küçük Çekmece Fabrikasını Bir Ziyaret), 393, 1898; Artezyen Kuyusu Fabrikası, 667, 1904; Lyon'da İpek Fabrikası, 723, 1905; Hereke Fabrika-i Hümayunu - Yeni Çuha Fabrikası, 740, 1905; Dünyanın En Küçük Fabrikası, 754, 1905; Hereke Fabrika-i Hümayunu Ziyaret, 794, 1906; Hıfzü's-Sıhhat Sanayi Ve Fabrikalarda Kazaların Men'i İçin Müzeler, 842, 1907; Itriyat Ve Itriyat Fabrikaları, 882, 1907; Almanya'da Kadın İşçiler, 854, 1907; Fransa'da Çırak Mektepleri Ve Fabrikalarda Talim Ve Sanat, 891, 1908; Amerika'da İşçi Kadınlar, 898, 1908.

süreçlendirilen anlatıların odak içerikleri şu şekilde sıralanır: fabrikayı ve onun şehir ile kurduğu bir takım uzuvlarını aşkın bir boyutta tahayyül ettiren anlatılar, fabrikayı ve onun nizami işleyişini inşa eden anlatılar, çoğunlukla İstanbul ve çevresinde inşa edilmiş olan fabrikalara yapılan geziler ile fabrikanın deneyimini aktaran anlatılar.

Fabrika tahayyülleri

Fabrika, İstanbul'da sayıca Avrupa ve Kuzey Amerika şehirlerine göre az da olsa, Servet-i Fünûn'un 1891 yılında yayına başladığı düşünülürse, fiziksel mekân olarak mevcutta inşa edilmiş bir imgedir. Feshane-i Amire'yi tanıtan bir yazıda bu üretim yeri için, "Avrupa fabrikalarından numune alınarak tanzim edilmekte bulunmuş [düzenlenmiş] olduğundan dolayı nazar-ı kâriine [okuyucunun bakışına] arza şayan [yakışan] ebniye-i aliyedendir [yüce binalardandır]"[117] diye belirtilir (İhsan, 1892d). Dolayısıyla, ideal, salt olan fabrika imgesi, Avrupa'dan alınan bilgi dağarcığı ile kurulduğu Servet-i Fünûn yazarları tarafından açıkça savunulur.

Fabrikanın yapısal olarak dışarıdan da seçilebilen ve şehir siluetine katılan bacası ve yaydığı duman imgesi üzerinden kurulan anlatılar, özellikle tahayyül ekseninde baskın görünür. Servet-i Fünûn'da ilk kez İstanbul'da çekilen bir fotoğrafın Viyana'da klişesi hazırlanarak basıldığı 27 numaralı nüshada Tophane Caddesi'nin fotoğrafı belirir. Görseli açıklayan metin içerisinde, 'sevimli' **[;sokak]**ı, 'Kasr-ı Hümayun'ü, 'Saat Kulesi'ni anlattıktan sonra imge içerisinde belli belirsiz görünen fabrikaları, yaydıkları duman üzerinden okuyucunun tahayyül etmesini bekler. "Caddedeki cuş u huruş [neşe ve ahenk], meydandaki heybet, fabrikaların bacadan savurduğu san'at [hünerli] dumanı, boğazın gösterdiği latifet [güzellik] Beylerbeyi sırtının irae eylediği [gösterdiği] hoş manzara karşısında nazar pek mütelezziz [lezzet duyulan] kalır"[118]

---

[117] "Bu nüshada enzar-ı kâriine vaz ettiğimiz resim Feshane-i Amire'nin heyet-i hariciyesini irae eyler. Feshane-i Amire müessesat-ı sanayi-i devlet ebed-i müddetten olduğu gibi elyevm saye-i mekarimvaye-i cenab-ı şehriyaride ziyadece âsâr-ı intizam göstermeye başlamış ve **Avrupa fabrikalarından numune alınarak tanzim edilmekte bulunmuş olduğundan dolayı nazar-ı kâriine arza şayan-ı ebniye-i aliyedendir**. Binaenaleyh bu nüshada yalnız mezkûr Feshane-i Amire'nin manzara-i hariciyesini gösteriyoruz. Fakat gelecek nüshalarda derununa dair resim derç etmek ve fabrika hakkında tafsilat vermek dahi mukarreratımızdandır" (İhsan, 1892d). Çeviri: (Nuhoğlu, 2012).

[118] "İstanbul'da gayet sevimli bir cadde vardır ki yanındaki Tophane Dairesi'nin pişgâhını da ortasındaki Kasr-ı Hümayun ve Saat Kulesi ile nazara heybet verir bir büyük meydan işgal eyler. O meydanın bir cephesi cadde diğer cephesi deniz ile işgal olunmuştur. Diğer iki tarafları ise fabrikalardır. Bu nüshamızda enzar-ı kâriine arz ettiğimiz resim o meydan ile caddeyi fabrikaları ve Büyük Daire'nin bir parça yüzünü gösterir. Resme dikkatle af-ı nazar olunursa nazar fabrikaların üstünden, oradaki bacadan atlayarak boğazın bir kısmına tâ Beylerbeyi üzerine kadar müntehi olur.

diye belirten yazar, kentsel mekânın barındırdığı hem yaşantının, hem insan eliyle düzenlenen mekânların hem de topoğrafyanın sunduğu bakış imkânlarının yanına fabrika ve onun dumanını da kentin imgesine katar (İhsan, 1891d). Fabrika, İstanbul siluetini oluşturan elemanlardan biri olur. Dolayısıyla **[;büyük şehir]** manzara anlatısının içerisinde kendisine yer bulur.

Fabrikanın şehrin yaşantısına sızan duman anlatısı, her zaman bu şekilde romantize edilerek kurulmaz. "Etrafı fabrikalarla çevrelenmiş bir merkez medeniye" hakkında spesifik bir şehirsen bahsetmeden yazan Ahmed İhsan (1893e), böyle bir şehirden uzaklaşan bir yolcunun "şehri bir duman içinde gördüğünü"[119] belirtir. Fabrikaların sayıca çok olduğu erken endüstrileşmiş coğrafyalardan bahsettiği belli olan İhsan, "bu duman gayet kirli bir sık tül gibi şehri örtmüştür" diye ekler. Fabrikanın dumanının romantik imgesinden ziyade "memleketlerin üstüne siyah bir duman çökertmek binaların boyalarını karartmak, insanların ak ciğerlerini kirletmek çürütmek cihetlerine müsaade vermek de caiz değildir"[120] diye belirterek, fabrikayı bir önceki bahiste konumlandırdığı şehrin tahayyül manzarasından derhal çıkarır.

Fabrika inşaları

Fabrikanın inşası onun kurguladığı üretimi hızlandıran düzeni de inşa etmek demektir. İmgelerin dahilinde, fabrika, aynılaşan tüm taşıyıcı sistemi, makineleri, işçileri, depolanan ürünleri ile sıra sıra dizilmiş bir düzen ekseninde kurulur. Çelik (2015a),

---

Caddedeki cuş u huruş, meydandaki heybet, fabrikaların bacadan savurduğu sanat dumanı, boğazın gösterdiği zerafet Beylerbeyi sırtının irae eylediği hoş manzara karşısında nazar pek mütelezziz kalır" (İhsan, 1891d). Çeviri: (Nuhoğlu, 2012).

[119] "Merakiz-i medeniyede sanayi terakki eyledikçe yani medeniyetin terakkisi ve ihtiyacat-ı beşeriyenin bir nisbette tevsi sebebiyle günden güne darülsanailer fabrikalar çoğaldıkça büyük şehirler için hıfz-i sıhhat nokta-i nazarından hayli muhazır-ı tevellüd etmektedir. Fabrikaların teksiri demek her nevi makinelerin teksiri demek olduğundan her türlü çarkları çevirerek bir mahsul-i sanayi ortaya koymak yahut ziya-i elektriği husule getirmek için müteaddid ocaklar yakılıp buhar kuvveti elde edildiğinden bu mamulat-ı zanaatkarane için birçok ihtirafat vuku bulmakta ve ocaklardan kara bulut gibi geriye ve şedid raihalı dumanlar cevv-i havaya doğru savrularak şehrin üzerinde rahatça teneffüse mani, hasılı sıhhate muzır bir keşif sis husule gelmektedir. **Etrafı fabrikalarla çevrelemiş bir merkez-i medeniye** araba şimendifer sahiline ise vapurla takrib eden bir yolcu **şehri bir duman içinde görür**. Bu duman gayet kirli bir sık tül gibi şehri örtmüştür" (İhsan, 1893e).

[120] "Dumanı çekmek için hayli dikkat ve emin sarfıyla külfetli surette inşa olunan ocaklar mademki bu hizmeti göremiyor, meseleyi başka suretle hale çalışmalı ve terakkiyat-i madeniyenin verdiği fevaidden istifade ederek gösterilen yollarda, biraz tarif edilen aletlerle dumanların defa çaresine bakmalıdır. Eğer hükümetler, belediyeler; sıhhi meclisler fabrika sahiplerini hal hazırda kullandıkları makineleri tecdide icbar ederlerse dumanlardan memleketleri kurtarmak da kabil olur. Şüphesiz fabrika sahipleri bunun için mesarif-i ihtiyar edeceklerdir. Fakat bu adamların cüzi masraftan kaçması için **memleketlerin üstüne siyah bir duman çökertmek binaların boyalarını karartmak, insanların ak ciğerlerini kirletmek çürütmek cihetlerine müsaade vermek de caiz değildir**" (İhsan, 1893e).

düzen kavramını, modernlikle eşdeğer görülmüş bir kavram olarak tarif eder ve Tanzimat sonrası söylemin simgesi olarak oldukça egemen olan bir tutum olduğunu belirtir. Osmanlı imgeleri üretenler de; geometri ilkeleri, simetri, eksenler ve düzeni oluşturan dengelerin olabildiğince farkında olarak kurarlar. Belirli bir kompozisyonun tasarısı, hem onun içeriğinde gösterdiği ögelerin düzenlenişinin sergilenmesi hem de imgenin teknik mizanpajı ile ilgili düzenlemelerin gerçekleşmesi ile mümkün olur.

İmgelerdeki elemanların kompozisyonel düzenlemelerinin yanı sıra, fabrikanın işleyişinin de düzenlenen inşası anlatılarda sıklıkla ortaya çıkar. Heterojen yapıda üretilen ürünlerin fabrika sayesinde tek tipleşmesi İhsan için övgü dolu bir anlatı olur. Cibali Tütün Fabrikası'nın tanıtıldığı bir yazıda "mukaddema [eskiden] Osmanlı tütünleri ziraaten muhtelif fabrikacılar tarafından alınarak başka başka tarzlarda kıyılıp terbiye olunmakta iken Reji idaresinin teşkilinden [meydana gelmesinden] sonra tertibat yeknesak [değişmez düzenlemeler] olmuş"[121] yazarak, fabrikayı fabrika yapan en önemli inşalardan biri olan ürünün standartlaşması övülür (İhsan, 1894a).

Fabrikanın kurulumu ile beraber toplumsal yaşam üzerinde de çeşitli inşalar anlatıya dönüşür. "Rejide dikkat olunduğu erkekler ile kadınlar salonlarının birbirinden ayrı bulunduğu"[122] (İhsan, 1894a), "maden ocaklarında, kömür madenlerinde kadınlar çalışmakta idi fakat ahiren [son zamanlarda] kadınların maden ocaklarına inmeleri mani olunmuştur"[123] (İhsan, 1907i), "bir kaç ütühane tesis olunmuş ve buralarda ütü ve kola yapmak için kafi miktarda kadın işçi bulunamadığından buralarda ayrıca erkek işçiler istihdamına mecburiyet görülmüştür"[124] (İhsan, 1907i) gibi çeşitli anlatılar

---

[121] "Osmanlı tütünleri yalnız memalik-i Osmaniyede sarf istihlak olunan mahsulat-ı arziyen dahiliyeden değildir. Bu tütünlerin şöhreti bütün dünyaya şayi' olmuş ve kıymeti gerek zevk-i aşinayan, gerek erbab-ı fen tarafından tasdik edilmiştir. Hemen medeni alemin her köşesine Osmanlı tütünleri ithal olunmakta ve her yerde en kibar sınıf tarafından sarf edilmektedir. **Mukaddema Osmanlı tütünleri ziraaten muhtelif fabrikacılar tarafından alınarak başka başka tarzlarda kıyılıp terbiye olunmakta iken Reji idaresinin teşkilinden sonra tertibat yeknesak olmuş** ve hazine-i devlete de hayli iran temin edilmiştir" (İhsan, 1894a).

[122] Rejide pek ziyade **dikkat olunduğu erkekler ile kadınlar salonlarının birbirinden ayrı bulunduğu** da şayan kayıddır. Herhalde Reji ziraiyle münasebetinden kat'i nazar fabrikalarını tütünlerimizin mükemmeliyeti nisbetinde tanzime çalışmıştır. İki kıt'a resimimizde bu müddeamıza delildir" (İhsan, 1894a).

[123] "**Maden ocaklarında, kömür madenlerinde kadınlar çalışmakta idi fakat ahiren kadınların maden ocaklarına inmeleri mâni olunmuştur**. Bu memnuiyet nisvanın başka işlerle meşgul edilmemeleri maksadına mebnidir. Kadın işçilerinin yevmiyeleri de sevk-i senelerde yüzden on ve on beş raddesinde tezyin olunmuştur" (İhsan, 1907i).

[124] "Prusya'da tanzim edilmiş olan istatistiklere göre Almanya'da sanayi şayan memnuniyet bir halde olup kadın işçilerin adedi de gittikçe ziyadeleşmektedir. Sanayinin terakkiyatı fakir ve muhtaç kadınlara iş bulunmasına müsait olduğu gibi bazı fabrikalarda ve mağazalarda kadınların hizmetine

ışığında, toplumsal cinsiyet odaklı bir ayrım ile ürün ve cinsiyet arasında kurulan bir tür ilişki üzerinden fabrikanın yaşayışına dair inşalar aktarılır. Fabrika ürünleri gibi çalışanları da tikel özne değil, aksine istatistiki sayılar ile ifade edilen bir düzenin parçasıdırlar: "Beher [her bir] sandıkta yedi bin iki yüz kutu ve beher kutuda elli kibrit bulunduğu nazar-ı dikkate alınınca tam 56275000 kibrit eder. Bu kadar kibrit iki yüz kadar amele elinden geçerek on sekiz türlü ameliyat sayesinde meydana gelmektedir" (İhsan, 1898b).

Bir diğer düzen inşası, zaman üzerinden kurulandır. Mesai saati kavramı ve kitlelerin çalışma zamanını düzenleyen uygulamalar ile **[;mesken]** ve fabrika arasında işçiler için bir ürün bandı gibi düzenli işleyen bir zamansallık üretilir. Özellikle kadın işçiler için bu düzenleme İhsan için oldukça kritiktir. Bu gibi uygulamaları Almanya fabrikaları üzerinden aktaran İhsan (1907i), kadınların mesai saatleri için "bir kısmı sabahleyin erken fabrikaya gider, öğleye kadar çalışır, hanelerine avdet eder [geri döner]. Diğer kısmı öğleyin fabrikaya gelerek akşama kadar çalışır"[125] belirtir. Böylelikle bu kadınların "hanelerinin meşgulesi için vakit bulduklarını" yazarak fabrika ve ev arasındaki düzenlenen zamansal kurguyu aktarır. Neredeyse sekteye uğramayacağı öngörülen zaman kurgusu anlatısı, erkek işçiler üzerinden kurulmazken, grev vb. üretimi aksatan anlatılar da fabrikanın inşasında öngörülmez. Dolayısıyla, aslında tek tipleştirilmeye çalışılan bir kitlenin, bir arada bulunarak ürettikleri karşılaşmaları hiçe sayar.

Fabrika deneyimleri

Fabrika, dışarıdan tahayyül edilen imgesinin yanı sıra, Servet-i Fünûn sayfalarında çok sayıda iç mekândan alınan imge ile de belirir. Fabrikanın içerisini deneyimlemek bir nevi turistik bir eylem olarak anlatıya katılır. "Bursa'nın ipek ticaretinin ehemmiyeti hakkında söz söylemek fazla olduğu gibi Bursa'yı ziyaret edenlerce işbu ticaretin

ihtiyaç görüldüğü halde kâfi derecede işçi bulunamamaktadır. **Birkaç ütühane tesis olunmuş ve buralarda ütü ve kola yapmak için kâfi miktarda kadın işçi bulunamadığından buralarda ayrıca erkek işçiler istihdamına mecburiyet görülmüştür**" (İhsan, 1907i).

[125] "Kadınların çalışmakta olduğu mensucat fabrikalarıyla meşin fabrikalarının bir kaçında işçiler iki kısma ayrılmıştır. **Bir kısmı sabahleyin erken fabrikaya gider, öğleye kadar çalışır, hanelerine avdet eder. Diğer kısmı öğleyin fabrikaya gelerek akşama kadar çalışır**. Bu suretle işçi kadınlardan bir kısmı sabahları ve bir kısmı da öğleden akşama kadar **hanelerinin meşgulesi için vakit bulurlar**. Ailelerinin iaşesine medar artacak kadar da para kazanmış bulunurlar" (İhsan, 1907i)

zuhuru olan fabrikaları gezmek de en hoşa giden temaşadan olmakta"[126] olduğu yazılırken fabrika, bir şehrin ziyaret edilecekler listesine girer (İhsan, 1893a). Çoğunlukla, imgeler ile beraber yazarların da tarifleri ile okuyucular, kağıt mekânından fabrikaları deneyimlemeye başlarlar. İstanbul'da inşa edilmiş olan birkaç fabrikaya ziyaret yapılarak, bu ziyaretler adım adım tarif edilir. 1898 yılında 'Osmanlı Kibritleri Küçük Çekmece Fabrikasına Ziyaret' başlıklı yazısında İhsan (1898b), "yalnız biliyordum ki Küçük Çekmece'de bir fabrika yapıyorlar. Acaba yapıldı, bitti mi? Mahsul çıkarıyor mu? Buraları malumum değildi"[127] diye belirterek, farklı bir sebeple tanıştığı fabrikanın sahibi ile beraber ziyaret gerçekleştirir.

İhsan'ın heyecanı yazı dilinde çok belirgin derecede sezilir. Fabrikaya adımını atar atmaz, "asıl kapıdan içeri girdiğimiz zaman bütün darü's-sınaielere [fabrikalara] mahsus bir şematet-i safiyane [saf şamata] kulaklarımızı doldurdu"[128] diye betimleyerek, imgeler ile sunduğu görsel anlatıya işitsel bir anlatı da ekler (İhsan, 1898b). "Kuvve-i buhariyenin sevkiyle [buhar kuvvetiyle] dönüp durmakta olan

---

[126] "Bursa maarif müdürü Azatlı Said Bey bir idaremiz tarafından alınmış bir takım latif fotoğrafların gazetemize ihda edildiğini, 99 numaralı nüshamıza mumaileyhin bir fotoğrafından imal ettirilen resim derç olunurken söylenmişti. Bugün de Said Bey Efendinin bilhassa gazetemiz için aldığı bir diğer güzel resmi ilk sayfamıza derç eyliyoruz, resim Bursa'da meşahir-i ticaraneden Kolayan Efendi'nin ipek fabrikasından bir kısmının derunuyla amelenin suret-i iştigalini gösterir ki fotoğraftan ototipi usulüyle Viyana'da yaptırılmıştır. **Bursa'nın ipek ticaretinin ehemmiyeti hakkında söz söylemek fazla olduğu gibi Bursa'yı ziyaret edenlerce işbu ticaretin zuhuru olan fabrikaları gezmek de en hoşa giden temaşadan olmakla** bu hususta dahi ilave-i makal nabecadır. Gazeteler sütununda şehir-i mezkur ipek ticaretinin emr-i tavsiye için saya-i sanayaiye hazret padişahıda tesis olunan darülharirin her gün tefsilatı görülüyor, kezallik ipek ticarlığının Hüdavendigar vilayeti mahsulat-i mahalliyesinde en mühim add olunduğu biliniyor. Biz burada yalnız ipek fabrikalarından birinin derununu kariine irae ile resimli gazetecilik vazifesini ifa eder ve bu vazifeyi ifa-i hususunda bize fotoğraf almak ve göndermekle muavinat eden Said Bey Efendi'ne teşekkür eder ve bu gibi himmetlerinden daima tevalisini rica eyleriz" (İhsan, 1893a).

[127] "Ne yalan söyleyeyim, gazeteci olmak sıfatıyla ayıp ama Mösyö Taverniye ile kesb-i ülfet edinceye kadar memleketimizde bir kibrit fabrikasının işlemekte olduğundan haberdar değildim. **Yalnız biliyordum ki Küçükçekmece'de bir fabrika yapıyorlar. Acaba yapıldı, bitti mi? Mahsul çıkarıyor mu? Buraları malumum değildi**. Hâlbuki fabrika geçen sene Mart'ının ikinci gününden beri işliyor, yevmiye on beş sandık kibrit çıkarıyormuş. Beher sandıkta yedi bin iki yüz kutu ve beher kutuda elli kibrit bulunduğu nazar-ı dikkate alınınca tam 56275000 kibrit eder. Bu kadar kibrit iki yüz kadar amele elinden geçerek on sekiz türlü ameliyat sayesinde meydana gelmektedir. İşte şu makalemizde her gün yakmakta bulunduğumuz kibritlerin bu on sekiz ameliyat sayesinde nasıl meydana geldiğini anlayacağız" (İhsan, 1898b). Çeviri: (BOUN, 2019).

[128] "Fabrika Çekmece istasyonunun on dakika kadar ilerisinde, Çekmece Gölü'nün mahreci sahilinde, düzlük bir noktadır. Biz Ayastefanos'tan oraya hayvanlarla gitmiştik. Şimdi teftişat-i seneviyesini ifa ederek Paris'e avdet etmiş olan müessis Mösyö Taverniye'den başka orada fabrikanın dâhiliye müdürü Mösyö Ceym ve umur-ı ticariye müdürü Aleksanyan Efendi ve mühendislerden Mösyö Onore bizi karşıladılar. **Asıl kapıdan içeri girdiğimiz zaman bütün darü's-sınaielere mahsus bir şematet-i safiyane kulaklarımızı doldurdu**. **Kuvve-i buhariyenin sevkiyle dönüp durmakta olan birçok makinelerden çıkan bu şamata hakikaten pek ziyadeydi**" (İhsan, 1898b). Çeviri: (BOUN, 2019).

birçok makinelerden çıkan bu şamata hakikaten pek ziyadeydi" yazarak, fabrikanın düzen üzerinden işleyen üretimi hakkında oldukça etkilenmiş olduğunu aktarır. "Bilemem nedendir; ben fabrikalara mahsus bu gürültüyü çok severim; her an bir mahsul çıkaran bir yığın alet cedidenin [yeni aletin] hareket daimesinden [sürekli hareketinden] nazarım çok mütelezziz [lezzetli] olur. Onun için fabrika heyet idaresinin biraz istirahat edelim diye ettikleri teklife bakmadım, derhal destgahlar [tezgahlar] arasına doğru ilerledim." İhsan (1898b), fabrikada keresteden kibrite dönüşen süreci on sekiz aşamadan geçen anlatı ile aktararak, "yevmiye on beş sandık kibrit çıktığını" belirtir. Onun hem heyecanlı hem de aşama aşama düzeni aktaran yazı dili ile beraber okuyucu da fiziksel olarak fabrikada bulunmadan, mekânda işleyen düzenli üretime tanık olur. Dolayısıyla, fabrika, tahayyül-inşa-deneyim ekseninde, sıkı sıkıya sürekli tekrar tekrar düzen üreten bir anlatı olarak toplumsal modern mekânda yerini alır.

Çıkarımlar

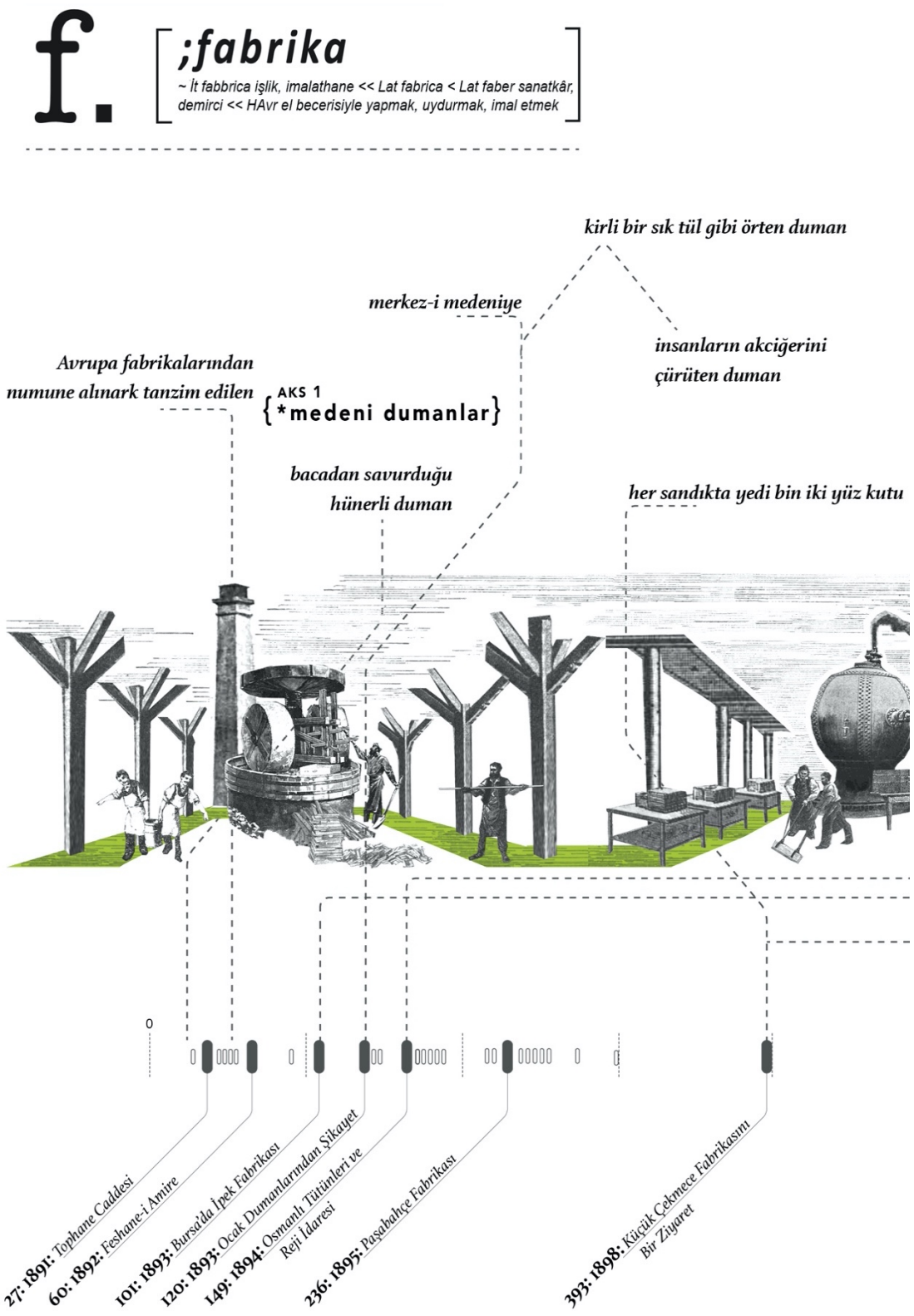
Fabrikanın anlatılar ile toplumsal mekânın üretimine katılmasını Şekil 4.4'de ortaya serdiğim montaj ile görünür kılıyorum. Dergi içerisinde hem gravür hem de fotoğraf olarak beliren bu mekân bazen dışarıdan bazen de içeriden temsil edilir. Montaj içerisinde üç farklı yapısı bozulmuş fabrikanın içerisine bir bakış atmayı mümkün kılan bir anlatı üretiyorum. Bu çatısız fabrikaları birbirine bağlayan renkli hat ise, fabrikaların büyüklüğünü vurgulayan derin perspektiflerini imler. Montaj dahilinde fabrikaya dair dergi içerisinde biriken anlatıların süre-imgesini oluşturan üç aks tespit ediyorum.

Montaj hattı soldan sağa doğru takip edildiği takdirde fabrikayı üreten ilk süre-imge aksını '**medeni dumanlar**' adını verdiğim imge oluşturur. Fabrika tahayyülünde başlıca unsur olan duman imgesi, üretimin sekteye uğramadığını vurgulayan bir anlatı üretilmesine yardımcı olur. "Hünerli dumanlar" üreten fabrikalar medeniyetin merkezinde konumlanan mekânlar olarak tahayyülde yer eder. Çok geçmeden medeniyet için şart koşulan bu dumanların akciğerleri çürüten anlatısı da dergide yer edinir. Böylece, hem gerekliliği vurgulanan hem de sakıncalarının ele alındığı tereddütlü bir medeniyet tahayyülü oluşmuş olur. Montajın ilk fabrikası da bu tereddütü yansıtır bir şekilde zorlanan insan pratiklerini gözler önüne serer. Fabrika, üretime dair makinelerden ziyade insan gücünün öne çıktığı pratikler ile medeniyet uğruna bedenleri zarar gören insanlar ile üretilir.

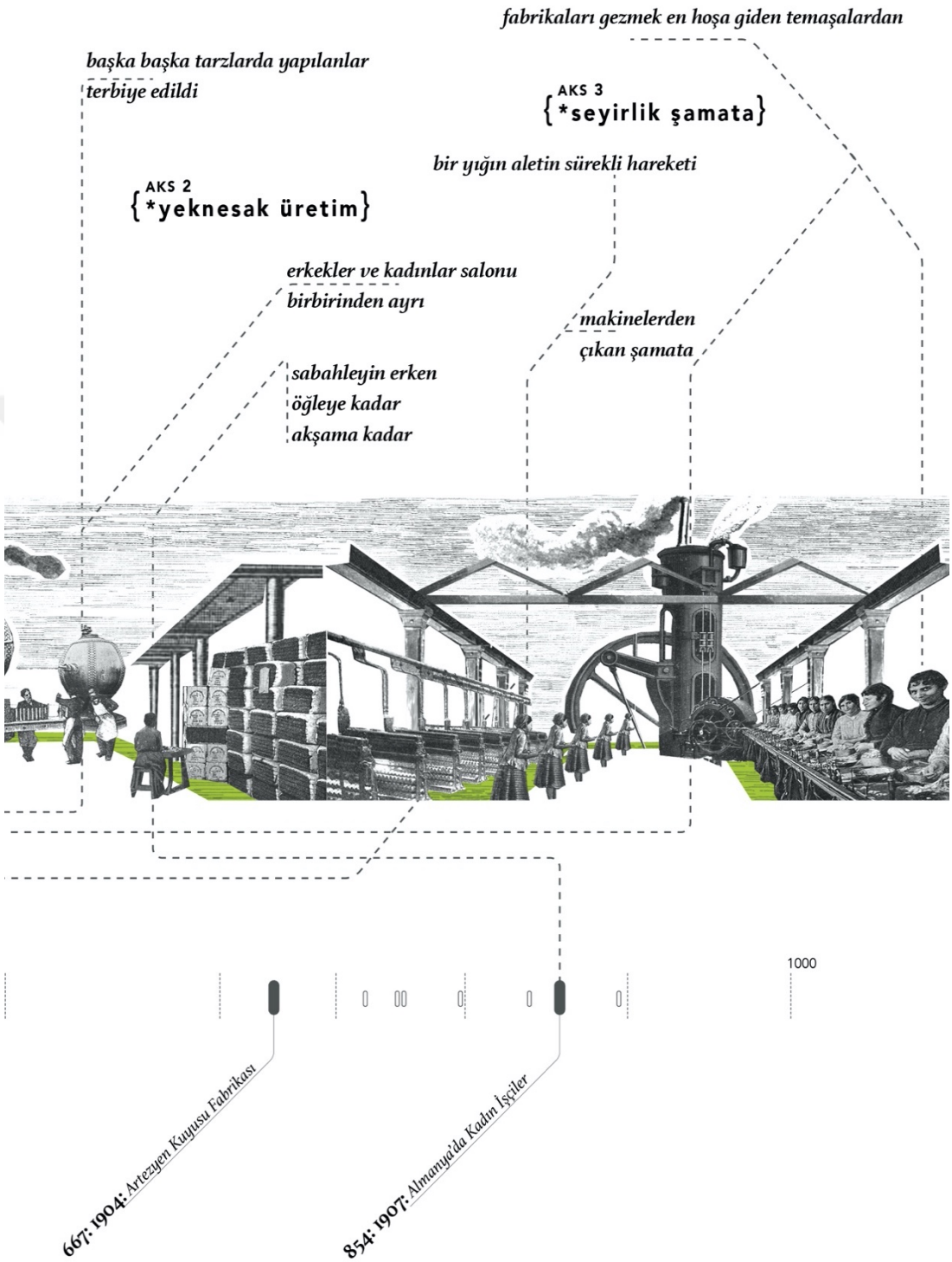
Montaj hattında ikinci aks olarak '**yeknesak üretim**' imgesi belirir. Aks dahilinde fabrikanın aralıksız üretim yapan bir mekân olarak inşası ortaya çıkar. Farklılıkları standartlaştırmaya yarayan makinelerin üretime dahil edilmesi, İstanbul'da faaliyet gösteren fabrikaları da içerin anlatılar ile aktarılır. Sadece malların üretimine dair bir düzenleme inşa edilmez, ayrıca insanların çalışma saatleri de vardiyalar ile keskin homojen zaman dilimlerine bölünür. Böylece aralıksız bir üretimin inşası ile fabrika disipline edilmiş olur. Montajın orta kısmında bulunan fabrika dahilinde, her gün aynı sayıda üretimi yapılan paket paket malların tutanağını tutan işçiler de bu anlatının parçası olurlar.

Son olarak montaj hattının en sağında kalan üçüncü aks olarak '**seyirlik şamata**' imgesi belirir. Bu aks, İstanbul'da sayıları artan fabrikalardan birini turistik bir gezi edasıyla deneyimlemeye giden İhsan'ın anlatısıyla şekillenir. Bir yığın makine ile koparılan şamata İhsan'ı büyüler. Aralıksız üretimin artık seyirlik bir övgü imgesine dönüştüğü bu aksın montaj kısmında beliren imgesi ise, birbiri ile aynı olması beklenen insanların mekânı oluşturan kolonlar, makineler gibi sıralanmasıdır. Konumu diğer elemanlara benzer bir üslup ile sabitlenen bu işçiler, aynı malların farklılıklarının terbiye edilmesine benzer bir üslupla dizilirler. Kamera karşısında aynı pozisyonda farklı bakışlar atan işçi kadınlar seyrin bir parçası olarak fabrika mekânının kompozisyonuna bu şekilde katılmış olurlar.

Fabrikanın anlatılar ile üretimi bu üç aks dahilinde, dergi sayfalarından süreye yayılarak okuyuculara aktarılır. Buluntu anlatılar ile ürettiğim süre-imge ise, bu üretimi görünür kılan yoğunlaştırılmış bir yeni anlatı imgesi olarak hem okumayı kolaylaştırdığını hem de bu seyirlik mekânın toplumsal olana katılımı üzerine düşünmeye ve yeni akslar keşfetmeye davet ettiğini düşünüyorum.



Şekil 4.4 : Fabrika / süre-imge montajı.



Şekil 4.4 (devam): Fabrika / süre-imge montajı.

4.5 Köprü

Servet-i Fünûn yazarları, mekânsal anlatılar arasında belki de en çok köprüler üzerine yazmayı severler. Henüz sadece proje olanlar da, inşaatı bitmiş olanlar da, tarihi önem atfedilen köprüler de sık sık anlatılarda yer bulur. Köprünün yapılma nedenine cevap olarak neredeyse her anlatı, iki farklı mekânın 'rabt' edilmesi [bağlamak] üzerine kurulur. **[;Büyük şehir]**ler içerisinde kurulan köprü anlatılarında bu eylemi **[;yer altı]**nda tüneller ile de yapılabileceği öngörülür, fakat genelde daha zahmetli, pahalı ve tehlikeli olacağı öngörülerek köprüler tünellerin önüne geçer. Tabi, köprü gözle okunur, görünür bir mekân olduğu için imgelerinde bir gösteri de inşa eder. Dünya'nın en uzun, en yüksek köprüsünün yapımını izlemek adeta ulusların yarışını izlemek gibidir. Bu anlamda, Osmanlılar yarış dışıdır. Bu coğrafyada da, özellikle demir yollarının inşası ile birlikte, çokça köprü yapılır ve dergi sayfalarında sık sık ortaya çıkar, fakat yine de bu köprüler ile kurulan anlatılar, ne kadar uzun açıklıklar geçtiği değil, aksine, ulusun merkez ile rabt ettiği taşraların ve oradaki taşralıların memnuniyeti üzerinden şekillenir. Servet-i Fünûn'da 'köprü'[129] başlığı altında kazı sahasından çıkarılan ve süreçlendirilen anlatıların odak içerikleri şu şekilde sıralanır: köprülerin tasarlanma süreçlerini nedenleri ile aktaran ve onları birer gösteri imgesi olarak tahayyül ettiren anlatılar, köprülerin nasıl inşa edilebileceğini ve inşa sürecindeki teknolojik öykünmeler içeren aktaran anlatılar, köprü üzerinden geçiş deneyimini aktaran anlatılar.

[129] Köprü odaklı Servet-i Fünûn sahasından çıkarılan anlatılar kronolojik olarak şöyle sıralanır: Müteharrik Köprü (Misisipi Nehrinde Şimendifer ve Yayan Mürurına Mahsus), 44, 1892; Akköprü (Akköprü'nün Tarihi), 62, 1892; Dünyanın En Cesim Köprüsü, 88, 1892; İpten Ve Telden Köprüler, 95, 1893; Bursa (Sed Başı Köprüsü), 99, 1893; Demir Köprüleri, 108, 1893; Ulu Abad Köprüsü, 109, 1893; Telü'l-Cemase Köprüsü, 127, 1893; Fransa'da Bir Köprü İnşaatı Tasviri, 145, 1893; Köprü İnşaatı, 149, 1894; Ren Nehri Üzerinde Bir Köprü İnşaası, 153, 1894; Manş Denizi Üzerinde Köprü İnşaatı, 151, 1894; Londra Kalesi Köprüsü, 178, 1894; Amerikan İnşaatı Demir Köprü, 189, 1894; Amerika Demir Köprüleri, 191, 1894; Misisipi Nehri Üzerindeki İnşa Edilen En Büyük Köprü, 193, 1894; Çin'de Nehr-i Asfer Köprüsü, 197, 1894; Kerontal Köprüsü, 200, 1895; Almanya ve Amerika'daki Yüksek Köprüler, 201, 1895; Galata Köprüsünün İnşaatı, 243, 1895; Balta Limanı Köprüsü, 256, 1896; Şuşice Köprüsü, 257, 1896; Kirmasti Köprüsü, 306, 1897; Boğaziçi'nde Uygun Yere Köprü Teklifi, 308, 1897; Almanya Askeri Şimendiferleri – Köprü İnşaatı, 350, 1897; Mütenevvia Malumat – Köprüler, 524, 1901; Yafa - Nablus Tariki Üzerinde Köprüler Ve Resm-i Küşadı, 655, 1903; New York'un Yeni Asma Köprüsü, 682, 1904; İngiltere'de Bir Asma Köprü, 807, 1906; Newyork'ta Yeni Asma Köprü, 811, 1906; Amerika'da Demir Köprü İnşası, 822, 1907; Cesim Bir Köprü, 825, 1907; Amerika'da Kebek Köprüsünün Kısmen Yıkılması, 858, 1907; İstanbul Postası - Galata Köprüsü, 1089, 1912.

Köprü tahayyülleri

Köprü bir tasarı alanıdır. Malzemesiyle, geçtiği uzunluğuyla, yapılma gerekçesiyle ve en kesitindeki içeriğiyle bir tasavvur alanı aralar. Servet-i Fünûn'da çoğunlukla imge olarak, bazen sadece metin olarak, proje olan, yapılıp yapılmayacağı kesin olmayan köprü anlatıları ortaya çıkar. Bu da okuyucuların teknolojisiyle dönüşen çoğul köprü imgelerini kağıt mekânı üzerinden tahayyül etmesini pekiştirir. Özellikle zamanında çok da imkânlı gözükmeyen denizlerin üzerinden köprü ile geçilmesi heyecanla takip edilir. "Bu köprü 870 metre tulünde ve Hudson körfezi üzerinde yapılacak ve iki demir kule üzerine asma olacak, bu kuleler bir birinden 700 metre fasılada bulunacak, köprü sudan 45 metre irtifada duracak"[130] gibi çeşitli sayılar verilerek, tasarı halindeki köprülerin büyüklüğü inşa tekniklerinin sağladığı olanaklar üzerinden övülerek hayal edilir (İhsan, 1894e). Aynı şekilde, köprülerin kesitleri de oldukça düzenlenmiş bir yaşantı geçişi tahayyülü içererek, köprüyü **[;şehir]**e bağlayan bir yeni **[;sokak]** olarak tahayyül ettirir: "Resimlerde görüldüğü vechle [tarzla], tramvaylar için dört yol yapılmış, en ortadaki kısım da **[;şimendifer]**e ayrılmıştır. Tramvay yollarının üzerinde yayaların geçmesine mahsus yüksek mahal vardır. Bisikletle köprüyü geçecek olanlara mahsus yol da bunun yanındadır" (İhsan, 1904). Hem yaya hem de **[;vesait-i nakliye]** araçlarına ayrılmış alanların mükemmel düzenlenmiş hali ile karmaşık bir şehir sokağı algısından düzenlenmiş bir akış tahayyülü ile, şehrin mevcut sokaklarına da ilham olan bir alan hazırlanmış olunur.

İngiltere ve Fransa'yı birbirine Manş Denizi üzerinden "Dünyadaki köprülerin en cesimi olduğu gibi umumen inşaatında en mühimlerinden"[131] olacak bir köprü ile

---

[130] "Demirin inşaat-ı cesimedeki vazifesi sevk-i derece ileri gitmiştir, Eyfel Kulesi buna en güzel misal olduğu gibi demir yollarındaki demir köprülerde en mükemmel delailidindendir, fakat demirle iş görmek de son derece cesaret ve terakki gösterenler Amerikalılardır; Amerikalıların demir inşaatından numune olarak bu nüshamıza bir köprü resmi derç eyliyoruz. Köprü henüz yapılmamıştır. Fakat yakında Amerika'nın New York beldesinde meydana gelecektir, **bu köprü 870 metre tulünde ve Hudson körfezi üzerinde yapılacak ve iki demir kule üzerine asma olacak bu kuleler bir birinden 700 metre fasılada bulunacak, köprü sudan 45 metre irtifada duracak** binaenaleyh altından her türlü vapurlar geçecektir. Şu hesapça Hudson körfezi köprüsü ilim-i sanayi ve inşaatta ehemmiyet-i fevkaladeyi ihraz eyleyecektir" (İhsan, 1894e).

[131] "Ekdamca Manş Denizi üzerinde bir köprü inşasıyla üzerinden şimendifer geçirmek tasavvuru vardı. Bu köprü **Dünyadaki köprülerin en cesimi olduğu gibi umumen inşaatında en mühimlerinden** madud bulunacak idi. Fakat henüz köprü tasavvuru kabul edilmemiştir. Bu defa bir mühendis de Manş Denizi altından gayet cesim çelik borularun biri biriyle birleştirilmesinden ve kargir ayaklar üzerine istinad ettirilmesinden vücuda getirilmek şartıyla bir tünel inşaasını teklif etmiştir. Bu tünel çifte olarak inşa edilecek ve biri İngiltere'den Fransa'ya ve diğeri Fransa'dan İngiltere'ye giden katarlara tahsis olunacaktır. Bu tüneller içinde elektrik şimendiferleri işleyecektir.

bağlamak hayali bir çok kez gündeme gelse de yapılamaz (İhsan, 1894b). Bu köprü önerisinin ehemmiyetle muayene edildiği belirtilerek "fennen köprünün inşasında" bir sorun teşkil olmadığı, ancak olsa olsa, "Britanya adasının hariçle ittisalını [birleşmesini] istememesi"[132] olduğu haber edilir (İhsan, 1893l). Dolayısıyla, köprü üzerine kurulan tahayyüller kapsamında, sadece mühendisler, müteahhitler değil, aynı zamanda siyasetçiler de aktif rol oynar. Bir köprünün iki mekânı bağlayıcı olma fikri, her zaman o kadar da olumlu karşılanmaz.

Benzer bir köprü hayali, İstanbul Boğazı üzerinden kısa bir haber olarak belirir. "Mösyö Hartman, Boğaz için bir noktasında Rumeli ve Anadolu cihetlerini köprü ile vasl [birleştirme] ve tehvit için kariben [yakın zamanda] hükümet-i seniyyeye [yüceye] bir layıha [tasarı] takdim edecek imiş"[133] şeklinde belirtilen haber kapsamında, var olup olunmadığı belli olmayan proje hakkında bir imge sunulmaz (İhsan, 1897b). **[;Şimendifer]** hattı ile iki yakayı birbirine bağlayacak olan bu tasarı teklifinin akıbeti ise belirsizdir. Yine de, özellikle 20.yy'ın ikinci yarısında oldukça aktif olan Boğaz üzerinde köprü imgesinin söylemselliği yanında oldukça basit bir anlatı içerdiği düşünülür. Köprü imgesi, henüz İstanbul'a baskın bir şekilde katılacak bir gösteri imgesi olmaz.

Köprü inşaları

Ahmed İhsan 1901 tarihli 'Köprüler' adlı uzunca yazısında, köprülerin inşai teknikleri tarihi aktarır. Dergideki diğer yazılara kıyasla kapsamlı bir anlatı sunan İhsan,

---

Şayed bu tasavvur kabul olunursa icrası için 375 milyon frank sarfına ihtiyaç görüleceği tahmin edilmektedir. Bu miktar da köprüye sarfı tahmin olunan paranın nısfidir" (İhsan, 1894b)

[132] "Yakınlarda yine bu köprüden bahis olunmaya başlamıştır. Köprünün projesi Süveyş kanalı müteahhitlerinden (Şenaydır) namında bir muktedir zat tarafından tanzim olunmuş idi. Köprünün inşası meşkalat-i fenniyeye tesadüf etmeden evvel İngiltere hükümetinin memnutuna hedef oluyordu. Herhalde **Britanya adasının hariçle ittisalını istemiyorlardı**. Foler Vebenteraman Beker namında olan ve İngiltere'nin meşhur Fort köprüsünü inşa eden muktedir mühendisler tarafından (Şenaydır)'ın projesi tasdik olunmuştur. Beker şu yolda idare-i kelam etmiştir: 'ne kadar cesim görülürse görülsün Manş Denizi üzerindeki köprü projesi bütün mühendisler tarafından ehemmiyetle muayene edilmelidir, çünkü ilimlerine ve marifetlerine itimat olunan zevat tarafından meydana konulmuştur. Bu köprünün cihet-i fenniyesini ve masraf-ı muhamminesini müzakere için Paris ve Londra'da içtima ettik. Hesabat-i evliyesinin icrasından sonra projeyi kabul eyledik. **Fennen köprünün inşasında meşkalat yoktur**. Umur-i maliyesince tahdis edecek meşkalat da defa olunabilir.' Bu köprünün inşası için lazım gelen sermaye temin edilmiş ve her şeyi hazırlanmıştır. Fakat adem-i cesaret ile bu gibi teşebbüsat-ı cesimede daima tesirden hali kalmayan zanniyat ve itikadat işi tehire uğratıyor" (İhsan, 1893l)

[133] "Monitor'un rivayetine göre Anadolu şimendiferi ümur-i fenniye müdürü **mösyö (Hartman) Boğaz için bir noktasında Rumeli ve Anadolu cihetlerini köprü ile vasl ve tehvit için kariben hükümet-i seniyyeye bir layıha takdim edecek imiş.** Mumaileyh İsviçre sermaye daranından bir sendika heyeti dahi teşkil etmiş imiş" (İhsan, 1897b).

gözlerini Osmanlı coğrafyasına doğru doğrultmazken, ilk örnekleri mekânsız, teknolojinin gelişimi ile de Avrupa ve Kuzey Amerika'da inşa edilen örneklere yöneltir. Yazısına başlarken, "iki köprü kadar birbirine müşabih [benzeyen] ne olabilir?"[134] gibi bir spekülatif soru atarken, hemen ulusların geçirdiği "hayat-i ictimaiye ve siyasiyedeki tahviller [dönüşümler]" sebebiyle çeşitli memleketlerin farklı köprü inşaaları olduğunu belirtir (İhsan, 1901a). "Bazen adi bir geçitten, bazen kalesiyle, istihkamıyla [korunağıyla] koca bir şehirden ibaret olan köprülerin şeklen" farklılaştığını vurgulayan İhsan, köprü inşa tarihi üzerine ilginç bir tespiti vardır. Aktardığına göre, ilk ve son köprüler "müteharrik [hareketli]" idi. İnsanlığın terakkiyatı "daima bir daire üzerinde devreden ibaret olmayıp bir helezon üzerinde daima yükselmekten ibaret olduğunu" savunur. Burada farklı zamanlardan örnek verdiği iki köprü; vahşi hayvanlardan korunma için göl içerisinde yerleşen halkların hareketli ahşap köprüleri ve altından zırhlıların geçmesi için ya açılıp kapanan yada yükselip alçalan çelik konstrüksiyonlu köprülerdir. Bu anlamda, İhsan (1901a), iki örneği de hareket etme eyleminden ötürü aynı tarihsel anlatı içerisinde ele alırken arada kalan zaman için ise, "koca bir medeniyet" olduğunu yazar.

İhsan, bu arada kalan zaman için, köprülerin inşai faaliyetinin gelişimini malzemeleri üzerinden aktarır. Önce ahşap olan köprüler, İhsan için pek önemli değildir ve oldukça eski bir zamanda kaldığını, "Thames nehrinin yüz on iki köprüsü içinde yalnız bir tanesi ahşap" olduğunu vurgular (İhsan, 1901a). Sonrasında, taş köprülerden bahsederken, bu köprülerin **[;büyük şehir]** ile entegre olan yaşantısı üzerinden övgüler yağdırarak, "taş köprülerin bir çok memleketlerde adeta bir **[;sokak]**, bir pazar haline geldiğini" yazar. Son eşik olarak demir köprülere gelindiğinde ise, İhsan, uzun açıklık geçtiklerinin hakkını verir ama "o eski latafet [güzellik] sanatkaraneleri [sanatçıya yakışır halleri]" kalmadığını belirtir. "Asma köprülerle bir örümcek ağında geziliyor zan olunuyor"[135] diyerek, aslında dergi sayfasında sıklıkla yerleştirdiği bu

---

[134] "**İki köprü kadar birbirine müşabih ne olabilir?** Halbuki muhtelif memleketlerin muhtelif medeniyelerine atf-ı nazar edilecek olursa **bazen adi bir geçitten, bazen kalesiyle, istihkamıyla koca bir şehirden ibaret olan köprülerin şeklen** pek ziyade değiştiği görülür. Şüphesiz bu tebdilatın en birinci sebebi **hayat-i ictimaiye ve siyasiyedeki tahvillerdir**. Fakat köprü inşası için lazım olan mevad-i asliyet nevi ittirilmemiş olsa idi fen ne kadar terakki ederse etsin bundan bir netice-i hüsne istihsal olunamazdı" (İhsan, 1901a)

[135] "Terakkiyat-i fenniye köprülerin faidesini tezyid ile beraber sıkletlerini, hacimlerini taklil-i cihetine masruf olmuştur. Azmine-i tarihiye ibtidalarına köprüler birer taş zıfr gibi muhib idi, insan bir kaleden geçiyorum zan ediyordu. Sonra köprüler birer sokağa tahvil etti. Daha sonra taştan bir sefineye

köprü imgelerinin bir nevi alayını ederek, Paris'te yeni inşa edilen köprüye övgüler yağdırır: "Nihayet son yapılan üçüncü Aleksandr köprüsünün ise geniş, güzel bir caddeden farkı kalmamıştır." İhsan, köprü inşa etmeyi bir mühendisvari sayısal veriler üzerinden okumak yerine, bir görsel temsil ve içinde barındırabileceği yaşantılar üzerinden okumayı tercih ediyor. Bu da anlatı olarak, köprünün bir toplumsal mekânın parçası olmasına katılıyor. Yine de anlatısını kurarken köprüleri malzemelerine göre kategorize ederek disipline ediyor. Bu malzemelerden olmayan diğer köprüler ise bu disipliner anlatının dışında bırakılıyor.

Köprü deneyimleri

Toplumsal mekânın bir parçası olarak köprü deneyiminin aktarımı 1912 yılında ortaya çıkar. Nüshanın kapak görselinde Galata Köprüsü'nün yenilenme inşaatı sırasında çekilen bir fotoğraf okuyuculara sunulur. Bu temsil, tam da o an ve orada olan bir temsildir. Köprü adeta bir Gordon Matta Clark işi gibi iki parçaya kesilmiş durumdadır. Ayrı parçaları bir araya bağlayan iskele gibi bir parçada ise birikmiş bir insan kalabalığı belirir. Sol taraftaki yeni köprü parçası ile sağ taraftaki eski parçanın değişim süreci esnasında yaşanan fena bir manzaranın vücut bulduğu vurgulanır. Bir haftadır yeni inşa edilen köprünün parça parça yerine takılması için bir uğraş olduğunu ve ahalinin nasıl fena bir manzaradan geçmeye mecbur bırakıldıklarının altı çizilir. Ahmed İhsan, köprünün yenilenme çalışmaları haberini, derginin her hafta içeriğinde yer alan İstanbul Postası kısmında yer verir. Siyaseten olup biten bir çok mesele olmasına rağmen İstanbulluların düşüncelerinde tek yer edinen meselenin yeni köprünün inşası olduğunu belirtir. On gündür binek veya motorlu araçların kullanımına kapalı olan köprüden sadece yayalar geçiş yapar. Bunu yaparken de türlü zorluklar yaşayan insanlar için İhsan (1912), "eski ve yeni köprü arasından geçerken biraz düşünmek hakikaten pek çok incelikler ve öğütleri"[136] içereceğini vurgular.

---

benzemeye başladılar. Demir zuhur eder etmez köprülerin bu nazar-i sıkleti hafif etti. **Asma köprülerle bir örümcek ağında geziliyor zan olunuyor**. **Nihayet son yapılan üçüncü Aleksandr köprüsünün ise geniş, güzel bir caddeden farkı kalmamıştır**" (İhsan, 1901a)

[136] "On gün oluyor ki Galata köprüsü üzerinden dört ayaklı hayvan mahlukatın, yahud motorlu vesait nakliyenin geçtiği bu kadar; şimdi orası bu defa da, yaya kalan biçare İstanbul ahalisinin güzergahıdır. Hem öyle güzergah ki yenilenme muamelesinin başladığından beri zorluklar, mahrumiyet ve hususa ibret gibi muhtelif safhalar gösteriyor; kısaca gazetemizin ilk sayfasında bir fotoğrafını gördüğünüz **eski ve yeni köprünün geçmek ve geçerken biraz düşünmek hakikaten pek çok incelikler ve öğütleri** kapsamaktadır. Ne tuhaf, eskiyen İstanbul tarafında! Yenileme Galata'dan başlıyor... Acaba bu da ilerlemeler ve tebdidiyatın İstanbul'a geçeceğini anlatmak için mi? Dikkatle araştıran bir nazar

Yenilemenin Galata tarafından başladığı yazılırken, bir yandan da terakkiyatın bu yol ile İstanbul tarafına geçeceği sorgulanarak heyecan duyar. Tam da bu noktada İhsan, okuyucuyu dergi sayfasından onunla beraber köprüyü yürümeyi sağlayan bir deneyim anlatısı ile devam eder. İstanbul tarafından başlayan bir yolculuk ile eş zamanlı bir yürüme eylemi aktarır. Eski köprü üzerindeki eskimiş tahtalardan geçer. Mekânsal olarak bitişik olmayan ve dolayısıyla sirkülasyonda zorluk yaşanan eski ve yeni köprü bağlantısına gelindiğinde, toplumsal eleştiri de içeren bir benzetme ile karşılık verir: "efkar-ı atikayı [eski fikirleri] terk eyleyip efkar-ı cedideye [yeni fikirlere] alışmaktaki büyük zorluklar gibi köprü üzerinde dahi eskisinden yeniye ayak atmakta güçlük ve tehlike ziyade"[137] (İhsan, 1912).

İstanbul tarafından akıp gelen insan kalabalığının dar bir boğazdan yeni köprüye bağlantısını "coşkulu ve şamatalı bir nehrin denize bağlantısı" olarak betimleyen İhsan (1912), yeni köprüye adım attığında kendisini birden bire başka bir dünyada bulur. "Evet, İstanbul'un alıştığımız manzaralarına nispeten başka dünya!!" diye tanımlarken, bu dünyayı İstanbulluların ayaklarının alışmadığı kadar düzgün ve geniş yaya yollarının varlığı ile insanları güler yüzlü ve handan eylediğini vurgular.

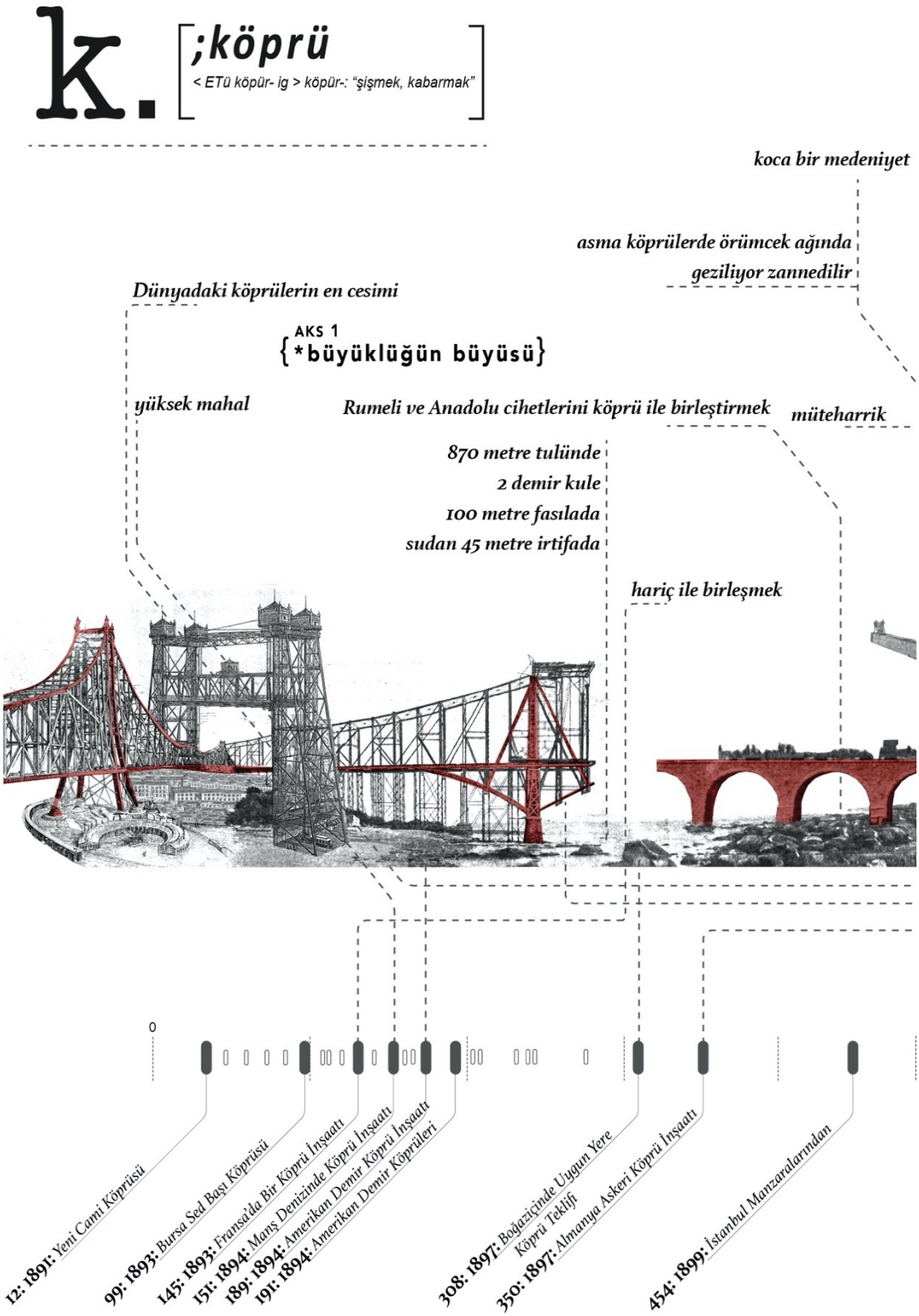
"Biraz sonra, geniş başlayan yeni köprü caddesi daralıyor ve nihayet kasvetli Karaköy meydanına düşüyorsunuz! O zaman latif bir rüyadan uyanmışlara mahsus hazin ile etrafa bakıyorsunuz; fakat etrafa bakmak, düşünmek mümkün mü?"[138] diye tarifleyerek köprü yürüyüşünü tamamlayan İhsan, farklı manzaralar ve farklı deneyimler ile köprünün tam bir dönüşüm halini resmeder.

---

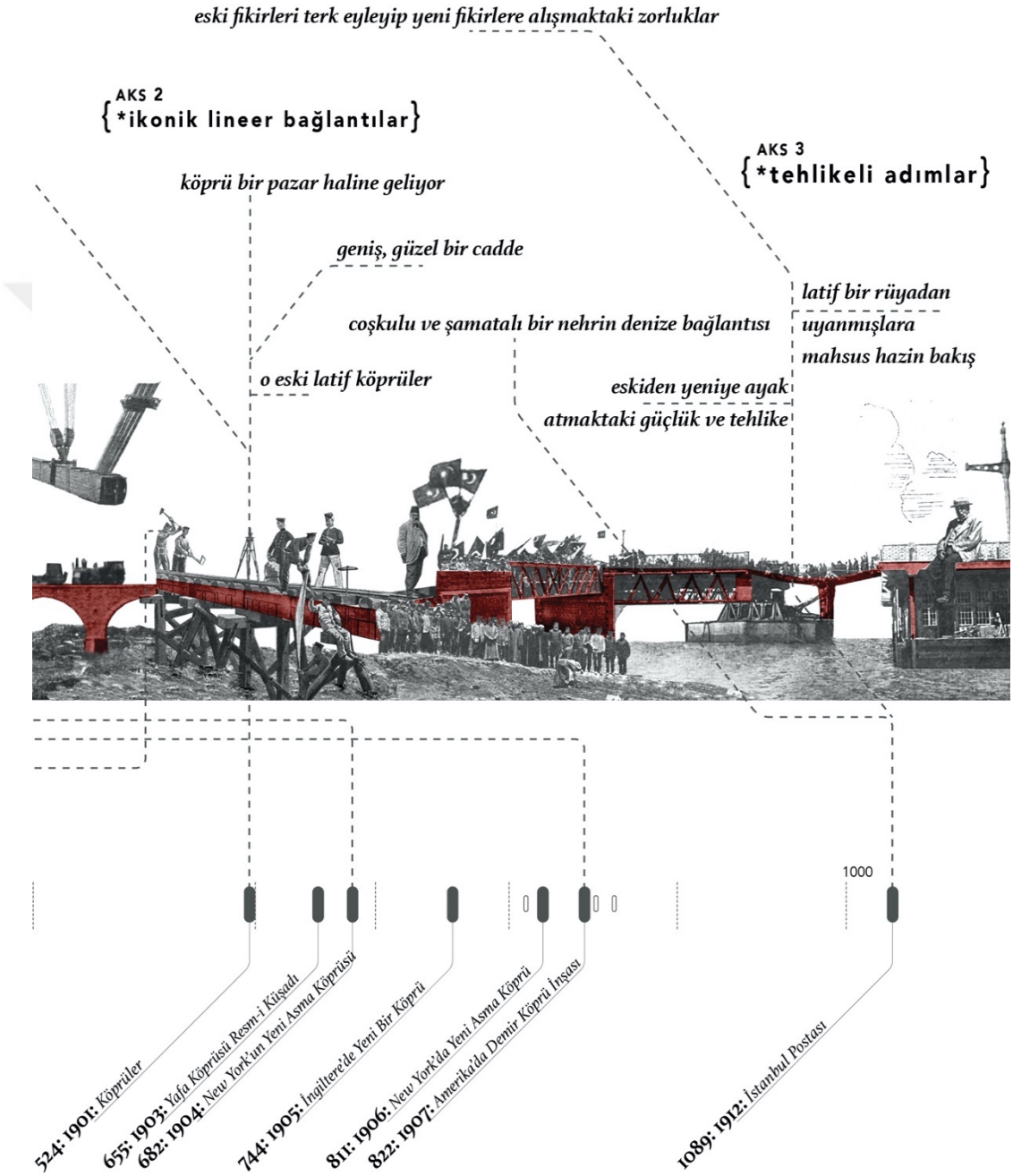
ve dikkatli adımlarla İstanbul tarafından köprü üzerinde yürümeye başladığımız gibi karşı sahile ilave olunan yeni kısmına geçip bittabi heyecana uğruyoruz..." (İhsan, 1912).

[137] "Söz verilen ve yaşlı cisr-i cediye (Atik)'in eskimiş tahtaları üzerinden geçiyoruz; sonra dar bir geçit mahaline geliyoruz ne burası eskiylen ile yeniylen alemin bitişmesidir; **efkar-i atika terk eyleyip efkar-i cedideyle alışmaktaki büyük zorluklar gibi köprü üzerinde dahi sekisinden yeniye ayak atmakta güçlük ve tehlike ziyade...** İstanbul tarafından akıp gelen insan cereyanı, geniş bir mecradan gelen bir nehir yavaş yürüyenin bir denize dar bir köprüde girmesinden meydana gelen **coşku ve şamataya benziyor**; sonra insan birden bire kendini başka dünyada buluyor..." (İhsan, 1912).

[138] "**Evet, İstanbul'un alıştığımız manzaralarına nispeten başka dünya!!..** Gayet geniş ve düzgün bir cadde etrafında İstanbul'un eski caddeleri kadar geniş yaya yolları kenarında Arap tarz mimarisinde yapılmış latif bir parmaklık ve yükselen elektrik sütunları, kısaca beton yüzüyle bir Avrupa huzurunuza çıkıyor. Ve insanın kalbine ne aşikar-i tarif bir vesait geliyor, sonra ayaklarımızın alışılmamış olduğu düzgün yaya yolunda adımlar atıyoruz, güler yüzlü ve handan oluyoruz, ilerliyoruz; fakat bu gönül açıklığı çok sürmüyor; **biraz sonra, geniş başlayan yeni köprü caddesi daralıyor ve nihayet kasvetli Karaköy meydanına düşüyorsunuz! O zaman latif bir rüyadan uyanmışlara mahsus hazin ile etrafa bakıyorsunuz; fakat etrafa bakmak, düşünmek mümkün mü?** Arkasına otuz tane boş gazetesine yönlenmiş bir hamalın 'Varda!' siması kulağınızı sarsıyor, üzerinize doğru gelen korkunç şehirlilerden kaçmak istiyorsunuz" (İhsan, 1912).



Şekil 4.5 : Köprü / süre-imge montajı.



Şekil 4.5 (devam): Köprü / süre-imge montajı.

Karaköy meydanına indiğinde ise; satıcıların bağırışlarını, hamalların kalabalığını, **[;büyük şehir]**lilerin üzerine doğru gelişinden rahatsızlık duyar. Yeni yapılan köprünün muntazam elektrik direklerinden, geniş ve düzgün yaya yolları onu rüyalara sürükler.

İhsan, Karaköy tarafındaki kasvetli manzaraya bakmaya daha fazla dayanamadığını ve latif rüyayı bir daha görmek üzere köprüye hemen geri döndüğünü belirtir. Yeni köprü üzerinde kenarları yapılmış duraklama balkonlarından birinin içine girerek, köprünün yenilenmesinin acele edilmesi için canı gönülden dua ederek yazısını bitirir. İhsan, köprüyü deneyimlerken, onun lineer hattına sıkıştırılmış bir İstanbul manzarası da tahayyül edebilme fırsatı bulur.

Çıkarımlar

Köprünün anlatılar ile toplumsal mekânın üretimine katılmasını Şekil 4.5'de ortaya serdiğim montaj ile görünür kılıyorum. Dergi içerisinde köprünün görsel anlatıları, hem gravür hem de fotoğraf olarak sıklıkla yer eder. Bu anlatılar arasından seçerek oluşturduğum montaj ise, teknik çizim dağarcığında keskin iki boyutlu bakışa tam uymayan bir görünüş imgesi sunar. Montajı bağlayan renkli hat ise köprülerin ayakta durmasını sağlayan taşıyıcı sistemlerini ve üzerinden geçilen zemini tarar. Bu hat ile bazen kopmalar barındıran birbirinden farklı malzemeler ile yamalı bir köprü üretmiş oluyorum. Montaj dahilinde ise köprüye dair dergi içerisinde biriken anlatıların süre-imgesini oluşturan üç aks tespit ediyorum.

Montaj hattı soldan sağa doğru takip edildiği takdirde körüyü üreten ilk süre-imge aksını '**büyüklüğün büyüsü**' imgesi oluşturur. Köprülerin sayılara dönüşerek üretildiği bu tahayyül ekseninde Dünya'nın en büyüğü olmak ilgi uyandıran bir söyleme dönüşür. Ya uzunluğuyla, ya da yüksekliğiyle bu köprüler yarış halindedir. Yabancı basından alınan birbirinden farklı köprü anlatıları ile bir büyü yaratımının ötesinde şehirle veya insanların pratikleri ile ilgili bir anlatı sunulmaz. Dolayısıyla, toplumsal yaşantıya dair bir tahayyül belirmezken köprü mühendislik harikası anlatıları ile üretilmiş olur.

Montaj hattında ikinci aks olarak '**ikonik lineer bağlantılar**' imgesi belirir. Aks dahilinde insanların inşa faaliyetleri görünür olur. Köprü, bu aks boyunca, zorlu topografya koşullarına karşı insanlığın kazandığı bir zafer olarak anlam kazanır. Engebelere karşı lineer bağlantıları üreten mühendisler ve işçiler başardıkları zaferin

önünde gururla ayakta dururlar. Hem yabancı basından hem de Anadolu'daki demir yolları inşası sırasında çekilen fotoğraflardan üretilen anlatılar dahilinde köprünün büyüklük tahayyülü nasıl bir gösteri anlatısına dönüşüyor ise inşa faaliyeti de bu ikonlaştırılan imgeye katılır. Törenler ve dualar ile açılışı yapılan bu köprüler, iktidarın gücünün inşai faaliyetler olarak gösteriye dönüştüren anlatılar ile dergide yerlerini alırlar.

Son olarak montaj hattının en sağında kalan üçüncü aks olarak '**tehlikeli adımlar**' imgesi belirir. Bu aks, İstanbul'da köprü denilince akla gelen ilk köprü olan Galata Köprüsü ve onun deneyimlenmesi üzerine şekillenir. Tam bu köprünün inşai bir dönüşüm yaşadığı zaman zarfında İhsan, köprü üzerinde yürüdüğü bir deneyim yazısı aktarır. Değişim geçiren köprü, aynı zamanda değişmekte olan bir İstanbul manzarası anlatısına bürünerek atılan her adımın tehlikeli ama bir yandan da "latif rüyalara" gebe bir zeminin üretilebileceği sinyalleri verilir. Eski köprü ile yeni köprü arasındaki derme çatma bağlantı imgesi de bu tehlikeli umuda denk düşen bir geçici köprü olarak montajda yerini alır.

Köprünün anlatılar ile üretimi bu üç aks dahilinde, dergi sayfalarından süreye yayılarak okuyuculara aktarılır. Buluntu anlatılar ile ürettiğim süre-imge ise, bu üretimi görünür kılan yoğunlaştırılmış bir yeni anlatı imgesi olarak hem okumayı kolaylaştırdığını hem de bu cazibe yaratan mekânın toplumsal olana katılımı üzerine düşünmeye ve yeni akslar keşfetmeye davet ettiğini düşünüyorum.

4.6 Mesken

Arapça'dan dile katılmış olan mesken kelimesinin kökeni, sükun kavramından türer. Bu kavram; durgunluk, sakin olmak, hareketsiz olmak gibi anlamlar ile belirerek meskene statik bir sabitlenme anlamı iade eder. Bu anlam, meskeni fiziki olarak bir hareketsizlik alanı ile ifade ettirmekle beraber meskende üretilen pratiklerin anlamlarına dair de böyle bir alan üretilmiş olur. Dolayısıyla, atlasın diğer maddelerine nazaran mesken, yeni tahayyüller ile hızlı değişen bir mekân değil, aksine değişimine karşı direnç anlatıları ile pekişir. Öte yandan yüzyıl başında, nüfusun hızla artması ve kentlere olan göçler ile birlikte mesken üretimi disipliner pratiklerin ekseninde ele alınmaya da başlanır. Hızlı, sıhhi ve ucuz bir konut üretimi üzerine üretilen projelerin dergi sayfalarından aktarımı ile beraber, ev artık satın alınan, bir süreliğine kiralanan, belli bir süre sonra değiştirilen bir metaya dönüşmeye başlar. Bu disipliner pratiklerin

inşa ettiği yeni evler, bir yandan da yeni yaşam pratikleri de kurgular. Dergi sayfalarında evi disipline eden yeni örgütlenmelere karşı bazen öykünmeci bazen de eleştirel bir dil ile anlatılar oluşur. Yine de en nihayetinde ev, sıhhi bir devrim geçirmesi gereken bir mekânsallık ile beraber anlamlaşır. Servet-i Fünûn'da 'mesken'[139] başlığı altında kazı sahasından çıkarılan ve süreçlendirilen anlatıların odak içerikleri şu şekilde sıralanır: yeni yapısal teknolojiler ile evin pratiklerinin dönüşmesi öngörülen tahayyül anlatıları, Avrupa ve Amerika coğrafyalarında belli ekonomik sınıflara toplu bir şekilde üretilen evlerin inşa anlatıları, evin anlamını güçlendirmeye çalışan ve yeni pratikleri deneyimler ile aktaran anlatılar.

Mesken tahayyülleri

Meskene dair tahayyüller Servet-i Fünûn yazarları tarafından sıkça yazılır. Hem evlerin inşasına dair hem de evlerin programına dair yeni hayaller ile şekillenen bu alan, çoğunlukla yabancı basımdan alınan anlatılar eşliğinde, spekülatif etki de gözetilerek sayfalara yerleştirilir. 'Garip evler' başlığı ile de metne dökülen anlatılar ekseninde, farklı barınma tipleri sıralanır. Bu anlamda, dönemin cam ve elektrik teknolojisi mesken mekânını radikal dönüşümler gerçekleştirmesine ön ayak olur. Daha başka birçok "garibe ve mahsulat-ı medeniye ve sanaiyeye zemin olduğu Şikago"[140] şehri, bu anlamda bir laboratuvar gibi işler (Sadık, 1893b). Özellikle, 1893

---

[139] Mesken odaklı Servet-i Fünûn sahasından çıkarılan anlatılar kronolojik olarak şöyle sıralanır: Tavan Arası (Paris Tavan Arası Alemi), 25, 1891; Bir Şehir Numunesi, 90, 1892; Şuunat - Meskenlerin Havasını Tecdid Etmek, 102, 1893; Hizmetkarlara Lüzum Kalmayacak, 106, 1893; Musahabe-i Fenniyye - Camdan Haneler, 110, 1893; Yanmaz Evler, 115, 1893; Sanayi ve Nisvan, 126, 1893; Yürüyen Haneler, 131, 1893; Çamsakızı (Çamsakızı İmalatı), 156, 1894; Musahabe-i Fenniyye - Evlerde Galebelik ve Mahzurları, 193, 1894; Üç Yüz Evler - Her Aileye Mesken Tedariki Çaresi, 216, 1895; Musahabe-i Fenniyye - Odaları Ve Salonları Tenzir İçin Güzel Bir Çare, 221, 1895; Nümayişçilerin Hanelere Hücumu, 240, 1895; Müteveffa Pastörün Hanesi, 244, 1895; Musahabe-i Fenniyye - Elektrik Matbahı, 247, 1895; Şemsettin Sami Bey, 275, 1896; Besim Ömer Bey, 376, 1898; Operatör Cemil Paşa, 378, 1898; Prens Bismark'ın Yatak Odası, 388, 1898; Rumeli Şimendiferi Manzaralarından, 419, 1899; İstanbul Postası - Fonograf, 446, 1899; Mersin'de Muhacırlar İçin İnşa Edilen Haneler, 476, 1900; Sac Şehirler, 626, 1903; Garip Evler, 635, 1903; Ev Yapmak Ve Kiralık Evler, 641, 1903; Amerika Evleri, 706, 1904; Uçar Hane, 726, 1905; Haneler Sergisi, 746, 1905; Amerika Milyonerlerinden Birinin Hanesi, 765, 1905; Tedarik Ve Tanzim-i Mesken, 795, 1906; Tahsil Görmüş Kadınlar Ve Ev Kadınları, 821, 1907; Musahabe - Elektrikli Hanede Bir Ziyafet, 831, 1907; Musahabe - Evlerimizin İçi, 867, 1907; Amerika Elektrik Matbahları, 867, 1907; Fransa'da Ucuz Ve Sıhhi Meskenler, 873, 1908; Apartmanları Gezen Bir Kadın, 875, 1908; Elektrikli Hane, 876, 1908; İnşaatta Bir Tarz-ı Cedid, 882, 1908; Mösyö Kok'un Seyyar Hanesi, 885, 1908; Mesken Ve Destegah Bir Yerde - Sanatkarlar İçin İnşaa Ettirilen Bina, 889, 1908.

[140] "Camdan haneler denince zihin birden bire bunların sıhhiyen kabil-i ikamet meskenlerden ibaret olmadığı ve yalnız bir garibe ibraz etmek, sanat göstermek maksadıyla oyuncak nevinden bazı camcıların camdan gemiler yapması gibi yine camdan birer hane taklidi yapıldığı cihetine sapar. Fakat ikdamca şuunatımızda bir nebzecik camdan tuğla imalini haber verdiğimizi tahattur buyuran kariyen

Dünya **[;sergi]**si ile beraber, sadece yeni makineler ve aletler değil aynı zamanda yeni barınma koşulları da Chicago da ziyaretçilere sunulur. Chicago'da bu serginin de önayak olmasıyla beraber, "inşaat şirketleri ve sermayedarlar tarafından yaptırılan hanelerde hemen tecrübe edilmemiş bir tarz ve suret kalmadığını"[141] yazan Mahmud Sadık (1893b), "büyük, küçük, uzun, enli haneler inşa" edildiğini vurgular. Tekil ev kavramından farklılaştığının farkında olan Sadık, bazı binaların "on beş, yirmi katlı merdivensiz meydana getirildiğini" ve inşaatta hemen her nevi "malzeme-i inşaiye tecrübe olunduğunu" belirtir. Sadık için bu yeni barınma modelleri arasında en çarpıcı görünen camdan hanelerdir. Yüksek binalara veya asansör teknolojisine özel bir ilgi duymazken, cephelerin şeffaflığı ile oluşacak mahremiyet yoksunluğu onu şaşkınlığa uğratır. "Kesin hususi maişetgahı [yaşam yeri] olduğundan cam gibi bir cesim şeffaftan yapılan evlerde nasıl ikamet olunur?"[142] diye sorarken pek de tahayyül edemediği için olsa gerek, "ticaret odaları, yazı daireleri, mağazalar, bazı destgahlar tesis olunacağını ve ailece hususi ikamet pek nadir olacağını" düşünür. Dolayısıyla, camdan haneler ile özel yaşamı birlikte ele alamaz. Halbuki, Chicago başlıca olmak üzere Amerika'nın büyük kentlerinde hızla görünür olacak ve 1920lerin modern mimarlık ekseninde epey tartışmaya açılacak olan bu yeni ev modeli onun tahayyül sınırlarını zorlar. Yine de böyle yapılarda ikametin 'nadir' olacağı ibaresini kullanarak, küçük de olsa bir kapıyı açık bırakır.

Benzer bir eksende, yeni bir inşaat malzemesi ve yapım tekniği olarak betonarmenin aktarıldığı başka bir metinde; **[;köprü]**, su deposu, maden gibi strüktürlerin bu malzeme ile yapılma potansiyelleri sunulur. Öte yandan, konut mimarisinde pek de

---

keram işi daha ciddiyetle takip eder. Camdan haneler gayet muhkem ve kabil iskan binalardan ibarettir. **Bu binaların temeli atıldığı mahal dahi bir çok garibe ve mahsulat medeniye ve sanayiye zemin olacağı olan Şikago'dur**" (Sadık, 1893b)

[141] "Şikago'da meşhur umuminin tesis olunduğu cesim bahçenin civarında inşaata elverişli hayli arazi vardır. Şikago'da bir müddetten beri buraya bir takım akar inşası tasavvurunda bulunuyorlar idi. Akar olarak sıra ile yapılan haneler umumen karlı ve verdiği temettü sarf olunan paraya nazaran fahiş faiz ise de bu gibi akaret daima kaba görülür. Fakat Şikago'da irad olmak üzere **inşaat şirketleri ve sermayedaran tarafından yaptırılan hanelerde hemen tecrübe edilmemiş bir tarz ve suret kalmamıştır**. Gayet **büyük evler yapılmış, küçük, uzun enli haneler inşa** edilmiş bazısına buhar makineleri yerleştirilip kiracılara kuvvat tevzi' olunmuş. **On beş yirmi katlı merdivensiz binalar meydana getirilmiş** ve bu inşaatta hemen **her nevi malzeme-i inşaiye tecrübe olunmuştur**" (Sadık, 1893b).

[142] "Camdan hanelerin kargir ve muhkem inşaat derecesinde rasaneti bulunan ciddi ve cesim meskenler olduğu anlaşıldıktan sonra hatıra bir şey gelir: Hanemiz **kesin hususi maişetgahı olduğundan cam gibi bir cesim şeffaftan yapılan evlerde nasıl ikamet olunur?** Bu hanelerde bir takım **ticaret odaları, yazı daireleri, mağazalar, bazı destgahlar tesis olunacağı için ailece hususi ikamet pek nadir olacaktır**. Elbet aile içinde iki odayı tefrik eden ve gayr-i şeffafiyeti ve halelden masun kalması aranır. Mamulat ticariye ve sanaiye de böyle değil" (Sadık, 1893b).

kullanışlı olmadığı düşünülerek, "betonarme usulünün meskenler inşaatında tatbik olunamaması bu yolda yapılan duvarların istenilen sağlamlığa sahip olmakla beraber ince bulunması"[143] sebebi ortaya atılır (İhsan, 1907d). Yazar için, duvarların kalın yapılması ile pahalı olacağı, ince olduğunda dış ortam sıcaklığından evi koruyamayacağı gibi öngörüler ile betonarme ev tahayyülü oluşamaz. Betonarme duvarı neredeyse yığma bir duvar gibi ele alınır ve dolayısıyla yeni malzemenin hızlı üretim potansiyelleri öngörülemez. Atlasın diğer mekânlarındaki yazarlar, yeni tahayyüllere çok daha fazla inanır ve hızlıca bu coğrafyada dahi kurulumunu ister bir anlatı dili sunarlarken, mesken gibi yaşayış biçiminin sabitliğinin değişimine direnç olan bir mekânsallıkta tahayyüller çeşitli nedenler ile sekteye uğrar.

Bu tahayyüllerin yanı sıra; 'yürüyen haneler' başlıklı bir metinde, tam evin sabit, yerli yerine oturmuş anlamını yıkan yeni tahayyüller eklenecek diye bir ışık yakılırken, "bir binanın tamamen yıkılıp tekrar inşasını"[144] engellemek için üretilen bir bina taşıma teknolojisi aktarılır (Sadık, 1893c). "Binanın tekerlekle üzerine bindirilip matlub olan [istenilen] mahale nakl edilmesi ve yeni temellerin üzerine oturtulması" şeklinde açıklanan bu yöntem ile, çoğunlukla çevresel nedenlerden dolayı yıkılıp tekrar aynısının yapılması gereken durumlarda, evin yeni yerine taşınması öngörülür. Dolayısıyla, evin yer olarak hareket eden bir anlatısı kurulsa da yapı elemanlarının ve yaşantı biçiminin değişmemesi üzerine olan tahayyül bir yandan daha da güçlendirilmiş olur. "Biz yerimizden, yurdumuzdan ayrılmaya tahammül edemeyiz"[145] diyen Paris'li bir yazar da, seyahat etmenin "bir lazıme-i medeniye"

---

[143] "**Betonarme usulünün beton meskenler inşaatında tatbik olunamaması bu yolda yapılan duvarlar istenilen sağlamlığa sahip olmakla beraber ince bulunmasıdır**. Havanın soğukluğu ve hararetinin kolaylıkla nüfuzuna sebep olur. Duvarlar kalın yapılsa pahalı çıkar. Adi kagir inşaattan fazla masrafa razı olunmak lazım gelir. Şu kadar ki demir ve çimentodan bir karışım teşkil etmek üzere vücuda getirilen binalar henüz başlangıç evresinde anılabiliyor. Bir çok mucitler, mühendisler betonarme usulünü, muhtelif tarz ve şekilde ve birer suretle tatbik etmekte, tecrübeler yapmaktadırlar. Bundan dolayı bu usul henüz ilerleme adımını atmaya başlamıştır. Bu usulün esası inşaatta demir ile çimentoyu birleşik bir surette kaplamaktır. Halbuki bu karıştırma sonsuz bir şekil ve heyette meydana getirilebilir. Velhasıl betonarme usulünde inşaat seneden seneye ilerleme etmekte olup bu usulün gelecekte imara pek çok hizmet ve faydası olacağı, tatbikatı git gide teşvik olunacağı kuvvetlen umut edilmektedir" (İhsan, 1907d).

[144] "Amerikalılar Avrupalılar gibi bir tek çareye zihin saptırmıyorlar. Bunlar düşünmüşler: Acaba **bir binanın tamamen yıkılıp tekrar inşası** yoksa binayı askıya alıp istenilen yere kadar yürütmek mi az masraflı olacak? İşte bu masrafı kemal dikkatle takdir ediyorlar. Bu ikinci şekil daha az masrafla icra olunabileceğini anlayınca bila tereddüd **binayı tekerlekle üzerine bindirip matlub olan mahale nakl ediyorlar ve yeni temeller üzerine oturtuyorlar**" (Sadık, 1893c).

[145] "Yer değiştirmekten hiç hoşlanmam. **Biz yerimizden, yurdumuzdan ayrılmaya tahammül edemeyiz.** Herkes seyahat merakına düştüğü, bunu bir lazıme-i medeniye add ettiği halde biz

olarak öne sürüldüğü bir çağda olsa bile, ev değiştirmenin bir felaket olduğunu aktarır (İhsan, 1908a). Yerli yurtlu olma mefhumunun ev üzerinden güçlendirildiği bu anlatı ile beraber, meskene karşı yeni tahayyüllerin direnç mekânizmaları ile karşıtlık yaratıldığı ortaya çıkar.

Yine de, özellikle evin mutfak kısmı hususunda programa dair daha radikal tahayyüller metinlerde belirir. 1900 Paris sergisinde kurulması hayal edilen yeni bir **[;büyük şehir]** içerisinde yer alacak tüm sıradan kentsel fonksiyonların yanı sıra konut yaşantısı bağlamında ilginç bir öneri ortaya atar: "Bu şehir-i cedidede her hanede bir matbah [mutfak] bulundurup yemek pişirmek külfetiyle iştigalden [uğraşmaktan] ise umumi bir matbah tesis edilecek" söylemi ile beraber Mahmud Sadık (1892), "bu gibi tasavvuratın birkaç seneler içerisinde arası alınamaz zan olunur"[146] yazar. Komünal mutfak fikrinin oldukça erken bir dönemde dile getirilse de, Sadık için yine bu tahayyül pek olası gözükmez. Yemek pişirmenin bir külfet olduğu anlatısı ise başka metinlerde de yine ortaya çıkarak evin işleyiş düzenini dönüştürmeye çalışan tahayyüller süreçlenir. İngiltere'de bir gazetede bir kadın yazar tarafından kaleme alınan 'Hizmetkarlara Lüzum Kalmayacak' metninde, "haneden taam [yemek] ihzarı [hazırlama] gürültüsü kalkınca hususat-ı sairesi [başka işler] suhuletle [kolaylıkla] ifa edileceği [yapılacağı]"[147] vurgulanırken, ansızın gelen misafirler için telefon ile lokantadan yemek siparişi yapılacağı tahayyülünü üretir (İhsan, 1893c). "Yemekle beraber icabına göre bir hizmetkar veya hizmetçi kız da gönderileceği"[148] bu sistemin

---

bucağımızdan müddet medede iftiraka tahammül göstermediğimiz için bu nedende hoşlanmıyoruz. Mevcudiyet ailemizin muhitini, kitabesini tebdil etmek ise hiç elimizden gelmez. Hanemizdeki eşyamızdan her birine ayrı ayrı muhabbetimiz vardır. Bunlara hamalların kaba saba elleri sürülmesine, nakl edilmek için kaldırım üzerine yığılmasına tahammül edemeyiz. Öyle zannederim ki bulunduğumuz yerden başka tarafa gidersek istirahat ve saadet aile mahv olacak. Ev değiştirmek bizim için adeta bir felakettir, zevcem ile aramızda talak vukuna muadildir" (İhsan, 1908a).

[146] "Bir zat **bu şehir-i cedidde her hanede bir matbah bulundurup yemek pişirmek külfetiyle iştigalden ise umumi bir matbah tesis edilerek** tamamen kuvaid-i sıhhiyeye riayetle burada ağdiyenin tabi olunup tevzi' edilmesi fikrini meydana koymuştur... **Bu gibi tasavvuratın bir kaç seneler içerisinde arası alınamaz zan olunur**" (Sadık, 1892).

[147] "Madam Lois'in fikrince işte bu suretle İngiltere ve Amerika'da hanede hizmetçi bulundurmaktan ve hizmetçi kahrı çekmekten kurtulmak mümkündür. **Haneden taam ihzarı gürültüsü ve aşçı patırtısı kalkınca hususat-ı sairesi suhuletle ifa edilir** ve hane içinde hayli tadilat vücud bulur. Taam kumpanyasından başka bir de hanenin eşyasını tanzim etmek ve lüzum görülen dikişini dikmek ve levazım sairesini icra etmek üzere adam gönderen bir kumpanya daha teşkil edebilir. Bu kumpanyanın adamı haneye filan saatten filan saate kadar gelir. Tertibatı yoluna koyar gider. Bu suretle kumpanyanın bir iki adamı bir mahalleyi idare eder" (İhsan, 1893c).

[148] "Aşçı şirketleri arasında tabi bütün erbab-ı ticaret arasında olan rekabet zuhur edecektir. Bu suretle her şirket iyi yemek yapmaya ve ucuz vermeye çalışacaktır. Aşçı dükkanı her sabah haneye yemek listesini gönderir ve siparişlerin ne olduğunu anlar... Her keseye elvermek için ise iki üç nevi olur...

Osmanlı ‘ev hanımları’ içinde de oldukça taraftar toplayacağı savunulur. Bu anlamda, mutfak mekânını evin sınırlarının dışarısına taşıyan bu anlatılar ekseninde; yine de üretim, servis ve takibi kadın üzerinden kurgulanmaya özen gösterilerek yavaş yavaş evin içerisine söylemsel olarak iyice konumlandırılacak olan kadın figürü ve domestisite kültü üzerine de tahayyüller açığa çıkarılır.

Mesken inşaları

Meskenin inşa edilmesi üzerine üretilen anlatılarda öne çıkan iki kavram sıhhi ve ucuz olmaları üzerine odaklananlardır. Kentlerin git gide kalabalıklaşması ve savaşlardan dolayı yaşanan toplu göçler nedeniyle ucuz ev üretmek yüzyıl başında yeni evin inşa edilmesi konusu önemli bir tartışma alanı olarak belirir. Bunun yanı sıra, hem dekorasyon modasının değişimi hem de ev içi yeni teknik sistemlerin icat edilmeleri ile birlikte, evin daha sağlıklı bir ortam anlatısı ile inşa edilmesi söz konusu olur. Ahmed İhsan (1903), “bugün Avrupa erbab-i fenni nezdinde ehven [ucuz] ve sıhhate mutabık ev yapmak meselesi tadkik olunmuştur”[149] yazarken bir yandan da dergi sayfalarında görsel olarak sıhhi ve ehven evlerin nasıl yapıldığını tarif ile bunlara ait birkaç model ve resim de göstereceğini belirtir. Bu niyetle ve modelle bir mesken inşaatı Osmanlı coğrafyasında henüz anlatıya dönüşmemesine rağmen, Mersin’de muhacırlar için inşa edilen birbirinin aynısı müstakil konutlar, seremoni ve dualar ile açılışı görsel anlatı olarak dergi sayfasında ortaya çıkar (İhsan, 1900b). Bu anlatı eşliğinde sıhhi konut tartışmasına değinilmez.

İhsan (1903), “mademki herkes bir meskene muhtaçtır, o meskenin şerait-i sıhhiyesi [sıhhi şartları] ne kadar temin olunursa en büyük ehemmiyetle görülen sıhhat meselesi de hasıl olunur [meydana gelir]” yazarken daha ziyade Avrupa ve Amerika ekseninde evin etrafında dönen tartışmaları takip eder. Bu anlamda, “yalnız tefrişatın değil,

---

Telefon tertibatı İngiltere ve Amerika’da pek tamim ettiğinden ansızın misafir gelirse hemen lokantadan yemek istenilebilir... Lokanta **yemekle beraber icabına göre bir hizmetkar veya hizmetçi kız da gönderir**. Aileye ve misafirlerine taam ettirdikten sonra kirli takımları yıkar, lokantaya ait şeyleri alır gider” (İhsan, 1893c).

[149] “‘Larovo Universal’ [Ehven meskenler ve bir yeni sanat] ünvanıyla yazdığı makalesine Lord Rozberi’nin şu sözüyle başlıyor: ‘Sıhhate ve taharete mütabık olmayan meskenlerde yine o meskenlerin tesiriyle sıhhatleri muhtemel olan efradın ıslah-ı ahvaline çalışmak en büyük eyilenlerdendi.’ Şu sözdeki isabet hakikaten pek büyüktür. **Mademki herkes bir meskene muhtaçdır, o meskenin şerait-i sıhhiyesi ne kadar temin olunursa en büyük ehemmiyetle görülen sıhhat meselesi de hasıl olunur**. **Bugün Avrupa erbab-ı fenni nezdinde ehven ve sıhhate mütabık ev yapmak meselesi tadkik olunmuştur**, bunun bütün şerait-i fenniye ve sıhhiyesi ve maddiyesi temel edilmiştir” (İhsan, 1903).

inşaatın da tarzı değiştiğini" vurgulayan yazar, "odaların tavanlarına, pervazlarına yapılan nakışlar, oyalara bedel şimdi duvarlar ve tavanlar devam düzdür"[150] diye belirtir (İhsan, 1907j). Güneş ışığı ve hava akışının evlerde bulunması gereken en önemli iki çevresel etki olarak öne çıktığı anlatılarda, odaları gereksiz dolduran nesnelere, duvarlara asılan halılara, toz tutan kalın perdelere karşı nasihat verici bir dil ile karşı çıkılır. Bunlar yerine, sıhhi ev inşa etmek için hastanelere, laboratuvarlara hatta "eşyadan muarra [arınmış], duvarları parlak ameliyat odalarından pek de farklı olmayan"[151] bir tasarım anlayışı geliştiği görülür (İhsan, 1907j). Ev tasarımını bir fen üretimi olarak görmek isteyen İhsan için, bu durum oldukça anlaşılırdır. Değişen çağın değişen evi olmalıdır ve ona göre "mimarların da çar ve naçar [ister istemez] hıfz-i sıhhat [sıhhati koruma] erbabına mütavaat göstermeleri [baş eğmeleri]" beklenir. "Zaten mimariyyenin şimdi istinad ettiği [dayandığı] fen, hendeseden [şekil bilgisinden] ziyade hıfz-i sıhhattir" yazarak, İhsan (1907j), mimarlığın öncelikli konusunda formdan ziyade fonksiyona doğru bir kayma olduğunu vurgulamış da olur. Oldukça erken bir tespit gerçekleştirmiş olsa dahi, aslında modern mimarlığın da kendi ideolojileri (sıhhi, kullanışlı, süssüz olmak gibi) ile üreteceği belli biçimler setine karşı kayıtsızdır.

---

[150] "Ziya ve saf hava gibi iki lazıme-i sıhhatten odalarımızı, meskenlerimizi hiç bir zaman mahrum bırakmamamızı tavsiye ediyorlar. Bunlardan başka kalın perdelerin, tüylü keçelerin, kıvrıntılı tüllerin, farbalaların ne kadar toz tuttuğunu, bu tozların içinde ne kadar mikroplar barındığını, odaya çok eşya doldurmakla havanın miktarı azalarak bundan ne gibi mahzurlar tevellüd edebileceğini gösteriyorlar. Bütün kuvaid-i sıhhiyeyi yeniden yeniye vücuda getirilen müessesatın tertibat ve nefrişatına dair Avrupa gazetelerinde görülen tarifattan, bunların dahili ve harici menazırını gösteren resimlerden anlıyoruz ki **yalnız tafrişatın değil, inşaatın da tarzı değiştirilmektedir**. **Odaların tavanlarına, pervazlarına yapılan nakışlar, oyalara bedel şimdi duvarlar ve tavanlar devam düzdür.** Hatta bunların mermer kireçle kaplanması bile kâfi görülmeyerek bazı aksamına çini döşenmektedir. Zeminden tahta aksamın kaldırılmasına, aşağı katlara mermer, üst katlara çimentodan yapılan ve balat denilen merbu-i sanai taşlar ferş edilmesine lüzum görülüyor. Duvarlara değil, zemine bir halı yaymak bile münasıb add ediliyor. Hele kalın ve kırıntılı perdeler, çarçuhlar, resimler, oyuncaklar büsbütün kuvaid-i sıhhiyeye mugayir ve zevaidden itibar olunur. Evlerimizin içini o surette inşa etmeye ve tefriş eylemeye müsait gösteriliyor ki bir odanın bir salonun bütün eşyası (?) makinesinden çektiği, kaynar su içine atılıp yıkandığı ve temizlediği zaman asla bozulmasın, yani bu suretle tathir olunabilecek bir meziyette olsun. Oda, salon, pencere, zemin, tavan, duvar, her taraf ara sıra tulumbalarla sıcak su sevk olunup bol bol su ile yıkanabilsin" (İhsan, 1907j).

[151] "Yatak odalarındaki lavabolar, geniş kaseler, porselen ibrikler de şimdi itibardan sakattır. Bol bol su akan iki musluk bulunsun birinden sıcak, diğerinden soğuk su aksın. Yüz, el böyle yıkansın diyorlar. Hatta Amerika'nın yeni tarz inşaatında her yatak odasının yanına bir de küçücük hamam yapıyorlar. Velhasıl hafz-ı sıhhat erbabı salonları, yatak odalarını, hanelerin bütün aksam ve teferrüatını hastahanelerdeki mermer döşeli, **eşyadan muarra, duvarları parlak ameliyat odalarından pek de farklı olmamak üzere** tasvir-i ve tarif-i sıhhiyeyi tamamı tamamına tatbik eylemeye gayret ediyorlar. **Mimarlar da çar ve naçar hafz-ı sıhhat erbabına mütavaat gösteriyorlar. Zaten mimariyenin şimdi istinad ettiği fen, hendeseden ziyade hafz-ı sıhhattir**" (İhsan, 1907j).

Öte yandan, sıhhi inşa ile üretilen evin geçirdiği süssüzlük her kullanıcıyı aynı şekilde ikna etmez. Paris'te yeni apartmanları gezen bir kadın yazar aktarırken; "her taraf bembeyaz, mütebessüm [gülümseyen], şetaret-i bahş [şenlik veren], yaldızlı çerçeveler içinde aynalar yok, mahun veyahut meşe taklidi doğramalar yok, iri iri çiçekli, bin bir çeşitli duvar kağıtları yok. Oda kapılarına küçük çerçevelerde camlar geçirilmiş, daha müferrih [ferahlık veren] bir manzara almış. Bunları görünce biraz müteessir [üzüntülü] oldum" yazar (İhsan, 1908a). Sıhhi anlatılar ile yeni evin değişen çehresine gıpta ile bakan bu yazar, hemen kendi evini hatırlayıp geri adım atar. "Hastahaneye yahut müzeyyen kimyahaneye benzeyen bu gibi apartmanların şekil ve zerafetine, esbab-i istirahatine [istirahat sebeplerine] meclubiyetim [tutkunluğum] çok devam etmedi"[152] diye yakınırken bir yandan da eve eklenen yeni teknik donatıdan da şikayet eder. Kaloriferlerin başını ağrıttığını ve telefonların asabını bozduğunu vurgulayarak "bu tarz-ı cedid [yeni] hayat daha ziyade melalimi [can sıkıntımı] arttırıyor" yazar. Bildiği, tanıdığı ev formunu ve evi içi pratiklerini kaybetmekten çekinerek direnç gösterir.

Sıhhi anlatısı gibi ucuz ev yapma ve satma anlatısı da yüzyıl başında şekillenir. Aynı mobilya gibi ev satın alınan bir mala dönüşür. Dolayısıyla, faklı ekonomik sınıflar için farklı ev modelleri kataloglar halinde piyasaya sürülerek, inşa edilmesi arzulanan ev seçilir ve 'Orta halli ailelere mesken inşa şirketi', 'Aile Çatısı' gibi şirketler tarafından üretilir. "Hal ve vakitleri mutavassıt [ortalama] raddede bulunan aileleri mesken sahibi etmek meselesi şu aralık Avrupa erbab-i iktisadiyeyi fevkalade işgal ettiği" belirtilirken mimar ve mühendislerin bu uğurda "en ehven şerait ve en sıhhi bina numuneleri vücuda getirmeye teşebbüs ettikleri"[153] vurgulanır (İhsan, 1905d). Vücuda getirmekten kasıt ise, sadece katalogda bir temsil üretmek değil, bir yandan da numune meskenleri inşa ederek **[;sergi]** içerisinde teşhir etmektir. Londra civarında 'Garden Siti' isimli mevkide evlerin inşa edilerek ve her birinin üzerine fiyat da yerleştirilerek

---

[152] Tütün ocağımızı, ara sıra is çıkaran petrol lambalarımızı hatıra getirdim. Nakl-i hane zahmetine katlanmak istedim. Eşyamı hamalların eline teslim etmeye de razı olur gibi oldum. Fakat **hastahaneye yahut müzeyyen kimyahaneye benzeyen bu gibi apartmanların şekil ve zarafetine, esbab-ı istirahatine meclubiyetim çok devam etmedi**" (İhsan, 1908a).

[153] "**Hal ve vakitleri mutavassıt raddede bulunan aileleri mesken sahibi etmek meselesi şu aralık Avrupa erbab-ı iktisadiyeni fevkalade işgal eyliyor**, bu babda mühendisler ve mimarların ve kof tasavvur-u fikiranelerine müracaat edilerek en ehven şerait ile en sıhhi bina numuneleri vücuda getirmeye teşebbüs edildiğinden bu hususta İngiltere kalfaları her yerden ziyade eser-i müvaffakiyet gösterdiler. Londra civarında Leçovertede 'Garden Siti' nam mevkide haneleri inşa ederek arzu edenlerin pişgah temaşasına vazi eylediler. Fiyatlarını üzerlerine yazdılar. **İstek edenleri satın alıyor, yahut meydandaki numune üzere istedikleri yerde o fiyata yaptırıyorlar**" (İhsan, 1905d).

görücüye çıkarılan bir çeşit ev pazarı oluşturulur. "İstek edenleri satın alıyor, yahut meydandaki numune üzere istedikleri yerde o fiyata yaptırılıyor" anlatısı ile aktarılan bu numune evlerin fiyatları içerisinde bulunan odalar üzerinden şekillenir (İhsan, 1905d). Yatak odası, salon, mutfak, çamaşırlık, sandık odası, misafir odası gibi bölmelere ayrılmış bu evlerin reklamı aynı zamanda su tesisatı, açık alan peyzaj düzenlemesi gibi özellikleri ile de güçlendirilir ve satış değerleri arttırılır. "Orta halli ailelere münasip olan evlerin her sekiz eve bir büyük bahçe ve cimnastik mahali ilave olunmuştur"[154] söylemi ile de günümüz kapalı site için ortak kullanım alanları üzerinden şekillenen ve ekonomik sınıf üzerinden üretilen cemaatlerin de temelleri atılır görünür (İhsan, 1903).

Mesken deneyimleri

Ne kadar yeni evlerde sıhhi teşkilatlanma inşa edilse de, Ahmed Rasim (1893), "evlerimizin hıfz-i sıhhası kamilen [tam olarak] kadınların elindedir"[155] söylemi ile kadınlara önemli bir misyon tarifler. "Eviyle evinden maada [başka] bir şey görmeyen ve anasından işittiği edviyeden [ilaçlardan] maada [başka] şey bilmeyen bir kadının evinden sıhhat aramak biraz güççedir" yazarak kadınlara yüklenen bu misyonun geleneksel anlamda kuşaktan kuşağa aktarılarak yeterli olmayacağını, tersine evin sıhhati için kadınların kendisini geliştirmesi öngörülür. Kadın ve ev kelimeleri harmanlanarak, neredeyse birbirlerinin yerine geçebilecek kavramlara dönüşür. Dolayısıyla, evin tahayyülünü, inşasını üreten erkeklerin aksine, kadınlar evin gündelik hayat pratiklerinin düzenleyicileri olarak ortaya çıkarlar. Meşrutiyet sonrasından erken Cumhuriyet dönemine kadar uzanacak olan 'yeni kadın' tahayyülünün hem toplumsal hem de domestik alanda konumlandırılma tartışmalarının öncesinde Servet-i Fünûn'da henüz 'ev kadını' gibi bir figür tam olarak

---

[154] "**Orta halli ailelere münasip olan evler** hep bir şekilde ve bir sokak üzerinde kaindir. Bu sokak Londra cihet cenubisinde ve 'Şaftisori Park' mahallesindedir. Bu evleri inşa eden şirket 1867 senesinde teşkil ederek ilk yedi sene zarfında bin iki yüz ev yapmış ve şimdiye kadar evlerin adedi otuz bini bulmuştur. Kargir olan bu evler birbiri üzerine ve sath olarak üç yüz ile üç yüz elli lira arasında çıkıyor. Bu evlerde bir yatak odası, bir yemek odası, bir misafir odası, bir matbah, bir çamaşırlık, bir ufak bahçe ve holü, akar su vesait-i sıhhıyeye mütabık mecralar mevcuttur. Bu evler ehveniyet-i inşaatı temin için hep altısı yedisi bir arada yapılmıştır. Her yedi sekiz eve başka bir tarz-ı mimari vermişlerdir. Birkaç kiracı şirketten ev isteyince derhal mukavelesini akid ile inşaata başlar. O kiracıların ehven ve latif bir evde oturmalarını ve bilahare mülk sahibi olmalarını temin eder. **Her sekiz eve bir büyük bahçe ve bir cimnastik mahali ilave olunmuştur**" (İhsan, 1903).

[155] "**Evlerimizin hafz-ı elsıhhası kamilen kadınların elindedir.** Şu halde çocuklarımızın dahi erkeklerin dahi sıhhati anaların elinde olunca vakit her hal olan bir kadından, **eviyle evinden maada bir şey görmeyen ve anasından işittiği edviyeden maada şey bilmeyen bir kadından evinden sıhhat aramak biraz güççedir**" (Rasim, 1893).

inşa edilmez. Yine de, bazı anlatılar içerisinden kadının ev ile olan ilişkisinin güçlendirildiği tespiti yapılır.

Meskenin aile üyeleri ile beraber vakit geçirilecek bir alan olarak inşası söz konusu olur. Domestisite kültünün yavaş yavaş köklerinin atıldığı yüzyıl başında, evde üretilen pratikler öykünmeci bir dil ile aktarılır. "Mesken ailede istirahat, zevk ve neşat [keyif], ferah ve sürur [sevinç] teminine meftundur [tutukludur]"[156] yazan İhsan (1907j), kışları ev içine kapanan aile üyelerinin deneyimlerini hem aşkın hem de romantize edilmiş bir anlatı dili ile aktarır. Sert hava koşullarına karşın evin koruyucu duvarları ile "mangal başında, soba karşısında, ocak yanında hal ve kudrete göre tanzim ve tertip edilmiş, aile içinde mesudane [sevinçli] vakit geçirebilmek üzere tezyin edilmiş bir odada, bir salonda kışın uzun gecelerini sohbet veya mütalaa [bilgi alışverişi] ile imrar etmek [geçirmek]"[157] İhsan (1907j) için domestik alanın vakit geçirilme halidir. Evi 'aile bucağı' olarak tanımlarken, onu aile bireylerini bir araya toplayan ve bireylerin ilişki bağlarını da güçlendiren bir mekân olarak anlamlandırır.

Bir yandan İhsan, başka bir yazısında oyuncak fonografların evlere girmesinden şikayetçi olur. Evin işitsel dengesine zarar verdiğini düşündüğü "sakallı saçlı bebeklere oyuncak olan muciz [insanı aciz bırakan] makineler"[158] ile beraber "udlar, kanunlar, kemanlar, neyler, hatta piyanolar, hatta insanlar susup" sadece oyuncağın sesinin çıkmasını alaycı bir dil ile eleştirir (İhsan, 1899d). İhsan için, domestik alan, bireylerin bağ kurmasına yönelik pratikler ile deneyimlenmelidir. Bu dengeye zarar verme potansiyeli olan nesneler veya insanların (örneğin hizmetçilere karşı ciddi bir eleştiri çıkar) mekânın kurulumunu bozacak bir anlatı ile aktarır.

---

[156] "İnsan ailesine daima merbuttur. Aile bucağı saadet ve istirahat hayatının kitabesidir. Mesai-i yevmiyesi, iştigalat-ı mütemadiyesi ailesinin, **mesken ailede istirahat, zevk ve neşat, ferah ve sürur teminine meftundur**. Fakat sahne-i tabiatın bin türlü bedaiyede bir tesir-i cazibedar gösterir" (İhsan, 1907j)

[157] "Kışları şiddetli olan memleketlerde ikamet eden Avrupa ve Amerika iğniyası da bu mevsimi havası mutedil yerlerde seyahatle geçirmeyi müvafık bulurlar. New York'dan, Kanada'dan birçok zenginler Antil adalarına giderler. Umumiyetle şedaid-i şitaya karşı ittihaz olunan tedbir ise mesakini teshin etmek, havayı harici sert rüzgarlarla bora ve fırtınalarla, tipi karlarla bütün mahsusat-ı şitayı gösterirken, **mangal başında, soba karşısında, ocak yanında hal ve kudrete göre tanzim ve tertip edilmiş, aile içinde mesudane vakit geçirebilmek üzere tezyin olunmuş bir odada, bir salonda kışın uzun gecelerini sohbet veya mütalea ile imrar etmektir**" (İhsan, 1907j).

[158] "Fakat rica ederim: Fen ve medeniyetin -burada biraz istilah paralayabiliriz- evet, fen ve medeniyetin harika-nüma bir mahsul-i terzeban-ı bediü'l- beyanı olan bu alet için "manasız" demekle nazarınızda fenne, medeniyete hürmetsizlik etmiş oluyorsam, rica ederim, sözümü geri almama müsaade edin; maksadım fonografı tahkir değil, şu bizim evlerde **sakallı saçlı bebeklere oyuncak olan muciz makineden** şikayettir!" (İhsan, 1899d). Çeviri: (BOUN, 2019).

Kentlere insan göçünün artması ile birlikte kiralık evler de git gide sayıca yükselir. Böylece, belli bir zamandan sonra sadece keyfi nedenlerden dahi olsa başka bir eve taşınma olgusu da ortaya çıkar. Paris'te "Pazar günleri işimiz olmazsa kiralık apartmanları gezeriz" şeklinde aktaran kadın yazar, kiralamak zorunda olmadan birçok evin içine girip çıktığını belirtir (İhsan, 1908a). Ev ev gezmeyi bir eğlence deneyimi olduğunu ve bir yandan da "yeni ve boş apartmanlarda istediğimiz gibi hayalatımıza [hayallerimize] vüs'at [meydan]"[159] olmaya alan açan bir potansiyel olduğunu düşünür. Fakat, yeni yapılan evlerin "mimarları, doğramacıları, marangozları hep beyaz merakına düştüğünden, apartmanın içinde her tarafı, her eşyayı beyaza boyadıklarından"[160] birbirinden pek de farklılaşmayan mekân deneyimi olduğunu savunur. Bu gezme deneyimini **[;sahne]**de oyun izlemek gibi tasvir eden yazar, "bir biri üstüne beş on defa seyr edildiği zaman ilk his takdir kalmaz, bu oyundan artık hoşlanılmaz"[161] anlatısı ile evlerin iç mekânlarının tek düze oluşunu yazıya döker. Dolayısıyla, evin gündelik hayat pratikleri ile şekillenen öznelliğinin yoksunluğunun altını çizer.

Çıkarımlar

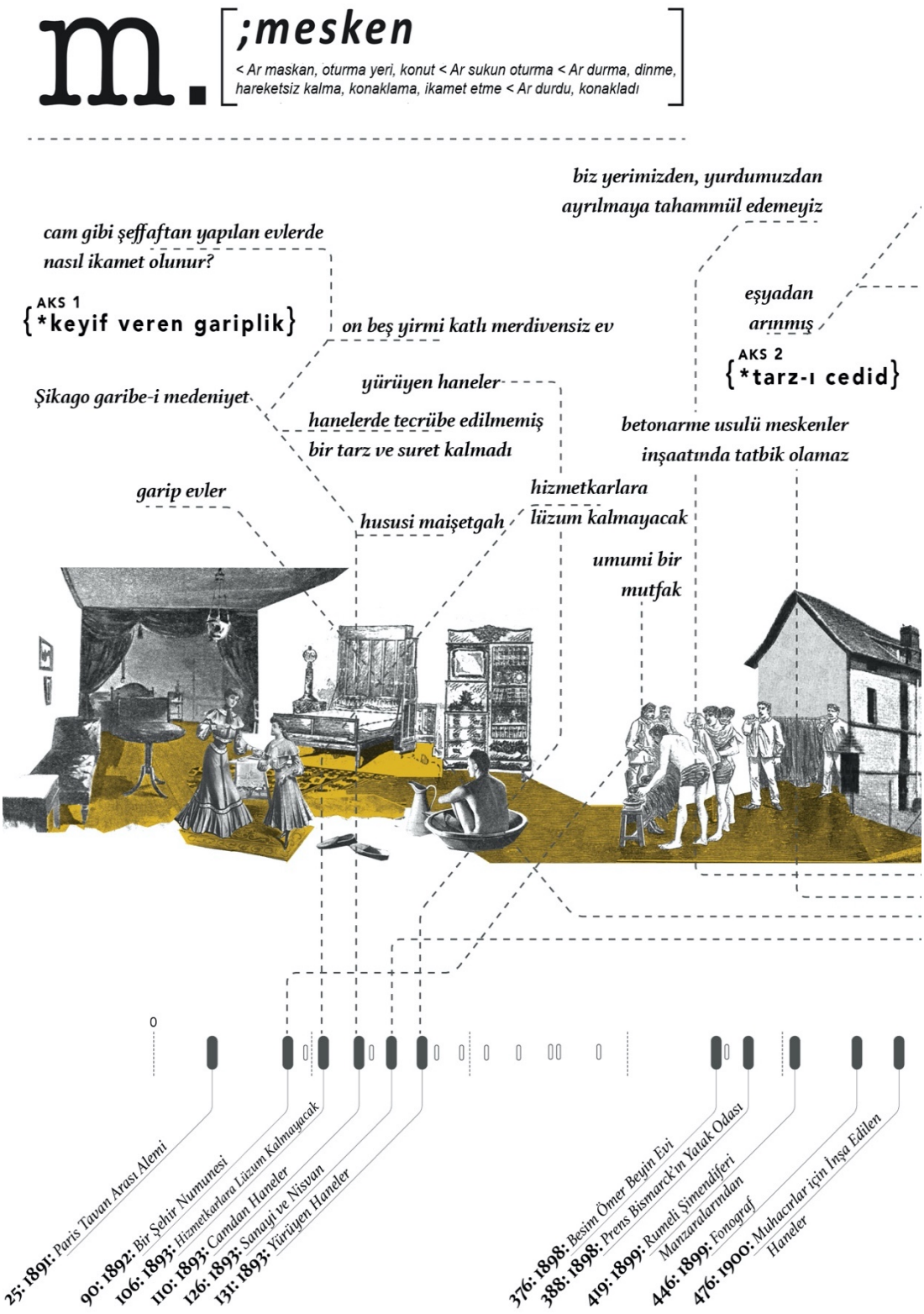
Meskenin anlatılar ile toplumsal mekânın üretimine katılmasını Şekil 4.6'da ortaya serdiğim montaj ile görünür kılıyorum. Montajdaki anlatıları birbirine bağlayan renkli hat, bazen evin içi odaların döşemeleri, bazen de cepheden algılanan sokak olur. Meskenin görsel anlatılarının bir kısmı gravür, bir kısmı da fotoğraflardan oluşur.

---

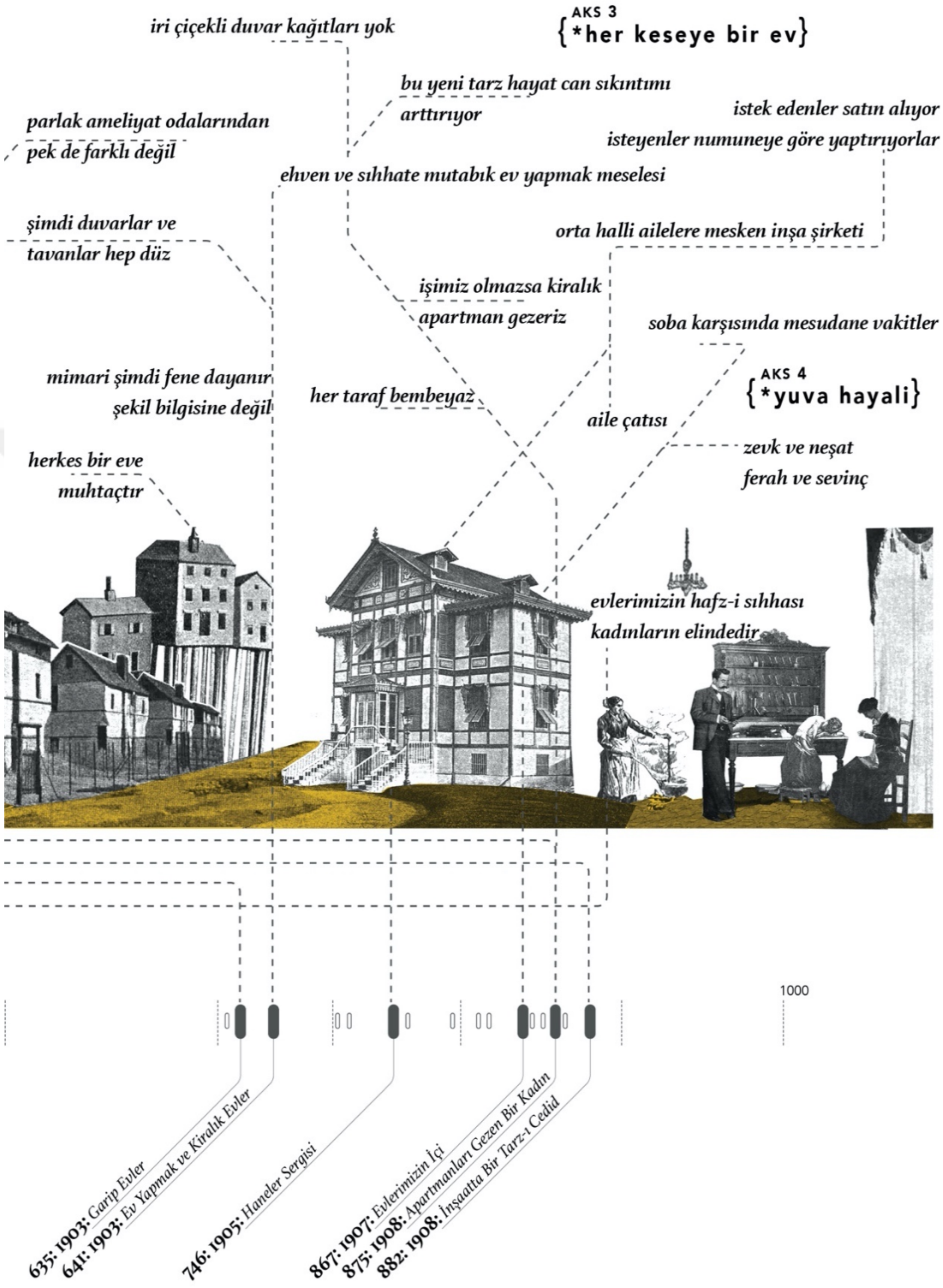
[159] "Bir kaç apartman gezmekle hemen söz verip kiralık lazım değil ya. Hoş vakit geçiririz, eğleniriz. Bu gezinti bizim için bir pazar eğlencesi yerine geçer. Sokağa çıkarız, kiralık apartmanları dolaşırız. **Yeni ve boş apartmanlarda istediğimiz gibi hayalatımıza vüs'at veririz**. Gezdiğimiz apartmanları kiralık azm niyetinde bulunduğumuz için icrasının az çok olmasına bakmayız, bizi gezdiren kapıcılar dabedeli istiksar etmediğimizi görünce bizi sahi ve zengin zannederek memnun olurlar" (İhsan, 1908a).

[160] "Bir kaç seneden beri Paris içinde **mimarlar, doğramacılar, marangozlar hep beyaz merakına düşmüşler, apartman içinde her tarafı, her eşyayı beyaza boyamakta bulunmuşlar**. Adeta Paris'te bir 'Hamay Ebiz' hastalığı zuhur etmiş, ve herkes buna tutulmuş. Bunları gördükçe yerinden yurdundan devr kalmış, bilmediği, tanımadığı bir memlekette garibete düşmüş olanlar gibi ben de sıla-i rahm hastalığına tutuldum. Haneme, eşyama kavuşmak için can attım" (İhsan, 1908a).

[161] "Apartmanları seyr-i temaşada devam ettikçe, bu tarzda biri birine benzeyen bir çoğunu gördükçe şevk ve (?) tenaküs ettiğini his ediyordum. Öylece ilk defa bir tiyatroda seyir ve temaşa edilen ne kadar hoş görülse, bu oyun için takdirler bezl edilse **biri biri üstüne beş on defa seyir edildiği zaman ilk his takdir kalmaz. Bu oyundan artık hoşlanılmaz.** İşte benim de yeni apartmanlar hakkındaki hissiyatım buna benzedi. Bilimum neden bu apartmanlarda her nevi esbab-ı suhulet ve istirahat-ı müheyya bulunduğu halde bunlar bana ruhsuz görünmeye başladı" (İhsan, 1908a).



Şekil 4.6 : Mesken / süre-imge montajı.



Şekil 4.6 (devam): Mesken / süre-imge montajı.

Gravürler daha çok yabancı basından alınırken derginin ilerleyen sayılarında fotoğraflar içerisinde bazı Osmanlı aydınlarının (tabii erkeklerin) çalışma odaları ve evlerinin diğer mahalleri belirir. Montajın görsel bağlantılarını kurarken evin çeşitlenen perspektiflerini söken ve teşhir eden bir bakış üretiyorum. Bu montaj dahilinde meskene dair dergi içerisinde biriken anlatıların süre-imgesini oluşturan dört aks tespit ediyorum.

Montaj hattı soldan sağa doğru takip edildiği takdirde meskeni üreten ilk süre-imge aksını '**keyif veren gariplik**' adını verdiğim imge oluşturur. Tahayyül ekseninde bulunan bu aks dahilinde, meskenin içindeki pratikler görsel olarak açığa çıkar. Anlatılarda "hususi maişetgah" olarak anlamlandırılan mesken, yabancı basından (daha çok Amerika'dan alınan) alınan "garip" tasarımlar ile verili formunun sarsılma telaşı yaşanır. Camdan, yürüyen evler veya umumi mutfak gibi başlığı ile de okuyucuyu tahayyül eksenine doğru açılımlara teşvik eden tasarımlar, yazarların gülünç bulduğunu belirttiği yorumları ile keyif verici anlatıların ötesine sıçrayamaz. Bir yandan da, on beş yirmi katlı merdivensiz evlerin başka memleketlerde yapıldığı bilgisi ile de mesken garip de olsa değişmekte olan bir form olarak sonraki yirmi yılın meselesi olacak anlatıların zemini oluşmaya başlar.

Montaj hattında ikinci aks olarak '**tarz-ı cedid**' imgesi belirir. Aks dahilinde meskenin inşai faaliyetleri anlatıya dökülür. Yeni ev inşalarının ameliyathane veya kimyahaneye benzediği bir mimari tasarım algısının gelişmekte olduğu aktarılır. Eşyadan arınmış, süs içermeyen bu evler, sadece inşai bir dönüşüme değil ayrıca insanlar için evi ev yapan öğelerin de sarsıldığı bir alana işaret eder. Bu dönüşümün nedeni olarak da, evin toz tutan eşyalardan ziyade sıhhi bir mekân olarak ele alınmasıdır. Yazarlar, evi sıhhileştiren bu yeni tarzı destekleseler de, tektipleşen bu evlere karşı tereddütlerini kaybetmezler.

Hattın üçüncü aksında '**her keseye bir ev**' imgesi ortaya çıkar. Tekrar inşa ekseninde bulunan bu aks dahilinde ev, numuneler şeklinde üretilen ve satılan bir meta olarak anlam kazanır. Montajın orta kısmında belirdiği gibi bu evler fabrikada montaj hattında üretilen mallar gibi birbirinin aynısıdır. Bir önceki eksende evin içinin tektipleşmesine karşı duyulan tereddütler, mesele ekonomik bir alana işaret edince söz konusu olmaktan çıkar. Çünkü, "herkes bir eve muhtaçtır" söylemi ile desteklenen anlatılar ile mesken, odalarının sayısı kadar pahalı olan bir mekân olarak üretilir. "Orta

halli ailelere mesken inşa şirketi" gibi firmalar tarafından pazarlanan evler de, marketten ürün seçer gibi sergilerde beğenilir ve satın alınarak inşa ettirilir.

Son olarak montaj hattının sağ kısmında yer alan dördüncü aks olarak '**yuva hayali**' imgesi belirir. Bu deneyim ekseni dahilindeki aks ile evin verili formları bir kere daha güçlendirildiği bir anlatı kurulur. Söz gelimi, yeni inşa edilen apartmanları gezen bir kadın, bu yeni tarzın can sıkıntısını arttırdığını belirtir. Yerinden yurdundan ayrılmaya tahammül edemeyenlerin söylemleri ile ev "aile çatısı" olarak anlam kazanır. Böyle bir çatı altında baş ağrıtan kalorifer yerine soba karşısında oturulur ve mesudane vakitler geçirilir. Bu mekânın sıhhi koşullarını üreten ise inşa anlatılarındaki yeni tarz evleri tasarlayan mimarların aksine kadınlardır. En azından, montaj dahilinde de masa başında beliren erkek yazarlar, evi kadınların zorunlu emeği üzerinden üretir.

Meskenin anlatılar ile üretimi bu dört aks dahilinde, dergi sayfalarından süreye yayılarak okuyuculara aktarılır. Buluntu anlatılar ile ürettiğim süre-imge ise, bu üretimi görünür kılan yoğunlaştırılmış bir yeni anlatı imgesi olarak hem okumayı kolaylaştırdığını hem de bu değişimine dair tereddütler barındıran mekânın toplumsal olana katılımı üzerine düşünmeye ve yeni akslar keşfetmeye davet ettiğini düşünüyorum.

4.7 Panayır

Servet-i Fünûn'da 'panayır'[162] başlığı altında kazı sahasından çıkarılan ve süreçlendirilen anlatıların odak içerikleri şu şekilde sıralanır: Çoğunlukla karnaval ve sirk anlatıları ile harmanlanarak, Batı coğrafyasından alınan 'garip' mekân, strüktür veya bedenlerin tahayyül anlatıları; bu coğrafyada süregiden panayır mekânları ve

[162] Panayır odaklı Servet-i Fünûn sahasından çıkarılan anlatılar kronolojik olarak şöyle sıralanır: Garibe, 51, 1892; Kristof Kolomb un Gemileri (Amerika nın Keşfinin Yıldönümü Kutlamaları İçin Düzenlenen Karnaval), 58, 1892; Amerika Canbazlarının Cundiliği (At Yarışları), 80, 1892; İstanbul Postası (Göksu Panayırı İlanları), 81, 1892; İstanbul Postası (İstanbul'da Panayırlar), 126, 1893; Şikago Sergisinde ' Ferri'nin Dönme Dolabı', 135, 1893; Garaib-i Hilkat, 213, 1895; Havadis (Çankırı Dahilinde Yapraklı Panayırının Açılışı), 230, 1895; Paris'in Büyük Dolabı (Dönmedolap), 412, 1899; Karnaval (Fransızca'dan Çeviri), 415, 1899; Resimlerimiz - Barnum Canbaz Kumpanyası, 576, 1902; Garabet Müsabakası (Canbazlık Hakkında), 656, 1903; Musahabe / Kurban Bayramı - Karnaval, 772, 1906; At Canbazları, 757, 1905; Musahabe / Balolar, 773, 1906; Son Moda Maçiç Raksı, 773, 1906; Musahabe / Nevruz Meserret-i Asar - Ayazmalar Panayırlar - Tebdil-i Hava, 778, 1906; Musahabe (Kağıthane - Balıklı Panayır), 783, 1906; Bir Garibe-i Hılkat, 795, 1906; Musahabe (Sonbahar Panayırları), 805, 1906; Silivri Panayırı, 807, 1906; Musahabe / Karnaval, 821, 1906; Musahabe / Karnaval, Balolar Ve Rakkaslar, 824, 1907; Musahabe / Karnavalın Sonu, 829, 1907; Musahabe / Karnavaldan Bir Kaç Gün - Nevruz, 830, 1907; Musahabe - Panayırlar - İstirahat Günleri, 850, 1907; Nice'de Karnaval, 929, 1909.

onunla ilişki başka boş vakit mekânlarını uzaktan/içinden deneyimini aktaran anlatılar; panayırın hangi tarihsellikten nereye doğru evrildiğini aktaran kavramsal inşa anlatıları.

Panayır tahayyülleri

Panayır anlatıları, Ahmed İhsan'ın yazılarında ortaya çıktığı üzere, bir istirahat mekânı olarak belirir. Henüz, boş zaman, tatil gibi kavramlar kullanılmıyorken, çalışan insanların bir ferahlama ihtiyacı olarak gereksinim duydukları yerler hususunda panayır tasvir edilir. İhsan (1907f), bu anlatıyı oluştururken, Dünya'nın döngüsel akışını ele alır ve "yed kudret-i küre-i arz üzerinde yaşayan insanlara, hayvanlara, nebatat, velhasıl bütün uzviyyata [canlılara] dört mevsimi ayrı ayrı göstermek için arzın mihverine [eksenine] biraz meyil vermiştir"[163] diyerek mevsimlerin farkını döngüsel bir zaman anlatısı üzerinden tariflemeye başlar. Mevsim kışa girerken, bitkilerin ve hayvanların istirahat ettiğini belirterek, insanların da "istirahata ihtiyaç his ettikleri her yerde zahir [belli] değil mi?"[164] sorusunu ortaya atar (İhsan, 1907f).

Lefebvre (1998), modern toplumu kıtlıklardan bolluğa geçiş ile beraber düşünerek, boş zaman pratiklerinin giderek daha büyük bir önem kazandığını belirtir. Hatta, onun bir gereksinim olarak gündelik hayatın içerisinde yer edindiğini, modern hayatın yorgunluklarının, eğlenmeyi, hoş vakit geçirmeyi, gevşemeyi gerekli kıldığını belirtir. Ancak Lefebvre'e göre, modern toplum içerisinde boş zaman pratikleri, henüz yaratıcı pratiklerin ortaya çıktığı bir alana kavuşamamış, ayrı bir kaygı konusu olurlar.

İhsan (1906c), kaleme aldığı 'Balıklı Panayır' yazısında, "panayırların erbab-ı mesaiye [çalışan insanlara], ara sıra bir vesile-i istirahat, bu istirahatin ihtiyacat tabiaya-i

---

[163] "Bir senenin safahat-i muhtelifesi beşeriyetin mesai ve meşagiline tesir gösterir. Bir hekimin demiş olduğu gibi **yed kudret-i küre-i arz üzerinde yaşayan insanlara, hayvanlara, nebatat, velhasıl bütün uzviyyata dört mevsimin ayrı ayrı göstermek için arzın mihverine biraz meyil vermiştir**. Arz, şems etrafında mailen devr ediyor, bu vaz'ini muhafaza ediyor. Mihverin meyili hiç tehalüf ediyor mu? Bunu da erbab-ı fen uzun uzadıya ne tadkik eyliyorlar. Kutup seyyahı 'Amondizon' kutup mıknatısını tayin edebilmek için kutup-i şimale ihtiyar-i sefer ederek orada buzlar üstünde bir kaç sene vakit geçiriyor. Görülüyor, anlaşılıyor ki mihver-i arzın ucu havl-i şemsinde tam tamına bir kat' naks münhanisi resim etse bile sağa, sola az çok inhirafande bulunuyor. Bazıları da düşünüyorlar: Acaba dört mevsimin husulü arzın meyilinden olduğu gibi bazen pek şiddetli soğuk, pek ziyade sıcak olması da bu inhirafatdan mıdır? Bu ciheti tadkik etmeyi erbab fenniye bırakalım" (İhsan, 1907f).

[164] "İnsanlarda da bu halin mevcudiyetini, bazı kabaili görmüş, ahval ve tabayi'ni tadkik etmiş olan seyyahlar bize bildiriyorlar. Mesela havali-i kutubede metaiş olan eskimo kabailinde kutuplarda aylarca devam eden mevsim-i şitanın günlerini, haftalarını bir yere kapanarak, birbirine sokularak bir uyuşukluk içinde geçirdiklerini haber veriyorlar. Fakat senenin bazı mevasiminde insanların öteden beri meluf oldukları âdât, bugünkü nokta-i terakki ve medeniye varıncaya kadar geçirdikleri istihalat sevkiyle **istirahata ihtiyaç his ettikleri her yerde zahir değil mi?**" (İhsan, 1907f).

beşeriye [insanlığın doğal ihtiyacı] süresinde bulunduğunu göstermek maksadına mebni [dayanarak] tertip edilmiş olsa gerektiğini"[165] belirtir. İhsan için, üç gün süre ile kurulan bu panayır anlatısı, "baharın en latif günlerinden birine" denk düştüğü için bir ticaretten ziyade bir gezinti eylemini oluşturan mekâna dönüşür. Önceden sadece Kağıthane'ye gidildiğini fakat şimdi birçok farklı deneyimi yaşatmayı mümkün kılan bir çok farklı mekân olduğunu belirten İhsan (1906d), 'Kağıthane' başlıklı yazısında, "şehrimiz şimdi pek büyük, bir bedel mamuredir [yerleşmedir]. Her tarafı, Boğaziçi, Rumeli hattı boyu, Marmara havzası, Anadolu hattı civarı, İzmit körfezi sahili, Adaları birer nüzhetgah [gezinti yeri] halini aldığını"[166] yazar.

Boş zaman kullanımı İhsan için sadece, bir gezinti anlatısı değil aynı zamanda bir tıbbi ihtiyacın da gereksinimi olur. "Tasfiye-i dem [kanı temizlemek], takviye-i sıhhat [sıhhati güçlendirmek] için etıbba [doktorlar] kışın kapalı yerlerinde saf havadan mahrum olan çehrelere temiz, mebzul [bol] hava vermenin"[167] tercih edildiğini belirten İhsan (1906a), hava değişikliği için sayfiyelere gidilmesini önerir. Yine de çalışma koşullarının mümkün vermediği **[;şehir]**de kalması gerekenlere, yani "yerini, yurdunu terk edemeyen, yazı kışı bir yerde geçirmek ihtiyacında bulunanlara" da önerisi bulunur. Öncelikli olarak mesireleri öneren yazar, "panayırları da bir nevi tenezzüh [gezinti], inşiraha [ferahlama] vesilesinden başka bir şey" olmadığını vurgular.

---

[165] "Paskalyanın haftasına **baharın latif günlerine tesadüf eden** balıklı panayırı, bir ziyaretten ziyade bu mevsimde hasıl ettiği şevk ve inbisat, meyil-i tıbbiayı ile mütenasib bir seyir ve tenzih rengi gösterir. Geçen pazar üç gün devam eden panayırın son günü olduğu, hava baharın en latif günlerinden biri bulunduğu için Sirkeci'den yedi kalaya işleyen katarlarda sabahtan akşama kadar yolcuların kısım azami ayakta gidip geldikleri söyleniyordu. **Panayırlar erbab-ı mesaiye seyr ve tanzih ihtiyacını hazırlatmak, ara sıra bir vesile-i istirahat hazırlık, bu istirahatin ihtiyacat tabiaya-i beşeriye süresinde bulunduğunu göstermek maksadına mebni tertip edilmiş olsa gerekir.** Vaka-ı panayırlarda bir takım esnafın kazançları da temin olunuyor, bir küçük fikr-i ticari de işe karışıyor. Binlerce seyir ve tenzih erbabının yüzünden de beş on esnaf istifade ediyor" (İhsan, 1906c).

[166] "**Şehrimiz şimdi pek büyük, bir bedel mamuredir. Her tarafı, boğaz içi, Rumeli hattı boyu, Marmara havzası, Anadolu hattı civarı, İzmit körfezi sahili, Adaları birer nüzhetgah halini aldı.** Civarında nice nice latifetler, dilnişin yerler, birer kitabe-i ümran içine alınarak her noktada bir suretle tecelli eden feyz-i baharın meftun bedayi tabiat olanlar için seyir ve temaşası mümkün" (İhsan, 1906d).

[167] "Fakat sıhhat-i fenni erbabı da böyle söylüyorlar. İlk baharda her vakitten ziyade kavaid-i sıhhiyeye rağbet lüzumundan bahs ediyorlar. Tıb-i atîk bile bu tenbihlerde bulunur, bahar gelince şürbalar tavsiye eder, kanı tasfiye etmek gayretiyle devalar tertip eyler idi. Şimdi ise **tasfiye-i dem, takviye-i sıhhat için etıbba kışın kapalı yerlerinde saf havadan mahrum olan çehrelere temiz, mebzul hava vermeye** her şeyiyle müreccah görülür, tebdil-i hava tasviyesinden bulunurlar. Bunun için değil mi ki nevruz sayfiyelere çıkmak ihtiyacında veya kudretinde bulunanların da şevk ve hahişini arttırıyor. **Yerini, yurdunu terk edemeyen, yazı kışı bir yerde geçirmek ihtiyacında** bulunanlarına tebdil-i havadan mahrum kalmazlar. Mesireler küşad olunur, Kağıthane'den başlanır. Sular, akıntı burunu, kalender gibi boğaz içinin hoş mevkileri erbab-ı tenezzühü kabul için hazırlanır. **Panayırlar da bir nevi tenezzüh, inşiraha vesilesinden başka bir şey değil**" (İhsan, 1906a).

Panayır deneyimleri

'Panayırlar' başlıklı başka bir yazısında İhsan (1907g), bu defa Arnavutköy'de kurulan bir panayır hakkında yazar. "Boğaz'ın yukarı tarafına gidip gelenler Şirket-i Hayriye'nin güzel vapurları akıntı burununu dolaşırken Arnavutköyü rıhtımı üzerinde, rıhtımdaki sıra kahvelerden, bunun yukarısındaki setten gelen avaze-i [yüksek sesli] zevk ve neşeyi, ahenk ve tarabı [sevinci] işiterek gayr ihtiyari nazarlarını bu tarafa tevcih ediyorlardı [döndürüyorlardı]"[168] yazan İhsan, dergi okuyucularına Boğaz suları üzerinden panayırın deneyimini aktarır. Panayırın mekânsal içeriğinden veya satılan ürünlerden bahsetmez. Aksine uzaktan bir bakış atan bir deneyimi aktararak vapurdaki diğer yolcuların "ciddi bir nazarla bakarak bunu amiyane [bayağı] bulanlar" olduğunu yazar. İhsan (1907g), bunun üzerine hemen panayırların tarihini anlatarak, "zevkinden, neşesinden, eğlencesinden kati nazar buralardaki mübadelat ve mamulat daha vasi [geniş] bir mukayesede [ölçüde] icra olunduğunu"[169] belirterek, panayır anlatısının önemini onun bir ticaret mekânı olması üzerinden tekrar öne çıkartmaya çalışır. Bunun aksine, karnaval anlatısını bir züppelik alanı olarak inşa eden İhsan (1907b), 'Karnaval, Balolar ve Rakslar' başlıklı yazısında, "karnavalcıları memnun edecek surette hava-i küşayiş [ferahlık], balolara da revnak [parlaklık] geldiğini"[170] ve

---

[168] "Geçen hafta içinde üç gün devam eden Arnavut köyü panayırı, Boğaz'ın bu noktasında, bir şevk ve şetaret hasıl etti. **Boğaz'ın yukarı tarafına gidip gelenler Şirket-i Hayriye'nin güzel vapurları akıntı burununu dolaşırken Arnavut köyü rıhtımı üzerinde, rıhtımdaki sıra kahvelerden, bunun yukarısındaki setten gelen avaze-i zevk ve neşeyi, ahenk ve tarabı işiterek gayr-i ihtiyari nazarlarını bu tarafa tevcih ediyorlardı.** İhtimal panayırın heyet-i umumiyesine **ciddi bir nazarla bakarak bunu amiyane bulanlar da var idi**. Fakat panayırlar mevsim hasadın bir neticesi olmak üzere, pek eski bir zamanda hasadı müteakip erbab-ı mesainin hem alış verişe, mübadeleye, hem de eğlenceye muhtaç oldukları düşünülerek bu ihtiyaçla ihdas edilmiş olduğu temil olunursa ahenk tabiata müvafık, şimdi usul ve kavaidi tekmil etmiş olan iktisada mütabık olduğu teslim olunur. Bu amiyane görülen eğlenceler de bir nükte fark edilir (İhsan, 1907g).

[169] "Şehrimizin muhtelif yerlerinde - Kuzguncuk, Göksu panayırları gibi - yahut civarında - Silivri panayırı gibi - daha bir çok panayırlar küşad olunuyor. Bunların ihtimal bir zamanlarki iktisadiyesi şimdiki derecesinden pek çok idi. **Zevkinden, neşesinden, eğlencesinden kati nazar buralardaki mübadelat ve mamulat daha vasi bir mukayesede icra olunurdu.** Her ne olursa olsun bu panayırlarda öteden beri dört mevsimin tesiratına tabi ola gelmiş. Ziraatini mecburi buna tevkif etmiş sair-i itiyadatını da bu tesirat ile tanzim eylemiş bulunanların istirahat zamanına, semerat-ı mesaisini iktitaf eylediği sıraya tesadüf ettirilen panayırlar, hem ziyaret ve hem ticaret kabilinden olmak üzere tesis ve kabul olunan ve ihtiyacat-ı tabiaya ve iktisadiyeye tevafuk eden itiyadat kabilindendir" (İhsan, 1907g).

[170] "Karnaval mevsimi karlı havalarda başladı. Bazı erbab-ı zevk ve safa için böyle dumanlı havalardan hoşlanacakları söylendi. Fakat **karnavalcıları memnun edecek surette hava-i küşayiş, balolara da revnak geldi. Karnaval maskaraları için şüphe yok ki böyle latif günler müreccahtır**. **Bunların bir çoğu günü gününe geçinir, bir haftaki kazancını bir gecede bitirir takımdandır. Laterna önde sokak sokak dolaşmak, sabaha karşı balodan çıktığı zaman o kahveden bu kahveye bir gazinodan diğerine bir devre yapmak tipi karlarda, burudetin sıfırdan aşağı sekiz, on derece gösterdiği sırada incecik bir iskarpin ile gezmek kabil olur mu?** Avrupa'da

"karnaval maskaraları için şüphe yok ki böyle latif günler müreccah [tercih edilen]" olduğunu belirtir. Onun için bu deneyim, 'zevk ve safa' deneyiminin ötesine geçmezken, karnavala katılanları da "bunların bir çoğu günü gününe geçinir, bir haftaki kazancını bir gecede bitirir takımdandır. Laterna önde sokak sokak dolaşmak, sabaha karşı balodan çıktığı zaman o kahveden bu kahveye bir gazinodan diğerine bir devre yapmak tipi karlarda, bürudetin [soğukluğun] sıfırdan aşağı sekiz, on derece gösterdiği sırada incecik bir iskarpin [alafranga hafif kundura] ile gezmek kabil olur mu?" sorusunu sorarak küçümseyici bir bakış atar (İhsan, 1907b). İhsan için karnaval veya balo gibi boş vakit eğlence deneyimi, panayır anlatısında yücelttiği ferahlama anlatısına benzemez. Zamanın akışını kıran, **[;sokak]**ları dilediği gibi kullanmayı teşvikleyen bu deneyim, bu sefer İhsan için makbul olmayana dönüşür.

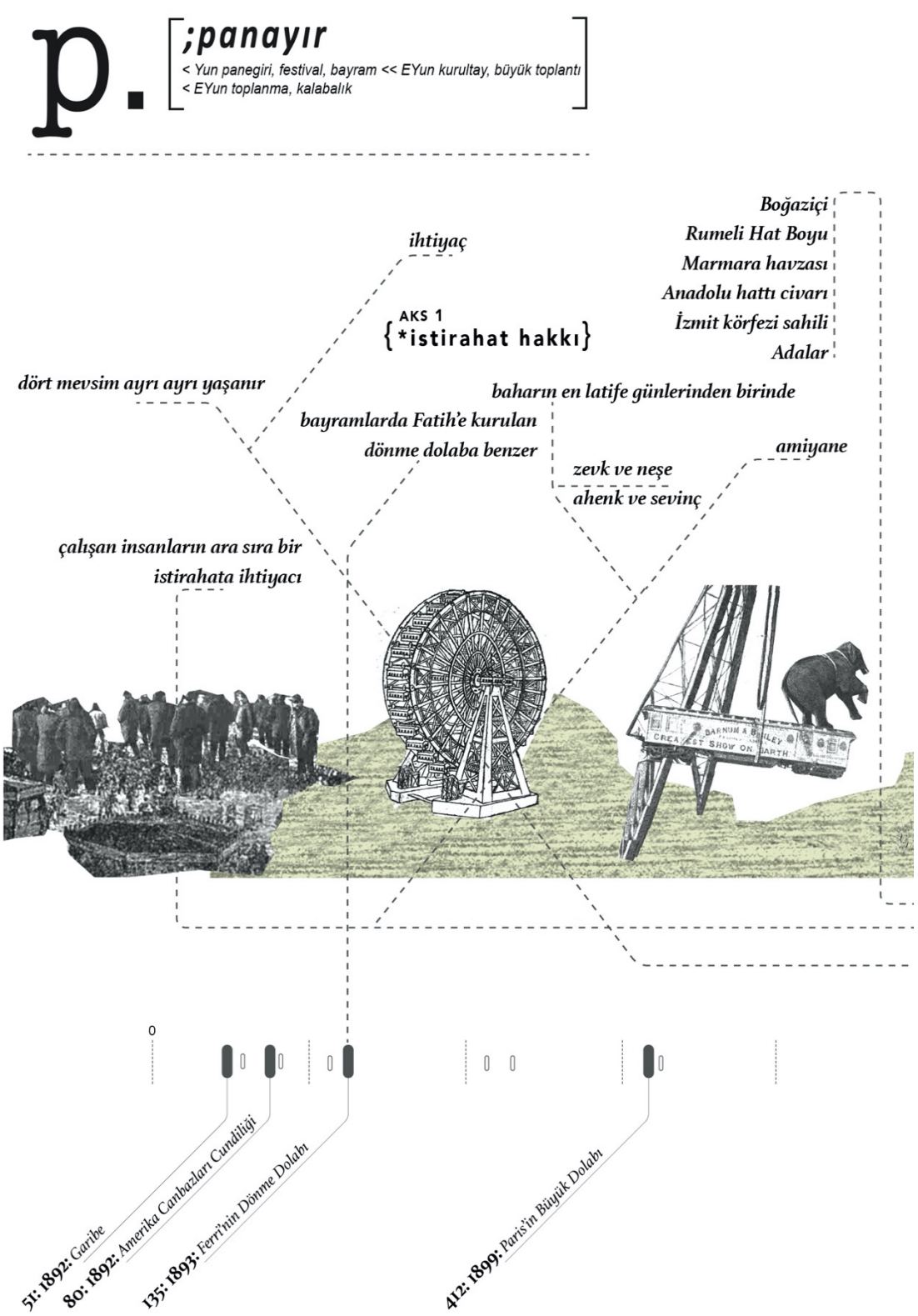
Panayırların eski şekli ve tarzının değişmekte olduğunu kabul de eden İhsan (1907g), "umumi ve cesim **[;sergi]**lerden başlayarak Avrupa ve Amerika'nın muhtelif biladında [beldelerinde] vakit vakit sanayinin muhtelifesine dair tertip olunan hususi sergilere kadar bu gibi müessat [kuruluşlar] da bir nevi panayır demek değil midir?" sorusunu sorarken aslında, İstanbul'da yıllardır süren bu geleneği Dünya'da yükselmekte olan büyük sergiler ile eş tutan bir anlatı kurar. Şikago Sergisinde bulunan "dönme dolap esasen bayramlarda bir zaman Fatih meydanına kurulanlara tamamen müşabihtir [benzerdir]. Tıpkı bizimkiler gibi"[171] yazarken, yine bu coğrafyada olmayan bir tahayyülü, İstanbul'dan bir deneyim ile beraber okuyucu üzerinde inşa eder (İhsan, 1893h). Bu iri dönme dolabın teknik boyutları üzerine ayrıntılar verdikten sonra, onun bir eğlence aktivitesi olmasının ötesinde, yukarıdan "tekmil-i serginin temaşasının pek latif olduğu rivayet edildiğini"[172] yazar. Böylelikle, mekâna dair yeni bir bakış atma deneyiminin ortaya çıktığı bir alan olarak da bu anlatı okuyucuya sunulur.

---

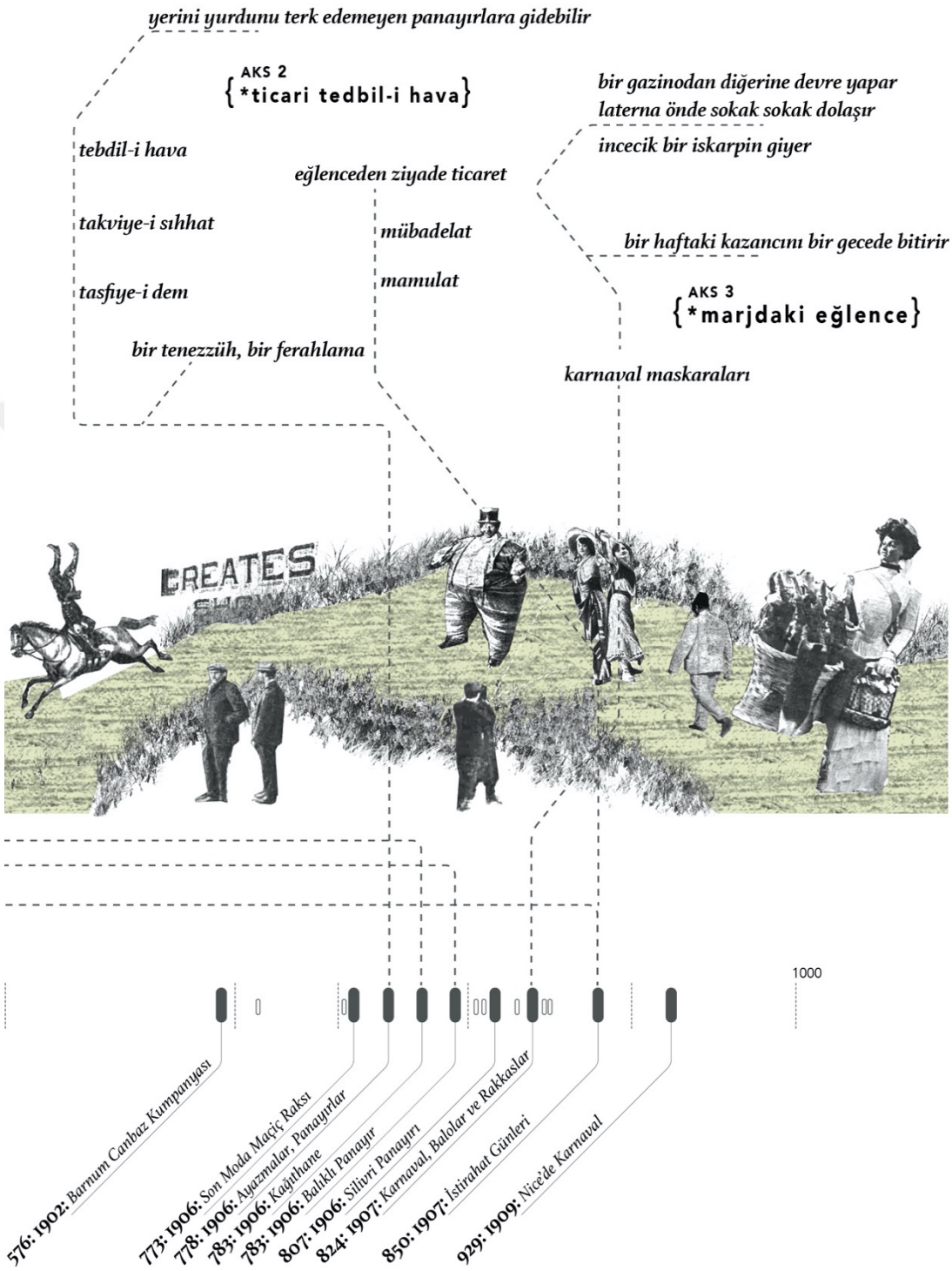
bile karnaval mevsiminin pek eğlenceli, şataretli geçtiği yerler havası latif ve mutedil olan mahallerdir. (Nis) ve (Venedik) gibi" (İhsan, 1907b).

[171] "Her sergide bir garibe-i göstermek modasını Paris'in 1889 sergisi ifal-i kalesiyle maydana çıkarmıştır. Şikago sergisinde de bu modaya riayet olunarak (Ferri) namında bir zat tarafından gayet cesim bir dönme dolap inşa olunmuştur. **Bu dönme dolap esasen bayramlarda bir zaman Fatih meydanına kurulanlara tamamen müşabihtir.** Cesim bir tekerlek merkezine geçirilmiş bir kol ile döndürülüyor ve muhitine mafsallı olarak rabt edilen küçük vagonlarda cevv-i havada bir seyahat daireye icra ediyor. **Tıpkı bizimkiler gibi**" (İhsan, 1893h).

[172] "Bu dönme dolaba rakip olan züvvar 76 metre irtifa kadar tedricen çıkmakta ve yukarı çıktıkça piş-i enzardaki manzara başka bir renk ve suret aldığından ve dörde bir cihetten diğer tarafa nazarlar intikal eylediğinden bu dolaptan **tekmil-i serginin temaşası pek latif olduğu rivayet ediliyor**" (İhsan, 1893h).



Şekil 4.7 : Panayır / süre-imge montajı.



Şekil 4.7 (devam): Panayır / süre-imge montajı.

Çıkarımlar

Panayırın anlatılar ile toplumsal mekânın üretimine katılmasını Şekil 4.7'de ortaya serdiğim montaj ile görünür kılıyorum. Montajdaki anlatıları birbirine bağlayan renkli hat panayır sınırlarının çok da net olmayan zeminini oluşturur. Hem gravürler hem de fotoğraflar bu mekânın görsel anlatılarında yer bulurlar. Montajı bir geçit törenine benzer bir şekilde kurarak panayır içerisinde gündelik rutinler dahilinde pek de görülmeyen figürlerin izlendiği bir konum hazırlayarak üretiyorum. Bu montaj dahilinde panayıra dair dergi içerisinde biriken anlatıların süre-imgesini oluşturan üç aks tespit ediyorum.

Montaj hattı soldan sağa doğru takip edildiği takdirde sergiyi üreten ilk süre-imge aksını '**istirahat hakkı**' adını verdiğim imge oluşturur. Tahayyül ekseninde bulunan bu aks dahilinde, panayır, çalışan insanların boş vakit geçirme pratiğini oluşturan bir mekân olarak üretilir. İnsanların neden döngüsel ritme sahip panayırlara gereksinim duyduğunu onun antik zamanlardan beri süregiden geleneği tahayyül edilerek cevap verilir. Bir yandan da dönemin yükselen geçici eğlence mekânlarından olan sergiler ile tarihsel tutarlı bir çizgi kurma hayali üretilir.

Montaj hattında ikinci aks olarak '**ticari tedbil-i hava**' imgesi belirir. Aks dahilinde panayır, hem ticari hem de sıhhi tahayyüller ile şekillenir. Panayırı geleneksel bir pratik mekânı olarak ele alarak ticari işlevinin önemine vurgular gerçekleştirilir. Bir yandan da geleneğin kaybolmakta olduğuna dair şüphelerin getirdiği bir telaş ile panayır bir hava değişikliği mekânı olarak yeni anlamını kazanır. Böylece, panayırı amiyane bulanlara karşı bir açık hava kliniği olarak onu tekrar üreten yazarlar, eğlencenin ötesinde bir mekân tahayyülü sunarlar.

Son olarak montaj hattının sağ kısmında yer alan üçüncü aks olarak '**marjdaki eğlence**' imgesi belirir. Panayır gibi döngüsel bir pratik olan karnavala dair deneyimlerin aktarıldığı aks dahilinde, İhsan, maskaralar olarak ele aldığı marjdaki bir kesimden bahseder. Bu kesimin pratikleri, şehrin gündelik rutininden farklı olarak deneyimlendiği eğlenceler olarak anlatıda yer bulur. Bu pratikler, panayır için tahsis edilen tanımlı bir mekândan ziyade şehrin yine marjında kalan bölgelerinde sızarak vuku bularak üretilirler.

Panayırın anlatılar ile üretimi bu üç aks dahilinde, dergi sayfalarından süreye yayılarak okuyuculara aktarılır. Buluntu anlatılar ile ürettiğim süre-imge ise, bu üretimi görünür

kılan yoğunlaştırılmış bir yeni anlatı imgesi olarak hem okumayı kolaylaştırdığını hem de bu boş zaman mekânının toplumsal olana katılımı üzerine düşünmeye ve yeni akslar keşfetmeye davet ettiğini düşünüyorum.

4.8 Sahne

Sahne, köken olarak Arapça bir kelimedir ve anlamı düz alan, geniş düzlük gibi anlamları olan sahan kelimesinden türer. Sahne aslında düz bir boşluktur. Sahneyi sahne yapan, içerdiği temaşa edilen geçici etkinliktir. Sahne üzerinde barındırdığı etkinlik ile bir mekânsal kavrayış kazanır. Kapladığı alanın sınırları bile her kurulan yeni gösteri etkinliğinde farklılaşır. Bazen bir perde yüzeyi, bazen sıkı sıkıya tasarlanmış bir tiyatro sahnesi, bazen de çayırda açık havada muğlak sınırları olan bir düzlük olabilir. İstanbul, Avrupa ve Kuzey Amerika'nın kalabalıklaşan şehirlerinde olduğu gibi 19.yy. sonunda tüm bu farklı sahnelere ev sahipliği yapan bir şehirdir. Servet-i Fünûn ise dönüşen değişen sahneleri özel bir ilgiyle takip eder. Sponeck Birahanesi'nde gerçekleşen Lumiere Kardeşler'in 'Sinematoğraf Makinesi' ile gerçekleşen ilk film gösterimindeki deneyimler gibi editör Ahmed İhsan gerçekleşen sahne etkinliklerindeki tecrübelerini sıklıkla 'İstanbul Postası' bölümünde okuyuculara aktarır. Servet-i Fünûn'da 'sahne'[173] başlığı altında kazı sahasından çıkarılan ve süreçlendirilen anlatıların odak içerikleri şu şekilde sıralanır: sahnenin bir taklit mekânı olarak inşasını aktaran anlatılar, sahnede izlenen etkinliklerin deneyimini

[173] Sahne odaklı Servet-i Fünûn sahasından çıkarılan anlatılar kronolojik olarak şöyle sıralanır: Fonoğraf (Edisonun Akım-ı Sada Fonoğrafı Makalesi), 6, 1891; İstanbul Postası(Tiyatro), 10, 1891; Garibe, 51, 1892; Tiyatro Sergisi, 67, 1892; Tiyatro-i Fan, 71, 1892; Şikago'da Tiyatrolar, 89, 1892; Viyana da Burg Tiyatrosu, 95, 1893; İstanbul Postası (İstanbul Tiyatroları), 108, 1893; İstanbul Postası (Göksu Tiyatrosu), 122, 1893; İstanbul Postası (Osmanlı Tiyatrosu), 125, 1893; Tiyatro Tezyinati Ve Pamuk Taşı, 150, 1894; Tiyatro Alemi, 171, 1894; Kinetoskop, 197, 1894; Tiyatro Yangınlarının Sebebi, 212, 1895; Beyoğlu Fransız Tiyatrosu, 213, 1895; Fotoğrafçılık (Fotoğrafçılık Hakkında Yeni Keşifler), 227, 1895; Lomyer'in Sinematograf Makinesi, 245, 1895; İstanbul Postası (Opera, Karmen), 254, 1896; İstanbul Postası (Abdürrezak Handehanesi), 260, 1896; Kinetoskop Hakkında, 260, 1896; Osmanlı Drama Kumpanyası, 260, 1896; İstanbul Postası (İtalyan aktrisler), 266, 1896; Fotoğraf Tüfengi, 276, 1896; İstanbul Postası (Kuşdili Çayırı), 281, 1896; İstanbul Postası (Tiyatro - Kutup oyunu), 283, 1896; Paris Muhabirinden Mektup (Tiyatro Hakkında), 291, 1896; İstanbul Postası (Sponeck Birahanesi), 301, 1896; İstanbul Postası (Odeon Tiyatrosu), 315, 1897; Tiyatro Oyuncuları, 406, 1898; İstanbul Postası (Direklerarası – Ramazan), 410, 1899; İstanbul Postası (Direklerarası), 411, 1899; Fenni Tiyatrolar, 417, 1899; İstanbul Postası (Tepebaşı Konserinde), 502, 1900; Tiyatro Binaları, 556, 1901; Sahne Tezyinatı, 594, 1902; Meşhur Tiyatro Ve Sanatkarları, 678, 1904; Gramofon, 711, 1904; Tiyatro Vapuru, 766, 1905; Musahabe - Beyoğlu Eğlenceleri, 774, 1906; Musahabe - Beyoğlu'nda Bir Konser, 780, 1906; Sahne-i Tabiatta Kar, 875, 1908; Sahne-i Tabiat Ve Kitab-ı Maarifet, 888, 1908; Tiyatro Ve Tenkit, 980, 1910.

aktaran anlatılar, sahne ile olan öznenin ilişkisini çoğaltan ve yeni sahneler tahayyül ettiren anlatılar.

Sahne inşaları

Sahne, taklit üzerinden kurulur. Ahmed İhsan, 1894 tarihli 'Tiyatro Alemi' başlıklı kısa yazısında, aynı sayıda yayınlanan 3 görsel üzerine açıklama metni yazar. Tiyatronun esas görevini "ahval-i beşeriyeyi [insanlık durumlarını]"[174] taklit etmek olarak belirten İhsan (1894c), "halka ibret olması" için icat edilen bir pratik olarak ekler. Tiyatro ve sahnesi üzerine dönemin yazılarında, hakiki durumları gerçeğe benzer bir şekilde taklit etmek bir sahneden beklenen en önemli mekânsal değer olarak belirir. İhsan (1894c), ismini belirtmese de Avrupa ve Amerika'nın büyük operaları için, "mükemmel sahneleri, fevkalade tezyinatı [süslemeleri], i'caz nema [artan] tertibatı ile şimdi büyük bir şehir içinde başka bir şehir hükmünü almıştır" yorumu ile sahnenin neredeyse **[;büyük şehir]**in taklidi olacak bir ölçeğe hizmet eder olarak tanımlar. Bu düşünme biçimi aslında tam tersi bir şekilde, büyük şehir üzerine kurulması öngörülen hayallerde de ortaya çıkar. Şehir tahayyüllerde mekânsal bileşenler, içerisindeki yaşantı gözetilmeksizin bir sahne dekoru şeklinde tasarlanırlar.

Şehir içinde başka bir şehrin taklidini inşa etmek için ise, tiyatro aleminin iç yüzünü okuyucuya hem görseller ile hem de metinsel tarif ile sunulur. Anlatı, seyircilerin reaksiyonuna veya sergilenen oyuna odaklanmaz. Aksine, oyunun arkasında gerçekleşen bir dizi faaliyetle kurulan gerçeklik yanılsamaları ile ilgilenir. Örnek olarak, bir deniz fenerini açıklarken, "sahilde tecessüm ettirilen [cisimleştirilen] bir fenerin etrafa ziyapaş olmasını [aydınlık olmasını] gösterir. Fenere bu ziya bir elektrik lambası vasıtasıyla aks ettiriliyor. Seyirciler sahnede hakiki bir deniz feneri görüyor"[175] diye belirtir. İhsan'ın da farkında olduğu üzere sahnede cisimleştirilen

---

[174] "Tiyatro esasen **ahval-i beşeriyeyi taklit etmek**, (?) ahvali ve hasenat-i ef'al gösterip **halka ibret vermek** için icad olunmuş ise de bilahare sanayi-i nefise sırasına geçmiş ve büyük operalar **mükemmel sahneleri, fevkalade tezyinatı, i'caz nema tertibatı ile şimdi büyük bir şehir içinde başka bir şehir hükmünü almıştır**. Avrupa ve Amerika'nın büyük operalarında gösterilen menazır şimdi veleh resan ukul olacak bir raddeyi bulmuştur" (İhsan, 1894c).

[175] "Bir resmimiz **sahilde tecessüm ettirilen bir fenerin etrafa ziyapaş olmasını gösterir. Fenere bu ziya bir elektrik lambası vasıtasıyla aks ettiriliyor. Seyirciler sahnede hakiki bir deniz feneri görüyor**. İkinci resim küçük elektrik lambalarından müteşekkil ve pertev bir kaç kimse elinde bir şule-i elektrik tutmuş bir kızın havada uçmasını tasvir eder. Kızın beline bağlanan ipin nasıl manevra ile kullanıldığı resimde görülüyor. Üçüncü resim ise bir fırtınalı havada erbab-ı temaşanın karşısında hasb ve casir kalmış oyuncusunun havf ve dehşet izhar ederken perdenin arkasında çarklar çevrilerek madeni ve gayet ariz bir kurdela gibi bir levha hareket edilerek gök gürültüsünün taklit olunduğunu gösterir" (İhsan, 1894c).

fenerin materyal gerçekliği önemli değildir. Seyircinin hakiki bir fener görmesi için gereken, onun etrafa saçtığı aydınlıktır. Dolayısıyla, taklidi gerçekleştiren inşa, gösteri efektini güçlendiren mekânizmalar ile gerçekleşir. Yeni elektrikli makineler ile de bu etki çok daha mümkün kılınır.

Sahnede yaratılan yanılsama izleyiciler tarafından hem farkında olunan hem de olunmayan bir yanılsamadır. İhsan, özellikle sahne üzerine yazarken bu konu üzerinde sıkla dolaşır. "Derece-i hararetin gölgede otuz beşi ve güneşte kırk üçü geçtiğini"[176] 1896 Ağustos ayında ofisinde yazısını hazırlarken bir arkadaşı gelir ve 'Araba ile Devr-i Alem Yahut Buzlar İçinde Seyahat' adlı izlediği oyundan bahseder (İhsan, 1896c). Sahne tasarımının yarattığı gerçeklik yanılsaması üzerine "Aman birader sahne-i temaşa bize buz alemleri gösterdiğinden midir nedir, bugün hava dehşetli sıcak olduğu halde oyunda yine üşüdüm!" diye tepkisini dile getirir (İhsan, 1896c). İhsan, Jules Verne'in romanını parçalayarak yeni bir oyun yazan bu oyuna 'zavallı' tabirini kullansa da "oyunun tesir-i bürudet iştimalini [soğukluk tesiri içine alma] refik ziyaretkarımızdan anladık ya"[177] yazarak inşa edilen taklit mekânsallığına karşı hayretini esirgemez.

Sahne deneyimleri

Ahmed İhsan, sık sık İstanbul'da sergilenen yeni oyunları izler. Direklerarası ve Beyoğlu, İhsan'ın sahne zevki için iki karşıt bölgeler olur. Direklerarası, "maskaralığına, rezaletine alışmadığımız, alışamayacağımız o mahud [sözü edilen]

[176] "**Derece-i hararetin gölgede otuz beşi ve güneşte kırk üçü geçtiği** bu haftayı İstanbul'umuzun tarih-i tabiiyesine kaydetmek lazım geldi zannederim. Zira geriye doğru irca-i nazar-ı fikr eyledikçe Arabistan çöllerinden numune gösteren şu dehşetli sıcağın mislini bir türlü tahattur eyleyemiyoruz, şua-ı şemsteki şiddet-i hararet birkaç günler -hele zeval zamanı- adeta nefes almakta suubet vermişti. Şehrimizin hayat-ı ciyadeti demek olan meltem rüzgârının üç dört gün kadar inkita-ı vezanından ileri gelen şu dehşetli hararetin müsadif olduğu eyyam-ı tatiliyede hararet-i cevelanı ziyade olan zevk-perveranın kavlince -zira bunlar yine gezmelerinde devam etmişti- mesirelerimize tenhalık ârız olmuş imiş" (İhsan, 1896c). Çeviri: (BOUN, 2019).

[177] "Meğer Jules Verne'den tercüme eylediğimiz romanlarından 'Araba ile Devr Alem' dahi bundan evvelki 'Seksen Günde Devr Alem' gibi tiyatro sahnesinde 'zavallı' olmuş! Görüldüğü zaman mütercimine değil mulifine bile yabancı gelecek kadar su' tahvile uğramış olan zavallı romanın 'İdare-i Hüsn' den memul olan himmet sanatperverane ile oyuna tahvil olunduğunu işitmiş idik, halbuki Abdi Efendi de 'araba ile devr alem'e heves etmiş. Derece-i hararetin otuz beşe takrip ettiği Cuma günü iki tiyatro birden kuş dilinde ehl-i temaşaya buzlar içinde seyahati seyr ettirmiş. **Oyunun tesir-i bürudet iştimalini refik ziyaretkarımızdan anladık ya**, bu sıcaklarda köprü üzerinden geçmek kadar güç olmayacağı için artık başka bahse geçiverelim" (İhsan, 1896c). Çeviri: (BOUN, 2019).

tiyatro ve taslakları"[178] (İhsan, 1899b) olarak belirirken, Beyoğlu, tercüme oyunlar sergileyen tekil tiyatro yapıları dışında kendisi bir "yek-tarz manzara"[179] (İhsan, 1897e) olan bir sahne olarak belirir. Oyunların sergilendiği sahnelerin mekânsal anlatılarını okuyucuya pek aktarmazken, çoğunlukla yüzeysel olarak ne hissettiğinden bahseder. Sahnenin kendisinden ziyade, kalabalığın etkinlikle ilişkisi üzerine sıkça yazar. Dolayısıyla, mekânsal bir anlatı yerine katıldığı kısa süreli etkinliğin zamansal anlatısını okuyucuya aktararak deneyimini paylaşır. Oyuna girmeden önce yürüdüğü **[;sokak]**ları, içtiği çayları, gördüğü manzaraları tasvir ederken, sahne tüm bu zamansal İstanbul deneyimi anlatısını oluşturan tetikleyici öğe olarak ortaya çıkar.

Direklerarası, özellikle Ramazan ayı gecelerinde "pür-şetaret [çok şenlikli], pür-neşve [çok sevinçli]"[180] içeren bir mekân anlatısı ile aktarılır (İhsan, 1896a). "Şehzadebaşı Caddesi'nin iki tarafına dizilmiş tiyatrolarda duracak oturacak yer" olmadığını "içeri

---

[178] "Maskaralığına, rezaletine alışmadığımız, alışamayacağımız Direklerarası'nın o mahut tiyatro ve taslakları hakkında geçen hafta yazdığım fıkraya müteallik olarak her rast geldiğimden birbirine mütehalif mütalaalar işittim. Sözlerine ehemmiyet vereceğim zevat-ı sanattan, edepten, nezahatten ari olan o temashurhaneler hakkındaki fikrime iştirak ediyorlardı. Birtakımları ise "Canım niçin bu kadar aleyhlerine yürüyorsunuz? Yavaş yavaş onlar da kesb-i salah eder." diyorlardı. Aman yarabbi! Mesela Hasan Efendi Tiyatrosu'nun zaman geçtikçe **düzelerek mesela bir Operet Tiyatrosu haline geleceğini ummak kadar safderunluk** mu olur? Piruz Hanım'ın idare ettiği sahne oyuncularının ileride bir sanatkâr olacaklarına ihtimal vermek kadar sanat- naşinaslık tasavvur edilir mi? Terakki ve ıslahını arzu eylediğimiz bir yer varsa o da Mınakyan Efendi'nin Osmanlı Tiyatrosu'dur ki bize bir rub-i asra karib zamandan beri pek çok enafis-i asar irae etmiş, zaman zaman pek çok terakkiler, muvaffakiyetler göstermiştir" (İhsan, 1899b). Çeviri: (BOUN, 2019).

[179] "Beyoğlu'na yeni iki tiyatro gelmiş, icra-yı lubiyata başlamış diye gazeteler sayfasında havadis okudukça -zahir doktor menettiği için olmalı- köprüyü gece geçip bu kış misafirimiz olan Avrupalı oyuncuları görmek arzusu gittikçe ziyadeleşiyordu. Sahih insan sıhhatten mahrum kalmayınca hayatın lezzetini bulamaz derler. Ben de geceleri yazıhanemin başında gazetelerimle, kitaplarımla yalnız kaldıkça başka vakitler pek yek-tarz bulduğum karşı taraf eğlencelerini âdeta özlüyordum. Onun için **Tepebaşı tiyatrosunda Arbelly Kumpanyası'nın icra edeceği 'Le Bolinar' oyununu görmeye giderken parlak hülyalar kavuruyor, zevkli bir gece geçireceğim diyordum.** Oyun zamanına kadar doğru yolda dolaştım. Yine hep **yek-tarz manzara...** Birahaneler yuvarlak şekilde beyazlı fenerleriyle uzun medhalli, duvarları vapur ilanlarıyla mestur kapılarının önünü --- aydınlanmışlar; Konkordiyanın kapısı etrafına bir kaç renkli gaz asmışlar, ilan yapıştırmışlar. Dar caddenin ratib kaldırımları üzere bir isti'cal var. Beyoğlu'nun adetleri madud, çehrelerindeki alaim zekaları mahdud olan o adamları - ki insan daima birbirine benzetir - ya birahane kapısından çıkarken yahut bir pastacı dükkanının mermer masası kenarında otururken görünür. Daha ileride Luksemburg'un önünden geçerken şöyle bir içeri baktım, cesim kahvehanenin yüksek zemini, içinde yayan hava gazları, sokakta bulunanlara orasını **adeta bir tiyatro sahnesi** gibi gösteriyor idi. Bana öyle geldi ki **her zaman gördüğüm bir takım yaşlı mösyöler asla vaziyetlerini değiştirmemişler**; önlerindeki kahve fincanından, yahut konyak kadehinden midelerine boşalttıklarını hazm ederken ellerindeki gazetenin - tazeleyip tazeleyip ortaya sürdüğü - havadisi okumakta devam eyliyorlar" (İhsan, 1897e). Çeviri: (BOUN, 2019).

[180] "Gecesi ise Şehzadebaşı Caddesi hakikaten **pür-şetaret, pür-neşve** idi. Gündüz oraları bir baştan bir başa dolduran, oldukları yerde sıkışıp kalan araba izdihamına mukabil iğne atsak yere düşmeyecek derecede yayan kalabalığı vardı. C**addenin iki tarafına dizilmiş tiyatrolarda duracak oturacak yer yoktu.** Bürudetin hüküm-ferma olduğu vakitlerdeki tenhalık şikâyetine o gece kalabalık şikâyetini ikame etmişlerdi" (İhsan, 1896a). Çeviri: (BOUN, 2019).

bir seyirci daha ikame eylemek" mümkün olmadığını belirten İhsan (1896a) için burada gösterilen oyunların "biraz eğlendirse bile bu temaşacıların tar-ı hissiyatında fena ihtizazlar [titremeler], tesirler bıraktığını"[181] (İhsan, 1899a) savunur. Ücret olarak da ucuz olan sahnelere insanların sadece yoksulluk sebebiyle gittiğini ve bu yüzden talep oldukça "düzelerek mesela bir Operet Tiyatrosu haline geleceğini ummanın" saf bir düşünce olduğunu yazar (İhsan, 1899b). İhsan popüler olan ve sınırının nerede başlayıp biteceği belli olmayan sahne gösterilerinin aksine, tercüme edilen eserlerin oynandığı sıkı sıkıya tasarlanmış sahneleri daha ön plana yerleştirir.

İhsan'ın (1897e) ifadesiyle 'karşı taraf' olan Beyoğlu yakasının eğlence kültürü "adeta bir tiyatro sahnesi gibidir." 1897 yılı Aralık ayında hastalıklar ile boğuşmaktan bıkmış olan İhsan (1897e), "Tepebaşı tiyatrosunda oyun görmeye giderken parlak hülyalar kavuruyor, zevkli bir gece geçireceğim" niyetiyle gece dolaşmasına başlar. Birahaneleri, pastacıları ve içerisinde oturan 'daima bir birine benzeyen' adamları, küçümseyici bir tarifle aktarır. Ya dahil olmadığı için, ya da züppelik olarak tanımladığı için olabilir, kendini bu 'sahne'nin dışında konumlandırır. Beyoğlu kadar büyük ölçekli bir sahne içerisinde, o izleyicidir ve diğer kimseler verili oyunlarını oynar: "Her zaman gördüğüm bir takım yaşlı mösyöler asla vaziyetlerini değiştirmemişler" (İhsan, 1897e). Mekânlar da ışıklandırmaları ile bu oyuna gösterişli bir dekor oluşturur onun için. Beyoğlu'nu bir sahne gibi izledikten sonra, asıl oyuna girdiğinde ise, "Ne kadar tenha… Hâlbuki piyes hoş, bu seneki aktrisler, aktörler zararsızdı. Üç perdeyi sürekli bir lezzetle seyrettim" diye kuru bir yorum yazarak, asıl deneyip aktarmak istediği sahneyi açıkça belirtmiş olur.

[181] "Sahne-i Âlem, yok Temaşa-yı Cihan gibi heybetli unvanlar altında zevk-i selimden, hüsn-i tabiattan, edep ve nezahatten külliyen uzak birçok hezeyanları sahnelerinde tekrar eden o maskara oyunculardan bahsetmek, onlara bir vücut daha doğrusu mevcudiyetlerine ehemmiyet vermek demektir ki benim işim değil. Erbab-ı zevkimizin yoksulluk hasebiyle çar-naçar müracaat ettiği ve müracaat ede ede maskaralığına, rezaletine alıştığı bu tiyatrolar temaşageranını gılzat içinde **biraz eğlendirse bile bu temaşacıların tar-ı hissiyatında fena ihtizazlar, tesirler bırakır.** Onlardan her türlü hissiyat-ı nezihe ve latifeyi refeder. Bunun numunesini daha dün akşam bir çocukta gördüm. O tiyatroların bilmem hangisinde kıymetli zamanının üç dört saatini geçirmiş olan bu küçük bey ile biraz konuştum. Bana nükte olarak o arada işittiği galiz, iğrenç kelimeleri tekrarlıyor, musiki ve şiir olarak da sahne-i hezeyanda göbek atan birkaç Galata yadigârının murdar kantolarını, nağmelerini tekrarlıyordu. Bir akşam canımız sıkılınca şu maskaralıkları seyre gidebiliriz fakat insaf edelim de kuvve-i mefkûreleri, hayaliyeleri henüz mebde-i neşv ü nemada bulunan çocuklarımızı götürmeyelim, göndermeyelim" (İhsan, 1899a). Çeviri: (BOUN, 2019).

Sahne tahayyülleri

19.yy'ın son yıllarında hareketli görüntüleri yakalayabilme ve gösterilebilmesi üzerine farklı icatlar ortaya çıkar. Öncelikle Edison'un Kinetoskop makinesi, bu temaşayı sağlar. Sürekli tekrar eden ve dolap gibi bir icat içerisine bakılarak hareket eden imgeleri seyretmek ve bu deneyimi anlatı ile beraber okuyucuya tahayyül ettirmek Servet-i Fünûn yazarlarının sıkı sıkıya ürettiği yazılardan olur. Bireysel bir "sahne üzerinde imiş gibi temaşa"[182] (İhsan, 1894g) deneyimi olan kinetoskop için "fotoğraf vasıtasıyla mahsur bir yerde kırlangıç kuşunun uçtuğunu resim etmek sonra bunu gözünüzün önünde uçurmak hatır ve hayale gelir şeylerden olmadığı için hoşa gitmekle beraber hayret de ediliyordu"[183] (İhsan, 1896b) yorumu yapılır. Hareket eden imgeler, yazarlarca hep hızlı akan fotoğraflar üzerinden algılanır ve okuyucuya da "müteharrik fotoğraf" olarak aktarılır (İhsan, 1896a). Gösterilen imgelerin içeriği ise sıradan değil, yeni kentsel deneyimleri tahayyül ettiren bir biçimde seçilir. **[;Şimendifer]**in gara girişi, "**[;fabrika]**dan akşam üzeri amelenin çıkışı", "**[;velosiped]**in üzerine atlayanın kalabalığın arasından savuşması"[184], **[;deniz**

---

[182] "Telefon muhteri meşhur Edison'un son ihtiraatından olan kinetoskoba ait birkaç makale gazetemize derc olunmuş idi, bu aletin haricen ve dahilen birer manzarasını irae eyliyoruz. Bu aletin derununda 2700 parçaya kadar şekli haiz uzun bir şerit vardır. Şerit üzerindeki şekiller mesela bir hayvanın koşması, bir şimendiferin gitmesi gibi gibi ahvalin saniye fasılalarla alınan resimlerini haizdir, şerit aletin içinde gezerek başlayınca üstünden bakanlar adeta sahiden at koştuğunu şimendifer gittiğini görüyorum sanır. Kezalik en meşhur rakkaslarından sürat raksları sahiden onlar **sahne üzerinde imiş gibi temaşa olunur**" (İhsan, 1894g).

[183] "Gazetemizin bundan evvelki nüshalarının birinde Edison'un keşfiyat-ı ahiresinden olan (Kinetoskop) hakkında tafsilat lazıma verilmiş ve hatta bir, iki resim de derç edilerek makinenin neden ibaret olduğu iyice tarif olunmuştu fi-l-hakika iki mübarizin beş, altı dakika diğer mübarize ettiklerini görmek, en mahir bir rakkassenin raksını o ufacık makine içerisinde seyir etmek pek ziyade hoşa gidiyor. **Fotoğraf vasıtasıyla mahsur bir yerde kırlangıç kuşunun uçtuğunu resim etmek sonra bunu gözünüzün önünde uçurmak hatır ve hayale gelir şeylerden olmadığı için hoşa gitmekle beraber hayret de ediliyordu**. İşte Edison'un kinetoskopu bugün Mösyö August ve Lumier taraflarından daha ziyade ıslah olunup ufak bir (Lantern Majik) ile de cesamet sinematograf makinesi (Cinematographe) namıyla enzar-ı ammeye vaz olundu" (İhsan, 1896b).

[184] "Mesela ilk resim Mösyö Lumier'in Lyon'da **fotoğraf fabrikasından akşam üzeri amelenin çıkışı idi.** Doğrusu niye ben gözlerime bir türlü inanamıyordum. Perde üzerinde bir çok halkın sağa sola süratle gitmeleri, **velosipetin üzerine atlayanın kalabalığın arasından savuşmaları**, ufacık çocukların birbirleriyle latife etmeleri görülecek şeylerdendi. Hele bundan sonra iki yaşında kadar ufacık iki çocuğun bir tarla üzerinde bir çok oyuncaklarla oynadıklarını gösterdiler insan koşup da şu mini minileri yakalayarak öpeceği geliyordu. Bir tanesi arkadaşına hiddetlendiği için elindeki bebeği öyle bir fırlatış fırlattığı bunla beraber orada hazır bulunan iki yüz kişi de bir kahkahadır kopardılar. Diğer resimde zavallı bir bahçıvan sırsıklam oldu. Güneşin altında adamcağız bahçesini suluyordu, muzibin biri geldi borunun üzerine ökçesiyle bastı, birden bire boru tıkandı zanneden bahçıvan hortumun ağzını çevirip de içine bakarken diğer ki ayağını kaldırmasıyla fışkıran su baştan aşağı tekmil suladı ya sonra kovalaması? Elbette çocuk cezasız kalacak değil ya! Hortumu fırlatır fırlatmaz bahçenin içinde dört döndüler. Nihayet yaka ele geçti. Gelsin tokat! Çocuğun sesini işitse idik manzara tamamıyla hakikat olacaktı. **Velhasıl deniz kenarında banyo, bir şimendiferin gara gelişi, bulvarın akşam üzeri kalabalığı gibi bir çok muhtelif şeyler gösterdiler**" (İhsan, 1896b).

banyosu] yapan insanlar, bulvarın akşamüzeri kalabalığı gibi şehri bir sahneye dönüştüren imgeler seyircilere sunulur (İhsan, 1896b).

Lumiere Kardeşler 'Sinematoğraf Makinesi'ni icat edince ise, bu sefer, toplu bir şekilde gösteriler başlar. İstanbul'da ilk gösterim etkinliği 1896'da yapılırken, Ahmed İhsan da bu etkinliğe katılır. Yaşadığı deneyimi "fevkalade hoşumuza gitti"[185] yazarak aktaran İhsan (1896a), tek tek filmleri içeren fotoğrafların bir birine benzediği, fakat peşi sıra hızla gösterildiğinde "resimdeki hayaller müteharrik sanılıyor" tanımını yapar. Dolayısıyla, bu sanma eyleminin, gerçeklik yanılsamasının farkındadır. Fakat yine de aynı bir sahnede yapılan gerçekçi taklitlere karşı gösterdiği tepkiyi esirgemez: "Hayal o kadar güzel irtisam [resmedilme] ve hareket eyliyor ki insan kendini o mevkide sanıyor" (İhsan, 1896a).

Yavaş yavaş sahneyi mevkisinden koparma, mesafelendirme üzerine tahayyüller de üretilmeye başlanır. Bir gece önce opera sahnesinde oynanan oyunun "ertesi günü salonunuzda aynı oyunu size tekrar gösterecek"[186] tahayyülü üzerine kurulan hareketli imgenin kayıt edilerek tekrar tekrar izlenebilmesi olanakları "halkın çok rağbet göstereceği" gözetilerek kurulur (İhsan, 1896b). "Herkes tiyatroya gitmekten müstağni

---

[185] "Cuma günü akşamı Beyoğlu'nda Sponik [Sponeck] Birahanesi'nin üst katındaki salonda gazetecilere mahsusen icra olunacak **"müteharrik fotoğraf"** tecrübesi seyrolunacaktı. Tecrübe icra edildi. **Fevkalade hoşumuza gitti.** Müsaade ediniz de anlatayım: Eğer medh ve senamız sizde dahi bir heves ve merak hâsıl ederse Sponik [Sponeck] salonuna kadar bir çıkıverirsiniz. Zira cuma akşamı gazetecilere hususi olarak icra olunan tecrübeler o geceden itibaren temaşagerana mahsusen tekrarlanıyor. Müteharrik fotoğraf yani 'sinematografın' ne olduğunu Servet-i Fünûn karileri biraz bilirler zannederim. Zira şu usul icat olunduğu zaman muharrir-i fennimizi epeyce işgal etti. Hayli sayfalarımızı sinematograf tarifine, birkaç resmimizi de şu makinenin eşkâline hasreyledi. Yeni bir fotoğraf makinesi icat etmişler ki dakikada bine kadar resim alıyor ve bu resimleri bir şerit üzerine çıkarıyor. Şimdi farz ediyoruz ki köprü başında durup yeni makine ile resim almaya başladık, bir dakikada pişgahımızdan geçenlerin bin vaziyette resimleri elimizdeki şeride nakl oluyor. Şu vaziyetlere birer bire bakarsak bitabii cüzi farkla bir bir yine benzer; fakat şeridin üzerindeki hayali bir yerer aks ettirip şeridi dahi tahrik edersek yek diğerini mütaakib inikas eden hayalatı göz birer birer fark eyleyemiyor, buna mukabil **resimdeki hayalleri müteharrik sanıyor.** Onun için köprüdeki hareket-i daimayı ayniyle inikas eden hayalde temaşa eyliyor. İşte 'Sponeck' salonunda temaşa olunan manzaraların esası budur. Evvela Paris'de Bolonya ormanında bir askeri resm-i geçit seyr ettik. Karşımızdaki beyaz levhaya inikas eden hayalatın harekatı o kadar mükemmel ki insan adeta bir pencere arkasından resim geçidin harekatını temaşa eyliyorum sanıyor; Piyade, süvari bir birini takip eyliyor; yan tarafta yolcular yürüyor; yalnız ayak sesleri noksan!" (İhsan, 1896a). Çeviri: (BOUN, 2019).

[186] "İki perdeden ibaret bir oyun en meşhur aktörler vasıtasıyla icra edildiği zaman da bir köşeye vaz edilmiş olan fotoğraf makinesi levhaları kamilen zabt edecek ve **ertesi günü salonunuzda aynı oyunu size tekrar gösterecek**. Elhasıl **herkes tiyatroya gitmekten müstağni kalacak**, ama aktörlerin ne söylediklerini biz nereden anlayalım derseniz yine Edison'un Haut Parleur fonograflarını unutmayınız. Masanız üzerinde devr eden şu makineceğiz de size birer birer vakayı anlatacak binaenaleyh kış gecesi bir arkadaşa yazdığınız mektupta şöyle diyeceksiniz: **'Bu akşam ... operayı görmek isterseniz bize geliniz hem eğlenmiş hem de görüşmüş oluruz' öyle değil mi ya? Artık bu da inanmayacak"** (İhsan, 1896b).

kalacak [çekinecek]" kaygısı hafiften oluşsa da **[;mesken]**de sahnenin tekrar üretilebilmesi üzerine tahayyüller çok övgü dolu bir anlatı ile karşılık bulur: "Bu akşam operayı görmek isterseniz bize geliniz hem eğlenmiş hem de görüşmüş oluruz, öyle değil mi ya? Artık bu da inanmayacak" (İhsan, 1896b).

Çıkarımlar

Sahnenin anlatılar ile toplumsal mekânın üretimine katılmasını Şekil 4.8'de ortaya serdiğim montaj ile görünür kılıyorum. Montajdaki anlatıları birbirine bağlayan renkli hat sahnenin zeminini oluşturan yüzey olur. Bu yüzey, bazen seyircilerin sahnedeki etkinliği izlediği mahal olurken bazen de sahnenin arkasındaki faaliyeti açığa çıkaran kısıma doğru kayar. Sahne görsel anlatılarının büyük bir kısmı gravürlerden oluşur. Özellikle yabancı basından alınarak yerleştirilen bu anlatıların aksine fotografik temsiller sadece oyuncuların portreleri ile cisimleşir. Montaj dahilinde kurduğum bakışı, bir sahneye ve onun uzantılarına doğru sıçramaya müsaade eden bir açı ile üretiyorum. Bu montaj dahilinde sahneye dair dergi içerisinde biriken anlatıların süre-imgesini oluşturan dört aks tespit ediyorum.

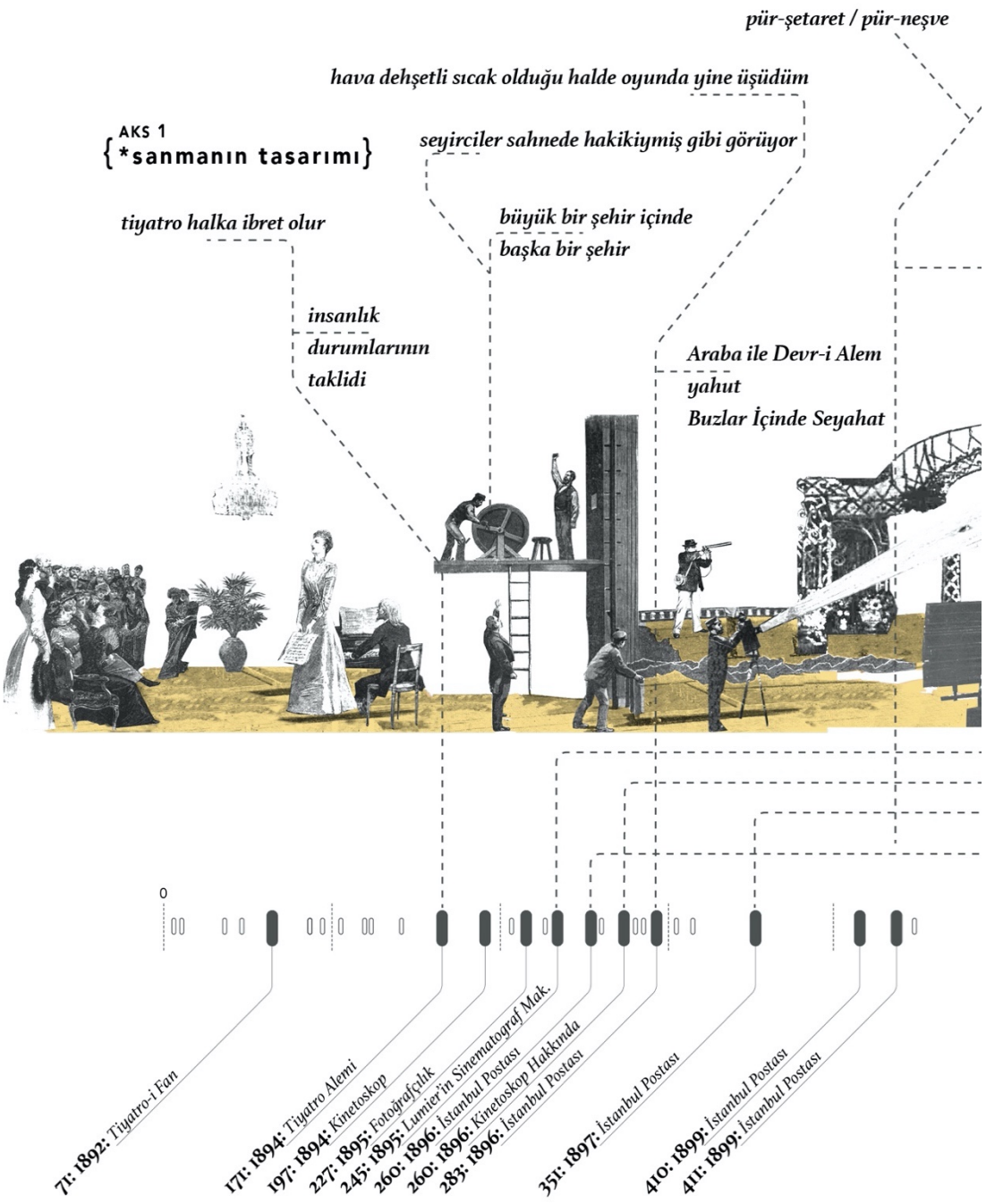
Montaj hattı soldan sağa doğru takip edildiği takdirde sahneyi üreten ilk süre-imge aksını '**sanmanın tasarımı**' adını verdiğim imge oluşturur. İnşa ekseninde bulunan bu aks dahilinde, sahnenin arkası görünür. Burada sahnede gerçekleşen performansın "hakikiymiş gibi görünmesini" sağlayan mekânizmalar açığa çıkar. Halkın ibret alması sebebiyle üretildiği iddia edilen bir pratiğin taklit atmosferini gerçekleştiren sahne işçileri görünür olur. Böylece seyircilerin sahnedeki oyunu izlerken bazen üşümesini, bazen korkmasını, bazen de mutlu olmasını sağlayan yapısal dekor unsurları "bir şehir içinde başka bir şehrin" inşa edilmesini mümkün kılar.

Montaj hattında ikinci aks olarak '**fena şamata**' imgesi belirir. Aks dahilinde sahnenin deneyimini anlatıya döken pratikler belirir. Özellikle İhsan'ın Direklerarası eğlencelerine düzenlediği geziler ile şekillenen bu aksta sahne, maskaralığın üretildiği bir mekân olarak ortaya çıkar. Seyirci sorunu yaşamayan buradaki sahnelerin ucuz, fena tesirler bırakan bir şamata üretmekten öte pek de bir yararı olmadığı vurgulanır. İhsan'ın bayağı olarak anlatıya dönüştürdüğü bu sahneler, inşa ekseninde sanıyı yaratmak için onca düzenekten uzaktır, özensizdir. Yine de, epey bir kalabalık bu sahnelere rağbet gösterir. Bu da, sahne ve üzerindeki pratiklerin toplumun her kesimi için aynı etkiyi bırakmayan bir mekân olarak üretildiğine işaret eder.

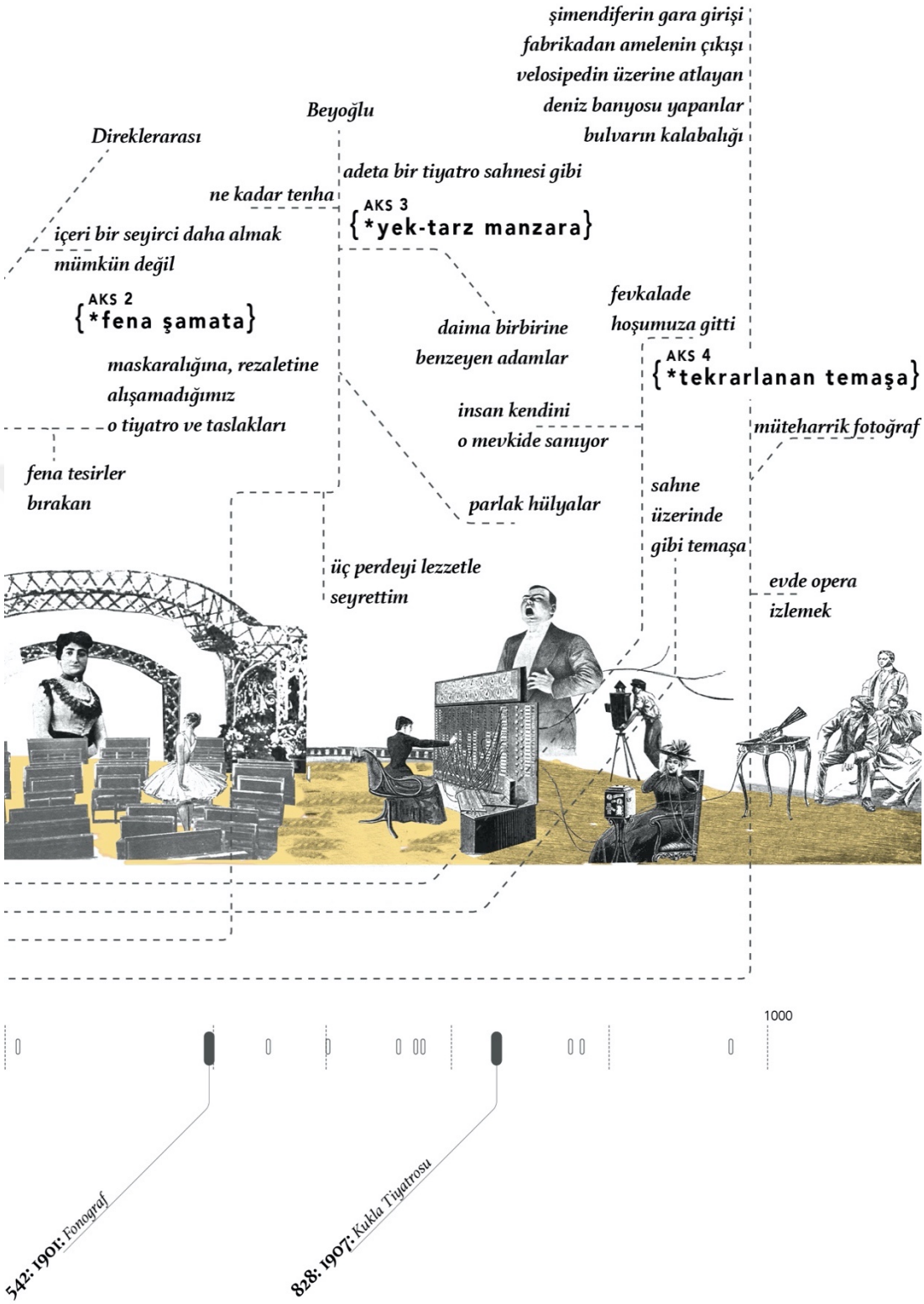
Hattın üçüncü aksında '**yek-tarz manzara**' imgesi ortaya çıkar. Tekrar deneyim ekseninde bulunan bu aks dahilinde, Direklerarası'na karşıt bir mekân olarak Beyoğlu ortaya çıkar. Montajın orta kısmında beliren oyuncu, bu sahnelerde yıldızlaşan oyuncularından biri olarak İhsan'ın beğenisinde yer eder. Beyoğlu'ndaki oyunların sergilendiği sahneler övgü ile anlatıya kavuşurken, buradaki şamatayı oluşturan insanların yek-tarz pratikleridir. Birbirine benzeyen "karşı yaka insanları", bir sahne üzerinde gibi kahvehanelerde, gazinolarda daima aynı oyunu sergilerler. İnşa ekseninde şehir içinde bir şehir olarak tanımladığı sahneyi İhsan, deneyim ekseninde bu şehir-sahnenin seyircisi olur. Şehri bir sahneye kendi deneyim anlatıları ile dönüştürerek sahnenin toplumsal mekân üretimine yeni bir anlam daha kazandırır.

Son olarak montaj hattının sağ kısmında yer alan dördüncü aks olarak '**tekrarlanan temaşa**' imgesi belirir. Bu tahayyül ekseni dahilindeki aks ile sahne bir gazete gibi çoğalabilen, tekrar tekrar üretilebilen bir mecra olarak anlam kazanır. Görüntüyü ve sesi kayıt altına alabilen icatların anlatıların yardımıyla sahneyi (şehir içinde olan şehri) evin içine taşımak üzerine hayaller kurulur. Bir yandan da ilk film deneyleri ile de yeni bir anlatı mecrasını anlamlandırmaya ("müteharrik fotoğraf") yönelik söylemler montaja katılır. Bu filmlerin gösterdikleri ise şehrin yine sahneye dönüştüğü ve içerisindeki insanların da bu oyuna farkında olmadan katıldıkları anlantılar olarak sahnenin anlamını zenginleştirirler. 20. yüzyılın en etkin mecralarından biri olacak olan film mecrasının ile tanıklığı gerçekleşmiş olur. İhsan'ın yeni medyalara karşı ilgisi de bu anlatılar bağlamında görünür olur. Bir yandan da savaş yıllarında artacak olan telefon gibi hızlı haberleşme formları da bu anlatıların peşi sıra belirir. Dolayısıyla, radyo vastasıyla evin içerisinde tekrarlanan bir temaşa tahayyül edilerek bu merak uyandırılır.

Sahnenin anlatılar ile üretimi bu dört aks dahilinde, dergi sayfalarından süreye yayılarak okuyuculara aktarılır. Buluntu anlatılar ile ürettiğim süre-imge ise, bu üretimi görünür kılan yoğunlaştırılmış bir yeni anlatı imgesi olarak hem okumayı kolaylaştırdığını hem de bu kitlesel temaşa mekânının toplumsal olana katılımı üzerine düşünmeye ve yeni akslar keşfetmeye davet ettiğini düşünüyorum.



Şekil 4.8 : Sahne / süre-imge montajı.



Şekil 4.8 (devam): Sahne / süre-imge montajı.

4.9 Sergi

Üç ile altı ay arası açık kalan fuarlar, önceleri sadece yapıldığı ulusun gelişimini gösteren güç gösterileri iken 19.yüzyılın sonuna doğru Dünyanın 'tüm' uluslarının işlerini ve endüstrileşmesini topluma sunmayı hedefleyen dev bütçeli bir etkinliğe doğru evrilir. Hangarvari dev yapıların içerisinde uluslar temsil edilirken bu yapıların içerisinde muhafaza edilen ise, ulusların kendilerini temsil ettikleri ilim, kültür, sanayi ortamları olur. Dolayısıyla, dünyanın yeni ürünlerini geçici de olsa bir mekânda muhafaza etmek, bir araya getirmek, tam da bu yeni dünyaya uygun yeni bir mimarlığı da üretmeyi gerektirir. Nasıl ki muhafaza edilenler yeniyi tarif ediyorsa, koruyan kabuk da bu yeninin bir parçası, yapının kendisi de tahayyül sınırlarını zorlarken aynı zamanda seyirlik bir deneyim alanını da oluşturur.

1851'de ilk resmi dünya fuarı, Londra'nın civar köylerinden birinde sergi için üretilen Crystal Palace binasında gerçekleşir. Resimli dergiler de, bu binanın büyüleyici büyüklüğünden hayli etkilenirler ve sıkça haberler yapılır, sergi süresince özel sayılar çıkarılır. Osmanlı resimli dergileri, Avrupa'daki benzerlerine göre daha geç ortaya çıktığı için, 1851'de Londra'daki sergiyi haber etme şansları olmaz. Londra Büyük Sergisi'nden sonra, her üç beş senede bir büyük bir fuar tertip edilerek yavaş yavaş tek büyük yapı altında sergilerin toplanması elverişli olmaktan çıkar. (Çelik, 2004) 1867 Paris ve 1873 Viyana fuarlarında, ev sahibi ülke ve diğer sanayi güçleri büyük bir hangar ile hâlâ merkezde yer almaya devam etse de bir yandan temsil edilen yerlerin (Mısır, Osmanlı, Cezayir, vb.) havasını aktarabilmek ve daha 'gerçekçi' görünmesini sağlamak için, daha dağınık, çevreye serpiştirilmiş binalar ile pitoresk bir düzenlemeye doğru kayan bir anlayış belirir. Sömürgeler ve diğer Batılı olmayan uluslar çeperlerde toplanır. Yüzyıl sonuna doğru ise, tekil hangar yapının önemi iyice eriyerek, büyük bir **[;panayır]** alanı gibi bir düzenlemeye doğru kayma yaşanır. Servet-i Fünûn yazarları da bu 'terakkiyat' teşhir etkinliğini yabancı basın gibi çok yakından takip ederler. Ahmed İhsan (1900a), "bu haftalarda intişar eden [dağıtılan] gazetelerin hangisini açacak olsanız küşadı [açılışı] takarrüp eden [yaklaşan] 1900 sergisi hakkında makalelere rast gelirsiniz"[187] diyerek sergiler ile basın arasındaki

[187] "**Bu haftalarda intişar eden gazetelerin hangisini açacak olsanız küşadı takarrüp eden 1900 sergisi hakkında makalelere rast gelirsiniz.** Yirminci asr-ı medeniyeti suret-i mutantanada istikbal maksadıyla Fransızların önümüzdeki Nisan'da açacakları bu meşher-i umumi hiç şüphe yoktur ki

güçlü ilişkiyi vurgular. Servet-i Fünûn'un yayın yılları göz önüne alındığında özellikle, 1893 Chicago, 1900 Paris sergileri birçok nüshada haber edildiği kolayca seçilebilir. Sergilerin kurulmadan önce taslak projeleri, inşa süreçleri ve kurulduktan sonra muhabirler ile sergi deneyimleri aktarılarak okuyucuya sunulur. Ayrıca, üç farklı ritimde ve ölçekte teşhir mekânları olan **[;panayır]** - sergi - müze arasında ilişkisel eksenin de çok farkında olarak, sergi mekânını tarihsel bağlama yerleştirirler. Servet-i Fünûn'da 'sergi'[188] başlığı altında kazı sahasından çıkarılan ve süreçlendirilen anlatıların odak içerikleri şu şekilde sıralanır: sergilerin yapılma bağlamını ve içeriğini tartışan tahayyül anlatıları, kurulacak olan sergilerin kurulum sürecini tasarımları ile aktaran inşa anlatıları, sergi mekânlarını gezerek deneyim aktaran anlatılar.

Sergi tahayyülleri

Servet-i Fünûn yazarları, sergilerin fiziksel ve bağlamsal karakteri üzerine epey kafa yoran yazılar yayınlarlar. Sergilerin nasıl olması gerektiği, umumi Dünya sergileri ile müzelerin farklarının neler olduğunu ve gelecekte nasıl bir sergi atmosferi olacağı üzerine tahayyüllerini dergiden aktarırlar. İhsan (1893h), 1889 Paris Sergisi ile beraber Dünya sergilerinin rekabet halinde yeni bir "bir garibe göstermek modası" halinde

---

Avrupa'nın en parlak, en cemiyetli bir muvaffakiyet-i medeniyesi olacak. Bu muvaffakiyeti temin için ihtiyar edilen fedakârlıkların bir misali olmak üzere haber verelim ki 1889 sergisinin zirve-i bala-yı garaibi olarak kurulup yeni sergide yine muhafaza-i mevki eden üç yüz metrelik Eyfel Kulesi şirketi de dâhil bulunmak üzere tamam elli üç yeni şirket teşekkül etmiştir. Bu şirketlerin maksadı 1900 sergisinde icra-yı ticaretten ibarettir" (İhsan, 1900a). Çeviri: (BOUN, 2019).

[188] Sergi odaklı Servet-i Fünûn sahasından çıkarılan anlatılar kronolojik olarak şöyle sıralanır: İstanbul Postası (Sergi), 18, 1891; Şikago Sergisi, 37, 1891; Evan-i Beytiye Müzesi, 43, 1892; Şikago Sergisi, 47, 1892; Müze-i Osmani, 54, 1892; Müze (Versay Müzesi), 57, 1892; Kristal Palas, 66, 1892; Şikago Sergisi, 84, 1892; Şikago Sergisinde İnşa Olunan Kule, 102, 1893; Şikago Sergisi (Kristof Kolomb Şerefine Açılan Sergi), 103, 1893; Viyana Müzesi, 103, 1893; Şikago Sergisinde Venedik Manzarası, 113, 1893; Şikago Sergisinde Kısım-ı Osmaniyyenin Resm-i Küşadı, 127, 1893; Sergiler Ve Kongreler (Şişli'de Sergi Açılışı), 133, 1893; Luvr Müzesi, 134, 1893; Şikago Sergisinde 'Ferri'nin Dönme Dolabı', 135, 1893; Şikago Sergisi, 136, 1893; Sanayi-i Nefise Mektebi (Heykeltraş - Mimari Sanatlar), 140, 1893; Şikago Sergisinin Yadigarları - Cesim Kütük, 144, 1893; Şikago'da Saltanat-ı Seniye Eseri, 154, 1894; Şikago'da Komiserler Dairesi, 156, 1894; Paris'in (1900) Sergisi Ve Makineler Asrı, 178, 1894; İtalya'da Milan Matbuat Sergisi Ve Servet-i Fünûn, 180, 1894; Velosipedler İçin Paris'te Açılan Sergi, 203, 1895; Paris'in 1900 Sergisi, 222, 1895; Kahire Müzesi, 222, 1895; Müzelerden İstifade, 238, 1895; 1900 Sergisi (Paris'de Sergi Açılışı Resimleri), 248, 1895; Peşte Sergisi, 269, 1896; Berlin Sergisi, 279, 1896; 1900 Sergisi, 279, 1896; İane Sergisi, 342, 1897; Torino Sergisi, 385, 1898; Paris'in 1900 Sergisi, 471, 1900; Paris Sergisi – Şundan Bundan, 473, 1900; Kadınlar Sergisi, 484, 1900; 1900 Sergisinde Osmanlı Şubesi, 495, 1900; 1900 Sergisinde Alman Şubesi, 518, 1901; Paris Ziraat Sergisi, 531, 1901; Hamburg'da Hayvanat Vahşiye Ticarethanesi, 721, 1905; Osmanlı Müzesi Yeni Dairenin İnşası, 739, 1905; Edirne'de Sergi-i Umumiye, 758, 1905; Sanayi-i Nisvan Sergisi Hakkında Bir İki Söz, 763, 1905; Meşhurlar (Sergilerin Tarihçesi), 795, 1906; Hamdi Bey Efendi Hazretleri (Müze-i Hümayun Müdürü), 813, 1906; Musahabe - Müzeler Ve Sergiler, 893, 1908; Osmanlı Müzesi Ve Tarihçesi, 984, 1910; Osmanlı Müzesinin Suret-i Tesisi, 984, 1910.

olduğunu ve tahayyül sınırlarını zorlayan bir takım buluşlar ile seyircileri şaşkınlığa uğratma endişesi ile tasarlandıklarını belirtir. Bazen büyük bir dönme dolap, bazen **[;yer altı]**'na 1500 metre inen bir daire, bazen de yeni bir **[;büyük şehir]** numunesi ile o senenin ev sahipliğini yaptığı ulus, hayret ettirecek yeni mekânsal kurulumlar ortaya atmak üzere iddialarda bulunurlar. Bu tahayyüllerin çoğu gerçekleşmese de, gazete ve dergilerde yapılan haberler ile okuyucular, bu yeni mekânları kağıt mekânı üzerinden düşünmeye, biriktirmeye başlarlar. Dolayısıyla, sergilerin açtığı mekâna dair yeni düşünme pratikleri, mevcut mekân pratiklerinin sınırlarını zorlayacak kadar güçlü olur. Bir yandan da sergiler, ulusların belli bir tarihsel anlatısını da temsil ederek tahayyül edilirler. 1893 Chicago Sergisi, Amerika'nın keşfinin 400.yılına özgü kurulması gibi 1889 Paris sergisi de Fransız Devrimi'nin 100.yılına tekabül edilerek bu yıllar seçilir. 1900 Paris Sergisi de benzer bir anlayış ile kendine temsil edecek bir tarihsellik ararken, 19.yy'ı kutlayan bir temsiliyet bulunur. Fakat, çözülemeyen temsiliyet sorunu şu olur ki, "asıra verilecek ismin müsemması [isimlendirmesi] olan terakkiyatın izhar edilmesi [toplayıp birikmesi] ve bunun içinde asıra verilecek ismin şimdiden malum bulunması"[189] o kadar kolay olmaz (Sadık, 1894b). Avrupa'da 'elektrik asrı', 'marifet asrı', 'ihtirâ [icat] asrı' gibi isimlerin tartışıldığını aktaran Mahmud Sadık da Servet-i Fünûn sayfalarından öneride bulunarak 'makineler asrı'nı sunar. Elektriğin asıl bir sonraki asırda daha ziyade gelişmeleri açacağının tahayyüllerini kurar ve 19.yy'ı özetlerken "buhar kuvvetinin icadı üzerine ortaya çıkan makinelerin yani **[;velosiped]**lerden **[;şimendifer]**lerden tutarak en büyük işlerden en küçük işlere kadar, top dökmekten iplik bükmeye varıncaya kadar bütün imal beşeriyeyi mükemmel surette gören, yapan çarkların **[;fabrika]**ların bu asırda gösterdiği ehemmiyet elektrikten ziyadedir" yorumunu sunar (Sadık, 1894b). Bu anlamda, aslında neredeyse Servet-i Fünûn'da ilgilendiği, sayfalarında yer verdiği ve aslında toplumsal mekânı dönüştüren bir çok maddeyi de tek tek dökerek savını güçlendirir.

İhsan (1908c), sergilerin, toplumun her kesimince kabul gören bir teşhir etkinliği olmasının önemini ortaya koyarken, "şimdi sergilerin resmi küşadı umumiyetle

[189] "Bir asıra verilecek nam ekseriya o asıra en ziyade hangi şube-i marifette beşeriyet terakki göstermiş ise onu ima edecek bir isimdir. On dokuzuncu asır namına küşad olunacak olan bu sergide en ziyade bu **asıra verilecek ismin müsemması olan terakkiyatın izhar edilmesi ve bunun içinde asıra verilecek ismin şimdiden malum bulunması** iktiza eder" (Sadık, 1894b).

baharda icra olunur ki bunların seyr ve temaşası için kışa, son bahara kadar bir kaç ay vakit kazanılsın"[190] yazarak, bir açık hava etkinliği olduğunun zamansal karşılığını da belirtir. Ziyaretçilerin sadece makinelerin ve yeni icatların hünerini görmek için değil ayrıca "hoş vakit geçirtmek için bir çok oyun yerlerini, eğlenceleri ihtiva ettiğini [kapsadığını]"[191] yazar. İhsan (1908c), bu yönüyle umumi sergileri, **[;panayır]**'ın bir uzantısı olarak okurken, "zaman-ı küşadı bir kaç ay imtidad etse [uzasa] bile yine bu müddet geçince tertibatı bozulduğu"[192] için müzelerin sürekli teşhir alanı olarak kurulduğunu yazar. Dolayısıyla sergilerin yapılarının geçici olma/olmama konusu hakkında da yeni tahayyüller belirir. 1900 Paris Sergisi tasarlanırken "yapılacak binalar yalnız sergi devam ettiği müddetçe istimal olunup [kullanılıp] sonra terk edilecek değildir; sergi gürültüsü ortadan kalktıktan sonra bunlar sanayi-i nefise müzesi olarak baki kalacak ve bir çok züvvara [ziyaretçilere] daima açık tutulacaktır"[193] gibi bir öngörü ile sergi için sarf edilecek dev bütçelerin bitiminde de

---

[190] "Panayırlar yerine şimdi sergiler kaim olmuştur. Müzeler de bu sergilerin daimi bir süratte yerini tutmaya başlamıştır. Sergilerin küşadı mazhur rağbet olması, bir çok züvarın celp edilebilmesi için bahara tesadüf ettirilmektedir. Bir zamanlar meydan rağbete çıkarılabilecek olan başlıca meta mahsulat arziye olduğundan, ahalinin kısım azami sanatla değil ziraatle meşgul bulunduğundan panayırların küşadı sevk bahara, fakat hasada tesadüf ettirilirdi. Mamafih baharın zevk ve naşatından istifade için seyr ve tenzihe çıkanlarda bulunduğu için ilk baharda açılan panayırlar da görülürdü. Fakat **şimdi sergilerin resmi küşadı umumiyetle baharda icra olunur ki bunların seyr ve temaşası için kışa, son bahara kadar bir kaç ay vakit kazanılsın**" (İhsan, 1908c).

[191] "Londra sergisinin tertibatı hakkındaki tafsilatı, serginin menazır-ı muhtelifesini irae eden resimleriyle beraber, Servet-i Fünûn'un ileriki nüshalarına bırakırız. Şu kadar ki Fransa ve İngiltere sanayi-i nefisesinin terakkiyatını gösterecek masnuat ve mamulatından başka bu serginin züvvara **hoş vakit geçirtmek için bir çok oyun yerlerini, eğlenceleri ihtiva ettiğini** söyleriz. **Mesela İrlanda köylerinin tamamiyle taklidi yapılmış, Hindistan menazırından bir kaçı aynı aynına sergide vücuda getirilmiş,** böylece sergiye ziyarete gidenlere yalnız masnuat ve mamulatı, makinelerin havarikini göstermekle iktifa etmeyerek bu seyircilere adeta sergi içinde bir devr-i alem seyahati icra ettirilmektedir. Bunlarda gösteriyor ki asırdan asıra hasıl olan tekemmülat ve terakkiyata göre değişmekte olan temayülat beşeriye göze delmekle beraber panayırların sergilerin esası hep birdir. Züvvarı hem eğlendirmek, hem de sanat ve ticaret nokta-i nazarından kendilerinden istifade etmektir. Hem ziyaret ve hem ticaret kaidesi tamamiyle sergilere kabil tatbikattır" (İhsan, 1908c).

[192] "Sergiler ticaret ve sanayinin teşviki ve terakkiyatın tevsi maksadıyla vücuda getirilmiş, hal-i intizam ve mükemmeliyete vazi edilmiş yegana vasıta değildir. Sergiler vakit vakit açıldığı, umumi meşhurların z**aman-ı küşadı bir kaç ay imtidad etse bile yine bu müddet geçince tatil edildiği, tertibatı bozulduğu** için sergiler yerine kaim olmak üzere daimi ticaret ve sanayi müzeleri ikame edilmiştir" (İhsan, 1908c).

[193] "İşin ehemmiyetli noktalarından biri de şudur: Sanayi-i nefise dairesi olmak üzere **yapılacak binalar yalnız sergi devam ettiği müddetçe istimal olunup sonra terk edilecek değildir; sergi gürültüsü ortadan kalktıktan sonra bunlar sanayi-i nefise müzesi olarak baki kalacak ve bir çok züvvara daima açık tutulacaktır.** Bunun için esasen müzelere yakışacak hal ve şekilde bulunmak ve bir çok medhal ve mahrecleri olmak lazım geliyor. Diğer taraftan **isteniyor ki daireler münhasıran müzede olmasın, iktiza edince derununda bir konser de verilebilsin**; şu halde binalar hem müze halini hem bir mahal tarab (?), yani hem pek ziyade-i mekânat vücudiyeti hem de fevkalade zarafet ve ziyneti haiz olmak iktiza ediyor. Bunun için gerek teşkilat ve tezyinat hariciyeleri ve gerek taksimat dahiliyeleri ayrı ayrı celb-i ehemmiyet ve itina bulunuyor. Bu kadar müteassir şeraitle beraber elli dokuz mimar ve mühendis tarafından müsabakaya girişilmesi Fransa'da erbab-ı sanat ve marifetin kaht ve kılletine delalet etmese gerekir" (Sadık, 1896b).

benzer bir fonksiyon ile devamı öngörülür (Sadık, 1896b). Hatta, yeni sergi yapılarının programları da aynı anda farklı kullanımlara uygun bir öngörü ile, "isteniyor ki daireler münhasıran [özel olarak] müze olmasın, iktiza edince [gerekince] derununda [içinde] bir konser de verilebilmesi" niyetiyle tasarlanır. Günümüzde tasarlanan dev bütçeli olimpiyat yapıları ve etkinlik bittikten sonra bırakıldıkları atıl konum düşünüldüğünde, bir yüzyıl önce de gösteri yapılarının programlarının geçiciliği kritik edilmeye başlandığı ve bu kritiğe cevapların arandığı tahayyüller okunur.

Mahmud Sadık da benzer bir sergi-eğlence ilişkisi kurarak müzeleri eleştirir. "Sergilerle müzelerin şimdiki halde bir farkı var ise müzenin daha ciddi daha esaslı"[194] diyerek müze ve umumi serginin sınırlarını keskinleştirirken, müzeyi sadece yüksek eğitim gören kesimin zevk aldığı bir mekân olarak kurgulandığından yakınır (Sadık, 1895c). "Ufak tefek eğlencelerle halk müzelere celb edilmeli [çekilmeli] ki bunların istifade-i maneviyesi de tamim [umumileşmiş] ve temin edilmiş olsun"[195] diye önerisini belirtir. Gazino ve tiyatro gibi mekânların **[;sahne]**lerindeki oynanan oyunların ve çalgıların gün aşırı değişmesiyle "halkın mizacına hizmet etmek dakikasını fevkalade bildiklerini"[196], müzelerin de ellerinde belirli bir koleksiyon bile olsa onu sıklıkla farklı teşhir mekânizmaları ile değiştirmeleri önerisinde bulunur. Sadık'ın (1895c) önerisi, teşhir üzerine bir gelecek tahayyülüdür. Günümüz geçici sergileri göz önüne alındığında, "bir müze daima bir halkın merakını tahrik edecek bir

---

[194] "Avrupa ve Amerika'da (müze)lerin envai var. Her ne kadar (müze) deyince akla şayan asar-ı atikanın bir mühimidir. Fakat alem-i medeniyetin her köşesinde bir tarafından açılmakta olan müzeler asar-ı atikayı ihtiva etmek üzere tertip olunmayıp belki layenkatı tecdid ve terakki etmekte olan asar-ı muhtelide sanayiye havi olmak üzere müzeler yapılmaktadır. **Sergilerle müzelerin şimdiki halde bir farkı var ise müzenin daha ciddi daha esaslı** olmakla beraber payidar olan tesisat nafiadan add edilmesidir" (Sadık, 1895c).

[195] "Nasıl bir tabib-i hazık 'mutlak surette filan illete ilaç bu ilaçtır' diye ısrar edip gitmez. Ve bünyeyi ve mizacı gözeterek hastasına ilaç verir. Bunun gibi asar-ı ciddiye-i fenniyenin tamimini deruhde eden de gayet ağır ibarelerle yazı yazmaktan çekinir. Yine böyle müzelerde bu gibi ciddi tesisat-ı nümayiş ve alayişle tevfik olunamaz diye ısrar göstermeyip hüsn-ü tabiata ve ahlak-ı milliye müvafık calb merak bir tarzda tertip olunmalı. **Ufak tefek eğlencelerle halk müzelere celb edilmeli ki bunların istifade-i maneviyesi de tamim ve temin edilmiş olsun...**" (Sadık, 1895c).

[196] "Gazino, tiyatro, gibi zevk ve safa mahali add edilen müessesatın med yerleri **halkın mizacına hizmet etmek dakikasını fevkalade bilirler**. Gazeteciler de buna vakıfdır. Bir gazete yahut bir risale doğrudan doğruya menafi-i umumiyeye hadım add edilir. Lakin gazeteci daima yeni bir şey bulmaya çalışır. Halkın merakını tahrik edecek bir nokta-i ihtira etmek gazeteci için büyük bir şeydir. Hem de risaleler gazeteler eğer makalaat-i mühime ve ciddiye ile mali olarak neşr edilse ne kadar müdekkikane mertebe olsa yine müşteri bulamaz. Ziyan eder. Devam edemez. Bunun için her cai mübahasa, eğlenceyi fıkralara lüzum vardır. Umumun, istifade-i maneviyesine hizmet hususunda müzelerde bu kaideden hariç tutulmaz" (Sadık, 1895c).

nokta bulmalı"[197] diye belirttiği tahayyül doğru bir tespit olmuş olur. Sadık, bu tahayyülü müzelerin kazanç sağlayamaması ve popüler bir eğlence mekânı üzerinden kursa da, çok da farkında olmadan yeni ve daimi karşılaşmaları arttıran bir mekân olarak müzeyi üreterek, onun modernlikle olan ilişkisini de kurmuş olur. İhsan (1908c) da bunu doğrulayacak bir şekilde birkaç sene sonra, "Öteden beri sanayinin asar bediasını ve nadiresini bir yerde cem etmek ve gelişi güzel camlı dolaplar, camekânlar içinde istif eylemek müzelerin tertibatı için kafi görülürdü. Şimdi müzeler bir mektep irfan halinde bulunduğunu" yazarak, Sadık'ın bulduğu çözümün ötesinde bir mekâna evrildiğinin altını çizmiş olur: "Ziyaret ve temaşaya gelenlerde yalnız hayret hasıl etmekle kalmaması, ciddi malumat verecek bir surette bulunması iltizam edilmiştir [gerekli bulunmuştur] (İhsan, 1908c).

Sergi inşaları

Umumi sergiler dev arsalara kurulmasının aksine dönemine göre hızlıca inşa edilip ziyaretçilere açılırlar. Servet-i Fünûn yazarları da bu inşa süreçlerini yabancı basından aldıkları malumatlar ile yakından takip ederler. 1896 senesinde, Mahmud Sadık (1896b), 1900 Paris Sergisi'nin inşası için "önümüzde daha koskoca üç buçuk sene var derler fakat Fransızlar düşünüyorlar ki o koskoca üç buçuk sene içinde yapılacak iş de küçük bir iş değildir"[198] diye aslında nispeten kısa zamanda büyük bir inşa süreci hakkında edindiği haberleri aktarır. "Şimdi ne kadar bütün kağıt üstünde icra edilmekte olan ameliyat"[199] yazarak sergi tasarımı için yapılan öngörüleri "fersah fersah yerler

---

[197] "Bir de usul ve terbiye ve tahsil gayet vasi bir fen olup tecarib müteaddide ile değiştirilmektedir. Mesela bundan on beş sene evvelki kimya tahsili ile şimdiki kimya tahsili arasında dağlarca fark vardır. Hayvanat ve nebatat tahsilinde de tahsil teshil eder yolda çareler bulmuşlardır. İşte bu terakkiyata göre müzelerin tertibatı da değiştirilmeli mizaç-ı ahali de bir an nazardan dur tutulmamalıdır. **Bir müze daima bir halkın merakını tahrik edecek bir nokta bulmalı.** Hiç olmazsa elindeki eşyayı daimi surette yeni modaya müvafık bir biçimde istif etmelidirki halk da merak hasıl olsun... Mesela bir asar-ı atika müzesinde bile bir iki ay eserin kıymet-i tarihiyesi üzerine istif yapılmış ise bir kaç ay itibariyle eserler ayrılmalıdır. Halbuki bir müzeye bir şey konuldu mu, yaftası altına yapıştırıldı mı artık onunla kimse meşgul olmuyor" (Sadık, 1895c).

[198] "Bin sekiz yüz doksan altı senesinin Temmuzu iptidalarında bulunduğunu düşünenlerinin 900'e kadar **önümüzde daha koskoca üç buçuk sene var derler**. Hakikatte de öyledir, fakat sergi işlerinde herkesten hatta Amerikalılar'dan bile üstte olan **Fransızlar düşünüyorlar ki o koskoca üç buçuk sene içinde yapılacak iş de küçük bir iş değildir.** Yirminci asır medeniyi istikbal için bütün alem-i medeniyet namına bütün terakkiyat-ı medeniyeyi cami bir teşhirgah kolay kolay vücuda gelir, öyle bir eser azim ve cesim üç ayda, beş ayda, bir senede tasarlanıp ortaya çıkıverir mi?" (Sadık, 1896b).

[199] "**Şimdi ne kadar bütün kağıt üstünde icra edilmekte olan bu ameliyatın** artık arazi üzerine nakl ve tatbiki zamanı yaklaştı; hatta şu günlerde serginin sanayi-i nefise dairelerine ait müsabaka-i mimariye hitam pezir olmuş ve müsabakaya temam elli dokuz mühendis dahil olarak bunların sergi komiserliği tarafından tayin olunan şerait dairesinde tanzim ve ita eyledikleri projeler derdest teşhir bulunmuştur. Projelerden hangileri şerait mevzuaya daha ziyade müvafıktır? Orası henüz tayin

[;tarla] haline getiriliyor, ölçülüyor, biçiliyor, bir köşesine bir yığın bina kuruluyor, bahçeler arasında caddeler açılıyor, nehrin üzerine **[;köprü]**ler kuruluyor"[200] şeklinde tek tek sıralar (Sadık, 1896b). Ayrıca Sadık, sergide yapılacak iki yapının da bir yarışma açılarak seçileceğini de bildirerek, yarışma sürecinde çıkan projeleri de takip edeceğini belirtir. Sergi, Sadık'ın anlatısı ile geçici bir yapısal etkinlik olmaktan çıkar ve şehri değiştiren kalıcı mekânları ile öne çıkar. Dolayısıyla, sergi bir yandan temsil ettiği icatları, makineleri ile ziyaretçilere yeniyi sunan bir mekân olmakla beraber şehre yaptığı yeni dokunuşlar ile de mekânsal olarak da şehri yenileştiren bir inşa sürecini de ortaya çıkarır.

Sergi ve müze gibi teşhir mekânlarının kurulumunda belli başlı klasifikasyon mekânizmaları da önemli bir yer tutar. Sergiler hem zamansal olarak bir kalsifikasyona uğrarlar hem de coğrafi olarak. İhsan'ın anlatısına göre müzeler özellikle kronolojik bir teşhir düzenlemesi sunarlar. "Müzelerin ihtiva ettiği [kapsadığı] asar-ı nevalara [güzel eserler] ayrılarak, edvar-ı medeniyeye [medeniye devirlerine] göre taksim olunarak mesela mağaralar içinde yaşayan ilk insanların kullandıkları çakmak taşından keserler ve baltalardan şimdiye kadar bu aletin ne gibi tekmilat [olgunlaşma] geçirdiği sırasıyla gösteriliyor"[201] (İhsan, 1908c). Bu kronolojik teşhirin yanı sıra, coğrafya üzerinden belirlenen teşhir kompozisyonu, sergilerin sanayi bakımından güçlü ülkeleri tarafından düzenlendiği göz önüne alındığında oryantalist etkilerin ortaya çıkmasını güçlendirir. Makinelerini sergileyen uluslar, genelde merkezde ve büyük bir hangarvari yapı etrafında toplanırken, gündelik yaşantısının oryantalist gözlerce abartıyla teşhir edilen diğer ülkeler ise, sokak, köy gibi mekânsallaşma ekseninde

---

edilemiyor. Binaenaleyh kariyen kerama şimdilik sanayi nefise dairelerinin inşaatına müteallik şeraitin neden ibaret olduğuna dair bir fikir icmali vermekle iktifaya mecburuz" (Sadık, 1896b).

[200] "Kaç zamandan beri bir sınıf halkın hayalleri, fikirleri, endişeleri, meşguleleri hep 1900 sergisinin başında, hep yirminci asırı - asır-ı güzeştenin itibar kemaline layık olacak - bir tantana-i iktidar ile karşılamak maksadı üzerinde ictima etmiş, uğraşılıyor; bir takım görgülü fikirler, bilgeç nazarlar tarafından Sen nehrinin iki tarikinde **fersah fersah yerler tarla haline getiriliyor, ölçülüyor, biçiliyor, bir köşesine bir yığın bina kuruluyo**r, fakat hesaba gelmiyor, o binalar oradan kaldırılıp başka bir noktaya başka bir şekilde yerleştiriliyor, sonra oradan da ref' edilerek her biri bir tarafa serpiliyor**; bahçeler arasında caddeler açılıyor, nehrin üzerine köprüler kuruluyor**. Hasılı yapmadık şey kalmıyor! (Sadık, 1896b).

[201] "**Müzelerin ihtiva ettiği asar-ı nevalara ayrılarak, edvar-ı medeniyeye göre taksim olunarak mesela mağaralar içinde yaşayan ilk insanların kullandıkları çakmak taşından keserler ve baltalardan şimdiye kadar bu aletin ne gibi tekmilat-ı sanayi geçirdiği sırasıyla gösteriliyor**. Bu kadim insanların kıydıkları hayvanat derilerinden Paris'in, Londra'nın en mahir terzileri elinden çıkmış zarif libaslara kadar müzelerde mülebbesatın tarihive terakkiyatını irae eden, safahat ve edvar-ı muhtelifesini gösteren (?) cem olunur. Velhasıl müzeler ve sergiler terakkiyat-ı fenniye ve sanayinin levazım-ı mühimesi sırasına geçmiş, müessesat-ı iktisadiyeden add edilmekte bulunmuştur" (İhsan, 1908c).

teşhir edilir. 1893 Chicago Sergisinde Osmanlılar bu iki durumun arasında dururlar. "memalik-i Osmaniye'den yalnız teşhir için gelen eşyanın"[202] sergilendiği inşa edilmiş olan köşk ve komiserlere mahsus resmi yapılar, daha bilindik izleyici-nesne teşhir mekânizmalarının işlediği bir sergileme ortamına sahiptir (İhsan, 1893g). Sergide Osmanlı'nın katıldığı ikinci bölüm ise, inşa edilen yapay bir Türk Köyü'dür.

Bu mahal, inşa edilmiş bir taklittir. "İrlanda köylerinin tamamıyla taklidi yapılmış, Hindistan menazırından bir kaçı aynı aynına sergide vücuda getirilmiş, böylece sergiye ziyarete gidenlere yalnız masnuat [sanat işleri] ve mamulatı, makineleri göstermekle iktifa etmeyerek [yetinmeyerek] bu seyircilere adeta sergi içinde bir devr-i alem seyahati icra etmesi" deneyimi üzerinden taklit inşa etme pratiği sergilerin kurulumunda üretilen mekânların ana motiflerini oluşturur (İhsan, 1893g). Bu anlamda, sergilerin bu bölümleri bir **[;sahne]**den farklı değildir. Sergi kapsamında, Türk Köyü gibi "Cava Köyü, Cezayir Köyü, Kahire Sokağı, Marakeş Sarayı, Kaşane-i İran [İran Sarayı]"[203] gibi çeşitli endüstrileşmemiş ama 'hava'sıyla insanları eğlendirecek mekânlar şekillenir (İhsan, 1893g). Türk Köyü içerisinde "İstanbul'daki Süleymaniye Cami-i Şerifinin küçük bir numunesi"[204] olan bir cami inşa edilir. Servet-i Fünûn yazarlarınca bu taklit olunan oryantalist düzenleme dert edilesi bir konu değildir. Aslında sergi kapsamında kahvehane, cami gibi işlevler üzerinden gündelik pratiklerin Batılı ziyaretçiler tarafından merakla teşhir edilip ilişkilenilmesi yazarların hoşuna gider. Aksine, tersine bir oryantalizm uygularken, "Amerikalılar Müslüman denilince tabiat Osmaniye ile müşerref olan Türkleri maksad ederler. Hatta şimdileri

---

[202] "Sergide kısm-ı Osmanlı iki bölüktür. Biri resmidir ki bu bölük hükümet-i seniye namına yapılan köşkü ve bir de komiserlere mahsus olan daireyi havidir. Bu kısım Jackson parkındadır. Burası **memalik-i Osmaniye'den yalnız teşhir için gelen eşyayı havidir**. Fakat bir ay teşhir gelen eşya yalnız bu köşkte bulunacak demek değildir. Zira memalik-i Osmaniye-i mamulat ve masnuat serginin şamil olduğu devairin çoğunda yer tutmuştur. Zikr olunan küşadda ise Osmanlı eşya ve emtiasından başka bir şey bulunmayacaktır. İkinci bölük alış veriş için Şikago'ya gelen teba-i Osmaniye tarafından yapılan kısımdır ki burası (Türk Köyü) namıyla yad olunmaktadır. Bu da Midway Plaisance'dadır. İşte bu ikinci bölük bir cami-i şerefi havi idi" (İhsan, 1893g).

[203] "Bu (Türk Köyü) denilen Osmanlı köyü Midway Plaisance'ın en şerefli mevkinde inşa olunmuştur. Köyün bulunduğu mevkiin şerefindendir ki o mevkide sergiye girmek için (?) yapılmıştır. Midway Plaisance'ında akvam-ı İslamiye namına mezkur köyden başka bir kaç mahal daha var ki bunlarda **Cava Köyü, Cezayir Köyü, Kahire Sokağı, Marakeş Sarayı, Kaşane-i İran** denilen mahallerden ibarettir. Bu mahallerden Marakeş sarayıyla Cava köyü istisna olunduktan sonra geriye kalanlarda saye-i şahanede yine tabia-i Osmaniye tarzından yapılmış yerlerdir. Yani oranın eshab imtiyazı da tabiat cehankat padişahı ile müşerref olan zevattır" (İhsan, 1893g).

[204] "Türk köyünün mabde-i garbiyesi - ki hariçten sergiye girilen kapının bulunduğu cihetin tarik-i ilm üzerindeki noktasıdır - Cami-i Şerif ile başlar. Bu cami **İstanbul'daki Süleymaniye Cami-i Şerifinin küçük bir numunesidi**r. Derun caminin tezyinine cidden itina olunmuş ve hakikaten iyi yapılmıştır. Bu cami-i şerifde evkat-ı hamsede salavat mefruza ada olunur. Akvam-ı İslamiyeye bu camide kılarlar. Serginin resmi küşadı bu caminin önünde vuku bulmuştur" (İhsan, 1893g).

Osmanlıların başlarına giydikleri fes Müslümanlık alametindendir"[205] şeklinde bir anlatı ile Türk Köyü'nün diğer köylerden daha Müslüman bir temsil gerçekleştirdiği üzerine vurgu yapılır (İhsan, 1893g). Sergilerde taklidin inşası sadece yapılarda değil ayrıca insanların giydikleri, taktıkları eşyalar üzerinden de kurulmuş olur.

Tabi, aynı taklit inşası bir yandan tersinden de işler. Gazeteler haber yaptıkça, serginin kurulduğu şehir de başka memleketlerde taklit olmak üzere gündem olur. 1900 Paris sergisinin imgeler ile yayıldıkça, serginin arka fonu olan "Paris'in evleri, Paris'in sokakları, hatta Paris'in ağaçları"[206] hakkında çıkan haberler ile, başka coğrafyaların "bir yenilik, bir modalık" tahayyülleri olacak şekilde serginin sınırlarının dışarısına yayılır (İhsan, 1900a).

Sergi deneyimleri

Ahmed İhsan (1892i), 1891 yılında çıktığı Avrupa gezisinde, 1851 Londra sergisinin düzenlendiği kendi tarifiyle "Kristal Palas yani Camlı Sarayı" gezme fırsatı bulur. İhsan, öncesinde methini işite işite zihninde başka tarzlarda hayal ettiği yapının zeminine ayak basınca ilk hissiyatının iyi olmadığını yazar. Binayı, "tulani [uzunlamasına], mürtefi [yükselen] ve dehhaş [dehşet saçıcı] koca bir divanhane"[207] olarak tarif eder. Öyle "büyük bir divanhane ne içine iki tiyatro yapmışlar lokantalar kurmuşlar, müzeler açmışlar, daha neler tesis etmişler, havuzlar kış bahçeleri bina etmişler yine küçük kalmamış!" diye belirterek başka daha pek çok şeyin içine sığıp yerleşebileceğini ünlem işaretleri ile yazar.

---

[205] "Amerika'da şarka ve bilhassa alem-i İslamiyete olan tevcih hakikaten Müslümanların bais meserreti olacak hal ve derecededir. Fakat şurası malum olmalıdır ki **Amerikalılar Müslüman denilince tabiat-ı Osmaniye ile müşerref olan Türkleri maksad ederler. Hatta indileri Osmanlıların başlarına giydikleri fes Müslümanlık alametindendir**. Türklüğün Osmanlılığın buralarda haiz olduğu şeref ve ehemmiyet kamilen padişahımız hayife-i almpenah efendimizin sayesindedir" (İhsan, 1893g).

[206] "1900 senesinde açılacak sergi Paris'e müteallik her şeye **bir yenilik, bir modalık**, bir ehemmiyet getirdi. Her tarafta **Paris'in evleri, Paris'in sokakları, hatta Paris'in ağaçları**... Gazetelerden biri Paris'in sokaklarındaki ağaçlar hakkında resmî bir istatistik neşreyliyor. Bu şehr-i şehirin yalnız caddelerinde tamam doksan bin ağaç varmış. Beher ağaç; dikilmesi, bakılması itibariyle yüz elli franka mal olduğundan umumu için belediyece on beş milyon franklık masraf ihtiyar edilmiş demektir" (İhsan, 1900a). Çeviri: (BOUN, 2019).

[207] "Camlı saray resminde gördüğünüz **tülani, mürtefi ve dehhaş binanın** derininden ibarettir; derin bina yerinden tefrik edilmiş olmayarak **koca bir divanhane** gibi devam eyleyip gidiyor. Fakat o kadar **büyük bir divanhane ki içine iki tiyatro yapmışlar lokantalar kurmuşlar, müzeler açmışlar, daha neler tesis etmişler, havuzlar kış bahçeleri bina etmişler yinei küçük kalmamış!**" (İhsan, 1892i).

İhsan'ın gezdiği zaman büyük sergi bitmiş olduğu için binanın içi kalabalık değildir. Fakat yine de "her memleketin muhtelif tarz mimarisinden numune göstermek üzere binalar"[208] görmüştür (İhsan, 1892i). Bunlara çok değinmez, küçük bir paragrafla Mısır, Yunan ve Roma kadim mimari numuneleri olduğundan bahseder. İhsan'ı hem hayran bırakan hem de dehşete düşüren yapının kendisidir: "Metal sarayın bir başında ve mürtefi [yükselen] noktada bulunduğu için pişgâha [önüne] gayet vâsi [geniş], uzun dehhaş [dehşet verici] çıkıyor. Sarayın camlı tavanı göz alabildiği kadar yüksekte ve her milletin bayrakları işaratı [işaretleri] ve ağaç dalları arasında bulunuyordu" (İhsan, 1892i). Camlı tavanın göz alabildiği kadar yüksek olduğunu hayret içinde belirten İhsan, yapıyı gezerken sıkı bir yağmura tutulur ve bu onu özellikle etkiler. "Dehhaş binanın altında durup ufkumuzu ihata etmiş [kuşatmış] camlara çarparak yağan yağmurun sedasını dinlemek garip oluyordu" diye yazarak, bu hangar yapının kendisini içerisinde muhafaza edilenlere kıyasla çok daha ilginç bulmuş olduğunu aktarır. Oradaki deneyimlerini derginin sayfalarına aktararak, dergi sayfasından okuyucunun bu hacimsel yapıyı deneyimlemesini mümkün kılmaya çalışır. Bu denli büyüklükte bir yapıyı çok kez dehhaş kelimesi ile tarif ederken, hatıratında "Hülasa-i kelam [sözün özü] şöhreti âleme yayılmış olan Camlı Saray'ı beğenmedim, yalnız dehşetli cesametine [iriliğine], heybet ve hâline hayran kaldım. Burası İngiltere'nin her hâli gibi muhayyirü'l-ukul [akıllara hayret veren] idi, fakat sevimli değildi. […] Camlı köşkten dahi hiss-i hüzün almıştık!" diyerek bitirir (İhsan, 2007).

1893 Chicago'da sergisinde kurulan Türk Köyü'nün deneyimi ise uzaktan bir muhabirin aktarımı ile yapılır. Crystal Palace'tan oldukça farklı bir düzene sahip olan bu taklit inşanın açılışına "sekiz yüz kilometre mesafe çeperinde bulunan şehirlerden gelmiş"[209] ve hepsi "kafalarına fes giymiş" üç bin Amerika'da yaşayan Müslümanlar gelir (İhsan, 1893g). Açılış Süleymaniye Caminin numunesi olan camide namaz kılınarak başlanır ve gün boyunca, Türk çarşısında yemekler yenir, çeşitli mekânlarda

---

[208] "Tiyatro ile musiki salonlarının etrafına dahi **her memleketin muhtelif tarz-ı mimarisinden numune göstermek üzere binalar** yapılmıştır. Mesela Mısır atik ve cedid tarz binasından, Yunan kadim usul-u mimarisinden, Roma tarz-ı mimarisinden numuneler olduğu gibi medeniyet-i Arabiye yadigarı ebniye örnekleri de vardır" (İhsan, 1892i).

[209] "Bilare beyan olunan (Şeritirs) fırkasına mensup üç bin kişi Osmanlı köyünün yevm-i küşadı olan alafranga Nisan'ın yirmi sekizinci Cuma günü merkez şehirde kain medeniye-i mabedinin bulunduğu (Mev Nero İsterit) de öğleden evvel ictima ettiler. **Kafası fes giymişler idi**. Bunların içinde **sekiz yüz kilometre mesafe çeperinde bulunan şehirlerden gelmiş** kimseler var idi. Sergideki teba-i şahane memalik-i Osmaniyeye mahsus muhtelif kıyafetler iktisa ederek ellerinde sancaklarla sergiden yola çıktılar. (Monro) sokağına vasıl oldular. Orada kendilerini beklemekte olan Şeritirs fırkasını buldular. Hepsi birleştiler. Alay tertip ettiler" (İhsan, 1893g).

İstanbul ve Osmanlı deneyimi yaşanır. Bitiminde, sergiye yakın olan duraktan uğurlanan ziyaretçiler, "Padişahım Çok Yaşa nidaları ve marşları"[210] ile uğurlanır (İhsan, 1893g). Dolayısıyla, sergide yaratılan taklit köy sadece bu **[;sahne]**ye yabancı olan ziyaretçilerin devr-i alem deneyimi yaşayarak eğlenceli vakit geçirme mekânı olmaktan çıkar ve aynı günümüzde yabancı şehirlerde azınlık olan belli bir coğrafyaya özgü restoranlarda toplaşma gibi bir kesimin milli duygularını kabartan bir seremoni alanını oluşturur.

Çıkarımlar

Serginin anlatılar ile toplumsal mekânın üretimine katılmasını Şekil 4.9'da ortaya serdiğim montaj ile görünür kılıyorum. Montajdaki anlatıları birbirine bağlayan renkli hat sergilerin ziyaretçiler tarafından aşındırdığı zemini oluşturan yüzey olur. Bu zemin, bazen açık havada gezilen bir sokak, bazen de bir sarayın koridorunu oluşturur. Dergi içerisinde bu görsellerin kurulumu birbirinden farklılaşır. Temsiller, bazen serginin heybetini gösteren yukarıdan bir bakış, bazen de insan gözünden daha çok sergilenen nesneleri odağa alan bir bakış ile kurulur. Montajı da bu heterojen yapıda şekillendirerek, hem uzaktan hem de yakından bakarak gerçekleştiriyorum. Bu montaj dahilinde sergiye dair dergi içerisinde biriken anlatıların süre-imgesini oluşturan dört aks tespit ediyorum.

Montaj hattı soldan sağa doğru takip edildiği takdirde sergiyi üreten ilk süre-imge aksını '**temsil arzusu**' adını verdiğim imge oluşturur. Tahayyül ekseninde bulunan bu aks dahilinde, birçok farklı ülkenin katılımı ile gerçekleşen dünya fuarlarından 1900 Sergisi için verilecek isim tartışması baskın yer eder. Arkada bırakılan yüzyılı tek bir isim ile temsil etme arzusuna (meta-anlatı kurma arzusu) Servet-i Fünûn da katılarak kendi önerisini sunar. İsim veya sergilenen nesneler ne olursa olsun teşhir arzusu ile "bir garibe gösterme modasına" uygun bir mekân olarak sergi, tahayyülde yerini alarak montaja katılır.

---

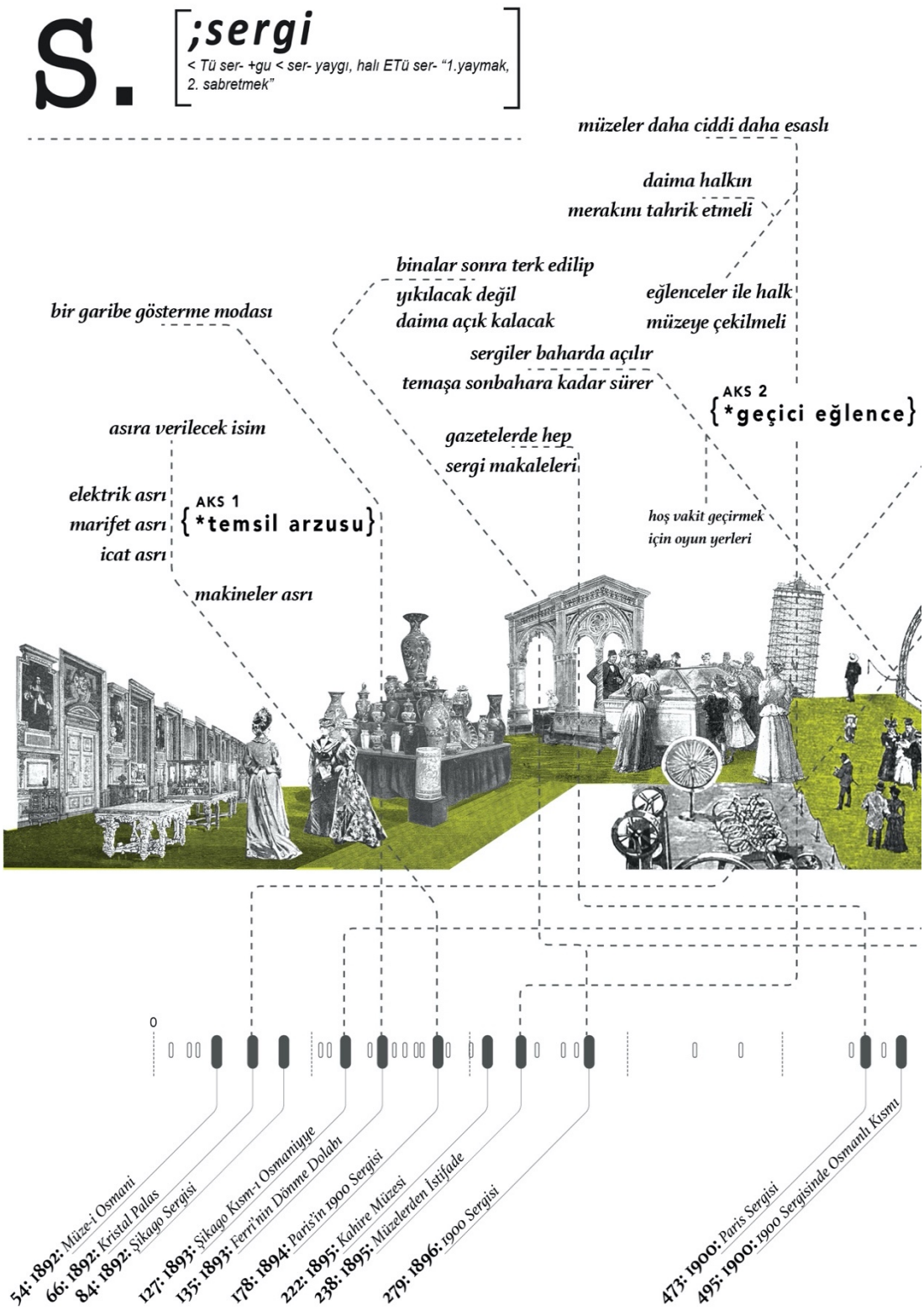
[210] "Merasim bitti. Cemaat Türk Köyü'nün ortasına yapılmış olan Türk çarşısının içine girdiler. Evvelce Osmanlılar tarafından hazırlanmış olan sofralara oturdular. Yemek yediler. Badataam Türk köyünü gezmeye çıktılar. Akşama kadar orada eğlendikten sonra Osmanlılar tarafından şimendifer mevkifine kadar teşyi olundular. Resmi teşyi resmi istikbal kadar parlak idi. Mevkifte kataın hareketinden evvel muzika ile çalgı yek ahenk olarak yine marş-ı Hamidiyeyi çaldı. **(Padişahım Çok Yaşa) nidaları tekrar olundu.** Katar hareket eyledi. Teşyiciler avdet ettiler. İşte kısım-ı Osmaniyeden Türk Köyünün resmi küşadı bu suretle vuku buldu" (İhsan, 1893g).

Montaj hattında ikinci aks olarak '**geçici eğlence**' imgesi belirir. Aks dahilinde sergilerin inşa edilmesini anlatıya döken pratikler belirir. Bir tarafta, yapısal bir faaliyet olarak sergilerin geçiciliğine rağmen nasıl şehirlerde kalıcı değişiklikleri barındıran büyük bir inşa ile tasarlandıkları aktarılır. Diğer tarafta ise, sergi pratiğinin müze ile olan ilişkisi üzerine düşünsel inşa üretilir. Kalıcılığı ile bir "mektep-i irfan" olma potansiyeli barındıran müze mekânı, toplumsal olarak merağı ne gibi unsurlarla tetikte tutabileceği üzerine fikirler üretilir. Ayrıca, içerisinde barındırdıklarını nasıl teşhir edileceğine dair anlatıların da sunulduğu aks dahilinde, "devirlere göre tanzim" herkesçe uygun olan bir bilginin tasniflenme pratiği olarak kabul görür. Montajın bu aksı, insanların bu geçici eğlence mekânı içerisinde yapı, heykel, velosiped, makine veya çanağa bakışlarını içerir. Bu merakları tahrik eden eğlence biçiminin sınırlandırılan hat boyunca olması (halatlı bariyerler ile) da mekânı inşa ederken öne çıkan disipliner pratiklerden biri olarak üretime katılır.

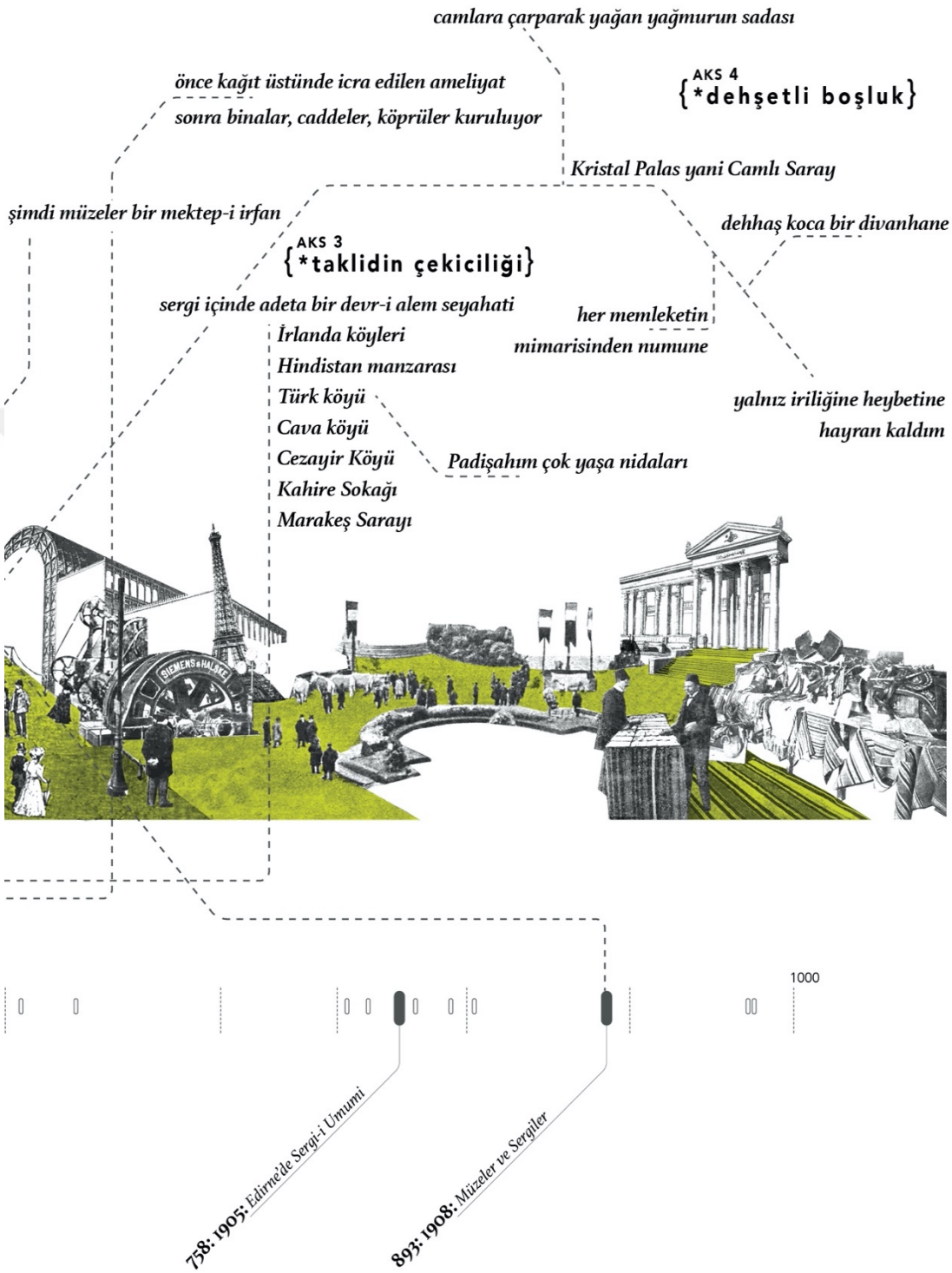
Hattın üçüncü aksında '**taklidin çekiciliği**' imgesi ortaya çıkar. Deneyim ekseninde vuku bulan bu aks dahilinde, makinelerin sergilendiği büyük sergilerin arka bahçesi görünür olur. Merkezin dışında kalan bu alanlarda, varsayılan kültürleri ile katılan 'diğer' ülkelerin numune mahalleleri bulunur. Bu taklit o kadar çekicidir ki, söz gelimi Chicago'da yüzlerce insanı bir araya toplayarak 'Padişahım çok yaşa' nidalarının atılmasını dahi mümkün kılar. Yazarlar, arka bahçenin deneyimi için "adeta bir devr-i alem seyahati" yazarken taklidin cazibesini bir kez daha zenginleştirerek sergiyi üretmeye devam ederler.

Son olarak montaj hattının sağ kısmında yer alan dördüncü aks olarak '**dehşetli boşluk**' imgesi belirir. Bu deneyim ekseni dahilindeki aks ile bu kez de serginin merkezi yapısının içerisindeki gözlemlerini aktarılır. İhsan, hangarvari bir mekân olarak Kristal Palas'ın iriliği ve heybeti ile dehşete kapılırken bu koca divanhaneyi beğenmediğini de belirtir. Mekânın büyüklüğünü hem içerisine sığdırılan çeşitli işlevler ile hem de cam çatısına çarpan yağmurun dehşetiyle sıralar.

Serginin anlatılar ile üretimi bu dört aks dahilinde, dergi sayfalarından süreye yayılarak okuyuculara aktarılır. Buluntu anlatılar ile ürettiğim süre-imge ise, bu üretimi görünür kılan yoğunlaştırılmış bir yeni anlatı imgesi olarak hem okumayı kolaylaştırdığını hem de bu merağın odakta olduğu mekânın toplumsal olana katılımı üzerine düşünmeye ve yeni akslar keşfetmeye davet ettiğini düşünüyorum.



Şekil 4.9 : Sergi / süre-imge montajı.



Şekil 4.9 (devam): Sergi / süre-imge montajı.

4.10 Sokak

Sokak anlatıları bir çok farklı nüshada başka niyetlerle yazılan makalelerde ortaya çıkar. Diğer mekânlara kıyasla kendi içerisinde belki en çok farklılaşan ve farklı ölçeklerde vücut bulan anlatılara dönüşerek bir mekânsallık sunar. Bazen cadde, bazen yol, bazen bulvar olarak anlatılan sokak mekânı sınırlı da olsa belli bir kamusal toplumsal yaşamı içerisinde en çok barındıran alandır. Sokağa atfedilen anlatılar, bir nevi toplumsallığa da atfedilen anlatılar olarak şekillenir. Sokak, köken olarak Arapça'dan 'dar geçit' anlamından türer. Bir geçiş faaliyeti üzerinden anlamlanan sokak, özellikle 20.yy'a yaklaşırken bazen kalabalığın hızlıca akıp geçtiği bir alan olurken, bazen de vakit geçirilerek ritmi yavaş akan bir alan olur. Servet-i Fünûn'da 'sokak'[211] başlığı altında kazı sahasından çıkarılan ve süreçlendirilen anlatıların odak içerikleri şu şekilde sıralanır: sokağın seyredilerek vakit geçirilecek bir gündelik pratiklerin deneyimi mekânı olan anlatılar, yeni, mütemadi ve geniş sokakların nizami ve sıhhatli tahayyüler ile aktaran anlatılar, sokağın basılan malzemesi üzerinden tasarlanarak inşa ediliş sürecini aktaran anlatılar.

Sokak deneyimleri

Sokak, şehrin yaşantısını barındıran bir boşluktur. Gündelik pratiklerin en belirgin yaşandığı bir alan olan sokakta, Ahmed İhsan, özellikle İstanbul Postası ve Musahabe köşesinden Servet-i Fünûn yazarlarına, İstanbul'un sokaklarından sıklıkla bahseder. "Bir caddenin, bir sokağın, bir meydancığın yirmi dört saatte biri birine uymayan

[211] Sokak odaklı Servet-i Fünûn sahasından çıkarılan anlatılar kronolojik olarak şöyle sıralanır: Şanzelize, 35, 1891; Amerika'da Gazete Revacı, 81, 1892; Ihlamurlar Altı, 85, 1892; Opera Caddesi, 87, 1892; Bulvar dez İtalyan, 90, 1892; Eskişehir'de Bir Sokak, 94, 1892; Tahtadan Kaldırımlar, 96, 1893; Sokak Ağaçları, 124, 1893; Bulvar Dez İtalyan, 147, 1894; Halep'te Yeni Cadde, 153, 1894; Cadde Ve Sokakların Kaldırım İle Tefrişi Meselesi, 155, 1894; Sokaklarda Gazların Kendiliğinden Yanması Ve Sönmesi, 171, 1894; Beykoz Caddesi, 174, 1894; Şam'da Yeni Cadde, 186, 1894; Dublin, 201, 1895; Nümayişçilerin Hanelere Hücumu, 240, 1895; Selanik'te Yeni Açılmış Olan Hamidiye Bulvarının Resmi, 251, 1896; Paris'te Opera Meydanı, 297, 1896; Yenişehir'de Büyük Cadde ve Osmanlı Devriye Kolu, 322, 1897; Manila Kasabasında Bir Sokak, 377, 1898; Teselya Gazileri, 383, 1898; Bismark'ın Dersaadeti Ziyareti, 400, 1898; Transuvale ait: Nam Büyük Caddesi, 456, 1899; Çin Sokakları, 485, 1900; Elektrikle Sokakların Aydınlanması Gibi İcatlar, 521, 1901; Petersburg'da Bir Cadde, 521, 1901; Berlin'de Yeni Cadde, 559, 1902; Deniz Suyuyla Sokak Sulanması, 727, 1905; Sokakların Tozları Ve Çamurları, 772, 1906; Sokak Tozlarına Karşı, 793, 1906; Londra'da İki Katlı Sokaklar, 800, 1906; Musahabe - Sokak Manzaraları, 826, 1907; İstanbul'da Kış Manzaraları, 827, 1907; Sokakları Ve Caddeleri Sudan Olan Şehirler, 838-839, 1907; Musahabe - Madam Rays Ve Sokak Gürültüleri, 851, 1907; Sokakların Temizliği, 859, 1907; Sokak Gürültülerine Karşı, 886, 1908; Vefiyyat-ı Meşahir - Bronson, 990-991, 1910.

muhtelif manzaraları"[212] yazarak, bir yandan gündelik zaman akışında farkına varılmayan birçok çeşitli pratiğe dikkat çeker ama bir yandan da bu pratiklerin neredeyse her gün aynı tekrar ettiğini dair bir anlatı sunar (İhsan, 1907c). İhsan, Beyoğlu kalabalığının bu pratiği gerçekleştirmeye daha uygun olacağını öngörmüş olmalıdır ki, sokak deneyimi üzerine kurduğu anlatıları, bu sokaklar üzerinden kurar. Bir yazısında, sabah ilk saatlerinde başlayan ve gece yarısına kadar uzanan bir anlatı inşa eden İhsan, gündeliğin ritmini şu şekilde aktarır: "Mesela Karaköyden, poğaçacı fırınının önünden geçerken köşe başında bir iki saniyecik tevkif ederek dört yol değil de, sekiz yol ağzı olan bu mevkide şöyle etrafa bir göz gezdirdikten sonra yürüyünüz ve düşününüz. Elbet buradan muhtelif zamanlarda geçmişsinizdir. Tramvaylar, arabalar, atların gürültüsünü, baston, şemsiye, japon kalemi, potin ve daha bir çok türlü eşya satan bu ayak esnafının nidalarını, eski bakır kuruşları evirerek şıkırtı çıkaran sarrafı bir kere göz önüne getirseniz, fikrinizi salıverse göz bunlardan her biri ardınca saatlerce koşar. Yarı geceye doğru buralardan el ayak çekilir. Daha vakit geçer. Galata Caddesi'nden, yüksek kaldırım yokuşundan gündüzleri bir sel gibi akıp gelen halka bedel, tek ve tük geçenler sağa sola sendeler. Bir iki arabacıdan başka kimse görünmez. Sabaha karşı buraya gündüzki faaliyetin büsbütün aksi olan bir sükun ve tenhayı çöker. Bir kaldırım üzerinde bir karaltı görürsünüz. Ne olduğuna merak edersiniz. Yaklaşır, bakarsınız. İki üç serseri biri birine sokulmuş, bir duvarın dibine, bir saçağın altına sığınmış uyku kestirirler" (İhsan, 1907c).

Yazar, 'sokak manzaraları' diye izlemekten ve kağıt mekânından aktardığı anlatıyı "göz önünde levhalar değişir" yorumuyla beraber bir sinematik deneyim olarak aktarır (İhsan, 1907c). Bu öyle bir deneyimdir ki İhsan, "insan bir kere sokak manzaralarını temaşaya alıştı mı, yahut bitesadüf böyle bir temaşadan lezzet aldı mı dalıp gidiyor"[213]

---

[212] "**Bir caddenin, bu sokağın, bir meydancığın yirmi dört saatte biri birine uymayan muhtelif manzaraları**, sabah, akşam, gece, mutlak sizi eğlendirecek bir vaka zuhur eder. Sabahleyin tramvay ile gelirken kadınlar tarafından başlıca bir Rum madam bizim tarafa geçirildi. Elinde üst kalın kabuğu çıkarılmış bir hindistancevizi etrafına bakındı. Cevizi iki eliyle tuttu parçaladı. Parçalarken sütünün yarısını yanındaki efendinin pantolonuna döktü. Efendi hiddet etti. Madam da teessüf izhar ediyor, fakat neye? Efendinin pantolonuna mı? Ne gezer şöyle söylüyordu: -Korkmayın, leke yapmaz, ama süte yazık oldu. Mideye çok faydası var derler. Yarısı gitti... Bu hale gülmez misiniz?" (İhsan, 1907c).

[213] "**İnsan bir kere sokak manzaralarını temaşaya alıştı mı, yahut bitesadüf böyle bir temaşadan lezzet aldı mı dalıp gidiyor**. Düşüncelerle, nazarı önünden geçen levhalarla kitap ve gazete mütalaasıyla geçen zamandan daha tatlı, daha sefalı vakit geçiriyor. Bir zavallı arkadaşın ayağı sakatlanmış idi, bir gün diyor idi ki: 'Aman ne garip şey. Ayağım sakatlandığı zaman adeta benden başka bu arızaya uğramış kimse yok sanıyordum. Sokakta gelip geçenlere dikkat etmeye başladım. Şimdi anladım; memleketimiz de ne kadar çok topal varmış!' Sokak manzaralarına dikkat hem hoşça vakit geçirtir, hem de böyle teselliyat ve malumat husulüne medar olur" (İhsan, 1907c).

diye ekler. Dolayısıyla, aynı ilk hareketli filmlerdeki **[;sahne]**ler gibi 20.yy başında, şehrin binaları veya gösteri unsuru olabilecek mekânları değil, insanların gündelik pratiklerinin farkına varılarak izlenmesi eğlence dolu bir vakit geçirme biçimi olarak ortaya çıkar.

Şehri ve sokakları tesadüf karşılaşmalara yönelik algılama biçimi, akla 19.yy Paris'inde yazılıp çizilen flanör figürünü getirir. Benjamin (1993a), ünlü 'Pasajlar' metninde, flanör üzerine kapsamlı tartışma yaratırken, bu modern figür için, sokağın artık onun konutuna dönüştüğünü, şehrin bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi hissettiğini tarifler. **[;Mesken]**inden kopmak bu figürü kökünden çıkartmaktır. Yersiz-yurdsuz olmaya şevk edicidir yada Baudelaire'in (2003) tarifindeki gibi onu kalabalık olan her yerin, Dünya'nın 'adamı' yapmaya yönlendirir. Tabi, İhsan'ın anlatılarında farklılaşan noktalar vardır. Öncelikle, İhsan'ın (1907c) tarif ettiği pratiğin kapsadığı süre için "hanenizin kapısından sabahleyin ayağınızı sokağa attığınız dakikadan itibaren akşam bu kapıdan içeriye girinceye kadar tesadüf ettiğiniz, gördüğünüz bütün ahval ve manzara..."[214] yorumunu yapar. Dolayısıyla, bu figürün yeri yurdu bellidir. Sokaklarda sürüklendikten sonra evine geri döner. Ayrıca, flanör gibi kendini tedirgin hissederek kalabalıklar içerisinde saklanmaz. (Benjamin, 1993a) Aksine, İhsan için 'sokak manzaraları' deneyimi bir eğlencedir: "Günün yirmi dört saatinde kalabalık bir caddenin kesb etmekte [çalışmakta] olduğu menazır-ı muhtelifeyi [muhtelif manzaraları] hatıratınıza müracaat ederek enzarınızdan [bakışlarınızdan] birer birer süratle geçirirsiniz, eğlenirsiniz" (İhsan, 1907c). Ayrıca, İhsan'ın kıraathanelerde oturan ve sokak manzaralarını izleyen "işsiz, güçsüz takımdan"[215] da olmayan figürleri, Baudelaire'in tarifiyle rastlantıların getirdiği uçucu

---

[214] "**Hanenizin kapısından sabahleyin ayağınızı sokağa attığınız dakikadan itibaren akşam bu kapıdan içeriye girinceye kadar tesadüf ettiğiniz, gördüğünüz bütün ahval ve manzara...** Zannederim ki benim gibi bunları temaşaya alışmış olan sokaklarda hiç sıkılmazlar. Bazen bir küçük vakaya tesadüf ederseniz bu vaka sizi bir müddet eğlendirir. Bazen bir sokağın, bir meydanın umumiyetle halini göz önüne getirirsiniz. **Günün yirmi dört saatinde kalabalık bir caddenin kesb etmekte olduğu menazır-ı muhtelifeyi hatıratınıza müracaat ederek piş enzarınızdan birer birer süratle geçirirsiniz. Eğlenirsiniz,** ibret alırsınız. Bu hal hoş yazılmış bir makaleden ziyade zevkinize gider" (İhsan, 1907c).

[215] "Böyle manzaralar göz önünde iken sokakta vakit geçmez olur mu? Bazı işlek caddelerde kalabalık sokaklarda yaz mevsiminde kaldırımın üzerine atılan iskemlelerden birine, kışın sokağa nazır pencerenin yanına oturmak bir kahvehanede, kıraathanede saatlerce kalanlara tesadüf olunur. Bunlar gazeteleri de okumuyorlar. Etrafa göz gezdirerek gelip geçenlere bakarak saatler geçiriyorlar. **Bunların cümlesini işsiz, güçsüz takımdan farz etmeyiniz**. Bazen böyle bir kıraathanede **bir iki saat dalgın bir halde oturmuş kalmış olan adamlara** tesadüf ettim. Pek iyi bilirim ki bunların işi, gücü taşkındır. Yarım saat bile böyle istirahat vakitleri yoktur. Hatta bazılarına da sordum. Aldığım

zevkleri arayan, moderniteyi arayan bir eylem gerçekleştirmez. İhsan için, onlar "bir iki saat dalgın bir halde oturmuş kalmış olan adamlardır." Şüphesiz, İstanbul ve Paris'in kalabalıklar içerisine karışan ve sokakları izleyen figürlerinin ortak özellikleri adam olmalarıdır. İhsan'ın anlatılarında, şehrin sokaklarını gezen bir kadın olmadığı gibi sokaktaki toplumsal yaşamın içerisinde dahi anlatıya dahil olmazlar.

Sokak tahayyülleri

Sokak anlatıları Servet-i Fünûn'da kalabalık olmaları üzerinden kurulur. Bazen, kalabalığın içerisine karışılır ve bu durumdan keyif alınarak sokak gezintileri yapılır. Öte yandan özellikle "zevk-perestan [zevkine düşkünler]" ile dolan Beyoğlu Caddesi gibi gittikçe kalabalıklaşan sokaklarda ise yayan olanlar ve araba sürenler "caddelerin üzerine sığmıyordu"[216] (İhsan, 1896g). "**[;Büyük şehir]**lerde mürur ve übur [geliş ve gidiş] günden güne o kadar ziyadeleşmeye başlamıştır ki beldeler nakliyatı teshil [kolaylaştırma] ve ahalinin istirahatini temin için ne yolda tedbir ittihaz [alacaklarına] edecekleri"[217] tahayyüller kurmaya başlamışlardır (İhsan, 1906g). Bu önlemler sadece, kalabalık arasında rahat geçiş yapmak değil, bir yandan da kalabalık sokakların ürettiği gürültüye karşı üretilen tepkilerdir. İhsan'ın doya doya anlattığı sokaktaki nidaların aksine, "mürur ve üburun çıkarmakta olduğu gürültülerin tahammülfersa [katlanılmaz] bir hale gelmiş olduğunu"[218] düşünen Amerikalı Madam Rays, "Bir çok esnaf

---

cevap şu oldu: 'Bilmem, gelip geçenlere, sokak manzaralarına karşı alınmış, kalmışım. Öylece dalmış, oturmuşum.'" (İhsan, 1907c).

[216] "Yağmurlu geçen haftamız, sokaklarda hâsıl olan çamurdan dolayı on beş gün evvelki soğuk günleri arattı. Cevv-i semayı kaplayan siyah bulutlar -bereket versin- ara sıra sıyrılıyor. O zaman güneşin ziya-yı ruh-fezası etrafa aksederek nazarları sevindiriyor. Yerdeki yaşlığı kurutuyor. İnsanı sokakta gezmekten bile bezdiren çamurlar kendini çekiyor. Hakikat! Yağmurlu bir günü müteakip arz-ı didar eden revnektar hava şehrimizde ne kadar hoş bir manzara hâsıl eyler. O zaman İstanbul'umuzun mürtefi bir noktasında durup pişgâha çıkacak manzarayı temaşa gibi zevk-aver bir levha olamaz. İşte geçen Cuma günü hava, semanın vech-i şuledarıyla o kadar latifti. Beyoğlu Caddesi öğleden sonra **zevk-perestan ile doldu**. **Erbab tenzihin yayan olanları taksime kadar giden caddenin iki tarafına, araba süvar bulunanları kaldırımın üzerine sığmıyordu**" (İhsan, 1896g). Çeviri: (BOUN, 2019).

[217] "**Büyük şehirlerde mürur ve übur günden güne o kadar ziyadeleşmeye başlamıştır ki beldeler nakliyatı teshil ve ahalinin istirahatini temin için ne yolda tedbir ittihaz edeceklerinde** müttehir kalmakta bulunmuşlardır. Mürur ve übur ziyadeleştikçe bittabi sokakları pek geniş yapmak iktiza edip sokakların tevsiyi ise bazen külli masrafa ihtiyaç göstermekte ve hatta masraf fevkalade ihtiyariyle beraber yine **lüzum ve ihtiyaç derecesinde tevsine imkân bulunamamaktadır**. Bu lüzume-i mebni yakınlarda Londra'da en kalabalık ve işlek mahallelerde Kingsval ve Eldurc isimlerinde iki cadde açılmıştır. Bu caddeler otuzar metre arzındadır" (İhsan, 1906g).

[218] "Amerikalı Madam Rays büyük şehirlerde at, araba vesairenin, her türlü münakalatın, **mürur ve üburun çıkarmakta olduğu gürültülerin tahammülfersa bir hale gelmiş olduğunu** düşünerek bunların tahfif ve tadili çaresini bulmak üzere bir heyet teşkil eylemiştir. Bu Madam'ın mütalaasına göre şehirler içinde husule gelen gürültülerin kısım azmi bir lüzum ve ihtiyaca mebni değildir. Büyük

sokaklarda beş on paralık satış için sesleri çıktığı kadar bağırarak halkı taciz ediyorlar. Arabacılar beygirlerin boynuna bazen çıngıraklar takıyorlar. Bir takım esnaf da çıngırak çalarak dolaşıyorlar. **[;Velosiped]**çiler yanık ve acı düdükler öttürüyorlar" diye yakınır (İhsan, 1907h). Hatta, tifo, kolera ve çiçek gibi hastalıklardan mustarip insanların bu yüzden iyileşmek için kırsala gittiklerini savunurken, bu düzensiz kalabalığın gürültüsünün ölümcül etkileri olabileceğine dair tahayyüller üretir.

Anlam olarak, yıktırılan kent surları yerine açılan geniş caddeler olan 'bulvar' görsel ve metinsel anlatı olarak derginin sayfalarını kaplar. Çoğunlukla Avrupa'nın yeni açılan bulvarları tarif edilerek, genişliğiyle böbürlenilen bir çözüm ortaya atılır. "Dünya'da mükemmel bir sokak daha yoktur" şeklinde anlatıya dönüşen Paris'teki Şanzelize bulvarı, tam sayfa bir imge ile okuyucuya sunulur (İhsan, 1891f). "Dört sıra mükemmel ağaçların işgal eylediği", "sıra ağaçların arasındaki kısım etrafına kanapeler dizilmiş olduğu", "yayanlara, atlılara ve arabalara mahsus ayrı güzergahlar bulunduğu" aktarılan caddenin tasarımı üzerine tam anlamıyla bir düzene övgü tahayyülü üretilir (İhsan, 1891f). Halbuki, tesadüflere açık olan, kalabalığın karmaşası içerisinde yaşanan deneyimleri öne çıkartan anlatılar yerine, hayal edilen sıra sıra bir takım elemanların dizilimi, kıvrılmadan upuzun giden bir hat ve her geçiş yapan araca ait tasarlanan güzergahlardır.

Bir yandan Şanzelize bulvarı gibi geniş bir alana yayılamayan caddelerin kalabalıklığını rahatlatmak için de kesitin düzenlenmesi üzerinden tahayyüller kurulur. Londra'da "lüzum ve ihtiyaç derecesinde tevsine [genişletilmesine] imkân bulunmayan" sokaklar için, kesitte sokağı bir altyapı projesi olarak ele alan yaklaşım benimsenir (İhsan, 1906g). **[;Yer altı]**nda yeni bir sokak önerilerek "caddenin iki tarafındaki hanelere lüzumu olan gaz ve su boruları telgraf ve telefon telleri buralardan

---

şehirlerde tifo, kolera ve çiçek gibi hastalıkların badi olduğu telefat derecesinde gürültüler de imraza ve telefata sebep olmaktadır. Büyük beldelerde imraz asabiyeye müptela hastalar vardır. Bunlar için araba gürültüleri, mürur ve üburun, münakalatın getirdiği mütemadi sadalar ve patırtılar pek muzırdır. Bu hastaların kırlarda, köylerde istirahat bulmalarının esbab asliyesinden en birincisi de bunların gürültüden uzak bulunmalarıdır. Şehirlerde çıkarılan muz'ic sadaların pek çoğu beyhudedeir. **Bir çok esnaf sokaklarda beş on paralık satışla cer menfaat için sesleri çıktığı kadar bağırarak halkı taciz ediyorlar. Arabacılar beygirlerin boynuna bazen çıngıraklar takıyorlar. Bir takım esnaf da çıngırak çalarak dolaşıyorlar. Velosipetçiler yanık ve acı düdükler öttürüyorlar.** Tramvayların çanları ve boruları mütemadiyen gürültü çıkarıyor. Vapurlar ihtiyaç derecesinde düdük çalmakla iktifa etmiyorlar, çaycının keyfine nabi olarak vapurların düdükleri müteasıl çekiliyor, öttürüyorlar. Madam 'Rays' bunları New York beldesine anlatmış, yakında da Avrupaya geçerek büyük beldelerde birer konferans verecek imiş. İşte büyük şehirlerin ahval umumiye sıhhiyesinin müteallik bir mesele daha!" (İhsan, 1907h).

geçirilmesi" tasarlanır. **[;Vesait-i Nakliye]** de yer altında üretilen yeni kota alınarak "caddelerden gelip geçenleri rahatsız etmek gibi mahzurlar da öteden kaldırılmış" olunur. Dolayısıyla, sokak bir şehrin karmaşıklığının kontrol edilmesinde nizami değerler ile tasarlanan başlıca öğe olarak vuku bulur.

Sokak inşaları

Sokaklar, üzerinde barındırdığı yaşantının ötesinde fiziksel materyaliyle de Servet-i Fünûn sayfalarında anlatıya dönüşür. Özellikle İstanbul'un çoğu sokağının dayanıksız nitelikte olması, hava koşulları ile değişen bir sokak deneyimi ortaya çıkarır. İstanbul Postası köşesinden İhsan, sıklıkla gündelik hava durumundan bahsederken sokaklarda yaşanan memnuniyetsizliğini de aktarır: "Yirmi dört saat evveli kuruluğuna, temizliğine bayıldığımız sokakların cüzi yağmurla o kadar çamurlandığına insan bir türlü hayıflanmaktan kendini alamıyor"[219] (İhsan, 1897a). Bu tecrübelere karşı Avrupa'da yapılan ve Şehremaneti'nin avlusunda da yeni inşa edilen malzemeleri öven bir anlatıyı da Mahmud Sadık oluşturur. "Sert taşlara nispeten daha yumuşak daha rahat bir yerde yüründüğü hissedilen"[220] ahşap kaplama sokakların hem "at ve araba gürültülerinin az olması" hem de "kış çamurunun bulunmaması" yönü ile sert taşlara göre daha elverişli bir tasarım olduğunu aktarır (Sadık, 1893a). Sadık, yazısında, uzun uzun yapılması ideal olan temelden, beton harcın karışımından, ahşap kütüklerin boyutlarından, nasıl yerleştirileceğinden bahseden bir yol yapım rehberi sunar. Plan, kesit ve perspektif çizim de yerleştirerek neredeyse bir uygulama projesi ciddiyetiyle okuyucuya yaklaşır. Sokak kesitinin mütemadi aynı gitmesi üzerine kurulan hayallerin detay ölçekte malzemesiyle gerçeklik bulduğu bir anlatı aktarılır.

---

[219] "On gün kadar devam eden küşade havaları yine soğuk yağmurlu günler takip eyledi. **Yirmi dört saat evveli kuruluğuna, temizliğine bayıldığımız sokakların cüzi yağmurla o kadar çamurlandığına insan bir türlü hayıflanmaktan kendini alamıyor.** Hakikat! On gün evvelki sürekli yağmurlar caddeleri, sokakları ne güzel yıkayıp temizlemiş. Ondan sonra arz-ı didar eden güneşli hava sayesinde her taraf ne de iyi kurumuştu. O güzel eyyama tesadüf eden Cuma ile Pazar - İstanbul'un kışlara mahsus cevelangâhı bulunan - Beyoğlu ne parlak oluyordu" (İhsan, 1897a). Çeviri: (BOUN, 2019).

[220] "Dersaadet Şehremaneti dairesinin avlusuna girenler sokağın **sert taşlarına nispeten daha yumuşak daha rahat bir yerde yürüdüklerini hissederler**. Şayet ellerindeki baston veya şemsiyeyi şöyle biraz kuvvetle yere evirirlerse taşın çıkaracağı sert sedadan eser görmezler. Dikkat ederlerse anlarlar ki yürüdükleri yer düzlüğü ve muntazamlığı ile beraber kesme ve yontma taş değil belki bu taşlar şeklinde tahta ile döşenmiştir. Şehremaneti dairesinin tezyinat ve istirahat belde amirinde masraf olan ikdamatına (?) idare ve suhuletce menafiyi görüldüğü tekdirde Dersaadet şoselerinde de -bazı Avrupa şehirlerinde olduğu gibi- tahta kaldırımlar yapılmak üzere Avrupa'dan numuneler celb edildiğini ve bunların Şehremaneti avlusuna tecrübe olarak ferş olunduğunu evrak-ı yevmiyede okuduklarını der-hatır edenler bu kaldırımlara daha bir dikkatle bakarlar" (Sadık, 1893a).

Bir yandan çamur gibi, toz da sokakların dert edinilen bir konusudur. Önlem olarak, yine sokağın fiziksel malzemesi üzerinden öneriler sunulur. Avrupa'da inşa edilmekte olan yeni "sokaklara, caddelere bir tabaka katran dökülmesiyle tozların husulü mani edilmiş olduğuna dair tecrübeler icra edilmiş"[221] olduğu aktarılırken, sokakların kirliliğine kalabalık şehir yaşantısı üzerinden bir argüman kurulmaz (İhsan, 1906e). Aksine, katran gibi bir malzeme ile yukarıdan bir inşai karar ile çözüm olunabileceği karar verilir.

Sokak, hem içerisindeki gündelik pratikler üzerinden ilerleyen toplumsal yaşantısı, hem üst ölçekten tasarlanan kararları ile, hem de çok yakından malzemesinin hissiyatı ile, çok boyutlu bir mekânsal anlatı olarak Servet-i Fünûn sayfalarında yer alır.

Çıkarımlar

Sokağın anlatılar ile toplumsal mekânın üretimine katılmasını Şekil 4.10'da ortaya serdiğim montaj ile görünür kılıyorum. Montajdaki anlatıları birbirine bağlayan renkli hat sokağın zeminini oluşturan yüzeydir. Bu yüzey, bazen toprak, bazen taş kaplama, bazen de ahşap kaplamadır. Sokak, malzemenin ötesinde aslında bir boşluktur. Onu çerçeveleyen yapılı çevre ile beraber sokak anlamını kazanmaya başlar. Dolayısıyla, imgeyi bağlayan zemin kadar onu sıkıştıran yanı başındaki ağaçlar, yapılar da görsele katılır. Yabancı basında sokakta yaşanan pratiklere dair sıklıkla illüstrasyon üretilmesine rağmen Servet-i Fünûn'da gravür ve fotoğraf temsilleri baskın anlatılar olarak biçimlenir. Sıklıkla derin bir perspektif veren sokak imgeleri bulunduğu için montaj dahilinde de bu dile benzer üç uzaklığa doğru yönlendiren perspektife göre şekillendiridiğim sokaklar bulunur. Bu montaj dahilinde sokağa dair dergi içerisinde biriken anlatıların süre-imgesini oluşturan üç aks tespit ediyorum.

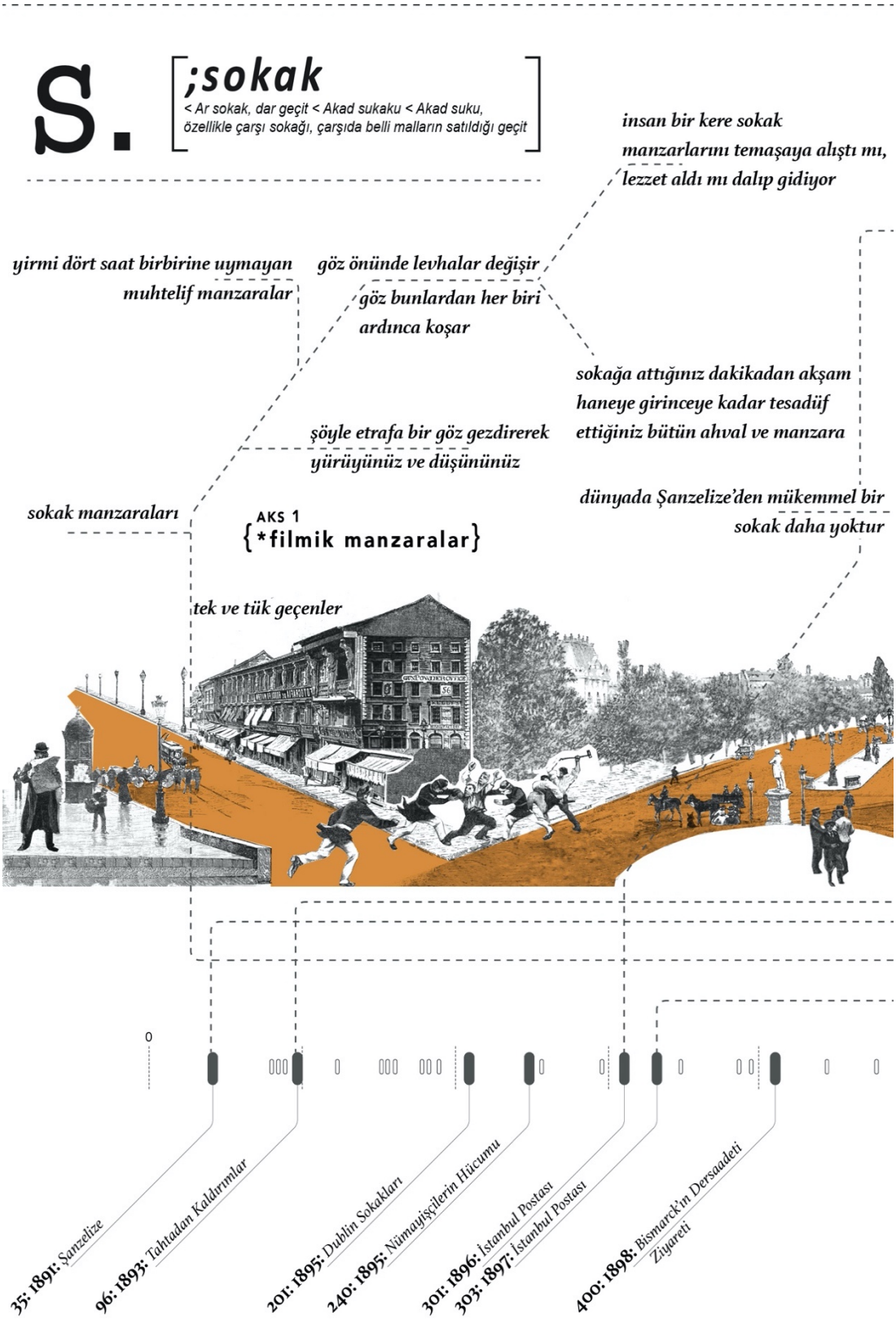
Montaj hattı soldan sağa doğru takip edildiği takdirde sokağı üreten ilk süre-imge aksını '**filmik manzaralar**' adını verdiğim imge oluşturur. Deneyim anlatılarının içerisinden keşifler yapılarak montajı üretilen bu aks dahilinde, İhsan'ın İstanbul

[221] "Büyük şehirlerde caddelerden ve sokaklardan tozları kaldırabilmek meselesi bütün Avrupa beldelerini işgal eden mesaildendir. Taharat ve nazafat, temhil mürur ve übur, muhafaz-i sıhhat umumiye nokta-i nazarlarından tozları kaldırabilmek yahut toz husulüne mani etmek iktiza ediyor, ne çare ki kolayca buna muvaffakiyet el vermiyor. Geçenlerde **sokaklara, caddelere bir tabaka katran dökülmesiyle tozların husulü mâni edilmiş olduğuna dair tecrübeler icra edilmiş** ve Avrupa sokaklarından bir takımına tatbik olunmuş idi. Şimdi de gazeteler İngiltere'de tecrübe edilip fevaidi görülmüş olan ve (Akonya) denilen bir maddeden bahs ediyorlar. Bu madddenin terkibi henüz malum değildir. Şu kadar ki Londra'nın başlıca caddelerinde ve umumi bahçeleri asarındaki yollarda tecrübesi icra olunup matluba müvaffık bulunmuştur" (İhsan, 1906e).

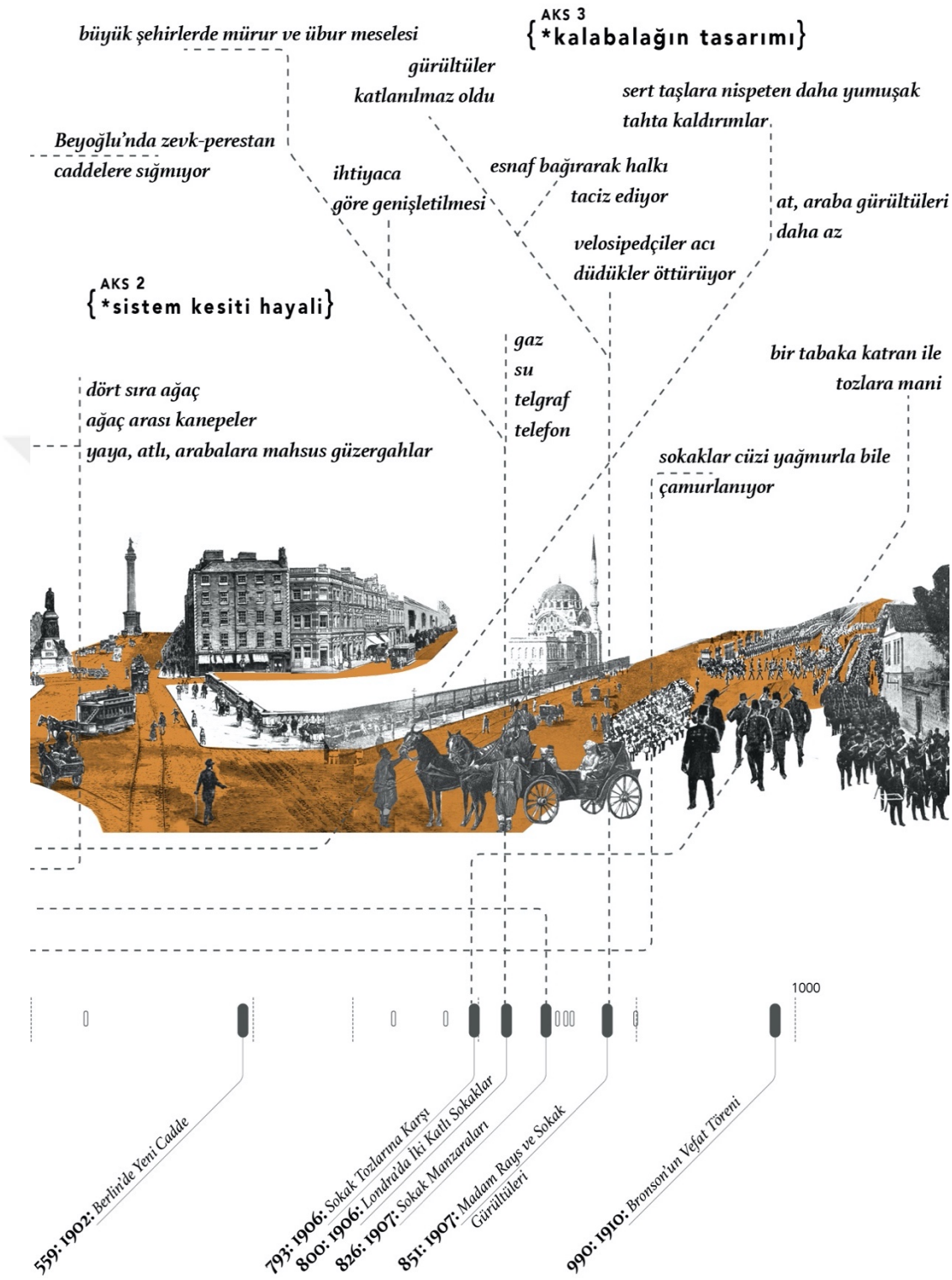
sokakları hakkında yazdıkları öne çıkar. Sokağın ritmini bir film izler gibi gözünün önünden geçen levhalar ile anlatıya dönüştürür. "Sokak manzaraları" diye tarif ettiği bu pratik ile sokağın yaşantısının (Benjamin'in tarifiyle *erlebnis*) gündelik ritimlerinin peşine düşer. İhsan, Lefebvre'in (2017) melodik pratikler olarak tarif ettiği gündelik hayat pratiklerinin tespitinin "lezzetli bir temaşa" olduğunun farkındadır. Sabah Karaköy meydanında başlayan yazısını gece tenha olana kadar sürdürür ve okuyucuyu bu filmik anlatının akışına çağırır. Bu aks dahilinde montaj içerisinde de İhsan'ın anlatısı gibi insanlar; koşarak, durarak, gazete okuyarak, kavga ederek sokak manzarasına katılırlar. Çünkü İhsan'ın da peşinde olduğu yapılar değil, sokağın manzarasını oluşturan insan (ve metnin sonunda bir köpek) pratikleridir. Dolayısıyla, sokak pratikler ile manzaraya dönüşen bir mekân olarak üretilir.

Montaj hattında ikinci aks olarak '**sistem kesiti hayali**' imgesi belirir. Aks dahilinde "mükemmel" olacak şekilde sistematize edilmiş sokak görseli, tahayyül eksenine tekabül eder. Yayalar için ayrı, arabalar için ayrı tasarlanan mütemadi giden kesitler ile sokak bir sistem kesiti olarak üretilir. Sıklıkla Avrupa'dan bulvar imgeleri okuyuculara sunularak, uçsuz bucaksız uzunlukta ve epey geniş olan (ama genişliği dolduracak pratikler içermeyen) bir boşluk olarak bu sistem kesitine övgüler yağdırılır. Ayrıca, gaz, su, telgraf, telefon gibi altyapı sistemleri de sokağın kesit tasarımının parametrelerine katılan yeni donanımlar olarak sunulur. Perspektifin sonuna yerleşen zafer heykelleri de bu merkezi perspektifin odak noktasına konumlanan gücün sokağa yansıması olarak üretilmiş olur.

Son olarak montaj hattının sağ kısmında yer alan dördüncü aks olarak '**kalabalığın tasarımı**' imgesi belirir. Bu aks, inşa eksenine dahil olan anlatılar ile oluşur. Deneyim ekseninde eğlenceli bir izleme etkinliğine dönüşen sokağın muhtelif manzaraları bu eksende, tasarlanması gereken birer olumsuz duruma isabet eder. Gürültülerin, rahatsız sert taşların yarattığı etki ile sokak, katlanılmaz bir mekân olarak belirir. Buna bir de kalabalığın öngörülemez pratikleri eklenir. Dolayısıyla, bu gibi durumları çözecek malzemeler ve davranışların düzenlenmesi ile kalabalığın bir arada yaşaması üzerine inşai pratikler gözler önüne serilir. Bu gibi sokak inşalarının deneylerinin İstanbul'da da yapıldığını aktaran yazarlar, bu bayındırlık faaliyetlerinden övgü ile bahseder. Aksın montajına ise bu söylemler, tasarımı yapılan kalabalığın sokak dahilinde muhtelif olan ve kargaşa yaratan pratiklerle değil, askeri nizamda ve üniformada (*uniform*: tekdüze) temsili ile vücut bulur.



Şekil 4.10 : Sokak / süre-imge montajı.



Şekil 4.10 (devam): Sokak / süre-imge montajı.

Sokağın anlatılar ile üretimi bu üç aks dahilinde, dergi sayfalarından süreye yayılarak okuyuculara aktarılır. Buluntu anlatılar ile ürettiğim süre-imge ise, bu üretimi görünür kılan yoğunlaştırılmış bir yeni anlatı imgesi olarak hem okumayı kolaylaştırdığını hem de bu ele avuca sığmayan mekânın toplumsal olana katılımı üzerine düşünmeye ve yeni akslar keşfetmeye davet ettiğini düşünüyorum.

4.11 Şimendifer

Foucault (1998), 19.yy. toplumsal mekânını etkileyen fenomenler arasında iki unsuru özellikle daha etkili bulur. Bunların, ilki elektriktir. Elektriğin keşfi ile kentsel yaşamın ritimlerinin hem mekânsal hem de zamansal olarak değiştiğini vurgulayan Foucault, ikinci önemli etken olarak da demir yolları ağını verir. Demir yollarının inşası ile iletişim ağlarının güçlendiğini ve dolayısıyla insanların karşılaşmalarının hızla çoğaldığı bir aralık tasvir eder. Bir yandan başka coğrafyalar iç içe geçerek, hızla bilinmeyen yerler üzerine öğrenimler kazanılmaya başlanmış, bir yandan da demir yolları ağı ile beraber, orduların mobilizasyonu ile savaş yapmak hem daha ucuzlamış hem de daha süratli olmaya başladığını vurgular. Dolayısıyla, kitleler üzerinde bir coğrafyadan bir coğrafyaya kat edilen mesafe ve süre kavramlarının paradigması değişerek, hız ve rakamlarla kavranan bir algı yerleşmeye başlar.

Servet-i Fünûn, öncesindeki resimli dergiler gibi demir yollarına, dergide telaffuz edildiği Fransızca'dan direkt alınan 'şimendifer' ile çok yakından ilgilenir. Kimi zaman Osmanlı toprakları içerisinde cereyan eden şimendifer inşalarını aktaran özel sayılar çıkarır. Kimi zaman Avrupa ve Amerika'da üretilen yeni lokomotif ve şimendifer biçimlerini aktarsa da, Servet-i Fünûn için bu coğrafyada fiziksel olarak inşa edilen bir olgu olduğu için, odağını genelde Anadolu'ya çevirir. İnşa edilen hatlarda bizzat Ahmed İhsan, deneyim amaçlı seyahate çıkar. Aktarılan deneyim ve görsel anlatıları ise, şimendifer fenomenini toplumsal yaşam içerisinde yerini sıkılaştırır. Servet-i Fünûn'da 'şimendifer'[222] başlığı altında kazı sahasından çıkarılan

[222] Şimendifer odaklı Servet-i Fünûn sahasından çıkarılan anlatılar kronolojik olarak şöyle sıralanır: Raykı Demiryolu, 3, 1891; Avrupa'da Demiryolları, 9, 1891; Küçük Ayasofya, 19, 1891; Demir Yolu Tarihi, 23, 1891; Yer altı Şimendiferleri, 29, 1891; Kafkasya Petrol Gazı, 36, 1891; İsviçre'de Demiryolu İnşaatı, 38, 1891; Avrupa'da Şimendifer Cinayeti, 42, 1892; Müteharrik Köprü, 44, 1892; Bursa Şimendiferi, 63, 1892; Mudanya-Bursa Şimendiferinin Resm-i Küşadı, 71, 1892; Bir Seyahat (Osmanlı Anadolu Demir Yol Hattında), 75, 1892; New York'un Havayi Şimendiferleri, 94, 1892; Kudüs Demiryolu Resm-i Küşadı, 95, 1893; Avrupa'da Trenlerin Gecikmesinden Şikayet, 145, 1893;

ve süreçlendirilen anlatıların odak içerikleri şu şekilde sıralanır: şimendifer ile ilgili toplumsal pratiklerin kavramsal algılanması üzerine tahayyüller içeren anlatılar, şimendifer hatlarının bizzat inşasını takip eden anlatılar, şimendifer hatlarının kurulumundan sonra seyahate çıkılarak o deneyimleri aktaran anlatılar.

Şimendifer tahayyülleri

Şimendiferin bir kutsal ikon olarak tahayyül ekseninde yer alması, Servet-i Fünûn'un yayın hayatından önce başlayan bir anlatı biçimidir. Örneğin, 1874 tarihli erken resimli dergilerden Musavver Medeniyet, kapak logosunda İstanbul'un kolajlanmış bir siluetini kullanır (Logo, 1874). Galata tarafından alınan camiler ile çevrili ünlü siluet görüntüsü gravürün arka planına yerleştirilir. Ön tarafta ise, farklı coğrafyalardan bilinen, ikonlaşmış binalar, anıtlar, sanat eserlerinin bir kolajı belirir. Piramitler, katedraller, anıtsal taklar gibi ilk bakışta anlaşılır olan klişe imgeler, düzenli bir kompozisyon aranmadan yan yana dizilir. Tüm bu düzenlemenin ortasında bir demiryolu köprüsü ve üzerinden geçen bir tren de belirir. Jenerik bir imge olarak dahil olan şimendifer, diğer eşsiz yapılar kadar önemli ve 'musavver [görsel] medeniyet'in bir parçası olur. Bir yandan demiryolu [köprü]sü olarak kolaja yerleşen imge neredeyse Valens Kemeri'nin konumuyla aynıdır. Dolayısıyla, siluette var olan imgeden yola çıkılarak üretilen bu kolajda, yeni eklenen öğe hareket eden şimendiferdir. Aynı derginin sayfalarında Dünya'nın birçok başka coğrafyasından imgelerin tahayyül edildiği gibi, ön kısımda Galata tarafında oturan adamlar da bu kolajın keyfini sürerek izlerler.

Şimendiferin tahayyülü aynı zamanda hız ve mesafe kavramları üzerine de yeni tahayyülleri ortaya çıkarır. Şimendifer ile mesafeler birbiri üzerine katlanır, bir noktadan uzak bir noktaya tek vasıta ile ulaşma hayali oluşur. Avrupa'dan Amerika'ya şimendifer fikrinin ortaya atılmasıyla Mahmud Sadık (1894a), "Dersaadet'te vagona

---

Avrupa'dan Amerika'ya Şimendifer, 148, 1894; Dağa Çıkan Şimendiferler - Şimendiferlerde Tar Hattı - Geniş Hat - Ağır Ve Hafif Lokomotifler, 150, 1894; Şimendiferlerin Sürati Hakkında, 157, 1894; Selanik Manastır Demiryol Hattında İlk Lokomotif, 170, 1894; Şimendifer Mi Balon Mu?, 176, 1894; Amerika - Kanada Hattı, 177, 1894; Kütahya Demiryolu, 209, 1895; Amerika'da Hudson Körfezi Üzerine Kurulmakta Olan Yeni Köprü, 290, 1896; Osmanlı Demiryolu Hattında Haydar Paşa'dan Konya'ya Cevelan, 292-293, 1896; Suriye'de Bir Cevelan, 300, 1896; Almanya Askeri Şimendiferleri, 350, 1897; Bir Şimendifer Biletinin Tarihi (Makale), 433, 1899; Transuvale Ait: Durban Şimendifer Mevkifi, 456, 1899; Hicaz Demir Yollarında İlk Ameliyat Tarabyası, 507, 1900; Hicaz Demir Yolu İnşası, 592-593, 1903; Şimendifer Sürat-ı Seyir Hakkında, 601, 1902; Reklam - Hamidiye Hicaz Demiryolu Mahsus Sigara Kağıdı, 637, 1903; Hama - Halep Demir Yol Resmi Küşadı, 810, 1906; Hicaz Demir Yolu İnşası, 854, 1907; Londra'da Şimendifer Kazası, 943, 1909.

rakib olarak [binilerek] New York'da inmek"[223] fikrini ortaya atar. Ürettiği anlatıda bunu spekülatif bir şekilde yapar ve öncesinde Atlas Okyanusu altında "bir boru uzatarak bu boru içinde şimendifer yürütmeye kalkışan tasavvur" dan bahsetmediğini, bu bağlantıyı, iki kıtayı Bering Boğazı'na inşa edilen bir şimendifer hattı ile birleştirme projesinin detaylarını aktarır. Dolayısıyla, coğrafyaların git gide birbirinin üzerine katlanması fikrini "Jules Verne'in ekser hayalat-ı [hayaller] fenniyesi" üzerinden değil, sağlam zemine oturtarak anlatıya dönüştürür (Sadık, 1894a).

Benzer bir şekilde şimendifer ile hız kavramı da öne çıkan bir tahayyül anlatısı olur. Özellikle "son zamanlarda pek moda olan otomobil arabaların, bisikletlerin süratinden pek çok bahis olunduğu halde bunlara nispet edilecek olursa şimendiferlerin daha ziyade hızlı gitmelerini temin için az gayret olunduğuna"[224] yakınılan 'Şimendiferlerde Sürat-ı Seyir' adlı yazısında, Ahmed İhsan (1902c), bir takım istatistikler vererek, şimendiferlerin tarihte ne gibi hızlar ile gittiğini aktarır. Bir yandan daha fazla insanın şimendifer kullandığını ve "herkesin bir otomobil arabası olması" tahayyülünün gerçekçi gelmediği İhsan, Fransa'da bir şirketin şimendiferlerin daha hızlı yol kat etmesi için test sürüşlerinden heyecanla bahseder. "Paris'ten Marsilya'ya on bir saat otuz dokuz dakikada"[225] gitmesi için uğraşılan bu yeni lokomotiflerin, hızını okuyucuya tahayyül ettirebilmek için "bu kadar süratle hareket eden bir şimendifer katarının penceresinden dışarıya baş çıkarmak hoş bir şey

---

[223] "Avrupa'dan Amerika'ya şimendiferle gitmekten bahis olununca mesela **Dersaadet'te vagona rakib olarak New York'da inmekten** dem vurulunca bunda Jules Verne'in romanlarında olduğu gibi bir 'Hayal Fenni'den ibaret olduğuna zahib olunur. - Bu zahib hasıl olsa da **Jules Verne'in ekser 'Hayalat-ı Fenniyesi'** bugün hakikat dairesine geçtiğini ve meydan vücuda geldiğini unutmamalı, - yahut yine Avrupa ile Amerika arasına bahr-i muhit altından **bir boru uzatarak bu boru içinde şimendifer yürütmeye kalkışan zatın tasavvuru** tekrar meydan-ı mubahaseye getirilmiş zan edilir. Lakin böyle hayalden ve tasavvurdan bahis etmek istemeyip bir mesele-i cedideye ve şimdi inşa olunmakta bulunan bir şimendifer hattına dair bir kaç söz söylemek sadedindeyim" (Sadık, 1894a).

[224] "Bu **son zamanlarda pek moda olan otomobil arabaların, bisikletlerin süratinden, tezyin-i süratinden pek çok bahis olunduğu**, bunları tezyin için ziyadesiyle sarf-ı mesai edildiği halde **bunlara nisbet edilecek olursa şimendiferlerin daha ziyade hızlı gitmelerini temin için az gayret olunuyor diyebiliriz. Halbuki herkesin bir otomobil arabası olamaz, bununla seyahat edemez**. Halk daha pek çok zaman şimendiferler vasıtasıyla seyahat edeceklerdir. Vaka Fransızlarda şimendiferlerin sürat-ı seyrini tezyin için oldukça çalışılarsa da İngilizler, Amerikalılara nispet edilecek olurlarsa bu hususta pek geri kaldıkları görülür" (İhsan, 1902c).

[225] "Fransa'da en az sürat-ı seyre malik olan kumpanya ise garb kumpanyasıdır ki trenleri saatte 67 kilometre mesafe kat eder. İkinci derecede kalan kumpanyalarda saatte sürat ve seyir 72 - 73 kilometredir. Halbuki bütün kumpanyaların şimal şimendiferleri kumpanyası gibi saatte 75 kilometrelik bir sürat istihsal edebilecekleri pek muhtemeldir. Bu netice istihsal edilirse **Paris'ten Marsilya'ya on bir saat otuz dokuz dakikada** gitmek kabil olacaktır" (İhsan, 1902c).

olamayacak!"[226] anlatısını kullanarak, hız üzerinden şimendiferin ikonik tahayyülünün kurulumuna katkıda bulunur (İhsan, 1902c).

Ahmed İhsan'ın hatıratında yazmış olduğu üzere II.Abdülhamit tarafından resimli dergilere basılması için gönderilen Avrupa ve Amerika'da işlenen cinayet resimleri olur (İhsan, 2012). 1892 yılında 'Avrupa'da Şimendifer Cinayeti' başlığı ile yayınlanan anlatı da tam da böyle bir anlatıdır (İhsan, 1892a). İhsan, hatıratında bu baskı sansüründen yakınarak bahsettiği gibi zaten bu cinayet anlatısı da, Servet-i Fünûn'un şimendifer tahayyülü ile aykırı duran bir imgedir. Şimendiferlerde "at ve araba yolcularında vukuat olan kaza ve telefata [ölümlere] nisbeten cüzi"[227] (R., 1891) olduğunu belirten dergi, sayfalarında neredeyse hiç kaza anlatısı bile sunmazken, böyle "vaka-i müthiş"[228] (İhsan, 1892a) bir cinayet anlatısının zorla yerleştirilmesi bu yeni mobilizasyon aracı üzerinden kurulan "terakkiyat-ı medeniye, fenniye, ticariye ve askeriye nokta-i nazarından bir devletin her türlü ihtiyacı olduğu"[229] (İhsan, 1891c) anlatısı ile çelişir.

---

[226] "Tecrübe için altmış yetmiş arşın kadar bir hat inşa olunmuştur. Bu tecrübe hattı üzerinde hareket eden katarın saatte iki yüz mil mesafe kat ettiği görülmüştür. Bir mil takriben bir kilometre altı metreden ibaret olduğu için saatte üç yüz yirmi kilo metrelik bir sürat temin ediliyor demektir. Üç yüz yirmi kilo metre! **Bu kadar süratle hareket eden bir şimendifer katarının penceresinden dışarıya baş çıkarmak hoş bir şey olamayacak!**" (İhsan, 1902c).

[227] "Demir yolu müsadaat ve ahir (?) münbais-i muhatarat her ne mertebe azim edilse yine azmine-i sabıkadaki **at ve araba yolcularında olan kaza ve telefata nisbeten cüzi idi** ki münderic istatistik mütalaasından anlaşılmaktadır. Şöyle ki: Şimendifer kazalarının zuhurunca en ziyade add olunan 1881 sene-i miladiyesi zarfında seyahat eden yüz yetmiş dokuz milyon dörtyüz doksan iki bin beş yüz doksan yedi nüfustan ancak yirmi beşinin fevt olduğu ve iki yüz altmış üçünün yaralandığı muhakkıktır. Binaenaleyh yedi milyon yüz otuz dokuz bin yüz seksen dört yolcudan bir tanesi dar ademe gitmiş ve altı yüz otuz yedi bin üç yüz otuz dokuz seyahatinden bir şahısın cerihadar olmuş olduğu müsteban oluyor. Fakat yalnız at ve araba ile yolculuk edildiği zamanlarda hemen her sene zuhur eden kazalarda üç yüz elli beş bin yolcunun biri telef ve otuz bin kişiden biri dahi ağır ve hafif tehlikelere hedef oldukları unutulmamalıdır" (R., 1891).

[228] "Güya her türlü esas-ı asayiş kendilerinde mevcut imiş gibi memalik-i sairede ara sıra tabiayı olarak zuhur eden mahal asayiş-i ahvali havahane bir fikirle sermaye-i tariz add eden Avrupalılar ahiren gerek kendi memleketlerinde gerek Amerika'da vuku gelen bir takım şimendifer vaka-i cinaiyesinin görerek hicap altında kalmışlar idi; mesela Amerika'da cemahir-i müttefike-i hükümeti dahilinde San Fransisko hattı üzerinde geçenlerde vukua gelen bir şimendifer cinayeti hakikaten Amerikan polis idaresini mahcup edecek ahvalden olduğu gibi bir ay akdem dahi Fransa'da Paris ile Havr hattı üzerinde o yolda müthiş bir cinayetin ikane ramak kalmıştı; caniyenin amal-ı hünerizaneye mevfik olamaması ise sarf-ı tesadüf kabilinden add olunur. Bugünkü nüshadaki resmimiz işte mezkur Havr ve Paris hattı üzerinde kati mesafe eden katarın bir vagonundaki **vaka-i müthişeyi** musavverdir" (İhsan, 1892a).

[229] "Diyorlar ki şahs ve ahr farz olunmak itibariyle bir devletin uruk-u hayatiyesi (?) olduğu arazide mevcut demir yol hatlarıdır hakikat halde **terakkiyat-ı medeniye, fenniye, ticariye ve askeriye nokta-i nazarından bir devletin her türlü ihtilası olduğu** demir yol hututunun tulüyle mepsuten mütenasiptir. İşte şu hakikat badirenin nezd-i azmi de dahi nazar-ı itibar ve takdire alınması inayetiyle değil midir ki bilahare memalik-i Osmaniye'nin uruk-u heyetiye-i esasiyesi olacak bir çok demir yol hututunun inşasına cüzi zaman zarfında başlanmıştır" (İhsan, 1891c).

Şimendifer inşaları

Anadolu demiryollarının inşası sırasında, Servet-i Fünûn gibi resimli gazeteler birçok makale ve imge ile bu inşa sürecini takip eder. Genellikle mühendisler tarafından çekilen inşa fotoğrafları kullanılarak, süreç fragmante arazi parçaları dizileri ile okuyucuya sunulur. Dergi okuyucuları, bir fotoğraftan diğerine geçerek bir hattın farklı arazi parçaları ile bir nevi sinematografik bir algılayış edinirler. İnşa sürecinde fotoğraflar, insan gözü seviyesinden alındığı için, görsellerde ortaya çıkan işçilerin, üst düzey subayların ve o bölgede yaşayan insanların yüz ifadelerindeki tutumlar ayrıntılarıyla belirir.

Törensel ilk şimendifer yolculukları da yeni inşanın temsillerinin bir parçası olarak öne çıkar. 1892 yılında bir lokomotifin Bursa-Mudanya arasındaki hatta ilk deneme sürüşünün fotoğrafı kapakta yer alırken, metinsel anlatı içerisinde de derginin pozisyonu "inşaat-ı nafianın [inşaat işlerinin] tercüman-ı musavveri [görsel tercümanı] olmak Servet-i Fünûn'un asıl vazifesidir"[230] şeklinde belirtilir (İhsan, 1892f). Bu hattın açılması ile Bursa ve İstanbul arasındaki mesafenin azalacağını ve "bundan sonra Bursa'ya bir günde gidip gelmenin kabil [kabul] olacağı" vurgulanır. Görseldeki şimendiferin ön vagonunun üstünde ayakta duran adam ile beraber, bu inşa sonrası ilk lokomotif sürüşü anlatısı, Amerikan vahşi batı anlatılarına benzer bir dil ile arazileri istila etmeye hazır bir hücum anlatısı şekline belirir. Hem şimendifer içerisinde hem de arazinin dört bir yanına dağılmış insanların ellerindeki bayraklarla yaratılan fotoğrafın kompozisyonu, açık hava tiyatro **[;sahne]**sine benzer bir niyetle kurulur. Sekiz nüsha sonra, Servet-i Fünûn kapağında bu sefer aynı lokomotifin "Bursa mevkifine [istasyonuna] muvasalatıyla [ulaşmasıyla] yolcularının indiğinden sonra"[231]

---

[230] "Bugünkü nüshamızın ilk sayfasını süsleyen resim Bursa ile Mudanya arasında inşa olunan demir yol hattında hareket edecek lokomotif ve taş vagonlarının ilk defa şehre eriştiğini gösterir; demir yolları bir memleketin en birinci imarla şekillenen eksiksiz sebeplerinden olduğu sebeple saye-i bayındırlık cenab padişahın her an dide şükran süsleyen **inşaat-ı nafianın tercüman-ı musavveri olmak (Servet-i Fünûn)'un asıl vazifesidir**, binaenaleyh bu nüshada işbu demir yolunun resmini okuyucu seyrine vaz ettik; yakın vakitte icra olunacak açılış resminden sonra lazım gelen fenni açıklamaları dahi veririz. Malum olduğu üzere Bursa Mudanya hattı 45 kilometre tulünde ve dar hatlı inşa olunmuş olup bilahare Çıtlıya kadar dahi devam edecektir. Haziran altısında hattın açılışından sonra Mudanya ve Dersaadet vapurları dahi ıslah olunacağından **bundan sonra Bursa'ya bir günde gidip gelmek kabil olacaktır**." (İhsan, 1892f).

[231] "Resm-i küşadı icra olunan Mudanya ve Bursa demir yolu hattı (67) numaralı nüshamızda sermaye-i musahabet olmuş ve hat-ı mezkurun suret küşadı mufassalsan kariyen kerama bildirilmiş idi. Mezkur nüshada yazdıklarımız kariyen keramın hatır nişanı ise bilirler ki katarın Bursa mevkifine vusulü zamanında heyet-i keramın bir fotoğrafı alınmıştı, işte o fotoğraftan yaptırdığımız resim bugün

çekilen bir fotoğrafı belirir (İhsan, 1892k). İnşaatın bitmesi ile beraber hareket eden törenin durak noktasına varması ile anlatı, "insan böyle uruk-u hayatiyeden [insanlığın hayati önemlerinden] birinin memleketimizde tesis ve küşadını [açılışını] gördükçe son derece bir his-i bahtiyar ve şükür hasıl etmekten kendini alamıyor"[232] yazarak, şimendiferin inşasının Osmanlı coğrafyası içerisinde hayati bir öneme taşıdığı özellikle şimendiferin önünde sıralanmış insanların saygı duruşu ile iyice vurgulanmış olur. Şimendiferin inşa süreci, bir nüshada bitmeyen, zaman içinde gelişen ve fragmante anlarla birbirine süreçlenmiş bir anlatı olarak görülür. Bu nedenle, tekrarlanan anlatılar törensel bir şekilde kurulduğunda, şimendifer mefhumunu yerine yurduna bağlayan bir milliyetçi söylem de okuyucuya bariz bir şekilde sunulur.

Milliyetçi ve şimendiferi bir ikona dönüştüren bu söylem, Servet-i Fünûn'un 1902 tarihinde hazırladığı Hicaz demir yollarına özel sayısında her sayfaya yerleşir. Osmanlı iktidarının Arap coğrafyasına göre üstünlüğünü göstermeleri için mükemmel bir fırsat olan Şam'dan Medine'ye giden Hicaz şimendiferin inşaatında yapılan köprüler, demir yolları, lokomotifler kilometre kilometre dergi sayfalarında belirir. Bu özel sayının kapağında ise çöl manzarası içerisinde farklı kesimlerden geldiği belli olan bir takım adamlar ve uzakta bir **[;köprü]**den geçen şimendifer belirir (İhsan, 1902b). Görselin anlatısı içerisinde, kolları havada, Arap olduğu anlaşılan yerel halk bu 'medeniyet harikası' için minnet duyar. Anlatının konusu şimendifer olsa da, imge içerisinde odak yerine arka plana boyut olarak küçük bir şekilde yerleştirilir. Aksine, minnettar insanlar ön tarafa konumlanarak, şimendiferin inşasının sadece teknik bir başarı değil aynı zamanda başka toplumların saygısının kazanılacağı bir söylem olarak inşa edilmeye çalışılır.

---

ilk sahifemizi tezyin eyliyor. Resmimiz fotoğraftan ototipi usulüyle Viyana'da yapılmıştır; resimli gazetecilik vazifesi her ne kadar bu gibi tasavvuru haftası haftasına yetiştirmek ise de resmimizi Viyana'da yaptırmak mecburiyetinden dolayı izaası lazım gelen zaman nazar dikkate alınca tabiayı tehrimiz mağdur görülür. Resim ilk katarın **Bursa mevkifine muvasalatıyla yolcularının indiğinden sonra** katarın ilerleyip gerek erkan-ı vilayet gerek misafirin ve erbab-ı temaşanın teşkil ettiği heyeti irae eyliyor. Resimde sağ cenahta görülen bina Bursa mevkifidir. İleride bayraklarla müzeyyen görülen şey ilk fotoğrafımızın sol vagonunun arkadan görünüşüdür" (İhsan, 1892k).

[232] "Demir yollarının uruk-u hayatiye-i devlet ve memleket olduğu hakikati bugün herkesce mertebe-i kat'ide vasıl olmuş olduğundan **insan böyle uruk-u hayatiyeden birinin memleketimizde tesis ve küşadını gördükçe son derece bir his-i bahtiyar ve şükür hasıl etmekten** ve terakkiyat-ı haziremizin müsebbib ve müşevvik yeganesi olan padişaha faruk cah ve şahaneşah hakayık efendimiz hazretlerinin bu gibi tesisat-ı nafia ve sanayiye mazhuriyatıyla ihyayı mülk ve devlete muvaffakiyeti kemal hulus kalp ile yas ve ref' bargah rab menan eylemekten hiç bir zaman kendini alamıyor" (İhsan, 1892k).

Şimendifer deneyimleri

Ahmed İhsan (1896f), "Amerika'yı baştan bir başa üç günde şimendiferle kat eyliyorlar diye işitiriz"[233] diye yazar. Bu bilgileri gazetelerden, seyahatnamelerden okuduğunu belirtir. "Bu babdaki [layıktaki] hissiyatımız o seyahati bilfiil icra ederken külliyen başka türlü tecelli eyler [belirir]" diyerek bu yeni mesafe kat etme deneyiminin, onu okumaktan farklı olduğunu vurgular. Dolayısıyla, "oradaki müessesat-ı medeniyeye [kurulu medeniyete] muadil bir eser hizmeti insan memleketi, vatanı dahilinde müşahede [gözlem] olursa o vakit büsbütün mütehassis olur [duygulanır]" diyerek, fiziksel olarak da bu coğrafyaya inşa edilen şimendiferleri, hiç vakit kaybetmeden bir deneyim mekânına dönüştürür (İhsan, 1896f). Ona göre hem heyecanlı hem de bu coğrafyadaki herkesin milli duygularını kabartan bir deneyim olduğunu düşünür. Köylüler "terakkiyat-ı sanayiye karşı izhar [beliren] hayret ediyorlardı"[234] yorumunu yaparken, inşa anlatılarında sunulduğu gibi sanki kritiği yapılmayan bir ikon tasvirini sürdürmeye devam eder (İhsan, 1892l).

1892 yılında 'Osmanlı Anadolu Demir Yol Hattında' adlı birkaç nüshaya yayılacak bir seri başlatarak, "Haydar Paşa'dan hattın şimdilik nokta-i intihası [bitiş noktası] bulunan Alpu Köyüne kadar icra ettiğimiz bir cevelan [seyahat]"[235] anlatısını

---

[233] "Dehşetli bir lokomotife merbut katar tam zamanında Erenköy istasyonuna girdi, iki arkadaş vagona yerleştik, medid bir düdük sadasını müteakib hareket ettik. İlk hatvede garip bir tesire giriftar olduk. Dikkat isterim! Gaye-i seyahatimiz Konya'dır; oraya ferdası gün akşam üzeri dahil olacağız, temam 749 kilometre yol kat eyleyeceğiz. Daha üç beş sene ikdam Konya'ya kadar yolculuk pek mühim ve güç telakki olunur idi, Konya'ya gittim geldim demek büyük seyahatlerden birini yaptım demek idi, halbuki biz **müteharrik odalar içinde iki gün tekerleneceğiz, kemal istirahatle** - evvelleri on beş günde güç bela muvasalat edilen - şehir şehire dahil olacağız; terakkiyat-ı medeniyenin işitildikçe, gazetelerde okundukça hasıl ettik ki tesirle bilfiil istifade olundukça his edilen tesiri pek farklıdır. Birisi kolaydır, nazaridir; diğeri amelidir, fiilidir. **Amerika'yı bir baştan bir başa üç günde şimendiferle kat eyliyorlar diye işitiriz**, seyyahların seyahatnamelerini okuruz, **bu babdaki hissiyatımız o seyahati bilfiil icra ederken külliyen başka türlü tecelli eyler.** Hele **oradaki müessesat-ı medeniyeye muadil bir eser himmeti insan memleketi, vatanı dahilinde müşahede ile olursa o vakit büsbütün başka tahsisat ile mütehassis olur**" (İhsan, 1896f).

[234] "Vapur saat on birde köprüden ayrıldı; Boğaz içine gider gibi hareket olunduğu halde vapurun yolcuları ne garip bir manzara teşkil eyliyordu; zira herkes az çok uzun bir yola çıkmak üzere şu vapura binmiş olduğundan umumda kara yolcusu kıyafeti ve yanında yol eşyası bulunuyor idi; içlerinde memlekete avdet eden epeyce köylüler var idi, bunlar beş altı günde katar sırtında geldikleri bulur: 'Kara Pampur' ile on saatte alacaklarını düşünerek memnuna gülüyorlar, **terakkiyat-ı sanayiye karşı izhar hayret ediyorlardı**" (İhsan, 1892l).

[235] "'Servet-i Fünûn'un her taraftan mazhur olduğu tevcih-i nezaketperverane cümlesinden olmak üzere ahiren Anadolu demir yol kumpanyası tarafından vuku bulan davete icabeten **Haydar Paşa'dan hattın şimdilik nokta-i intihası bulunan Alpu Köyüne kadar icra ettiğimiz bir cevelan**, pişgah kariyen kerama şu makaleyi ve makalemize ait olup hattın mühim parçaları irae eden resimleri vaz ettirdi. Resimlerimiz on beş parçadan ziyadedir; hepsinin bir nüshaya derci kabil olamadığından makalemizi dahi resimlerin münderiç bulunacağı nüshalara taksime mecburiyet hasıl oldu; resimler

aktarmaya başlar (İhsan, 1892l). İhsan için, varılan nokta önemli değildir. Onun için bu seyahatte değerli olan şimendifer deneyimidir, yani yolculuğun süreci de seyahatin önemli bir parçasıdır. "Seyahatte her türlü arzu sakit [suskun] kalır, yalnız merak müşahede [gözlem] uyanıktır. Seyahatte olan bir adam her şeyi unutur."[236] İhsan, için seyahate çıkmak, gündelik rutinde fark edilmeyen yeni karşılaşmaların ortaya çıktığı bir pratik olarak belirir. Bu yüzden de bu deneyimi yaşamadan önce bir kaşif gibi hazırlıklarını yapar, "seyahate mahsus 'Kodak' denilen fotoğraf makinesini tedarik" eder. Seyahat süresince şimendifer içerisinden "gördüklerimiz bizim için bir **[;sahne]**-i temaşadır" diyerek gördüğü manzaraları okuyucuya aktarır: "Katarın kah sebze **[;tarla]**ları, kah üzüm bağları arasından gitmesi, bazen sahile inip denizi hep bir cenahda [kısımda] bulundurması, deniz kenarındaki arazilerden dolayı açılmış tranşelerden [hendek kazılarından] geçmesi hoş idi"[237] (İhsan, 1892l). İhsan, şimendifer deneyimini bir noktadan bir noktaya ulaşılacak bir vasıta deneyimi olarak değil, "telezzüz edilen [zevk alınan] en tatlı eğlencelerden" (İhsan, 1892l) olarak bir anlatıya dönüştürerek seyahat etmenin "müteharrik [hareketli] odalar içinde iki gün kemal istirahatle" (İhsan, 1896f) bireysel manzaraların tadına varmak, arazileri deneyimlemenin yeni bir fikri üretimini ortaya çıkarır. Bir yandan da çektiği ve dergi sayfalarına bastığı fotoğraflar ile de okuyucuya bu deneyimin fragmanlar üzerinden bir okuma imkânı sunar.

Çıkarımlar

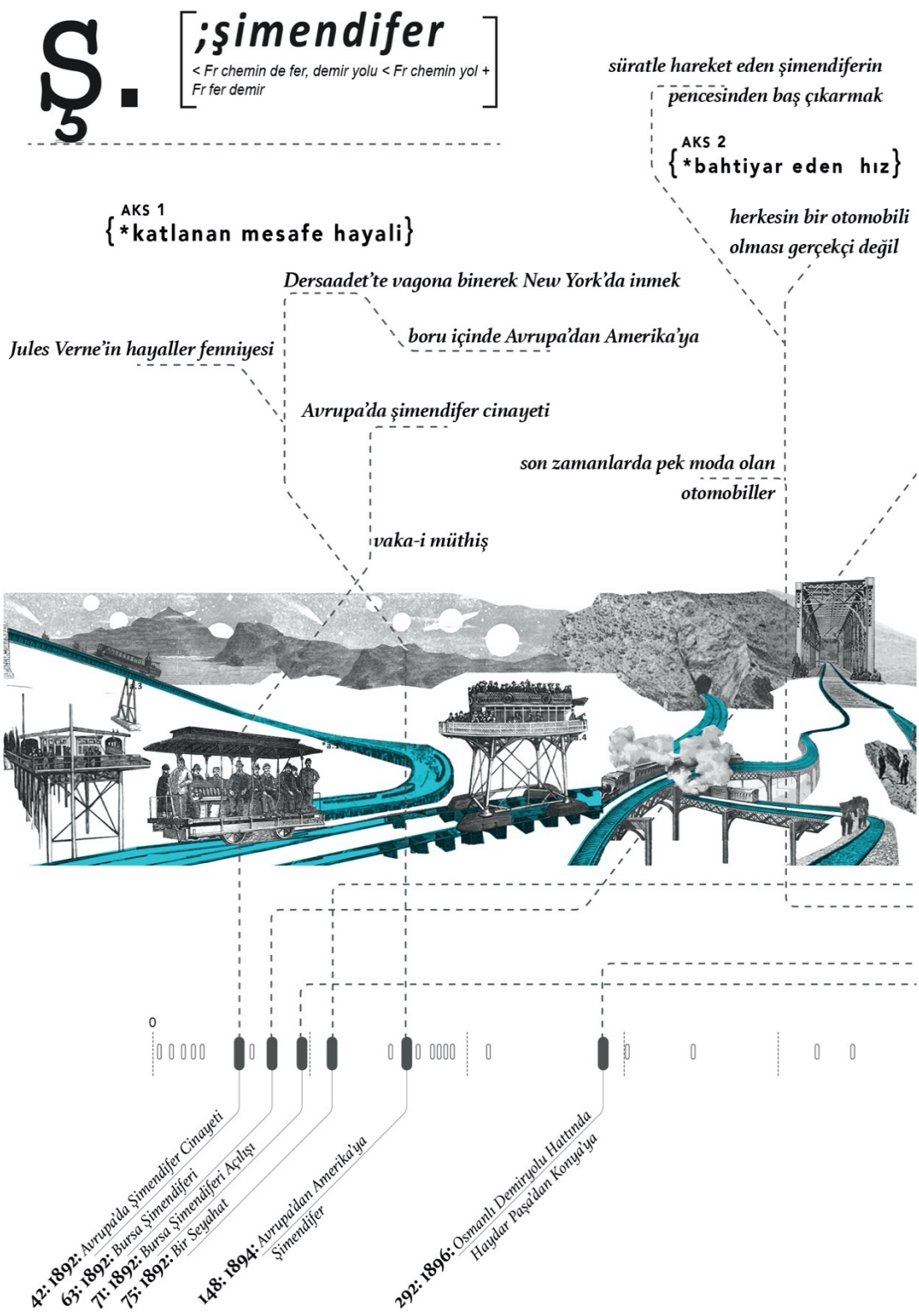
Şimendiferin anlatılar ile toplumsal mekânın üretimine katılmasını Şekil 4.11'de ortaya serdiğim montaj ile görünür kılıyorum.

---

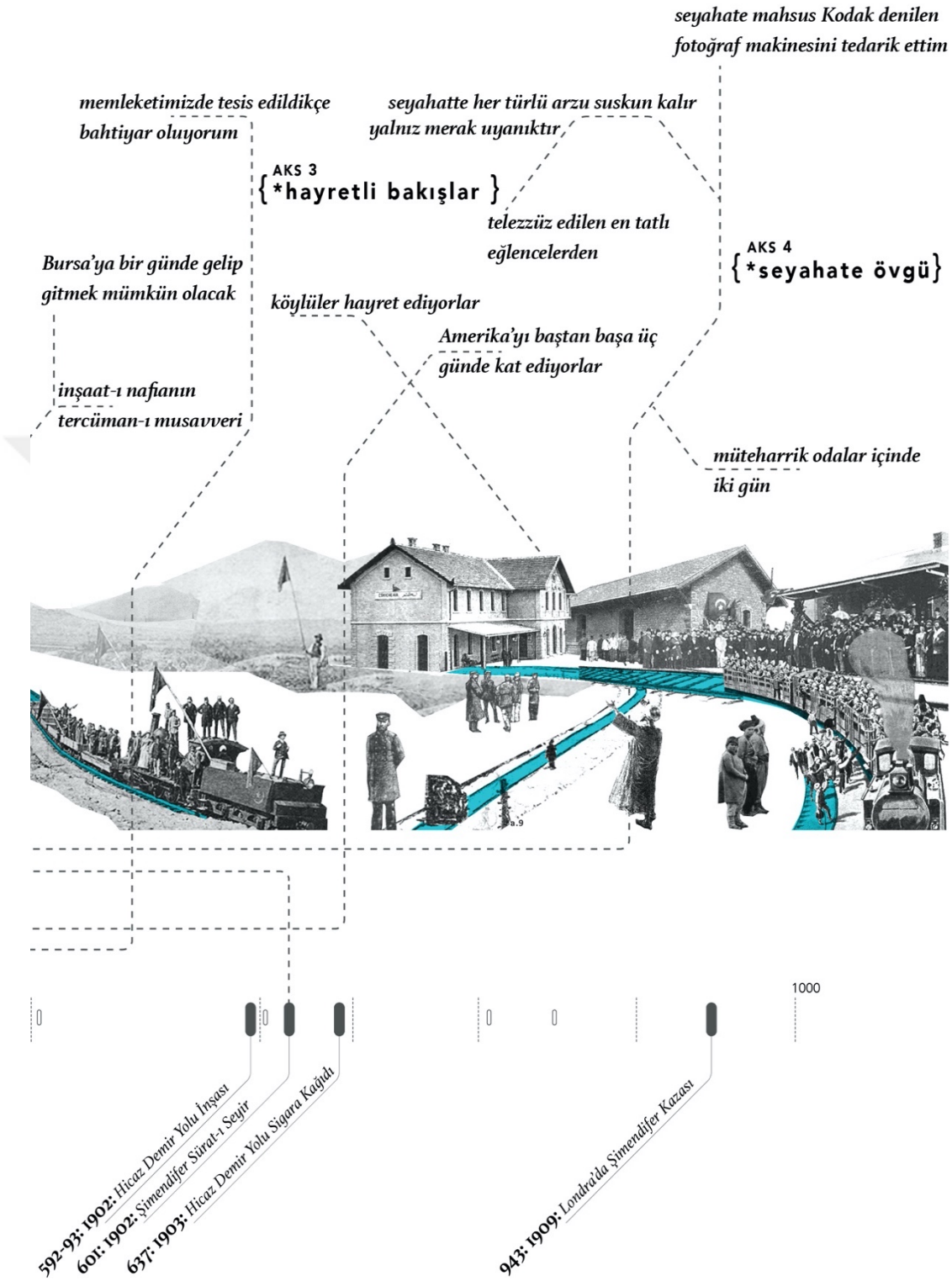
demir yol kumpanyası tarafından aldırılan fotoğraflarlar bizim vakit-i cevelanda aldığımız fotoğraflardan ototipi veya şimografi usulüyle yaptırılmıştır" (İhsan, 1892l).

[236] "Seyahat (ama tenzih seyahati, iş yolculuğu değil) demir beşerde **telezzüz edilen en tatlı eğlencelerdendir**, en bahtiyar bir hayatın bile (?) olduğu her türlü revabıt, münafi ve ekdardan muvakkatan bir zaman için halas olmaya yegana çare varsa o da seyahattir. **Seyahatte her türlü arzu sakit kalır, yalnız merak müşahede uyanıktır. Seyahatte olan bir adam her şeyi unutur**" (İhsan, 1892l).

[237] "Haydar Paşa'dan İzmit'e giden hat-ı güzergah nokta-i nazarından hakikaten latifdar, Maltepe'den ileriye benim ilk seyahatim olduğu için hoşuma gitti, **katarın kah sebze tarlaları, kah üzüm bağları arasından gitmesi, bazen sahile inip denizi hep bir cenahda bulundurması, deniz kenarındaki arazilerden dolayı açılmış tranşelerden geçmesi hoş idi**; Haydar Paşa'dan ta İzmit'e kadar hat üstünde tamirat var idi; her tarafta eski traversleri tebdil ile hattın Anadolu kısmı gibi demir travers döşüyorlar, telgraf direklerini demir sütunlara tahvil eyliyorlar; deniz kenarındaki rıhtımları tarsin ile toprak cihetine divarlar çıkıyorlar. Elhasıl Haydar Paşa İzmit kısmını da İzmit Eskişehir ciheti gibi rasanet ile ikmal ediyorlardı" (İhsan, 1892l).



Şekil 4.11 : Şimendifer / süre-imge montajı.



Şekil 4.11 (devam): Şimendifer / süre-imge montajı.

Montajdaki anlatıları birbirine bağlayan renkli hat (bu mekân bağlamında tam da bağlanmayan), her şimendifer anlatısında bulunan demir yollarının raylarıdır. Bu raylar bazen köprü üzerindedir bazen toprağa basar, bazen de dağı delerek tünel içine girer. Şimendifere ait görsel anlatılar oldukça heterojen yapıdadır. Erken sayılarda gravürlere yer verilirken, vakit çok geçmeden Anadolu'da yapılan hatların kayıt altına alınması ile fotoğrafik imge de sıklıkla kullanılır. Bazen uzaktan bir siluet halinde görünür. Bazen de yakından rayın dokusuna temas edilebilen bir bakış atılması mümkün olur. Bu montaj dahilinde şimendifere dair dergi içerisinde biriken anlatıların süre-imgesini oluşturan dört aks tespit ediyorum.

Montaj hattı soldan sağa doğru takip edildiği takdirde şimendiferi üreten ilk süre-imge aksını '**katlanan mesafe hayali**' adını verdiğim imge oluşturur. Tahayyül anlatılarının içerisinden keşifler yapılarak montajı üretilen bu aks dahilinde, yabancı basından alınan çeşitli yeni şimendifer biçimleri belirir. Bazıları raydan epey yüksek bir kotta olma meziyetyile, bazıları da eğimli bir arazide ilerleyebilme meziyetiyle montaj içerisinde hünerlerini gösterir. Topoğrafya ile olan ilişkinin yanı sıra bu şimendiferlerin hepsinin ortak özelliği, mesafeleri katlayarak birbirine yaklaştırmak olur. İstanbul'dan şimendiferle New York'a veya boru içinde Avrupa'dan Amerika'ya gidebilmek gibi tahayyüller yazarların da kabul ettiği gibi Jules Verne'in "hayaller fenniyesini" çağrıştırır derecededir. Bu aks dahilinde, şimendifer tahayyülde birbirinden uzak gözüken mekânları birbirine katlayarak yakınlaştıran bir araç olarak üretilir.

Montaj hattında ikinci aks olarak '**bahtiyar eden hız**' imgesi belirir. Aks dahilinde farklı disiplinlerden (mühendisler, demiryolu şirket sahipleri, işçiler) insanlar, son zamanlarda pek moda olan otomobillerin aksine şimendifer hatlarını inşa etmeye uğraşırken görünürler. Bu inşa ekseninde yer alan aks dahilinde, insanlar gururludur, artık mesafeleri azaltan hızlara erişilir. Fetih yapar gibi Anadolu'da bir hattın açılışında ilk seferini yapan şimendiferin üzerinde beliren insanlar, memlekette tesis edilen hızın sarhoş edici bahtiyarlığı içerisinde törenlerle istasyona ulaşmak için ilerler.

Hattın üçüncü aksında '**hayretli bakışlar**' imgesi ortaya çıkar. Yine inşa ekseninde vuku bulan bu aks üzerinde Anadolu'da test sürüşleri yapılan şimendifer hatlarına karşı hayret eden ve şükranlarını dile getiren köylüler belirir. Bir nevi iktidarın toprak üzerinde zor arazileri geçerek yaptığı güç gösterisi, dergi sayfasından ona hem şaşıran,

hem de şükreden bireylerin anlatıları ile çeşitlenir. Bu kesim, şimendiferin üzerinde değil, onu okuyucular gibi uzaktan bakarak veya istasyonda bekleyerek üretir.

Son olarak montaj hattının sağ kısmında yer alan dördüncü aks olarak '**seyahate övgü**' imgesi belirir. Bu aks, deneyim eksenine dahil olan anlatılar ile oluşur. Ahmed İhsan'ın inşa edilen ilk şimendifer hatlarını denemek için gerçekleştirdiği seyahat anlatılarını içerir. Şimendifer ile mesafe kat etmenin en ince ayrıntılarıyla betimlendiği bu aksta, yalnız "merağın uyanık kaldığı" bir tatlı eğlence olarak bu pratik bir kere daha üretilmiş olur. Hem şimendiferin içerisinden hem de pencereden görülenlerin anlatıları ile bu deneyimi zenginleştirir. Yolculuk sırasında şimendiferi kaçıran gençler gibi yapılan yanlışlar da dahil edilerek bu inşası tamamlanmış yeni pratiğe dair davranış biçimleri de nasihat olarak tembihlenir.

Şimendiferin anlatılar ile üretimi bu dört aks dahilinde, dergi sayfalarından süreye yayılarak okuyuculara aktarılır. Buluntu anlatılar ile ürettiğim süre-imge ise, bu üretimi görünür kılan yoğunlaştırılmış bir yeni anlatı imgesi olarak hem okumayı kolaylaştırdığını hem de bu mekânın kat edilme pratiğinin toplumsal olana katılımı üzerine düşünmeye ve yeni akslar keşfetmeye davet ettiğini düşünüyorum.

4.12 Tarla

Tarla, atlasın diğer maddeleri arasında nispeten farklı bir pozisyonda yer alır. 19.yy. özelinde sıfırdan var olan bir tarla mefhumu yoktur. Diğer maddeler kadar, hızlı bir mekânsal değişime de tanık olmamıştır. Fakat, tarla tam da kentselleşmenin ve kent mekânlarının birçok nüshada anlatıya dönüştüğü Servet-i Fünûn sayfalarında adeta, kent mekânının antitezi olarak belirir. Kentte üretilen belirsiz karşılaşmalar, gürültü, kir vb. olumsuz anlatıların aksine, köy imgesi romantize edilmiş bir saf mutluluk mekânı olarak belirir. Özellikle, Avrupa haberlerinden edinildiği üzere kentlere olan hızlı göçten korkan yazarlar, bir nevi anlatı düzeyinde köy ve tarlayı tekrar üreterek bunu engellemeye çalışır gibidirler. Bunu yaparken, **[;büyük şehir]**li bir göz ile yaptıkları için de aslında çoğu zaman o mekânın gerçekliğine temastan ziyade, dışarıdan algılanan bir romantik imgeyi üretirler. Tabi bir yandan, ziraat kavramını fen kavramı gibi bir alana konumlandırarak, orada da terakkiyat aramaya başlarlar. Bir süre sonra, aynı musahabe-i fenniye veya musahabe-i sanayi gibi musahabe-i ziraiye sütun başlıklı yazılar ile, üretim mekânı olan tarlanın yeni tahayyüllerle gelişebileceği sohbet yazıları belirir. Çoğunlukla herhangi bir belirli coğrafi yerden bağımsız

deneyim anlatıları ile aşkın bir tarla ve köylü imgesi üretilirken, bir nevi Cumhuriyet rejiminin köylü üzerine olan söyleminin alt zemini oluşmaya başlar.

Servet-i Fünûn'da 'tarla'[238] başlığı altında kazı sahasından çıkarılan ve süreçlendirilen anlatıların odak içerikleri şu şekilde sıralanır: Osmanlı ziraatını global ölçekte konumlandıran ve yeni düzenlemeler ve makineler ile tarla mekânını dönüştürmek üzere üretilen tahayyül anlatıları, mevcut tarla üretim sürecini döken ve tarlanın daha eksiksiz işlemesini nasihat diliyle aktaran inşa anlatıları, tarlayı ve oradaki pratikleri romantize ederek aktaran deneyim anlatıları.

Tarla tahayyülleri

Tahayyül ekseninde tarla üzerine iki farklı tutum ortaya çıkar. İlk tutum, tarlayı pitoresk bir romantik imgeye dayalı bir tahayyüldür; ikinci tutum ise tarlanın geleneksel modelinin ötesinde terakkiyat kavramı üzerinden fen ve sanayi ile beraber okunan bir tahayyüldür.

Neredeyse ilk nüshalardan itibaren derginin iki sayfasını kaplayan tablo resimleri, tarla mekânını içeren görsel anlatılar sunulur. Derginin çıktığı aya göre; yaz mevsimi, hasat mevsimi gibi farklı anlamlar ile beraber, salt bir tarla imgesinin o gün nasıl bir pratikle işlediği sunulur. Zamanla resimlerin altında Sanayi Nefise'den de olduğu belirtilen imgeler, romantik bir dil ile, 'çoban kızı', 'köy hayatında akşam', 'mevsim hasadı', 'tarla çocukları', 'köylü kızları' gibi isimler ile dergide yer bulur. Bu dans eden,

---

[238] Tarla odaklı Servet-i Fünûn sahasından çıkarılan anlatılar kronolojik olarak şöyle sıralanır: Elektrikle İcra-i Ziraat, 3, 1891; Çiftlik'te (Hikaye), 49, 1891; Tablo - Mekteb Firarileri, 59, 1892; Tablo - Tarlada Musahabe, 60, 1892; Eyyam-ı Mesai, 69, 1892; Tablo - Köy Hayatında Akşam, 74, 1892; Tablo - Çoban Kızı, 82, 1892; Hasad, 86, 1892; İzmir İncirleri, 91, 1892; Avustralya Koyunları, 102, 1893; Enstantane Fotoğraflar - Bayrampaşa Çiftliği, 102, 1893; İspanya Bağları, 103, 1893; Tarlalarda Elektrik Kullanımı, 106, 1893; Enstantane Fotoğraflarından Bir Çoban, 120, 1893; Fulukseray'a İlaç (Bağ Haşeresi), 121, 1893; Nebat-ı Garibeden, 123, 1893; Nev İcad Bel Makinesi, 165, 1894; Çilek Çeşitleri, 220, 1895; Bir Çiftlikte Yaşanan Hayvanlar Arasında Bir Olay, 224, 1895; Mevsim Hasadı, 226, 1895; Mevsim Hasadı: Orakçılar, 228, 1895; Ziraat-i Osmaniye, 248, 1895; Makri Köyünde Cevizlik, 287, 1896; Ayastefanos'ta Çiftçiler, 340, 1897; Sanayi Nefise'den Tablo: Tarla Çocukları, 395, 1898; Memleketimiz ve Ziraat (Musahabe-i Fenniye), 406, 1898; Bağlar Arasında (Makale Dizisi), 426-480, 1899-1900; Tarlada (Hikaye), 433, 1899; Makalat-i Ziraiye (Tarlalar Ve Çapa), 497, 1900; Musahabe-i Ziraat (Ziraat-ı Numune Çiftlikleri), 610, 1902; Muz Ziraati, 643, 1903; Musahabe-i Ziraiye - Kaliforniya'da Bağcılık, 650, 1903; Musahabe-i Ziraiye - Amerika'da Hayvan Çiftlikleri, 659, 1903; Musahabe-i Ziraiye - Bağlar Hakkında, 669, 1904; Elma Ağaçlarına Arız Olan Böcekler, 715, 1905; Musahabe-i Ziraiye - Tarla Fareleri, 716, 1905; Otomobille Tarla Sürmek, 778, 1906; Sütçülük Ve Tereyağı İmali, 779, 1906; Bağcılık, 790, 1906; Bağcılık - Bağlarda Mildiv Hastalığı, 792, 1906; Silivri Panayırı, 807, 1906; Bir Senede 225 Yumurta Yumurtlayan Tavuk, 811, 1906; Fransa'da Bir Çiftlik, 814, 1906; Pancar Tarlasında, 819, 1907; Okaliptus Ormanları, 819, 1907; Mısırların Envaı, 834, 1907; Karanfiller - Bahar Çiçekleri, 836, 1907; Numune Çiftlikleri, 863, 1907.

flörtleşen, mutluluk ile gülümseyen figürler, bir emek pratiği üzerinden değil, **[;sahne]**de rol yapan oyuncular gibidirler. Herhangi metropol imgesinin bu tablolar arasında yer almadığı düşünülür ise, tarla, bir çeşit romantik manzaraya dönüşürken, köy de **[;büyük şehir]**e göre daha ferah ve mutluluk verici bir tahayyül alanını sergiler. Bu anlamda üretilen imgelerde, coğrafi veya tarihsel bir fiziksel mekânın ipucu yoktur. Ortaya çıkan, imgeler, köy, köylü ve tarla üzerinden saflık tahayyülünün üretimidir.

Romantik tarla imgelerinin yanı sıra, tarla, ziraat kavramı ile kavramsallaştırılarak, fenni ilerlemelerin meydana geldiği bir mekân olarak tahayyülü de sıkça sayfalarda yer bulur. Önceleri Mahmud Sadık'ın Musahabe-i Fenniye köşesinde çeşitli anlatılar ile sunduğu ziraat kavramı, yavaş yavaş özerkleşerek kendisine Musahabe-i Ziraiye alanı yaratır. Benzer bir şekilde, Ahmed İhsan'ın neredeyse her hafta kaleme aldığı İstanbul Postası gibi Meşrutiyetten sonra Köy Postası bölümü de ortaya çıkar. Bu durum belki de derginin taşrada da bir okuyucu kesimi olmaya başlaması ile ilgili olabilir. Fakat yine de, genel okuyucu kitlesinin şehirli okuyucu olduğu düşünüldüğünde, bu kesim için de ziraat üzerine tahayyüller kurmanın en az fen veya sanayi kadar ilgi çekici olduğu düşünülür. En azından Sadık (1898), "ziraatın memleketimiz için badi-i umrân [medeniyeye sebep olacak] ve terakki olacağında şüphe yoktur"[239] yazarak, okuyucu için bu söylemi güçlendirir. Sadık, ziraatı dönemin fen dünyası disiplinleri ile beraber tahayyül etmeye çalışır. Kimya disiplininden öğrendiği bilgiler ile, "Avrupa ve Amerika'da ziraat yirmi seneden beri mühim bir fen heyetine girmiş ve hars ve ziraat etmek yalnız toprağı kazarak tohum saçmaktan ibaret

---

[239] "**Ziraatın memleketimiz için badi-i ümran ve terakki olacağında şüphe yoktur.** Terakkiyat-ı fenniye ve edebiyemizden, ticaretimizin vüsatinden ve her türlü vesait-i medeniyenin ihzar ve itmamından kat-ı nazar, memleketimiz ziraat sayesinde istihsal-i servete, tehiyye-i esbab-ı maişete muktedir oluyor. Ziraatin terakkisi hususunda masruf olacak himmetler her şeye takdim olunmak, şu'bat-ı ulum ve Fünûnda haiz-i nisab-ı terakki olmakla, gayret etmekle beraber ziraatı asla imhal etmemek ve **hatta bir sınıf halk için – ki bu da memalik-i Osmaniye sekenesinin ekseriyetini teşkil eder** – tahsil-i ilim ve marifete hevesle beraber ziraattan ayrılmamak iktiza eyler ki memleketimiz cidden ihtiyacat-ı tabiyyesini tesviyeye imkân bulsun ve kabiliyet-i fıtriyesine göre bir tarik-i terakkiye dâhil olsun. Memalik-i şahanenin emr-i ziraatte son seneler az çok terakki gösterdiği, yani memleketimizin terakkiyat-ı umumiyesinden ziraatimizin, ziraimizin de müstefit olduğu gayr-ı kabil-i inkârdır. Mamafih arzu olunan derecesi bundan ibaret değildir. Çünkü erbab-ı ilmin tetkikat-ı ciddiye ve cedidesi ve kimyanın ve bahusus yalnız ziraata ait kısımla iştigal eden ve seneden seneye daire-i vukufu tevsi olunan "kimya-yı zirai"nin terakkisi sayesinde **Avrupa ve Amerika'da ziraat yirmi seneden beri mühim bir fen heyetine girmiş ve hars ve ziraat etmek yalnız toprağı kazarak tohum saçmaktan ibaret kalmayıp** gayet müdakkikane ve vakıfane icra olunan tecrübeler neticesinde hangi toprağın ne cins nebatın neşv ü nemasına müsait ve bir nebatın layıkıyla mahsuldar olması ne gibi esbab altında mümkün bulunduğu, nebatatın ıslah-ı bünyesi, bereketi neye mütevakkıf olduğu meydana çıkarılmakta, buna göre hareket olunarak daima fen dairesinde kavaid-i fenniyeye ittiba olunmak şartıyla ziraat edilmekte bulunmuştur" (Sadık, 1898). Çeviri: (BOUN, 2019).

kalmadığını" yazarak, henüz Osmanlı coğrafyasında tarlaya ve zirai üretime böyle bir bakış ile tahayyül edilmediğinden yakınır (Sadık, 1898). Hatta söylemini bu coğrafyada "memalik-i Osmaniye sekenesinin [sakinlerinin] ekseriyetini [çoğunluğunu] teşkil eden bir sınıf halk için" oldukça önem arz ettiğini belirterek, aslında, nüfusa dayalı bir ilerlemenin ziraat da yapılacak yapısal dönüşümler ile olacağının farkındadır. Bu anlamda, Sadık'ın gelecek tahayyülünde diğer gelişmiş ülkelerin aksine Osmanlı halkı, **[;büyük şehir]**lere göç etmeyecektir. Hatta, etmemesi ve memleketin terakkiyatına tarlalarından katkıda bulunması daha elzem görünür. Bu anlamda, tarla mekânını "yalnız toprağı kazarak tohum saçmaktan ibaret" olmadığının altını çizerek onu neredeyse bir **[;fabrika]** mekânındaki işleyiş gibi bir tahayyüle konumlandırarak, yeni deneyler, yeni ıslah düzenlemeleri ve yeni makineler ile üretimi hızlandıracak öğrendiği çeşitli tahayyüllerin bu coğrafyada da olması gerektiğini önerir.

Tarla ve ziraat üzerine kurulan gelecek tahayyülleri, hep başka coğrafyalardan edinilen bilgiler ile belirir. Ahmed İhsan, 'Ziraat Numune Çiftlikleri' başlıklı makalesinde, ziraatin eğitim ile olan ilişkisini Fransa üzerinden bir tarihsel anlatı ile aktarır. İhsan (1902d), köylülerde yerleşmiş olan "her sene arazinin bir kısmını zirai edip tarlaların bir kısmını dinlenmek için bırakma"[240] fikrini "boş, batıl bir şey olduğunu" ve "istimal edilecek [kullanılacak] gübrelerin nevi, cinsi, mahiyeti hakkıyla bilinir, hangi nevi nebat için hangi nevi gübre lazım olduğu temin olunur ve böyle ilmi bir surette icra-i ziraat edilirse bir tarladan layenkatı [aralıksız] mahsul alınabileceğini" yazar. Bu kadar basit bir iş ile ne kadar büyük zarardan kurtulunabileceğini, köylü kesimin eğitilmesi ile mümkün olduğunu savunur. Fransa'daki köylülerin de bir zamanlar cahil olduğunu ve hatta "Fransız köylüleri daima şehirlere doğru hicret etmeye, şehirlerde yaşamaya gayet hahiş [arzu] gösterdiklerini[241]" fakat, okul ve üniversite ile ilişkili numune

[240] "Farza 100 yahut iki yüz hektarlık bir çiftliğin ya sahibi yahud müste'ciri burada icra-i ziraat edeceği zaman umumiyetle münavebe yahud dinlendirme usulüne tebayet eder. Yani **her sene arazinin bir kısmını zira edip tarlaların bir kısmını dinlenmek** için hali bırakır. Çünkü iba-i an ced böyle görmüştür. Kendisinin oğulları da bu kaideye rağbet edeceklerdir. Bu ise muhakemesizlikten neşet eder. **Arazinin dinlenmesi fikri boş, batıl bir şey olduğunu akıllarına getirmezler, istimal edilecek gübrelerin nevi, cinsi, mahiyeti hakkıyla bilinir, hangi nevi nebat için hangi nevi gübre lazım olduğu temin olunur ve böyle ilmi bir surette icra-i ziraat edilirse bir tarladan layenkatı mahsul alınabilir**" (İhsan, 1902d).

[241] "Filhakika itiraf etmek lazımdır ki sade bizim köylülerimiz arasında değil, Avrupa köylülerinin ekseriyeti meyanında da ilm-i ziraate aid kavaid-i esasiye pek az malumdur. Hele Fransızların taht itiraftadır ki Fransa ziraanın büyük bir kısmı cehalet içinde puyandır. Vaktiyle Fransa'da çiftçilik

çiftliklerinin inşa edilmesi ile birlikte bu hususta çareler aranmaya başlandığını belirtir (İhsan, 1902d). Sadık gibi İhsan da, üretim mekânı olan tarlayı, Avrupa'dan öğrendikleri ile, onu ziraat disiplin alanı içerisinde bir deney alanı olarak üretmeye çalışır. Örnek aldığı numune çiftlikleri önerisi, hükümet tarafından finansal destek ile, hem öğrenci yetiştiren hem de tarlaları yeni deneyler ile üretimini arttırmayı hedefleyen bir gelecek tahayyülüdür. Bir nevi Cumhuriyet dönemi köy enstitülerinin tahayyüllerine önayak olan bir yaklaşım ile İhsan, tarımsal faaliyeti geleneksel yöntemlerin ötesinde bir bilim alanı olması tahayyülünü kurarken bir yandan da köylülerin şehre göç etmesinden korkar bir şekilde toplum mühendisliğinin bir mekânı olarak da tarlayı üretir.

Kimi zaman tarla üzerine kurulan gelecek tahayyülü önerileri, şaşırtıcı bir imgeden öteye geçemez. Sadık'ın daha yapısal öneriler ile sunduğu düzenlemeler yerine, 19.yy. sonunda elektrik ile kurulan hayaller, tarlayı hızla dönüştürmesi için bir mucize hükmü görür. 'Elektrikle İcra-i Ziraat' başlıklı makalede, "geceyi gündüze katmak fikri" olarak sunulan hareketli vinçvari bir aydınlatma makinesi ile, "tarlayı adeta gündüze çeviriyor ve bu sayede zirai kemal suhuletle mahsulatı biçiyor"[242] yazılırken, bir nevi, zaman döngüsünün ötesinde daimi süregiden bir üretim ritmi tahayyül edilir (İhsan, 1891a). Yine benzer bir anlatı ile, 'Tarlalarda Elektrik Kullanımı' başlıklı makalede, "elektriğin neşvünema-i nebatata [bitkilerin büyümesine] tesiri"[243] üzerine Fransa'da yapılan elektrikle patates yetiştirme deneyleri aktarılır (İhsan, 1893d). **[;Yer altı]**nda farklı düzenekler ile üç farklı deney yapılarak yetiştirilen ve sonrasında bu

---

gayet adi ve hakir görülürdür. Hissiyatını tanık iddiasında bulunan bir kimse böyle şeylerle iştigale tenezzül etmezdi. Artık bu gibi farklar kalmamıştır olmakla beraber çiftçilik hakkındaki bu yanlış, bu şayan teessüf fikirler tamamen zail olmamıştır denilebilir. Şüphesiz bunun neticesidir ki **Fransız köylüleri daima şehirlere doğru hicret etmeye, şehirlerde yaşamaya gayet hahiş gösterirler**. Bunun çaresini ise erbab-ı vukuf maarif-i umumiyenin, malumat-ı ziraaiyenin ahali-i kıra arasında neşr ve tamiminde buluyorlar" (İhsan, 1902d).

[242] "Resimlerimiz içinde dahi görüldüğü vechle tenvir-i elektriki sayesinde ziraat geceleyin dahi husule geliyor bunun için adi bir lokomotifin kuvve-i mahsusesinden istifade olunuyor. Makine istenildiği yere sevk edildiği gibi bir de bateşvik elektrik makinelerinden biri tahrik edilerek vesait adide-i istinad ile durdurulmuş bir fenerden şuaat-ı elektrikiye sıdar ediliyor. Ziya-i elektrikiyenin şiddet-i malumesi hasbiyle bir kaç makine bir **tarlayı adeta gündüze çeviriyor ve bu sayede zirai kemal suhuletle mahsulatı biçiyor**. Memleketlerinde gayr-i mezru bir karış yer bırakmadıktan sonra sırf gayret de **geceyi gündüze katan** gayr duran takdire şayan değil midir?" (İhsan, 1891a).

[243] "Elektriğin neşvünema-i nebatata tesiri hayli vakitten beri tecrübe olunmaktadır. Keyf şehri nebatat bahçesi müdürü üç seneden beri bu hususda tecrübe icra etmekte olup Fransa'da Mösyö Lagranj namında bir zat da buna taklid hareket ederek toprağı bir olmak üzere üç kısma tefrik ettiği bir tarlada elektrikle patates yetiştirmiştir. Bu kısımlardan biri patates toprak altında tutya ve bakır levhalar arasına konulmak ve levhalar zeminden yukarıda nakil tellerle birleştirmek suretiyle yetiştirilmiş. İkincisi adi usul ile üçüncüsü de patatesler arasına bir takım küçük siper saikalar rekz olunmak suretiyle tertip edilmiş" (İhsan, 1893d).

düzeneklerin kıyaslarının aktardığı yazı, tipik bir ampirik epistemoloji üzerinden bir mucizevi keşif arayışı olarak okuyucuya eğlenceli bir tahayyül sunar.

Öte yandan, bu eğlenceli anlatıların yanı sıra, özellikle ziraat **[;sergi]**lerinde teşhir edilen makineler ile tarlanın değişim tahayyülü daha görünür bir öneri olarak ortaya çıkar. Önceleri, küçük makineler ile insan ve hayvan emeğine yardımcı olarak çıkan yeni icatlar, git gide, insan ölçeğini aşan ve dev arazilerin işlenebildiği bir tasvire bürünür. 1906 yılında, dergi sayfalarında beliren harman makineleri imgelerinde, öncesinde tarla mekânında beliren kolektif çalışmaya nispeten, büyük bir makine ile başında bulunan bir kişi belirir (İhsan, 1906b). Dolayısıyla, makinelerin tarlada faaliyeti üzerine kurulan tahayyüller de temsilleri gibi, makineyi odağına alan bir yaklaşım olarak tarlayı üretir.

Tarla inşaları

Osmanlı coğrafyasında yazarların tarla üzerine üretilen tahayyüllerin fiziksel inşası pek hızlı gerçekleşmez. 1899 yılında 426. nüsha ile başlayan ve 480. nüshaya kadar devam eden 'Bağlar Arasında' adlı Hüseyin Kazım'ın yazdığı makale dizisi, bu inşa sürecini nerdeyse İhsan'ın numune çiftlikleri tahayyülünü gerçekleştiren pratik olmasa da teorik bir model olarak belirmesidir. Manisa bağcılarına ithaf ettiği yazı dizisine, "pek sade, pek kuru, pek hakiki şeylerden; topraktan, asmadan, bağdan, bağcılıktan bahsedeceğini" belirterek başlayan Kazım (1899), bağların sürülmesinden, çapalamadan, asmalardan, çeşitli hastalıklara karşı mücadelelerden gibi birçok tarla üzerine nasihatvari bilgiler vererek, çiftçileri eğitmeyi hedefler. Dolayısıyla, tarlaların terakkiyatına dair inşasını dergi sayfalarından bazen bir mobilya kurulumu gibi rehber niteliğinde görsel temsiller eşliğinde katkıda bulunur.

İzmir Menderes nehri havzası, tarlaların inşai sürecinde bir laboratuvar alanı olarak, önemli süreçlerin yaşandığı bir yer olarak farklı anlatılarda belirir. Ahmed İhsan'ın 'İzmir İncirleri' adlı makalesinde, hem geleneksel olarak incirin üretim süreci aktarılırken, bir yandan da büyük arazilerin tarım faaliyeti üzerine değişen yeni aksamların etkisi de belirtilir. "İzmir ve civarının bazı mahsulatı hemen Dünya'nın hiç bir tarafında yetişmeyecek derecede"[244] olduğunu savunan İhsan (1892n), coğrafi

[244] **İzmir ve civarının bazı mahsulatı hemen Dünya'nın hiç bir tarafında yetişmeyecek derecededir**. İzmir'in kuru üzümleri, rezzakisi bütün Avrupa'da şöhret kazanmış ve hiç bir yerde

iklim ve ürün üzerinde bir ilişki kurmaya çalışır. Yazıya eşlik eden görseller ile, üretimi bir sinematografik deneyim ile aktarırken "incirin toplanmasını, kurutulmasını, kutulara yerleştirilmesini pazarını ayrı ayrı resimler" ile aktarılır. Bu anlamda, her bir sürecin hangi mekânlarda hangi aktörler tarafından icra olunduğunu belirtirken, tarlanın diğer mekânlar ile olan ilişkisini de kuvvetlendiren bir anlatı sunar. Tarlada incirler büyürken farelerin hasarından korumak için "bekçiler bekletilmeye mecbur olunduğu", incir olduktan sonra "kadın, erkek, çocuk bütün köylüler beraber incir toplamaya ve küfelere yerleştirmeye çıktıklarını", İzmir'de depoların iç mekânında "her milletten bir çok kadın, kız incirlerin ayrılma hizmetini yaptığını", yine İzmir'de **[;sokak]**larda "incirlerin kutulara yerleştirilmesi için parmaklarda hayli kuvvet bulunması gerektiğini, bu hizmette erkeklere tahmil edildiğini [yüklendiğini]" yazar (İhsan, 1892n). Her süreçte farklı toplumsal cinsiyet rollerinin devreye girdiği döngüsel bir zaman anlatısı ile bunun gelenekselleşen bir üretim sirkülasyonu olduğu anlaşılır. Havzayı İzmir'e bağlayan iki **[;şimendifer]** hattı sayesinde "İzmir'in ticaret ve münasebetine germi vermekte [hızlı çalışmasına] ve terakkisini istihsal eylemektedir [üretmektedir]."[245] Aynı zamanda bu **[;büyük şehir]**in hem limanı hem de "yalnız incir ahz ve i'tasıyla [alış ve verişiyle] meşgul müteaddid [birçok] cesim [büyük] mağazaları" ile beraber, bu meşhur incirler, Amerika'ya dahi gönderildiği aktarılır. İhsan, üretimin başladığı tarladan yurtdışına gönderildiği limana kadar farklı mekânlar üzerinden bir üretimin süreçlerini sunar. Tarla - **[;şimendifer]** - mağaza üçlüsüne dair lineer bir ilişki inşa ederken, bir yandan da köy ve kent arasında güçlendirilen üretim-tüketim ilişkisinin de önemini kavrayan bir anlatı ile, tüm süreçteki mekânlara aynı önemi göstererek inşasını gerçekleştirir.

Yine aynı coğrafyada, İzmir ve civarında bu sefer daha radikal bir değişime tanıklık eden bir anlatı belirir. Mevcut enstantane fotoğraflarında görünür olan insan ve hayvan gücüne dayalı tarla emeği, 'Ziraat-i Osmaniyye' başlıklı bir okur mektubu

---

kendine rakip çıkamamıştır. İzmir'in en güzel mahsulatından biri de incirdir. Manavlarda süslü ve resimli kutular içinde duran ve ekseriya hediye olarak alınan verilen o güzel incirler İzmir'in mahsuludür. Bunlar yalnız burada görülmez. İzmir'in incirleri Amerika'ya Avrupa'nın her tarafına hasılı aktar-ı aleme şöhretiyle beraber gitmektedir" (İhsan, 1892n).

[245] İzmir'in Anadolu kıtasının en müterakki, en güzel bir şehri olduğu saltanat-ı seniyeden sonra memalik-i ve siyae-i şahanenin en birinci şehirlerinden madud bulunduğu şüphesizdir. İzmir Anadolu kıtasının en mahsuldar bir parçasına mahreç olmak ve cesim limanına gelip giden müteaddid sefain-i ticariye ve Anadolu'nun pek çok tarafından bu limana inen karvanlar ve İzmir'den kasaba ve Aydın cihetlerine yapılmış olan mühim iki şimendifer hattı ve şuabatı **İzmir'in ticaret ve münasebetine germi vermekte ve terakkisini istihsal eylemektedir**. (Gazetemizin birinci nüshasında İzmir'in resmi vardır.)" (İhsan, 1892n).

makalesinde, dev **[;şimendifer]**vari makineler ile ortaya çıkar. Manisa ovalarında çekilen iki fotoğraf da ileten okur, "gençliğin henüz ilk devresine vasıl olmuş bir zatın bir takım makineleri idare ettiğini"[246] yazar (İhsan, 1895c). Bu girişimci kişi, Avrupa'dan getirdiği makineler ile "toplanılan mahsulatı bir taraftan döker, diğer taraftan iyisini fenasından tefrik ettiği gibi samanını da bir cihete şöylece atar" işlevini gerçekleştirir. Servet-i Fünûn yazarları, büyülenmişçesine okuyucunun gönderdiği bu anlatıyı hiç değiştirmeden dergi sayfasına aktarır. İmgelerde, dev makinelerin işleyiş biçimi okunamazken, aynı **[;şimendifer]** imgelerinde olduğu gibi bir ikon anlatısı belirir. Tarladaki birçok kişi makinelerin üstüne çıkarak bir törensel atmosfer yaratılırken, tarla, makineyi odak alan bir mekânsallık üzerinden belirir. Tabi, böyle bir dev makine ile tarlanın ölçeği de büyür. Sayısal bir bilgi üzerinden tasvir edilmezken, "Manisa'nın vasi [geniş] ovalarında", "vasi bir çiftlikte" icra edildiği söylenen bu makine ile beraber tarlanın mekânsal olarak genişlediğine dair inşası da ortaya çıkar (İhsan, 1895c).

Tarla deneyimleri

Deneyim ekseni, tahayyül ekseninde üretilen romantik atmosferin Osmanlı coğrafyasında aranan bir biçimi olarak ortaya çıkar. 1896'da Servet-i Fünûn'un okurlar arasında açtığı bir fotoğraf müsabakasında, birinci olan fotoğraf, 'Makri Köyünde Cevizlik' adlı imgedir (İhsan, 1896e). Bir yokuştan aşağı doğru otlamaya doğru ilerleyen koyunların belirdiği birincilik kazanan fotoğrafta, tablolarda beliren aynı romantik atmosfer vardır. İkinci ve üçüncü sıraya yerleşen imgeler de değirmen ve bir kırsal manzara fotoğrafları olur. Dördüncü sıradaki kazanan Kurbağalıdere **[;Köprü]**'sünün üzerindeki **[;şimendifer]**in fotoğrafı diğerlerinden farklıdır. Şimendiferin kent içerisindeki hareketini yakalayan ve belki bir 20-30 yıl önce bu imgenin olmadığı bir coğrafyada yaşandığı düşünüldüğünde, her sene, her gün aynı döngüsellikle ilerleyen mera imgesinin birincilik kazanması, Servet-i Fünûn'un

---

[246] "'Halka her hususta hüsn-ü misal olmak ne derece arzu edilir bir şeydir; ali elhusus bir kavmin refah ve saadetini temin eden terakkiyatın husulüne hasr-ı fikir ve vücud eyleyen erbab-ı himmet her zamanda ve her yerde umumun takdiratına mazhar olur. Şu mülahazatın serdini icab ettiren iki kıt'a resime bir kere atıf nazar eylemek ne demek istediğimizi anlatmaya kafidir. Bunlarda **gençliğin henüz ilk devresine vasıl olmuş bir zatın bir takım makineleri idare ettiği** görülür ki bu makineler **vasi bir çiftlikte**, fen-i ziraate müvafık bir surette ekilmiş olan tarlalardan, yine bir çok alet vasıtasıyla **toplanılan mahsulatı bir taraftan döker, diğer taraftan iyisini fenasından tefrik ettiği gibi samanını da bir cihete şöylece atar.** Hasılı resimlerin her ikisi de fennin en son terakkiyatına müvafık olan bir usul ziraat-i musavverdir" (İhsan, 1895c).

durduğu pozisyon konusunda ilginçtir. Bir yandan teknoloji ile beraber enstantane fotoğraf çekebilmenin coşkusunu sayfalarca aktarsa da, fotoğrafın içeriği olarak yine resim ile yapılan imgenin benzeri yakalanmak istenir.

1893'te kapak görseli olarak Bayrampaşa çiftliğinden alınmış bir enstantane fotoğraf yer alır. Görselin açıklama metninde, içerikten bahsedilmeyip, bu fotoğraf teknolojisi üzerine yorumlar yapılır. "An-ı vahidde [biricik] alınarak mesela dönen bir değirmeni, koşan bir atı, hal cevelanda [hareket halinde] olan bir **[;sokağı]** irae eden [gösteren] fotoğraflardan yaptırdığımız resimlerin gerek hüsn-ü intihab [güzelliği ortaya çıkartması] gerek memleketimize ait olması cihetiyle mazhar-ı takdir olduğunu görüyoruz"[247] yazılır (İhsan, 1893b). Bir değirmenin yanında duran bir adamın belirdiği bu fotoğrafik gerçekçilik ile aslında yavaş yavaş romantize edilmiş imgelerin yanı sıra daha realize bir deneyim imgesinin de süreçlenmesi başlar. 1897'de bir dizi Ayastefenos'taki çiftçilerin görselleri de enstantane fotoğraflar ile aktarılırken, artık romantize imge iyice eriyerek, uçsuz bucaksız bir tarla ve çalışan insanlar ve hayvanlar belirir (İhsan, 1897d). Tablo imgelerinde aktarıldığı gibi bir saf mutluluk atmosferi yerine, yüz ifadeleri okunmayan ve güneş altında canla başla çalışan insan siluetleri ortaya çıkar.

Tarla deneyimleri metinsel anlatılarda da görsel anlatılara benzer bir şekilde aktarılır. Dolayısıyla, Ahmed İhsan'ın yeni açılan fabrika veya şimendifer deneyimleri gibi bir anlatı yerine, kurgusal edebi anlatılarda tarla deneyimleri ortaya çıkar. 1899 tarihli Tevfik Fikret'in, Esad Necip takma ismini kullanarak yazdığı 'Tarlada' isimli edebi metninde, yaz sıcağında kırsal bir alanda gezinen bir kişinin gözünden gördüğü manzaralar kaleme alınır. Sıcaktan mayışmış bir şekilde sürüklenirken, tepelerin ötesinde gördüğü tarlada çalışan beş çiftçi üzerine düşünmeye başlar ve canla başla çalışmalarına rağmen toprağın verimsizliği yüzünden onlara acıyan bir anlatı öne sürer: "Zavallı çiftçiler!.. Alınlarının teriyle suladıkları şu topraktan alabildikleri mahsule bak. Bununla şu beş ağız, şu beş hayat, şu beş iri vücut doyacak; ya onların

---

[247] "**An-ı vahidde alınarak mesela dönen bir değirmeni, koşan bir atı, hal cevelanda olan bir sokağı irae eden fotoğraflardan yaptırdığımız resimlerin bir kaçını gazetemize derç ediyoruz, işbu resimlerin gerek hüsn-ü intihap gerek memleketimize ait olması cihetiyle mazhar-ı takdir olduğunu görüyoruz** ki şu takdirat enstantene fotoğraflardan imal ettirilen tesavirimizi tezyin hususunda bize cesaret verdiği gibi bu hususda haricden dahi muavenet görüyoruz. İşte bugün pişgahınıza vazi olunan Bayrampaşa'da bir bostan-ı kayısı resmi o neviden olup fotoğrafa heves eden arkadaşlarımızdan Salah Elden Bey Efendi tarafından alınmış ve fotoğrafından Viyana'da 'ototipi' usulüyle imal ettirilmiştir" (İhsan, 1893b).

aileleri, ya o çoluk çocuk?.. Tevekkülü mü hepsi çırıl çıplak, ayaklarına giyecek bir çarık bulamazlar. Çiftçi, çiftçi... Bizde sanıyoruz ki çiftçiler mesuddur, her toprağı kazan altın bulur. Hani, o altınlar nerede?"[248] (Fikret, 1899). Fikret'in karakteri tabiata 'zalim nine' diyerek sitem ederken, çiftçi figürüne karşı da homoerotik bir anlatı pekiştirerek onun emeğini bedeni ile kutsallaştırır: "Sonra gülümseyerek bana baktı. Sarı, toprak renginde bir ter boynunun damarları arasındaki oluklardan göğsüne akıyordu. Oh, bu göğüs; bunda öyle kırçıl bir tarla hali vardı ki! Nefes aldıkça bir körük gibi kalkıp inen göğüs tahtasını kılsız, fakat yanık buruşuk bir deri örtüyordu. Seyrekçe kır sakalının altından sızarak inen ter damlaları bu derinin üstünde bir kaç mecra birden bulup yayılıyor; aşağı doğru, gömleğinin kırmızı yün kuşakla sıkılmış yakasının içine süzülüyordu"[249] (Fikret, 1899). Ayrıca, tarla anlatısını bu çiftçinin göğüs imgesi ile bir anoloji üzerinden inşa ederken, göğsünden süzülen teri, kurak bir tarlada yolunu bulan su gibi bir anlatı ile aktarır. Fikret'in karakteri, öykü boyunca acıdığı çiftçi ile diyalog kurunca, tüm algısı değişir. Çiftçi halinden ve ekininden mutlu olduğunu belirtince, o karakter de aynı tablolarda beliren figürler gibi çiçekler toplayarak, mutlu mesut evine geri döner. Fikret, bu yazısıyla **[;büyük şehir]**li bir karakterin tarlayı nasıl algılamak istediği üzerine bir çeşit kritik yapar. Aynı dergi

---

[248] "**Zavallı çiftçiler!.. Alınlarının teriyle suladıkları şu topraktan alabildikleri mahsule bak. Bununla şu beş ağız, şu beş hayat, şu beş iri vücut doyacak; ya onların aileleri, ya o çoluk çocuk?.. Tevekkülü mü hepsi çırıl çıplak, ayaklarına giyecek bir çarık bulamazlar. Çiftçi, çiftçi... Bizde sanıyoruz ki çiftçiler mesuddur, her toprağı kazan altın bulur. Hani, o altınlar nerede?** Şu kırık dökük, olgun, yerlerde sürünen başlıklar mı? Fakat onlar çiftçiler için değil şairler için altındır. Hazinelerini gaddar bir kıskançlıkla göğüsünde sıkan taş yürekli tabiat, bu hasis sermayedar onlara gıdadan ziyade zehr veriyor. Daima pek yüksekten uçan bulutlar da insafsız: onlarda şu siyah toprağın eşi; onların da biçarelere merhameti yok, hiç yok. Şu bir avuç ekin bile, zan eder misin ki toprak onu çiftçi memnun olsun diye veriyor? Nerde? Bu kendisi için bir ihtiyaç, o ihtiyacını defa ediyor. Çiftçi onun fahri hizmetkarı; bir nimet diye kestiği, kaldırdığı sararmış başaklar toprağın, artık solup yıprandığı için, başından atmak istediği süslerden başka bir şey değil; o kaldırmasa bu kendi kendine çürütüp mahvedecek... Zaten şu alemde mahvolmaktan hakiki ne var?" (Fikret, 1899).

[249] "Akşam olmuştu. Bugünümden hiç memnun değildim. Güneş de benim gibi dargın dargın, kırmızı bir toz baygını arasında ufuktan gaip oluyordu. Ortalık hal serinlenmemiş, mevcudatı muz'ic bir hema içinde uyutan ağrak biraz olsun eksilmemişti. Çiftçiler artık çalışmıyorlardı. Gariban son aydınlığı küme küme tarlayı benekleyen demetleri kızıl bir yaldızla tezhip ediyor, kümelerden uzun uzun mor gölgeler akıtıyordu. Rençperlerden biri dizlerini yere koymuş, büyük bir testiyi boğazına boşaltıyorken az ötede bir diğeri kollarını açarak geriniyor; bu iyi vücut ufkun şimdi mahuf bir boşlukla yanan zemin huniyi üzerinde siyah bir heykel gibi büyüyordu.
Biri de, ihtiyar uğraşa uğraşa çarığıyla başa çıkmıştı, açtığı delikten bir ucunu zorla geçirerek bağladı. Başka bir taşla dökümü biraz yumuşattı, ezdi. **Sonra gülümseyerek bana baktı. Sarı, toprak renginde bir ter boynunun damarları arasındaki oluklardan göğsüne akıyordu. Oh, bu göğüs; bunda öyle kırçıl bir tarla hali vardı ki! Nefes aldıkça bir körük gibi kalkıp inen göğüs tahtasını kılsız, fakat yanık buruşuk bir deri örtüyordu. Seyrekçe kır sakalının altından sızarak inen ter damlaları bu derinin üstünde bir kaç mecri birden bulup yayılıyor; aşağı doğru, gömleğinin kırmızı yün kuşakla sıkılmış yakasının içine süzülüyordu**" (Fikret, 1899).

sayfalarında beliren imgelerin romantizmi içerisinde çiftçilere yaklaşan şehirli karakter, o imgelerde aradığı saf mutluluk ve bereketi bulamaz, onlara acır. Fakat, köylü ile temasa geçince, tarla mekânına karşı algısı anında değişir. Tarlayı beden üzerinden deneyimleyen bir anlatı sunarken, bedenin mutlu oluşunu öğrendiği takdirde, tarla da algısında güzel, ferah, verimli olmaya başlar. Tarlaya ve köylülere karşı romantize edilen bakış, metinsel deneyim anlatıları ile köylünün emeği ile de pekiştirilmiş olur.

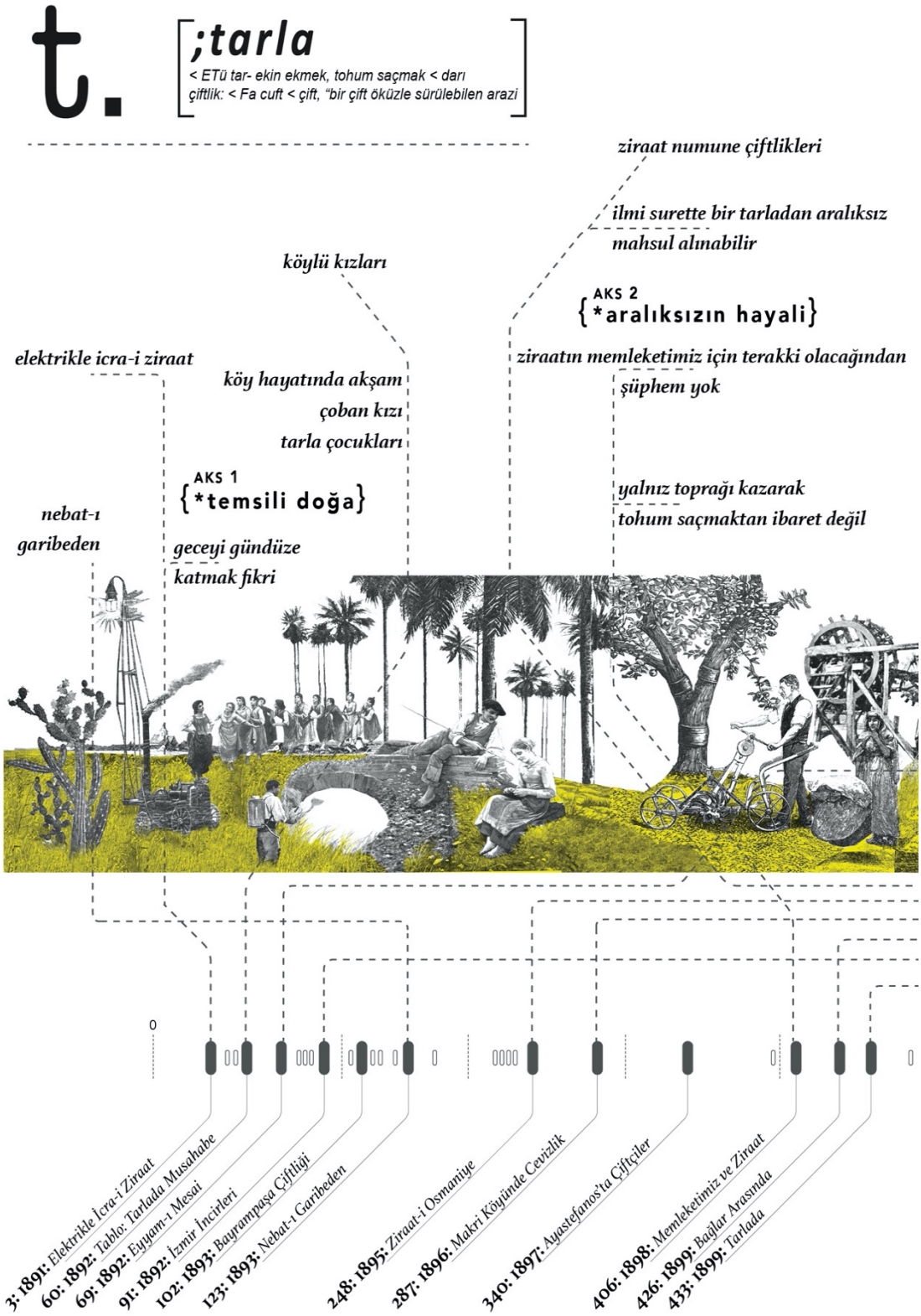
Bir diğer benzer deneyim anlatısı da Ahmed Rasim'in yazısında ortaya çıkar. 1892 yılında Eyyam-ı Mesai [Mesai Devirleri] adlı yazısında, tarlada çalışan bir ailenin hangi devirlerde nasıl bir işgücüne maruz kaldığını edebi bir dil ile anlatır. Bu anlamda, tarla mekânına dair her yıl aynı süregiden, değişmeyen dolayısıyla modern öncesi bir zamansallık üzerinden bir anlatı ile aktarır. Fikret gibi bir kişi gözünden değil daha mutlak bir çiftçi ailesi üretir. "Tarlalarda geçen eyyam-ı hayat [hayat döngüsü] kadar meşguliyet-i cismaniyeyi [bedene dayalı işi] tezyid eden [arttıran] bir devr-i mesai yoktur"[250] yazarak tarlada çalışma emeğinin ne kadar yorucu olduğunu anlar (Rasim, 1892). Fikret gibi o da şehirden bir bakış attığı için bu emeği hemen romantize eder: "Sabahleyin kulübesinden çıkan bir çiftçi o kat'i-i zümrüdünü {yeşil tarlayı imliyor} seyrederek metaib evveliyasını [evvelki yorgunluklarını] unutur" (Rasim, 1892). Çiftçinin tarlaya bakışını da kendinin bir manzaraya bakma biçimi olarak tarifleyen Rasim, üretilen emeği Fikret gibi yeniden aşkın bir anlatı ile romantize eder.

Çıkarımlar

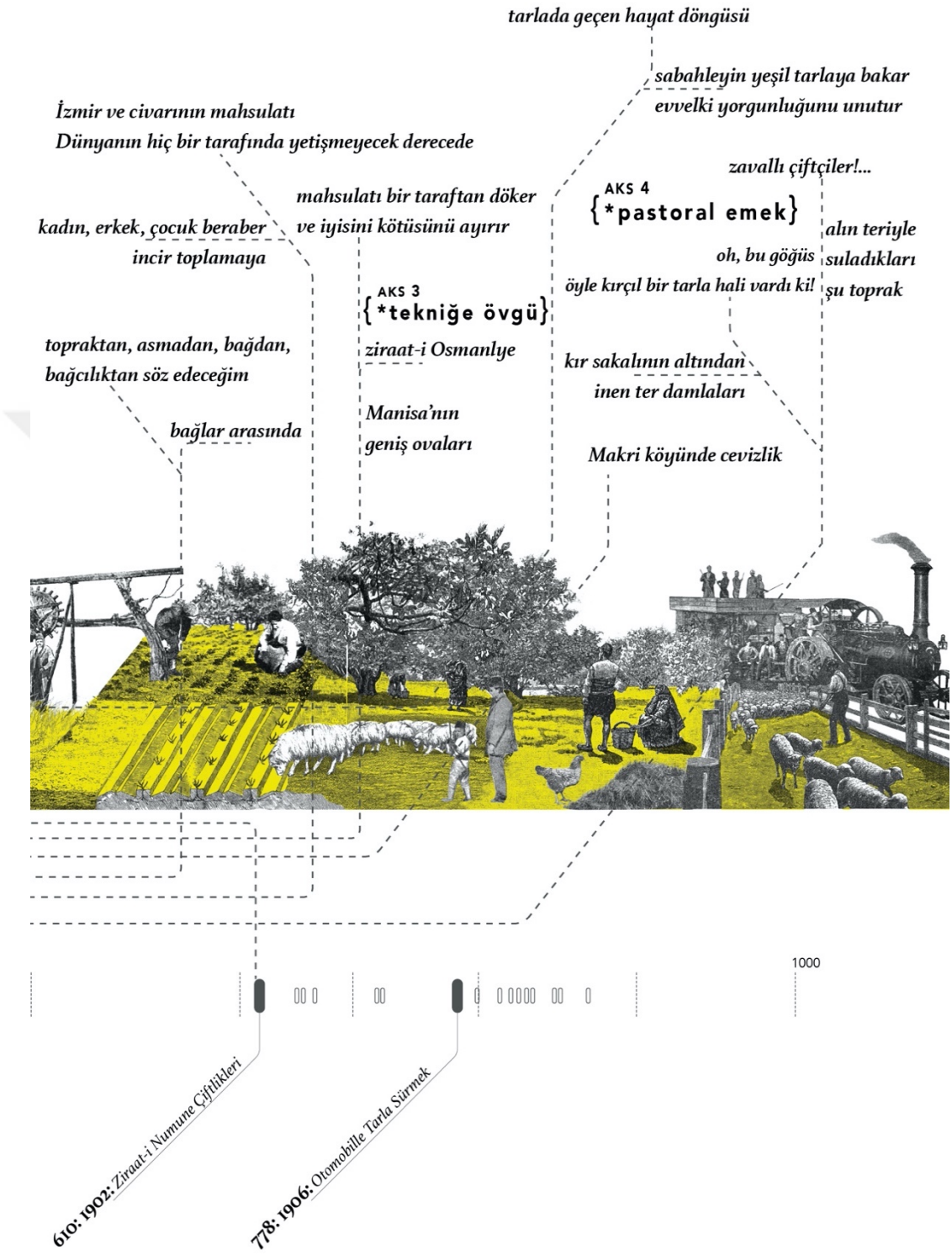
Tarlanın anlatılar ile toplumsal mekânın üretimine katılmasını Şekil 4.12'de ortaya serdiğim montaj ile görünür kılıyorum. Montajı birbirine bağlayan renkli hat her tarla anlatısında bulunan üzerinde üretim yapılan topraktır.

---

[250] "**Tarlalarda geçen eyyam-ı hayat kadar meşguliyet-i cismaniyeyi tezyid eden bir devr-i mesai yoktur**. Sabahın ilk pertev hayat-ı fezası olan zirai dem intibahın hulul ettiğini cebr verir vermez cümlesi kalkar. O kulübede yatan aile halkı taksim mesai gibi kuvaid-i mühimme-i (?) tabi olduğundan bir müddet sonra cümlesi iş başında hazır bulunur. Toprakları yara yara, yardığı yerlere tohum ata ata temin-i istikbal refaha sa'i olan o efrad eyyam-ı sayfda semerat mesaiyi biçe biçe, savura savura iktitaf eder. Bu bir az maiş hayattır. Erkek (?) iktidarına muhavvel olan işlerin cümlesini ifa etmekte iken kadın onun tahfif meşakına medar olmak üzere düş kanaatini derece-i tahammülüne kadar yük ile doldurarak şu hayat (?) teavün gelmesinin natık olduğu mani-i mühimmenin cümlesini ifa eder" (Rasim, 1892).



Şekil 4.12 : Tarla / süre-imge montajı.



Şekil 4.12 (devam): Tarla / süre-imge montajı.

Bazen toprak, vahşi bir çayır olarak anlatıya katılırken bazen de kesitinin açığa çıktığı bir sıra ekinin biçildiği yere dönüşür. Ayrıca, tarlaya ait görsel anlatıların bir kısmı Sanayi-i Nefise'de yapılmış yağlı boya resimlerin dergi sayfasına basılmış halidir. Bu sebeple, doğanın temsili çoğunlukla açıklayıcı teknik çizim anlatılarının aksine derin perspektif oluşturan resimler ile belirir. Görsellerin diğer bir kısmını ise, gravürler ve fotoğraflar oluşturur. Bu montaj dahilinde tarlaya dair dergi içerisinde biriken anlatıların süre-imgesini oluşturan dört aks tespit ediyorum.

Montaj hattı soldan sağa doğru takip edildiği takdirde tarlayı üreten ilk süre-imge aksını '**temsili doğa**' adını verdiğim imge oluşturur. Tahayyül anlatılarının içerisinden keşifler yapılarak montajı üretilen bu aks, pozitif hisler uyandıran imgelerden oluşur. Doğanın romantik özgürleştirici bir temsile dönüştüğü görsellerde neşeyle dans eden kadınlar ve flörtleşen gençler vardır. Bu insan elinin az dokunuşlar ile düzenlediği doğada insanlar saf ve mutludur. Dolayısıyla tarla mekânı, gündelik hayat rutinlerinden bağımsız bir temsili mutluluk üzerinden tahayyüllerde üretilir. Yabancı basından alınan ve Osmanlı coğrafyasında bulunmayan bitkilerin de montaja katılması ile de, bu temsili doğa merak uyandırıcı bir tahayyül alanı kazanmış olur.

Montaj hattında ikinci aks olarak '**aralıksızın hayali**' imgesi belirir. Aks dahilinde insanların toprağı ehlileştirme pratikleri uyguladığı görülür. Ziraatin bir disiplin olarak çerçevesinin şekillendirilmesi ile toprağa dair uygulanacak pratiklerin en uygun, en aralıksız üretimi inşa etmenin yolları aranır. Dergi sayfasından okuyucularına seslenen dergi, ziraate dair geleneksel alanda yer alan batıl inançlardan kurtulmanın yollarını "bağlar arasında" adlı bir seneye yayılan yazı dizisi ile arar. Tarımın birçok alanına değinilen bu yazı köşesi dahilinde, montajın toprağın kesitini açığa çıkaran imgesi de yer etmiş olur.

Hattın üçüncü aksında '**tekniğe övgü**' imgesi ortaya çıkar. Yine inşa ekseninde vuku bulan bu aks üzerindeki anlatılarda, derginin tarlayı ve zirai faaliyeti daha verimli üretecek olan yeni makinelerin katılımı belirir. İnsan ölçeğinden büyük makinelerin kullanımından övgü ile bahseden anlatılar, görselde de o makinelerin üzerinde poz veren insanların belirmesi ile gurur verici bir anlam kazanır. Bir önceki aks dahilinde nasihatlar ile yakın geleceğe doğru yönlendiren inşa anlatıları, bu aks dahilinde Manisa'da yakın geçmişte gerçekleşmiş bir inşayı görünür kılarak gerçekleşir.

Son olarak montaj hattının sağ kısmında yer alan dördüncü aks olarak '**pastoral emek**' imgesi belirir. Bu aks, deneyim eksenine dahil olan anlatılar ile oluşur. Tarla deneyimine dair bir öykü ve bir deneme ile beraber tahayyül eksenine benzer bir dil ile anlatılar aktarılır. Öykü dahilinde, çiftçilerin emeğinin boşuna gittiğine hayıflanan birinin gözünde tarla, "alınlarının teriyle suladıkları toprak" olarak üretilir. Deneme dahilinde ise, tarlada çalışanların yorgunluklarının doğanın sunduğu karşılıklar karşısında unutulduğu anlatısı ile emeğin bir döngüsel yaşantı üzerinden aktarımı yapılır. Bu iki anlatı da şehirli birinin gözünden yapıldığı düşünülürse tarlanın deneyimi bizatihi orada bulunanlar tarafından değil, dışarıdan bir pastoral göz ile üretildiği görünür olur.

Tarlanın anlatılar ile üretimi bu dört aks dahilinde, dergi sayfalarından süreye yayılarak okuyuculara aktarılır. Buluntu anlatılar ile ürettiğim süre-imge ise, bu üretimi görünür kılan yoğunlaştırılmış bir yeni anlatı imgesi olarak hem okumayı kolaylaştırdığını hem de bu mekânın toplumsal olana katılımı üzerine düşünmeye ve yeni akslar keşfetmeye davet ettiğini düşünüyorum.

4.13 Velosiped

Velosiped, atlasın diğer maddelerine nazaran hem isim olarak hem de bir pratik olarak 19.yy'ın yeni bir kavramıdır. Böyle olunca da bu yeni icadın Osmanlı'da nasıl adlandırılacağı Servet-i Fünûn içerisinde bir tartışma konusu olur. Fransızca'dan alınan *vélocipède* kelimesinden okunduğu gibi yazıya çevrilerek dile aktarılan kavram için "semer gibi binilecek mahaline oturulup ayaklarla tekerlekleri çevrilerek yürütülen arabalar"[251] tanımı yapılır (İhsan, 1893i). Öte yandan Mısır'da Arapça'ya katılarak kullanılan 'derrace', Servet-i Fünûn yazarları için daha uygun bir kavram olarak belirir. Hatta velosiped sürücüleri için de 'derrace-i süvaran' kalıbını kullanarak kavramı dileiyice kazandırmak isterler. "**[;Sergi]** yerine ma'raz ne kadar kolay ta'mim

[251] "(Velosiped) namı **semer gibi binilecek mahaline oturulup ayaklarla tekerlekleri çevrilerek yürütülen arabalara** veriliyor. Avrupa'da son on, yirmi sene zarfında meydana çıkarak tedricen terakki ve tamim eden **bu arabalar yakında Dersaadetimiz'de Kadıköy, Fener, Büyükdere gibi sayfiyelerde görülmeye başlanmıştır.** Anadolu'nun bir kaç yerinde de ashab-ı merak bu arabayı celb etmişler ve köylüler iki tekerlekli şimendifer süratiyle giden, burun atı bile geçen bu ahir zaman icadına (şeytan arabası) namını vermişlerdir" (İhsan, 1893i).

ediliverdiyse [umumleştiyse] ise öylece 'derrace' de alınamaz mı?"[252] diye soru yöneltirken yazar, aslında dilin disipliner pratikler ile o kadar da kolay ta'mim edilemediğini ıskalıyor (İhsan, 1893i). Ne derrace ne de mar'az Servet-i Fünûn sayfalarının birkaç sene zarfındaki yazılarından sonra yaşayamıyor. Zaten Servet-i Fünûn belki de dış basın ile kurduğu ilişkiden olsa gerek velosiped kelimesini sıklıkla telafuz etmeye devam eder ve kavramsallaştırmasında kullanır. Bu üretim ve pratiğe 'velosipetçilik' ("gerek buna müteferri [eklenen] alat ve edevatın imali gerek istimali [kullanımı]") der ve nehir velosipedi, kanatlı velosiped gibi tekerlekli olan su, hava ve kara yeni **[;vesait-i nakliye]** araçları için hep velosiped tanımı üzerinden devam eder (Sadık, 1894d). Yazarlar, bir yandan da dilde asıl yer edinecek olan bisiklet kavramının da farkında olup onu da Türkçe'ye direkt çevirirler, fakat bu kavramı bir teknik anlatı olarak ele alarak velosipedin tekerlek sayısını tarif etmek için kullanırlar.

Servet-i Fünûn'un çıkmaya başladığı 1891 senesinden II.Meşrutiyet'e (1908) kadar olan zaman diliminde atlas ile süreçlendirilen tahayyül-inşa-deneyim eksenlerinin oldukça kolay okunabildiği anlatılar sunulur. İlk anlatılar, velosipedin ne olduğu, neden ve nasıl kullanılabileceği ve hangi mekânlarda yer edineceğini tahayyül ettiren dış basından alınmış olanlardır. Dolayısıyla, mekânı yeni pratik ile deneyimleme aracının hem görsel hem de metinsel anlatılar ile okuyucunun dergi sayfasından karşılaşması sağlanır. Bu anlatılardan sonra, Osmanlı coğrafyasında kullanımının gözlendiği üzerine kurulan anlatılar ile bu yeni pratiğin toplumsal mekân düzleminde inşa ediliş süreci aktarılır. Son olarak da tahayyülü oluşturulan ve inşa edilen velosipedin kullanım pratiğinin yine bu coğrafyada meydana gelen deneyim anlatıları ile okuyuculara gündelik rutin ekseninde bir anlatı dili üretilir. Servet-i Fünûn'da 'velosiped'[253] başlığı altında kazı sahasından çıkarılan ve süreçlendirilen anlatıların

---

[252] Lisan-ı Arabinin servet vüs'atı ihtiraat cedideye münasip namlar bulmaya müsaid olduğundan memalik-i Osmaniyenin Mısır vesaire cihetlerinde neşr olunan Arabiye torpidolara (raade) dedikleri gibi velosipedlere de (derace) ismini vermişlerdir. Her halde bizim de bu ismi ta'mim etmemiz şivemize daha muvafık gelir, daha seve seve lisanımıza mal edebiliriz. **Sergi yerine ma'raz ne kadar kolay ta'mim ediliverdiyse ise öylece 'derace' de alınamaz mı?** Bahsettiğimiz makinenin ne olduğunu tarif edebildik. Tarifimiz na-tamam ise şu aşağıdaki resimle itmam edelim (İhsan, 1893i).

[253] Velosiped odaklı Servet-i Fünûn sahasından çıkarılan anlatılar kronolojik olarak şöyle sıralanır: Avrupa'da Velosiped Merakı, 36, 1891; Deniz Velosipedleri, 87, 1892; İstanbul Postası - İstanbul'da Velosiped Merakı, 127, 1893; Velosiped, 135, 1893; Velosiped Sevdası, 136, 1893; Yeni Velosiped, 151, 1894; Velosipedler, 153, 1894; Musahabe-i Fenniyye - Velosipetçilik, 186, 1894; Velosiped Muhtıra Namına Mezkur Heykel, 189, 1894; Paris'te Velosiped Sergi-i Dahiliyyesi, 199, 1895; Velosipetçilik, 199, 1895; Bisiklet Terakkiyat ve Teceddüdatı, 200, 1895; Velosipedler (Bisikletlerin Çeşitleri,Hangisinin Kullanımının Rahat Olduğu, Nerelerde Kullanıldığı), 202, 1895; Velosipedler

odak içerikleri şu şekilde sıralanır: yeni bir pratik olarak velosiped kullanmanın nedensel tahayyül anlatıları, velosipedin hangi mekânlarda nasıl faaliyetler için kullanılabileceğini Osmanlı coğrafyasından da görülen örnekler ile aktarılan inşa anlatıları, velosiped ile yapılan gezintileri aktaran deneyim anlatıları.

Velosiped tahayyülleri

Ahmed İhsan (1894f), Servet-i Fünûn'un gayesini "daima terakkiyat fenniye ve medeniyeye tercümanlık olduğunu" yazar ve velosipedin sıkça dergi sayfalarında yer almasının gerekçesini de "şu yeni icadın **[;vesait-i nakliye]**nin alem-i medeniyet ve terakkideki ehemmiyet-i mahsusasının bir delili add olunduğu"[254] söylemiyle açıklar. Velosiped sadece yeni bir icat olmasının ötesinde gelecek **[;büyük şehir]**lerini dönüştürecek bir ulaşım pratiği olarak tahayyül edilir. 19.yy'ın son senelerinde henüz efektif bir ulaşım aracı olarak görülmese de "velosipedler ıslah olunarak herkesin başlıca levazımı [ihtiyacı] sırasına geçeceği şüpheden vareste [serbest] görülmemektir"[255] yazılır (Sadık, 1894e). Kentlerin manzarasının değişeceği tahayyülü ile "insanları uzak yerlere çabuk, ucuz, rahat götürebilecek vasıtalar" buharlı, elektrikli araçlar ile beraber velosiped de eklenir (Sadık, 1894e). "İki tekerlekli **[;şimendifer]** süratiyle giden" bu araç birçok farklı kullanım anlatısı ile tahayyüle sunulur (İhsan, 1893i).

İçin Paris'te Açılan Sergi, 203, 1895; Deniz Velosipedi, 229, 1895; Derrace-i Süvaran, 230, 1895; Velosipetçiliğin Mehaziri, 238, 1895; Velosiped Hatıraları, 259, 1896; Bursa'dan İzmir'e Gidip Gelen Derrace Süvarlar, 287, 1896; Bisiklet - Şiir, 379, 1898; Kanatllı Velosiped, 386, 1898; Bisiklet Hakkında Mülakat, 394, 1898; Tablo - Velosipedde, 439, 1899; Makale-i Askeriye - Süvariler Ve Askeri Velosipedleri, 453, 1899; Emniyet Sandığında Bisikletler, 526, 1901; Askeri Bisikletler, 631, 1903; Velosipedli Keşif Kolları, 698, 1904; Bisiklet Müsabakaları, 700, 1904; Spor - Bisiklet Yarışı, 755-756, 1905; Bisiklete Dair, 796, 1906; Bursa Bisiklet Müsabakası, 808, 1906; Velosipedli Kunduralar, 813, 1906; Bir Derrace-i Süvar ile Bir Köylü, 817, 1906; Adana'da Bisikletli Polisler, 988, 1910.

[254] "Velosipedçiliğin alem-i medeniyette kesb eylediği mevki-i mühimi tekrarlamaya lüzum yoktur, daha evvelki nüshamızda velosipedçiliğe, velosipedlere, velosipedçilerin ahval-ı sıhhiyeye tesirine dair uzun makaleler yazdığımız gibi gazetemizin bir senelik numaralara şöyle bir nazar atılacak olursa velosiped meselesinin ne kadar çok defa sütun musahabe ve tasvire girdiği görülür; Servet-i Fünûn'un mesleki daima terakkiyat fenniye ve medeniyeye tercümanlık olduğuna nazaran, sütunlarımızda böyle çokça velosipedden bahs edilmesi de **şu yeni icad vesait-i nakliyenin alem-i medeniyet ve terakkideki ehemmiyet-i mahsusasının bir delil add olunur**" (İhsan, 1894f).

[255] "Buharlı ve elektrikli, arabaların yakın vakitlerde büyük şehirlerde meydan alacağı ve **velosipedler ıslah olunarak herkesin başlıca levazımı sırasına geçeceği şüpheden vareste görülmektedir**. Bu zaman şehirler şimdiki manzarasını gaib edecek. Atların nalları sadası, arabacıların varda avazaları yerine makinelerin çarkların gürültüsü ve varda yerine çıngırak ve düdük sesleri kaim olacaktır" (Sadık, 1894e).

Öncelikle, velosiped bir eğlence pratiği olarak dergide belirir. "Evvel-i amrde oyuncak kabilinden olarak yapılan velosipedlerin bilahare Frenklerce birinci eğlence sırasına geleceği kimsenin hatrına gelmezdi"[256] yazılarak, velosipedi oyuncak ekseninde bir anlatı ile aktarılır (İhsan, 1891g). Özellikle havanın ısındığı bahar ve yaz mevsimlerinde, çoğunlukla sayfiye yerlerinde "herkesin merakını sardığı bir yeni eğlence"[257] (Sadık, 1894d) olduğu yazılırken her yaş grubunun kullanımına uygun olduğunu "Frenklerin şu mukabil-i eğlencesine [eğlence karşılığına] pek erken başlanacağı, pek geç bırakılacağı tahakkuk eyler [ispat edilir]"[258] (İhsan, 1891g) söylemi ile vurgulanır. Derginin ilk yıllarında henüz Osmanlı coğrafyasında görülmeye başlanmamış olan bu eğlence biçiminin en "ibtida-i terakki ettiği yer İngiltere"[259] olduğu yazılarak bunun nedeninin İngilizlerin gülünç olma kaygılarının olmadığı belirtilir (İhsan, 1893i). "**[;Sokak]** orta yerinde derrace-i süvar olan bir İngiliz düşse asla sıkılmayacağı gibi hiç kimse de kendisine gülmez, belki dikkat bile etmez..." aktarımı ile, velosiped pratiğinin yerleşmiş olduğu coğrafyalardaki toplumsal

---

[256] "Avrupa'da bir şey moda olmaya görsün! On kişinin yaptığı işe mutlaka nazar-ı takdirle bakarlar, herkes onlara uyar. Şimdi de Avrupa'nın her tarafında şiddetli bir velosiped merakı vardır. **Evvel-i amrde oyuncak kabilinden olarak yapılan (velosiped)lerin bilahare Frenklerce birinci eğlence sırasına geleceği kimsenin hatrına gelmezdi**. Bugün velosiped ile gezmek, hele Paris ve Fransa halkı nezdinde en tatlı zevk makamına kaim olmuştur, **Paris sokaklarında gezerken arkanızdan öten bir boru sadasını müteakip yanınızdan iki tekerlekli arabanın üstüne binmiş velosipedçilerin sık sık geçtiğini gördükçe insan evvel-i amrde pek şaşar.** Velosiped meraklılarının nasıl yorgunluk ve zahmete göğüs vererek bu eğlenceye koyuldukları nazarda tayin eyleyince hayret ziyadeleşir. Fakat **velosiped gezmelerinin vücuda takdir faideli olduğu**, her takdir tehlikesi eziyeti var ise de üzerinde seferi tatlı olduğu anlaşılırsa hayret zail olur, insan yavaş yavaş alışır, zevk uyanır. Mesela kürek çekmek eziyetli bir iş olduğu halde nazın bittabi olanlar bile deniz kenarında sakin olunca kürek eğlencesinden kendilerini güç alırlar" (İhsan, 1891g).

[257] "Dünya'nın hemen her medeni memleketinde **herkesin merakını sardığı bir yeni eğlence** var. O da velosipede binmektir. Bu seneye gelinceye kadar velosipedçiliğin şehrimizde pek terakki göstermemiş idi. Lakin bu sene ilkbahardan itibaren elan bir devam olmak şartıyla herkesde bir velosiped merakı uyandı. Ötede beride 'derace-i süvaran' görünmeye başladı. Yarışlar tertip olundur. Eğer bu koşma makinesinin fiyatı her keseye elvermeyecek derace olsaydı şehrimizin at ve araba kalabalığı kadar da velosiped kalabalığı görüleceğinde şüphemiz kalmadı. **Fiyatının biraz pahalı olmasıyla beraber yine bu makinelerden her gün bir ikisinin vapurda, hamal sırtında arabada bir ehl-i meraka götürüldüğüne tesadüf edilmiştir**" (Sadık, 1894d).

[258] "(Lanator) gazetesinin verdiği malumata nazaran mevcut velosiped ehl-i merakı arasında başta en küçüğü üç buçuk yaşında (Damateryo) isminde bir çocuktur ki Paris'in civar mahallelerinden (Korbava)da ikamet eder bir aileye mensuptur. En büyüğü ise (Kanovhevles) isminde doksan yaşında bir İngiliz binbaşıdır. Binbaşının velosiped icadından biri üzerinde gezdiği, üç buçuk yaşındaki bir çocuğun dahi velosipedçiliği görülürse **Frenklerin şu mukabil eğlencesine pek erken başlanacağı, pek geç bırakılacağı tahakkuk eyler**" (İhsan, 1891g).

[259] "Velosipedler **ibtida-i terakki ettiği yer İngiltere'dir**. Sair-i milletlerde etrafa gülünç olmak saygısı vardır. İngiltere'de bu his mechul olduğundan **sokak orta yerinde derace süvar olan bir İngiliz düşse asla sıkılmayacağı gibi hiç kimse de kendisine gülmez, belki dikkat bile etmez...** İşte bu tabiat-ı velosipedin İngiltere'de taammüne teshil etmiştir. Bundan başka İngiltere'de sanayi pek müterakki olup hassen edevat-ı hadidiye imali için büyük ve müteşebbis fabrikalar bulunduğundan bunlarda kaliteli velosiped imaline koyulmuşlardır. Hatta şimdi İngiltere'de imalatı yalnız velosipedden ve levazımından ibaret olan bir takım büyük tezgahlar vücuda gelmiştir" (İhsan, 1893i).

davranış örüntüleri de beraberinde yerleşir (İhsan, 1893i). Ayrıca sadece kullananlar için bir eğlence aracı olmanın ötesinde mesirede birbirinin geçişini izleyen bir teşhir eylemi gibi velosiped kullanıcılarının pratiği de temaşa edilir. Ailenin tüm bireylerinin beraber kullanabileceği üç tekerlekli bir velosiped imgesinin tarif yazısında neredeyse dergi sayfasından bu pratiği izler gibi bir dil ile "insanı neşeye düşürür, görüyorsunuz ya, orta yerde ailenin pederi, arkada validesi, önde dahi iki tane yavrusu oturmuştur" yazılır (İhsan, 1891g).

Neşe, eğlence ve zevk anlatıları ile oluşturulan tahayyüllerin yanında bir de "velosiped gezmelerinin vücuda takdir faydalı olduğu" anlatısı da kurulur (İhsan, 1891g). Sadece bir gezinti aracının ötesinde onu bir sıhhi egzersiz pratiğine dönüştüren bir tahayyül ekseni daha vardır. Dolayısıyla, bacakları serbestçe çevirebilmek ve terlememek için "velosipedin meraklılarınca kendilerine mahsus elbise modası"[260] da oluşur (İhsan, 1891g). Kolları ve bacakları açıkta bırakan elbiseler de bu egzersizin doğru yapılması özelinde sıhhi gereksinimler olarak okuyucuya sunulur. Bir yandan da velosiped ile çalışan bedenler için yarışlar tertip edilir. Tekrar bir teşhir öğelerine dönüşen velosipetçileri izleyen kalabalıklar da, bu müsabakaları 'velodromlar'da izler. Henüz Osmanlı coğrafyasında bu gibi etkinlikler kurulmadan önce, dergide bu yarışlardan bahseden yazılar aktarılırken, "Dünyada tefavvuk [başarma] davası olmayacak, merak edilen işte tehlike ve eziyet bulunmayacak olursa ehl-i merak hiç görülmez idi"[261] söylemi verilirken, velosiped sürmeyi spor pratiği olarak ele almanın zahmetli bir süreç olacağını da İhsan (1891g) vurgulamış olur.

---

[260] "**Velosipedin meraklılarınca kendilerine mahsus elbise modası vardır**. Onların elbisesi faniledir, atkısız kolsuz ve paçasızdır. Bundan maksad bila zahmet bacak sallamak, çok yoruldukça terlememektir. Resimde gördüğünüz iki tekerlekten müteşekkil velosiped eliyum en taammüm etmiş şeklidir. İşte şu iki tekerlekli araba üstüne oğrib kıyafetle binip bila inkıta bacak sallamak kolları burmak, vücudu son derecede sarsmak ile geziyorlar, bunu eğlence buluyorlar, zira ki işde dava-i tefavvuk ve tehlike vardır" (İhsan, 1891g).

[261] "Velosiped ile gezmekten ziyade bir de (yarış) vardır ki şu eğlencenin asıl ehemmiyeti burada çıkıyor. **Dünyada tefavvuk davası olmayacak, merak edilen işde tehlike ve eziyet bulunmayacak olursa ehl-i merak hiç görülmez idi.** Bir şeye merak etmek hep o şeyde ziyade kesb-i maharet edip sairlere tefavvuk etmek davasından tevellüd eyler. İşte bu kabilden olarak velosiped meraklıları dahi merak ettikleri işte sair ehl-i meraka tefavvuk etmek için büyük yarışlar tertip ile olmaz meşakkatlara dalıyorlar, mesela Paris ile Bordo arasında sonra bir set limanı ile Paris beynindeki uzun mesafelerin velosipet ile gece gündüz bacak sallayarak uykusuz ve aç olarak nasıl kati olunduğunu gazetemizle size beyan eylemiştik. Şimdi de size asıl moda olan velosiped şekliyle bir (familya) velosipedi resmi arz eyliyoruz" (İhsan, 1891g).

Velosiped inşaları

Velosipedin Osmanlı coğrafyasındaki kurulumu için Servet-i Fünûn kendine önemli bir rol üstlenir. "Velosiped sayesinde arabaların, atların, **[;şimendifer]**lerin sürat hareketine hayran olup kalan halk haset ettiği [kıskandığı] bir hale nail olmakla beraber hayvan beslemek, seyis tutmak gibi masraf ve külfete de ihtiyaç olmadığını" vurgulayan Ahmed İhsan (1893i), velosipede dair duyduğu pozitif tahayyüller ile bu deneyimin inşasının gerçekleşmesini teşvik eder. Velosiped sadece süratli oluşu yönünden öne çıkarılmaz, aynı zamanda ekonomik bir oluşu yönü ile de yazarlar için önemli bulunur. İhsan (1895b), "şu iki tekerlekli arabalar hakkında heves uyandırmak için gazetemiz epey bir hizmet görmüştür"[262] yazarken basılı yayının toplumsal mekânın üretimine katılımındaki rolünü vurgular. Hatta, bu üretime imge ile katkıda bulunmanın önemine inanır bir dil ile "bugün bu hevesi tezyid etmek [arttırmak], derrace-i süvarlık etmek arzu eyledikleri halde nasılsa tereddüdden kurtulamayanları daha ziyade şevke getirmek üzere bir iki resim daha piş-geh ehl-i mütalaaya [bilgi edinmek isteyenlerin önüne] vaz olunur" yazarak derginin kapağında beş sürücüyü velosipedleri ile beraber Çamlıca'da gösteren fotoğrafı basılır (İhsan, 1895b). Dolayısıyla, dış basından alınan imgeler ve anlatılar eşliğinde tahayyül edilen bir yeni pratik için tereddüt edenleri ikna etmeye çalışır bir pratik inşası söz konusudur. Okuyucu mektupları da bu teşvik anlatılarına onaylayarak katılır. "Memalik-i Osmaniye'de [Osmanlı memleketinde] teammüm istimali [umumi kullanımı] en ziyade Servet-i Fünûn ile teşvik ve himmeti [şevki] olan velosipedlere oldukça merakım vardır"[263] yazan Bursa'lı bir okuyucu, dergi sayesinde karşılaştığı bu yeni mekânı kat etme pratiğini deneyimlemek için sabırsızlanır (Tepedelenlizade, 1896).

---

[262] "İhale-i nazar olunursa üç sene akdemki nüshalarda velosipedin güzel bir tarifi ve tarihçe-i ihtira-i nazar dikkate tesadüf eder, ondan sonra nüshalarımız fihristine göz gezdirildiği gibi ara sıra velosipede müteallik seyahat ve resimler nazara çarpar. Demek istiyoruz ki gittikçe şehrimizde tamama başlayan **şu iki tekerlekli arabalar hakkında heves uyandırmak için gazetemiz epey bir hizmet görmüştür**; **bugün şu hevesi tezyid etmek, derace-i süvarlık etmek arzu eyledikleri halde nasılsa tereddüden kurtulamayanları daha ziyade şevke getirmek üzere bir iki resim daha pişgah ehl-i mütalaaya vaz olunur.** İki resmimiz arkadaşlarımızdan beş derace-i süvari irea eder; içlerinde velosipede ilk irae heves eden zat ile en yeni rağbetkarlar dahi vardır. Tabii bu resmi nasıl elde eylediğimizi öğrenmek isterseniz; muharrirlik boya; ehl-i mütallanın merak ve arzusuna hizmet birinci vazifedir" (İhsan, 1895b).

[263] "**Memallik-i Osmaniyede teammüm istimali en ziyade Servet-i Fünûn semere teşvik ve himmeti olan velosipedlere oldukça merakım vardır**. Velosipedciliğin henüz avan-ı intişarından mukdim yani dört beş sene evvelleri - pünomatik velosipedler o kadar bulunmadığından - havasız bir velosiped iştira ederek istimalinde oldukça iktisap-ı maharet eylemiş idiyse de uzakça bir mesafeye kadar derace-i süvar tenzih olmak fırsatı bulamamıştım" (Tepedelenlizade, 1896).

Tabi, tüm bu üretilen teşvik ve merağın kurulabilmesi için velosiped kadar o pratiğin uygulanabileceği fiziksel mekânın da inşası gerekir. "Avrupa'da gayet muntazam şose yolları üzerinde iki üç bin kilometrelik mesafe kat etmeye nazaran henüz şose yollarımız her cihete [yöne] temdid edilmediği [uzamadığı] için bizim küçük seyahatimiz daha müşkildir [zordur]" söylemi ile mektup yazan bir okuyucu, ne kadar velosiped ile karşılaşma olanağı bulsa dahi onu sürebileceği yolların Avrupa'daki yollara göre daha güçlük verici bir deneyim sunduğunu belirtir (İhsan, 1896d). Dolayısıyla, velosipedler yeni yeni ortaya çıkan ve nispeten daha düzgün bir sokak yapısına ait olan sayfiyelerde ilk kez görülmeye başlanır. Henüz, velosiped sürmek için özel üretilmiş yollar, trafik davranış kuralları inşa edilmemiş olsa da ilk önce bir eğlence, gezinti pratiği olarak İstanbul'da da belirir. Ulaşım gibi fonksiyonel bir pratiğin aksine daha ziyade istirahat pratiği olarak inşası gözlenir. "Avrupa'da son on, yirmi sene zarfında meydana çıkarak tedricen [yavaş yavaş] terakki ve ta'mim eden [umumileşen] bu arabalar yakında Dersaadetimiz'de Kadıköy, Fener, Büyükdere gibi sayfiyelerde görülmeye başlanmıştır" yazan İhsan (1893i), velosipedi mevsimsel bir eğlence aracı olduğunu İstanbul'dan spesifik mekânlarda pratiğin gündelik olana yerleşmeye başlayan örnekleri ile aktarır. Velosipedin kullanımının görüldüğü ilk yıllarda "fiyatının her keseye elvermeyecek" derecede olması nedeniyle, ekonomik olarak üst sınıfın deneyimlediği bir pratik olarak ortaya çıkar (Sadık, 1894d). "Fiyatının biraz pahalı olmasıyla beraber yine bu makinelerden her gün bir ikisinin vapurda, hamal sırtında, arabada bir ehl-i meraka götürüldüğüne tesadüf ettiğini" yazan Mahmud Sadık (1894d), pratiğin bu coğrafyada inşasını yarışların tertip edildiğini aktararak da güçlendirir. Dolayısıyla, yavaş yavaş bu pratik derginin teşvikiyle de beraber gündelik yaşamın içerisinde eğlence üreten bir istirahat anlatısı üzerinden inşası gerçekleşir.

Bir yandan da Sadık (1894d), "istifadeli eğlence"[264] diye bir kavramdan bahsederek, velosiped kullanma pratiğini mevsimsel olmaktan çıkartan, fonksiyonel yönünü

[264] "Her eğlenceden bir istifade aramak öteden beri söylene gelmekte ve **istifadeli eğlenceler** vakit geçirmenin en hoş tarzı add edilmektedir. Velosipedler yazın her tarafta mümareselerine eğlencelerine geniş meydan bulabiliyorlarsa da kışın bundan mahrumdurlar. Halbuki bir sahip-i merak yazın kesb-i kuvvet eden ve idman getiren **adalatının kışın muattıl kalmasına razı olmaz**. Bunun içinde oda içlerinde velosipedçilerin hamlanmamasına hadım makineler yapmışlardır. İki kalın tahta arasında bir tekerlek rabt edilmiş tekerlek havada dönüyor. Bunun üstünde semer var. Ayak basacak üzengileri de velosipedlerde olduğu surette müretteb. Buraya velosipedçi binecek ve sabit tekerleği istenildiği kadar çevirecek" (Sadık, 1894d).

vurgulayan anlatılarını aktarır. Bu kavram ile ürettiği, eğlence içeren bir pratiğin bir yandan da başka bir pratiğe yardımcı olan bir anlam içermesidir. Velosipedin özellikle spor amacı ile kullanılmasını ele alırken, kış mevsiminde "adalatın [kasların] muattal [tembel] kalmasına razı olmayan" bedenler için kapalı alanda velosiped kullanmaya devam edebileceği bir mekân önerisi sunar (Sadık, 1894d). Günümüz fitness salonları tahayyülü gibi kurulan bu mekânda velosiped kullanmak isteyenler, sabit tekerlekleri çevirecekleri bir mekânizma içerisinde çalışmaya devam edebileceklerdir. Sadık (1894d), bu noktada "kuru kuruya mümaresede [çalışan] velosipedçi hayli idman getirse de sa'y [gayret sarfetme] ve ameli [emeği] pek beyhude yere heba olup gider"[265] yorumunu yaparak bu vücut çalıştırma işleminin bir işe yaramamasına takılır. Henüz fitness salonu gibi bir kavrayış olmadığı izlenimine işaret eden Sadık, **[;mesken]**lerde "bu talim tekerleğini temam zevcesinin dikiş makinesi karşısına koysun, dikiş makinesini çevirsin" önerisi ile üretilen enerjinin eğer bir eğlenceye dönüşmüyorsa başka bir işe yaraması gerektiğini savunur. Böylece, hem velosiped kullanım pratiğini kapalı mekânda inşa eden bir mekânsallığın da ilk anlatılarını üretmeye başlar.

Sadık'ın velosipedden istifade üzerine aktardığı ikinci anlatıda ise mimari üretimde etkin olacak bir yöntem sunar. Velosipede takılabilecek tekerleğin ne kadar devir döndüğünü hesaplayan küçük bir uzaklık ölçme aleti ile beraber "arazi mesaha etmek [genişliği ölçmek]"[266] mümkün olacağını yazar (Sadık, 1894d). Böylece bir mühendis velosiped ile boş araziyi turlayarak kolaylıkla ölçüleri alabileceği öngörülür. İnşaatı

---

[265] "Bu kadar kuvveti zayi etmek kar-ı akıl olmadığını düşünen bir akıllı bundan bir cihet istifade bulmuştur. İstifade şu ki: Odasında velosiped talimi yapan velosipedçi **bu talim tekerleğini temam zevcesinin dikiş makinesi karşısına koysun, dikiş makinesini çevirsin...** Tekerleğe ince bir kayış geçirilip bu kayış dikiş makinesinin çarkına da ittisal edilsin. Dikiş makinesi olmasa hane içinde başka işlerde kullanacak bir çark olsun. Velosipedçi mümaresesiyle sarf ettiği kuvveti böyle nafi bir yola sarf etse fena mı? Ama bir cihet var. Velosipedçi talim yapmak istediği zaman zevcesi dikiş dikmek istemez... Efendinin tekerlek döndüreceği zaman hanımın mutlak dikişden başka işi olur. Artık ne yapalım, biz de bu istifadeyi fikirde ve sa'yi ve amelde hemhal olacak ve hüsn imtizac edecek zevc ile zevceye hasrederiz" (Sadık, 1894d).

[266] "Velosipedin ifa edebileceği hademat-ı nafiadan işte biri daha: **Arazi mesaha etmek.** Yakınlarda Fransa'da bir zatın orakçılara biçtirdiği tarlalarını velosipedi vasıtasıyla mesaha edip buna göre gündelik verdiğini gazeteler yazmışlardı. Fakat bu mesaha pek kaba taslak olmuş. Velosipedin ne kadar mesafe kat ettiğini sıhhatle göstermeye yarar tertibat yapılmıştır. Velosipedin öndeki kılavuz tekerleğinin mahurine ince bir zincir geçirilse ve zincir velosipedin ön tarafında ellerin tuttuğu dümeni yanına da kılavuz tekerleğin devriyle - geçirilse diye farz ettiğimiz zincir vasıtasıyla - devreden bir küçük daire yapılsa bunun add devrini beraberiyle göstermek imkân tahtındadır. Tekerleğin çevresi bittabi malum olduğundan bu çevrenin iki, üç metre olduğuna göre ass devr sayılsa ne kadar mesafe kat edildiği zahir olur. Velosipedçi ön taraftaki pusulanın ibresine takar bir müddet hareketten sonra ibrenin ne kadar inhiraf edildiğine dikkat eder" (Sadık, 1894d).

yapacak müteahhit için ise inşaattan önce çıkartması gereken malzeme metrajını da bu yöntem ile kolaylıkla yapabileceğini savunur. Dolayısıyla, velosiped inşa eylemini hazırlayan bir araca dönüşerek, inşaat sürecinin daha efektif işleyeceği bir anlatı üzerinden kurgulanabileceği önerilir.

Velosiped deneyimleri

Velosipedin deneyim ekseninde aktarılan anlatılar, bu yeni pratiğe karşı şaşkınlık içerirler. "Paris sokaklarında gezerken arkanızdan öten bir boru sadasını müteakip yanınızdan iki tekerlekli arabanın üstüne binmiş velosipedçilerin sık sık geçtiğini gördükçe insan evvel-i emrde [hususta] pek şaşar" yazan Ahmed İhsan (1891g), Avrupa'da velosiped ile olan karşılaşmaları bir Osmanlı bireyi olarak şaşkınlık ile ifade eder. İhsan'ın karşılaşma deneyiminin ötesinde, anlatılarda velosipedler ile fiziksel olarak karşılaşan diğer bireylerde de benzer bir reaksiyon söz konusu olur. Sayfiyelerdeki velosiped deneyimleri dergide az yer edinirken, özellikle seyahat anlatılarında dolayısıyla kırsal alanlarda geçen deneyimler verilir. Bir arkadaşı ile beraber Bursa'dan Mihaliç'e [Karacabey'e] velosiped ile seyahat eden okurun yazdığı mektupta, velosipedi görüp de şaşkınlığa uğramış bireyler teker teker yol boyunca sıralanır. Öncelikle **[;tarla]**ların arasında ilerlerken, "beş altı tane cesim çoban köpeğinin bize doğru süretle gelmekte olduklarını gördük"[267] diye belirten yazar, velosipedin hızına yetişemeyip geri dönerler (Tepedelenlizade, 1896). İkinci olarak "jandarma neferlerinden biri - velosipedi görmek şöyle dursun ismini bile işitmemiş olduğundan - altımızdaki makineleri fark edemeyerek birkaç serseri tarafından takip olunduğumuz zannına düşmüş"[268] anlatısı ile, süratlerinden dolayı durdurulma anı

---

[267] "Bu aralık bir takım köpek sesleri duyuldu. Yolun cihet yönünde ve tahminen bir kilometre kadar uzakta **beş altı tane cesim çoban köpeğinin bize doğru süratle gelmekte olduklarını gördük**. Vaka-ı hayvanat ehlinin kısmi azmi velosipedden fevkalade ürkerek arzu-i firar gösteriyorsa da üzerimizde hiç bir alet-i müdafaa bulunmadığından çoban köpeklerinin dahi şu kaideye tabien bize takrib edemeyeceklerini hüküm etmek makul olamazdı!...
Hemen süratimizi tazif ederek daire-i muhataranın haricine çıkmaya şitab ettik. Zaten köpekler de mesafenin uzunluğuna mabni yetişemeyeceklerini anlamış olmalıdırlar ki şose yoluna çıkmadan tevakkuf ettiler" (Tepedelenlizade, 1896).

[268] "Bursa ile Mihaliç tarikinin nısfına karib olan Çatal Ağa mevkine kadar yolda yalnız bir süvarinin beygiri ürkerek tarlalara doğru kaçmasından başka bir hadise zuhura gelmedi. Çatal Ağaya kadar '34' kilometrelik mesafeyi iki saat beş dakikada kati edebilmiş ve hiç bir yorgunluk his eylememiştik. Burada tuhafca bir şey oldu!... Çatal Ağa mevki çukurda ve yalın bir menheni muntazamı arkasında bulunduğundan muvakkaten karakol vazifesini ifa eden **jandarma neferlerinden biri, bağteten bir sürat fevkalade ile zuhurumuzu görünce - velosipedi görmek şöyle dursun ismini bile işitmemiş olduğundan - altımızdaki makineleri fark edemeyerek bir kaç serseri tarafından takip olunduğumuz zanne düşmüş** tüfeğini kaparak karakolhane ittihaz olunan hanın üst katından aşağı

tasvir edilir. Son olarak da Mihaliç'e varınca köylüler ile altlarındaki velosipedler dair yaşadıkları şaşkınlık anlatılarıdır. Köylülerin koşa koşa toplandıklarını ve "makineleri temaşa ettiklerini" yazarken bir yandan da bir dolu soru sorarak bu yabancı nesne hakkında meraklarını aktardıkları belirtilir. "Makinelerin sayesinde umum ile ahbap olduk"[269] diye belirten yazar, bu karşılaşmayı küçümseyici bir dil ile "bazıları o kadar tuhaf o kadar saçma şeyler soruyorlar ki gülmekten cevap vermeye vakit bulunamıyor" der (Tepedelenlizade, 1896). Velosiped, bir nevi kent-köy ilişkisini birbirine bağlayabilen bir aparat olarak belirse de, anlatılarda üretilen "halkın taaccüb [şaşma] ve hayreti" yine de mesafeyi öteleyen bir düzleme götürür. İstanbul'da bu karşılaşma anı belki anlatılmaz, belki de daha hızlı aşınır. Fakat, kırsal anlatılarında karşılaşma ya küçümseyici yada hayret uyandırıcı bir alana taşınarak, bu yeni pratiğin deneyimi üzerine elle tutulur bir inşa üretilemez.

Ahmed İhsan, 1895 yılında İstanbul'dan bir velosiped deneyimi aktarır. Karşılaştığı yeni pratikleri okurlara aktarmak için hemen kendi deneyimleme eğilimi olan İhsan (1895b), nedense velosiped için buna yeltenmez, daha ziyade "heveskar derrace perverlerin" anlatılarını sayfalara taşır. Bir sabah, Çamlıca'daki evinde otururken "kulağına velosiped boruları ile çıngırakları sesi gelen"[270] İhsan hızla giden beş velosipedli sürücüyü görür. Göztepe'den Göksu'ya giden bu sürücüleri yakalayınca hemen fotoğraf çektirerek derginin kapağına yerleştiren İhsan (1895b), velosipede karşı "izhar-i teşvikte [teşviği açığa vurmakta] tereddüd etmediğini" vurgular. Sürücülerin gezintileri sırasında çektikleri fragmante fotoğraflar da dergide yer edinir.

---

koşmuş!... Bizim bittabi bir şeyden haberimiz olmadığından orada bulunan bir çardağın altına oturmuştuk. Zavallı nefer makineleri görünce bir müddet kendini kaybedercesine hayrette kaldıktan sonra o derece gülmeye başladı ki biz bile henüz esbabını bilmediğimiz halde onun kahkaha medidine iştirake mecbur olduk!..." (Tepedelenlizade, 1896).

[269] "Hane-i avdetimizde ne görelim?!... Cuma münasebetiyle devair-i hükümet tatil bulunduğundan Naib Efendi vesair-i hükümet memurları, umum-i ahali fevc fevc duhul ile bizim **makineleri temaşa ediyorlarmış**. Hatta Naib Efendi merak etmiş olduklarından bir kantar getirtip velosipedleri tartmışlar!... Bizi görünce ahali etrafımızı kuşattı. Sürüylen suallere celb yetiştirmek kabil değil! Hala bazıları o kadar tuhaf o kadar saçma şeyler soruyorlar ki gülmekten cevap vermeye vakit bulunamıyor!... **Makinelerin sayesinde umun ile ahbab olduk...**" (Tepedelenlizade, 1896).

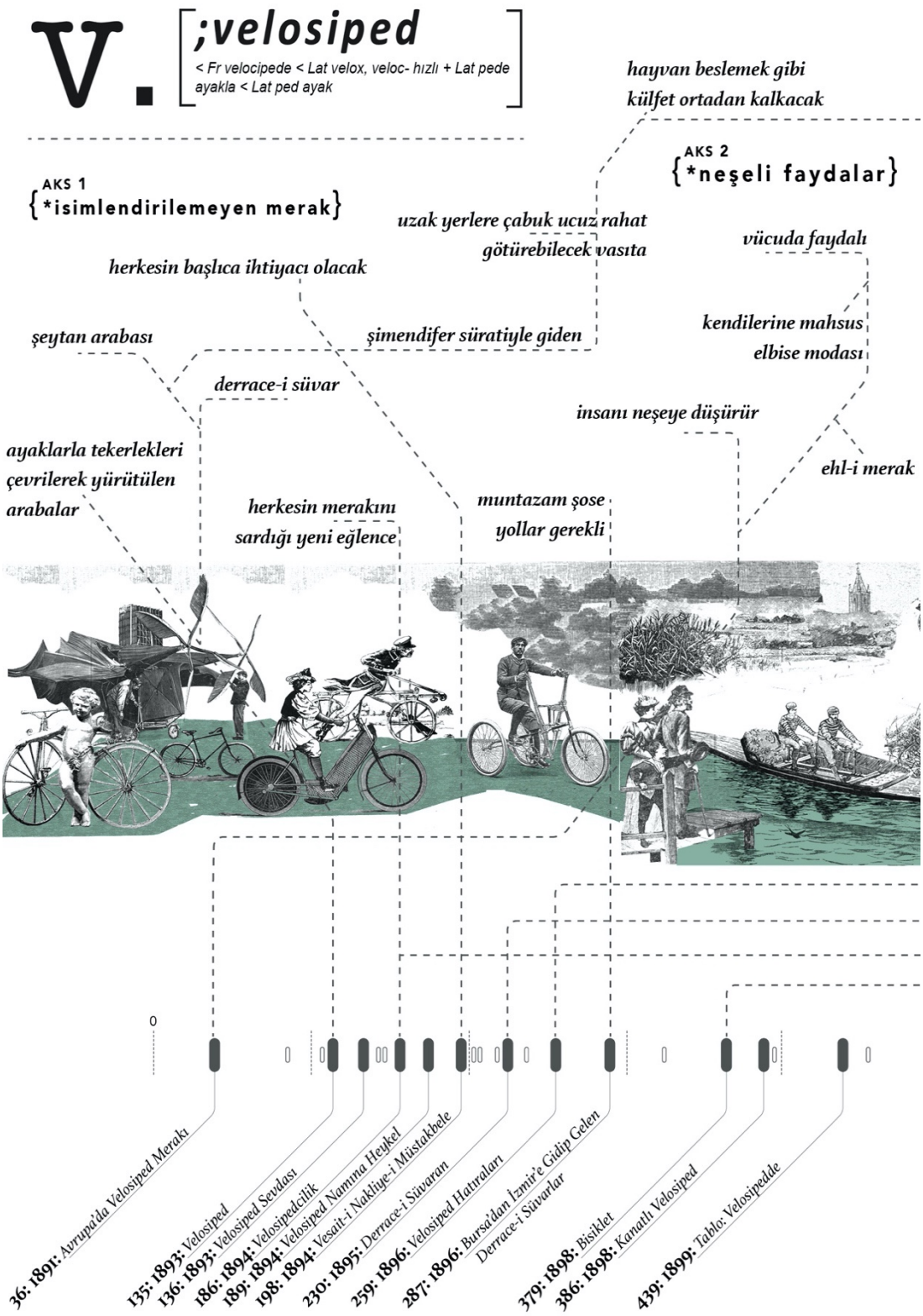
[270] "Bir ay kadar akdem bir sabah epey erken uykudan kalkmış idim, odamda küçük Çamlıca tepesinin çilehane cihetine nazar penceresi önünde oturuyordum, **kulağıma velosiped boruları ile çıngırakları sesi geldi**, sokağa baktım, beş altı derace-i süvar kemal süratle gidiyorlar idi, dikkat edince İstanbul'da velosipede heveskarlıkda herkese takdim gösteren bir arkadaşı tanıdım; pencereden sokağa bir ufak muhavere açıldı; derace-i süvarlar Göztepe'den geliyorlar, Göksu'ya gidiyorlar imiş; Hakimbaşı tarikiyle Göksu'ya giden yolu bulamamışlar, bizim tarafa düşmüşler; derace perver arkadaşımızın delaletiyle cümlesine bir kahve içmeyi teklif eyledim, yolu da gösteririz dedim. İşte bizim şu davetimiz, onların latifen kabulleri, daha sonra fotoğraf makinemizin karşısında bir an için durmaları sayesinde temaşa eylediğimiz resim meydana geldi" (İhsan, 1895b).

Bu fotoğraflarda velosiped sürmeye uygun şose yollar ve rota sırasınca görülen doğa da okuyucuya sunularak İstanbul'da bu deneyimi yaşama şevki daha da aktarılmış olunur.

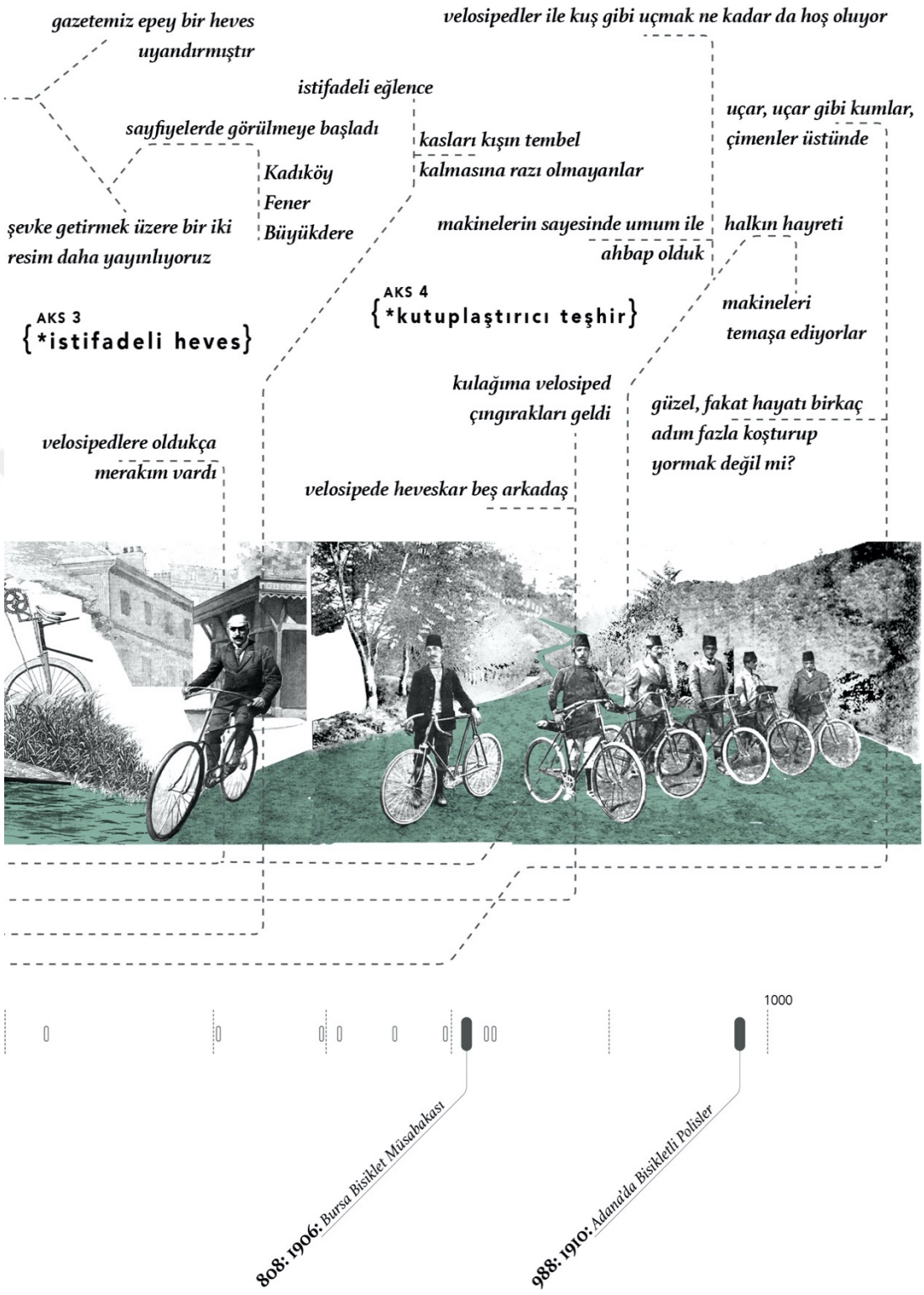
Bir yandan da velosiped sürme pratiği üzerine anlatılar daha romantize edilmiş bir alandan ortaya çıkar. Sürüşün keyfini anlatan bazı anlatılarda bir özgürlük hissi uyandıran betimlemeler söz konusu olur. Diğer **[;vesait-i nakliye]** anlatılarındaki gibi kalabalık, gürültülü tasvirlerin yerine "bir tenha-i sükûnet amirde [şen içinde] zaten sesi sedası olmayan velosipedler ile kuş gibi uçmak ne kadar da hoş oluyor" gibi anlatılar ile bu bireysel deneyim övgüyle bahsedilir (Tepedelenlizade, 1896). Ayrıca, Tevfik Fikret'in (1898) 'Bisiklet' adlı şiirinde, "Uçar, uçar gibi kumlar, çimenler üstünde […] Pırıl pırıl uçuyor, muttasıl [aralıksız] uçup gidiyor"[271] dizeleri ile tasvir ettiği bir kadın figürünü yine uçma deneyimi ile özgürleştirici bir tasvire yerleştirir. Bahsi geçen kadını "numune-i hevesat" olarak betimleyen Tevfik, yeni pratikleri deneyimlemeye müsait bir portre çiziyor. Ne var ki ancak tahayyülde belirebilen bu kadın, Osmanlı coğrafyasında gerçekliği soru işaretli bir figürdür. Avrupa'da "nihayet velosiped merakı kadınlara da düşerek pek kolay ve pek süratle teammümüne [umumileşmesine] vasıta olmuşlardır" anlatısına karşın Osmanlı'da birçok kamusal pratik gibi bu pratik de ya kadınlar ile aktarılmaz yada zaten böyle bir mefhum gerçekleşmez (İhsan, 1893i). Yine de kadınların velosiped kullanımını umumileşme yolunda önemli bir adım gören İhsan için bu pratik cinsiyetsiz bir şekilde aktarımı sağlanmış görünür. Fikret, edebi metinlerinde sıklıkla yaptığı gibi metnin sonunda büyüyü bozarak bir çelişki ile sonlandırır. Şiirde de uçma büyüsünü realize eden bir tavırla, "Güzel; fakat bu tehalük [tehlikeye aldırış etmemek] nedir değilse eğer / Hayatı birkaç adım fazla koşturup yormak?" dizelerini ekler (Fikret, 1898). Dolayısıyla, bu hevesli kadının yeni mesafe kat etme deneyimini tehlike yönünden anlatısını kurarak, yaşama sürat katmanın gerekliliğine karşı tereddütünü yerleştirir.

---

[271] "**Uçar, uçar gibi kumlar, çimenler üstünde** / Geçen şu tâze kadın bir **numune-i hevesat**; /
Ayaklarında kanatlarla sanki aşk ve hayat / Uçar, uçar gibi kumlar, çimenler üstünde.
Meşam-ı ruha emel lezzetinde neşr ediyor / Ten-i rakiki baharın esir-i nükhetini; /
Şitabı titreterek sine-i taravetini / **Pırıl pırıl uçuyor, tuttasıl uçup gidiyor**...
Evet, uçup gidiyor; sonra pür-gurur ve garam / Zemine resm ile bir nazlı hatt-ı istifham: / "Güzel değil mi şu halim, bakın?" diyor... elhak
Güzel bütün bu revişler, güzel bu câzibeler, / **Güzel; fakat bu tehalük nedir değilse eğer** / **Hayatı birkaç adım fazla koşturup yormak?**" (Fikret, 1898).



Şekil 4.13 : Velosiped / süre-imge montajı.



Şekil 4.13 (devam): Velosiped / süre-imge montajı.

Çıkarımlar

Velosiped pratiklerinin anlatılar ile toplumsal mekânın üretimine katılmasını Şekil 4.13'de ortaya serdiğim montaj ile görünür kılıyorum. Montajda bulunan öğelerin yerleştiği renkli zemin; velosipedin kullanımının gerçekleştirildiği yüzeyi gösterir. Bu yüzey ile farklı zamansal eksenlerde üretilen anlatılar birbirleri ile montajlanma fırsatı bulur. Dolayısıyla, sağdan sola bir patika içerisinde farklı velosiped pratiklerini takip etmek mümkündür. Velosipede ait üretilen görsel anlatılar çoğunlukla gravür olmakla beraber pratiğin kullanımı Osmanlı coğrafyasında yaygınlaştıkça fotoğraf temsilleri de artar. Bu montaj dahilinde velosipede dair dergi içerisinde biriken anlatıların süre-imgesini oluşturan dört aks tespit ediyorum.

Montaj hattı soldan sağa doğru takip edildiği takdirde velosipedi üreten ilk süre-imge aksını '**isimlendirilemeyen merak**' adını verdiğim imge oluşturur. Tahayyül anlatılarının içerisinden keşifler yapılarak montajı üretilen bu aks, yabancı basından alınarak dergide basılan birbirinden farklı velosipedleri barındırır. Bu aks dahilinde, Fransızca velosiped ismi, Servet-i Fünûn yazarlarının önerdiği derrace-i süvar ismi, halk arasında kullanılan şeytan arabası ismi gibi tanımlamalar ile bu yeni mesafe kat etme aracının isimlendirilme çabası anlatılaşır. Henüz gündelik yaşamda kullanımına tanık olmayan Osmanlılar, bir yandan merak unsuru ile de bu yeni pratiğe dair her anlatı ile başka bir tahayyül alanı açılarak onu algılarlar.

Montaj hattında ikinci aks olarak '**neşeli faydalar**' imgesi belirir. Aks dahilinde insanların bu yeni icattan ne gibi faydalar sağlayabileceğinin anlatıları ile bu pratik toplumsal bağlamda inşa edilir. Bedene faydalı olmasının yanında bir yandan da neşe getiren bir pratik olarak belirirken kullanım dahilinde giyilecek elbiselerin veya sürülecek şose yolların disipline edilmesi ile en uygun olan velosiped pratiği üretilmiş olur.

Hattın üçüncü aksında '**istifadeli heves**' imgesi ortaya çıkar. Yine inşa ekseninde vuku bulan bu aks üzerindeki anlatılarda, derginin velosipedi bir pratik olarak nasıl heveslendirerek inşa ettiği gözler önüne serilir. Yayınlanan "hevesli bir zatın velosiped kullanması" gibi görsel anlatılar ile, Osmanlı coğrafyasında sayfiyelerde tek tük görülmeye başlanan bu yeni pratiğin üretimine anlatı yoluyla katkı yapılır. Bir yandan da velosiped pratiğinden nasıl istifade edilebileceği üzerine üretilen anlatılar ile bu

pratiğin daha çok kırsal mekânda cereyan bulan anlatısını şehrin bir parçası (hatta kışın kullanmak üzere evin içerisinde) olmaya doğru inşa edilmesi söz konusu olur.

Son olarak montaj hattının sağ kısmında yer alan dördüncü aks olarak '**kutuplaştırıcı teşhir**' imgesi belirir. Bu aks deneyim eksenine dahil olan anlatılar ile oluşur. Velosiped deneyimine dair biri köyde diğeri şehirde olan iki deneyim anlatısı ile tahayyülü dergi sayfalarından kurulan bu pratiğin deneyimi üretilir. İstanbul'da fotoğrafı çekilen beş velosipedli sürücü adeta tasarımı gerçekleşmiş yapının fotoğraflanması gibi ciddi bir kompozisyon ile anlatıya yansır. Bir yandan da Bursa'da kırsal alanda gerçekleştirilen velosiped deneyimi sırasınca köylülerin hayreti kutuplaştırıcı bir dil ile anlatıya dönüştürülerek şehirlinin ve köylünün aynı icada tepkilerinin farklılığı üzerinden velosiped üretilmiş olur.

Velosiped pratiklerinin anlatılar ile üretimi bu dört aks dahilinde, dergi sayfalarından süreye yayılarak okuyuculara aktarılır. Buluntu anlatılar ile ürettiğim süre-imge ise, bu üretimi görünür kılan yoğunlaştırılmış bir yeni anlatı imgesi olarak hem okumayı kolaylaştırdığını hem de bu pratiğin toplumsal olana katılımı üzerine düşünmeye ve yeni akslar keşfetmeye davet ettiğini düşünüyorum.

4.14 Vesait-i Nakliye

Vesait-i Nakliye [Nakliye Vasıtaları - atlas içerisinde daha ziyade kent içi toplu taşıma araçları ele alınır], atlastaki birçok maddeye temas eder. Bir **[;büyük şehir]**in olmazsa olmaz mefhumlarından biri olan toplu taşıma sistemleri, 19.yy içerisinde oldukça hızlı bir değişim geçirir. "Alem-i medeniyet denildi mi 'ruhu vesait-i nakliyedir' sözünü sarf etmekte insan adeta tereddüt etmeyebilir"[272] yazan Mahmud Sadık (1896c), medeniyetlerin gelişim derecesini vesait-i nakliyenin gelişimine bağlayan bir yorum

---

[272] "**Alem-i medeniyet denildi mi "ruhu vasıta-i nakliyedir" sözünü sarf etmekte insan adeta tereddüt etmeyebilir.** Vasıta-i nakliyenin süratini -ucuz masrafla- temin ise en mühim cihettir. Vakıa, bugün medeniyet-i hazıranın terakkisine ve temin-i istirahatine çalışanların en ziyade meşgul oldukları nokta bir memleketten bir memlekete yahut bir şehirden bir şehre, hatta şehir dahilinde bir mahalleden bir mahalleye çabukça ucuzca gidebilmek çaresidir. Şu gayrete bakılırsa **bundan elli sene evvel gelmiş olanlar şimdiki saatte on sekiz mil yürür vapurları, yetmiş kilometrelik yolu bir saatte kat eder yataklı, yemek salonlu şimendiferleri görseler fart-ı hayret ve taaccübe düşerler belki gördüklerine inanmazlardı. Kezalik hiç şüphe yok ki bundan elli sene sonra meydan alacak vesait nakliyeyi de biz görürsek şimdi harikulade add ettiğimiz vapurları, şimendiferleri 'pek acele işim var, bunlarla seyahate vaktim müsait değil!' diyerek nazar itibardan devr tutacağız**. Saatte on beş mil yürüyen bir vapur içinde bulunurken şu bati vapurda beyhude izaa vakit eyliyoruz diye şikayet eğleyecek miyiz? Siz ne derseniz diyiniz, ben bu hususta şüphe etmem! Zira ahal fen ve gayretin boş durduğu yok, muttasıl az zamanda çok yol almaya çalışıyorlar" (Sadık, 1896c).

yapar. Servet-i Fünûn yazarları, özellikle Avrupa ve Amerika kentlerinden bu değişimi takip ederken, İstanbul dışarıya kıyasla yavaş bir değişim içerisindedir. Yine de, toplumsal hayatın içerisinde devam ettiği bir kol olarak toplu taşıma İstanbul'da da yeni deneyimleri ortaya çıkarır ve Servet-i Fünûn yazarları bu gibi durumlara kayıtsız kalmaz, kaleme alırlar. Her şeyin ötesinde, toplu taşıma gündelik pratikler içerisinde rastgele karşılaşmalara fırsat tanır özellikle kentli kesim için. Dolayısıyla, bu yönü ile modernlik deneyimleri için oldukça potansiyelli bir zemin hazırlar. Simmel, "On dokuzuncu yüzyılda otobüsler, demir yolları ve tramvaylar tam gelişmeden önce, insanlar birbirleriyle tek söz etmeksizin, dakikalarca, hatta saatlerce bakışmak zorunda kalmamıştı hiç" yazarken tam da bu karşılaşma zemininin altını çizer. (Frisby, 2013) Servet-i Fünûn'da 'vesait-i nakliye'[273] başlığı altında kazı sahasından çıkarılan ve süreçlendirilen anlatıların odak içerikleri şu şekilde sıralanır: gelecekte ne gibi toplu taşıma araçları olacağına dair tahayyül anlatıları, nispeten Avrupa ve Amerika coğrafyalarında belli nedenler ile dönüşüm geçiren toplu taşımaya dair inşa anlatıları, toplu taşıma araçları içerisinde yaşanan ve fark edilen gündelik hayat pratiklerini aktaran deneyim anlatıları.

Vesait-i Nakliye tahayyülleri

Vesait-i nakliye ile İstanbulluların tanışması, 1837 yılında ilk vapur hatları ile başlar. 1869 yılında kurulan tramvay şirketi ve 1871 yılında dört hat ile işlemeye başlayan atlı

[273] Vesait-i Nakliye odaklı Servet-i Fünûn sahasından çıkarılan anlatılar kronolojik olarak şöyle sıralanır: Amerika'da Tramvaylar, 12, 1891; Seyahat Makineleri, 28, 1891; Hasta Arabası, 29, 1891; Gazla Müteharrik Araba, 43, 1892; Paris'te Haydutluk (Paris'te Haydutların Tramvay Saldırısı), 47, 1892; Amonyaklı Tramvay, 54, 1892; Bir Seyahat, 75, 1892; New York'un Havayi Şimendiferleri, 94, 1892; Berlin'de Tahte'z-Zemin Elektrik Tramvayları, 102, 1893; Buharlı Araba, 115, 1893; İstanbul Postası (Açık Arabalar Ve Tramvayla Seyahat), 133, 1893; Bir Lokomotifin Nakli, 178, 1894; Buharlı Arabalar Müsabakası, 181, 1894; Daf-i Kaza Makine, 183, 1894; Vesait-i Nakliyye-i Müstakbele, 198, 1894; Vesait-i Nakliyyede Tekamül ve Sürat, 206, 1895; Şirket-i Hayriye, 221, 1895; Paris'te Ulaşım - Paris Muhabirinden Mektub-u Mahsus, 232, 1895; Bargirsiz Arabalar, 249, 1895; Sirkeci İle Makriköy Arasında İkinci Bir Şimendifer, 250, 1895; Gazla Müteharrik Tramvaylar, 256, 1896; Tramvaylarda Vasıta-i Hareket, 279, 1896; Arabalarda Nev-İcat Bir Alet, 286, 1896; Berlin'de Elektrikli Arabalar, 290, 1896; Tramvayda (Hikaye), 322, 1897; Tramvayda Gelirken (Hikaye), 357, 1898; Rumeli Şimendifer Hattında - İstanbul Postası, 400, 1898; Almanya'da Asma Elektrikli Tramvay, 406, 1898; Rumeli Şimendiferinde Bir Cevelan, 406, 1898; Rumeli Şimendifer Hattında, 409, 1899; Resimlerimiz (Rumeli Şimendiferi Manzaralarından), 419, 1899; Musahabe-i İktisadiye (Vesait-i Nakliye), 530, 1901; Hicaz Şimendiferi Vagonu, 696, 1903; Otomobil, 711, 1904; Şirket-i Hayriye, 714, 1904; New York'un Yeni Şehir Şimendiferi, 755-756, 1905; Otomobil Sergisi - Yeni Vapurlar, 766, 1905; Yeni Agusta Viktorya Vapuru, 788, 1906; Londra'da İki Katlı Sokaklar, 800, 1906; Nakliyat Ve Vesait-i Nakliye, 805, 1906; Musahabe - Sokak Manzaraları, 826, 1907; Otomobil Yarışı, 850, 1907; Madam Rays ve Sokak Gürültüleri, 851, 1907; New York İle Paris Arasında Otomobil Yarışı, 880, 1908; Otomobiller İle Devr-i Alem, 884, 1908; Almanya'dan Hindistan'a Otomobil İle Seyahat, 887, 1908; Otomobillerin Envaı, 912, 1908; Askeri Otomobil, 975, 1910.

tramvaylar ile beraber de, kent içinde toplu taşıma deneyimlenmeye başlanır. 1872 yılında ise, Rumeli **[;şimendifer]** hattının açılması sayesinde, İstanbul'un nispeten sayfiye tabir edilecek yerlerine doğru da bir bağlantı gerçekleşir. Dolayısıyla, 1891 yılında yayın hayatına başlayan Servet-i Fünûn yazıları içerisinde, zaten halihazırda iyi kötü işleyen bir toplu taşıma sistemi vardır.

Batı coğrafyası kentlerinin yeni toplu taşıma önerileri dergide sıkça belirir. Özellikle toplu taşıma alanında yapılan 'terakkiyat'ın apansız bir hızla ilerlediğini sıkça belirten metinler yazılır. Sadık (1894e), toplu taşımanın geleceği üzerine kaleme aldığı metninde, "On dokuzuncu asır miladi içinde vesait-i nakliyede husule gelen tecdidat [yenilemeler] ve terakkiyat cihetiyle bu asırda yaşamış olan insanların mağrur [gururlu] olmaya hakları vardır"[274] yazar. Sadık için, bu hızlı değişimler hem hayret vericidir hem de insanlığın gurur kaynağıdır. "Elli sene evvel gelmiş olanlar şimdiki saatte on sekiz mil yürür vapurları, yetmiş kilometrelik yolu bir saatte kat eder yataklı, yemek salonlu şimendiferleri görseler fart-ı hayret ve taaccübe [şaşkınlığa] düşerler belki gördüklerine inanmazlardı" yazarken toplu taşıma araçlarının hem hızlı oluşuna hem de içeriğinde yer alan yeni fonksiyonlarına övgü yağdırır (Sadık, 1896c). "Hiç şüphe yok ki bundan elli sene sonra meydan alacak vesait nakliyeyi de biz görürsek şimdi harikulade add ettiğimiz vapurları, **[;şimendifer]**leri 'pek acele işim var, bunlarla seyahate vaktim müsait değil!' diyeceğiz" yazarken, ulaşım araçlarında yapılacak değişimlerin devam edeceğinden emindir (Sadık, 1896c). Kent içinde kullanılan toplu taşıma araçlarının yakın gelecekte hayvan gücünü kullanmayacağını vurgulayarak, bu değişimin kentlerin çehresini epey bir şekilde değiştireceğinin farkındadır. Gelecek kentinin tahayyülünü, buharlı ve elektrikli arabalar ile üretirken bir yandan da her kentlinin **[;velosiped]** temin edeceğini öngörerek, "bu zaman şehirler şimdiki manzarasını kaybedecek ve atların nalları sedası, arabacıların 'varda' [dikkat et!] avazeleri [bağırışları] yerine makinelerin çarkların gürültüsü ve 'varda' yerine çıngırak ve düdük sesleri kaim [mevcut] olacaktır" şeklinde betimleyerek kurgular (Sadık, 1894e). Petrolden habersiz ve nispeten günümüz için bile öngörülebilecek bu gibi tahayyüller, Osmanlı coğrafyasından oldukça uzaktadır. İstanbul'da 1914'e kadar

---

[274] "**On dokuzuncu asır miladi içinde vesait-i nakliyede husule gelen tecdidat ve terakkiyat cihetiyle bu asırda yaşamış olan insanların mağrur olmaya hakları vardır.** Çünkü vapurlarda ve şimendiferlerde şimdi istihsal olunan rahat mahir-i ukul bir raddede görülmektedir. Acaba asar-ı müstakbele de gelecek olanlar bu asırın vesait-i nakliye terakkiyatınca meziyetini teslim edecekler mi?" (Sadık, 1894e).

elektrikli tramvaylar yerine atlı tramvaylar işlemeye devam eder. Sadık'ın çoğunlukla Musahabe-i Fenniye köşesinden aktardığı metinlerde çıkan tahayyüllerin karşılığı ise, çeşitli Avrupa ve Amerika şehirlerindeki anlatılarda ortaya çıkar. Almanya'da "sokakları işgal etmemek ve az masrafla meydana gelmek cihetinden pek ziyade faydalı"[275] (İhsan, 1898c) olan nehrin üst kotundan ilerleyen asma elektrikli tramvay veya New York'ta "sokaklarda sıra direklere istinat ettirilen ve hattın boyunca imtidad eden [uzayıp giden] bir nevi **[;köprü]** üzerine havai şimendiferler"[276] (İhsan, 1892o) ile gelecekte toplu taşıma araçlarının nasıl cisimleşebileceğine dair anlatılar görsel imgeler ile okuyuculara sunulur.

Metinlerde, bir yandan kentin manzarasını değişeceği gibi, ulaşım esnasındaki pratiklerin de değişim geçireceği öngörüsü vardır. Sadık'ın tahayyülüne göre, gelecekte, seyahate çıkarken yemekleri **[;mesken]**de hazırlayıp sefer tasına alma gereksinimi kalmayacaktır. Buhar arabalarının içerisindeki makine ocaklarının yardımı ile "yolda giderken çay ve kahve pişirmek her daim mümkün olacağı"[277] gibi yazara göre, yemek dahi pişirilebilecektir (Sadık, 1894e). Bir nevi, gündelik pratiklerin sekteye uğramadan **[;mesken]** dahilindeki pratiklerin dışarıda da devamına öykünen bir gelecek sunulur. Bu anlatıya tam ters eksenden dahil olan başka bir anlatıda ise; Paris'ten bildiren derginin muhabiri ise, toplu taşıma sayesinde ev ile ev dışı faaliyetlerin daha iyi birbirine kenetlendiğini övgü ile anlatır. Muhabir, Paris'te "ziyarete gidilen dostların evinde gece yatmak adeti mevcut değildir"[278] diye

---

[275] "Almanya'da lanj usulü üzere inşa olunan bir asma elektrikli tramvay ki güzergahı nehir üzerinde demir sütunlarla muallaktır. Bu usul **sokakları işgal etmemek ve az masrafla meydana gelmek cihetinden pek ziyade faydalıdır**" (İhsan, 1898c).

[276] "Amerika'nın sanayi ve ticareti fevkalade revaçlı ve sakinesinin mürur ve üburu pek ziyade olan büyük şehirlerinde araba, tramvay, omnibüs gibi bir çok vesait-i nakliye ihtiyaca kifayet ettiğinden tahttelzemin şehir şimendiferleri yapıldığı gibi **sokaklarda sıra direklere istinad ettirilir ve hattın boyunca imtidad eder bir nevi köprü üzerine havai şimendiferlerde yapılmıştır**" (İhsan, 1892o).

[277] "Yük taşımak için buhar arabaları icad olunacağı gibi köyden köye, kasabadan kasabaya işletilecek omnibüslerde ya buharla yahut elektrikle hareket edecektir. Hala bazı seyr günleri bir familyaya mahsus buharlı ve geniş bir arabaya tekmil familya ifradı dolarak saatte 25den 30 kilometreye kadar bir süratle gezmeye çıkacaklar ve yemeklerini evde pişirmeye ve sefer taslarıyla arabaya almaya muhtaç olmayıp belki peyk olarak tedarik edecekleri nevaleyi arabanın tevkif edileceği yerde makinenin ocağında pişirebileceklerdir. **Yolda giderken çay ve kahve pişirmek her daim mümkün.** Köylerde ve kasabalarda tababet eden bir tabib yalnız başına makineli arabasına biner, ocağın üstüne hatmi ıhlamur matbuhları dizer hastalarına birer kadeh içirerek devr eder. Yalnız buharlı arabalarla kalınmayacak ocağın dumanını çekemeyenler güzel landolar tertip ettirip landonun arkasında iki hizmetkara velosiped usulü, lakin ıslah olunmuş ayak makineleriyle arabayı hareket ettirirler, arabacı da ön tarafta rehber olan tekerleği kullanır böylece yolculuk edilir" (Sadık, 1894e).

[278] "Malum olduğu üzere Avrupalılar meyanında **ziyarete gidilen dostların evinde gece yatmak adeti mevcut değildir.** Gece yarısı ve bazen sabahın ikisi, üçü, dördüne kadar eğlenildikten sonra

belirtirken gece saat kaç olursa olsun herkesin eve geri döndüğünü yazar (H., 1895b). İstanbul'da Paris gibi vesait-i nakliye sisteminin olmadığı için eve geri dönmenin mümkün olmadığından yakınır. "Gidilen yer ne kadar teklifsiz bir yer olsa da yine insan alıştığı rahatça döşeğini tercih eder" yazarken aslında toplu taşımanın kentte daha sıkı bir ağ örmesinin mekânlar arasında da daha akışkan bir ilişki anlatısını açığa çıkarır (H., 1895b).

Tabi, toplu taşıma, tanıdık olmayan kişiler ile karşılaşma alanı olarak da tekinsiz bir ortam tahayyülünü açığa çıkarır. Yıllar sonra, Ahmed İhsan (2012) hatıratında yazacağı üzere, Abdülhamid'in imparatorluk dahilindeki başka olayların üstünü örtmek için dikte ederek yayınlattığı Paris tramvayında yaşanan haydutluk anlatısı derginin kapağında bir görsel ile beraber yer eder. Şehrin merkezine yakın gece saatlerinde yaşanan baskın, "yolcuların kemal telaşla haykırışması"[279] gibi ibareler ile vahşet içeren bir anlatı sunar (İhsan, 1892b). Benzer bir şekilde yine Paris'te tramvay içerisinde gerçekleşen bir hırsızlık anlatısı tüm detayları ile aktarılırken tanıdık olmayan insanlar ile belli zaman süresince bir arada vakit geçirmenin olası tekinsiz karşılaşmaları vurgulanır (H., 1895b). Dönemin sansür politikaları nedeniyle buna benzer toplu taşıma anlatıları İstanbul özelinde aktarılmaz. Ortaya çıkan metinler de bir nevi korku romanı atmosferini okuyucuya aktarır. Dolayısıyla, özellikle dış basından alınan toplu taşıma haberleri, sürat ve konfor anlatıları ile övgülerle aktarılan bir tahayyül alanı içerse de, bir yandan da hem mekânın dışından hem de içinden oluşabilecek saldırı pratikleri ile de temkinli olunması gereken bir mekânsallığı imler.

---

herkes evine gelir. Buna sebep ise vesait-i nakliyenin vücududur. Eğer bizim mülkümüzde şu hali kesb etmiş olsaydı hiç şüphe yok idi ki herkes uyku vaktine kadar oturup eğlendikten sonra evine avdetle yatar uyurdu. Çünkü **gidilen yer ne kadar teklifsiz bir yer olsa yine insan alıştığı rahatca döşeğini tercih eder.** Mamafih şimdiki halde bu halin icrası bizde mümkün değildir. Zira Haydar Paşada yahut daha uzak bir yer farz edelim Fındıklı veya Ortaköy'de misafir bulunan bir zat gece saat onda Karagümrük'e avdet edeceğim derse bedelalığına haml ederler mamafih mülkün ümran ve terakkisi emrinde her an eltaf ve inayet şahanelerini diriğ buyurmayan sevgili padişahımızın saye-i umranıyla hazret şahanelerinde memleketimizde gittikçe mamur olarak şu hali kesb edeceği ve o zaman herkesin istediği zaman evlerine avdetle rahatça geceyi döşeğinde geçireceği bedihidir" (H., 1895b).

[279] "Resimde suret vukuunu gördüğünüz 'Paris Haydut'luğu Paris'de millet meydanından saat dokuzda yani gece iki kararlarında hareket eden 425 numaralı tramvayın daha Paris hududundan çıkmaksızın (Pere) sokağından müruru anında vuku bulmuştur, bu anda sokağın kenarından on kadar haydut çıkarak tramvayın üzerine yürüyüş etmişler ve hayvanları ilerlemekten mani eylemişler, arabacı mukavemet etmek isterse de biçareyi aşağı alarak ağırca mecruh ederler, **yolcuların kemal telaşla haykırışması**, kondüktörün polis aramaya şitaban olması esnasında haydutlar arabadakilerin zikıymet eşyasını toplamaya ve polis gelmeden aldıkları hamleten firara vakit bulmuştur" (İhsan, 1892b).

Vesait-i nakliye inşaları

Avrupa ve Amerika'da büyük **[;sergi]**lerde ziyaretçilere teşhir edilen yeni vesait-i nakliye araçlarının mevcut kentlerin dar sokaklarında kullanışsız olacağı açıktır. Dolayısıyla 19.yy kentleri şehir plancılar tarafından düzenlenirken, toplu taşımayı da gözeterek planlamalar yapılır. Derginin Paris muhabiri, "bundan yarım asır makdem [önce] Paris **[;sokak]**larının dar ve geçilmesi gayr kabil bir halde iken Baron Hausmann tarafından şu hal intizama konuldu"[280] yazar (H., 1895b). 1853 ve 1870 yılları arasında, bir dizi dar mahallelerin yıkımı ve geniş caddelerin yapımı ile sonuçlanan kentsel dönüşüm işlemi hakkında muhabir, "pek çok evvelleri geceleri sokaklarda dolaşmak pek ziyade tehlikeli imiş, omnibüsler, kira arabaları [taksiler] mevcut olmadığı için uzak yerlere gitmek adeta külfete tevkif edermiş" yazarak övgülerini aktarır (H., 1895b). Paris'in geçirdiği büyük ölçekteki inşalar, bir nevi yeni bir kentin ritimlerini de tetikleyici niteliktedir. Dolayısıyla, vesait-i nakliye alanında icat edilen yeni araçların yanı sıra onların işleyebileceği yeni zeminlerin de inşa edilmesi gerektiği aktarılır.

Yeni yüzyılın kalabalıklaşan kentlerinde insanları daha ucuz, rahat hızlı bir şekilde bir noktadan bir noktaya götürecek vasıtalar aranmaya başlanır. Sadık (1894e), "mukaddema [önceden] sarf edilen zaman ile şimdi sarf edilen zaman nazar itibara alınınca bu cihetle beşerinin hayali temdid edildiği [devam ettiği] yani yolculuğa sarf olunan vakitler kazanıldığı teslim olunur"[281] yazarak seyahatte geçirilen vaktin

---

[280] "Bilmem nedendir? Yol yürümek canım istemiyor vesselam. **Gideceğim yer velev yirmi dakikalık bir mesafede bile olsa, sokaklarda karınca gibi dolaşan omnibüs ve yahut tramvaylardan birisine bila ihtiyar atlayıveriyorum.** İstanbul'da iken böyle değildim. **Köprüden geçtikten sonra Beyazıt'a çıkmak için o muz'ic tramvaya binmekten ise çakmakçılar yokuşunu çıkmasını hayırlı görür eydamda yavaş yavaş yürümeye başlardım.** Her ne kadar yokuşun üst başında kan ter içine battığımı görerek nidamet eder idiysem de şu hal-i fikrimin tekerrürüne mani olmazdı. Burada ise bilakis nereye gidecek olsam **sokağa çıkmazdan evvel hangi omnibüse bineceğimi ve nerede değiştireceğimi hesap ettikten ve bazı kereler haritaya bile müracaattan sonra dışarıya çıkıyorum.** Şu tebdil-i tabiata hiç bir sebep yok, ne ihtiyarladım ne de kuvvetten düştüm. Olsa olsa vesait-i nakliyenin kesreti ve ucuzluğu ile halka irae ettiği suhulet olacak. Çünkü yalnız ben değil herkes hatta günde iki frank kazanan fakir bir amele bile işinin başına gider iken, yahut avdet ederken omnibüsün üzerine çıkıp da piposunu yakmazsa keyfi gelmez. Binaenaleyh iddia edebilirim ki omnibüs ve tramvaylar ile kira arabaları velhasıl bu vesait-i nakliye şu şehir azim halkının hayatı mesabesindedir. **Bundan yarım asır makdem Paris sokaklarının dar ve geçilmesi gayr kabil bir halde iken Baron Hausmann tarafından şu hal intizama konulduğunu** evvelki mektubda yazmıştım. İşte bu tarihte ve bahusus daha **pek çok evvelleri geceleri sokaklarda dolaşmak pek ziyade tehlikeli imiş. Omnibüsler, kira arabaları mevcut olmadığı için uzak yerlere gitmek adeta ihtiyar külfete tevkif edermiş**" (H., 1895b).

[281] "Paris ve Şikago'da açılan sergilerde mahsus-u alet ve edevat ile makineler enzar-ı erbab dikkate arz olunmuş idi. Elli seneden beynelmilel münasebet pek ziyade tezayid ettiği gibi akvam medeniyede

kısaldığına önemle işaret eder. Benzer bir şekilde, İhsan (1892f), "Mudanya ve Dersaadet vapurları dahi ıslah olunacağından bundan sonra Bursa'ya bir günde gidip gelmek kabil olacaktır" haberini verirken, yeni ulaşım araçlarının inşa edilmesi ile şehirler arasındaki mesafelerin eridiği bir anlatı kurar. Buhar ve elektrik özellikle bu yeni devrin kuvvetleri olacağı düşünülür. Dolayısıyla, kentlerde mevcut olan hayvan gücü ile çekilen araçların değişmesi gerekir. Bir dizi anlatı ile de bu inşai sürece dergi üzerinden okuyucular tanık olur. "Arabacılar beygirlerin boynuna bazen çıngıraklar takıyorlar" (İhsan, 1907h) gibi gürültü şikayetleri veya "hayvan ile hareket eden omnibüslerin, tramvayların süratini işlerin süratine kafi bulmuyorlar, çabuk gidelim diyorlar"[282] (Sadık, 1896c) gibi kentin yükselen hız ritmine ayak uymadığını belirten şikayetler ile hayvan ile ulaşımın yeni asrın ulaşımı olmadığı vurgulanır. Birçok farklı icat ile, hayvan olmadan toplu ulaşımın yolları denenir. Bu anlamda, Amerika başı çeker ve "tramvaylarda hayvan istimali gittikçe azalmaya yüz tutar"[283] (İhsan, 1892c). Yine de rekabetvari bir anlatı ile sunulan Avrupalılar da bu adımda "büyük meşguliyet" ile şehir dahilindeki tramvaylarda hızı arttırmak için hayvansız ulaşım için uğraşırlar (Sadık, 1896c).

Kentlerdeki toplu taşıma araçlarının işleyişinde oluşan bu radikal dönüşümler, insanların **[;sokak]** davranışlarına hemen yansımaz. Kazalar artar. Öncesinde, atların

---

gerek heves ve merak ve gerek ticaret ve menfaat saikasıyla seyahatte inhimak arttığından bu icabet günden güne vesait-i nakliyede bir türlü tekmil husulüne bais olmuştur. Nakliyat için **mukaddema sarf edilen zaman ile şimdi sarf edilen zaman nazar itibara alında bu cihetle beşerin hayali temdid edildiği yani yolculuğa sarf olunan vakitler kazanıldığı teslim olunur**" (Sadık, 1894e).

[282] "İşte bu sebebten dolayıdır ki şimdi Avrupalıların bir büyük meşguliyeti de şehir dahilindeki tramvayların süratini tezyide masruf oluyor. **Hayvan ile hareket eden omnibüslerin, tramvayların süratini işlerin süratine kâfi bulmuyorlar, çabuk gidelim diyorlar**; hatta çabuk gitmek ihtiyacını Avrupalılardan evvel defa etmiş olan Amerikalılara nazar-ı hased atıf eyliyorlar. Şu meyanda Paris şehrini evvel amirde zikir etmek lazım gelir. Hayvanlarla işler vesait-i nakliye Paris'de pek çok zaman evvel tesis etmiştir. Paris şehrinde en ufak sokaklara varıncaya kadar hemen her yerde tramvay, omnibüs işler, halbuki bugünkü ihtiyaca bunların ne adedi ne sürati kâfi gelmiyor. Hele 1900 senesinde açılacak sergi münasebetiyle gelecek züvvarı bir yandan bir yana taşımak için vesait-i mevcudenin iktifa etmeyeceği aşikar. Binaenaleyh Paris devair belediyesinin kaffesinde tadkikat icra olunmuş, (?) istifade mamul olanların hepsinden fikir sürmüşler, hülasa-i tadkikat olarak mevcut tramvaylara biraz ilave ile beraber bunlarda hayvan yerine vesait-i mahrek-i saireden istifade etmek matlubu hasıl edeceğini anlamışlar. Bu babda Amerika'nın 15000 kilometre tulünde bulunan ve miktarı 23000 adede çıkan buharlı, elektrikli tramvaylarının gösterdiği menafi çok yardım etmiştir" (Sadık, 1896c).

[283] "Avrupa şehirlerini ve el husus Amerika'yı ziyade işgal eden meselelerden biri de tramvayların tahriki hususunda ne istimal edilmek daha evvela olacağı cihetidir. T**ramvaylarda hayvan istimali gittikçe azalmaya yüz tutmuştur,** tramvaylarda at kullanmaktan feragat en ziyade Amerika'da görülür, Amerika şehirlerindeki tramvayların yarı kadarı ancak at ile hareket eyliyor. Hatta 1890 senesi zarfında tramvay şirketlerinin atları evvelce 117000 iken bir sene sonra 88 bine tenezzül eylemiştir" (İhsan, 1892c).

önüne çıkan insanları görünce durması, yavaşlaması pratiği, makineler ile işleyen araçlarda görülmez. "Amerika'da şehir dahilinde buharla müteharrik [hareketli] tramvay arabalarıyla büyük **[;şimendifer]**ler yollarından asla kalmazlar, önlerine rast gelen insan veya hayvan kaçmazsa derhal üzerinde gider"[284] yazılırken, makinenin insandan üstünlüğü, ne olursa olsun işlemeye devam etmesi gerektiği anlatısı kurulur (İhsan, 1894d). Henüz trafik işaretleri veya trafikte uygulanması gereken kurallar silsilesi anlatılarda yer bulmazken, kazaya karşı geliştirilen öneri tramvayın önüne yerleştirilen bir dev sepettir. Böylece, "hayvan olsun insan olsun yoldan toplarlar yukarı alır, duçar [müptela] kaza bulunmasına meydan vermez" (İhsan, 1894d). Dolayısıyla, akabinde gelişecek olan kaldırım ve araç yolunun birbirinden keskin kurallar ile ayrılması inşası yavaş yavaş anlatılarda işaretleri belirmeye başlar.

Vesait-i nakliye deneyimleri

Vesait-i nakliye anlatılarının Osmanlı coğrafyası bağlamında en baskın olarak ortaya çıktığı eksen deneyim içeren anlatılardır. İstanbul'dan aktarılan çoğu toplu taşıma deneyimi kalabalık anlatısı ile aktarılır. Tramvayların içerisinde sıkış tepiş olma hali, seferlerin azlığı, durakların bakımsız koşulları çoğu zaman eleştirel bir dil ile metne yansır. Hatta atlasın diğer mekânlarının maddelerine nazaran en belirgin şekilde metinsel eleştirinin yapıldığı bir alan olarak vesait-i nakliye ön plana çıkar.

Bir günlük flanörvari deneyimini aktardığı metninde Ahmed İhsan (1907c), Taksim'e çıkan tramvaya binmek üzerine "çeviklikle bir iki kişiyi ite kalka tramvaya atlanır, yer bulunur, çünkü bu suretle hareket edilmezse bir saat beklenir, yine yer bulunmaz"[285]

---

[284] "**Amerika'da şehir dahilinde buharla müteharrik tramvay arabalarıyla büyük şimendiferler yollarından asla kalmazlar, önlerine rast gelen insan veya hayvan kaçmazsa derhal üzerinde gider**, fakat üzerine gitmekle çekinemez, onların önlerine yeni icad olmak üzere merbut bir alet, **hayvan olsun insan olsun yoldan toplarlar yukarı alır, duçar kaza bulunmasına meydan vermez**; işte bu yeni aletten resmini derç ettiğimiz alet tramvaylarda katiyen kazayı daf'i eylediği için mucidi harekette bulunan aletli tramvayın önüne kendini atmış ve kazazede olmadan yerden alınmıştır" (İhsan, 1894d).

[285] "Vapurda, tramvayda, nazaren bir kırağathanede gayr-i ihtiyari olarak iki arkadaşın arasında cereyan eden müzakereye kulak misafir olmamak mümkün olamaz. Hele **tramvaylarda, bir istif teşkil edecek surette diz dize oturanlardan biri söze başladı mı, isterse muhatabı yalnız yanındaki arkadaşı olsun, diğerlerinin bu söze kulak kabartmamak kabil değil.** Söz söyleyen kimse sözünü refikine tevcih etmekle beraber bazen yüksek sesle tramvayda oturanlardan istek edenlerin kelamını dinleyebileceklerini ima ettiğinden söze karışılmazsa bile söylenen sözleri dinlemek, bu muvafakat-ı zımniye göre, abes sayılamaz. Bazen hatta dinlememekte elden gelmez. Farz edelim ki akşam saat yarım ile bir arası kalabadan tramvaya binip de Taksim'e çıkmak isteniliyor. Yukarıdan kalabaya inen tramvaylardan biri bankanın önünde karşılandı. **Çeviklikle bir iki kişiyi ite kalka tramvaya atlandı. Yer bulundu. Çünkü bu suretle hareket edilmezse bir saat**

yazar. İhsan, tramvaylara dair alaycı eleştirel bir dil ile oluşturduğu anlatısı ile, İstanbul'da toplu ulaşımın ne kadar kullanışsız olduğunun altını çizer. Durakta, atların yerinin değiştirildiği esnada, "tramvayın hareketini işaret eden memurun anlaşılmaz usul ile bir kaç dakika geçirmesine intizar olunur [beklenir]" yazarken de düzene karşı olan arzusunu yine esirgemez ve bu coğrafyada yoksunluğundan şikayet eder.

İhsan'ın anlatısından yıllar önce, Paris toplu taşıma deneyimlerini aktaran derginin Paris muhabiri, "gideceğim yer velev yirmi dakikalık bir mesafede bile olsa, sokaklarda karınca gibi dolaşan omnibüs veyahut tramvaylardan birisine atlayıveriyorum" yazarak, İstanbul'da böyle yapmadığını, "**[;köprü]**den geçtikten sonra Beyazıt'a çıkmak için o müz'ic [usandıran] tramvaya binmekten ise çakmakçılar yokuşunu çıkmasını hayırlı görür yavaş yavaş yürümeye başlardım" belirtir (H., 1895b). Bir kez daha İstanbul'un ulaşım sistemi eleştiriye uğrarken, yokuş bile olsa yürümenin daha kolay olacağı vurgulanır. Paris'te ise toplu taşıma sistemi artık gündelik pratiğin içine gömülmüştür. Muhabir, "sokağa çıkmazdan evvel hangi omnibüse bineceğimi ve nerede değiştireceğimi hesap ettikten ve bazı kereler haritaya bile müracaattan sonra dışarıya çıkıyorum" söylemini kurarken, kenti ulaşım sisteminin hatlarının doğrultusunda algılayan günümüze yakın bir kent içi dolaşım pratiğini belirtir (H., 1895b). Artık kent, haritadan algılanan yani bir medya ile mesafelenen bir şekilde kat edilir olur. Dolayısıyla, toplu taşıma araçlarının geçtiği sokaklar veya yol boyunca izlenen kent manzarası yerine, biniş iniş noktaları, aktarma durakları gibi kavramlar üzerinden kent için dolaşım deneyimi üretilir.

Tramvayın camından dışarı bakmayan bu figürün dikkati tramvay içine çekilir. Ahmed İhsan (1907c), "tramvaylarda, bir istif teşkil edecek surette diz dize oturanlardan biri söze başladı mı, isterse muhatabı yalnız yanındaki arkadaşı olsun, diğerleri bu söze kulak kabartmamak kabil değil" yazarken, tramvay içerisindeki hem görsel hem de

---

beklenir, yine yer bulunmaz. Arabanın kalabaya kadar indiği zaman yolun müntehasındaki arizeye şiddetle tesadumunden hasıl olan sarsıntıyı atlattıktan sonra hayvanların bir taraftan öbür tarafa nakl edilmesine, arabacının, biletçinin ve oradan **tramvayın hareketini işaret eden memurun anlaşılmaz usul ile bir kaç dakika geçirmesine intizar olunur.** Bu sürede de sohbet başlar. Kulağınız da inikaslar hasıl eden bu sözleri işitmemeye, dinlememeye çalışırsınız. Gözlerinizi başka bir tarafa tevcih edersiniz. Gözün oyalanmasıyla kulakların meşgul olmayacağı zannedüşersiniz. Size ait olmayan, hiç bir suretle kendinizce faide mutasavver bulunmayan bir bahsi duaen ve kerhen dinlemekten ve bununla meşgul olmaktan mütevellid can sıkıntısını defa çalışırsınız. Ne mümkün 'Yirmi dokuz paradan patates... üç, üç buçuktan zeytin yağı kar bırakır...' sözleri kulağınızsa tanin endaz. Nereye kadar gidecek iseniz oraya kadar, zeytin yağı, sade yağı bekle, nohut, fasulye sohbetine semaen iştirak mecburiyetindesiniz" (İhsan, 1907c).

işitsel manzaraya maruz kalmaktan bahseder. Simmel'in belirttiği gibi 'dakikalarca, saatlerce' birbirini tanımayan insanların bir arada aynı mekânda olması tespitini doğrular. Fakat İhsan için, bu abes bir davranış değildir. Hatta bu durumdan keyif almaya başlar. Haydarpaşa vapurundaki seyahatinden bahsettiği bir yazısında içerideki yolcuları seyrederken "vapurun yolcuları ne garip bir manzara teşkil eyliyordu; zira herkes az çok uzun bir yola çıkmak üzere şu vapura binmiş" yorumunu yaparak, vapurda olanları görsel bir filtreden geçirerek kolektif deneyimin parçası haline getirir (İhsan, 1892l). Paris muhabirinden bu yönü ile ayrılır İhsan. Paris muhabirinin evinden çıkıp atladığı ilk tramvayla kent seyahatine başladığı ve dolayısıyla gündelik hayatının bir parçası olan bir deneyim söz konusudur. Muhabir artık bu gündeliğin içerisinde üretilen pratiklerin farklılıklarını tespit edemez. Fakat, İhsan'ın henüz tam gündelik ritminin bir parçası olmasa gerek, kalabalık içerisindeki farklılıkları gözleri, kulakları arar.

Tabi, İhsan gibi düzene övgü yağdıran biri için sadece insanlara bakmak yetmez. Toplu taşımanın sekteye uğradığı noktaların notunu da düşerek dergiden aktarır. Rumeli Şimendifer hattı [Avrupa banliyö tren hattı] özellikle bu konuda oldukça kötü bir durumdadır. Dergide, pek görülmeyen bir şekilde bu hat boyunca giderken eleştiri olarak yazdığı metinlerin yanına "hemen kurşun kalemi ve albümü çıkardım" yazarak çizimler ekler (Çırakyan, 1898). "Şiddetli yağmur yağıyor […] vagonlarda titriyoruz […] yolcular bekleme salonunda çamur içinde yüzüyorlar, oluksuz kiremitlerden su bütün yolcuların üzerine akıyor […] memurlar romatizma hastalığına güzel numuneler gösterseler gerekir" gibi tespit ve deneyimlerini hızlı hızlı çizerek aktarmaya çalışır (Çırakyan, 1898). "Şehrimizi Avrupa alem medeniyetine rabt eden [bağlayan]" bu hat için oldukça üzülür ve dergi sayfasından sitemlerini haykırır (İhsan, 1899c). Basılı yayının yoğun bir sansür altında olduğu yıllarda böyle bir eleştirinin imge üzerinden yapılması takdire şayandır. Bir yandan üretilen imgeler, Baudelaire'in (2003) 'man of the world' diye tabir ettiği Contantin Guys çizimleri gibidirler. Anı yakalamışlardır. Bu yönüyle çizimler, o günkü İstanbul için üretilen en olası gerçekliklerden bazı kareleri de sunarlar.

Çıkarımlar

Vesait-i nakliye pratiklerinin anlatılar ile toplumsal mekânın üretimine katılmasını Şekil 4.14'de ortaya serdiğim montaj ile görünür kılıyorum. Montajda bulunan öğelerin oturduğu renkli zemin; bazen suyun, bazen demir yolu raylarının bazen de

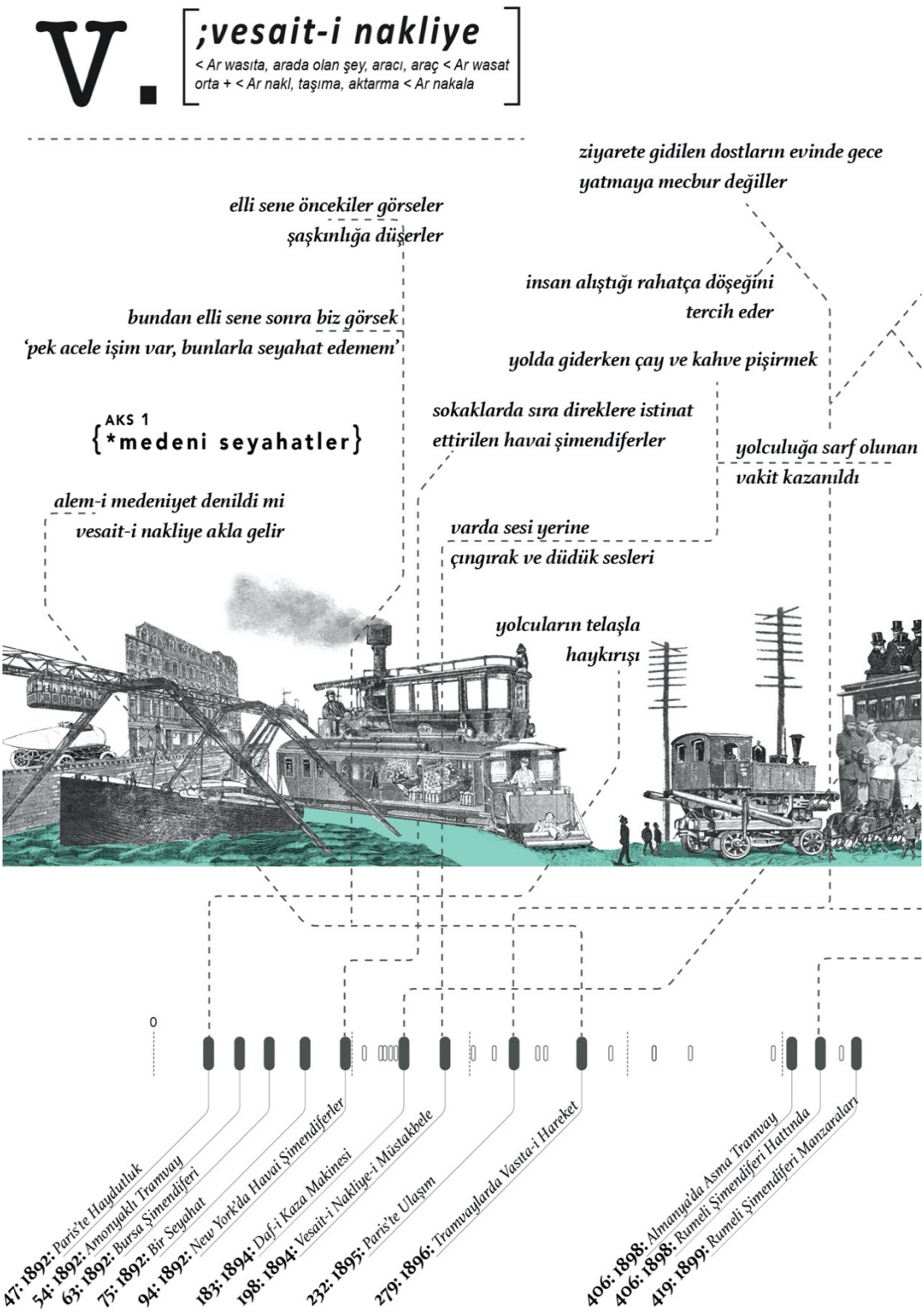
sokağın yüzeyini oluşturur. Vesait-i nakliye anlatılarını oluşturan çoğu görsel anlatı, insan gözü seviyesinden üretilen görünüşlerdir. Bu nedenle, montaja da yine bu göz uzaklığı ile bakış atmayı öneriyorum. Bu montaj dahilinde vesait-i nakliyeye dair dergi içerisinde biriken anlatıların süre-imgesini oluşturan dört aks tespit ediyorum.

Montaj hattı soldan sağa doğru takip edildiği takdirde vesait-i nakliyeyi üreten ilk süre-imge aksını '**medeni seyahatler**' imgesi oluşturur. Tahayyül anlatılarının içerisinden keşifler yapılarak montajı üretilen bu aks, yabancı basından alınan brbirinden farklı şehir içi toplu taşıma araçlarını barındırır. Geleceğe dair her yeni vesait-i nakliye önerisi yeni pratikleri de beraber getirerek, söylemini de medenileşmek üzerinden üretir. Geçmişteki insanlar görse şaşırır, gelecekteki insanlar bugünkü pratikleri beğenmez gibi söylemler ile, vesait-i nakliye pratiği aynı medeniyet gibi doğrusal bir tarih çizgisi içerisinde tahayyül edilerek üretilmiş olur.

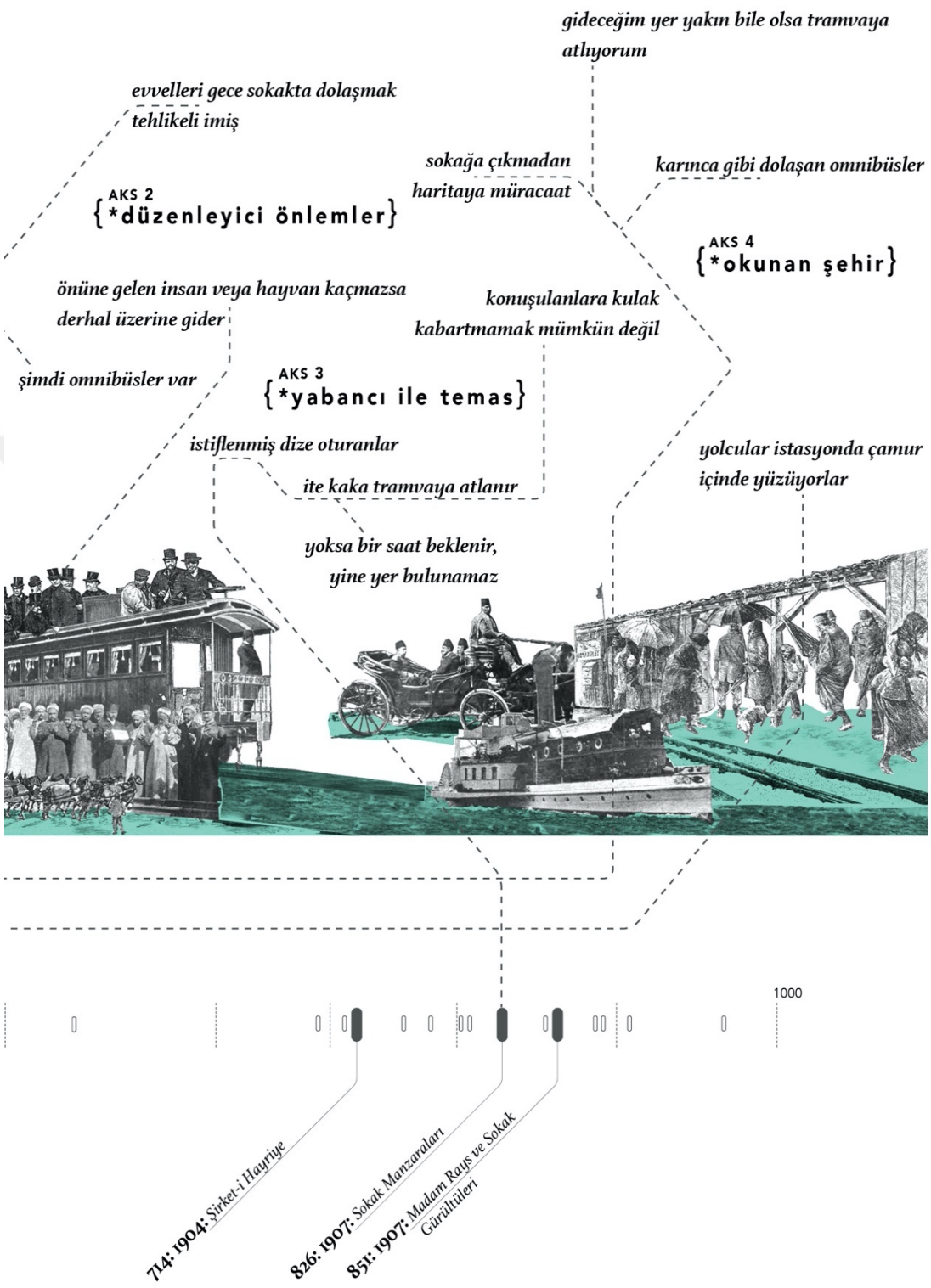
Montaj hattında ikinci aks olarak '**düzenleyici önlemler**' imgesi belirir. Aks dahilinde insanların düzenlenen vesait-i nakliye hatları karşısında şükranlarını gösteren anlatılar ile inşa ekseni görünür olur. Üretimi bitmiş bir lokomotifin seremoni ile yerine getirilmesi veya yolun sistematik olarak tasarımına katılan trafik ışıkları bu düzenin bir parçası olarak katkıda bulunur. İnşa edilen vesait-i nakliye hatları sayesinde hem geceleri sokakta dolaşmak mümkün olur hem de yolculuğa sarf olunan vakit azalmış olur. İnsanları kazalardan koruyan yeni icatlar ile de yaya-araç gerilimine bir önlem daha eklenmiş olur.

Hattın üçüncü aksında '**yabancı ile temas**' imgesi ortaya çıkar. Deneyim ekseninde vuku bulan bu aks üzerindeki anlatılarda, vesait-i nakliye araçlarının içerisinde yaşanan gerilim dolu temaslar görünür olur. Tıka basa dolu olan bu araçların gündelik hayatta pratik edilmesi, yabancı ile teması üretir. Özellikle, araç içindeki kişilerin konuştuklarına dikkat kesmek bu deneyimin bir parçasıdır. İstiflenen insanların görsel imgesi ile de bu mekân toplumun bir çok kesimi ile bir tasadüfi karşılaşma alanı olarak üretime katılır. Bir yandan da montaj hattının en sağında yer alan istasyonun içerisinde kötü koşullarda beklemeye çalışan insanların anlatısı ile bir eleştirel dil de bu pratiğe yayılır. Vesait-i nakliye, tahayyül ekseninde istikrarlı bir tarihsel çizgide ilerlemesine rağmen, deneyimlenen koşullar bunun zıttına işaret eder.

Son olarak montaj hattının sağ üst kısmında yer alan dördüncü aks olarak '**okunan şehir**' imgesi belirir. Bu aks da yine deneyim eksenine dahil olan anlatılar ile oluşur.



Şekil 4.14 : Vesait-i nakliye / süre-imge montajı.



Şekil 4.14 (devam): Vesait-i nakliye / süre-imge montajı.

Vesait-i nakliye ağlarının şehirlerde artmasıyla beraber şehrin deneyimlenme pratikleri de değişmeye yüz tutar. Böylece, şehir artık haritadan okunan ve bir takım rotalar ve noktasal bağlantılar olarak gündelik hayat deneyimine katılan bir yere dönüşür. Vesait-i nakliye sistemi ise bir takım omnibüs ve tramvay hat numaraları ile bu haritanın notasyonuna katılarak üretilmiş olur.

Vesait-i nakliye pratiklerinin anlatılar ile üretimi bu dört aks dahilinde, dergi sayfalarından süreye yayılarak okuyuculara aktarılır. Buluntu anlatılar ile ürettiğim süre-imge ise, bu üretimi görünür kılan yoğunlaştırılmış bir yeni anlatı imgesi olarak hem okumayı kolaylaştırdığını hem de bu mekânın toplumsal olana katılımı üzerine düşünmeye ve yeni akslar keşfetmeye davet ettiğini düşünüyorum.

4.15 Yer Altı

Yer altı kavramı, Osmanlıca'da birkaç farklı kavram ile beraber kullanılır. Bunlardan en çok kullanılan tabirler, tahtelzemin ve tahtelarz kavramlarıdır. Tahte kelime anlamı olarak; alt, altta, altında gibi anlamları olmakla beraber, yağmalanmış, soyulmuş, talan edilmiş gibi de anlamlara sahiptir. Dolayısıyla yer altı kelimesinin aslında arzın veya zeminin altı anlamının ötesinde; zemini, sıfır kotunu soyan, yırtan, açığa çıkaran ve onun aşağısında yeni zeminler üreten bir anlam etrafında da şekillenir. Dolayısıyla, bir kesme eylemi içerdiğinden bu kavram ile ortaya çıkan mekânsal anlatılar kesit şeklinde temsil edilir. Servet-i Fünûn'da 'yer altı'[286] başlığı altında kazı sahasından çıkarılan ve süreçlendirilen anlatıların odak içerikleri şu şekilde sıralanır: yerin altında neler olabileceğini tahayyül ettiren anlatılar, yerin altındaki mevcut malzemenin

[286] Yer Altı odaklı Servet-i Fünûn sahasından çıkarılan anlatılar kronolojik olarak şöyle sıralanır: Yer altı Şimendiferleri, 29, 1891; Binbirdirek, 55, 1892; İstihkamat-ı Cedide, 61, 1892; Sakarya Boğazı Tüneli, 76, 1892; Toprak Altından Çıkarılan Yedi Parça Gümüş Para, 89, 1892; Dubşave'de Kain Buzdan Mağaralar, 97, 1893; Berlin'de Taht'z-Zemin Elektrik Tramvayları, 102, 1893; Sibirya'da Yapılan Kazıda Çıkarılan Eski Eşyalar, 105, 1892; İngiltere'de Boğaz ve Metro Yapımı, 106, 1893; Tahtü'l-Bahr-ı Sefine (Denizaltı İcadı), 108, 1893; Farelerin Tünel Hafriyatında İstihdamı, 130, 1893; Danimarka'da Tünel Açılışı, 131, 1893; Mısır'da Asar-ı Atika Keşfiyatı (Dahşur Hafriyatı), 161, 1894; Yer Altında Bir Daire, 214, 1895; Yerin Altında Hazineler, 215, 1895; Mon Blan Üzerine Bir Şimendifer, 216, 1895; Dahşur Defineleri, 220, 1895; Kil Kanalının Suret-i Hafriyatını Gösteren Resimler, 225, 1895; Gayzer (Yeraltı Suyu), 227, 1895; Galata Ve Beyoğlu Arası Tünel Hattı, 253, 1896; Londra'da Yeni Bir Cadde, 332, 1897; Cesim Dalgıç Altı, 550, 1901; Paris'te Yeraltı Şimendiferi, 560, 1902; Taharriyat Makinesi, 564, 1902; Semplon Tüneli, 565, 1902; Sivas'ta Asar-ı Atika Hafriyatı, 589, 1902; Hafriyat (Aydın'da İcra Olunan Kazılar), 636, 1903; Tahte'l-Arz Sular (Yeraltı Suları), 650, 1903; Semplon Tüneli, 709, 1904; Semplon Tünelinin İkmali, 723, 1905; Paris Altında Şimendifer, 724, 1905; Semplon Tüneli İnşası, 734, 1905; Paris'te Tahte'z-Zemin Şimendiferler, 743, 1905; Semplon Tüneli'nin Küşadı, 789, 1906; Paris İçinde Şimendiferler, 821, 1906; Paris'te Metropolit'in Şimendiferleri, 834, 1907; Milet Harabelerinde Yeni Hafriyat, 887, 1908.

çıkarılması ve yeni yer altları için kazı yapılmasını aktaran inşai anlatılar, şehirde üretilen yeni kotlardan biri olan yer altındaki deneyimi aktaran anlatılar.

Yer altı tahayyülleri

19.yy sonunda nasıl **[;balon]** ile beraber havaya çıkmak bir merak konusu olmuş ise benzer bir şekilde yer altına inmek de tahayyül sınırlarını zorlar. Mahmud Sadık (1895a), yazısında "bizim için üç yüz metre tepeye çıkmak yahut zîr-zemine [yer altına] inilmek mühim görülmesi bile sadîr olacağını [şaşırılacağını]" savunarak bakışını Avrupa'ya çevirir ve 1900 Paris **[;sergi]**sinde yer altında yapılması teklif edilen 1500 metre derinliğinde bir kuyu-daireden bahseder. "Küre-i arzın merkezinde bulunduğu farz edilen ateşin sahiden vücudu var mı, yok mu?"[287] diye soruların ortaya atıldığı bir tartışmayı ele alarak "üzerinde görüp yürüdüğümüz zemin altında bir maddenin"[288] olup olmadığının cevabını Fransa kökenli farklı disiplinlerden verilen cevaplar ile aktarır (Sadık, 1895a). Sadık, yazı boyunca böyle bir sergi dairesinin mümkün olup olamayacağını, yerin altında ne olduğu hakkında açıklamalar yapanların makalelerini aktararak okuyucuya sunarken kendi fikirlerini arkada tutar.

Projeyi teklif eden Garusa'nın argümanları, Sadık'ın özellikle ilgisini çeker. Garusa, "merkez arzda ateşin vücudu hayal mi, hakikat mi?" ve "zîr-zemindeki [yer altındaki] hararetten hariçte [dışarıda] istifade edemez miyiz?" gibi sorular sorarken "medeni insanlar için şimdiye kadar bu nukâtı [noktaları] anlayamamak kusur" olduğu ile eleştirir ve "yirminci asır başlamadan bu kusuru tashih etmek [düzeltmek] de medeniyete düşen bir vazife" olduğunu vurgular (Sadık, 1895a). Yerin altına inildikçe sıcaklığın arttığı özellikle halihazırda olan maden bilgisi sebebiyle bilinir. Bir yandan da yanar dağlar ve gayzerler ile birlikte merkezde ateş olduğu fikri ortak paydada kabul görür. Fakat merkezin neye benzediği (nasıl vücut bulduğu) merak konusudur. Bu korkulası bir meraktan ziyade keşfedilesi bir meraktır. Hatta buharlı makineler çağında yerin altında suyun kaynama noktasını geçtiği merkezden hazır buhar temin etme hayali sevinç dolu karşılanır. "Nar-ı merkezine vüsul [ulaşma] mümkün olursa burada

---

[287] "Mesele yalnız (1900) sergisine bir garibe bulmaktan ibaret değildir. Bir mühim tecrübe-i fenniye icra etmek istiyorlar. Yer altında bir daire yapacaklar. **Küre-i arzın merkezinde bulunduğu farz edilen ateşin sahihen vücudu var mı, yok mu?**" (Sadık, 1895a).

[288] "Sual: Küre-i arzın **üzerinde görüp yürüdüğümüz zemin altında mezab halde bir madde** var mı? Yahut başka bir menba-i hararet bulunuyor mu? Mademki ticaret ve sanayi ilminin yani medeniyet-i hazirenin ruhu mesabesinde olan buhar makineleri işlemek için hararete muhtaç. İnsanlar bu harareti hariçte arayacak yerde merkez-i arzdan yed zaptlarına alıp bitmez, tükenmez kuvvat, ziya, hareket menbası olarak kullanamaz mı?" (Sadık, 1895a).

sular hemen buhara munkalîb [dönüşmüş] olup dünyada mevcut bütün makineleri işletebilecek kadar bir kuvvet husule [meydana] getirir"[289] ibaresi ile bu ateşe tükenmez bir enerji atfında bulunulur. Merkezdeki ateş hakkında böyle faydacı hayaller kurulsa da sergi kapsamında "her katında kendine mahsus eğlenceler olan"[290] bir kuyu-daire tahayyülü o kadar da makul bulunmaz. Bu anlamda, yazısında farklı disiplinlere de yer veren Sadık (1895a), Paris maden mektebi müdürü Karno'nun "1500 metre inilse 50 derece hararet bulunacak ki bunun bir faydası olmaz"[291] fikrini paylaşır. Karno, merkezdeki ateş yerine "şemsten [güneşten] istifade daha kolay ve emin" bir enerji kaynağı olacağını savunur. Yerin altında hevesle aranan enerji definesi yerine kazılar sonucu çıkan kültürel definelerden yararlanılır.

Yer altı, geleceğe dair tahayyüller gibi, geçmişe dair tahayyüller de içerir. "Anadolu şahanenin her tarafında âsâr atîkaya [eski eserlere], buraların medeniyet ve mamuriyet [bayındırlık] kadimesine dahil olan harabelere tesadüf edilmektedir"[292] ibaresiyle 1908'de yayınlanan 'Milet Harabelerinde Yeni Hafriyat' makalesinde, Aydın civarında yapılan kazılara özellikle de Milet haber edilir (İhsan, 1908b). Zeminde hafriyat yapılarak ortaya çıkarılan tiyatro, **[;sokak]**, heykeller aynı **[;sergi]**de inşa edilmesi hayal edilen kuyu-daire gibi "her taraftan buraya bir şevk züvvar [ziyaretçiler] gelmekte" anlatısı ile güçlendirilir. Yer altından çıkan "binaların kıymet-

---

[289] "**Nar-ı merkezine vüsul mümkün olursa burada sular hemen buhara munkalib olup dünyada mevcut bütün makineleri işletebilecek kadar bir kuvvet husule getirir**. Suyun bu suretle suret-i daimada galeyanı sayesinde saf ve makar ve beden arî hazineler dolusu istihzar edilmiş olur. İşte bu suretle nar-ı merkeziye kadar inmek mümkün olduğu takdirde hadsiz ve nihayetsiz ve her daim tecdid eder bir kuvve-i haruriye ve elektrikiye elde edilmiş olur. Dünyanın her tarafında beşeriyetin her türlü ihtiyacatı ucuzca tasviyeye hadm ve binlerce asırlar geçtiği halde yine his olunur derecede tenaküs etmeyecek bir kuvvet meydana gelmiş olur" (Sadık, 1895a).

[290] Her kuyuya iki asansör yani alt suud veya nüzul tertip olunur. Tahtelzemin dairenin **her katında kendine mahsus eğlenceleri bulunur**. İnildikçe ona göre hararet bulunduğundan inecekleri kata göre elbise giyerler. Buraları elektrikle tenvir olunur. Mirvahalarla saf hava sevk edilir. Alt katlarda memalik-i hare taklit ediliyor. Tabakat-ı muhtelif-e arziye seyr olunur. Medeniyet gözden kaçırılıyor. Güzel bir alem-i arz sergisi görülüp her cihetle istifade kabil olur" (Sadık, 1895a).

[291] "Paris maden mektebi müdürü (Adolf Karno)'nun fikri istifsar edilmiş. Bu zat da küre-i arzın ortasında ateş bulunduğunu kabul ediyor. Fakat teklif olunan teşebbüsten bir güzel netice-i istihsal olunamayacağını söylüyor. **Bin beş yüz metre yer altına inilse '50' derece hararet bulunacak ki bunun bir faydası olmaz**. Tabiayı bir menba-i hararet bulmaya gelince bunun için hararet-i **şemsden istifade daha kolay ve daha emindir**" (Sadık, 1895a).

[292] Aydın vilayeti dahilinde medeniyet-i kadimenin en ehemmiyetli asarını ihtiva eden bir çok harabeler vardır. **Anadolu şahanenin her tarafında asar-ı atikaya, buraların medeniyet ve mamuriyet-i kadimesine dahil olan harabelere tesadüf edilmektedir.** Bunlar içinde Aydın vilayeti dahilinde bulunanlar ise, katiyle fevkalade mamuriyet göstermiş olduklarından, bilhassa şayan-ı dikkat görülmektedir. Bundan otuz, kırk sene evvel Aydın vilayetinde bulunan harabelerde ciddi ve usul-u fenniyeye mütabık, tahribat ve hafriyat icrasına başlanarak o vakitten beri erbap-ı tariği andında gayet kıymetdar ve hayret bahş asarın keşif ve ezharına desters olunmuştur. Bergama'da, Manisa civarında icra olunan hafriyat ile elde edilen asar-ı atika müzelere ziynet bahş olmuştur (İhsan, 1908b).

i mimarisi" de geçmişe doğru tahayyülleri güçlendirirken, ona değer de katan bir biçimde kurulur.

Yer altı inşaları

Yer altını inşa etmek Servet-i Fünûn'da bulunan diğer mekânsal anlatıların aksine bu coğrafyada fiziksel olarak vuku bulmaz. Paris, Londra, Berlin ve New York'tan örneklerle ele alınan yer altı **[;şimendifer]** hatları, okuyucuya aktarılabilmesi için "tahtelarz [zemin altı] olanlar bizim Beyoğlu tüneli gibi fakat müstevi [düz] zemin üstünde kati mesafe eyler"[293] tabiri ile belirir (İhsan, 1891e). 1875'de açılan Beyoğlu tüneli ölçek olarak küçük olsa da inşai faaliyetleri anlayabilmek için iyi bir örnek teşkil eder. Fransız hakkak Louis Poyet'in genelde kesit kullanarak aktardığı görsel anlatılar, yer altının inşasının anlatmak bağlamında Servet'i Fünûn tarafından sıkça kullanılır. Böylece inşaatın zemin kot ve yerin altında üretilen yeni kotlar ile olan ilişkisi kolayca okunur. Bu imgelerde ehlilleştirilmiş, neredeyse toprağın her katmanı aynı mütemadi tabakalarla ilerleyen bir kesit sunulurken, metinsel olarak da inşai faaliyetin "mühendisliğe ait sanayinin en güzel tatbikatından biri add edildiği"[294] belirtilir (İhsan, 1907a). "**[;Büyük şehir]**in uzak mahalleleri birbirine rabt etmek [bağlamak] üzere" inşa edilen yer altı **[;şimendifer]** hatları ile birden çok zemin ile birbirine bağlanan bir şehir inşası hızla devam eder (İhsan, 1905c).

Şimendifer inşaatı anlatıları, bir mühendislik harikası şeklinde sunulsa da, bazı yer altı inşaatı anlatılarında tehlike aktarılır. "Tünel dahili ekseriya taş tabakalarına müsadif

---

[293] "Şehirler dahilinde yeraltında işleyen şimendiferlere (metropolitan) derler, hizmetleri büyük şehirlerin mahallelerini tahtelarz trenlerle uzak mahallelere ve büyük demir yol mevkilerine rabttan ibarettir. Yer altı demir yolları evvela Londra'da yapılmış sonra Amerika'da dahi inşasına başlanmıştır. Bugün Londra'nın her mahallesi diğerine kısmen yer altı ve kısmen yer üstü demir yollarıyla merbuttur, yer üstünden gidenler sokakların ve damların fevkine inşa edilmiş kemerler üzerinde hareket eder, **tahtelarz olanlar bizim Beyoğlu tüneli fakat müstevi zemin üstünde kati mesafe eyler**. Resmini enzar-ı kariyine vaz ettiğimiz manzara bu nevi tahtelarz demir yollarından birinin hal-i daimisini gösterir; **yer altı demir yollarına mevkifler dahi zemin tahtendedir, sokaklarda müşahede edilen deliklerden bunlara inilir, inmek için ya Londradaki gibi merdivenden istifade olunur, yahut Amerika'da ve kezallik Londra'da müceddeden inşa olunmuş yeni mevkiflerde olduğu misli asansörden istifade olunur, işte resmimizde biri yukarıda birkaçı aşağıda ve demir sütun üstünde görülen odacıkları hep asansördür ki gelen ve giden yolcuları mevfikden zemine, zeminden mevfike isale hizmet eder**" (İhsan, 1891e).

[294] "Paris şehrinde mürur ve uburun günden güne tezayüdü nazar-ı dikkate alınarak nakliyatı teshil için şehir dahilinde şimendifer inşasına teşebbüs edilmiş, bu inşaat bir çok nokta-i nazardan şayan-ı dikkat olup **mühendisliğe ait sanayinin en güzel tatbikatından biri add edilmekte bulunmuştur**. Bu hususda atiyen malumat i'ta etmek üzere şimdilik şu kadarını söyleyelim ki bu şimendiferler gayet cesim ve tünel şeklinde sandıklar suretinde haricen inşa olunarak ve bilahare hafriyat yapılarak takımıyla aşağı indirilmekte ve parçalar bir birine rabt olunmaktadır. Henüz inşaat hitam bulmamıştır. Bu inşaatın masarifi milyonlara baliğ olduğunu ilaveye hacet yoktur" (İhsan, 1907a).

olduğundan hep makineler ile delinen" Semplon Tüneli, Servet-i Fünûn tarafından sıkça takip edilen bir yer altı inşaat anlatısı olarak belirir (İhsan, 1905b). Fakat, bu anlatı kapsamında, şehir içi kazılarda kullanılan kutlayıcı dil yerine yer altı, tekinsiz bir anlatı ile ortaya çıkar. "Semplon tüneli esnası hafrinde [kazısında] bazen birden bire su hücumları vukua bulur ve hatta bazen telefatı [ölümleri] mu'cîb [şaşkınlık veren] olur idi" ibaresi ile anlatılan inşaat kazası dergi sayfasında görsel anlatı ile beraber verilir (İhsan, 1905b).

Yer altı deneyimleri

Yerin altını deneyimlemek için önce yerin altına inmek gerekir. Bu da kesitte düşey sirkülasyon ihtiyacını ortaya çıkarır. Londra'da yapılmış yer altı **[;şimendifer]**leri deneyimini aktaran Ahmed İhsan (1891e), istasyona erişimi için "yer altı demir yollarına mevkifler [duraklar] dahi zemin tahtededir [altındadır], **[;sokak]**larda müşahede edilen [gözle görülen] deliklerden bunlara inilir, inmek için merdivenden istifade olunur, yahut Amerika'da ve kezalik [bunun gibi] Londra'da müceddeden [yeni] inşa olunmuş yeni mevkiflerde [duraklarda] olduğu misli [benzer] asansörden istifade olunur" diye belirterek, asansörün hizmetini "gelen ve giden yolcuları mevkiften [duraktan] zemine, zeminden mevkife îsal etmek [ulaştırmak]" olduğunu yazar. Kendi asansör deneyimini ise, "mevkife girdik; mevkif bir oda idi, oda hareket eyleyerek elli metre kadar zemine indi; odanın kapılarını açtıkları vakit, […] katarı görüp içine girdik" diye belirtir (İhsan, 2007). "**[;Sokak]**ta giderken bir yer altı mevkifinden çıkan halkın tahtelarzdan [yer altından] huruç eyliyormuşçasına [ayaklanırcasına] ummadığınız bir delikten zuhuru [görünmesi] insanı mehbût kılar [korku ile şaşırır]" ibaresi ile İhsan, yer altı ve zemin ilişkisi karşısında hayretini saklayamaz. Bu denli bir kalabalığın gündelik pratikler içerisinde yerin altına inip tekrar yerin altına çıkması İhsan için, henüz farkına varmadığı, alışmadığı bir deneyim olarak ortaya çıkar.

Londra hatıratında yapılar, mahalleler kadar bol bol ulaşıma da yer ayıran İhsan (2007), yanındaki arkadaşının yer altı şimendifer durağına girerken "Bırak Allah aşkına! Ecnebi memlekette böyle karanlık yerlere girilir mi?" yakınmasına karşılık, daha deneyime açık bir tutum sergiler. Yeni açılan elektrik şimendiferi için "tahtelarz **[;şimendifer]**ine binmekten maksat bir de bunu görmek idi; yoksa hattın nokta-i intihası [son noktası] olan mevkide görecek bir şey yoktur" diye belirterek, yer altındaki ulaşımı bir nevi turistik deneyimin parçası olarak aktarır. Yolculuğun bir

noktasında Thames Nehri'nin altında duran şimendifer içerisinde, "kimsede telaş olmadığına bakınca tevakkufu vazife edinmedim [ilgilenmedim]" diye belirterek iki dakika sonra tekrar harekete devam olan vagon içindeki kaygılanan arkadaşına "Londra'da yeni açılan elektrik tahtelarz **[;şimendifer]**inde kazazede olmak da büyük bir şereftir!" diyerek, şaka yollu, yer altı deneyimin tekinsizliğine duyumsamaz tavır takınmayı öğrenir. Böylece, yeni bir deneyim olarak yer altında şehri dolaşmak anlatı olarak dergi sayfalarından okuyucuya aktarılır.

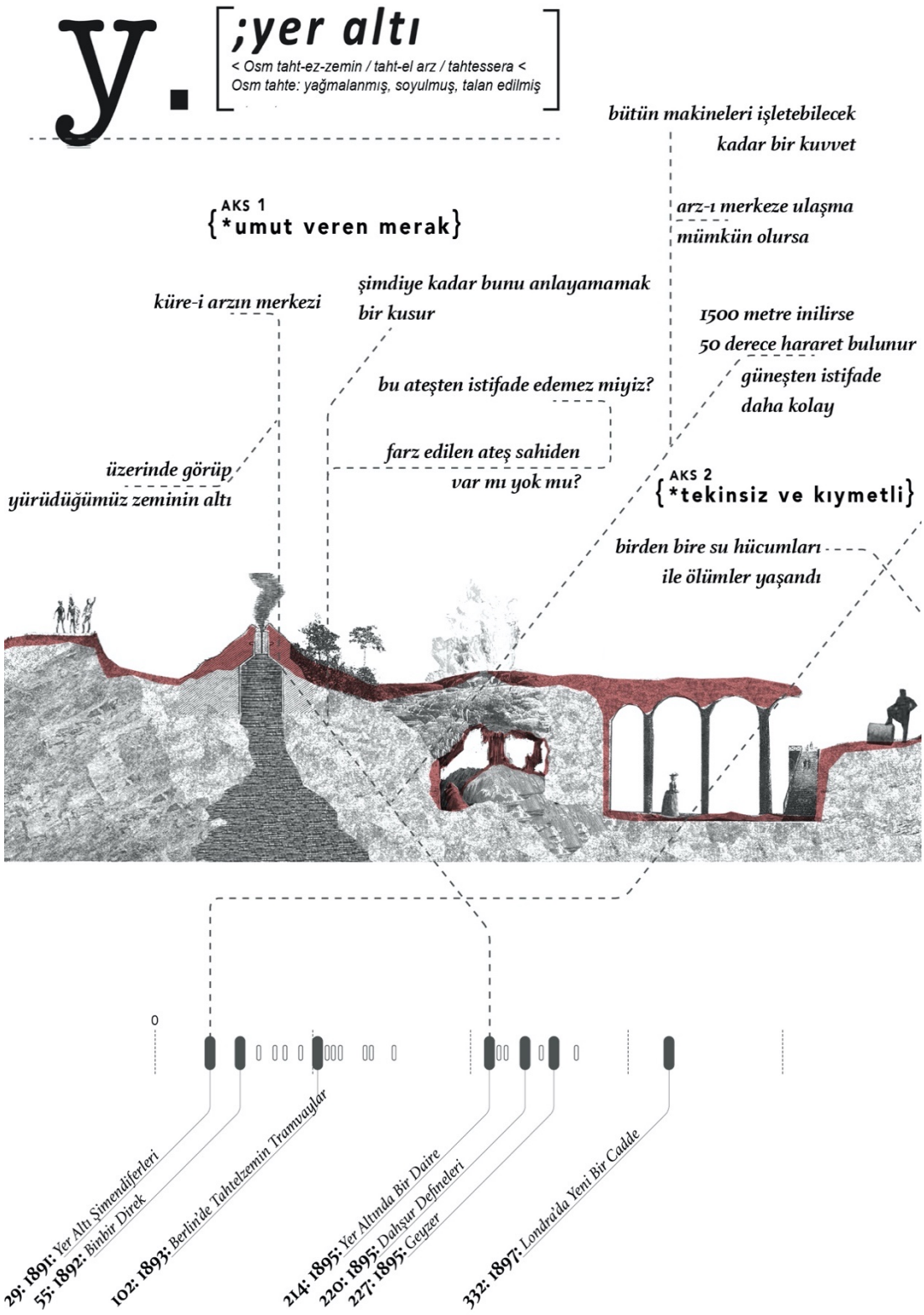
Çıkarımlar

Yer altının anlatılar ile toplumsal mekânın üretimine katılmasını Şekil 4.15'de ortaya serdiğim montaj ile görünür kılıyorum. Oluşturduğum montaj, teknik çizim dağarcığına göre doğru olmayan bir kesit imgesidir. Bunu yapmamdaki neden, dergiden keşfettiğim yer altına dair görsel anlatıların kesit olmalarıdır. Dolayısıyla, yerin altı anlatılarda insan gözünün normal koşullarda göremeyeceği bir temsil dili ile ortaya çıkar. Atlastaki diğer mekânlara nazaran bu mekân dahilinde özgün bir anlatı dili oluşmuş olur. Bu montaj dahilinde yer altına dair dergi içerisinde biriken anlatıların süre-imgesini oluşturan dört aks tespit ediyorum.

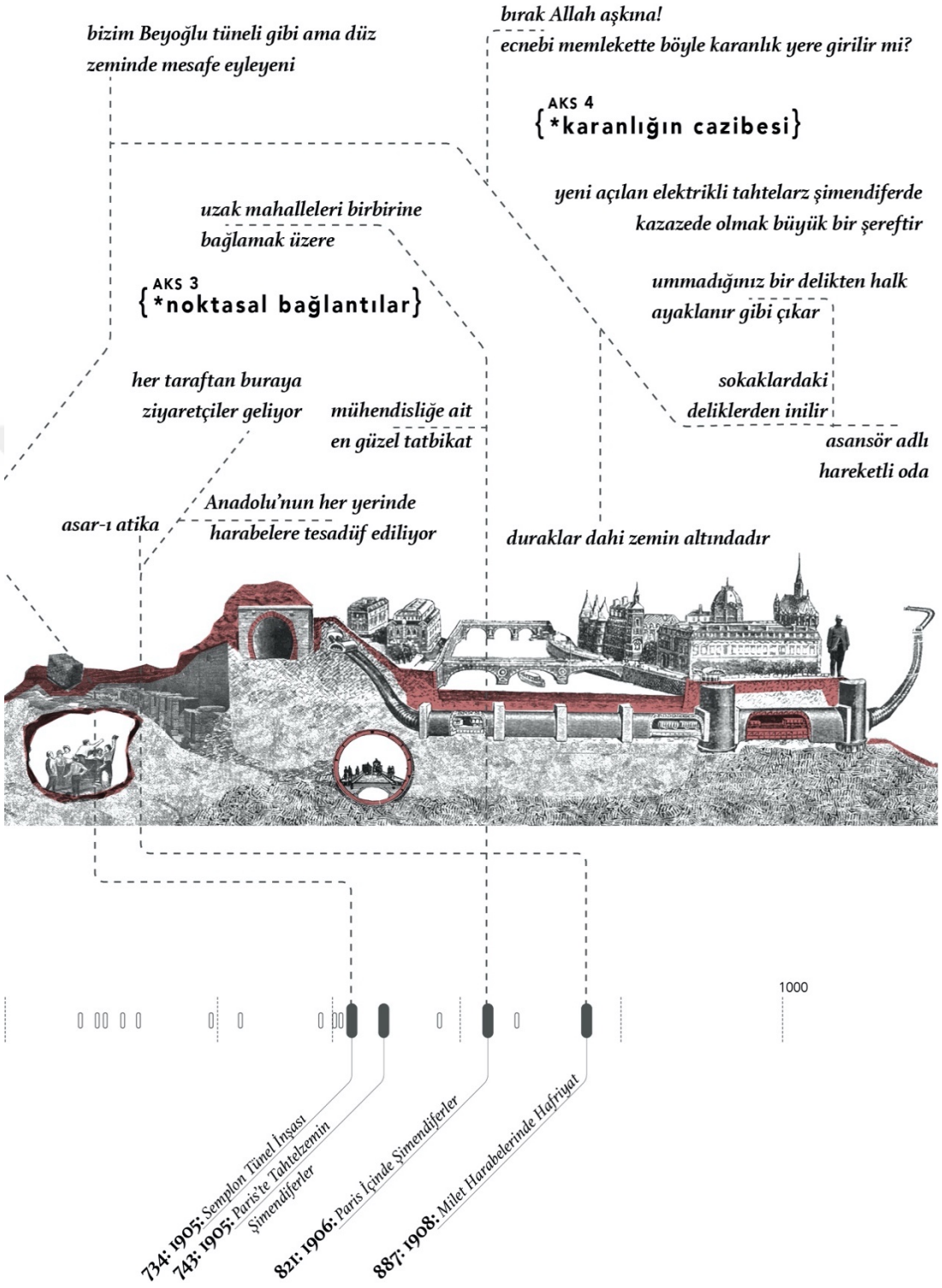
Montaj hattı soldan sağa doğru takip edildiği takdirde yer altını üreten ilk süre-imge aksını '**umut veren merak**' imgesi oluşturur. Yer altına dair merak edilenlerin ve bilinmezliklerin üretildiği bu aks, anlatıların tahayyül eksenine işaret eder. Bu muğlak tahayyüle karşı yine de umut vaad eder. Çünkü, yer altının merkezine dair soruların sorulduğu ve belki de içeride bir enerji kaynağı olarak kullanılabilecek hararetin bulunduğuna dair tahayyüller içerir. Bu aksda, insanlar yerin altından zemine çıkanı görür, keşfeder, fakat henüz o mekânın içine giremezler.

Montaj hattında ikinci aks olarak '**tekinsiz ve kıymetli**' imgesi belirir. Aks dahilinde insanların yerin altına kazılar yaptığı ilk inşa ekseni görünür olur. Bu kazılar, bazen tünel gibi bir altyapı projesi için yapılırken bazen de kıymet atfedilen antik dönem kalıntılarının zemine çıkarılması için yapılır. Bir yandan yerin altı, inşa sırasında apansız ölümlerin gerçekleştiği tekinsiz bir mekân olarak üretilirken, bir yandan da insanlara kültürel hazineler sunulan kıymetli bir mekân olarak belirir.

Hattın üçüncü aksında '**noktasal bağlantılar**' imgesi ortaya çıkar. Yine inşa ekseninde vuku bulan bu aks üzerindeki anlatılarda, yerin altının sistematik kazılar ile şehrin yeni kotlarının (yer altı sokaklarının) oluştuğu görülür.



Şekil 4.15 : Yer altı / süre-imge montajı.



Şekil 4.15 (devam): Yer altı / süre-imge montajı.

İnsanların sadece, yerin altını kazdığı bir pratikten ziyade, yer altı, şehrin bir noktasından diğer noktasına bağlantı yapılabilen bir ulaşım ağı mekânı olarak üretilir. Bu inşanın mühendisliğe ait en güzel bir tatbikat olarak şekillendirildiği anlatısı verilerek, yer altı, şehrin herhangi bir parçasının tasarlanması gibi üretilmiş olur.

Son olarak montaj hattının en sağında kalan dördüncü aks olarak '**karanlığın cazibesi**' imgesi belirir. Bu aks, yer altına dair anlatıların deneyim ekseninde yer alır. Dolayısıyla, yer altı bu aks dahilinde, inşa edilmiş olanın nasıl seyirlik bir cazibe yarattığının deneyimiyle bir kez daha üretilmiş olur. Bir yandan ilk akstan beri üretilmeye devam eden tekinsizlik sürerken, bir yandan da bu tekinsizliğin heyecanlı deneyimi bu mekânı oluşturan öğelerden biri olur.

Yer altının anlatılar ile üretimi bu dört aks dahilinde, dergi sayfalarından süreye yayılarak okuyuculara aktarılır. Buluntu anlatılar ile ürettiğim süre-imge ise, bu üretimi görünür kılan yoğunlaştırılmış bir yeni anlatı imgesi olarak hem okumayı kolaylaştırdığını hem de bu mekânın toplumsal olana katılımı üzerine düşünmeye ve yeni akslar keşfetmeye davet ettiğini düşünüyorum.

5. SONUÇLAR

Çalışmamın başlangıcında, karşılaştığım bir yığın resimli dergi beni büyülüyordu. Henüz Osmanlıca bilmeden sadece görseller ile kurduğum ilişki sırasında onları, tarih derslerinde karşılaştığım anlatılara benzetemiyordum. Sonradan adını meta-anlatı olarak koyabildiğim resmi tarih anlatıları, karşılaştığım görselleri içerisine almıyor veya sadece kendi anlatısını güçlendirmek için onları kullanıyordu. Böylelikle çalışmayı ilk şekillendiren hem merak hem de eleştiri başlamış oldu. Sayı sayı dergiler içerisinde dolaşırken bazı imgeleri kayıt altına alıyor, kaybetmekten korkuyordum. Bir yandan farklı tarih aralıklarından birçok dergi ile karşılaşmalarım artıyor, birini inceleyip diğerine atlıyordum. Özellikle, gravür imgeler, benim mimari tasarım pratiğinde sıkça üretmiş olduğum bir şeyi yapmaya çalışıyorlardı. Karşısındaki seyirciye bir şeyler anlatmak istiyordu. Bunun için de gerekirse (ki sıklıkla gerekiyordu) 'gerçekçi' bir temsil üretmektense istediği anlatıyı öne çıkarmaya çalışarak gerçekliği bozuyordu. Bazen bir hareket anlatısı için çerçeve deliniyor, bazen imge yazının içine doğru genişliyordu.

Dergiden dergiye atlarken özellikle Servet-i Fünûn, merakımı iyice arttırdı. Hem uzun yıllara yayılan yayın sürekliliği hem de Ahmed İhsan'ın 'Matbuat Hatıralarım' metni ile derginin nasıl kurulduğuna dair öznel bilgiler edindiğim için diğerleri arasından sıyrıldı. İçerisinde barındırdığı bolca görsel anlatı, yavaş yavaş bana başka kapılar açmaya başladı. Özellikle Osmanlıca'yı da Türkçe'ye çevirebilmeyi öğrendiğimde bir zaman dilimine ait görseller kadar metinler de cazibesini arttırdı. Bu gözü kör eden bir cazibeden öte, kesin sınırları tanımlayamadığım, muğlak, tedirgin bir dil ile karşılaşma haliydi. 'Batılılaşma' olarak sıklıkla aktarılan tutarlı bir modernleşme ekseni tespit etmek güçtü. Böylece, tereddütler içerisinde olan bir modernleşme serüvenini takip etmeye başladım. Pek de aşina olmadığım bir durumdu bu. Çünkü resmi tarih anlatılarında, modernleşme pratikleri Cumhuriyet ile beraber net ifadeler ile aktarılıyordu. Oysa ki, Osmanlılar, fiziksel çevre olarak diğer ülkeler gibi modernleşme dönüşümlerini hızla yaşamasa da anlatısal olarak pekâlâ bir karşılaşma içerisindeydi. Özellikle, mekân anlatılarının sıklıkla karşıma çıkması ile beraber yeni bir kapıyı daha aralamaya başladım. Bu da beni, toplumsal mekânın üretimi

mefhumuna götürdü. Kuramsal çerçevede insan pratikleri ile sürekli üretilmeye devam eden toplumsal mekânı bu kez anlatı pratikleri ile de üretildiğinin keşfini yaptım. Böylece, bu kuramsal tartışmayı Servet-i Fünûn özelinde okumaya niyetlendim.

Dergiyi anlamak ve tekrar tekrar inceleyebilmek için kazı sahamı hazırlamaya başladım. Tek tek sayıları kendi anlayabileceğim notasyonlara göre arşivleyerek sayfalar arasında gezinmeye devam ettim. Bazı mekânların farklı sayılar dahilinde dergide tekrar belirdiğini fark etmeye başladım. Özellikle, 'köprü', 'şimendifer' üzerine üretilen anlatılar, görsel olarak sıklıkla ortaya çıkıyor, zihnimde biriken başka bir imgeye dönüşüyordu. Başka bir deyişle, bu mekân anlatılar ile üretiliyordu ve bu tek sefere mahsus değildi. Bir yüzyıl sonradan bakan benim için anlatılar ile üretimi söz konusu ise, derginin çıktığı zamanlarda onunla temas kuran okuyucular için etkisi çok daha etkindi. Özellikle, velosiped üzerine yazılan bir okur mektubunda tesadüf ettiğim, "dergide sıklıkla görüyordum, merak ediyordum, sonunda deneyimleme fırsatım oldu" anlatısı ile bu mekânın üretimine dair bir zamansal süreç olduğunun ipuçlarını edindim.

Bu sorular ile birlikte, derginin kendi pozisyonunu ve içerisindeki anlatıların kurulma biçimleri ve imkânlarını deşifre etmeye başladım. Bazı anlatılar okuyucuyu (ve başka bir okuyucu olarak beni) daha muhayyel bir alana çekerken bazı anlatılar o güne dair deneyim aktarımı sunuyordu. Böylece, anlatıların (özellikle görsel anlatıların) cazibesinden kurtularak, onları parçalamaya, sökmeye, bir başka deyişle strüktürünü deşifre etmeye başladım. Metinleri çevirdikçe bazı cümleler diğerlerinden daha öne çıkıyor, görselleri kestikçe bazı arkada kalan pratikler daha görünür olmaya başlıyordu. Kendisi de deneysel bir saha üreten dergiyi, montaj pratikleri ile tekrardan üretmeye başladım.

Böylece, hummalı bir saha çalışması başladı. Dergide benim zihnimde çoğalan, biriken belli başlı mekânları odağıma aldım ve kartlardan oluşan arşivimi oluşturdum. Beni bunu yapmaya götüren neden, derginin sayfasından kopardığım (yersiz-yurdsuzlaştırdığım) anlatıları, bütünleştirici bir meta-anlatı kurmanın aksine parçalı bir minör anlatılar silsilesi kurma niyetimdi. Başka gözler için (ve yine kendim de görebilmek için) dergideki toplumsal mekânın üretimini yeni bir anlatıya dönüştürüyordum. En nihayetinde, çoğul perspektifler sunduğuna inandığım toplumsal mekânın anlatılar ile üretimine dair 'tahayyüller, inşalar ve deneyimler' atlasını oluşturdum.

Böyle bir çalışma ile, bugünden bir yüzyıl öncesine bakarak o günün okuyucusunun karşılaştığı toplumsal mekân anlatılarının yoğunlaştırılmış imgelerine tanık olmanın mümkün olduğunu savunuyorum. Herhangi birinin, dergi sayfalarında ilk seferde karşılaşması mümkün olmayan toplumsal mekânın üretimine dair süreci hem metinsel hem de görsel olarak aktarıyorum. Bunu yaparken de birtakım kavramlar ile diğerlerinin üstünü kapatan bir yöntem ile değil, aksine birçok sonuca götüren, merkezi olanı dağıtan bir yol izliyorum.

Atlasa dair çıkarımlarımı özetleyecek olursam, atlasın kendisinin kurulma pratiği olan tahayyüller, inşalar ve deneyimler eksenlerine ayrı ayrı değinmek önemli görünüyor. Tahayyül ekseninde açtığım anlatılarda farklı mekânlar dahilinde biriken benzer kavramlar arasında baskın olarak ortaya çıkan 'merak' kavramıdır. Dergi, merak unsurunu tetikte tutan bir anlatı yapısı kurarak mekânları tahayyül eksenine taşır. Görseller dahilinde fotoğrafların gerçekçi temsillerinin aksine gravürler ile mekâna dair merak arttırılır. Sıklıkla da bu merakı tetikte tutmak için, gariplik ve büyüklük gibi kavramlara müracaat edilir. Merak edilen yeni mekânın alışık olunmayan garip bir formu (camdan haneler gibi) veya kullanım pratikleri (mutfağı umumi kullanmak gibi) ya da sayılar ile büyüklüğünün ("dünyadaki köprülerin en cesimi") etkileyiciliği anlatılara yansır. Keşiflerim sürecinde bu eksende sıklıkla telaffuzu yapılan bir başka kavram ise 'medeni' kavramı olur. Medeni memleketlere özgü mekânlar ve içerdikleri pratikler bu sefer garip bir merak anlatısının ötesine geçerek daha çok bir farklılığa işaret eder. Söz gelimi, "medeni memleketlerde kadınlar ve erkekler bir arada" denize girerler anlatısı ile Osmanlı'da olmayan bir pratiğe işaret ederek tahayyüle katılır. Bu eksende açılan bir diğer kavram ise 'temsili' olmaktır. Yeni mekân ve pratiklerin başka bir diğerine benzetilerek üretilen anlatılarda, "sahne gibi şehir", "şehir gibi sahne", "şimendifer süratiyle giden iki tekerlekli araba" gibi ibareler ile yeni olanın mevcutta olan ile temsil edilerek anlatıda yer eder.

İnşa ekseninde açtığım anlatılarda biriken kavramların başında düzene olan övgü gelir. Hem mekânların hem de içerisindeki pratiklerin düzenlenmesine dair üretilen anlatılar ile disipliner söylemler pekişir. Şehirler, evler, fabrikalar, tarlalar hatta yerin altı teknik olanaklar ile düzenli bir form haline getirilme arzusu vardır. Başka başka tarzlarda üretilen mallar terbiye edilir, doğanın engebeli arazileri düzlenir, ekinler aynı verimi alacak şekilde dikilir, birbirinin aynısı evler inşa şirketlerince üretilir, denize sabahleyin ya da akşam üstü girilir. Bu gibi anlatılar ile hem mekânların organizasyonu

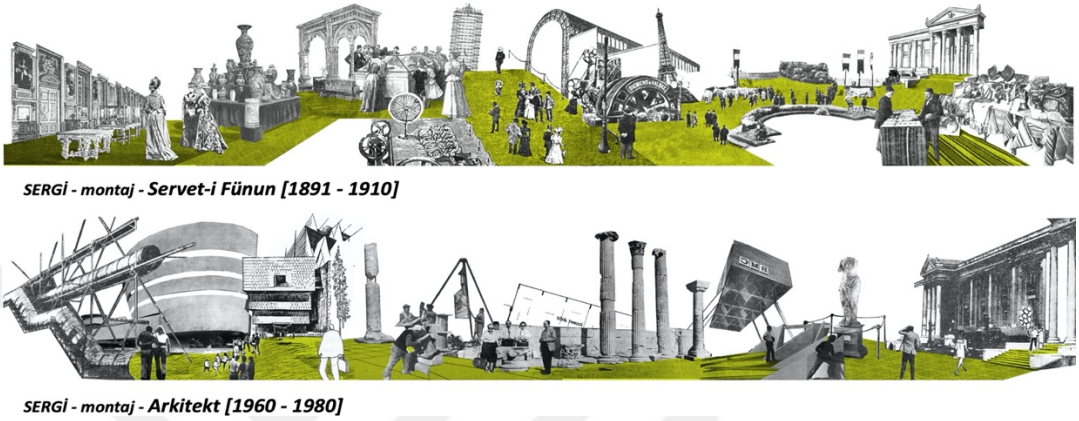
hem de içerisinde gerçekleştirilen pratiklerin farklılıkları en aza indirgenmiş olur. 'Numune' kavramının da anlatılarda belirmesi ile ise, inşası tamamlanan standart mekânlar bir nevi alınıp satılabilen metâya dönüşmüş olur. Nihayetinde, inşa anlatıları ile tahayyül ekseninde formu muğlak olanın hatlarının keskin sınırlarla tanımlandığı bir anlatı pratiği belirir.

Deneyim ekseninde açtığım anlatılar dahilinde biriken kavramlar ise, daha çok gündeliğe dair olanlardır. Burada çarpıcı olan, gündelik rutinde çok da fark edilmeyenin farkına varılmasına neden olan pratiklerin yer etmesidir. Söz gelimi, rüyalar, önceden farkına varılmayan manzaralar, cazibe uyandıran tekinsizlikler, seyahatler bu eksende öne çıkan anlatı yapılarını oluşturur. Burada, geleneksel deneyimlerin (*erfahrung*) aksine gündelik yaşantı dahilinde deneyimlenen yeni karşılaşmalar (*erlebnis*) anlatıya dönüştürülür. İlk şimendifer seyahatleri, sergi teşhirleri, yeni kiralık apartman gezileri, ilk balon uçuşunun temaşası gibi daha önce içinde bulunulmayan bir mekânın deneyimlenmesinin anlatıya dönüşmesi baskın bir şekilde ortaya çıkar.

Tez boyunca geliştirdiğim atlas, kapalı, bitmiş bir atlas değildir. Aksine, muhtelif kazıların devamı ile, atlas genişlemeye müsait bir yapıdadır. Bunu yaratan en büyük etki, onun kronolojik bir çizgide ilerleyen tarih atlaslarına öykünmemesi olduğunu düşünüyorum. Böylece içerisine dahil olabilecek sayısız minör anlatılar ile mesele ettiği toplumsal mekânın üretimini zenginleştirmesi mümkündür. Bu genişleme, Servet-i Fünûn dergisi için devam edebileceği gibi başka mecralara da sıçrama potansiyeli taşır. Çünkü, atlas, içerisine daha birçok anlatı almaya devam edecek bir formdadır. Her atlas, sözlük, ansiklopedi gibi ürettiğim atlas da belirli notasyonlar, sıralamalar, yerleştirmeler ile kendi okuma pratiğine sahiptir. Bu kurulumu gerçekleştirirken özellikle, yeni malzemenin içerisine sızma imkanına izin verecek bir yapı gözettim. Dolayısıyla, atlası genişlemeye müsait açık bir yapıt olarak tasarladım.

Böyle bir görsel kültür üzerinden tarihyazımı önerisi, Servet-i Fünûn dışında başka mecralara da pekâlâ uygulanabilir. Tez çalışmasının, önemli bir çıkarımı da tarihi anlatılar üzerinden ele almayı geliştirdiği metodolojisinin yeni çalışmalar dahilinde de kullanım imkanına sahip olmasıdır. Söz gelimi, Şekil 5.1 dahilinde iki farklı döneme ait toplanan buluntu imajlardan oluşturduğum montajlar belirir. İlki, tez çalışması içerisinde de yer alan Servet-i Fünun'un 1891-1910 yılları içerisinde sayfalarında barındırdığı 'sergi' mekanının imgeleri ile kurduğum montajdır. Alttaki ise, Arkitekt

dergisinin 1960-1980 yılları dahilinde yer alan ‘sergi’ üzerine tespit ettiğim imgeler ile gerçekleştirdiğim montajdır. Aradan geçen 50 yıl, aynı toplumsal mekânın başka türlü imgeler ile anlatıya dönüştüğünü ve üretildiğini açığa çıkarır. Örneğin, teşhir edilen nesneler kadar müze yapıları da önemli birer imge olarak montaja katılır. Dolayısıyla, bu metodoloji ile tarihin farklı kesitlerine karşılaştırmalı okumalar yapmak da mümkün olur.



Şekil 5.1 : Metodolojinin Arkitekt dergisine uygulanma örneği.

Ürettiğim atlas sonucunda, dergi, modernleşmeyi belli başlı söylemler ile ürettiğine dair bir çıkarım yapma gereksinimi duymuyorum. Olsa olsa, tereddütler içinde bir modernite deneyimi sunduğunu iddia edebilirim. Dergi, bir yere kadar modernliğin geçici, uçucu kavramlarını destekleyen anlatılar sunsa da bazen yeni formlar üretmeye çalışan, dolayısıyla sınırlarını keskinleştiren modernite deneyimleri de üretir. Söz gelimi, atlasın ‘sahne’ toplumsal mekânı bölümünde ele aldığım, İhsan’ın bir oyun metininin parçalanmasına dayanamadığı bir anlatı vardır. Kendisinin dergi sayfasında kesip biçmeye (yer yer çalma) dayalı montaj pratikleri, Jules Verne’in metnine uygulanınca İhsan tarafından bu metne ‘zavallı’ damgası yerleştirilir. Bu küçük örnek dahi, moderniteye dair deneyimlerin ne kadar içselleştirilip içselleştirilmediğine dair, soruları cevapsız bırakır.

Hangi eksende olursa olsun dergi içerisindeki mekân anlatıları, pratiklerden bağımsız bir şekilde kurulmazlar. Bazen üstü kapalı, bazen de söylemiyle epey açık bir şekilde. Atlasın üretiminden sonra saptadığım bir çıkarım, anlatının mekâna, pratikleri dahil ederek katıldığı yönünde olur. Bu pratikler bazen o mekânın sabit, değişmez oluşu yanılsamasına darbe verir, bazen de bu yanılsamayı tekrar üretmeye çalışır. Dolayısıyla mekân, artık zaman içermeyen, kartezyen ölçüler ile, statik, değişmeyen ve kolaylıkla kavranabilir olmaktan çıkar ve verilmeye çalışılan formunu her yeni

anlatı ile kaybeder. İnşa ekseninde güçlendirilmeye çalışılan form, deneyim ekseninde tekrardan zarar görür, değişime uğrar. Derginin sayılara, bir başka deyişle, süreye yayılan yapısı da bu bozulmalara potansiyel bir alan sağlar. Mekânın üretimi tek sefere özgü olmadığı için, her üretilen yeni anlatı, mimari tasarımın sıklıkla mekânı sabitlemeye çalıştığı temsil pratiklerini kırar ve onu bu yanılsamadan kurtaran zaman-mekâna dönüştürür.

Dolayısıyla, atlası üretirken öğrendiğim bu durumun mimari tasarım sürecine dair olanaklı bir alan açtığını düşünüyorum. Bahsi geçen tahayyül-inşa-deneyim süreci en nihayetinde kabaca mimari tasarımın da en temel sürecine işaret eder. Öncesinde öngörülemeyen ve olanaklar ile zengin tahayyüllerin üretimi yapılır, bu tahayyüller mimari tasarım mecralarına aktarılarak inşa edilir ve nihayetinde de aktüel pratikler ile deneyimlenir. Böylece, toplumsal olanın bir parçası olarak mekânın üretimi gerçekleşir. Her deneyim veya her yeni temsil o mekânı tekrar üretmeye devam eder.

Atlas dahilinde, mimari tasarım sürecinden beslenen pratikler ile imgelem üreterek bir tarih anlatısı oluşturduğumu düşünüyorum. Mimari tasarım sürecinde üretilen görsel imgelemler gibi ben de tarihsel bir üretimi deşifre ederken imgelem üretmeyi potansiyelli buluyorum. Dolayısıyla, bir arşivi gözler önüne sermenin ötesinde, onun nasıl tasarlandığına dair düşünsel pratikleri de dahil ederek montajlarımı gerçekleştiriyorum. Bir başka deyişle, atlasın görünür kıldıkları kadar kendisinin tasarımı da bir düşünsel sürece işaret ediyor. Nasıl ki mimari tasarım sürecinde mekân önerisine dönüşen anlatıları aktarmak için belli başlı temsil mekanizmaları devreye giriyor ise, ben de anlatıya dönüşen mekânları yeniden anlatıya dönüştürmek için yeni bir temsil mekanizması üretiyorum. Bunun için de buluntu anlatıları montajlarım dahilinde birer tarihyazımı temsiline dönüştürüyorum. Montajlarda beliren temsiller bilindik formları ile belirli mekânlar değil, aksine, zamanı barındıran süre-imgelerden oluşan mekânlar olur. Böyle bir pratiğin de tarihin görünür olması yönünde önemli kapılar açtığını savunuyorum.

Günümüzde, git gide, '*narrative architecture*' (anlatısal mimarlık) kavramı üzerine metinler çoğalmaya başladı. Kabaca, 1960'lardan itibaren, anlatı pratiği, mimari tasarım pratiğinde etkinliğini gün geçtikçe arttırmaya devam ediyor. Özellikle günümüzde, sadece spekülatif bir manifesto setine dönüşmenin ötesinde, mekânı zaman ile beraber ele alınabileceğine işaret eden bir kapı aralıyor. Ayrıca, kuramsal olarak da medya ve mimarlık ilişkisi epey bir kaynak sağlamaya devam ediyor. Benim

bu literatüre katkı niyetim, tarihsel malzemeyi de bu gözle ele alınabileceğini ve mekân üzerine anlatılar ile yeni tarihyazımı araçları önerilebileceğine katkıda bulunmak oldu. Bu önerinin elbette, yazılmış tarihlerden, incelenmiş perspektiflerden sadece biri olduğunu kabul ediyorum. Moderniteye dair tarih oluşturmanın minör anlatılar ile çoğaltılmasının, onun meta-anlatılar ile üretilen büyük hikayesini zedelemeye devam edeceğini ümit ediyorum.

KAYNAKLAR

Ackerman, J. S. (2002). On the Origins of Architectural Photography. İçinde K. Rattenbury (Ed.), *This is not Architecture: Media Constructions* (ss. 26–36). London & New York: Routledge.

Adler, D. (2009). *Hanne Darboven: Cultural History 1880-1983*. London: Afterall Books.

Adorno, T. W. (2004). *Walter Benjamin Üzerine* (D. Muradoğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ahmad, F. (1993). *The Making of Modern Turkey*. London: Routledge.

Akın, F. (Yönetmen) (2005). *Crossing The Bridge: The Sound of Istanbul* [DVD]. Türkiye: r film.

Ali, B. (2008). *Bir Zamanlar İstanbul: Şehir Mektupları*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası.

Ancet, P. (2010). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi* (E. Topraktepe, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Anders, L. (1908). 50 Sene Sonra Türkiye. *Kalem*, (17).

Anderson, B. (1990). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Anderson, P. J. (1991). *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture, 1790-1860*. Oxford: Clarendon Press.

Anlatı. (t.y.-a). *Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlük.* Erişim: 19 Kasım 2019, https://sozluk.gov.tr

Anlatı. (t.y.-b). *Nişanyan - Türkçe Etimolojik Sözlük*. Erişim: 19 Kasım 2019, https://www.nisanyansozluk.com/?k=anlatı

Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Arşiv. (t.y.). *Nişanyan - Türkçe Etimolojik Sözlük*. Erişim: 20 Kasım 2019, https://www.nisanyansozluk.com/?k=arşiv

Aydoğdu, N. (2018). Türk Basın Tarihinde İlk Resimli Dergi: Mirat. İçinde M. Uğur (Ed.), *Türk Basın Tarihi 2.Cilt* (ss. 913–944). Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.

Ayvaz, E. (2007). *Reşad Ekrem Koçu's İstanbul Ansiklopedisi; Or an Obsessive Collector's Attempt to Make His Private Narrative Public*. (Yüksek lisans tezi). Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Baker, U. (2010). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Baker, U. (2017). *Beyin Ekran*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Baker, U. (2018). *Yüzeybilim Fragmanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Balshaw, M., & Liam, K. (1999). Introduction: Urban Space and Representation. İçinde M. Balshaw & K. Liam (Ed.), *Urban Space and Representation* (ss. 1–21). London & Sterling & Virginia: Pluto Press.

Bann, S. (2013). *Distinguished Images: Prints and the Visual Economy in Nineteenth-Century France*. New Haven: Yale University Press.

Barthes, R. (2013). Rhetoric of the Image. İçinde N. Mirzoeff (Ed.), *Visual Culture Reader* (ss. 70–73). London & New York: Routledge.

Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Beegan, G. (2008). *The Mass Image: A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Benjamin, W. (1993a). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (1993b). *Son Bakışta Aşk* (A. Doğukan, H. Barışcan, N. Gürbilek, S. Yücesoy, O. Koçak ve İ. Savaşır, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, W. (2019). *Fotoğraf Yazıları* (B. Halaç ve T. Turan, Çev.). İstranbul: Kolektif Kitap.

Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek* (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Berman, M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi* (B. Peker ve Ü. Altuğ, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bleeckere, S. De, & Gerards, S. (2017). *Narrative Architecture: A Designer's Story*. New York.

Bora, T. (2017). *Cereyanlar: Türkiye'de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.

BOUN. (2019). *Osmanlı Kültür Tarihinde Servet-i Fünûn Dergisi*. Erişim: http://www.servetifunundergisi.com

Brummett, P. J. (2000). *Image and Imperialism in the Ottoman Revolutionary Press, 1908-1911*. New York: SUNY Press.

Cahit, H. (1897, 11 Haziran). Deniz Hamamında. *Servet-i Fünûn*, (326).

Coates, N. (2012). *Narrative Architecture*. West Sussex: Wiley.

Colomina, B. (1994). *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: The MIT Press.

Colomina, B. (2002). Architectureproduction. İçinde K. Rattenbury (Ed.), *This is not Architecture: Media Constructions* (ss. 207–221). London & New York: Routledge.

Condorelli, C., & Gibson, B. (2006). Mumbai City Dictionary. İçinde M. Miessen & S. Basar (Ed.), *Did Someone Say Participate?: An Atlas of Spatial Practice* (ss. 305–320). Cambridge, Massachusettes: The MIT Press.

Corbusier, L. (1999). *Bir Mimarlığa Doğru* (S. Merzi, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: The MIT Press.

Çelik, Z. (2004). *Şarkın Sergilenişi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Çelik, Z. (2015a). Biçimsel Düzen. İçinde Z. Çelik & E. Eldem (Ed.), *Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914* (ss. 218–219). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Çelik, Z. (2015b). Sıradan Modernitenin Fotoğrafını Çekmek. İçinde Z. Çelik & E. Eldem (Ed.), *Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914* (ss. 154–203). Koç Üniversitesi Yayınları.

Çelik, Z., & Eldem, E. (2015). *Camera Ottomana: Photography and Modernity in the Ottoman Empire, 1840-1914*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Çırakyan, D. (1896, 10 Temmuz). İstanbul'da Deniz Mevsimi. *Servet-i Fünûn*, (278).

Çırakyan, D. (1898, 23 Aralık). Rumeli Şimendiferinde Bir Cevelan. *Servet-i Fünûn*, (406).

Deleuze, G. (2001a). *Cinema 1: The Movement-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (2001b). *Cinema 2: The Time-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (2019). Bir Eksik Manifesto (İ. Uysal, Çev.). İçinde G. Deleuze & C. Bene, *Bindirmeler* (ss. 73–101). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2000). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* (Ö. Uçkan ve I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Derrida, J. (1995). *Archive Fever*. Chicago: University of Chicago Press.

Dickens, C. (2011). *İki Şehrin Hikayesi* (M. Arvas, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Didi-Huberman, G. (2002). Aby Warburg and the Archive of Intensities. İçinde R. Comay (Ed.), *Lost in the Archives* (ss. 217–233). Toronto and New York: Alphabet City & DAP.

Duman, H. (1999). *Ottoman Year-Books (Salnâme and Nevsal)*. İstanbul: Centre For Islamic History Art and Culture.

Duman, H. (2000). *Başlangıcından Harf Devrimine Kadar Osmanlı-Türk Süreli Yayınlar ve Gazeteler Bibliyografyası ve Toplu Kataloğu, 1828-1928*. Ankara: Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı.

Ersoy, A. A. (2016). Ottomans and the kodak galaxy: Archiving everyday life and historical space in ottoman illustrated journals. *History of Photography*, *40*(3), 330–357. doi:10.1080/03087298.2016.1215401.

Ersoy, A. A. (2017). Camdaki Hafıza: Ahmed Rasim, Fotoğraf ve Zaman. *İstanbul Araştırmaları Yıllığı*, (6), 193–204.

Fikret, T. (1898, 17 Haziran). Bisiklet. *Servet-i Fünûn*, (379).

Fikret, T. (1899, 30 Haziran). Tarlada. *Servet-i Fünûn*, (433).

Fotoğraf Makinesi. (1895, 6 Eylül). *Servet-i Fünûn*, (234).

Foucault, M. (1986). Of Other Spaces. *Diacritics*, (16), 22–27.

Foucault, M. (1998). Space, Knowledge and Power: Interview with Paul Rabinow. İçinde K. M. Hays (Ed.), *Architecture Theory Since 1968* (ss. 428–440). Cambridge: The MIT Press.

Foucault, M. (2002). *Archeology of Knowledge*. London & New York: Routledge.

Frisby, D. (2013). *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. London & New York: Routledge.

Fritzsche, P. (1996). *Reading Berlin 1900*. Cambridge: Harvard University Press.

Gervais, T. (2005). Imaging the world. L'Illustration: the birth of the French illustrated press and the introduction of photojournalism in the mid-19th century. *Medicographia*, *27*(1), 97–106.

Giannachi, G. (2016). *Archive Everything: Mapping the Everyday*. Cambridge, Massachusettes: The MIT Press.

Giedion, S. (2009). *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge: Harvard University Press.

Grasskamp, W. (2016). *The Book on the Floor: Andre Malraux and the Imaginary Museum*. Los Angeles: Getty Publications.

H., A. (1895a, 16 Ağustos). Havada Balonla Seyahat. *Servet-i Fünûn*, (231).

H., A. (1895b, 23 Ağustos). Paris'te Ulaşım. *Servet-i Fünûn*, (232).

Hatip. (1909, 3 Haziran). İstanbul Postası - Beyoğlu'nda Osmanlı Balon Uçuşu. *Servet-i Fünûn*, (939).

Heidegger, M. (1997). The Age of the World Picture. İçinde A. I. Tauber (Ed.), *Science and the Quest for Reality: Main Trends of the Modern World* (ss. 70–88). London: Palgrave Macmillan.

Heynen, H. (2003). Engaging Modernism. *Team 10 - between Modernity and the Everyday*, 21–32. Delft.

Heynen, H. (2011). *Mimarlık ve Modernite: Bir Eleştiri* (N. Bahçekapılı ve R. Öğdül, Çev.). İstanbul: Versus Kitap.

Hill, J. E., & R. Schwartz. (2015). *Getting the Picture: Visual Culture in the News*. London: Bloomsbury.

Hiz, G. (2019). The making of the 'new woman': narratives in the popular illustrated press from the Ottoman Empire to the new Republic (1890–1920s). *Early Popular Visual Culture*, *17*(2), 156–177. doi:10.1080/17460654.2019.1669062.

Hultzsch, A. (2017). 'To the great public': The Architectural Image in the Early Illustrated London News. *Architectural Histories*, *5*(1), 1–17. doi:10.5334/ah.268.

Hultzsch, A. (2018). Masthead. İçinde M. Hvattum & A. Hultzsch (Ed.), *The Printed and the Built: Architecture, Print Culture and Public Debate in the Nineteenth Century* (ss. 225–230). London: Bloomsbury.

Husserl, E. (1970). *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenology Philosophy*. Evanston: Northwestern University Press.

Huyssen, A. (2015). *Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film*. Cambridge, Massachusettes: Harvard University Press.

Hvattum, M., & Hultzsch, A. (2018). Introduction: A Storehouse of Ideas. İçinde M. Hvattum & A. Hultzsch (Ed.), *The Printed and the Built: Architecture, Print Culture and Public Debate in the Nineteenth Century* (ss. 1–23). London: Bloomsbury.

İhsan, A. (1891a, 2 Nisan). Elektrikle İcra-i Ziraat. *Servet-i Fünûn*, (3).

İhsan, A. (1891b, 16 Nisan). Cevv-i Havada Seyahat. *Servet-i Fünûn*, (5).

İhsan, A. (1891c, 20 Ağustos). Demir Yolu Tarihi. *Servet-i Fünûn*, (23).

İhsan, A. (1891d, 17 Eylül). Tophane. *Servet-i Fünûn*, (27).

İhsan, A. (1891e, 2 Ekim). Yer Altı Şimendiferleri. *Servet-i Fünûn*, (29).

İhsan, A. (1891f, 13 Kasım). Şanzelize. *Servet-i Fünûn*, (35).

İhsan, A. (1891g, 19 Kasım). Avrupa'da Velosiped Merakı. *Servet-i Fünûn*, (36).

İhsan, A. (1891h, 18 Aralık). Zürih'de Süt Fabrikası. *Servet-i Fünûn*, (40).

İhsan, A. (1892a, 2 Ocak). Avrupa'da Şimendifer Cinayeti. *Servet-i Fünûn*, (42).

İhsan, A. (1892b, 5 Şubat). Paris Haydutluğu. *Servet-i Fünûn*, (47).

İhsan, A. (1892c, 25 Mart). Amonyaklı Tramvay. *Servet-i Fünûn*, (54).

İhsan, A. (1892d, 6 Mayıs). Feshane-i Amire. *Servet-i Fünûn*, (60).

İhsan, A. (1892e, 6 Mayıs). Yeni Cami. *Servet-i Fünûn*, (60).

İhsan, A. (1892f, 27 Mayıs). Bursa Şimendiferi. *Servet-i Fünûn*, (63).

İhsan, A. (1892g, 10 Haziran). Ustand Deniz Hamamları. *Servet-i Fünûn*, (65).

İhsan, A. (1892h, 17 Haziran). Denizde Yüzmek. *Servet-i Fünûn*, (66).

İhsan, A. (1892i, 17 Haziran). Kristal Palas. *Servet-i Fünûn*, (66).

İhsan, A. (1892j, 17 Haziran). Yedikule. *Servet-i Fünûn*, (66).

İhsan, A. (1892k, 22 Temmuz). Mudanya-Bursa Şimendiferinin Resm-i Küşadı. *Servet-i Fünûn*, (71).

İhsan, A. (1892l, 19 Ağustos). Bir Seyahat. *Servet-i Fünûn*, (75).

İhsan, A. (1892m, 26 Ağustos). Yeni Bir Alet-i Sükut. *Servet-i Fünûn*, (76).

İhsan, A. (1892n, 9 Aralık). İzmir İncirleri. *Servet-i Fünûn*, (91).

İhsan, A. (1892o, 30 Aralık). New York'un Havai Şimendiferleri. *Servet-i Fünûn*, (94).

İhsan, A. (1893a, 17 Şubat). Bursa İpek Fabrikası. *Servet-i Fünûn*, (101).

İhsan, A. (1893b, 24 Şubat). Enstantane Fotoğraflar - Bayrampaşa Çiftliği. *Servet-i Fünûn*, (102).

İhsan, A. (1893c, 24 Mart). Hizmetkarlara Lüzum Kalmayacak. *Servet-i Fünûn*, (106).

İhsan, A. (1893d, 24 Mart). Tarlalarda Elektrik Kullanımı. *Servet-i Fünûn*, (106).

İhsan, A. (1893e, 30 Haziran). Ocak Dumanlarından Şikayet. *Servet-i Fünûn*, (120).

İhsan, A. (1893f, 14 Temmuz). Şikago'da Mişigan Gölü Sahili. *Servet-i Fünûn*, (122).

İhsan, A. (1893g, 18 Ağustos). Şikago Sergisi'nde Kısım-i Osmaniyye. *Servet-i Fünûn*, (127).

İhsan, A. (1893h, 13 Ekim). Şikago Sergisi'nde Ferri'nin Dönme Dolabı. *Servet-i Fünûn*, (135).

İhsan, A. (1893i, 13 Ekim). Velosiped. *Servet-i Fünûn*, (135).

İhsan, A. (1893j, 17 Kasım). Balon Tecrübeleri. *Servet-i Fünûn*, (140).

İhsan, A. (1893k, 24 Kasım). Takvimler ve Salnâmeler. *Servet-i Fünûn*, (141).

İhsan, A. (1893l, 22 Aralık). Fransa'da Bir Köprü İnşaatı Tasviri. *Servet-i Fünûn*, (145).

İhsan, A. (1894a, 19 Ocak). Osmanlı Tütünleri ve Reji İdaresi. *Servet-i Fünûn*, (149).

İhsan, A. (1894b, 2 Şubat). Manş Denizi Üzerinde Köprü İnşaatı. *Servet-i Fünûn*, (151).

İhsan, A. (1894c, 22 Haziran). Tiyatro Alemi. *Servet-i Fünûn*, (171).

İhsan, A. (1894d, 14 Eylül). Daf'i Kaza Makine. *Servet-i Fünûn*, (183).

İhsan, A. (1894e, 26 Ekim). Amerikan İnşaatı Demir Köprü. *Servet-i Fünûn*, (189).

İhsan, A. (1894f, 26 Ekim). Velosiped Muhtıra Namına Mezkur Heykel. *Servet-i Fünûn*, (189).

İhsan, A. (1894g, 21 Aralık). Kinetoskop. *Servet-i Fünûn*, (197).

İhsan, A. (1895a, 19 Temmuz). Deniz Banyosu. *Servet-i Fünûn*, (227).

İhsan, A. (1895b, 10 Ağustos). Derrace-i Süvaran. *Servet-i Fünûn*, (230).

İhsan, A. (1895c, 13 Aralık). Ziraat-i Osmaniyye. *Servet-i Fünûn*, (248).

İhsan, A. (1896a, 6 Mart). İstanbul Postası. *Servet-i Fünûn*, (260).

İhsan, A. (1896b, 6 Mart). Kinetoskop Hakkında. *Servet-i Fünûn*, (260).

İhsan, A. (1896c, 14 Ağustos). İstanbul Postası - Abdi ve Hasan Efendi Tiyatroları. *Servet-i Fünûn*, (283).

İhsan, A. (1896d, 11 Eylül). Bursa'dan İzmir'e Gidip Gelen Derrace-i Süvarlar. *Servet-i Fünûn*, (287).

İhsan, A. (1896e, 11 Eylül). Makri Köyünde Cevizlik. *Servet-i Fünûn*, (287).

İhsan, A. (1896f, 16 Ekim). Osmanlı Demiryolu Hattında Haydar Paşa'dan Konya'ya Cevelan. *Servet-i Fünûn*, (292).

İhsan, A. (1896g, 18 Aralık). İstanbul Postası. *Servet-i Fünûn*, (301).

İhsan, A. (1897a, 1 Ocak). İstanbul Postası. *Servet-i Fünûn*, (303).

İhsan, A. (1897b, 5 Şubat). Boğaziçi'nde Uygun Yere Köprü Teklifi. *Servet-i Fünûn*, (308).

İhsan, A. (1897c, 5 Mart). Balon Tecrübeleri. *Servet-i Fünûn*, (312).

İhsan, A. (1897d, 17 Eylül). Ayastefenos Çiftçileri. *Servet-i Fünûn*, (340).

İhsan, A. (1897e, 3 Aralık). İstanbul Postası. *Servet-i Fünûn*, (351).

İhsan, A. (1898a, 5 Ağustos). Kanatlı Velosiped. *Servet-i Fünûn*, (386).

İhsan, A. (1898b, 23 Eylül). Küçük Çekmece Fabrikasını Bir Ziyaret. *Servet-i Fünûn*, (393).

İhsan, A. (1898c, 23 Aralık). Almanya'da Asma Elektrikli Tramvay. *Servet-i Fünûn*, (406).

İhsan, A. (1899a, 20 Ocak). İstanbul Postası. *Servet-i Fünûn*, (410).

İhsan, A. (1899b, 27 Ocak). İstanbul Postası. *Servet-i Fünûn*, (411).

İhsan, A. (1899c, 24 Mart). Rumeli Şimendiferi Manzaralarından. *Servet-i Fünûn*, (419).

İhsan, A. (1899d, 29 Eylül). İstanbul Postası - Fonograf. *Servet-i Fünûn*, (446).

İhsan, A. (1900a, 5 Nisan). Şundan Bundan - Paris Sergisi. *Servet-i Fünûn*, (473).

İhsan, A. (1900b, 26 Nisan). Mersin'de Muhacırlar İçin İnşa Edilen Haneler. *Servet-i Fünûn*, (476).

İhsan, A. (1901a, 28 Mart). Köprüler. *Servet-i Fünûn*, (524).

İhsan, A. (1901b, 1 Ağustos). Yeni Balon Tecrübeleri. *Servet-i Fünûn*, (542).

İhsan, A. (1902a, 21 Ağustos). Haydar Paşa Rıhtımları. *Servet-i Fünûn*, (591).

İhsan, A. (1902b, 1 Eylül). Hicaz Demir Yolu İnşası. *Servet-i Fünûn*, (592–593).

İhsan, A. (1902c, 30 Ekim). Musahabe-i Sanaiye - Şimendiferlerde Sürat-i Seyir. *Servet-i Fünûn*, (601).

İhsan, A. (1902d, 31 Aralık). Ziraat Numune Çiftlikleri. *Servet-i Fünûn*, (610).

İhsan, A. (1903, 6 Ağustos). Ev Yapmak ve Kiralık Evler. *Servet-i Fünûn*, (641).

İhsan, A. (1904, 19 Mayıs). New York'un Yeni Asma Köprüsü. *Servet-i Fünûn*, (682).

İhsan, A. (1905a, 23 Mart). Spor - Londra'dan Paris'e Balonla. *Servet-i Fünûn*, (726).

İhsan, A. (1905b, 18 Mayıs). Semplon Tüneli İnşası. *Servet-i Fünûn*, (734).

İhsan, A. (1905c, 20 Temmuz). Paris'de Tahtelzemin Şimendiferler. *Servet-i Fünûn*, (743).

İhsan, A. (1905d, 10 Ağustos). Haneler Sergisi. *Servet-i Fünûn*, (746).

İhsan, A. (1906a, 22 Mart). Musahabe - Ayazmalar, Panayırlar. *Servet-i Fünûn*, (778).

İhsan, A. (1906b, 22 Mart). Otomobille Tarla Sürmek. *Servet-i Fünûn*, (778).

İhsan, A. (1906c, 26 Nisan). Musahabe - Balıklı Panayır. *Servet-i Fünûn*, (783).

İhsan, A. (1906d, 26 Nisan). Musahabe - Kağıthane. *Servet-i Fünûn*, (783).

İhsan, A. (1906e, 5 Temmuz). Sokak Tozlarına Karşı. *Servet-i Fünûn*, (793).

İhsan, A. (1906f, 12 Ağustos). Musahabe - Denize Girmek, Yüzmek. *Servet-i Fünûn*, (797).

İhsan, A. (1906g, 23 Ağustos). Londra'da İki Katlı Sokaklar. *Servet-i Fünûn*, (800).

İhsan, A. (1906h, 20 Aralık). Bir Derace-i Süvar ile Bir Köylü. *Servet-i Fünûn*, (817).

İhsan, A. (1907a, 17 Ocak). Paris Şehri İçinde Şimendiferler. *Servet-i Fünûn*, (821).

İhsan, A. (1907b, 7 Şubat). Musahabe - Karnaval, Balolar ve Rakslar. *Servet-i Fünûn*, (824).

İhsan, A. (1907c, 21 Şubat). Musahabe - Sokak Manzaraları. *Servet-i Fünûn*, (826).

İhsan, A. (1907d, 19 Mart). İnşatta Bir Tarz-ı Cedid. *Servet-i Fünûn*, (882).

İhsan, A. (1907e, 20 Haziran). Nice Şehrinde Deniz Kenarında. *Servet-i Fünûn*, (843).

İhsan, A. (1907f, 8 Ağustos). Musahabe - İstirahat Günleri. *Servet-i Fünûn*, (850).

İhsan, A. (1907g, 8 Ağustos). Musahabe - Panayırlar. *Servet-i Fünûn*, (850).

İhsan, A. (1907h, 15 Ağustos). Musahabe - Madam Rays ve Sokak Gürültüleri. *Servet-i Fünûn*, (851).

İhsan, A. (1907i, 5 Eylül). Almanya'da Kadın İşçiler. *Servet-i Fünûn*, (854).

İhsan, A. (1907j, 5 Aralık). Musahabe - Evlerimizin İçi. *Servet-i Fünûn*, (867).

İhsan, A. (1908a, 30 Ocak). Apartmanları Gezen Bir Kadın. *Servet-i Fünûn*, (875).

İhsan, A. (1908b, 23 Nisan). Milet Harabelerinde Yeni Hafriyat. *Servet-i Fünûn*, (887).

İhsan, A. (1908c, 4 Haziran). Musahabe - Müzeler ve Sergiler. *Servet-i Fünûn*, (893).

İhsan, A. (1909, 10 Haziran). Avrupa'da Balon Tecrübeleri. *Servet-i Fünûn*, (940).

İhsan, A. (1912, 18 Nisan). İstanbul Postası. *Servet-i Fünûn*, (1089).

İhsan, A. (2007). *Avrupa'da Ne Gördüm*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

İhsan, A. (2012). *Matbuat Hatıralarım (1888-1914)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Jenks, C. (1977). *The Language of Post-Modern Architecture*. New York: Rizzoli.

Kapak. (1919, 27 Mart). *Büyük Mecmua*, (4).

Kavcar, C. (2016). *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.

Kazım, H. (1899, 12 Mayıs). Bağlar Arasında. *Servet-i Fünûn*, (426).

Koçu, R. E. (1958). *İstanbul Ansiklopedisi - Birinci Cilt*. İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi, Neşriyat ve Kolektif Şirketi.

Koloğlu, O. (1992). *Basınımızda Resim ve Fotoğrafın Başlaması*. İstanbul: Engin Yayınları.

Koloğlu, O. (2010). *Osmanlı Döneminde Basın Teknikleri ve Araçları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.

Kracauer, S. (1966). Time and History. *History and Theory*, *6*(6), 65–78.

Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü* (O. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Kubler, G. (1962). *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven and London: Yale University Press.

Leavitt, A. (1961). What are archives? *American Archivist*, *24*(2), 175–178.

Lefebvre, H. (1992). *The Production of Space*. Malden: Blackwell.

Lefebvre, H. (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat* (I. Gürbüz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Lefebvre, H. (2017). *Ritimanaliz: Mekan, Zaman ve Gündelik Hayat* (A. L. Batur, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Leslie, E. (2019). Walter Benjamin ve Fotoğrafın Doğuşu (B. Halaç ve T. Turan, Çev.). İçinde *Fotoğraf Yazıları* (ss. 7–73). İstanbul: Kolektif Kitap.

Lewis, B. (2002). *The Emergence of Modern Turkey*. Oxford: Oxford University Press.

Lipstadt, H. (1982). Early Architectural Periodicals. İçinde R. Middleton (Ed.), *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture* (ss. 50–58). Cambridge: The MIT Press.

Logo. (1874). *Musavver Medeniyet*, (8).

Lyotard, J.-F. (1994). *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor* (A. Çiğdem, Çev.). Ankara: Vadi Yayınları.

Malraux, A. (1974). *The Voices of Silence*. St Albans: Paladin.

Matossian, M. (1994). Ideologies of Delayed Development. İçinde A. Smith & J. Hutchinson (Ed.), *Nationalism* (ss. 218–225). Oxford: Oxford University Press.

Mert, N. (2011). Nurullah Ataç ve Öz Türkçecilik. İçinde M. Ş. Onaran & İ. Çelik (Ed.), *Nurullah Ataç* (ss. 277–284). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Miessen, M., & Basar, S. (2006). Introduction: Did We Mean Participate or Did We Mean Something Else? İçinde M. Miessen & S. Basar (Ed.), *Did Someone Say Participate?: An Atlas of Spatial Practice* (ss. 22–29). Cambridge, Massachusettes: The MIT Press.

Modern. (t.y.). *Nişanyan - Türkçe Etimolojik Sözlük*. Erişim: 20 Kasım 2019, https://www.nisanyansozluk.com/?k=modern

Munslow, A. (2000). *Tarihin Yapısökümü* (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

nGbK. (2018). *Floating Utopias*. Erişim: https://archiv.ngbk.de/en/projekte/floating-utopias

NP(Q)NZ. (1874, 25 Kasım). Karikatür. *Hayal*, (119).

NP(Q)NZ. (1875, 16 Ocak). Karikatür. *Hayal*, (134).

Nuhoğlu, M. (2012). *Servet-i Fünûn Dergisi'nde Türk Sanatı: Şehir ve Mimari*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

Ong, W. J. (1995). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi* (S. P. Banon, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Parla, J. (1990). *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Parrika, J. (2012). *What is Media Archeology?* Cambridge: Polity Press.

Patt, T. (2010). The Collective Image: Form, Figure and the Future. İçinde E. Choi & M. Trotter (Ed.), *Architecture at the Edge of Everything Else* (ss. 137–150). Cambridge, Massachusettes: The MIT Press.

Paz, O. (1974). *The Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to Avant-Garde*. Cambridge: Harvard University Press.

Pinguet, C. (2015). Constantin Guys: "Modern Hayatın Ressamı" ve The Illustrated London News'da Muhabir Çizer. *İstanbul Araştırmaları Yıllığı*, (4), 147–157.

Psarra, S. (2009). *Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning*. New York: Routledge.

R., A. (1891, 4 Aralık). Tren Kazaları. *Servet-i Fünûn*, (38).

Rasim, A. (1891, 28 Mayıs). Fotoğrafım. *Servet-i Fünûn*, (10).

Rasim, A. (1892, 5 Temmuz). Eyyam-ı Mesai. *Servet-i Fünûn*, (69).

Rasim, A. (1893, 11 Ağustos). Sanayi ve Nisvan. *Servet-i Fünûn*, (126).

Rasim, A. (2007). *Şehir Mektupları*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Redhouse, J. W. (1880). *Redhouse's Turkish Dictionary*. London: Bernard Quaritch.

Refik, M. (1862). Mukaddime. *Mir'at*.

Refik, M. (1863). Sergi-i Umumi-i Osmani. *Mir'at*.

Rogoff, I. (1998). Studying Visual Culture. İçinde N. Mirzoeff (Ed.), *Visual Culture Reader* (ss. 24–36). London & New York: Routledge.

Sadık, M. (1892, 2 Aralık). Bir Şehir Numunesi. *Servet-i Fünûn*, (90).

Sadık, M. (1893a, 13 Ocak). Tahtadan Kaldırımlar. *Servet-i Fünûn*, (96).

Sadık, M. (1893b, 21 Nisan). Musahabe-i Fenniye - Camdan Haneler. *Servet-i Fünûn*, (110).

Sadık, M. (1893c, 15 Eylül). Yürüyen Haneler. *Servet-i Fünûn*, (131).

Sadık, M. (1894a, 12 Ocak). Avrupa'dan Amerika'ya Şimendifer. *Servet-i Fünûn*, (148).

Sadık, M. (1894b, 10 Ağustos). Paris'in 1900 Sergisi ve Makineler Asrı. *Servet-i Fünûn*, (178).

Sadık, M. (1894c, 7 Eylül). Musahabe-i Fenniye - Şehirlerin Tenviri İçin Balonlardan İstifade. *Servet-i Fünûn*, (182).

Sadık, M. (1894d, 5 Ekim). Musahabe-i Fenniye - Velosipetçilik. *Servet-i Fünûn*, (186).

Sadık, M. (1894e, 28 Aralık). Vesait-i Nakliyye-i Müstakbele. *Servet-i Fünûn*, (198).

Sadık, M. (1895a, 19 Nisan). Yer Altında Bir Daire. *Servet-i Fünûn*, (214).

Sadık, M. (1895b, 14 Haziran). Büyük Şehirlerle Kasabalar ve Köyler. *Servet-i Fünûn*, (222).

Sadık, M. (1895c, 4 Ekim). Müzelerden İstifade. *Servet-i Fünûn*, (238).

Sadık, M. (1896a, 6 Mart). Musahabe-i Fenniye - Köylülerle Şehirlilerin Mukayesesi. *Servet-i Fünûn*, (260).

Sadık, M. (1896b, 17 Temmuz). 1900 Sergisi. *Servet-i Fünûn*, (279).

Sadık, M. (1896c, 17 Temmuz). Tramvaylarda Vasıta-i Hareket. *Servet-i Fünûn*, (279).

Sadık, M. (1896d, 11 Eylül). Musahabe-i Fenniye - Denize Kimler Girmeli? *Servet-i Fünûn*, (287).

Sadık, M. (1898, 23 Aralık). Musahabe-i Fenniye - Memleketimiz ve Ziraat. *Servet-i Fünûn*, (406).

Schwartz, V. R., & Przyblyski, J. M. (2004). Visual Culture's History: Twenty-First Century Interdiciplinarity and Its Nineteenth-Century Objects. İçinde V. Schwartz & J. Przyblyski (Ed.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader* (ss. 3–14). New York & London: Routledge.

Semley, J. (2016, 11 Aralık). Ballad of a Bin Man: A.J. Weberman, the man who says he's behind Bob Dylan's Nobel Award for Literature. *Salon*. Erişim adresi: https://www.salon.com/2016/12/10/ballad-of-a-bin-man-a-j-weberman-the-man-who-says-he-is-behind-bob-dylans-nobel-award-for-literature

Sezai, S. (2018). *Küçük Şeyler* (S. Bora, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Shohat, E., & Stam, R. (1998). Narrativizing Visual Culture. İçinde N. Mirzoeff (Ed.), *Visual Culture Reader* (ss. 37–59). London & New York: Routledge.

Simmel, G. (1996). Metropol ve Zihinsel Yaşam. *Cogito*, *8*, 81–89.

Sinnema, P. (1998). *Dynamics of the Pictured Page: Representing the Nation in the Illustrated London News*. Aldershot: Ahgate.

Stensrud, I. T. (2018). *The Magazine and the City: Architecture, Urban Life and the Illustrated Press in Nineteenth-Century Christiania*. (Doktora tezi). The Oslo School of Architecture and Design, Oslo.

Stokes, M. (2002). Gündelik Yaşamı Tanımak. İçinde D. Kandiyoti & A. Saktanber (Ed.), *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat* (ss. 321–336). İstanbul: Metis Yayınları.

Stoner, J. (2012). *Toward A Minor Architecture*. Cambridge, Massachusettes: The MIT Press.

Şentürer, A. (2008). Zaman ve Mekanın Genişleme Aralığı Olarak "Sınır Boyları". İçinde A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber, & F. Uz (Ed.), *Zaman-Mekan* (ss. 186–203). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Tavares, A. (2016). *The Anatomy of the Architectural Book*. Zurich: Lars Müller.

Tepedelenlizade, T. L. (1896, 28 Şubat). Velosiped Hatıraları. *Servet-i Fünûn*, (259).

Tschumi, B. (1977). *Advertisements for Architecture*. Erişim adresi: http://www.tschumi.com/projects/19/#

Turk, S. (2010). Tabling Ecologies and Furnishing Performance. İçinde L. Tilder & B. Blohstein (Ed.), *Design Ecologies: Essays on the Nature of Design* (ss. 114–129). New York: Princeton Architectural Press.

Uyanık, S. (2013). *Osmanlı Bilim Kurgusu: Fenni Edebiyat*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yalman, A. E. (2018). *Modern Türkiye'nin Gelişim Sürecinde Basın, 1831-1913*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yazıcı, N. (2015). Vakay-i Mısriye Üzerine Birkaç Söz. *Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, *2*(2), 267–278.

ÖZGEÇMİŞ



Ad-Soyad **:** Gürbey Hiz

Doğum Tarihi ve Yeri **:** 1986 - Bursa

E-posta **:** gurbeyhiz@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** **:** 2008, İ.T.Ü., Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü
- **Yükseklisans** **:** 2013, İ.T.Ü., Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı

MESLEKİ DENEYİMLER:

- 2017 yılından itibaren Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık bölümünde Araştırma Görevlisi olarak görev alır.
- 2018 yılından itibaren 'Reşad Ekrem Koçu: Tamamlanmamış Bir İstanbul Ansiklopedisi' adlı araştırma projesinde Araştırmacı olarak görev alır.

DOKTORA TEZİNDEN TÜRETİLEN YAYINLAR:

- **Hiz G.** 2019. The Making of the "New Woman": Narratives in the Popular Illustrated Press from the Ottoman Empire to the New Republic (1890-1920s). *Early Popular Visual Culture*, (17)2, 156-177. doi:10.1080/17460654.2019.1669062.
- **Hiz G.** 2018. What Modern Eye Displays: "Cineramic" Narrations of Social Space. *AMPS Conference 14 - Moving Images, Static Spaces,* Nisan 12-13, 2018 İstanbul, Türkiye.
- **Hiz G.** 2018. İnşaatta Bir Tarz-ı Cedid. *Betonart*. 57, 14-19.