

İpek Türel

İstanbul Açık Şehir

KENTSEL MODERNLİĞİN
ENDİŞELERİNİ SERGİLEMEK



metis

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

İpek Türelİ

İstanbul Açık Şehir

Kentsel Modernİtenİn' Endİşelerini Sergilemek

McGill Üniversitesi Peter Guo-hua Fu Mimarlık Okulu'nda doçenttir. 2016'da mekânsal adalet ve mimarlık üzerine olan çalışmalarından dolayı Kanada Araştırma Kürsüsüne seçilmiştir. Yakın zamandaki araştırma alanları arasında düşük gelirli konutlar ve katılımcı tasarım, sivil protesto ve kentsel tasarım tarihi yer almaktadır. Kampüs tarihi üzerindeki çalışmaları Kanada Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Konseyi (SSHRC), Toplum ve Kültür Alanında Quebec Araştırma Fonu (FRQSC) ve Kanada İnovasyon Kurumu'ndan destek aldı. Kentin fotoğraf, film, sergi ve müzelerde gösterilmesi üzerine çok sayıda yayını bulunmaktadır. İstanbul üzerine yaptığı araştırmalar, Graham Vakfı da dahil olmak üzere çeşitli burs ve fonlarla ödüllendirildi. Yayınları arasında ortak editörlüğünü yaptığı *İstanbul Nereye?* (Metis, 2011) kitabı bulunmaktadır.



Metis Yayınlan
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 43544

İstanbul Açık Şehir
Kentsel Modernitenin Endişelerini Sergilemek
İpek Türelİ

© İpek Türelİ, 2018
© Metis Yayınlan, 2021

İlk Basım: Eylül 2021

Yayıma Hazırlayanlar:
Semih Sökmen, Özde Duygu Gürkan

Kapak Fotoğrafı: Panaroma 1453 için yapılmış
temsili resim, fotoğraf: Orhan Kolukısa.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 44865

ISBN-13: 978-605-316-234-6

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

İpek Türeli

İstanbul Açık Şehir

KENTSEL MODERNİTENİN
ENDİŞELERİNİ SERGİLEMEK



metis

***Annem Gülhan Karaörs Türelî
ve babam Alptan Türelî'ye***

İçindekiler

Teşekkür 11

**1 Giriş: Şehrin Geleceğini Farklı Geçmişlerinin
Kolajında Aramak 19**

2 Fotoğraflarla “Eski İstanbul”u Hayal Etmek 41

3 Sinemasal Şehir 82

4 Şehri Sergilemek 118

5 Şehri Modellemek 153

6 Fetih Panoraması 183

7 Sonuç: Açık Şehre Sığınmak 221

Kaynakça 229

Dizin 249

Teşekkür

BU KİTABIN önemli bir kısmı 2008’de California Üniversitesi Berkeley’nin mimarlık programında tamamladığım doktora çalışmama dayanmakla beraber, geçen yıllar içinde gerek hocalarımın, mentörlerimin, meslektaşlarımla Berkeley, Brown ve McGill üniversitelerindeki öğrencilerimin yorum ve katkılarıyla, gerekse çeşitli akademik toplantılarda yaptığım konuşmalar ve yayımladığım akademik makaleler sayesinde yeni bir soluk kazandı.

Saha çalışmamın çoğunu 2005-7 yılları arasında, tam zamanlı öğretim elemanı olarak çalışmaya başladıktan sonra da 2011’e değin yaz aylarında İstanbul’da gerçekleştirdim. Saha çalışmam arşiv taraması, mülakat ve bizzat mekân analizi içeriyordu. Arşiv çalışmasının çoğunu İstanbul Büyükşehir Belediyesi’ne bağlı Atatürk Kitaplığı’nda gazete ve popüler dergileri bilfiil tarayarak gerçekleştirdim. Bunun dışında İTÜ, Boğaziçi gibi diğer yerel üniversitelerin, Tarih Vakfı, Mimarlar Odası İstanbul Şubesi, İKSV gibi çeşitli kurumların kütüphanelerinden, arşivlerinden ve zaman zaman da mülakat yaptığım kişilerin şahsi arşivlerinden faydalandım. Birkaç teze yeteceğini düşündüğüm malzeme topladıktan sonra bunları süzmek, bu kitapta okuyacağınız anlatıyı oluşturmak uzun bir süre aldı. Sonuç tez araştırmama başlarken hayal ettiğimden çok daha mütevazı ama odaklanmış bir çalışma oldu.

Kitapta ele aldığım konular kentin görsel temsillerine yönelik ilgilim bağlamında ortaya çıktı; bu ilgilim de ilk önce İstanbul Teknik Üniversitesi’nde 1990’ların ilk yarısında, sonra Londra’daki Architectural Association’da aldığım mesleki mimarlık eğitimi sürecinde şekillendi. 1990’lı yıllarda İstanbul’da müze tartışmaları hararetlenmişti: Bir yandan yeni nesil özel müzeler açılırken bir yandan da –

Schöning'in öğrencileri alışlagelmiş mimarlık eğitimi sürecindeki gibi bina tasarlamak yerine mimari proje(ksiyon) olarak filmler yapıyorlardı. Schöning buna "sinemasal mimarlık" (*cinematic architecture*) diyordu. Bu grupta ben de kısa filmler yapmaya başladım. Dahası, yine AA'da şimdilerde İngiltere'nin en önemli mimari (sanaatsal) atölyelerinden biri sayılan muf art/architecture'ın kurucu ortakları da ders veriyorlardı: Katherine Clark film yapmayı öğretiyordu; Katherine Schonfield mimarlık ve film üzerine seminerler veriyordu. Diploma projem sırasında ise eski NATO (Narrative Architecture Today) üyeleri Carlos Villanueva Brandt ve Robert Mull ile Diploma 10 grubuyla çalışma fırsatı buldum. Villanueva Brandt ve Mull bu birimi Nigel Coates'tan, o da Bernard Tschumi'den devralmıştı. Tschumi'nin Türkçeye "olay-kentler" olarak çevrilen *event-cities* kavramını temel alan bu grupla çalışırken ben de "mimarlığın sadece mekân ve biçimle değil, aynı zamanda olay, eylem ve mekânda olanlarla da ilgili" olduğu konusunda ikna olmuşum (*The Manhattan Transcripts*, 1976-81, Tschumi).

California Üniversitesi Berkeley'de yaptığım doktora sırasında Nezar AlSayyad ve Greig Crysler disiplini anlama şeklimi dönüştürdüler, gerek yoğun ilgi gören etkileyici seminerleriyle gerekse tez danışmanlarım ve akıl hocalarım olarak mükemmel rol modelleri oldular. *Cinematic Urbanism* (Sinemasal Şehircilik; 2006) başlıklı bir kitabı da olan AlSayyad fikirlerimin hem en büyük destekçisi hem de, örneğin bu konuyu neden İstanbul üzerinden çalışmak istediğimi en çok sorgulayan kişiydi. Bu proje süresince cömertliği ve tez aşamasından beri bunu bir kitaba çevirmem konusunda beni teşvik ettiği için kendisine teşekkür ediyorum. California Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Merkezi'nin uzun yıllar başkanlığını yapan AlSayyad, bölgeye dair çalışmaları ve bunların sınırlarını iyi biliyordu ve benim çalışmamın bölge ve ülke çalışmalarıyla ilgilenmeyen daha geniş bir okur kitlesine de hitap etmesi yönünde beni hep uyarıyordu. Greig Crysler ise beni sinemasal kent üzerine olan odağımı genişletmeye, çoklu alanlarda kent temsillerini incelemeye yönlendirdi. Küreselleşme ve kentlerin dönüşümü, müzeler ve ulusal kimlik üzerine verdiği yüksek lisans seminerleri bu proje için biçimlendirici oldu. Bu kitapta araştırdığım ve incelediğim birçok fik-

rin tohumları Crysler'in seminerlerinde yazdığım kâğıtlarda atıldı. Onun ayrıntılı geribildirimleri ve (karşılayabildiğim ölçüde) yüksek standartları bu çalışmayı daha anlamlı bir çaba haline getirdi. Mimarlık disiplini dışından, Deniz Göktürk ile çalışabildiğim için çok şanslıyım. Göktürk'ün sinema, kimlik ve göç üzerine disiplinlerarası çalışmaları film araştırmaları için öncü olurken benim için de ilham vericiydi. Kendisine çalışmama olan ilgisi, her aşamasındaki katılımı ve desteği için özel olarak teşekkür ederim. Birkaç örnek vermek gerekirse, Ara Güler'in fotoğraflarına derinlemesine bakmamı tez çalışmamın henüz başlarında Göktürk önermişti. Doktora çalışmamı tamamladığımda, Deniz Göktürk ve antropolog Levent Sosyal ile beraber Berkeley'de herkese açık "Orienting Istanbul" konferansını düzenleme fırsatı bulduk; bu konferanstan yapılan bir seçki Routledge'in Planlama, Tarih ve Çevre dizisinden *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?* (2010) başlığıyla çıktı, sonrasında Türkçeye çevrilerek *İstanbul Nereye?* (2011) başlığıyla Metis Yayınları tarafından basıldı.

Berkeley'deki birkaç hocam ve meslektaşım bu çalışmanın gelişiminin ilk evrelerindeki düşüncelerime ışık tuttular: Öğretim üyeleri Chris Berry, Sibel Bozdoğan, Kathleen James-Chakraborty ve Andy Shanken'ı, doktora programındaki arkadaşlarım Gökçe Kınayoglu, Susanne Cowan, Lynne Horiuchi, Sara Lopez ve Avigail Sachs'ı, film ve medya profesörü Anne Nesbet tarafından koordine edilen, Townsend Center'a bağlı Görsel Kültür Çalışma Grubu üyelerini anmak isterim.

Doktoramı tamamladıktan sonra çalışmalarına Brown Üniversitesi'nin beşeri bilimler merkezinde devam ettim. Burada her hafta başka bir katılımcı kapalı toplantılarda kendi araştırmasını sunuyordu. Bu gruptaki akademisyen arkadaşlarıma cömert ve daima yapıcı geribildirimleri için minnettarım. Onların çalışmalarını okumak, dinlemek, tartışmak da beni çeşitli yönlerden teşvik etti. Doktora sonrası grubumdan İpek A. Çelik, Yukiko Koga, Rina Bliss, Bianca Dahl, Betsey Biggs, Ian Straughn, Rachel Price, Adrián López Denis, Lorenzo Benadusi, Syed Nauman Naqvi, Rivi Handler-Spitz, Silvia Valisa, Shiva Balaghi, Stephen Groening ve Katherine Smith'e ve öğretim üyeleri Dana Griskay, Marcyn Brink-Danan, Herve Vanel,

Engin Akarlı, Rebecca Molholt, Dietrich Neumann ve merkezin direktörü Michael Steinberg'e içtenlikle teşekkür ederim. Bu meslektaşlarımla rehberliği çalışmamın farklı disiplinlerden gelen okurlara hitap edebilmesi yönünde önemli katkılar sağladı.

Doktora sonrasında Brown Üniversitesi Sanat ve Mimarlık Tarihi Bölümü'nde dersler verdim. Öğretim üyeleri Dietrich Neumann, Douglas Nickel, Dian Kriz, Evelyn Lincoln ve Sheila Bonde bu öğrencilikten öğretmenliğe geçiş döneminde çok yardımcı oldular. Neumann doğrudan doktoramla ilgili dersler tasarlamam yönünde beni teşvik etti. Bu bölüm için geliştirdiğim, "Kentsel Modernite ve Ortadoğu Kentleri", "Modern İstanbul", "Minyatür Dünyalar" başlıklı seminerlerde inanılmaz çalışkan ve şevkli öğrencilerle çalışma fırsatı buldum. Onların heves ve ilgisi beni de heyecanlandırdı. Brown Üniversitesi'nden sonra, MIT'nin Mimarlık Bölümü'nde Aga Khan Programı'nda doktora sonrası araştırmama devam ettim; panorama üzerine olan son bölümü geliştirip sundum. Bu programın direktörü Nasser Rabbat'a desteğinden dolayı teşekkür ederim.

Kitabın ikinci bölümünde bulacağınız malzeme önce *History of Photography* (2010) dergisinde basıldı; sonra da bu makaleyi Derya Özkan tarafından derlenen ve Transcript Verlag'dan çıkan *Cool Istanbul: Urban Enclosures and Resistances* (Havalı İstanbul: Kentsel Kuşatma ve Direnişler; 2014) başlıklı kitapta bir bölüm olarak geliştirdim. Üçüncü bölümün kısa bir versiyonu, "İstanbul in Black and White: Cinematic Memory" (Siyahbeyaz İstanbul: Sinemasal Hafıza) başlığıyla, The Smithsonian Institution'ın Freer ve Sackler Sanat Galerisi tarafından çıkarılan hakemli dergi *Ars Orientalis*'in çevrimiçi bileşeni olarak yayımlandı ve bu kurumun web sitesinden erişilebiliyor. Aynı bölümün bir kısmını da Özlem Köksal tarafından derlenen *World Film Locations, Istanbul*'daki (Dünya Film Mekânları, İstanbul; 2012) "Beyoğlu/Pera on a Cinematic Map of Istanbul" (Sinemasal İstanbul Haritasında Beyoğlu/Pera) başlıklı yazımda kullandım. Dördüncü bölüm *European Journal of Turkish Studies* dergisinde misafir editör Muriel Girard tarafından "Heritage Production in Turkey: Actors, Issues, and Scales" (Türkiye'de Miras Üretimi: Aktörler, Meseler ve Ölçekler; 2014) başlığıyla

derlenen özel sayıda yer aldı. Beşinci bölüm *Traditional Settlements and Dwellings Review* (2004) dergisinde makale ve Deniz Göktürk ve Levent Soysal ile beraber derlediğimiz *İstanbul Nereye?* (2011) başlıklı kitapta bir bölüm olarak yayımlandı. Bu hakemli yayınların titiz değerlendirme süreçleri, bölümleri çarpıcı bir şekilde geliştirdi ve konuya odaklanmama yardımcı oldu. Anonim dergi hakemlerine ve editörlere emekleri için minnettirim. MIT, UC Berkeley, UC Santa Cruz Illinois Üniversitesi Urbana-Champaign, Binghamton Üniversitesi, New York Üniversitesi, Boğaziçi Üniversitesi, McGill Üniversitesi Planlama Okulu, Smithsonian gibi kurumlarda davetli olarak yaptığım konuşmalarda aldığım geribildirimler argümanlarımı daha da geliştirmeme yardımcı oldu. İpek A. Çelik ve Levent Sosyal bölümlerin en son versiyonları konusunda çok değerli düzenleme önerilerinde bulundular. Bu uzun süreçteki destekleri ve arkadaşlıkları için müteşekkirim.

Bu kitap için fonlar, araştırma aşamasında UC Berkeley'den, (Graham Foundation'ın) Carter Manny doktora bursundan ve Orta-doğu Araştırma Yarışması'ndan (MERC), Brown Üniversitesi ve Andrew Mellon Vakfı'ndan ve MIT'nin Aga Khan Programı'ndan geldi. McGill Üniversitesi'nin yeni öğretim üyesi fonu, metnin yayıma hazırlanmasında David Moffat'tan yardım almamı mümkün kıldı. Araştırma asistanım Hadi Madwar haritaları çizdi. Bu kitabı Ashgate Publishing adına kabul eden mimarlık dizisi editörü Valerie Rose'a sabrı ve desteği için teşekkür ederim. Ashgate daha sonra Routledge bünyesine katıldığından, metni Routledge'in coğrafya dizisi editörü Faye Leerink devraldı.

Kitabın Routledge yayınevinden 2018 yılında çıkan ilk baskısında, okuru Türkiye tarihine aşina olan, kent ve görsel kültür alanına ilgi duyan biri olarak hayal etmeye; Türkiye araştırmalarındaki tipik siyasi ve tarihi genelleyici açıklamalardan kaçınmaya çalışmıştım. Ama Türkçeye çevirirken daha da filtreden geçirmem gerekti. Çeviri süreci kitaplaştırma süreci kadar uzun sürmese de yine epey vakit aldı; bu süreçte araştırma asistanım Melis Çağan gerek referansların Türkçe baskılarında künye bilgisini bulma gerekse bir öntaslak hazırlama konusunda yardımcı oldu. Çeviri süreci yazdıklarımı kelime kelime, cümle cümle, paragraf paragraf düşünmemi sağladı. Ki-

tabı Türkçeleştirmek, çeviri pratiğim olmadığı için tahmin etmediğim nebze de meşakkatli ama anlamlı olduğuna inandığım bir süreç oldu. İstanbul'a dair bir kitabın Türkiye'de Türkçe çıkması, okuruna erişmesi açısından çok daha kıymetli. Bu sebeple Metis kurucu ortakları ve yayıncı Müge Gürsoy Sökmen ve Semih Sökmen'e, bu kitabı Türkçe yayımlama konusundaki destekleri için minnettarım. Metis çalışanlarına emekleri için, Semih Sökmen'e çeviri konusunda bana verdiği tavsiyeler ve yardımları için ayrıca teşekkür ederim.

Bu kitabı anne babam Gülhan Karaörs Türeli ve Alptan Türeli'ye ithaf ediyorum. Kendileri mimarlık, inşaat ve planlama alanında pratisyen olsalar da –veya belki de bunun etkisiyle– iki çocuklarını da akademik çalışmaya yönelttiler ve desteklediler. Çocukken şehri sık sık onların şantiye ve bürolarına giderek deneyimlememin, bu bürolarda İstanbul'un planlama ve diğer mimari ve kentsel sorunlarına, henüz duyduklarımı formüle edemeyeceğim yaşlarda kulak misafiri olmamın bu projeyi bilinçaltımda şekillendirdiğini düşünüyorum. Farklı şehirlerde, ve hatta farklı kıtalarda dört mimarlık okulunda geçen çalışmalarım bana maddi manevi destek oldular; zorlukların değerini bilmeyi, bunları üretkenliğe dönüştürmeyi telkin ettiler. Ağabeyim Ufuk Türeli akademik alanda çıtayı hep yüksek tutarak bana örnek olmanın yanı sıra, doktora sürecimde ve kariyer seçimlerimde çok değerli deneyimleriyle rehberlik etti. Eşim Gökçe Kınayoglu'na bu projenin her aşamasında entelektüel ve manevi desteğini esirgemediği için minnettarım. Aynı doktora programında okumanın da sonucu olarak, birçok fikri onunla gündelik sohbetlerimiz esnasında veya taslakları müzakere ederken geliştirdim; öyle ki onun bu projedeki entelektüel katkılarını kendiminkilerden seçip ayırmam mümkün değil. Önceleri iki başımıza, sonra çocuklarımızla, şehirler değiştirip hayatımızı paketleyip açarak geçen onca yıl içinde onun bu projeye olan inancı benimkini ayakta tuttu.

Giriş

Şehrin Geleceğini Farklı Geçmişlerinin Kolajında Aramak

İSTANBUL'DA geçmiş her an her yerde kolayca deneyimlenebilir. Sadece şehrin her köşesinde anıtlarla, tarihi eserlerle karşılaşabileceğiniz için değil, aynı zamanda sürekli geçmişe dair doğaçlamalar yapıldığı için de geçmiş günümüz İstanbulu'nda adeta hep hazır ve nazırdır. Bu doğaçlamalara çarpıcı bir örnek vermek gerekirse, İstanbul'un 2010 Avrupa Kültür Başkenti (AKB) olmasını kutlamak için hazırlanan ilanlardan birinde, Atatürk Kültür Merkezi'nin yerine Haydarpaşa Tren Garı yerleştirilmişti (bkz. Şekil 1.1). Fotomontajla yapılmış bu tür görseller İstanbul'un çeşitli yerlerinde ve medyada çoğaltılmıştı. Bu kampanya dahilinde Türkiye içinde ve dışında sergilenmek üzere yapılan görseller birbirinden farklıydı. Dış kampanya afişleri fotoğrafçı Rainer Stratmann tarafından çekilmiş, çekici ama karanlık, monokromatik geniş açılı tarihi yarımada silüetleri içeriyordu. Yerel kampanya için yapılan afişlerde ise tanınmış tarihi binalar yerlerinden sökülüp –Taksim'de Atatürk Kültür Merkezi yerine Haydarpaşa'yı oturtan görsel gibi– başka tanınmış binaların yerlerine yerleştirilmişti. Resmi açıklamaya göre bu ve bunun gibi afişlerin altında yatan amaç şehri yeniden keşfetmekti. İstanbul 2010 AKB Ajansı'nın sözcüsü konsepti şöyle açıklamıştı: “[İstanbuluların] kentin farkına varmalarını istedik. Bu nedenle, Yeniden Keşfet konseptiyle yola çıktık. ... artık kanıksadığımız güzelliklerin farkına varılmasını istiyoruz.”¹ Böyle tuhaf bir görsel gerçekte nasıl işliyor? Karşısındakine ne anlatıyor? Ne tür farklı şekillerde okuna-

bilir? Özellikle popüler medya imajlarının üreticilerinin amaçladıkları anlamlar ile izleyicilerin üzerindeki etkiler çoğu zaman örtüşmez, çünkü imajlar çoğaltıldıkça bağlam içinde anlam kazanır ve farklı izleyiciler de onlardan kendi deneyimleri çerçevesinde etkilendirirler.

Bu karmaşık görseli daha iyi anlamak için AKM'nin etrafında yaşanmış ve halen yaşanmakta olan iktidar mücadelelerinden kısaca bahsetmek yerinde olur. AKM 1930'ların ortasında opera binası olarak tasarlandı. Pek çok farklı tasarımdan ve inşaatın defalarca durdurulmasından sonra, mimar Hayati Tabanlıoğlu binanın son halinin tasarımını yaptı. 1970'te yaşanan bir yangından sonra bina kapatıldı ve 1977'de tekrar açıldı. En üst katındaki sergi alanının yanı sıra AKM'de opera, bale, tiyatro ve klasik müzik performansları için farklı sahneler vardı. Taksim Meydanı'nı mekânsal olarak tanımlayan bina Cumhuriyet'in ilanından çok sonra inşa edilmiş olmasına rağmen, açılan bir perdeyi andıran soyut cephe tasarımı, yalın külesi, zarif modernist detayları ve en önemlisi işlevsel programlaması, binayı erken Cumhuriyet dönemi kültürel modernizmiyle ilişkilendiriyordu. AKM 2008 yılında bakım ve onarım çalışmaları baha-ne edilerek kapatıldı. Uzun süre kapalı olması ve yıkılacağına dair söylentiler mimarlık camiasında şaşkınlık ve korkuyla karşılandı. 1990'ların ortasından beri Taksim Meydanı'na büyük bir cami yapılmasına dair sözlü planlar vardı.² Hükümetin genel olarak Batılı performans sanatlarına karşı olduğu da göz önüne alınınca, bazı insanlar AKM'nin yıkılıp, meydana bir cami inşa edilerek meydanın kültürel modernizmle ilişkisinin yok edilmesinden korku duymaya

1. Yönetim Kurulu Başkanı Şekib Avdagiç'ten alıntı, "İstanbul 2010'a İlginç Reklam Kampanyası" içinde, *Hürriyet*, 4 Aralık 2009, www.hurriyet.com.tr/gundem/13103553_p.asp (Erişim tarihi: 28 Şubat 2010).

2. Tim Arango, "Mosque Dream Seen at Heart of Turkey Protests", *The New York Times*, 23 Haziran 2013, www.nytimes.com/2013/06/24/world/europe/mosque-dream-seen-at-heart-of-turkey-protests.html?pagewanted=all (Erişim tarihi: 23 Haziran 2013).

3. "AKM'yi yıkacağız, Taksim'e cami de yapacağız: Başbakan Erdoğan, Taksim'i yenileme çalışmalarında kararlı olduklarını yineledi", *Dünya*, 2 Haziran 2013, www.dunya.com/akmyi-yikacagiz-taksime-cami-de-yapacagiz-193887h.htm (Erişim tarihi: 23 Haziran 2013). Arsivi - <https://rantey.org>



1.1 Reklam ajansı UltraRPM tarafından üretilen İstanbul 2010 Reklam Kampanyası afişi, Anadolu yakasındaki Haydarpaşa Garı'nı Taksim Meydanı'nda Atatürk Kültür Merkezi'nin yerine yerleştirilmiş halde gösteriyor. Kaynak: İstanbul İl Özel İdaresi.

başladılar, ki şimdi cumhurbaşkanı olan Recep Tayyip Erdoğan geçmişte bu projeyi açıkça da dillendirmişti.³

Fotomontajla AKM'nin yerine yerleştirilen Haydarpaşa Tren Garı'nın da geleceği tartışmalı bir durumdaydı (bkz. Şekil 1.1). Berlin-Bağdat tren yolunu bağlamak amacıyla 1906-8 yıllarında Alman uzmanlar tarafından tasarlanan Haydarpaşa Garı, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılı güçlerin ekonomik sistemine dahil olmasında önemli bir adımı temsil eder. Sonradan sinema ve edebiyatta İstanbul'a varma ve İstanbul'dan ayrılma sahnelerinin kurgulandığı yer olarak da sembolik bir önem kazanmıştır. Ama afişlerde Haydarpaşa Garı fiziksel ve tarihsel bağlamından koparıp modern, laik ve Cumhuriyetçi bir alan olarak tanımlanan Taksim Meydanı'na yerleştirilince, biraz ironik bir şekilde, alanın algıda "Osmanlılaşması" yarıyor. Haydarpaşa Garı hakkında göz önünde bulundurmanız gereken bir diğer unsur da hükümetin 2000'li yılların başından beri, yani uzun süredir, sürekli protestolara rağmen, garı ve arkasındaki liman arazisini özelleştirme planları yapıyor olmasıdır. Yani 2010 AKB Ajansı söz konusu İstanbul'un yeniden keşfi ve yeniden keşfedilmesini sağla-



1.2 Şekil 1.1'deki fotomontajda kullanılan Taksim Meydanı fotoğrafının orijinal hali. Fotoğrafçı: Azmi Dölen. Kaynak: İstanbul İl Özel İdaresi.

mayı amaçladıklarına dair sözleri, afişin bu alanların siyasi tarihini bilenlerde (belki de kasıtlı olarak) yaratabileceği ciddi endişeyi yansıtmıyor, aksine görmezden geliyordu.

Kültür başkenti kutlamalarından birkaç yıl sonra, 2013'te, Taksim Gezi Parkı için oluşan beklenmedik boyuttaki direniş, üçüncü kez seçilmiş ve görünürde oldukça başarılı olan AKP'yi ve siyaset araştırmacılarını hazırlıksız yakaladı. Protestolar, parkın yıkılmasını önlemek amacıyla yapılan barışçıl eylemlerin polis tarafından aşırı şiddet kullanılarak dağıtılmaya çalışılması sonucu başladı. Hükümet tarafından parkın yerine, orada daha önce bulunan Osmanlı askeri kışlasına benzer görüntüde bir alışveriş merkezinin yapılmak istenmesi, Taksim Meydanı ve çevresinin Cumhuriyetçi bir kültürel modernizm alanı olarak görülmesini sonlandırmaya yönelik bir diğer girişimdi. Söylentilere göre Erdoğan'ın damadının şirketi tarafından gerçekleştirilecek olan bu mimari proje, gittikçe daha da otoriterleşen ve yolsuzlaşan hükümetin sembolü haline geldi. İşin iro-

nik tarafı da şu ki, bahsi geçen askeri kışla da Osmanlı'nın son döneminde kültürel modernleşme projesi olarak ve bir Ermeni mezarlığının yerine yapılmıştı.

Görsel imgelerin yapılı çevrenin şekillendirilmesindeki rolünün her zaman farkına varmayabiliriz. Görseller kendilerini üreten kişilerin dahi tahmin etmediği biçimlerde belli projeleri desteklemeye veya eleştirmeye yönelik kullanılabilirler. Görsel kültür araştırmaları da imgelerin içeriklerinin yanı sıra ne gibi amaçlarla üretildikleri, ne gibi mesajlar verdikleri, nasıl dolaşıma girdikleri ve karşılandıklarıyla ilgilenir. Aynı imgeye sunum çerçevesine göre değişik anlamlar yüklenebilir. Taksim konusunda da böyle beklenmedik bir anlamlandırma yaşandı: AKB Ajansı'nın sponsorluğunda düzenlenen "İstanbul'da Tarih ve Yıkım: Hayal-et Yapılar" isimli, spekülatif mimarlık sergisi bünyesinde fotomontajla yapılmış Taksim fotoğrafları AKP ve Erdoğan'ın "kışla" projesini açıklamak için haber bültenlerinde kullanıldı.⁴ Bu sergi eski askeri kışla gibi çoktan yıkılmış tarihi binaları hiç yıkılmamış gibi gösteren kurmaca imgerden oluşuyordu; yani bir tür bilimkurgu gibi, düşündürme amaçlı bir çeşit "mimari kurgu"ydü ama herhangi bir yıkılmış tarihi binanın yeniden inşa edilmesini önermiyordu. Organizatörlerin hazırlık aşamasında yaptıkları arşiv araştırmalarına göre 2000'lerin başlarında da kışlayı yeniden inşa etme teklifleri TBMM'de tartışılmış ama yeterince destek görmemişti. 2011 yılında ise Erdoğan aynı projeyi seçim kampanyasına dahil etmiş ve AKP'nin Taksim projesini Hayal-et sergisindeki kışla görselini kullanarak tanıtmıştı.⁵ Sergide çalışan mimarlardan biri şöyle diyordu: "Taksim projesinin ne olacağına dair kimsenin bir fikri olmadığından, hazır hayal edilmiş var denilip [Erdoğan ve haber bültenleri tarafından] bizim imajlar kullanılmıştı."⁶ Organizatörler sergiyi hayal ederken, kendi ürettik-

4. www.hayal-et.org (Erişim tarihi: 10 Ocak 2017).

5. Erkan Aktuğ, "Hayal-et'ti, Gerçek Olacak!" *Hürriyet*, 3 Haziran 2011, www.radikal.com.tr/turkiye/hayal-etti-gercek-olacak-1051623/ (Erişim tarihi: 10 Haziran 2017).

6. Cem Kozar, "Hayal-Et Yapılar Sergisi'nde Taksim Kışlası", *Arkitera.com*, 29 Şubat 2012, www.arkitera.com/gorus/268/hayal-et-yapilarsergisinde-taksim-kislasi/ (Erişim tarihi: 10 Ocak 2017). Arşivi - <https://rantey.org>

leri görselin izinsiz bir şekilde Erdoğan ve AKP'nin gündemini temsil etmek ve dolayısıyla desteklemek için kullanılacağını hiç düşünmemiş, bu durum karşısında derin bir hayal kırıklığına uğramışlardı. Fakat başka bir açıdan değerlendirilirse aynı görsellerin eleştirel, hatta muhalif bakış açılarının dile getirilmesine olanak sağlayarak tartışmayı şekillendirme fırsatı yarattığını ve bu anlamda görsel imgelerin yapılı çevre üzerinde edimsel bir güçleri olduğunu söyleyebiliriz.

Gezi Direnişi sonucunda parkta yıkım ve inşaat geçici olarak durduruldu. AKM binası kapalı da olsa cephesi üzerine asılan farklı muhalif sloganlar ve pankartlarla yeni bir önem kazandı. Gezi sırasında bu ikonik cephe bir nevi “serbest kürsü” haline gelmişti. Pankartlardan biri Erdoğan'ı doğrudan hedef alıp cüretkâr bir şekilde “kes sesini tayyip!” diyordu. Polis baskısının bir parçası olarak protestocuların mesajları AKM'nin cephesinden tez zamanda kaldırıldı ve yerlerine yönetim tarafından asılan Atatürk'ün kocaman bir portresi ve iki adet daha da kocaman bayrakla binanın Cumhuriyetçi sembolizmi geçici olarak yenilenmiş oldu. Nihayetinde 2018'de olağanüstü hal koşulları altında Erdoğan emeline kavuştu ve AKM'nin yıkımı gerçekleşti. Yıkıma paralel olarak AKM'nin tam karşısında, meydana ismini veren su taksim makseminin hemen arkasında cami inşaatı başladı; meydanın her yanından görülebilecek şekilde tasarlanan caminin projesini Şefik Birkiye ve Selim Dalaman çizmişti. Trafiğin yeraltına alınması gibi meydanadaki kentsel tasarım uygulamaları açıkça meydanın sembolik ve fiili kentsel işlevini etkisiz hale getirmeyi hedeflese de, Gezi'nin başlattığı bilinçlenme ve dayanışma süreci başka kamusal alanlarda devam etti ve ediyor.

Gezi Direnişi daha önce görülmemiş bir dayanışma ve birliğe sebep oldu. Bu birliğin nedeni sadece insanların polis şiddetine karşı kenetlenmesi değildi. Aynı zamanda direnişin (özellikle de bütün diğer iletişim yolları kapalıyken) fiziksel olarak toplanılabilecek kamusal bir alanla, bir parkla başlamış olması ve ortada karşı çıkılabilecek bir mimari önerinin oluşu önemli etkenlerdi. AKP'nin Gezi Parkı, AKM ve Taksim Meydanı'nı kapsayan projesi sadece Türkiye'de değil, yurtdışında da hararetli tartışmalara neden oldu. Önceki on yıllık dönem kültür ve sanatın gelişim, kültürel aktörlerin

çeşitliliği ve zenginliği, neoliberal rejimle elde edilen servetin yeni tüketim alışkanlıklarıyla görünür kılınması ve bütün bunlara destek olan hükümetin açık fikirliliğiyle özdeşleşmişti. Yabancı yayın organları İstanbul'un dünya çapında yeni bir kültür merkezi olduğunu söyleyip methiyeler düzüyorlardı. *Newsweek* dergisi, kapağında "Cool İstanbul" (Havalı İstanbul) ifadesine yer vermişti (29 Ağustos 2005). *New York Times* İstanbul'daki "sanat patlaması"ndan övgüyle bahsediyordu.⁷ Bir araştırmacının dediği gibi Gezi Direnişi'nin kendisi çok *cool* olmakla birlikte, "Cool İstanbul'un sonu"nu temsil ediyordu.⁸ O zamandan günümüze Erdoğan'ın muhaliflere ve kamusal eleştiriye karşı tavrı şiddetlendi, daha da kötüleşti.

Osmanlı döneminde yapılmış kışlanın yeniden inşa edilmesi önerisi, Svetlana Boym'un Doğu Avrupa şehirleriyle ilgili olarak sözünü ettiği, şehirlerin geleceğinin gittikçe artan bir şekilde geçmişten esinlenilerek kurgulandığı tezini kanıtlar niteliktedir.⁹ Haydarpaşa Garı'nın AKM'nin yerine geçtiği 2010 afişi ise, şehrin geleceğinin geçmiş zamanlarının kolajı olarak tahayyül edilmesine mükemmel bir örnek oluşturmaktadır.

Açık Şehir

"Açık şehir" kavramını kullanan belki en ünlü çalışma Roberto Rossellini'nin *Roma, Città Aperta / Roma, Açık Şehir* (1945) filmidir; bu film Nazi işgali sırasında Roma'daki İtalyan direnişini anlatır. İstanbul'da medya arşiv çalışması yaparken, 1950'lerin ortasında dolaşımda olan yüksek tirajlı gazetelerde "açık şehir" kavramına sıkça rastladım ve onu bu kitabın başlığında kullanmaya karar ver-

7. Suzy Hansen, "The Istanbul Art-Boom Bubble", *The New York Times*, 10 Şubat 2012, www.nytimes.com/2012/02/12/magazine/istanbul-art-boom-bubble.html.

8. Mutlu Yetkin, "The End of Cool Istanbul", *Qantara.de*, 31 Ocak 2014, en.qantara.de/content/culture-in-turkey-before-and-after-gezi-the-end-of-cool-istanbul; Derya Özkan, "From the Black Atlantic to Cool Istanbul: Why Does Coolness Matter?" *Cool Istanbul: Urban Enclosures and Resistances* içinde, haz. Derya Özkan, Transcript-Verlag, 2015, s. 31.

9. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic, 2001, s. 75; Türkçesi: *Nostaljinin Geleceği*, çev. Feri Burak Aydın, Metis, 2009, s. 78.

dim.¹⁰ Bu kavramsal araç, görünürde birbirinden bağımsız fenomenleri (ekonomik reformlar, nüfus artışı, değişen şehir yapısı) şehrin hızla değişmesiyle ilgili olarak ortaya çıkan endişelere bağlama olanağı sağlıyor. “Açık şehir” kavramı aslen on yedinci yüzyıl Avrupasında, tarihi eserleri ve sivilleri korumak için hiç savunma durumuna geçmeden işgalcileri doğrudan içeri alan şehirler için kullanılmaktaymış (Rossellini de filminin başlığında bu bağlamda kullanılıyor).¹¹ Günümüz şehir planlamacılığı literatüründe ise bu kavram sonradan gelen istenmeyen kimseleri (kırdan şehre göçenleri, göçmenleri) uzak tutmak için yaratılmış kontrollü büyüme mekanizmalarının yokluğunu anlatmak için kullanılıyor. Bu anlamıyla “açık şehir”, Richard Sennett’in deyiimiyle kırılğan şehrin –yani rastlantısal karşılaşmaları, anlatısal ihtimalleri ve zaman içinde büyümeyi engelleyen aşırı kontrollü ve kapalı bir sistemin– tam tersi bir ideali temsil eder.¹² Son zamanlarda açık şehir kavramı yeni bir nitelik kazanmış ve mimarları böyle bir siyasi ideale ulaşmak için tasarım kullanılabilir mi diye sorgulamaya, “bir arada var olmayı tasarlamanın” mümkün olup olmadığını araştırmaya itmiştir.¹³ Bu yeni ilgi Henri Lefebvre’in “şehir hakkı” kavramıyla ve daha genel olarak kentsel aktivizmle birlikte düşünülmeye başlamıştır.

Şimdiye kadar açık şehirle ilgili teorik düşünceler, şehrin kültürel çeşitliliği nasıl yönetebileceği ve mimaride yapılan değişikliklerin bu amaca ulaşmadaki rolü üzerine yoğunlaşmıştır. Detlev Ip-

10. Örneğin Nihad Sami Banarlı tarafından kaleme alınan “Açılan İstanbul” başlıklı bir başyazı (*Hürriyet*, 6 Kasım 1956) İstanbul’un yeni bulvarlarını, meydanlarını ve diğer fiziksel yeniliklerini övmektedir. *Milliyet* gazetesinin ön sayfasında çıkan “İstanbul, Açık Şehir” başlıklı bir karikatür (20 Kasım 1956) şehirdeki gelişigüzellik ve kültürel dejenerasyonla dalga geçer.

11. Gregory J. Ashworth, *War and the City*, Londra, New York: Routledge, 1991, s. 157-58.

12. Richard Sennett, “The Open City”, *The Endless City* içinde, haz. Ricky Burdett ve Dejan Sudjic, Londra: Phaidon, 2008, s. 290-97.

13. Tim Rieniets, Jennifer Sigler ve Kees Christiaanse (haz.), *Open City: Designing Coexistence*, Amsterdam: SUN Architecture, 2009. 2010 yılında Philipp Misselwitz ve Can Altay tarafından, 2010 İstanbul Kültür Başkenti Ajansı desteğiyle, 4. Uluslararası Rotterdam Mimarlık Bienali bağlamında “Open City İstanbul” (Açık Şehir İstanbul) başlıklı bir sergi organize edilmiş, fakat ben bu sergiyi görmedim. Bilgi için bkz. www.depositum.nl/en/activities/detail.asp?ac=25/.

sen açık şehri “göçün insanlar ve kentsel siyaset tarafından kabul edildiği” bir yer olarak tanımlar ve şöyle der: “Bir açık şehir için gerekli koşullar çelişkili düşüncelere, gözlemlere ve değerlendirmelere yol açıyor. ... Bazılarının renkli bir çeşitlilik olarak algıladığı şey başkaları tarafından tehlikeli bir kaos olarak görülüyor.”¹⁴ Açık şehrin paradoksu, aynı anda hoşgörüyü ve cehalete, rahatlığa ve endişeye yol açıyor olması.

Bu kitapta şehrin yapısını, formunu açıklamak için bir tarihsel nedensellik ilişkisi kurmak yerine, şehrin günümüzdeki deneyimlenme şeklini etkileyen kültürel endişe katmanlarını ayırtırmaya çalışıyorum. Bu endişeler neler? Öncelikle, kırdan kente iç göç başlı başına bir endişe kaynağı teşkil ediyor: Her fırsatta İstanbul’un 1950’lerden beri çarpıcı biçimde değiştiği ifade ediliyor. Şehrin yirminci yüzyılın ilk yarısında bir milyon civarında olan nüfusu, 1950’de 1,166 milyon iken 2000’de 10,019 milyona ulaştı.¹⁵ Ulusal nüfus artışı, ekonomik reformlar, kırdan kente göç gibi etkenler ve kentsel dönüşüm ve ulaşım projelerinin yardımıyla şehir fiziksel olarak genişlerken, etrafı genelde gecekonduyla çevrili, devlet desteğiyle yapılmış spekülative siteler İstanbul’u kapladı. Fiziksel büyümeye paralel olarak şehrin toplumsal düzeni de “açılmaya” başladı. Bu açılma herkes tarafından kabul görmedi. Aynı anda hem takdir edildi, hem eleştirildi, hem de dalga geçildi. Göç, şehrin uzun tarihinde yeni bir şey olmasa da kentsel dönüşümle birleşince belirsizlik hissinde yol açtı. “Akın” imgesi İstanbul’daki kentsel değişimle ilgili baskın kamusal söylemin sıkça kullandığı bir mecaz haline geldi. Şehre yeni gelenlerin sınıfsal kimliğinin belirsizliği, özellikle de kimisinin hızlıca orta sınıf yaşam tarzına ulaşmış olması, bu endişenin altında yatan sebeplerden biriydi. Bu gibi endişeler özellikle de Batı’daki başka bazı kentler bağlamında kentsel modernite teorisyenleri tarafından sıkça dillendirilmiş ve incelenmiştir.

14. Detlev Ipsen, “The Socio-Spatial Conditions of the Open-City: A Theoretical Sketch”, *International Journal of Urban and Regional Research* 29, no. 3 (2005): 644-53.

15. Ferhunde Özbay, “İstanbul’da 1950 Sonrası Nüfus Dinamikleri”, *Eski İstanbullular Yeni İstanbullular* içinde, haz. Murat Güvenç, İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2009, s. 54-77. <https://rantey.org>

Kentsel Modernite

Kentsel modernite kavramı, modern şehir hayatına dair deneyimlerle ve şehrin özgünlüğüne yönelik kültürel övgülerle yakından alakalıdır.¹⁶ Modernite tanımlamasında birkaç temel dönüm noktası vardır: Rönesans'ın "kutsal sonrası" dünyası, Aydınlanma'nın getirdiği entelektüel bakış açısı ve on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda sanayideki modernleşmeyle gelen psikolojik ve sosyal değişimler. Bu son kavramsallaştırma, öncelikli olarak kentsel bir fenomendir.¹⁷ Bu yüzden kent teorileri genelde moderniteyi gezgin, avare gibi bazı öznellik biçimlerinin tarihsel olarak ortaya çıkışına ve sanat ve mimarideki önemli gelişmelere bağlar. Bu gelişmelerin bilhassa Avrupa ve ABD'deki Paris, Berlin ve Chicago gibi metropollerde, on dokuzuncu ve erken yirminci yüzyılda yaşanan teknolojik, ekonomik ve toplumsal değişimlere karşılık olarak ortaya çıktığı düşünülüyor. Bu görüşe göre genelde kentsel modernite, asayiş ve kontrole daha açık bir fiziksel çevre yaratmak için meydanların, bulvarların ve insan ve mal dolaşımı için gerekli diğer altyapıların inşa edilmesiyle de bağlantılıdır. Bu girişimlerin aynı zamanda büyüyen tüketici ekonomisini teşhir ederek ve kamusal alanlarda sınıfsal temasların önünü açarak demokratikleşmeyi ilerlettiği düşünülüyor. Modern dönemdeki Batılı olmayan şehirler ise genelde kalkınma odaklı bakış açısından ele alınıyor.

Kent araştırmalarının çerçeveleri jeopolitik ayrıcalıklara yakından bağlıdır; bu yüzden İstanbul'la ilgili analizler genelde Türkiye'nin uluslararası itibarıyla bağlantılı olarak yapılır. Yirminci yüzyılın büyük bölümünde Türkiye modernleşmede başarılı olmuş örnek bir ülke olarak görülüyordu. Ama 90'lı yıllardan itibaren ülkenin mo-

16. Jennifer Robinson, *Ordinary Cities: Between Modernity and Development*, Londra: Routledge, 2006.

17. David Harvey, "Modernity and Modernism", *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* içinde, Cambridge, MA: Blackwell, 1990, s. 10-38, özellikle 25-28; Türkçesi: "Modernlik ve Modernizm", *Postmodernliğin Durumu* içinde, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis, 1997, s. 23-53.

dernlik anlayışının kusurlu olduğu düşünölmeye başladı. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen akabinde, Türkiye, Amerika Birleşik Devletleri'nin finansal ve askeri kurumları tarafından kontrol edilen yeni ekonomik dünya düzenine eklemlendi. ABD'nin önderliğinde ve entegre edilmiş yeni Avrupa'ya katılma umuduyla başlayan süreç, 1950'lerdeki piyasa reformları, 1960 ve 1970'lerdeki ithal ikameci model ve 1980'lerdeki ekonomik liberalleşme katkıda bulundu. Demokrat Parti'nin ülkenin 1950'deki ilk çok partili (ya da serbest) seçiminde iktidara gelmesinin ardından devlet homojen bir ulusal kültür üretme politikasını gevşetti. Ulusal nüfusun hatırı sayılır bir kısmı kentlere taşınarak geleneksel ekonomiden tüketim ekonomisine geçti. Hızlanan kentleşme ve politik alandaki gördeli demokratikleşme kent hayatına yeni bir siyasi ve toplumsal çeşitlilik getirdi.

Bununla birlikte artan demokratikleşme, önceki kültürel modernizm ideallerinden farklılaşan yeni modernlik projelerinin ortaya çıkmasına neden oldu. "Yeni Osmanlıcılık" bu projelerden biriydi ve bazıları için şehrin kozmopolit geçmişine duyulan özlemi, bazıları için ise Müslüman Osmanlı'nın egemenliğine duyulan özlemi ifade ediyordu. Bu durum Esra Özyürek'in deyimiyle, "modern için nostalji" hissedilmesine yol açtı.¹⁸ "Modern" kelimesinin buradaki kullanımıyla erken Cumhuriyetçi yapı kastediliyor. Yeni binyıla girerken Türkiye, erken Cumhuriyet dönemindeki modern vizyonu sorgusuz kabul eden bir kesim ile baskıcı rejimin sonucunda o vizyonu tamamen reddeden diğerd bir kesim arasında ikiye bölünmüş gibiydi. Bir diğerd gelişme de Meltem Ahıska'nın "modernin tarihsel fantazisi" diye adlandırdığı, Batı'yla arada bir "zaman farkı" olduğu düşüncesinin reddiydi.¹⁹ Bu gelişme, "öteki moderniteler" üzerine döndert tartışmalarla paralel ilerledi.²⁰ Türkiye Avrupa Birliği'nin ka-

18. Esra Özyürek, *Nostalgia for the Modern: State Secularism and Everyday Politics in Turkey*, Durham, NC: Duke University Press, 2006; Türkçesi: *Modernlik Nostaljisi*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.

19. Meltem Ahıska, "Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern", *The South Atlantic Quarterly* 102, no. 2/3 (2003): 351-79.

20. Dilip Parameshwar Varma, "Civil Alternative Modernities", *Alternative*

pısında sürüncemede bekletilirken, İstanbul'u kültürel olarak sahiplenmek şehri "yeniden yazmayı" gerektiren politik bir mesele olarak ortaya çıktı. "Kayıp İstanbul" işte bu esnada oldukça iyi bir anlatı söylemi olarak yeniden geçerlilik kazandı. Yerel literatür ile kentsel söyleme nüfuz eden bu "kayıp İstanbul" kavramına bir karşılık olarak ortaya çıkan bu kitap, söz konusu kavramın bağlamını açıklamaya çalışıyor. Bugün, Avrupa Birliği kendi iç sorunlarıyla uğraşarak birliğini bir arada tutmaya çalışırken, Avrupa Birliği hayali sona eren Türkiye yanı başındaki savaşlar ve göçmen kriziyle uğraşırken, "kayıp İstanbul" kavramı ne derece geçerli ve önemli? Üstelik bu kavramın yeni olmadığını, aksine belirli aralıklarla yeniden işlevselleştirildiğini biliyoruz.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'u tanımlayan en önemli faktör hızlı kentleşmeydi. Kuşkusuz kentleşme sadece fiziksel genişleme, altyapı ve üstyapı modernizasyonu ve nüfus artışından ibaret değil. Kentleşmenin ayrılmaz parçası olarak tüketim toplumu yükseldi, orta sınıf büyüyerek kültürel alanda itibar sağladı; modern görüntü üretme ve tüketme teknikleri geliştirildi. Şehrin fiziksel genişleme ve nüfus akışı üzerinden "açık" hale gelişine bağlı tüm bu dönüşümler kültürel alanda günümüze kadar devam eden endişelerin baş göstermesine neden oldu. Bu sebeple *İstanbul Açık Şehir* kentsel moderniteyi İstanbul bağlamında incelerken, kentsel kamu kültürünün imgelerine ve tanımlamalarına karşı duyarlı olan ve nostalji ögesini ön plana çıkaran bir anlatının içinden konuşuyor. Kitap, planlanmamış hızlı büyüme ve Türkiye'nin Avrupa karşısındaki kaybetmiş konumuna bağlı bir kayıp duygusunu taşıyan binyıl dönümündeki bir şehri anlatıyor.

İstanbul Açık Şehir şimdiye dek birkaç varlıklı Batılı metropolü incelemek için kullanılmış olan kentsel modernite objektifinden, şehre yeni bir bakış açısıyla bakmayı hedefliyor. İstanbul bugüne kadar Batılılaşma, modernleşme, Üçüncü Dünya kentleşmesi ve

son zamanlarda da neoliberal kentleşme çerçevelerinden incelendi. Bu kitapta İstanbul'u modernleşme (veya şimdiki adlarıyla ekonomik küreselleşme ve neoliberal kentleşme) bakış açıları yerine kentsel modernite objektifinden inceleme yolunu seçerek, Jennifer Robinson'ın "modern deyince anladığımız şeyleri Batı'yla özdeşleştirmekten vazgeçme" çağrısına kulak veriyorum.²¹ Kentsel modernite modernleşen kentin deneyimiye eğer, İstanbul'da bu nasıl tezahür ediyor? Hiç kuşkusuz, belli başlı endüstriyel Batılı kentlerdeki koşulları ve durumları tekrarlayarak değil. Bu yüzdendir ki bu kitap, kavram uyarlaması yapmak (mesela İstanbul'da flanör/avare aramak) yerine, İstanbulluların şehirlerini tartışır, hayal eder, inşa eder ve tüketirken kendilerini tanımlamak için kullandıkları farklı ve değişken halleri inceliyor ve kültürel yaratıcılığa dikkat çekiyor.

Ekonomik küreselleşme ve neoliberal kentleşme günümüz kentleri hakkında sosyal bilimler bağlamında üretilen akademik incelemelerde baskın söylem haline geldi. Buna paralel olarak "kentsel tahayyüller"le ilgili çalışmalar Edebiyat, Sinema, İletişim ve Kültürel Araştırmalar gibi beşeri bilimlere ait disiplinler bağlamında bağımsız olarak gelişip, kent sakinlerinin kendi çevrelerini nasıl algıladıklarını ön plana çıkardı. David Harvey ve James Donald'ın çalışmaları bu yelpazenin iki ucunu temsil ediyor. Harvey'ye göre kentsel manzaralar sermayenin aşırı birikiminin sonucuyken, Donald'a göre "hayali mekânlardır" kentler.²² Bu ikilem Türkiye bağlamında üretilen literatürde de kendini gösteriyor. Bu kitabın bu iki bakış açısının arasındaki boşluğu doldurmayı hedeflediğini söyleyebilirim.

21. Robinson, *Ordinary Cities*, s. 7.

22. Harvey, *The Condition of Postmodernity*; Türkçesi: *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis, 1997; James Donald, "Metropolis: The City as Text", *Social and Cultural Forms of Modernity* içinde, haz. Robert Bocock ve Kenneth Thompson, Cambridge: Polity Press, 1992, s. 418-61; ve James Donald, *Imagining the Modern City*, Londra: Athlone, 1999.

Kent Tarihinin ve Kent Araştırmalarının Odağı Olarak İstanbul

Kent tarihini nasıl tasavvur ediyoruz? Kentsel tarih, bir akademik araştırma alanı olarak toplumsal tarih, kültürel tarih, mimarlık tarihi, planlama tarihi, kent sosyolojisi, kent coğrafyası ve arkeoloji gibi farklı alanlardan akademisyenler tarafından üretilir. Bir mimarlık tarihçisinin ürettiği kent tarihi genelde fiziksel dokuya, yapılı çevreye ve mimarların katkısına odaklanır; imgeler genellikle mimari mekânları ve bunların kullanılışını gösterme amaçlı “kanıt” olarak kullanılır. Böyle bir analiz, mesela toplumsal değişimlere odaklanan bir toplumsal tarihçinin ürettiğinden oldukça farklıdır; o tarihte mekânlar ve mekânların fiziksel özellikleri, algısal ve olgusal özellikleri ön planda olmayacaktır.²³ Bu kitapta ise görsel kültüre yönelik bir yaklaşım kullanılıyor.

Modern ve günümüz Türkiye’si’yle ilgili tarihsel veya sosyolojik kent araştırmaları genelde ulusçuluk ve küreselleşme teorilerini kullanarak ya erken dönem ulus-devlet kuruluş sürecini (1923-38) ya da 1980 sonrası gelişmeleri inceler.²⁴ Tarihsel açıdan yapılan kent araştırmaları da genelde erken Cumhuriyet dönemine odaklanarak, özellikle eğitim, sanat ve mimarinin ulus kurma sürecinde nasıl kullanıldığını inceler. Revizyonist tarihçilikte ulusçuluk ve modernite, halkın önyak olduğu toplumsal değişimlerden kaynaklanmayıp yukarıdan dayatılan projeler olarak görülür. Sosyolojik kent araştırmaları ise günümüzde yaşanan kamusal alan pazarlıklarını konu alır. Bu bakış açısına göre erken Cumhuriyet döneminde geliştirilen ulusalcı modernlik projesinin zayıflamasının sorumlusu neoliberal küreselleşme güçleridir. Hem ulusçuluk hem de küreselleşme çalışma-

23. Genel bir değerlendirme için bkz. Zeynep Çelik, “New Approaches to the ‘Non-Western City’”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 58, no. 3 (1999): 374-81.

24. Genel bir değerlendirme için bkz. Ahmet İcduygu, “From Nation Building to Globalization: An Account of the Past and Present in Recent Urban Studies in Turkey”, *International Journal of Urban and Regional Research* 28, no. 4 (2004): 441-47. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

larının ortak varsayımı, İstanbul'un 1980'lere kadar marjinalize olduğu, ancak 1980'lerden sonra şansının döndüğüdür.

İstanbul'un yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki tarihi, mimarlık tarihçileri arasında pek rağbet görmeyen, belki biraz hassas bir konu olarak görülmeye devam ediyor. Uğur Tanyeli'nin dobralıkla öne sürdüğü gibi, "Türkiye'de mimarlık tarihi yazımı İstanbul'u unuttur"²⁵ Bunun önemli bir nedeni, uzmanların kontrolü dışında gelişen olağanüstü büyümeyle baş etmenin zorluğudur. Zeynep Çelik'in *Değişen İstanbul* (1984) ve Murat Gül'ün *Modern İstanbul'un Doğuşu* (2009) isimli değerli mimarlık ve planlama tarihi kitapları, on dokuzuncu yüzyıl ve yirminci yüzyılın ilk yarısını konu alarak idari reformlara ve bazı planlı fiziksel değişimlere odaklanır. İlhan Tekeli'nin İstanbul'un mimarlık ve planlama tarihiyle ilgili çalışmaları da bu alandaki en dikkate değer kaynaklar arasındadır.²⁶

Tekeli, İstanbul ve Türkiye'deki diğer büyük şehirlerin kentsel gelişiminde dört dönem tanımlar – bu dönem kurgusuna sıkça referans verildiği için burada da özetleme gereği duyuyorum: On dokuzuncu yüzyılın ortasından Cumhuriyet'in ilanına kadar olan dönem "utangaç" modernleşme dönemi, 1950'de çok partili siyasete geçilene kadarki dönem "köktenci modernite", Türkiye ekonomisinin küresel piyasalara entegre olmasının başlangıcı olan 1980 darbesine kadarki dönem "popülist" modernleşme dönemi ve son olarak 1980'lerden günümüze kadarki dönem de "modernitenin aşınması".²⁷

Batı'da İkinci Dünya Savaşı'nın hemen akabindeki dönem, kontrollü kapitalizm ve planlı kentleşmeyi getirmişti. Ama İstanbul ve gelişmekte olan ülkelerdeki benzer metropollerde modern kentleş-

25. Uğur Tanyeli, *İstanbul 1900-2000: Konutu ve Modernleşmeyi Metropol- den Okumak*, İstanbul: Akın Nalça Kitaplığı, 2004, s. 34.

26. İlhan Tekeli, *The Development of the Istanbul Metropolitan Area: Urban Administration and Planning*, IULA-EMME, 1994; İlhan Tekeli, *İstanbul'un Planlanmasının ve Gelişmesinin Öyküsü*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2013.

27. İlhan Tekeli, "The Story of Istanbul's Modernisation", *Architectural Design* 80, no. 1 (2010): 32-39. Ayrıca bkz. "Cities in Modern Turkey", *Istanbul: City of Intersections*, LSE Cities (2009), http://eprints.lse.ac.uk/33333/1/Istanbul_City_intersections_2009.pdf Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

me planları, kırdan kente göçlerin getirdiği nüfus artışı ve konut yetersizliği nedeniyle geçerliliğini kaybetti. Post-Fordizm ve dünya ekonomisinin yeniden şekillenmesiyle uyum içinde 1980 sonrası dönemde ekonominin dışa açılması, devlet girişimlerinin azalmasına ve ithal ikamesine dayalı sanayileşmenin sona ermesine neden oldu ve Türkiye ekonomisinin küresel piyasalara entegre olmasını sağladı. İstanbul'un kentleşme süreci için bu gelişme, konut inşaatlarının şahıslar veya küçük ölçekli inşaat şirketlerinden, parsel bazlı apartman tipi konut üretiminden büyük parselli site alanlarına ve (toplu konut gibi) yeni konut tedarik biçimlerine geçilmesine, (tünel kalıp gibi) yeni inşaat teknolojilerinin kullanılmasına neden oldu. Ayrıca sanayi alanları şehrin dışına çıkarıldı ve depo, toptan satış yeri ve ulaşım hizmetleri belirlenmiş özel yerlere taşındı. Bunun sonucunda merkezi iş bölgesi bugün cam gökdelenlerle özdeşleşen Levent-Maslak eksenine taşındı, terk edilen sanayi binaları kültür kurumları tarafından farklı amaçlarla yeniden kullanılmaya başladı ve şehrin tarihi kısımları soylulaştırılarak kültürel ve turistik kullanıma açıldı.

Bütün bunları göz önünde bulundurursak modernitedeki “aşınma” 1980 sonrası dönem için uygun bir tanım gibi durmuyor. Tersine, modernleşme daha da güçlü bir şekilde kendini gösterdi ve modernitenin yarattığı çelişkilerde bir artış yaşandı.²⁸ Bu kitabı yazarken yukarıda bahsi geçen mimarlık ve planlama tarihlerinin iç-görülerinden yararlandım. Ancak bu kitabın amacı mimar ve şehir planlamacılarının profesyonel etkinliklerini ve şehrin makro halinin gelişim tarihini kapsamlı bir şekilde anlatmak değil. Burada politik bir dönemleştirmeden özellikle kaçınarak görsel medyaya özgü okumalar yapıyorum.

Türkiye'yi inceleyen sosyologlar, şimdiye dek İstanbul'u ve İstanbul'da yaptıkları saha çalışmalarını bütün Türkiye'ye genelledikleri bir laboratuvar olarak kullandılar. Önceleri odak noktaları göç, gecekondu ve “entegrasyon” sorunsalıydı.²⁹ Neoliberal ekonomi politikalarının getirdiği değişen “yaşam tarzları” ve 1980 darbesi

28. Erik Swyngedouw ve Maria Kaika, “The Making of ‘Glocal’ Urban Modernities: Exploring the Cracks in the Mirror of City and Country” (2003): 5-21.

sonrası hükümetlerin İstanbul'u bir dünya metropolü haline getirme çabaları ancak 1990'larda incelenmeye başladı. Çağlar Keyder'in 2000'de yayımlanan *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında* adlı derlemesi bu yeni nesil çalışmaları kültürel bir perspektifle ve orta sınıfın alışkanlıklarına odaklanarak bir araya getiren ilk kitaptı. Keyder 1992 yılında Tarih Vakfı'nın *İstanbul* dergisinde yayımlanan bir makalesinde şunu soruyordu: İstanbul Saskia Sassen gibi düşünürlerin söylediği anlamda bir "küresel şehir" haline gelebilecek mi, yoksa Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra ortaya çıkan bu fırsatı kaçırarak mı?

Soğuk Savaş sonrası dünyada Türkiye, Ortadoğu ülkeleri ve Orta Asya'daki Türkçe konuşan ülkeler karşısında jeopolitik bir önem kazandı. Ama 1990'larda, o zaman iktidarda olan İslamcılarının ve İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı olan Refah Partili Erdoğan'ın küresel şehir projesine nasıl yaklaşacağı henüz bilinmiyordu. Keyder'in kitabına katkıda bulunanların yazılarında da İstanbul'un statüsü ve geleceğiyle ilgili bu belirsizlik kolayca okunabiliyor. Ama 2002'den beri AKP yönetiminde olan İstanbul, görece bir istikrarla ve neoliberal değerlerin daha resmi uygulamalarıyla karşılaştı.³⁰

Günümüzde İstanbul'u konu alan sosyolojik araştırmalar, kısmen Anglo-Amerikan akademisinin egemen olduğu Kent Araştırmaları alanındaki benzer tartışmalarla etkileşim halindedir. Bu incelemelerde fragmanlaşma,³¹ kapalı siteler,³² şehrin tarihi kısımla-

29. Tahire Erman, "The Politics of Squatter (Gecekondu) Studies in Turkey: The Changing Representations of Rural Migrants in the Academic Discourse", *Urban Studies* 38, no. 7 (2001): 983-1002.

30. Çağlar Keyder, "A Brief History of Modern Istanbul", *Turkey in the Modern World* içinde, haz. Reşat Kasaba, 4. cilt; Kate Fleet Kunt, Suraiya N. Faroqhi ve Reşat Kasaba (haz.), *Cambridge History of Modern Turkey*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, s. 504-23.

31. Hatice Kurtuluş (haz.), *İstanbul'da Kentsel Ayrışma: Mekânsal Dönüşümde Farklı Boyutlar*, İstanbul: Bağlam, 2005.

32. Didem Daniş ve Jean-François Pérouse, "Zenginliğin Mekânda Yeni Yansımaları: İstanbul'da Güvenlikli Siteler", *Toplum ve Bilim*, no. 104 (2005): 92-103; Ayfer Bartu Candan ve Biray Kolluoğlu, "Emerging Spaces of Neoliberalism: A Gated Town and a Public Housing Project in Istanbul", *New Perspectives on Turkey*, no. 39 (2008): 5-46; ve Şerife Geniş, "Producing Elite Localities: The Rise of Gated Communities in Istanbul", *Urban Studies*, no. 44 (2007): 771-98.

rının soylulaştırılması,³³ varoşların soylulaştırılması³⁴ ve eski sanayi bölgelerinin yeniden canlandırılması³⁵ gibi konular ele alınmıştır. Deniz Göktürk ve Levent Soysal ile birlikte derlediğim *İstanbul Nereye?* (2010) adlı kitap, yaratıcı üretme ve sergileme süreçlerinin neoliberal kentsel yeniden yapılandırma projeleriyle bağını araştırır.³⁶ Sonrasında yayımlanan çeşitli derlemeler *İstanbul Nereye?*'nin ortaya attığı, tepeden inme kentsel dönüşüm projelerinden kültürel alandaki yaratıcılığa uzanan bazı konuları daha derinlemesine incelemiştir.³⁷

Önceki araştırmalara kıyasla *İstanbul Açık Şehir* temelde geçmişin farklı versiyonlarının geleceği hayal etmek üzere günümüzde nasıl kullanıldığıyla ilgileniyor Bu çalışmanın katkısının, daha çok topluma açık alanların kamusal alan yaratmadaki etkisini inceleyen tarihsel araştırmalara paralel olduğu söylenebilir.³⁸ Örneğin güncel (Osmanlı) kent tarihi araştırmalarında, fiziksel alanlar ve onları anlatan görseller artık kültürel ifade ya da tepeden inme güç göster-

33. David Behar ve Tolga İslam (haz.), *İstanbul'da "Soylulaştırma": Eski Kentin Yeni Sahipleri*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2006; Amy Mills, *Streets of Memory Landscape, Tolerance, and National Identity in Istanbul*, Athens, GA: University of Georgia Press, 2010; ve C. Nil Uzun, "The Impact of Urban Renewal and Gentrification on Urban Fabric: Three Cases in Turkey", *Tijdschrift voor Economisch en Sociale Geografie* 94, no. 3 (2003): 363-75.

34. Özlem Ünsal ve Tuna Kuyucu, "Challenging the Neoliberal Urban Regime: Regeneration and Resistance in Başıbüyük and Tarlabası", *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?* içinde, haz. Deniz Göktürk, Levent Soysal ve İpek Türeli, New York: Routledge, 2010, s. 51-70.

35. Dikmen Bezmez, "The Politics of Urban Waterfront Regeneration: The Case of the Golden Horn, Istanbul", *International Journal of Urban and Regional Research* 32, no. 4 (2008): 815-40.

36. Deniz Göktürk, Levent Soysal ve İpek Türeli (haz.), *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa*, İstanbul: Metis, 2011.

37. Ayfer Bartu Candan ve Cenk Özbay (haz.), *Yeni İstanbul Çalışmaları: Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar*, İstanbul: Metis, 2014; Ayşe Çavdar ve Pelin Tan (haz.), *İstanbul: Müstesna Şehrin İstisna Hali*, İstanbul: Sel, 2013; Derya Özkan (haz.), *Cool Istanbul: Urban Enclosures and Resistances*, Bielefeld: Transcript, 2015.

38. Genel bir değerlendirme için bkz. Ahmet Yaşar, "Osmanlı Şehir Mekânları: Kahvehane Literatürü", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 3, no. 6 (2005): 237-56. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

geleri olarak değil, çeşitli sosyal gruplarla devlet arasındaki politik ve toplumsal müzakereleri sağlayan araçlar olarak görülür.³⁹ Tıpkı bu araştırmalarda olduğu gibi bu kitap da başlıca kaynak olarak görselleri kullanmakla birlikte, onlardan farklı olarak bugüne bakıyor. Bu kitaptaki analizlerde kent imgelerini ön planda tutuyorum, ama bunları kanıt olarak kullanmaktansa, sabit bir anlamları olmadığını gösteriyorum. İmgeleri, asemblajlarla anlamlar yüklenen aktörler olarak değerlendiriyorum.

Modern kentleri *bütünsel* olarak deneyimlemek mümkün değil; hatta kenti sadece görseller aracılığıyla deneyimlediğimizi söyleyebiliriz. Çoğu zaman mekânları, şehirleri medyadaki imajları üzerinden tanıyoruz; kendi yaşadığımız yerleri bile görsel temsilleri üzerinden anlamlandırıyoruz. Yapılı çevreye dair yaygın bakış açıları genelde şehrin görsel temsilleri tarafından şekillendirilir. Buna ek olarak şehirler, birbirlerini yüz yüze görmeyen insanların, çeşitli medya araçları sayesinde bir aidiyet duygusu oluşturdıkları “hayali cemaatler” olarak görülebilir.⁴⁰ Bir şehrin kolektif olarak nasıl deneyimlendiğini anlamak için akademisyenler sık sık kentin görsel imgelerine yönelirler. Bunlar sadece üreticilerinin bireysel, öznel perspektiflerini yansıtmaktan ziyade kendi seyircilerini de üretir. Bu kitap, şehrin geçmişinin çağrıştırılması yoluyla geleceğinin ta-

39. Bu gibi yaklaşımlarda uluslararası lisansüstü eğitimi, özellikle de ABD üniversitelerinde yapılan doktora tezleri önemli bir rol oynamıştır. Osmanlı kent tarihi alanında görsel temsilleri ele alan tez yazarlarından bazıları şunlardır: Çiğdem Kafesçioğlu, İffet Orbay, Kathryn Ann Ebel ve Shirine Hamadeh. Genel bir değerlendirme için bkz. Kathryn Ebel, “Visual Sources for Urban History of the Ottoman Empire”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 3, no. 6 (2005): 457-86.

40. Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* isimli kitabında (çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis, 1993) harita, gazete gibi yayınların nasıl birbirini hiç tanımayan ve tanımayacak olan bireylerin kendilerini aynı milletin fertleri gibi hissetmesinde, ülkelerini ve milleti hayal etmesinde anahtar teşkil ettiğini yazar; bu ulusal kimlik inşası için kullanılan kavram kentli kimliği için de geçerlidir. Alev Çınar ve Thomas Bender *Urban Imaginaries* başlıklı kitaplarının giriş kısmında kavramı benzer şekilde kullanırlar: “Gerçekten de, nasıl ki uluslar hayali cemaatler ise, şehirleri de hayali mekânlar ya da James Donald’ın dediği gibi ‘hayali bir çevre’ olarak görmek mümkündür.” (*Urban Imaginaries: Locating the Modern City*, haz. Alev Çınar ve Thomas Bender, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2007, s. vii.)

nımlanması ve tartışılması hakkındadır: Geçmişe ait hayal ve imgeler de, geleceğe dair tahayyüller de, esasen bugüne ait yorumlardır, bugünün endişelerine istinaden üretilirler ve bugünü anlamak için kullanılabilirler. Bu varsayımdan hareketle, bu çalışma “İstanbul’un hangi geçmiş(ler)i nasıl dolaşıma giriyor ve yorumlanıyor?” sorusunu kentin görsel temsilleri üzerinden incelemeyi amaçlıyor.

Kitabın Düzeni

Kitapta çeşitli sergi alanlarını ve aralarındaki bağlantıları inceliyorum: basılı gazeteler için çekilmiş fotoğraflar (ikinci bölüm), popüler tüketim için yapılmış sinema filmleri (üçüncü bölüm), kamuya yönelik mimarlık mirası sergileri (dördüncü bölüm) ve müzeler ve tema parkları (beşinci ve altıncı bölüm). Burada “sergi alanı” derken, müze çalışmalarına Foucaultcu bir yaklaşım getiren sosyolog Tony Bennett’in “sergi kompleksi” kavramına atıfta bulunuyorum. Bu kavramla Bennett, popülist alanların devlet destekli ulusal kültürün üretilmesine nasıl katkıda bulunduğunu açıklar.⁴¹ Benzer şekilde ben de İstanbul’un farklı güç dengelerinin etkisi altında nasıl sahnelendiğini inceliyorum. Bu sergi alanlarının (sadece fiziksel, maddi alanlar olarak değil, aynı zamanda medya aracılığıyla aktarılan imgesellikleriyle) yaratılmasının altında yatan sebep, halkı kültür aracılığıyla şekillendirerek kentli vatandaşlar yaratma isteğidir. İstanbul’un geleceğiyle ilgili tartışmalar bugün hâlâ bu alanların retrospektif analizlerini ve yeniden yorumlanmalarını içeriyor.

Bölümler birbirlerinden bağımsız olarak okunabilir. Her bölümde yapılan analiz ayrı çalışmalardan yararlanıyor ve kullanılan kaynakların doğasından ötürü her biri farklı bakış açılarıyla düzenlendi. Ama birlikte okunduğunda okur bölümler arasındaki belirgin ortak noktaları ve sürekliliği fark edecektir.

İkinci bölüm şehre yeni göç etmiş insanların gazeteciler tarafından nasıl fotoğraflandığını inceliyor; bu fotoğraflarla kendilerini karşılaştıran orta sınıf tüketiciler, gerçek İstanbullu kimliklerini

41. Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londra: Routledge, 1995, s. 59-68.

perçinliyorlardı. Üçüncü bölümde, daha da geniş bir yelpazeden tüketiciler tarafından izlenen sinema filmlerinin, hızla genişleyen kentte konutlaşmayı nasıl gösterdiğini ele alıyorum. Aynı zamanda “apartmanlaşma” sürecini ve şehre göç edenlerin modern konutlara erişerek orta sınıf kimliği kazanma çabalarını irdeliyorum. Bu filmlerde, kendileri de şehirli olan yönetmenler izleyiciyi didaktik bir dille şehrin cezbedici tehlikelerine karşı uyarır. 1970’lere gelindiğinde apartmanlar gittikçe yaygınlaşarak orta sınıf statü belirtisi olmaktan çıkmıştı. Dördüncü bölüm, apartmanlaşmanın ve göçle gelenlerin nasıl “kentleşmenin” ve eski tip ahşap evlerin oluşturduğu geleneksel mahallelerin kaybolmasının sorumlusu haline geldiğini konu ediniyor. (Böylece şehrin daha da büyüüp açılması, kentli toplumsal kültürün ve yerel mimari mirasının kaybedilmesiyle ilgili endişelere yol açtı, ki bu mimari miras Türkiye’nin Avrupa’dan farkını ve değerini temsil eden özelliklerden biriydi.)

Yaşanan hızlı değişimlere ve kentsel dönüşüm projelerine karşılık olarak ortaya çıkan kozmopolit “Eski İstanbul” ideali, kaybolan yerel dokuyla ilgili sergilerde, mimari restorasyon çalışmalarında, son zamanlarda ise tema parklarında yeniden üretiliyor ve tüketiliyor. Bu alanlar, görselleri kullanarak geçmişi yeniden canlandırarak şehrin sürekli değişmesinden kaynaklanan endişeleri hafifletmeye çalışıyor. Beşinci ve altıncı bölümlerde, AKP’li kent yönetimleri tarafından Osmanlı dönemine ait belli eserlerin ve anların simülakrılarının⁴² üretilerek İstanbul için küresel alanda ayırt edici özellikler olarak kullanılmasını irdeliyorum. Bu yeniden üretilmiş bina ve anlar medya, film ve televizyon programları gibi kitlesel medya ürünlerinde de yer buluyorlar. Bu gibi sergi alanlarının amacı şehrin göçebe “Müslüman Türkler” tarafından fethedilmiş olma fikrine mesnetlenmiş, bir imparatorluğun merkezi olduğu zamanlardaki eski nüfuzunu, önemini hatırlatarak geleceğindeki potansiyele dair umut vermek.

42. “Simülakrılar” kelimesi “bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm” anlamında kullanılıyor. Baudrillard’ın kitabının aynı başlıkla Türkçeye çevrilmiş olmasını ve yaygınlığını düşünerek bu terimi Türkçeleştirmiyorum. Jean Baudrillard, *Simülakrılar ve Simülasyon*, çev. Özgün Metin, Ankara: Doğu Batı, 1998.

Bu kitapta İstanbul’u örnek olarak kullanarak birbiriyle bağlantılı çıkarımlarda bulunuyorum. Artan demokratikleşme ve kamusal alanların çoğalmasının etkisiyle, kent temsillerinin artık fotoğraf, sinema gibi teknoloji aracılığıyla yeniden üretimin mümkün olduğu ortamlardan çağdaş tema parklarında bulunanlar gibi kasıtlı olarak çarpıtılmış kopyalara nasıl geçtiğini tartışıyorum. Dolayısıyla buradaki analizimde, geç kapitalizmde görülen temsil etme yerine simülasyonunu yapma arzusunu açıklamak için Jean Baudrillard’ın 1980’lerin başında ortaya attığı “imgenin evreleri” fikrine dayanan bir açıklama tarzı öneriyorum.⁴³ Bir iletişim aracının kronolojik bir şekilde diğerinin yerini aldığını varsaymıyorum; aksine aynı anda gözlemlenebileceklerini belirtiyorum ve farklı temsil teknikleri arasındaki ortak noktaları bulmaya çalışıyorum. Şehrin temsillerini yaratırken ve bu temsilleri tüketirken hem üreticinin hem de tüketicinin nasıl yeni roller üstlendiğini gösteriyorum. Bunu bence en iyi, eski evlerin korunmasıyla ilgili olan dördüncü bölüm gösteriyor, çünkü uzmanlarla meraklıların nasıl birer korumacıya dönüştüklerini anlatıyor. Son olarak, kentin temsillerinin sadece gerçeği yansıtmakla kalmayıp gerçeğin bir parçası olduklarını, dolayısıyla şehrin deneyimlenmesine ve dönüşmesine katkıda bulunan bir edimselliğe sahip olduklarını iddia ediyorum.

Bölümler genel olarak episodik ve gevşek bir kronolojik sırayı takip ediyor, ama her biri hem birbirlerini hem de derin bir nostalji duygusu barındıran günümüzü göz önünde tutarak ilerliyor. Şehrin geleceğinin geçmişten esinlenilerek üretildiği fikrini, sergi alanlarını incelerken tekrar ele alıyorum. Bahsettiğim sergi alanlarının her biri bir noktada şehir idaresi veya hükümet tarafından kendi çıkarları için kullanılmış. Ama şehrin geleceğini sadece şehir idareleri, siyasi örgütler ve partiler hayal etmiyor. Sergiler düzenleyerek, şehrin geçmişinden imgeler paylaşarak İstanbul tutkunları, sanatçılar, küratörler, sivil toplum örgütleri ve kuşkusuz –bu imgeleri tüketme yoluyla– şehrin sıradan sakinleri de şehrin geleceğini hayal etmeye katkıda bulunuyorlar.

43. Baudrillard, “Gerçeğin Yerini Alan Simülakrlar”, *Simülakrlar ve Simülasyon*, s. 12-69. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Fotoğraflarla “Eski İstanbul”u Hayal Etmek

YENİ BİNYILA GİRERKEN İstanbul’un geleceğiyle ilgili tartışmalara bir kayıp hissi hâkimdi. Şehrin kendisi belki daha önce hiç bu kadar modern olmamış, dünyanın geri kalanıyla ilişkilenmemiştir. Ama İstanbul bir yandan küresel ağlara dahil olurken sanki bir yandan da nostaljiye boğulmuştu. Burada nostalji derken “artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan”¹ ortak özlemden bahsediyorum. Nostalji duyulan şey başka bir yer de olabilir, başka bir zaman da. Bu özlem, şüphesiz bugünün yarattığı tatminsizlikten kaynaklanır. Nostalji kent bağlamında daha kozmopolit, daha renkli bir geçmişin hayali olarak kendini gösterir. Hayal edilen bu geçmiş zamanı deneyimlemek için görsel ve edebi betimlemeler önemli birer kaynak haline gelir. İstanbul’da da bu fenomenin bir yansıması olarak belli başlı kitabeveleri şehrin geçmişini yansıtan kitaplara özel raflar, bölümler ayırdılar. Kitabevlerinin İstanbul bölümlerinde “Eski İstanbul”u anlatan sayısız kitabın arasında belki de en gözde olanlar 2018’de kaybettiğimiz fotoğraf sanatçısı Ara Güler’in çalışmalarını içerenlerdir. Ara Güler’in 1950’ler ve 60’larda çektiği melankolik siyahbeyaz fotoğraflar 1990’larda yeniden keşfedilerek İstanbul’un geçmişine duyulan özlemi temsil eder hale geldiler.

1. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic, 2001, s. xiii; Türkçesi: *Nostaljinin Geleceği*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis, 2009, s. 14.

Ara Güler'in en çok bilinen fotoğraflarının büyük kısmı, foto muhabirliği yaptığı zamanlardan kalmadır. 1950'lerde büyük gazetelerin çoğu, kadrolarına foto muhabirleri dahil etmişti. Aynı zamanda seri röportajlar basmaya ve gazetelere kırdan kente göçün şehre etkilerini gösteren sokak manzaraları, fotoğraf "köşeleri" eklemeye başlamışlardı. Bu sırada Türkiye savaş sonrası küresel ekonomik düzene dahil olmaya çalıştığından İstanbul'da pek çok kamu imar çalışması gerçekleşiyor; bir yandan da gecekondu mahalleleri belirliyordu. Kentleşmenin ihtiyaçlarını karşılamak için açılan bulvarlar yapısal dokuda kesikler ve delikler açarak nasıl modernleşmenin tezatlarını görünür kılıyorsa, basılı yayınlardaki fotoğraflar da metinlerin arasında okurların şehirdeki bu tezatları tekrar görmelerini sağlayan pencereler açıyordu.

Kentsel yoksul kesimlerin ve işçi sınıfının bu siyahbeyaz imgelerinde bugünün nostalji hissine hitap eden şey nedir? Kitabın bu bölümünde Ara Güler'in fotoğraflarını nostalji, kozmopolitlik ve medya anıları (ya da *prostetik* anılar) ile ilgili tartışma ve teorileri kullanarak inceliyorum. Bu fotoğraflar aslen gazeteler için şehirdeki belli bazı dönüşümler bağlamında çekilmişti. Ancak 1990'lardan itibaren sanat galerileri, sanatsal kitaplar ve kozmopolit nostaljinin mekânlarında yeniden görülmeye başladılar. Bunu göz önünde bulundurarak, izleyicilerin tercihleri, alımlama biçimleri veya medya etkileri zaman içinde değişirken fotoğraflara atfedilen anlamların nasıl dönüştüğünü inceliyorum.

Arşivden Çıkarılan Fotoğraflar

Ara Güler İstanbul'un gelmiş geçmiş en sevilen –ve neredeyse resmi– fotoğrafçısıydı. Kendisini sık sık sanatçı değil de foto muhabiri olarak tanımlamasına rağmen, çalışmalarını sanat eseri olarak değerlendiriyordu. Örneğin, 2008 baharında gazete ve dergilerde çıkan haberlere göre Ara Güler, bazı fotoğraflarının "İstanbul'da Alın-teri" adı altında Taksim metro istasyonunda sergilenmesinden rahatsız olmuştuk (bkz. Şekil 2.1). Haberlerde bildirildiğine göre Güler, İstanbul Ticaret Odası ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ne düzenleyecekleri sergi için fotoğrafları kendisi vermişti, ama nasıl ser-



2.1 Taksim metro istasyonundaki “İstanbul’da Alinteri” sergisinin açılışı. Ara Güler o zamanki İstanbul Valisi Kadir Topbaş’la poz veriyor. Yanındaki panoda en çok tanınan fotoğraflarından “Yıkım sonrası Eminönü meydanı, 1959” görülüyor. Bu fotoğraf, ön planda bir at arabasını, orta planda bulvardaki modern arabayla ve arka fonda da camilerle aynı karede vererek kentsel dönüşümdeki kritik bir anı yansıtır. İstanbul Büyükşehir Belediyesi web sitesi, [www.ibb.gov.tr/tr-TR/SiteImages/Haber/mart 2008/ara_sergi27.jpg](http://www.ibb.gov.tr/tr-TR/SiteImages/Haber/mart%202008/ara_sergi27.jpg) (Erişim tarihi: 5 Ocak 2017).

gileneceklerinden haberi yoktu. Fotoğrafların bir sanat galerisinde gösterilmesi gerektiğini ve metrodan geçen sıradan yolcuların onları anlayamayacağını savunmuştu.² Bu açıklamanın ve haberin ironik yanı, bahsi geçen fotoğrafların çoğunun aslen sanat galerileri için değil, gazete veya dergilerde yayımlanmak üzere çekilmiş olmasıdır.

Bu ironi, fotoğrafçılığın bir sanat ve fotoğrafçının modernist anlamda bir sanatçı olup olmadığıyla ilgili tartışmalarla bağlantılı okunabilir. ABD bağlamında, belge niteliğindeki fotoğrafların, haber fotoğraflarının ve hatta bilimsel fotoğrafların (örneğin topoğra-

2. “Ara Güler’den, Belediye’ye Sergi Tepkisi”, CNN Türk, son değişiklik tarihi 6 Mart 2008, www.cnntrk.com/2008/kultur.sanat/diger/03/06/ara.gulerden.belediyeye.sergi.tepkisi/435105.6/index.html <https://rantey.org>

fık manzaralar) 1980’lerde sergi ve müzelerde yer bulmaya başlaması, Christopher Phillips, Rosalind Krauss ve Abigail Solomon-Godeau gibi sanat eleştirmenleri tarafından sorunsallaştırılmıştı.³ Douglas Crimp daha önce kitapların içinde basılmış ve dolayısıyla kütüphanelerde konularına göre sınıflandırılmış olan fotoğrafların, bu dönemde onları çeken “sanatçılara” göre sınıflandırılmaya başladığını gözlemler. Yani eskiden “kentsel yoksulluk” kategorisinde olan bir fotoğraf artık bir Jacob Riis veya Lewis Hine karesidir.⁴ Bu gelişmelere paralel olarak Türkiye’de Ara Güler’in 1950 ve 60’larda çektiği fotoğraflar da arşivden geri çağırılmış, genelde yazılara eşlik etmek için basıldıkları gazete ve dergilerdeki bağlamlarından koparılmış ve sergilerde sanat eseri olarak yer bulmaya başlamıştır. Hatta bu erken dönem fotoğraflarının 1990’larda yeniden dolaşıma girip gittikçe popülerleşmesi, Ara Güler’in sanatçı kimliğinin, yaptığı işlerin sadece küçük bir kısmı tarafından temsil edilmesine de neden olmuştur.

Ara Güler’in fotoğrafçılık kariyerinin başladığı 1950’lerde yaşanan hızlı nüfus artışı ve kentsel dönüşümün getirdiği fiziksel ve toplumsal değişimler nedeniyle basın yayın organları da paralel bir büyüme göstermişti. Güler’in fotoğrafları bu değişimin sokaklara nasıl yansıdığını basılı yayınlarda görselleştirmek üzere sipariş edilmiş ve üretilmişti. Bu fotoğrafların 1990’larda yeniden anlamlandırılması ise tamamen farklı bir amaca hizmet ediyordu. Yeni anlamlarıyla fotoğraflar, şehrin farklı etnik kökenler ve dini inanışlar barındıran geçmişine duyulan popülerleştirilmiş özleme katkıda bulunuyordu. Ara Güler de verdiği röportajlarda şehrin dokusundaki çeşitliliği kaybetmesinden ötürü duyduğu üzüntüyü sıkça belirtiyordu. Güler’in fotoğraflarının bugün bu kadar etkileyici olmasının se-

3. Christopher Phillips, “The Judgment Seat of Photography”, *October* 22 (1982): 27-63; Rosalind Kraus, “Photography’s Discursive Spaces: Landscape/View”, *Art Journal* 42, no. 4 (1982): 311-19; Abigail Solomon-Godeau, “Canon Fodder: Authoring Eugène Atget”, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* içinde, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1991, s. 28-51.

4. Douglas Crimp, *On the Museum’s Ruins*, Cambridge, MA: MIT, 1993, s. 74.



2.2 “Kitaplara Sığınan İstanbul.” *Milliyet Sanat*’ın bu sayısı kontrolsüz kentleşmeye cevaben İstanbul’un tarihiyle ilgili kitapların yeniden çoğalmasını konu alıyor.

rih Vakfı’nın belirlediği misyonlardan biri, İstanbul’un gündelik toplumsal ve kültürel tarihine odaklanarak resmi tarihi sorgulamaktır.⁶ Kutlamaların bir parçası olarak Ara Güler’in yirmi ikinci solo, ama ilk İstanbul sergisi olan “Bitmeyen Röportaj İstanbul” sergisi düzenlendi. Bunu takiben 1994 senesinde Güler’in bazı İstanbul fotoğrafları *Eski İstanbul Anıları* adı altında kitaplaştırıldı.⁷ Daha sonra pek çok farklı sergi ve kitap Güler’in yakalamış olduğu “ka-

6. Tarih Vakfı’nın kurucuları, yayınları ve aktiviteleriyle ilgili detaylı bilgi için bkz. www.tarihvakfi.org.tr/.

7. Ara Güler, *A Photographical Sketch on Lost Istanbul*, İstanbul: Dünya Yayınları, 1994. Bu kitap aynı anda hem İngilizce hem de *Eski İstanbul Anıları* başlığıyla Türkçe basılmıştır.
 İstanbul’da Sanatçıların PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

yıp” İstanbul’u yeniden yaratmaya çalıştı. Güler’in fotoğraflarının 2009 yılında Fransa’da düzenlenen “Türkiye Kültürü Mevsimi”nde veya 2015 yılındaki “Europalia Sanat Festivali”nde Türkiye’yi temsil etmiş olması, kendisinin son yıllarda da Türkiye’yi resmi olarak temsil etmesi için ilk tercih edilen fotoğrafçı olduğunun kanıtıdır.⁸

Galerinin İçinde ve Ötesinde Sergilenen Fotoğraflar

Güler’in İstanbul fotoğrafları pek çok farklı şekilde yeniden basıldı ve sergilere, dergilere ve kitaplara dahil edilerek “eski” İstanbul’u hayal etmek için çeşitli fırsatlar yarattı. Bazı ticari girişimler daha da ileri giderek müşterilerin Güler’in fotoğraflarıyla sarmalanacakları fiziksel ortamlar vaat etti. Bunun iki çarpıcı örneği, Ara Güler’in stüdyosunu da barındıran Beyoğlu’ndaki binasında bulunan Ara Kafe ve Güler’in doğduğu Talimhane mahallesinde kurulan butik Point Hotel. Bu iki ticari işletme tanıtım materyallerinde kendilerini “müze” benzetiyorlar.⁹

Bu iki mekânda sergilenen 1950 ve 60’lardan kalma siyahbeyaz fotoğrafları Ara Güler kendisi seçmiş.¹⁰ Point Hotel’in tanıtım materyallerine göre, otelin odalarında, restoranında, lobisinde ve diğer ortak alanlarında Güler’in 232 fotoğrafı sergileniyor.¹¹ “Magnum Fotoğrafları ile Türkiye” (İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2007) sergisi için gelen fotoğrafçılar, aynı zamanda serginin sponsorlarından biri olan Point Hotel’de kalmışlar ve söylenene göre onlar da oteldeki müze havasına hayret etmişler. Güler, duvarlardaki fotoğ-

8. “Comprehensive Cultural Activities Recently Organized Abroad”, T.C. Dışişleri Bakanlığı resmi web sitesi, www.mfa.gov.tr/years-and-seasons-of-turkey-recently-organized-in-other-countries.en.mfa (Erişim tarihi: 10 Ocak 2017).

9. Mike MacEacheran, “İstanbul’s New Museum Manifesto”, BBC Travel, son değişiklik tarihi 20 Aralık 2012, www.bbc.com/travel/feature/20121217-istanbuls-new-museum-manifesto.

10. Sevinç Özarslan, “Talimhane’de Bir Ara Otel”, *Zaman Pazar Eki*, 14 Ekim 2006, cdncms.zaman.com.tr/2006/10/14/cumaertesi.pdf (Erişim tarihi: 10 Ocak 2017).

11. Point Hotel, “Art Inside”, www.pointhotel.com/point-hotel-taksim/art-inside.aspx (Erişim tarihi: 11 Ocak 2017).

12. Özarslan, “Talimhane’de Bir Ara Otel”, <https://rantey.org>

raflarının önünde kamerasıyla poz vererek de otelin tanıtımına katkıda bulunmuş.¹²

Ara Kafe’de ise müşteriler Güler’in tanınmış İstanbul fotoğraflarının basılı olduğu kâğıttan Amerikan servislerin üzerinde yemeklerini yerken duvarlardaki büyütülmüş baskıları inceleyebiliyorlar. Bu ortam, müşterilere fotoğrafçının kendisinin de her an stüdyosundan inip onlara katılabileceğini hayal etme olanağı sağlıyor. Gerçekten de Güler sıkça kafede görülürdü ve pek çok röportajını orada verirdi.¹³

Ara Kafe ile Point Hotel’in sergisel yönleri, son yirmi yılda şehirde özel müzelerin ve alternatif sergi alanlarının artmasıyla bağlantılı olabilir. Ancak 1990’lardan itibaren İstanbul’un ötesinde çoğu küresel metropolde kafeler, barlar ve benzeri ticari ortak alanlarda tasarımcı imzasının göstergesi olarak siyahbeyaz veya monokrom fotoğrafların kullanıldığını fark etmemek zor.¹⁴ Ara Kafe ve Point Hotel’in sadece ticari birer alan değil aynı zamanda sergi alanı olması, Güler’in fotoğraflarının yeniden anlamlandırılmasının küresel bir kültürel ve ticari üretim sürecinin parçası olduğunun işaretidir.

Eski İstanbul’u zihinlerde canlandıran bu süreç, çoğu hafıza inşasında olduğu gibi diyalektik bir hatırlama ve unutma ilişkisi içerir. Pierre Nora’nın *lieux de mémoire* (hafıza mekânları) ile ilgili meşhur eserinde söylediği gibi, bu ilişkide hatıralar ve tarih birbirlerine zıt değil dolaşık haldedir.¹⁵ Ama fotoğraflar tartışmalı ve karmaşık hafıza mekânlarıdır. Genelde hatırlama araçları olarak görülmelerine rağmen, Siegfried Kracauer ve Roland Barthes gibi en tanınmış fotoğraf eleştirmenlerine göre, hafızayla “ihtilaflıdırlar” ve hafızayı “engellerler.”¹⁶ Fotoğraf tarihçisi Geoffrey Batchen’a göre

13. Örnek röportaj: Hacer Adıgüzel, “Ara Güler ile Sanat, Fotoğraf ve İstanbul’a Dair”, *İstanbul* 8 (2003): 36-39.

14. Paul Grainge, *Monochrome Memories: Nostalgia and Style in Retro America*, Westport, CT: Praeger, 2002, s. xiv.

15. Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, *Representations* 26, Özel Dosya: Memory and Counter-Memory (1989): 7-24.

16. Sırasıyla bkz. Siegfried Kracauer, “Photography”, *The Mass Ornament: Weimar Essays* içinde, edg. Jeff Thomas, (Levin, Cambridge, MA: Harvard Uni-

ise fotoğraflar geçmişini bugüne getirmek için değil, insanın kendisini bilinmeyen bir geleceğe göre konumlandırmasını sağlamak için üretilir.¹⁷ İstanbul bağlamında eski fotoğrafları arşivden çıkarmak da benzer bir amaca hizmet ediyor: Ekonomik neoliberalizmin ağırlığını hisseden bir şehirde eski ya da farklı bir yer ve zaman, bir *bel-le époque* (güzel dönem), kentlilerin birbirlerine karşı daha medeni ve hoşgörülü davrandıkları belirsiz bir zaman dilimi olarak hayal edilebilir. Dolayısıyla Güler’in fotoğrafları da gelecekteki “açık şehir”in temeli olarak daha hoşgörülü bir geçmişin hayal edilebilmesinde önemli bir rol oynar.

Kent geçmişinin bugünün ihtiyaçlarına göre ve bir gelecek hayal etmek için yeniden düzenlenip sergilenmesi İstanbul’a özgü bir süreç değil. Birçok başka şehir benzer süreçlerden geçiyor. “Eski İstanbul” nosyonu kent pazarlamanın resmi gündemine gayet güzel uyuyor: Yeniden üretilmiş nostaljik mekânlar orta sınıf rüyalarına ve tüketim örüntüleri arayışına organik olarak bağlanıyor. Küreselleşen ekonomide rekabet edebilmek için, yerel yönetimler belediyeler geçmişten faydalanmaya çalışıyorlar. Bu bağlamda özellikle imparatorluk dönemine ait yadigarları yeniden değerlendiriyor, bazen yeniden üretiyorlar. Dahası, “Eski İstanbul” beğenisi bir tür grup ayrımı yaratmak üzere ortaya çıkıyor; bazen de kaydırılmış bir sosyal eleştiri görevi görüyor. Fotoğrafın bu süreçler için diğer iletişim ortamlarına göre özellikle etkili olmasının sebebi “bağlamsallığı” ya da fotoğraflanmış obje ile fotoğraf arasındaki fiziksel ilişkiye dayanan gerçeklik iddiasıdır. Nihayetinde fotoğraf nesnelerden yansıyan ışığın bıraktığı izdir.

iversity Press, 1995, s. 50; Türkçesi: Siegfried Kracauer, *Kitle Süsü*, çev. Orhan Kılıç, İstanbul: Metis, 2007; ve Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Londra: Vintage, 1982, s. 91; Türkçesi: *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş, 1992.

17. Geoffrey Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, New York: Princeton Architectural Press, 2004, s. 98. <http://rantey.org>

“İstanbullu”nun Peşinde Kozmopolit Nostalji

Fotoğraflar herhangi bir nostaljiyi değil, kozmopolit nostaljiyi –İstanbul’un bu kadar tektip değil, kültürel olarak daha zengin olduğu bir zamana duyulan özlemi– besliyor. Son birkaç on yıl içinde kozmopolitlik ya da “kozmpolitika”yla ilgili sayısız İngilizce akademik makale yayımlandı. Literatürde kozmopolitlik, ekseriyetle demokratik ilkelere ve hukukun üstünlüğüne dayalı uluslararası bir sistem veya küresel yurttaşlık anlamında kullanılıyor. Her iki anlamı da ulusçuluk ve köktencililiğin karşısında duruyor.¹⁸ Örneğin Pheng Cheah’ya göre: “Hakiki bir evrenselciliği ifade etmeye ya da cisimleştirmeye yönelik entelektüel etik ya da politik projeler için kozmopolitlik ilk seçenektir.”¹⁹

Ortadoğu araştırmaları alanında, Osmanlı İmparatorluğu zamanında var olan kozmopolitliğin modernleşmeyle kaybedildiğine dair bir düşünce var. Ortadoğu’da kozmopolitlikle ilgili bir kitabın girişi bu inancı şöyle yansıtmakta:

Osmanlı zamanında Ortadoğu, farklı etnik ve dini grupların bir araya gelerek fikir ve âdet alışverişinde bulunabilecekleri açık ve tanımlanmamış bir alandı. İskenderiye, İstanbul ve Beyrut gibi kozmopolit şehirler kültürel alışverişe elverişli serbest bölgeler oluştuyorlardı. Belirgin ve değişmez sınırlar çizilmemişti ve devlet henüz normlarını yurttaşlarına empoze etmiyordu.²⁰

Bunun gibi anlatımlarda altı çizilen nokta kozmopolit toplumun sonunun ulus-devletin kurulmasıyla geldiğidir.

18. Craig Calhoun, “Belonging in the Cosmopolitan Imaginary”, *Ethnicities* 3, no. 4 (2003): 531-68.

19. Pheng Cheah, “Introduction Part II: The Cosmopolitical - Today”, *Cosmopolitics, Thinking and Feeling Beyond the Nation* içinde, haz. Pheng Cheah ve Bruce Robbins, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1998, s. 21.

20. Roel Meijer, “Introduction”, *Cosmopolitanism, Identity and Authenticity in the Middle East*, Richmond, UK: Curzon, 1999, s. 1-11, alıntılı olduğu kaynak: Benton Jay Komins, “Depopulated Cosmopolitanism: The Cultures of Integration, Concealment, and Evacuation in Istanbul”, *Comparative Literature Studies* 39, no. 4 (2002): 360-85.

Kozmopolitlik dışarıdan alınıp uyarlanmış bir kavramlaştırma değil. Türkiyeli pek çok akademisyen bu kavramı kullanmış, tartışmış ve eleştirmiştir.²¹ “Kozmopolit” kelimesi Türkiye’de ve Ortadoğu’da insanlar, yerler, şehirler veya muhitlerle bağlantılı olarak birkaç farklı şekilde kullanılıyor. Bu farklı anlamlar bazı açılardan birbirleriyle örtüşebilir ama birbirlerinin aynısı değil.²² Kozmopolitlik kavramı bazen “çokkültürlülük” kavramıyla eşanlamli olarak da kullanılıyor. Çokkültürlülük, imparatorluk zamanında pek çok farklı kültürün, aralarındaki hiyerarşi ve sınırlara rağmen birlikte yaşamasını ifade ediyor. Ancak aslında bu iki kavramın kapsamı birbirinden oldukça farklı: Çokkültürlülüğün amacı “etnik ve kültürel azınlıkların ihtiyaçlarını devlet sınırları içinde gidermek”, kozmopolitlik ise ulus-devlet sınırlarının dışında bir dünya yurttaşlığına işaret ediyor.²³ Benton Jay Komins’in dikkat çektiği üzere İstanbul’daki kozmopolitliğin “nüfusu azaltılmış”, yani bu kozmopolit gelecek hayali için elzem olan gayrimüslim azınlıklar çoğunlukla yerlerinden ve yurtlarından edilmiş durumda.²⁴ Kozmopolit tanımlaması günümüzde hissedilen kültürel homojenliğe tepki olarak sıkça kullanılıyor.

İstanbul’un kozmopolitliğiyle ilgili tartışmalar genelde “İstanbulluluk” tartışmalarıyla eşzamanlı gelişmiştir. “İstanbulluluk” tartışması, sınıf çatışmasının kültür aracılığıyla dolayımı açısından karakteristiktir.²⁵ “İstanbullu” kimliği sorunlu bir kavramdır, hatta sos-

21. Örneğin Edhem Eldem, “Batılılaşma, Modernleşme ve Kosmopolitizm: 19. Yüzyıl Sonu ve 20. Yüzyıl Başında İstanbul”, *Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu 17-18 Aralık 1992*, haz. Zeynep Rona, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, s. 12-26.

22. Sami Zubaida, “Cosmopolitanism and the Middle East”, *Cosmopolitanism, Identity and Authenticity in the Middle East* içinde, haz. Roel Meijer, Richmond, BK: Curzon, 1999, s. 15.

23. Daniele Archibugi ve Mathias Koenig-Archibugi, “Globalization, Democracy, and Cosmopolis: A Bibliographical Essay”, *Debating Cosmopolitics* içinde, haz. Daniele Archibugi, Londra: Verso, 2003, s. 281.

24. Komins, “Depopulated Cosmopolitanism”.

25. Ayşe Öncü, “İstanbulites and Others: The Cultural Cosmology of Being Middle Class in the Era of Globalism”, *İstanbul: Between the Global and the Local* içinde, haz. Çağlar Keyder, New York: Rowman & Littlefield, 1999, s. 95-119.

yolog Ayşe Öncü'ye göre bir mittir. 1990'ların İstanbulu'yla ilgili olarak şöyle der Öncü: "Pek çok değişken kültürel hiyerarşinin bulunduğu bir metropolde, 'İstanbul' kavramı yüksek kültürle popüler kültür arasındaki sınırı korumakta."²⁶ Ayrıcalıklı kesimler tarafından kozmopolit geçmişe duyulan özlem, sıklıkla yoksul sınıflara yönelik horgörünün üstünü kapatmak için kullanılmıştır ve aynı kesimler tarafından şehirle ilgili üretilen toplumsal tartışmaların ana temasını oluşturur.

1998'de yapılan Ara Güler belgeselinde anlatıcı Nebil Özgentürk İstanbul'un Güler'e teşekkür etmesi gerektiğini, çünkü onun fotoğrafları sayesinde şehrin "masumiyetini" koruduğunu söyler. Burada kullanılan kelimeye dikkat etmeliyiz: "Masumiyet" eskiden var olan güzel zamanları ve sonradan gelen yozlaşmayı, kirlenmeyi çağırıştırır. Dolayısıyla kompleks bir çağrışım zincirini ortaya çıkarır. Eskiden çokkültürlü olan toplumun homojenleşmesinin sorumlusu kimine göre Cumhuriyet, kimine göre ise Anadolu'dan göç eden "köylü" vatandaşlardır.

1997'de *New York Times*'de basılan tipik bir röportajında Ara Güler, kozmopolitliğin kaybedilişini köyden şehre göç ve kentsel yoksullukla ilişkilendiren "çağrışım zincirini" onayan açıklamalar yapar.²⁷ Öncelikle İstanbul'da büyüdüğü için şehri iyi tanıdığını belirttikten sonra, şehrin benzersiz estetiğinin veya "şiirinin" kaybolduğunu söyler. Ardından da bunun sebebinin köyden şehre yaşanan göç olduğunu iddia eder. Güler'e göre köyden gelenler şehri "istila etmiş" durumdadır ve İstanbul'un (o zaman) 13 milyonluk nüfusunun 12 milyonunu oluşturur. Son olarak da gayrimüslim azınlıkların bu sonradan gelenler yüzünden şehirden ayrıldığını belirtir. Bu tarz popülist –ve bazı akademisyenler tarafından da dillendirilen– görüşlere göre, köyden şehre iç göç gayrimüslimlerin İstanbul'u zorunlu terkiyle ve onların mallarının yeni gelen Müslüman Türklere devredilmesiyle bağlantılandırılıyor. Bu süreç şehrin "Türkleştirilmesi" olarak tanımlanıyor.

26. A.g.y., s. 96.

27. Stephen Kinzer, "Turkey's Passionate Interpreter to the World", *The New York Times*, Sanat Sayfası, 13 Nisan 1997, www.nytimes.com/1997/04/13/arts/turkey-s-passionate-interpreter-to-the-world.html (Erişim tarihi: 11 Ocak 2017).

Öte yandan her ikisi de değişen devlet politikalarının bir sonucu olsa da iç göçle Anadolu’dan gelenler ile şehirden ayrılan gayrimüslimler arasında bir bağlantı ya da neden sonuç ilişkisi bulunmuyor. İkisini bağlantılandıran görüşler, gayrimüslimleri hedef alan, nüfusu tektipleştirmeye yönelik devlet politikalarının (örneğin Varlık Vergisi, mübadele, işe alırken Türkçe konuşan Müslümanlara öncelik verilmesi, Türkçe konuşma kampanyaları, kıyafet reformları) yaşandığı 1950 öncesi döneme de gerçekçi olmayan, idealize edilmiş bir şekilde bakıyor.²⁸

Rıfat Bali 2002’de yazdığı bir kitapta İstanbulluluk, İstanbul nostaljisi ve iç göç arasında kurulan bağlantıyı çok çarpıcı bir şekilde açıklar:

“Eski İstanbul” özleminin yarattığı dalga bir kentli olma bilincini de uyandırdı. “İstanbul olmak” bir ayrıcalık addedildi... . Böyle olgunlaşan bir ortamda artık İstanbul’u konu eden yazı dizilerine, söyleşilere ve kitaplara rastlamak sıradan hale geldi. Bu yazı dizilerinde fikirlerine başvuran ünlü kişiler Anadolu kökenlilerin İstanbul’u işgal etmelerine ve toplumsal yaşamı altüst etmelerine tepki gösterdiler.²⁹

İstanbulluluk bilinci konusunda 2000’lerde de devam eden tartışmalarda “akın”, “istila” ve “işgal”in yanı sıra “kültürel yozlaşma” ve “taşralılaşma” kalıpları sıkça kullanılıyordu. Bu kalıplar neredeyse 50 sene önce Anadolu’dan gelen toplu göçler karşısında kullanılmaya başlamıştı, ama 1990’lara gelindiğinde iç göçün şehrin nüfus artışındaki önemi de kısmen azalmıştı.

Bu bahsedilen kalıplar, şehri küresel kapitalizme açmak amacıyla 1980’lerin ikinci yarısında başlayan hükümet kaynaklı kentsel dönüşüm projelerinden hareketle ortaya çıkmıştı. Ama ortaya çıkmalarından kısa bir süre sonra (Avrupalı olmayanlara) medeniyet

28. 1950’ler öncesi Cumhuriyet İstanbulu’nda kozmopolitizm ile ulusçuluk arasındaki ilişkinin bir değerlendirmesi için bkz. Hakan Kaynar, “Zıt Kardeşler: Kozmopolitlik ve Milliyetçilik”, *Projesiz Modernleşme: Cumhuriyet İstanbulu’ndan Gündelik Fragmanlar*, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2012, s. 255-91.

29. Rıfat Bali, *Tarz-ı Hayat’tan Life Style’a: Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar*, İstanbul: İletişim, 2002, s. 135-36.

getirme fikrine (*mission civilisatrice*) dönüşerek farklı dernekler ve sivil toplum kuruluşları tarafından benimsenip, medyaya erişimi olan entelektüel kesim tarafından yaygınlaştırıldılar. Bu düşünce şekline göre İstanbulluluk bilinci şehrin bugünkü çeşitliliğinde değil, çokkültürlü geçmişinde saklıdır.

2003'te "İslamcılar"ın iktidara gelmesiyle bu düşüncelerin se-küler liberaller arasındaki popülerliği düşüşe geçti. Ama İslamcılık-la bağlantılı gruplar, özellikle de yerel yönetimler, kendi versiyon-larını yaratarak kentsel modernlik nostaljisinin siyasi spektrumun zıt uçlarındaki gruplara da pekala çekici gelebileceğini ortaya koy-dular. Örneğin 2003'te AKP yönetimindeki İstanbul Büyükşehir Be-lediyesi (İBB) "İstanbulluluk"la ilgili geniş kapsamlı bir anket yapıp (Kentim İstanbul), ilan panolarını İstanbulluluk bilincini artıracak posterlerle donattı.³⁰ İBB bunun dışında da İstanbulluluk'la ilgili pek çok etkinlik ve yayına sponsor oldu. Örneğin, bunlardan biri olan 2007 tarihli *Ben İstanbulum* isimli kitapta İstanbul'un etnik ve din-sel çeşitliliği anlatılırken, şehrin gittikçe azalan gayrimüslim sakin-leri sanki varlıklarını sürdürebiliyorlarmış, kentin sosyal kültürel ha-yatındaki ağırlıklarını koruyabiliyorlarmış gibi yanıltıcı bir görüntü verilir.

Özetleyecek olursak, "kozmopolit" kelimesi İstanbul'un top-lumsal kültürüyle bağlantılı olarak kullanıldığında "dünya yurttaş-ları" ya da "sığınılacak bir şehir" gibi ideallere yer vermiyor.³¹ Bu-nun yerine, Eski İstanbul'un gayrimüslimler ile Müslümanların bir-likte uyum içinde yaşadığı geçmişin (tarihçi David Lowenthal'in ifadesiyle) "yabancı bir ülke" olduğunu ima ediyor.³² Farklı milletler arasında çizilmiş belirgin sınırlar ve yaşanmış sorunlar, geçmişteki kozmopolitliğin bugünkü algılanışına dahil edilmiyor. Geçmişin bu

30. Ali Müfit Gürtuna, "İstanbullu Olma Bilinci", *İstanbul* (Nisan-Haziran 2002): 1-2. Bkz. Uğur Tanyeli, "Ben İstanbullu Değilim!" *Arredamento Mimarlık*, no. 161 (2003): 7-8.

31. Jacques Derrida, *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, İng. çev. Mark Dooley ve Michael Hughes, Londra: Routledge, 2001; Türkçesi: *Bağışlama ve Kozmopolizm*, çev. A. Utku ve M. Erkan, İstanbul: Birey, 2005.

32. David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

yeniden tanımlanmış hali Türkiye’nin geleceğini hayal etmek için kullanılıyor.

Ara Güler’in Çalışmalarının Orijinal Bağlamı

Ara Güler’in fotoğraflarının günümüzde nasıl yeniden anlamlandırıldığını tam olarak kavramak için ilk yayımlandıkları zamanki bağlamlarını anlamak gerekir. Bu farkındalık aynı zamanda kentsel modernitede nostaljinin nasıl işlediğiyle ilgili daha incelikli bir anlayış geliştirmemizi sağlayabilir. Ara Güler’in neredeyse 800.000 fotoğraftan oluştuğu söylenen portfolyosundan sadece bir avuç fotoğraf yeniden basılmıştır. Bunların çoğu kariyerinin başında, 1950’ler ve 60’larda çektiği fotoğraflardır ve gayrimüslim azınlıklardan ya da toplumsal çatışmalardan bahsetmezler. Diğer bir deyişle büyük bir yoksulluğu gözler önüne sermelerine rağmen, pedagojik ya da reformcu okumalara elverişli değildirler. Ama bu kısımda bahsettiğim üzere Güler’in eserleri, kentsel yoksulluğu betimleme konusunda görsellik ve habercilik açısından farklı yaklaşımlarla etkileşim içinde gelişmiştir.

Yukarıda bahsi geçen “Anadolu’dan gelme köylüler”le ilgili burjuva endişeleri, 1950’lerde hızla sanayileşen İstanbul’a yoksul Anadolu’luların yurttaşların belirgin dalgalar halinde göç etmesiyle başlamıştır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ekonomik nedenli iç göçün İstanbul’un fiziksel ve kültürel dönüşümünde önemli bir etkisi olduğu şüphesiz. Bunu takiben başlayan, kırsal alanlardan gelenleri “entegre etmek” ve şehrin “taşrallanması”yla ilgili tartışmalar, Avrupa’da göçmen işçi çalıştıran ülkelerdeki tartışmalarla benzerlik gösteriyordu.³³ Kitlesele nüfus artışı, hem kent yaşamına alışmaya

33. Tahire Erman, “Becoming ‘Urban’ or Remaining ‘Rural’: The Views of Turkish Rural-to-Urban Migrants on the ‘Integration’ Question”, *International Journal of Middle East Studies* 30, no. 4 (1998): 541-61; Tahire Erman, “The Politics of Squatter (Gecekondu) Studies in Turkey: The Changing Representations of Rural Migrants in the Academic Discourse”, *Urban Studies* 38, no. 7 (2001): 983-1002; ve Tanrı Şenyapılı, “Gecekondu Olgusuna Dönemsel Yaklaşımlar”, *Değişen Mekân: Mekânsal Süreçlere İlişkin Tartışma ve Araştırmalara Toplu Bir Bakış, 1923-2003* içinde, haz. Ayda Eraydın, Ankara: Dost Kitabevi, 2006, s. 84-123.

çalışan yeni kentliler için hem de yerleşik kentli nüfus için bir şok etkisi yaratmıştı.

Şehri modernleştirme projelerinin parçası olarak yapılan altyapı çalışmaları, özellikle de 1950'lerin ikinci yarısında inşa edilen bulvarlar, farklı toplumsal gruplar arasındaki sosyal ve kültürel farklılıkları görünür kıldı. Henri Prost'un İstanbul'un altyapısal modernleşme sürecini 1960'lara kadar etkileyen planları, Cânâ Bilsel ve Pierre Pinon (2010) ile Murat Gül (2004, 2009) tarafından çalışılmıştır. Kentsel modernleşmenin bu aşamasıyla ilgili gazete taraması ortaya çıkarıyor ki, İstanbul'un gündelik hayatındaki "başlıca modern sahneler"³⁴ Ankara dahil olmak üzere modernleşmekte olan diğer metropollerdekilerden oldukça farklıydı.³⁵ İstanbul'da fiziksel modernleşme ve medya organlarının büyümesi aynı anda gerçekleşti. Bu iki gelişme, yeni kentli yoksulların okuryazar orta sınıfa sergilenmesi için ortam hazırladı.

Anadolulu yurttaşlar daha iyi bir hayat arayışlarında, otobüs, tren ve gemiyle, yani birçok vasıta ile ve çeşitli yollar üzerinden kitlesel olarak İstanbul'a ulaşırken, gazeteler en çarpıcı, en dramatik manşet fotoğraflarını gemilerin kalabalık güvertelerini gösteren karelerde buldular. Karadeniz'den gelen gemilerin varış noktaları bugün lüks yolcu gemilerinin elit turistleri getirdiği Tophane rıhtımıydı. Bu gemileri ilk belgeleyen isimlerden biri, roman yazmaya başlamadan önce bir süre gazetecilik de yapmış olan Yaşar Kemal'di. Erken yaşlardaki çiftçilik ve işçilik deneyimleri, kendini ezilenleri savunmaya ve günümüz burjuva kültürünü eleştirmeye adanmasına neden olmuştu.

Yaşar Kemal *Cumhuriyet* gazetesi için yazdığı ilk haberlerden biri için araştırma yapmak amacıyla 1952'de Samsun'dan İstanbul'a

34. Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Londra: Verso, 1983, s. 152-3; Türkçesi: *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. B. Peker ve Ü. Altuğ, İstanbul: İletişim, 1994.

35. Gülsüm Baydar, "Silent Interruptions: Urban Encounters with Rural Turkey", *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey* içinde, haz. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, Seattle: University of Washington Press, 1997, s. 196.

36. Yaşar Kemal, "Samsun'dan İstanbul'a Ambar Yolcuları ile Seyahat", *Cumhuriyet*, 24 Mayıs 1952.



2.3 Yaşar Kemal'in *Cumhuriyet* gazetesinde 1952'de yayımlanan seri röportajı için araştırma yapmak amacıyla bindiği geminin bir benzeri (Karadeniz Bölgesi'nden, kırdan kente göçenleri taşıyan bir gemi) 1955'te *Hürriyet*'in ilk sayfasında yer alıyor. *Hürriyet*, 29 Temmuz 1955.

gelen bir gemiye binmişti.³⁶ Oldukça yavaş giden ve o kadar çok insanı taşımaya elverişsiz olan bu yük gemilerindeki yoksulluk ve ısırtıcı dokunaklı bir biçimde anlatmıştı. Karadeniz'in çeşitli limanlarında duran geminin İstanbul'a varması neredeyse on gün sürüyordu. Yüzlerce erkek, kadın ve çocuk hiç tanımadıkları insanlarla dip dibe oturmak ya da güvertede ayakta durup yağmurun altında uyumak zorundaydı. Kemal gemideki sıkışıklık ve pislikten dehşete düşmüştü. Her hafta üç tane tıklım tıklım gemi limana yanaşıp içindeki yolcuları Tophane'ye bırakıyordu (bkz. Şekil 2.3). Burada civardaki kahvelerde ve sokaklarda iş bakıp bulabildikleri yerde uyuyorlardı – bu yer, bir ağacın gölgesi veya yolun kenarı da olabiliyordu. Şehir yeni gelenlerle dolup taşmıştı.

1950'lerden itibaren yaşanan iç göç, bir istihdam sorunundan çok İstanbul'da halihazırda yaşanmakta olan konut eksikliğinin de-

varını olarak görüldü.³⁷ Dolayısıyla halkın ve yönetimin ilk tepkisi yeni kentlilerin geri gitmesini istemek oldu. Anlatılana göre valilik her ay 500 dönüş bileti alarak gelenleri geldikleri yere geri göndermeye çalıştıysa da, bu yöntem başarılı olmadı.³⁸ Aynı zamanda yeni kentlilerin inşa ettikleri yerleşim yerlerinde fiziksel koşullar o kadar kötüydü ki toplumsal sorunlar ve sağlık sorunları kaçınılmazdı. 1951'de *Cumhuriyet*'te yayımlanan dört günlük bir ankette, Anadolu'dan gelenlerin "acıklı akıbetlerinin" suça yönelmek olduğu dahi ifade bulabiliyordu.³⁹

1960'lara gelindiğindeyse gecekondu saransasyonel bir cazibe kazanmıştı. Siyasetteki sosyalizm ve sanattaki toplumsal realizm akımlarından etkilenen pek çok gazeteci, Anadolu'dan gelenlerle seri röportajlar yapmaya başladılar. Fakat bu röportajlar resmi görüşleri yeniden üretmekten öteye gidemedi. Yine de bu alanda, göçü "kırsal çözölme"nin bir sonucu olarak gören ve şehirlerdeki yeni kentli nüfusu henüz incelemeye başlayan sosyal bilimcilerden bir adım öndeydiler.⁴⁰ Buna rağmen gazetelerde yayımlanan çoğu raporda, yeni kentlilerin kendi aralarındaki farklılıklar göz ardı edilip sadece fiziksel çevrelerindeki ve yaşam koşullarındaki ortak problemlere ağırlık veriliyordu.

Şehrin yeni karakterindeki çelişkiler (yeni zenginlik göstergele-

37. Şenyapılı, "Gecekondu Olgusuna Dönemsel Yaklaşımlar", s. 84. Göç meselesi üzerine genel bir değerlendirme sunan şu kaynaklardan da bahsedilmeli: İlhan Tekeli, "Yerleşme Yapıları ve Göç Araştırmaları", *Değişen Mekân: Mekânsal Süreçlere İlişkin Tartışma ve Araştırmalara Toplu Bir Bakış, 1923-2003*, haz. Ayda Eraydın, Ankara: Dost Kitabevi, 2006, s. 69-83; Erman, "Becoming 'Urban' or Remaining 'Rural'"; ve Erman, "The Politics of Squatter (Gecekondu) Studies in Turkey".

38. "Cumhuriyetin Anketi: Belediye Her Ay 500 Aç, Perişan Anadolu'ya Dönüş Bileti Alıyor", *Cumhuriyet*, 1 Ağustos 1951.

39. Anketten çok bir yorumdu bu. 29 Temmuz 1951 ile 1 Ağustos 1951 tarihleri arasında ön sayfada yayımlandı. "Cumhuriyetin Anketi: Anadoludan İstanbul'a Akın Edenlerin Acıklı Akıbetleri", *Cumhuriyet*, 29 Temmuz 1951; "Cumhuriyetin Anketi: Şöförülüğü Tarlaya Tercih Edenler", *Cumhuriyet*, 30 Temmuz 1951; "Cumhuriyetin Anketi: İstanbul'a Yapılan Akının Öncüleri Lokantacılar", *Cumhuriyet*, 31 Temmuz 1951; ve "Cumhuriyetin Anketi: Belediye Her Ay 500 Aç, Perişan Anadolu'luya Dönüş Bileti Alıyor", *Cumhuriyet*, 1 Ağustos 1951.

40. Tekeli, "Yerleşme Yapıları ve Göç Araştırmaları", s. 78.

rinin yanında gittikçe artan belirgin bir yoksulluğun görünür kılınması ya da yeni Amerikan arabalarının yanından büyükbaş hayvanların geçmesi gibi) karmaşık endişelere neden oldu. Bu endişeler burjuvazinin istila, kirlenme ve suçla ilgili kalıplaşmış korkularından olduğu kadar sınıf kimliklerinin muğlaklaşmasından, –yani kimin gerçek İstanbullu olduğunu anlayamamaktan da kaynaklanıyordu. Zira yeni gelenlerden bazılarının, yerleşmiş orta sınıfın tüketim alışkanlıklarına hızla erişebilmesi söz konusuydu.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği –iş bulmak için şehirlere gelen ilk göçmenler genelde erkekti– taciz ve suçun artmasıyla ilgili kaygılarda etkiliydi. Örneğin Selma Emiroğlu’nun “Bayan İstanbullu” serisinde yayımlanan karikatürlerden birinde, ana karakter arka sokakta karşılaştığı ve kıyafetlerinden alt sınıfa mensup olduğu anlaşılan bir adamdan korkar. Kafasında olası saldırı senaryoları kurarken adamın ona sadece sözlü tacizde bulunmasıyla rahatlar! “Boşuna korkmuşum yine iyi adammış, fazla zarar vermedi” (bkz. Şekil 2.4). Emiroğlu kadınların deneyimlerini okura aktarırken, aynı zamanda bu tarz korkuların fazla abartılmasını da tiye alıyor.

Benzerleri 1950’lerden beri gazetelerde yer bulan iki diğer ufuk açıcı karikatür, toplumsal endişelerin ana sebeplerini yansıtıyor: şehrin işgali ve insanların dışarıdan görünüşündeki belirsizlik. Tabi ki bu karikatürlerin amacı sadece gözlem yapmak değil, aynı zamanda okuru kışkırtmak ve kamuoyuna tesir etmektir. Turhan Selçuk’un 1959 yılında çizdiği bir karikatür hem nüfus “patlaması” algısıyla hem de İstanbul’un girişine bir kontrol noktası kurulması önerisiyle alay eder (bkz. Şekil 2.5). Başlıkta kullanılan “İlerleyelim baylar! İlerisi boş” sözü, kalabalık otobüslere arka kapıdan atlayıp para ödeyemeyenlerin sıkça kullandığı gündelik ifadeyi anımsatıyor. Selçuk’un bu karikatürü hem başlığı hem de çizimi sayesinde İstanbul’un bir açık şehir haline geldiği izlenimini uyandırıyor. Açık şehir kavramının 1950’ler ve 60’larda pek çok farklı şekilde ortaya çıktığını gözlemleyebiliyoruz. İstanbul’un “sokaklarında her türlü insanın dolaştığı” açık bir şehre dönüştüğü, bu yıllarda gazetelerin manşet fotoğraflarında, başyazılarında ve karikatürlerinde adeta her gün tekrar ediliyor. “Açık şehir” iki anlamlı kullanılıyor: hem kentteki yoksul kesimin yeni görünürlüğüne karamsar bir bakışı, hem de



Bayan İstanbullu

Hazırlayan: Selma EMİROĞLU



BAYAN İSTANBULLU VE SOKAK DONJUANLARI

2.4 "Bayan İstanbullu" karikatürü, kentli bir kadının (kırsaldan gelmiş) erkekler tarafından taciz edilme korkusunu tiye alıyor. Selma Emiroğlu, "Bayan İstanbullu", *Yeni İstanbul*, 30 Haziran 1957, s. 6.

şehrin yeni görüntüsü ve hissine karşı duyulan takdiri yansıtmak üzere.

Cafer Zorlu'nun karikatürü ise toplu iç göç konusunda gazete-lerde ifade edilen şokla ilgili (bkz. Şekil 2.6). İstanbul'u arka plan-daki minareler ve küçük basit evlerden oluşan grup temsil ediyor. Ön planda ikiye bölünmüş bir adam görülüyor: bir yarısı "İstanbul-lu" gibi giyinmiş, diğer yarısı ise iş kıyafeti içindeki uzun bıyıklı bir taşralı gibi. Bu karikatür, şehirliyle taşralıların erken Cumhuriyet

İstanbul'un yarısı taşralı. (Gazeteler)



İstanbul'da:

Akbaba, 1961

Cafer Zorlu

2.6 Hem gazetelerde şehrin “taşralaşması” ile ilgili çıkan haberlere, hem de dış görünüşün belirsizliğine atıfta bulunan bir karikatür. Başlığı: “İstanbul’un yarısı taşralı. (Gazeteler)”. Cafer Zorlu, *Kent, Konut ve Yerleşim Üzerine Karikatürler* (1908-1995) içinde, haz. Turgut Çeviker, İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, 1996, s. 48 (*Akbaba*’nın 1961 tarihli bir sayısından alınmış).

gili gazetelerdeki görsellerin çoğu kısa ve öz, didaktik mesajlar vermeye çalışıyordu. Sokak fotoğraflarının bu dönemde yaygın olarak kullanıldığı yerlerden biri, yüksek tirajlı gazetelerin ön sayfasındaki günlük fotoğraf “köşe”leriydi. Bu fotoğraflar kentin yoksul nüfusu ve yeni kentlileri modern mimariyle yan yana getirme eğilimindeydi. Fotoğrafların genişliği genelde sayfanın üçte birini geçmiyor ve altında sadece basit bir başlık oluyordu – bu stratejik sunum hem yeni kentli yoksulların geriliğinin hem de “modernleşme” potansiyellerinin altını çiziyordu. Sökmen Baykara’nın çektiği, yeni açılan İstanbul Belediyesi binasının önündeki yepyeni bulvarda ineklerini yürüten iki köylü adamı gösteren fotoğraf bunun tipik bir örneğidir.

Fotoğrafta geleneksel âdetleri sembolize eden inekler, modern arabalar için yapılmış olan yolu kapıyorlar. Fotoğrafın altyazısı şöyle:

Burnunun Dibinde: şehir nizamını, vatandaş haklarını ve sağlığını, cemiyet problemlerini ilgilendiren kararların, yasakların pek çoğu yukarıda resmi görülen Belediye Sarayı içerisindeki idareciler tarafından yürütülür. Resimde görüldüğü gibi, sahipleri tarafından götürülen inekler Belediye'nin önünden ağır ağır geçiyorlar.⁴²

Başlığıyla birlikte okununca bu fotoğraf yetkililerin bu tarz manzaralara izin vermemesi gerektiğini ima ediyor. İnekler (ya da gelenekler) modern araçlar için yapılmış yolları kapatmamalıydı. Koyunların, at arabalarının, köylülerin ve gecekonducuların da benzer şekilde asfalt yolların veya modern binaların önünde fotoğrafları çekildi. Döneme ait bir başka fotoğraf altyazısı şöyle sorar: “İstanbuldan başka Batılı olduğunu iddia eden başka şehirde en büyük meydandan güpe gündüz öküz sürülerinin geçirildiği görülmüş şey midir?”⁴³ Bu tarz fotoğrafların da katkıda bulunduğu egemen görüş, yeni kentli yoksulların tutunduğu varsayılan gelenekselliğin modernleşmeyi yavaşlattığıydı ki, bu tür görüşler, yukarıda bahsedilen sahnelere ekonomik eşitsizliğin neden olduğu gerçeğini göz ardı ediyordu.

Güler'in İstanbul fotoğraflarının ilk basıldığı toplumsal ve fiziksel bağlam, hızlı kentleşme ve altyapı modernleştirmelerinin yaşandığı, şehrin ekonomisiyle kültürünün açıldığı bir dönemdi. Kentlerde tüketim kültürünün artması, basın yayın organlarının gelişmesi ve yeni kamusal alanların oluşması, daha önce mümkün olmayan etkileşimlerin ve şehir manzaralarının ortaya çıkmasını sağlamıştı. Özellikle 1950'lerde kitlesel medyanın gelişmesi ve inşa edilen bulvarlarla şehirde yeni açıklıklar yaratılması, şehre gelmekte olan göçmen dalgasını daha görünür hale getirmiş ve kentsel değişimle ilgili toplumsal endişeyi beslemişti. Şehrin basılı yayınlardaki görsel tasvirleri de kentsel dönüşümle ilgili tartışmaları yönlendirerek, bu konuyla ilgili kamuoyunun şekillenmesine katkıda bulunmuştu.

42. *Yeni İstanbul*, 2 Ağustos 1962, s. 1.

43. *Cumhuriyet*, 5 Mart 1960.

Şehre Açılan Basılı Pencereleler

Kentte fotoğraf, basılı yayın, sinema gibi “teknolojik olarak çoğaltılabilir” olan pek çok medyayla erkenden tanışılmış olmasına rağmen, bu medyalara yönelik “kitleseel” bir talebin ancak İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra başladığı söylenebilir. Şimdiye kadar yapılan araştırmalar, talebin ve sürümün bu denli geç artmasını çok partili seçimden sonra gerçekleşen siyasi açılıma ve demokratikleşmeye bağlıyor.⁴⁴ Ancak bu gecikmeyi tüketici-okur talebinin gecikmesine bağlamak da mümkün: İstanbul’da basın-yayın organlarının çoğalması kentleşmeyle yakından alakalıdır; bir yandan nüfus artışı talebi artırırken bir yandan da yüksek tirajlı gazete ve dergiler şehirdeki gündelik yaşantıyı ve hızlı dönüşümü tüketilebilir imgelere dönüştürmüşlerdir. Gündelik hayatın haberleşmesi sürecinde, gazeteciler artan bir sıklıkta röportaj ve beraberinde fotoğraf kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu tercih, gazetecilerin sunumlarına doğallık ve eşzamanlılık kazandırmış; bu da okurların diğer okurlarla (hayali) bir “cemaat” gibi hissetmelerine olanak vermiştir.

Hürriyet ve *Yeni İstanbul* gazeteleri ile *Hayat* dergisi fotoğrafların kullanılmasına öncelik vererek ve fotoğrafçıları personel kadrosunda işe alarak bu trendin öncüsü oldular. Yayın hayatına 1 Mayıs 1948’de başlayan ve günümüzde hâlâ yayında olan *Hürriyet* gazetesi, bir haberin yanında fotoğraf basan ilk Türk gazetesi olarak anılır.⁴⁵ Türk basınıyla ilgili pek çok tarihçe, *Hürriyet*’in 200.000’le başlayan tirajının 1965’te yarım milyona, 1969’da da bir milyona yükselmesini buna bağlar.⁴⁶ 1950’lerden itibaren İstanbul’da pek çok yüksek tirajlı gazete ve resimli dergi basılmasına rağmen, ülke çapında bir dağıtım sistemi ancak 1960’larda kurulmuştur.

44. Ahmet Oktay, *Toplumsal Değişme ve Basın: 1960-1986 Türk Basını Üzerine Bir Çalışma*, Türkiye Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, 1987; Nurhan Kavaklı, *Bir Gazetenin Tarihi: Akşam*, İstanbul: YKY, 2003; ve Aysun Köktener, *Bir Gazetenin Tarihi: Cumhuriyet*, İstanbul: YKY, 2004.

45. Seyit Ali Ak, *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı (1923-1960)*, İstanbul: Remzi Kitabevi 2001, s. 181.

46. A.g.y.

Türkiye’de foto muhabirliğinin gelişmesinde *Hayat* dergisinin önemi ayrıdır.⁴⁷ Bu derginin ünlü Amerikan dergisi *Life* (Hayat; 1936-72) ile tek benzerliği ismi ve formatı değildi: *Hayat* zaman zaman *Life* ve *Paris Match* dergilerinden içerik de almaktaydı. Dergi ânında tiraj rekorları kırdı, “elden ele dolaşma” oranı da çok fazlaydı, o yüzden İstanbul’daki çoğu haneye girmiş olma olasılığı yüksektir. Dergi, reklamlarla sübvans edilen düşük fiyatını ve ilgi çekici içeriğini son kez basıldığı 1978 yılına kadar korudu, yani Amerika’daki örneği yayından kalktığında *Hayat* hâlâ yayındaydı.

Ara Güler *Hayat*’taki çalışmalarıyla ismi duyulan yeni nesil foto muhabirlerinden biriydi. Kariyerine *Yeni İstanbul* (1949-81) gazetesinde başlayıp 1955’te *Hayat*’a geçti ve 1961’e kadar orada çalışmaya devam etti. *Hayat*’ın Avrupa ve Amerika’daki dergilerle bağlantıları sayesinde, alanında en önemli foto muhabirlerinin işlerini tanıma fırsatı buldu. 1961’de kısa süreliğine Magnum Fotoğraf Ajansı’na üye oldu. Fotoğrafları *Hayat*’ta çıkan fotoğrafı denemelerde, haber hikâyelerinde açıklayıcı resim olarak ve reklamlarda fon olarak kullanıldı.

Güler’in Eserleri

Güler’in erken dönem eserlerinin sadece küçük bir kısmı bugün tekrar dolaşımda ve bunlar da genelde anafikrinden, orijinal mevzundan hayli uzaklaşmış durumda. Aslına bakılırsa, Eski İstanbul’a geri dönüşü hayal etmeye yardımcı olmaları tam da bu kopukluktan ve didaktik işlevleri olmamasından kaynaklanıyor. Bu argümanı açmak için Güler’in katkıda bulunduğu biri 1959’da biri 1969’da yayımlanan iki seri röportajı karşılaştırmalı olarak inceleyeceğim. İki seri de yukarıda bahsedilen anaakım reformist fotoğrafçılıktan farklıydı. Birincisi, yani 1959 röportajı, *Hayat* dergisinin arka arkaya üç sayısında yayımlandı. Güler ve yazar meslektaşı Orhan Tahsin, Taşlıtarla gecekondü mahallesinde gündelik hayatı “etnografik” yöntemlerle araştırmışlardı. İkincisi ise *Akşam* gazetesinde on günlük

47. Engin Özdeş, *Photography in Turkey*, İstanbul: Pamukbank ve Tarih Vakfı, 1999, s. 26.

bir seri halinde yayımlanmıştı. Bunda Güler ve yazar meslektaşı Çetin Altan okuru şehrin en yoksul mahallelerinde “sosyalist” bir gezintiye (flâneriye) çıkmaya davet ediyordu. Günümüzde İstanbul’un kozmopolit geçmişiyle ilgili nostaljik yayınlarda sadece ikinci seriden fotoğraflar kullanılıyor.

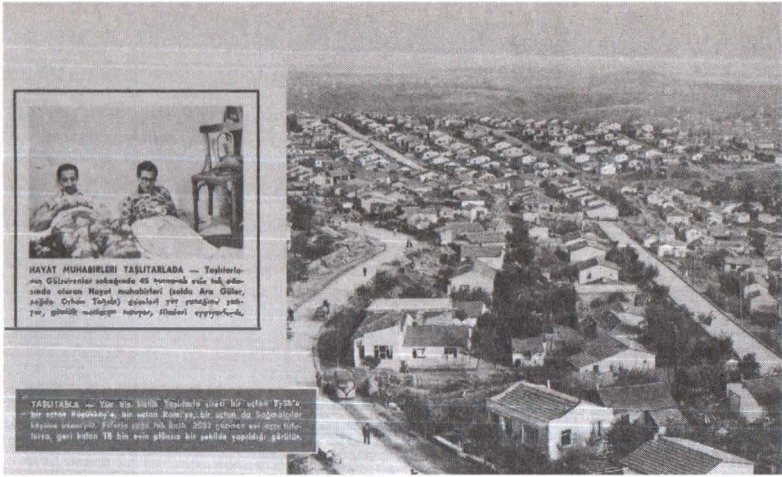
1959 röportajında Ara Güler ve yazar Orhan Tahsin Taşlıtarla’da 1 Ekim’den 16 Kasım’a değin, yani 45 gün boyunca katılımcı gözlem yapmışlardı. Gazeteci kimliklerini saklayarak göçmen bir ailenin yanında kiracı olarak kalmışlardı (bkz. Şekil 2.7). Araştırmalarının sonucunda ortaya çıkan 12 sayfalık seri röportaj üç sayıya yayılmış ve ilk bölüm *Hayat*’ın 25 Aralık 1959 tarihli sayısında yayımlanmıştı.⁴⁸

Mizanpaj bakımından dikkat çekilmesi gereken bir nokta, son iki bölüm yayımlanırken sayfaların kenarlarında dar bir kolonda reklamlara (konserve yiyecek, sigorta ve aşk romanları) yer verilmiş olmasıdır. Seçilen reklamlar editörlerin kafasındaki okur profilini ortaya koyar: orta sınıf ev hanımları. Sanat tarihçisi Erica Doss *Life* hakkında yazdığı bir makalede, “‘öğretici’ makalelerle fotoğraflı denemelerin” reklamlarla yan yana konulmasının “*Life*’ın eğitimsel amaçlarıyla ilgili endişeleri hafiflettiğini” söyler.⁴⁹ *Hayat*’taki reklamların da benzer bir amaçla kullanıldığı söylenebilir. Taşlıtarla fotoğrafları düşünüldüğünde, seri röportaj biterken okur tüketim toplumunun vaatlerine “dokunmaya” ve böylelikle kendisini fotoğraflarda gördüğü yoksul öznelerden ayırmaya davet edilir.

Serinin ilk bölümünde Taşlıtarla bir köye benzetilir. Güler ve Tahsin yerleşim yerindeki ilkel çalışma koşullarına, örneğin toprak zeminde çalışan kadınlara, açıkta kurutulan meyve sebzelere değinir; bunların yanı sıra iki saatte inşa edilen gecekondu gibi kent-sel tuhafılıklara dikkat çekerler. İkinci bölümde Taşlıtarla’daki farklı karakterlerden bahsederler. Doktorların, şoförlerin, yazarların ve dini liderlerin nasıl birlikte uyum içinde yaşadıklarını şaşkınlıkla anlatırlar. “Yedi Renkli Mahalle” adındaki üçüncü ve son bölümde ise yanında kaldıkları, (toplumsal beklentinin aksine) nezih bir aile

48. Yazının diğer bölümleri 1 Ocak ve 8 Ocak 1960’ta yayımlanmıştır.

49. Erika Doss, “Introduction: Looking at *Life*: Rethinking America’s Favorite Magazine, 1936-1972”, *Looking at Life Magazine* içinde, haz. Erika Doss, Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 2001, s. 8.



2.7 Taşlıtarla seri röportajının ilk bölümünden bir detay. Fotoğrafların altındaki yazılarda şöyle deniyor: “Hayat Muhabirleri Taşlıtarlada – Taşlıtarlanın Gülseventler sokağında 45 numaralı evin tek odasında oturan Hayat muhabirleri (solda Ara Güler, sağda Orhan Tahsin) geceleri yer yatağına yatıyor, günlük notlarını tutuyor, filmlerini ayırıyorlardı.” Ve “Taşlıtarla –Yüz bin kişilik Taşlıtarla sitesi bir uçtan Eyüb’e, bir uçtan Küçükköy’e, bir uçtan Rami’ye, bir uçtan da Sağmalcılar köyüne uzanıyor. Evlerin çoğu tek katlı. 2052 göçmen evi ayrı tutulursa, geri kalan 18 bin evin plansız bir şekilde yapıldığı görülür.” Orhan Tahsin ve Ara Güler, “Taşlıtarla’da 1,5 Ay Yaşadım”, s. 20.

hayatı yaşayan Bulgar Türkü aileyi tanıtırılar (bkz. Şekil 2.8). Güler ve Tahsin, Taşlıtarla yerleşimi hakkında yanlış fikirleri düzeltmek ister gibi günlük hayatla ilgili gözlemlerini çok detaylı bir şekilde aktarırlar.

Taşlıtarla ismi üzere verimsiz, taşlık bir arazi imiş. Bugün Gaziosmanpaşa diye bilinen Taşlıtarla, ilk olarak Bulgaristan’da asimilasyon politikalarının uygulanmaya başlamasıyla birlikte Türkiye’ye gelmek zorunda kalan Bulgaristanlı Müslüman göçmenleri yerleştirmek üzere iskâna açılmış (1950-51). Ancak taşradan, Anadolu’dan gelen yeni kentlilerin de katılmasıyla Taşlıtarla hızla bir gecekondu mahallesine dönüşmüş. Güler ve Tahsin araştırmalarını yaparken göç konusu ulusal kimlik ve şehrin kime ait olduğu gibi meselelerle iç içe geçmişti. Balkanlar’dan gelen göçmenlere toprak ve bazen basit konutlar verilirken Anadolu’dan gelenlerin tamamı-



2.8 “Yedi Renkli Mahalle” bölümünden fotoğraflar. Saat yönünde soldan sağa: gazetecileri misafir eden ailenin evinin içinden sahneler: Tahsin kucagında çocuklardan biriyle poz veriyor; Yugoslavya göçmeni bir zanaatkâr eski eşyaları dönüştürüyor; bir çocuk ikinci el eşya dükkânının kaldırım sergisindeki Hristiyan ikonalarını inceliyor; sokakta kalaycılar; ve son olarak hulahopla oynayan çocuklar. Sol sayfanın sol kolonu aşk romanı reklamına, sağ sayfanın sağ kolonu ise sigorta reklamına ayrılmış. Orhan Tahsin ve Ara Güler, “Taşlıtarla’da 1,5 Ay Yaşadım”, s. 10-11.

la tek başlarına bırakılması dikkat çekmişti. Toplumun okuma-yazma bilen orta sınıfı göç meselesini gazeteler ve dergiler aracılığıyla müzakere ediyorlardı; bu tartışmaların ana hatlarını dönemin gazete ve dergilerinden takip etmek mümkündür.

Güler ve Tahsin, Taşlıtarla sakinlerini birbirinden farklı ve ilginç tiplerden oluşan bir grup olarak sunar. Güler fotoğrafları göz hizasında çekerek, genelde fotoğrafa bakan kişileri kendilerini fotoğrafın öznesiyle özdeşleştirmeye teşvik etmek için kullanılan bir yöntemi seçmiştir. Bu yöntem aynı zamanda mahalle içindeki ve mahalleliyle devlet arasındaki güç dinamiklerinin etkisini de azaltır. “Taşlıtarla” seri röportajındaki yazılar ve fotoğraflar çeşitliliğe ve başkalığa değinir. Yeni kentlilerin etnik kimlikleri, dilleri ve meslekleri bakımından heterojen olduklarını göstererek onlar hakkındaki genel önyargıları sorgular.

Güler ve Tahsin çeşitliliği överek Taşlıtarla’da yaşayan insanlarla ilgili önyargıları yıkmaya çalışır. Dönemin gazetelerinde ve diğer kültürel yayınlarındaki göçmenlerle ilgili anaakım söylemle karşılaştırıldığında, bu amaç daha da belirginleşir. Yanlış önyargıları yıkmak için yapılması gerekenlerden biri göçmenlerin tektip olduğu algısını değiştirmektir. Dolayısıyla Güler ve Tahsin, İstanbul’daki bir çeşit heterojenliğin (farklı etnik kökenlilerin, Hristiyan ve Yahudilerin varlığının), yerini “dilleri” bakımından eşit ölçüde (hatta belki daha da) çeşitli olan başka bir heterojenliğe bıraktığını gösterirler. Ama bu yeni yerin kültürel çeşitliliğini överken aynı zamanda oraya “yabancı” bir yer muamelesi de yaparlar. Taşlıtarla’yı İstanbul’un dışında bir yer olarak betimler; mahalleliyi, kentli okur kitlesinin bir parçası olarak görmezler.

Serideki en ilginç fotoğraflardan biri yerel polis istasyonunun karşısında olduğu belirtilen eğreti ikinci el dükkânını gösteren fotoğraftır. Bu fotoğrafta sokağın ortasında direğe yaslanmış bir yatak ve üst üste konmuş tahta sandalyelerin önünde bir çocuk, çerçevelenmiş dini ikonalara bakmaktadır. Fotoğrafın alt yazısında Güler ve Tahsin bunların Hristiyan ikonaları olduğunu, ama artık bölgede çok az sayıda Ermeni, Rum ya da Yahudi’nin yaşadığını açıklar. Yani bu resimler, eski sahipleri şehri hızlıca terk ettiği için kendilerini bu tarz dükkânlarda bulmuş olmalı.

Gazetelerin Balkanlar ve Anadolu’dan gelen Müslüman göçmenlere yer verirken, gayrimüslimlerin kitlesel olarak şehirden ayrılmasıyla ilgili (6-7 Eylül 1955’teki olayları kınamak dışında) pek bir şey yazmadıkları göz önüne alındığında, seride bu fotoğrafa yer verilmesinin önemi daha da artıyor. Güler ve Tahsin’in çalışması sadece burjuva endişelerine karşı çıkıp yoksul kesimin homojenliğiyle ilgili algıları çürütmekle kalmaz, aynı zamanda o dönemde popülerliği gittikçe artmakta olan “Türk İstanbul” kavramına duyulan hayranlığa bir alternatif sunar (“Türk İstanbul” ideali, Ankara’nın hegemonyasına karşı birkaç tanınmış İstanbullu entelektüel tarafından ortaya atılıp 1953’te İstanbul’un fethinin 500. yıl dönümü kutlamaları sırasında iyice popülerleşmişti).

Ara Güler *Hayat*’ta yayımlanan Taşlıtarla serisinden on yıl sonra, bu sefer ünlü yazar Çetin Altan ile birlikte *Akşam* gazetesi için

üç haftalık bir çalışma yaptı. “Al İşte İstanbul!” isimli bu seri, Taşlıtarla’dan farklı olarak öznelarini tanıtıma ya da toplumsal doku hakkında yorum yapma ya çalışmaz.⁵⁰ Güler ve Altan, Topkapı’daki tarihi surların yanındaki çöplüklerden başlayarak, programsız bir şekilde her gün şehrin başka bir bakımsız köşesini gezip, gözlemlediklerini kaydetmişlerdi. Gezileri sırasında karşılaştıkları insanlar, o zaman milletvekilliği yapan ve tanınmış bir entelektüel olan Altan’ı tanımamışlardı, dolayısıyla *Akşam*’ın okur kitlesine mensup olmadıkları söylenebilir. Nitekim *Akşam* gazetesi de benzer bir düşünceyle “Al İşte İstanbul!”un ilk fotoğrafının da bulunduğ u birinci sayfada bir kışlık bir de yazlık ev verecekleri bir piyango çekilişinin tanıtımını yapar (bkz. Şekil 2.9).⁵¹ Böylece, bir yandan yayımladıkları seri röportajda kentteki yoksul kesimin yaşam koşullarını gösterirken, diğ er yandan okurlarının çok daha iyi yaşam koşullarına sahip olduğunu varsayar. Bu çeşit bir yan yana getirme, konut koşullarındaki zıtlığın üzerine basarak gazetenin promosyonuna katkıda bulunur.

Altan’ın yazıları ve Güler’in fotoğrafları, daha iyi imkânlar a sahip olan okurları harekete geçmeye çağırıyor ama fotoğraflardaki kişileri ıslah etmeye çalışmıyordu. Altan yazısında bilgisizliklerini ve bıkkın tavırlarını eleştirdiğ i okurları İstanbul’u tanımaya davet ediyordu. Ulusal kimlik yerine sınıf farklılıklarından bahsederek şöyle diyordu: “Aynı toplumun sınıfları birbirlerinden ilgisiz, hatta habersiz yaşıyorlar İstanbul’da...”⁵² Altan’a göre şehrin farklı yerlerini dolaşmak, ülkenin “az gelişmişliğ i” hakkında yeni bir farkındalık kazanmaya yardımcı olabilirdi. “Az gelişmişlik” kavramı 1960’ların sonunda neo-Marksist bağımlılık teorisiyle bağlantılı olarak ortaya çıkmıştı. Bu teori, geç modernleşen ülkelerdeki yoksulluk ve

50. Çetin Altan ve Ara Güler, “Al İşte İstanbul!”, *Akşam*, 26 Mayıs 1969. Fotoğraflar ve metin ş u kitapta yeniden yayımlanmıştır: Çetin Altan ve Ara Güler, *Al İşte İstanbul!*, İstanbul: YKY, 2005 [1998].

51. 1950’lerden 1970’lere kadar özellikle bankalar çekilişle apartman daireleri vererek müşteri sayılarını arttırmaya çalışıyorlardı. Bankada hesap açan yeni müşteriler otomatik olarak çekiliş e katılıyordu. Daha sonra başka kuruluşlar da (örneğin gazeteler) müşteri çekmek için çekilişle apartman dairesi vermeye başladılar.

52. Altan, *Al İşte İstanbul!*, s. 168.



2.9 Çetin Altan ve Ara Güler'in üç hafta süren araştırması "Al İşte İstanbul!" adı altında 25 Mayıs 1969'da yayımlanmaya başlamıştır. Altan'ın yazıları daha sonra aynı isimle kitap olarak basılmış, ama kitapta Güler'in fotoğraflarına yer verilmemiştir. "Al İşte İstanbul!" 1990'ların ortasında bu sefer kuşe kâğıtlı, büyük, bol resimli pahalı bir kitap olarak yeniden kurgulanmış ve Güler'in fotoğraflarının her biri tam sayfa basılmıştır. Yani fotoğraflar ön plana çıkmıştır. Çetin Altan ve Ara Güler, "Al İşte İstanbul!", *Akşam*, 25 Mayıs 1969.

ekonomik durgunluğun nedeninin tarih boyunca daha ileri kapitalist devletler tarafından sömürülmüş olmaları olduğunu savunuyordu.

“Al İşte İstanbul!”daki yazılar Altan’ın sınıfsal ilişkilerin teknokratlar tarafından yönetilmesine yönelik isteğini yansıtır. Fotoğrafların altyazıları fotoğraftaki insanların adına konur; mesela, “Onlar İstanbulla, İstanbul da onlarla pek ilgili değiller...”⁵³ denir. Ama Altan da fotoğraflardaki insanlara karşı ilgisiz görünür: Yazdıklarında, hakkında yorum yaptığı kişilerle bir diyaloga girip girmediğine dair hiçbir bilgi yoktur. Altan, Güler ile birlikte toplam yirmi araştırma gezisi tamamladıktan sonra yazdığı yazıda ona göre İstanbul’un en acil toplumsal sorunlarını ele almış ve kentleşmeyi eleştirmişti. Örneğin, küçük ölçekli üretim atölyelerinin yeniden organize edilip şehrin dışındaki fabrikalara taşınması gerektiğini savunuyordu. Ayrıca Boğaz kenarının kamulaştırılmasını ve Ataköy benzeri seri üretim yerleşim alanlarının kurulmasını istiyordu. Altan’a göre bu tarz projeler sadece toplumsal adaletsizliği ve farklı sınıfların fiziksel olarak ayrışmasını çözmekle kalmayıp Türkiye’nin modernleşmesine de katkıda bulunacaktı. Bu yazı dizisi gecekondu mahallelerini ve yoksulluğu ön plana çıkararak, modernleştirme projelerinin başarısız olduğunu ve gelişmek için farklı bir yol denenmesi gerektiğini savunuyordu – planlı ve otoriter bir İstanbul’da gelirin yeniden dağıtılmasını sağlayacak yeni bir yol.

Akşam’da yayımlanan yazı dizisinin ilginç tarafı, Altan’ın yazıları olmadan Güler’in fotoğraflarının tek başlarına yukarıdaki anlamı taşımayacak olmasıdır. Hatta bir şehir fotoğrafçısı olarak Güler’in fotoğraflarını Eugène Atget’nin Paris fotoğraflarına benzetmek daha doğru olur. Henri Cartier-Bresson’un *images à la sauvette* (ayaküstü görüntüler) tekniğinden oldukça etkilendiğini söyleyen Güler, yıllar içinde pek çok farklı sokak fotoğrafçılığı tekniği denemiştir. “Şişhane’de çingene mahallesinde çocuklar” (Şişhane, 1969; *Eski İstanbul Anıları*’nda 27. fotoğraf) gibi bazı fotoğrafları William Klein’in yüzevurumcu (*in your face*) stilini andırır. Sokakta oynayan çocuklar imgesi Aaron Siskind’in *Harlem Document, 1932-40* (Harlem Belgesi, 1932-40) kitabındaki “En kalabalık sokak” fo-

toğrafını da çağırıştırır. 1956’da çektiği “Sirkeci’de bir kış gününde atlı araba ve tramvay” (s. 53) ise Alfred Stieglitz’in “Terminal” fotoğrafını andırır. Ara Güler’in işçileri konu alan fotoğrafları ise Lewis Hine’in fotoğraflarına benzer. Özellikle 1969 yılında çektiği “Kalafat yerinde makine ve işçi çocuk” (s. 136) fotoğrafındaki kompozisyon, Hine’in 1920’de çektiği “Buhar pompasını çalıştıran santal işçisi” fotoğrafındakine yakındır. Çocuk işçi konusu da tabii ki, başlı başına Hine’in işlerini hatırlatır.⁵⁴ Güler’in fotoğrafçılık tarihini yakından tanıdığı ve meslektaşlarıyla bağlantıda olduğu açıktır.

On günlük dizinin ilk fotoğrafı yıkık dökük bir kenar mahalleyi gösterir. Fotoğrafın ön planında çocuklar vardır (bkz. Şekil 2.10). Onların arkasında ipe asılı kıyafetler ve kıyafetlerin etrafında kadınlar görülür. Arka planı ise çürümüş tahta evler oluşturur. Fotoğraf fakirliği gösterse de asıl niyeti yoksul yaşam koşullarının zorluklarını ifşa etmek değildir. Fotoğrafta çocukların ve kadınların yoksulluktan bezdiği izlenimi yoktur. Çocuklardan biri kendisini neredeyse kameraya atmaktadır; gözlerini kameraya dikerek koşan bu çocuk onun öznesi olmaya çoktan hazırdır. Fotoğraf, izleyiciyi fotoğrafın öznelere ilgi duymaya davet etse de, onları tanımaya veya harekete geçmeye davet etmez. Hatta izleyiciyi bu yaşam koşullarının değişmesi gerektiğine ikna etmeye bile çalışmaz. Tek yaptığı genel bir merhamet duygusu uyandırmaktır. Bu yönüyle, gelenekselle modern yan yana göstererek izleyiciyi şehrin ve modern olmayan, henüz “modernleşmemiş” yeni sakinlerinin modernleşmesi konusunda proaktif olmaya çağıran reformist fotoğraflardan ayrılır.

Altan’ın bu dizi için yazdığı yazılar, 1970 ve 80’lerde Güler’in fotoğrafları olmadan pek çok kez yeniden basılmıştır. Fakat 1990’ların ortasına gelindiğinde yazılar o kadar ön plana çıkmıştı ki, fotoğraflar 1998 yılında *Al İşte İstanbul!*’un yeni baskısı için arşivden çıkarıldı. Ciltli ve parlak kâğıda basılı bu kitabı bugün hâlâ şehirdeki pek çok kitapçının İstanbul kısmında bulmak mümkündür. Kitabın fotoğraflar olmadan basılan küçük formattaki karton kapaklı baskılarında, kapak fotoğrafı olarak ya erkek bir göçmen (1970) ya

54. Fotoğraf tarihçileri Douglas Nickel ve Mazie Harris’e Güler’in çalışmalarındaki bu referanslara dikkatimi çektikleri için teşekkür ederim.



2.10 Altan ve Güler'in yazı dizisi bu fotoğrafla başlar. Çetin Altan ve Ara Güler, *Al İşte İstanbul!*, s. 150.

da çöplükte bir babayla oğlunu gösteren (1980) çizimler kullanılmıştı.⁵⁵ 1998 ve sonrası baskılarda ise, sayfanın tamamını kaplayan monokrom kapak fotoğrafında (belki toprak belki kuruyan harç üzerinde bırakılmış) soyut el izleri vardır. Bu fotoğraf Güler'in bu baskıdaki son fotoğrafıdır.

Kitabın yeni reenkarnasyonunda, gazetenin orijinal düzeni terk edilmiş, fotoğrafların sırası değiştirilmiş ve her biri tam sayfa basılmıştır. Fotoğrafların yazılar arasında pencereler açması yerine, artık yazılar fotoğraflar arasındaki boşlukları doldurma görevi görmektedir. Yazıda şehrin eski kozmopolit havasına nostalji duyulmadığı açıktır. Tersine, Altan kozmopolit İstanbulluları “komprador”

55. Çetin Altan, *Bir Uçtan Bir Uca ve Al İşte İstanbul!*, İstanbul: Kitapçılık Ticaret Ltd. şirketi, 1970; Çetin Altan, *Al İşte İstanbul!*, İstanbul: Yazko, 1980.

olmakla suçlar. Çürümekte olan Osmanlı tipi ahşap evlerin yıkılıp yerlerine yeni kitlesel yaşam alanlarının yapılmasını ister. Ama fotoğrafların yanında Altan'ın yazısının olması, fotoğrafların çokkültürlülüğe veya kozmopolitliğe öykünen Eski İstanbul nostaljisi için kullanılmasını engellemez, zira artık okurlar metni atlayıp fotoğraflara konsantre olurlar.

Kent Manzaraları Seçkisinin Yeniden Dolaşıma Girmesi

Güler'in günümüzde yeniden dolaşımda olan fotoğrafları aslen gelişmekte olan basın yayın organları için ve İstanbul'un 1950 ve 60' larda yaşadığı büyük fiziksel ve toplumsal değişimleri yansıtmak üzere çekilmişti. Güler'in kariyerinin başında çektiği bu fotoğrafların 1990' larda yeniden anlamlandırılması ise tamamen farklı bir amaca hizmet ediyordu: İstanbul'un geçmişindeki etnik ve dinsel çeşitliliğe duyulan popülerleşmiş özleme katkıda bulunmak.

Eski İstanbul Anıları'nın kapağındaki, iki balıkçıyı resmeden (bazı kaynaklara göre 1956 yılında çekilmiş) fotoğraf buna tipik bir örnektir. Aynı fotoğraf başka bir yazarın İstanbul'un çokdinli ve çokkültürlü geçmişine ilgili yazdığı bir sözlü tarih çalışmasının kapağında da kullanılmıştır.⁵⁶ 2002 yılında basılmış olan *Dükkü İstanbul: Çok Dinli, Çok Dilli Mozağin Dağılışı* isimli bu kitapta kapak fotoğrafındaki balıkçılarla ilgili hiçbir şey yoktur. Fotoğrafın kendisi de balıkçıların kim oldukları, dinleri veya dilleriyle ilgili hiçbir bilgi vermez. Hatta balıkçıların fiziksel görünüşleriyle ilgili bile çok bir bilgi yoktur çünkü ışık arkadan vurduğu için sadece silüetleri seçilmektedir. Duruş ve kıyafetlerinden sadece sosyoekonomik durumları anlaşılmaktadır: işçi sınıfından ve yoksul. Geniş ceketleri ve şapka yerine kasket takıyor olmaları fotoğrafın zamansız bir imge olmasına katkıda bulunur. Kendi gölgeleriyle karışan iki küçük sandalın gölgesi balıkçı olduklarını ele verir. Balıkçıların karanlık silüetlerinin hemen arkasında Haliç ve Galata Köprüsü, onun arkasında da Yeni Cami'nin yoğun sisle kaplı kubbe ve minareleri seçilir.

56. İlhan Eksin, *Dükkü İstanbul: Çok Dinli, Çok Dilli Mozağin Dağılışı*, İstanbul: Sel, 2002.

Fotoğraftaki şehirde hâlâ sandallar kullanılıyordur ve elektrikli sokak lambalarının kullanıma girmiş olup olmadığı sadece fotoğrafa bakmakla anlaşılmaz. Çekilirken amacı farklı olsa da bugün bu fotoğraf izleyicilerin geçmiş zamana nostalji duyması için bir araç görevi görür. Fotoğraftaki zamanın muğlaklığından dolayı, izleyici neye ya da hangi zamana nostalji duymak istiyorsa bu fotoğraf tam da onu sağlayabilmektedir.

Yani Ara Güler'in bazı fotoğraflarının bugün popüler olma sebebi, özgün bir konuyu işlemeleri veya birlikte yayımlandıkları yazılarla ilişkileri değil, sorumluluk hissi olmadan şefkat uyandırabilme potansiyelleridir. Seçkideki fotoğraflar programlı bir okuma için elverişli değildir. Taşlıtarla'da Hristiyan ikonalarına bakan çocuğun fotoğrafının bu seçkide yeri yoktur, çünkü o fotoğraf hem İstanbul'daki kozmopolitliğin "nüfusunun azaltılmış" olduğuna, hem de gelişmekte olan yeni toplumsal düzenin heterojenliğine dikkat çeker – ki bu heterojenlik bugün hâlâ mevcuttur.

Fotoğraf Medyası ve Hafıza

Şehrin (Güler'inkiler gibi) eski siyahbeyaz fotoğraflarına bakmak izleyicileri kendi yaşamadıkları bir geçmişe götürür. Ya da tersine Eski İstanbul bugünkü izleyicilere dokunur. Siyahbeyaz fotoğraflar Susan Sontag'ın dediği gibi "melankoli nesneleri"dir. Sontag, Eugène Atget ve Brassai'nin (Gyula Halász) kaybolan "Eski Paris"i belgeledikleri siyahbeyaz fotoğraflarla ilgili yazılarıyla, fotoğrafçılığı nostaljiye bağlayan ilk fotoğraf eleştirmeni olmuştur".⁵⁷ Der ki:

Fotoğraf makineleri dünyayı kopyalamaya, insanın ortaya koyduğu manzaranın baş döndürücü bir hızla değişmeye yüz tuttuğu bir dönemde başlamıştır – sayısı bilinemeyecek kadar çok miktardaki biyolojik ve toplumsal hayat formu kısa bir zaman dilimi içerisinde tahribe uğrayıp yok olurken, kaybolmakta olan şeylerin kaydını tutan bir cihazın belirmesidir söz konusu olan. Atget'nin ve Brassai'nin kaprisli, nakış gibi işlenip dokunmuş Paris'i büyük ölçüde yok oldu gitti. Fotoğrafları aile albümünde

57. Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, çev. Osman Akinhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005, s. 67.

muhafaza edilen, böylece fotoğraf olarak varlıklarıyla sonsuzluğa yitip gitmelerinin uyandırdığı endişe ve vicdan azabını bir ölçüde yumuşatan ölmüş akrabalar ve arkadaşlar gibi bugün enkaza dönmüş haldeki mahallelerin, çoraklaşmış kırsal alanların fotoğrafları da, geçmişle onu cebimize sığdıran bir ilişki kurulmasını sağlamaktadırlar.⁵⁸

Aile fotoğraf albümüyle kurulan bağlantı dikkate değerdir. Tıpkı aile albümünde sürekli gördüğü fotoğraflardaki anıları “hatırladığını” düşünen bir çocuğa olduğu gibi, bazı şehir fotoğrafları da gerçek yaşanmışlıkların yerini alabilir. Gerçek yaşanmışlıklardan farklı olarak bu anılar genelde olumlu, sempatik duygular uyandırır. Sontag’a göre “fotoğraflar geçmiş, geçmiş zamana bakmanın genelleşmiş *pathos*’uyla tarihsel yargıları zararsız hale getirmek ve ahlaki ayrımları birbirine karıştırmak suretiyle, müşfikçe bakılan bir nesneye dönüştürürler.”⁵⁹

Geçmişle ilgili izlenimlerimizde medyanın rolünü inceleyen bir diğer kuramcı Fredric Jameson’dır. Jameson 1984’te “nostalji modu” kavramını, tarihsel tasavvurla ilgili postmodern düşüncede yaşanan krizin bir belirtisi olarak tanımlamıştır.⁶⁰ Sanal anılarla ilgili böyle negatif görüşlere ve nostaljinin unutmakla ya da hafıza kaybıyla denk tutulmasına karşın, akademisyenler son zamanlarda gerçek ve sanal anıları birbirinden ayırmanın anlamsız olduğunu öne sürüp medyayla hafıza arasındaki ilişkiyi incelemeye başlamışlardır. Marianne Hirsch, aile fotoğraflarıyla ilgili ideallerin hem kişisel hem kültürel hafıza için çok değerli olabileceğini öne sürerek “hafıza-sonrası” kavramını üretmiştir.⁶¹ Başka akademisyenler görsel ve işitsel araçların hafızayı kurduğunu iddia etmiş, ya da anıların genelde bir aracı sayesinde hatırlandığını, dolayısıyla medya araçlarının hafıza “ateşi”ni beslediğini öne sürmüştür (yaşanmışlıkları teknoloji, anıtlar ve müzeler aracılığıyla kaydetme isteği de buradan

58. A.g.y., s. 19.

59. A.g.y., s. 87.

60. Fredric Jameson, “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”, *New Left Review* 146 (1984): 53-92; Türkçesi: *Postmodernizm ve Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Plümer, Abdulkadir Gölcü, İzmir: Nirengi Kitap, 2011.

61. Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

gelmektedir).⁶² Kişisel veya kitle iletişim araçları, postmodern deneysel kişiliğin kullanabileceği hafıza katmanları oluşturur. Celia Lury estetik kültürden “prostetik kültüre” bir kayma olduğunu gözlemlemiştir. Lury, farklılığa göre düzenlenmiş çoğulcu toplumların, yerini çeşitliliğe göre düzenlenmiş çoğulculuk sonrası toplumlara bıraktığına inanır. Bu yeni toplumda oturmuş benlik, yerini fotoğraf gibi araçlara ihtiyaç duyan deneysel benliğe bırakmıştır.⁶³ Celia Lury’nin “prostetik kültür” teziyle ilişkili olarak Alison Landsberg, iyimser bir argüman olan “prostetik hafıza” kavramını ortaya atmıştır. Landsberg sanal anıların daha ilerici olabileceğini ve dolayısıyla bireylerin kitle iletişim araçlarını egemen karşıtı bir bakış açısıyla okumalarını ve başka insanlarla empati kurmalarını sağlayabileceğini, bunun da yeni alternatif (karşıt) toplumlara temel oluşturabileceğini söyler.⁶⁴

Çeşitli yayınlarda ve kitapların kapaklarında yeniden basılan, sergilerde veya kafeler ve iç mekânların dekorasyonlarında kullanılan Ara Güler’in Eski İstanbul fotoğrafları, sanal anılara dönüşmüştür. Orhan Pamuk *İstanbul* kitabında Ara Güler’in pek çok fotoğrafını kullanır (benim saydığıma göre iki yüz fotoğrafın altmış ikisini). Son fotoğrafta Ara Güler ve Orhan Pamuk bir masada kitap için fotoğraf seçmektedirler. Bu işbirliği Pamuk’un ev müzesinde de devam eder – hediye dükkânı sadece Pamuk’un ve Güler’in eserlerini satmaktadır. Pamuk Güler’in fotoğraflarının bu kadar sık kullanılmasından ve metalaştırılmasından rahatsız değildir. Ama şu itirafta bulunur: “Güler’in bazı fotoğraflarını o kadar çok gördüm ki bazen kendi İstanbul hatıralarımla karıştırıyorum.”⁶⁵

62. Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York: Routledge, 1995; Türkçesi: *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Metis, 1999 ve Jose van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2007.

63. Celia Lury, *Prosthetic Culture: Photography, Memory, and Identity*, New York: Routledge, 1998.

64. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press, 2004.

Pamuk’un benzer bir cümleyi biyografisinde yine 1950’lerde ve 1960’larda çekilen ve bugün televizyon ve diğer yayın organlarında tekrar gösterilen siyahbeyaz Türk filmleri için de kurmuş olması ilginçtir. İkisi de siyahbeyaz, “eski” medyadır. Pamuk da siyahbeyaz olmalarının bu duyguyu yaratmadaki rolünün farkındadır ve yarı biyografi yarı kent tarihi olan *İstanbul*’daki “Siyah ve Beyaz” isimli bölümde bunun katmanlı bir analizini yapar. Şehri farklı bir biçimde görme kavramını tanıtır. Şöyle der: “Bu siyahbeyaz duygusunun bir yanı elbette şehrin yoksulluğu, tarihi ve güzel olanın ortaya çıkarılamayıp, eskimiş, solmuş, gözden düşmüş ve bir kenara itilmiş olmasıyla ilgilidir.”⁶⁶ Bu görme biçimi şehrin (kültürel) rengini (yani eski çokkültürlülüğünü, çokdinliliğini ve çokdilliliğini) kaybetmesini metaforik bir şekilde algılar.

Pamuk’un yaptığı “kültürel eleştiri olarak otobiyografi”dir, yani bir entelektüelin kendi geçmişini sınıf, kültür ve tarih gibi daha kapsamlı değerlendirmelerle birleştirerek anlatması.⁶⁷ Pamuk’un bu tarz otobiyografilerde fotoğraf kullanımıyla ilgili yazan Gabriel Koureas, farklı benlikleri ayırt edebilmek için “fotoğrafın revizyonist otobiyografilerde sıkça kullanıldığını” söyler (örneğin fotoğraf-taki Orhan ile yazar olan Orhan’ı ayırt etmek için) – dolayısıyla fotoğraf deneysel benlik için protez görevi görür.⁶⁸

Pamuk’un anı kitabında “deneysel” benliğin nasıl işlediği aşikâr olsa da kültürel ve toplumsal alandaki işleyişi daha belirsizdir: Güler’in fotoğrafları Landsberg’in prostetik hafızayla ilgili iyimser düşüncesini tatmin ediyor mu? Eski İstanbul’un renkliliğini temsil etmek için kullanılan bu siyahbeyaz fotoğraflar şehri gerçekten daha

65. Orhan Pamuk, *Ara Güler’s Istanbul*’a önsöz, Londra: Thames & Hudson, 2009. Yazarın çevirisi.

66. Orhan Pamuk, *İstanbul*, İstanbul: İletişim, 2003, s. 48.

67. Nancy Miller, “Getting Personal: Autobiography as Cultural Criticism”, *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, New York: Routledge, 1992, s. 1-30; Linda Haverty Rugg, *Picturing Ourselves: Photography & Autobiography*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1997.

68. Gabriel Koureas, “Orhan Pamuk’s Melancholic Narrative and Fragmented Photographic Framing: Istanbul, Memories of a City (2005)”, *The Photo Book, from Talbot to Ruscha and Beyond* içinde, haz. Patrizia Di Bello, Colette E Wilson ve Shamoan Zamir, Londra: I. B. Tauris, 2012, s. 213.

çeşitli ya da en azından çeşitliliğe daha açık kılıyor mu? Bir dereceye kadar.

İstanbul'un gayrimüslim sakinleri, gıyaben şehrin hayal edilen ve pazarlanan sosyal renginin, çeşitliliğinin değişmez bir parçası haline geldiler. İstanbul'un çokkültürlü geçmişi, 2010 Avrupa Kültür Başkenti etkinlikleri kapsamında yine ön plandaydı. Aynı yıl Ara Güler *Kumkapı Ermeni Balıkçıları* başlığıyla İngilizce, Türkçe ve Ermenice olmak üzere üç dilde bir kitap yayımladı. Bu kitapta konu edilen, fotoğraflanan balıkçıların, fotoğrafları çekildikten kısa süre sonra kentsel dönüşüm projeleriyle yerlerinden edilen Ermeni balıkçılar olduklarının açıkça söylenmesi oldukça yeniydi. Ermenilere ve hatta bahsi geçen Ermeni balıkçılara ne olduğu açıkça konuşulmadığı için kitaptaki çokkültürlülüğün yapmacık olduğu iddia edilebilir. Fotoğraflar ve onlara eşlik eden makale ilk olarak altı günlük bir yazı dizisi halinde Ermenice bir gazete olan *Jamanak*'ta 1952 yılında basılmış. Güler'in bundan önceki kitapları (*Eski İstanbul Anıları* gibi) ve sergileri, fotoğrafları ve fotoğrafların öznelarını bağlamlarından koparmıştı. *Kumkapı Ermeni Balıkçıları*'nın yayımlanmış olması İstanbul'un iyice azalmış gayrimüslim yurtaşlarının hayat koşullarında bir gelişme olduğu anlamına gelmemekle birlikte, nostaljinin yarattığı bir siyasi açılmaya işaret ediyor. Nostaljik bir görme biçimi olarak siyahbeyaz fotoğraflar, beklenmedik bir şekilde şehrin eski Ermeni sakinlerinin hatırlanması için (dar da olsa) bir açılım yaratıyorlar.

Güler'in siyahbeyaz Eski İstanbul fotoğrafları, şehrin geleceğini toplumsal ve kültürel açıdan renkli açık bir şehir olarak hayal etmede etkili oldu. Erken dönem çalışmalarından sınırlı sayıda fotoğrafın bugün dolaşımda olmasının başlıca nedenlerinden biri Güler'in aktif küratörlüğü ve seçimde devreye girmesidir. Fotoğraflardan çıkarılan anlamlar birbiriyle örtüşmez: Eleştirmenler ve hayranlar fotoğrafları yaygın kentsel dönüşüm projelerine karşı mücadelenin bir parçası olarak görürken, şehir pazarlamacıları ve hükümetler şehrin ne kadar geliştiğini gösteren mükemmel örnekler olarak değerlendirirler. Kitaplarda, sergilerde ve diğer sergi mekânlarında paylaşılan fotoğraflar, izleyicilerin şahsen deneyimlememiş olabilecekleri sanal anılara dönüşmüştür. Dolayısıyla fotoğraflar yeni

benliklerin tanımlanması da dahil olmak üzere pek çok farklı amaç için kullanılmıştır.

Siyahbeyaz fotoğraf ve filmlerin günümüz medyasında dolaşım-
da olması, toplum için Eski İstanbul’la ilgili “prostetik anılar” ya-
ratıyor. Eski İstanbul’la ilgili kişisel ya da aktarılmış deneyimi ol-
mayan halk, onu deneyimlemek için fotoğraf, film, müze, tema par-
kı ve benzeri teknolojik kopyalara ihtiyaç duyuyor. Hem sinemada
hem de fotoğraflarda şehrin siyahbeyaz görüntülerinin yeniden kul-
lanılması, İstanbul’un az gelişmiş ve yoksul geçmişini geride bıra-
kıp renkli bir Avrupa şehri olmaya hazır olduğunu anlatmaya çalı-
şıyor. Türkiye devleti de çeşitli pazarlama ajansları aracılığıyla Tür-
kiye’yi Avrupa’ya tanıtması gerektiğinde işte bu yüzden Güler’in
fotoğraflarına yöneliyor.

Sinemasal Şehir

İSTANBUL'DA ÇEKİLMİŞ eski Türk filmleri bugün farklı kuşaklar tarafından sevgiyle anılmakta ve seyredilmekteler. Bu filmler şimdi-kiyle pek örtüşmeyen oldukça fakir, geri kalmış bir şehri siyahbeyaz (monokrom) tasvir ederler. İzleyiciler, eski Türk filmlerinde Eski İstanbul'u ve onun kaybolan (kaybolduğu varsayılan) değerlerini bulurlar. Bu filmlerin genelde gerçek hikâyelere dayanan senaryoları vardır. Haberlere konu olan olayları ve durumları baz alan senaryolar belli başlı mecazlarla kurgulanmıştır. Şehirdeki konutlarla ilgili "siyahbeyaz", basitleştirilmiş bir anlayış hâkimdir: orta sınıfın oturduğu aydınlık, modern, hijyenik apartman dairelerine karşılık köyden göç etmiş olanlar ile işçi sınıfının oturduğu kalabalık, izbe ama hayat dolu gecekondu mahalleleri. Sınıf çatışması bu iki fiziksel çevre arasındaki farklılıklarla görselleştirilir ve genelde kazanan yoksul taraftır – bu da eski Türk filmlerinden çoğunun kentli yoksul kesime hitaben yapıldığını gösterir. Bu filmler kent deneyimini nasıl kurguluyorlardı? Ve şehrin tanınmaz hale geldiği bugün, eski filmleri izlemenin cazibesi nasıl açıklanabilir? Bu bölümde önce eski filmlerin geri dönüşünü ve kent imgesine olan etkilerini anlatıyorum. Ardından sinemayı, filmlerden öte medya ve endüstri olması anlamında kentin üretim ve tüketim sistemleri içinde bağlama oturtuyorum. Sonra bir araç olarak sinemanın cazibesini ve siyahbeyaz imgelerin bir görme biçimi olmasını inceliyorum. Bunun ardından kent deneyiminin nasıl kurgulandığını örneklemek üzere, 1960'ların başında çekilmiş, bugün hâlâ popüler olan üç filme odaklanıyorum. Bu filmler karakterlerinin durumları ve evleriyle ilgili yaşadıkları problemler aracılığıyla şehrin dönüşümü hakkında yo-

rum yapıyorlar. Filmlerden birini daha derinlemesine inceleyerek, yeni sitelerin inşa edilmesi, altyapı modernleştirme çalışmaları ve inşaat sektöründeki yozlaşma gibi gerçek olayları nasıl kurguladığını detaylandırıyorum. Ve nihayet filmlerin hafıza nesneleri olarak İstanbul bağlamında bugünkü cazibesini inceliyorum. Bu bölümdeki incelemem önceki bölümde Ara Güler'in siyahbeyaz fotoğraf çalışmalarının benzer bir şekilde, günümüzdeki dolaşımı üzerine yaptığım incelemeyi tamamlayıcı niteliktedir.

Eski Filmlerin Dönüşü ve Kent İmgesi

Kent imgesi ulaşım, iletişim ve çoğaltma teknolojileri aracılığıyla oluşur.¹ Bu teknolojiler içinde en çok sinema ve sinemanın modern şehirle olan özel bağı incelenmiştir. Sinemanın şehirle ilişkisiyle ilgili yazılar, tutarlı bir biçimde, şehir deneyimimizin yalnızca maddi mekân ve sosyal pratiğe dayalı olmakla kalmadığını, artan biçimde sinema ortamı aracılığıyla aktarılıp filmler yoluyla şekillendiğini öne sürer. Ama kitle iletişim araçları, hafıza ve şehir arasındaki bağ bu araştırmalarda hak ettiği yeri bulamamıştır. Özellikle İstanbul gibi hem fiziksel hem de toplumsal ve kültürel yapısı sürekli değişen şehirlerde, şehrin medyadaki imgeleri nesilden nesile aktarılmamış ya da kişisel olarak deneyimlenmemiş anıların yerini doldurabilir. Medya, hafıza ve şehir arasındaki bağlantıyı incelerken sadece filmlerin kendilerine değil, nasıl üretildiklerine, dağıtıldıklarına ve izlendiklerine de dikkat etmek gerekir.

Sinemasal şehirlerle ilgili çalışmalar genelde iki varsayıma dayanır: Modern şehir sinemanın var olmasının önkoşuludur; ve modern şehirler sinemasal imgeler tarafından şekillendirilir (örneğin, şehre geliş ya da şehirden ayrılış montajlarında arabanın, trenin ya da uçağın camından dalgın bir şekilde görülen şehir silueti).² Bu gibi analizler Jean Baudrillard'ın simülakrlarla ilgili teorilerinden

1. Scott McQuire, *The Media City: Media, Architecture, and Urban Space*, Londra: Sage, 2008. "Kent imgesi" için bkz. Alev Çınar ve Thomas Bender, "Introduction: The City, Experience, Imagination, and Place", *Urban Imaginaries: Locating the Modern City* içinde, haz. Alev Çınar ve Thomas Bender, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2007, s. xi-xxvi.

–ve “Amerikan şehirleri filmlerden fırlamış gibidir” yorumundan– etkilenmiştir.³ Gerçekten de sadece Amerikan şehirleri değil pek çok şehir sık sık filmlerdeki görüntüleri sayesinde deneyimleniyor. Bu görüş Georg Simmel ve Walter Benjamin’in savaş öncesi Almanya’da, özellikle de hızlı bir şekilde kentleşen sanayi merkezi Berlin’de, modern şehir kavramının algısal ve psikolojik etkileri üzerine yaptıkları gözlemleri hatırlatır. Simmel insanların değişen insan ilişkileri ve artan anonimlikle baş edebilmek için tüketime yöneldiğine inanıyordu.⁴ Simmel’in argümanından yola çıkan Benjamin, yeni bir düzeni ve yaşam hızını beraberinde getiren modern şehrin insan algısında bir değişime yol açtığını ve sinemanın algı ayarlarında yarattığı değişimin siyasi güç kazandırabileceğini gözlemler.⁵ Sinemasal şehirlerle ilgili pek çok çalışma bu düşünce ya-

2. David B. Clarke (haz.), *The Cinematic City*, Londra: Routledge, 1997; Nezar AlSayyad, *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*, New York: Routledge, 2006; Barbara Mennel, *Cities and Cinema*, Londra: Routledge, 2008. Kentle sinema arasındaki ilişkiyi sorgulayan diğer yayınlardan bazıları şunlardır: haz. François Penz ve Maureen Thomas, *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, Londra: British Film Institute, 1997; haz. Mark Shiel ve Tony Fitzmaurice, *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context, Studies in Urban and Social Change*, Oxford; Malden, MA: Blackwell, 2001.

3. Jean Baudrillard, *America*, İng. çev. Chris Turner, Londra: Verso, 1988, s. 56; Türkçesi: *Amerika*, çev. Yaşar Avunç, İstanbul: Ayrıntı, 2006.

4. Georg Simmel, “The Metropolis and Mental Life (1903)”, *Simmel on Culture: Selected Writings* içinde, haz. David Frisby ve Mike Featherstone, Londra; Thousand Oaks, CA: Sage, 1997, s. 174-85; Türkçesi: “Metropol ve Zihinsel Yaşam”, *Bireysellik ve Kültür* içinde, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2009. Benzer şekilde, Siegfried Kracauer’in *Salaried Masses* (1930) başlıklı kitabı modern büyük şehirde dikkat dağıtmanın ve eğlencenin rolüne dair klasikleşmiş bir değerlendirme sunar. Siegfried Kracauer, *Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany*, İng. çev. Quintin Hoare, Londra: Verso, 1998.

5. Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (1936 to 1939)”, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media* içinde, haz. Michael W. Jennings, Bridgid Doherty ve Thomas Y. Levin, İng. çev. Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland ve diğ., Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008, s. 19-55; Walter Benjamin, “Theory of Distraction”, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility* içinde, s. 56-7; Howard Eiland, “Reception in Distraction”, *Boundary 2*, no. 30 (2003): 51-66.

pısını benimseyerek filmlerdeki “karşı söylem”leri aydınlığa kavuşturmaya çalışmış, ama bu süreçte sinemayı sadece filmlere indirgemiş ve filmleri bir metin olarak analiz etmiştir.⁶ Eski filmlerin hafıza nesneleri olarak yeniden dolaşımda olmasını ve sinemanın şehirdeki yerini incelemek, filmlerin kendileri hakkında yapılan analizlere yardımcı olacaktır, çünkü kuşkusuz ki filmler şimdiki zamanın kaygılarıyla izlenir.

Türk sinemasının “Yeşilçam” diye adlandırılan en ihtişamlı döneminde, yani 1950’lerin ortasından 1970’lerin ortasına kadar yapılmış olan siyahbeyaz filmleri, 1990’ların sonundan beri evde televizyonda ve son on yılda da internet sayesinde bilgisayar ortamında izlemek mümkün. RTÜK’ün 1994’te çıkardığı 3984 sayılı kanun TRT’nin tekeline son verip özel medya kanallarının gelişmesine olanak sağladı. Farklı kanallar arasında gidip gelebilen seyirciler, pek çok eski Yeşilçam filmiyle karşılaşmaya başladılar. 2000’li yıllarda ücretli kanallardan SinemaTÜRK bütün gün (çoğu eski) Türk filmlerini art arda gösteriyordu. Aynı anda aynı filme farklı kanallarda hikâyenin farklı noktalarında rastlamak bile mümkündü. Ayrıca pek çok eski Türk filmi DVD olarak yeniden sunuldu; bu filmler sık sık yurtdışındaki Türkiye film festivallerinin retrospektif kategorilerinde gösteriliyor. Ve hatta şimdilerde Youtube’da eski filmlerin sadece fragmanlarını değil uzun metraj versiyonlarını tam olarak izlemek mümkün. Siyahbeyaz filmler televizyon, DVD’ler ve internet siteleri aracılığıyla yeniden izlenerek, günümüzdeki filmlerde ve sanat eserlerinde alıntılanarak, popüler televizyon dizilerine ve görsel kültürün diğer biçimlerine ilham vererek bir popüler arşiv oluşturmuştur.⁷ Filmlerde İstanbul’un sadece mekân olarak

6. Tony Fitzmaurice, “Film and Urban Societies in a Global Context”, *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* içinde, haz. Mark Shiel ve Tony Fitzmaurice, Oxford; Malden, MA: Blackwell, 2001, s. 28.

7. Türkiye sinema filmi endüstrisi ve 1980 sonrası dönem dizileri arasındaki bağlantı için bkz. Eylem Yanardağoglu, “TV Series and the City: Istanbul as a Market for Local Dreams and Transnational Fantasies”, *Whose City Is That? Culture, Design, Spectacle and Capital in Istanbul* içinde, haz. Dilek Özhan Koçak ve Orhan Kemal Koçak, Newcastle: Cambridge Scholars’ Publishing, 2014, s. 47-63; Türkçesi: *İstanbul Kimin Şehri?*, İstanbul: Metis, 2016. Günümüzün popüler sinemasının Yeşilçam’a yaptığı referanslar konusunda bkz. Catherine Simpson,

değil, aynı zamanda önemli bir karakter olarak da bulunması, bu filmlere bir İstanbul arşivi özelliği de verir.⁸

Türk sinemasının kent bağlamında geçmişle yüzleşme konusunda rolünü ve etkisini irdelemek için, 1960'ların başında çekilmiş üç ünlü filmin, yerli sinema tarihi ve İstanbul'un modernleşmesiyle ilişkisine bakacağım: Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964), Metin Erksan'ın *Acı Hayat* (1963) ve Ertem Göreç ile Vedat Türkali'nin *Otobüs Yolcuları* (1960) filmleri.⁹ “Geçmişle yüzleşme” ifadesiyle, geçmişle ilişki kurma sürecini ve bu sürecin hem tarihsel hem etik acılarını kastediyorum. Bu seçtiğim filmler, Türk sineması araştırmalarında dikkat çekmiş ve toplumsal gerçekçilik ya da “halk sineması” örnekleri olarak anılan çalışmalar. Bu filmler, tipik olarak çekildikleri zamanın gerçeklerini yansıtıyorlar – yani geçmişi veya geleceği göstermeye çalışan dönem filmleri değiller.

Bir önceki bölümde bahsettiğim (köyden, taşradan büyük şehre gelenlerle ve kentsel yoksulluğun gazetelerde ve özellikle de fotoğraflarda gösterilmesiyle bağlantılı olan) endişeler, bu filmlerde de ifade buluyor. Buna rağmen filmler, büyük ihtimalle yönetmenlerinin İstanbul'a duyduğu tutkuyu yansıtarak, şehri filmlerin karakterleri için bir ilham, sevgi ve güç kaynağı olarak sunuyor. Benim burada bu üç filmi seçmem ve birbiriyle ilişkilendirmemdeki asıl sebep ise konut meselesinin ortak paydaları olması. Bu üç film olay örgülerindeki farklılıklar bir yana nihayetinde “apartmanlaşma” konusuna yoğunlaşarak kentte toplumsal ayrışmadan bahsediyor. Eşzamanlı (bundan 50 yıl önce) yapılmakta olan modern konut yerleşimlerini eleştiriyor ve 1970'lerde başlayan ahşap ev merakı (dördüncü bölümün konusu) ile şu andaki neoliberal politikaların etkilerine dair tarihsel bir bağlam veriyorlar.

“Turkish Cinema's Resurgence: The 'Deep Nation' Unravels”, *Senses of Cinema* 39 (Mayıs 2006) sensesofcinema.com/2006/feature-articles/turkish_cinema (Erişim tarihi: 12 Nisan 2010).

8. Ağâh Özgüç, *Türk Sinemasında İstanbul*, İstanbul: Horizon International, 2010; Semra Kır, *İstanbul'un 100 Filmi*, İBB Kültür A.Ş. Yayınları, 2000.

9. Bu filmlere Youtube üzerinden erişilebiliyor. *Gurbet Kuşları*: www.youtube.com/watch?v=x8SQp4ySQ0k. *Acı Hayat*: www.youtube.com/watch?v=kHBHHzkcb1qo. *Otobüs Yolcuları*: www.youtube.com/watch?v=cadQKrKu528 (Erişim tarihi: 18 Ocak 2017).

Eski filmleri incelemek şehrin nasıl deneyimlendiğini anlamamıza da yardımcı olur. Stüdyo dışında çekilmiş ve gerçek hikâyelerden esinlenmiş olan bu filmler, dönemin birçok filmi gibi karakterlerinin barınma koşulları ve konuta dair özlemleri aracılığıyla izleyicilerinin İstanbul deneyimini aktarırlar. Hızla değişen İstanbul’da sınıfsal ayrışmanın nasıl arttığını ve değişim karşısında bireysel masumiyeti koruma mücadelesini gözler önüne sererler. O dönemin filmlerinde sıkça olduğu gibi bir yandan İstanbul’u pazarlarken diğer yandan bir medenileştirme, kentlileştirme projesine katkıda bulunurlar. Aynı anda hem karakterlerine kent âdetlerini öğretip hem de şehrin baştan çıkaran özelliklerine nasıl karşı koyabileceklerini gösterirler.

Genel olarak yönetmenler neredeyse her zaman ahlaki değerlerin bozulmasıyla bağdaştırdıkları zenginlere karşı fakir karakterlerin yanında yer alırlar. Döneme ait filmlerin dünyasında görünümünü tamamen değiştirmek veya piyangoda para kazanmak bir karakterin ânında saf değiştirmesine neden olabilir. Sonuç olarak köylü ile şehirli ya da fakir ile zengin arasındaki temel sorun “hayal dünyasında çözülür”.¹⁰ Ama benim burada bahsedeceğim üç film, ticari değil de politik ve sanatsal film yapma bilincinde olan yönetmenlerinin siyasal eğilimlerini ele veren daha farklı çözümler de sunuyor: komüniter bir toplum modelini savunarak İstanbul’a göç etmiş kahramanlarını köylerine geri göndermek ya da şehrin mimarisi ve peyzajından bilinçli bir şekilde keyif almayı tüketim toplumuna katılmanın meşru bir alternatifi olarak önermek gibi... En çok alıntılanan filmlerden olmalarının dışında, bu üç filmi seçmemin bir başka nedeni de şehrin hayal edilen konut coğrafyasının adeta bir haritasını çıkarmamıza olanak vermeleridir. Ama filmlere geçmeden önce sinemanın şehirdeki yerinden bahsetmek de gerekir. Bir endüstri olarak sinemanın hafızası da karmaşıktır ve hangi filmlerin neden ve nasıl hâlâ gösterildiğini etkiler.

10. Nezi̇h Erdoğan ve Deniz Göktürk, “Turkish Cinema”, *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film* içinde, haz. Oliver Leaman, Londra: Routledge, 2001, s. 537.

Sinemayı Şehirde Konumlandırmak

Türk sineması, İstanbul dışında ve hatta yurtdışında yaşayan seyircilerin İstanbul hakkında fikir edinmesinde özel bir rol oynamıştır. İstanbul'un bir "sinemasal haritası" çizilecek olsa merkezinde herhalde Beyoğlu/Pera olurdu. Şehrin ilk film gösterimi (1896) bu semtte gerçekleşmiş; ilk ve en prestijli sinema salonları yine burada açılmıştı. Sinema salonları eskiden Grand Rue de Pera olarak anılan İstiklal Caddesi'nde yoğunlaşmıştı. Türk sinemasının altın çağında pek çok film şirketi de bu bölgede yer alıyordu. Film endüstrisi de içinde geliştiği semt gibi çokkültürlüydü: Filmlerin yapılması, dağıtılması ve gösterilmesinde çalışan pek çok kişi Ermeni, Yahudi ya da Rumdu. Gayrimüslim aktörler de takma isimler kullanarak ekranlarda yer buluyorlardı. Sinema için İstiklal Caddesi'nden sonra en önemli ikinci yer Yeşilçam Sokağı'ydı. Oyuncu ajansları, reklam ajansları, prodüksiyon şirketleri ve dağıtım evleri Yeşilçam Sokağı ve çevresindeydi. Emek, İpek ve Rüya gibi meşhur sinema salonları da bu sokaktaydı. Bu yüzden "Yeşilçam" sadece bir yer adı olmaktan çıkıp, her yıl yüzlerce filmin alelacele üretildiği bir zamanı, dolayısıyla bir film üretme şeklini ve yerli film prodüksiyon, dağıtım, gösterim ve tüketim kültürünü tanımlamaya başladı.

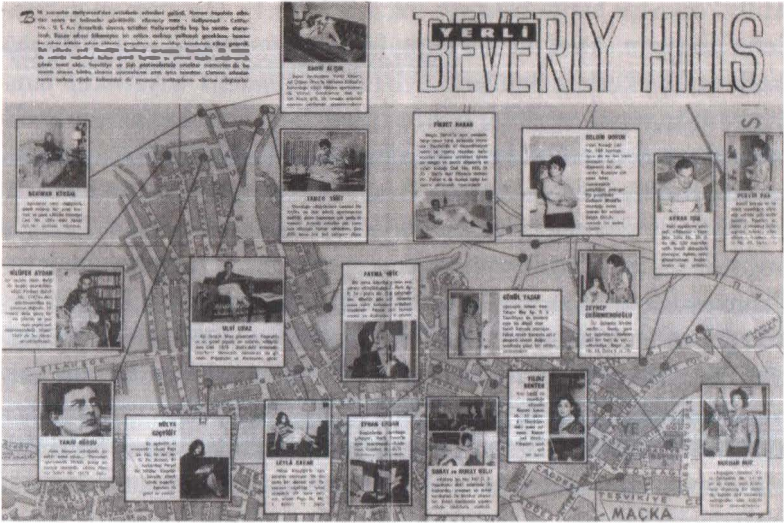
Sinema şehrin kültürel ve ekonomik hayatında gecikmeli bir şekilde gelişti. İkinci Dünya Savaşı'ndan önce yılda ancak birkaç film üretilirken 1960'larda bu rakam yılda birkaç yüze çıktı. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında Amerika modernlik paradigması olarak Avrupa'nın yerine geçerken Hollywood filmleri Amerikan yaşam biçimini ve film yıldızları kültürünü tanıtmaya başlamıştı. Türk sinema araştırmalarında, "Yeşilçam" isminin Hollywood'a öykünülerek ("yeşil" ve "çam" *holly* ve *wood*'a karşılık gelecek şekilde) üretilip o ünlü sokağa ve Türk sinemasına isim olarak verildiğine dair bir anekdot aktarılır. 1960'lara gelindiğinde ise yerli filmler ve starlar, ulusal piyasa ve sinema kültürü bağlamında Hollywood ürünleriyle yarışır hale gelmişti. Bu göndergeselliğe örnek vermek gerekirse, *Ses* dergisi, hangi yıldızın Teşvikiye-Nişantaşı civarında hangi apartmanda oturduğunu gösteren "Yerli Beverly

Hills” diye bir harita basmıştı (bkz. Şekil 3.1). Dergiler ve gazetelerin magazin ekleri bu tarz haritaları, röportajları ve yazı dizilerini kullanarak okurlara ünlülerin evlerini ve gündelik hayatlarını tanıtıyor, dolayısıyla ortak bir yer ve zaman hayaline zemin hazırlıyorlardı. Bu tarz yayınlar İstanbullu bir “hayali cemaatin” oluşmasına yardımcı oluyordu.

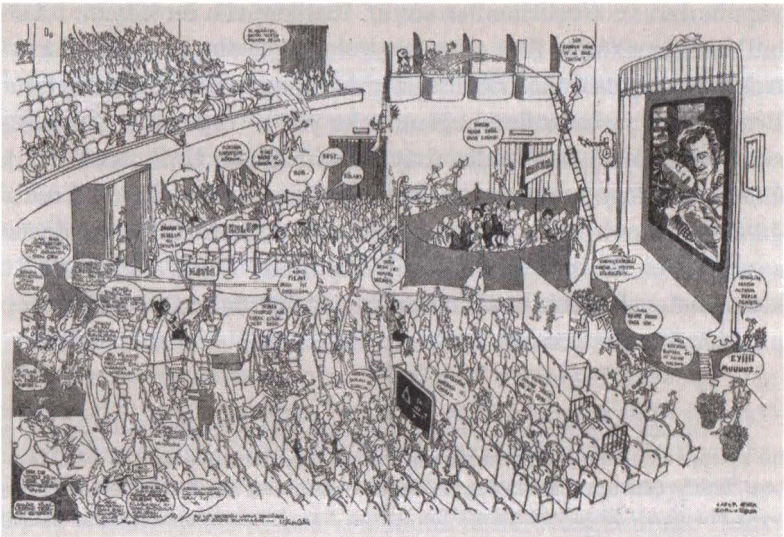
Yerleşim alanlarında görünür şekilde artan sınıfsal ayrışmaya rağmen sinema, farklı toplumsal grupların bir araya gelebildiği bir “kamusal alan” görevi görüyordu.¹¹ *Akbaba*’da yayımlanan bir karikatür, sinema salonunu şehir hayatının minyatürü olarak gösteriyor (bkz. Şekil 3.2). Bu karikatürde bir sinema salonunda bir üniversite dersliği, elit bir sosyal kulüp, karagöz tiyatrosu, sadece kadınların olduğu bir “harem”, balkonlardan birinde yangın, bir sokak satıcısı ve bir randevu, hatta bir film çekimi bile görülür – bu gibi anekdotal durumlar şehirdeki gündelik çeşitliliğe gönderme yapar. Karikatürdeki sinema salonunun İstanbul’u anlatmak için kullanılan bir metafor olduğu açıktır. Sol alt köşedeki film çekiminin etrafında Suat Yalaz, Nejat Saydan, Nijat Özön ve Ali Gevgili gibi film yapımcıları ve eleştirmenler vardır. Karikatürün bu köşesi, İstanbul’da dış mekânda film çekme merakına gönderme yapar. Karakterlerin arasında dönen konuşmalar da ilginç ve oldukça detaylıdır: Biri “Bir de yerli filmleri beğenmezler yahu!” diyerek yerli filmlerin ekranda oynayan filminden (büyük ihtimalle bir Hollywood-Clark Gable filmi) aşağı kalır yanı olmadığını, hatta belki daha iyi olduğunu öne sürer. Başka biri ise (yerli ya da Amerikan filmlerine nazaran), “Ben sanat filmlerini tercih ediyorum,” diye yanıt verir.¹² Bu konuşmalar, İstanbullu sinemasever entelektüellerin ticari amaçlı popüler filmlere yönelik karmaşık duygularını yansıtmaktadır.

11. Burada “kamusal alan”ın (erken) sinema hakkında düşünmek için uygun bir kavram olduğunu öne süren Miriam Hansen’den ilham alıyorum. Miriam Hansen, “Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere”, *Viewing Positions: Ways of Seeing Film* içinde, haz. Linda Williams, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995, s. 144, 145.

12. Yeşilçam ve Hollywood ürünleri gibi popüler sinema filmlerinden hazzetmeyen ve daha sanatsal filmlerin potansiyeline inanan entelektüeller, sanat filmleri göstermek için kendi alternatif kulüplerini ve mekânlarını kurmuşlardı. Bun-



3.1 İstanbul'un ortak zaman ve mekân hissini artıran “Yerli Beverly Hills” isimli yıldız haritası. *Ses*, 10 Ekim 1964.



3.2 Sinema (salonu) şehri temsil ediyor. Cafer Zorlu ve Nihar Tüblek, “Sinema Dünyası”, *İstanbul* (Temmuz 1999): 110-11 (ilk basım: *Akbaba*, no. 392, 1959).

Yeşilçam yıllarındaki filmler genelde aileler için yapılmış melodramlar ve komedilerdi.¹³ Tipik olarak alelacele ve yetersiz bütçelerle çekilmişlerdi. Teknik kaliteleri düşüktü ve stüdyo dışında ses kaydetmek zor olduğu için ses sonradan stüdyoda ekleniyordu. Ama Türkçe oldukları için yerli seyircileri çekerek popülerlik kazandılar. Ayrıca filmlerin Türkiye geneline dağıtımını sağlayan ajansın seyircilerle ilgili sağladığı bilgiler, filmlerin seyircilerin isteklerine göre tedarik edilmesini ve sayılarının artmasını sağladı.¹⁴ Sinema halkın en büyük eğlencelerinden biri haline geldi ve Türkiye genelinde büyük bir kitleye ulaştı (bu seyircinin yarısı İstanbul'daydı).¹⁵ Gişe hasılatı ve kapalı ve açık hava sinema salonları 1970'lerin ortasına kadar sürekli arttı. Sonrasında ise televizyonun ülke genelinde yayılması gibi etkenlerden dolayı sinemanın etkisi azalmaya başladı.¹⁶

Yerli filmler 1990'larda tekrar geçerlilik kazanmaya başladı, ama esas artış 2000'lerde yaşandı. Televizyon ve radyoda devlet kontrolünün gevşetilmesi hem neoliberal özelleştirme projesinin hem de AB'nin reform ve demokratikleşme baskılarının bir parçasıydı. Bu sayede daha önce bahsettiğim gibi özel televizyon kanalları arttı ve yönetmenler kendi paralarıyla da film çekebilmeye başladı.¹⁷ 2006'ya gelindiğinde yerli filmler gişedeki filmlerin yarısını-

ların en popüler ve uzun soluklu olanı, Paris'teki örneğinin ismini alan ve Paris'te-kinin kurucusu İzmir doğumlu Henri Langlois'nın da desteğiyle kurulan İstanbul Sinematek'i idi. Zeynep Avcı, "İstanbul Film Festivali'ne Ulaşan Yol: Onat Kutlar ve Şakir Eczacıbaşı, Sinematek Dönemini Anlatıyor", *İstanbul*, no. 9 (1994): 147-54.

13. Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix, 2005, s. 200.

14. Arzu Kalemci ve Şükrü Özen, "Institutional Change in the Turkish Film Industry (1950-2006): The 'Social Exclusion' Impact of Globalization", *TODAI Review of Public Administration* 5, no. 1 (2011): 69-120.

15. Neziha Coş, "Türkiye'de Sinemaların Dağılışı", *As Akademik Sinema*, no. 2 (1969): 19-20; ve Neziha Coş, "İstanbul'un Sinemaları...", *As Akademik Sinema*, no. 4 (1969): 11-20.

16. Giovanni Scognamiglio, *Türk Sinema Tarihi, 1896-1997*, İstanbul: Kaba-ccı, 1998.

17. Dilruba Çatalbaş, "Broadcasting Deregulation in Turkey: Uniformity within Diversity", *Media Organisations in Society* içinde, haz. James Curran, Lon-

dan fazlasını oluşturunuyordu. Eurimages gibi Avrupa fonları da birden fazla ülkenin katıldığı yapımları destekleyerek prodüksiyon kalitesinin artmasına, dağıtımın genişletilmesine ve dolayısıyla Türkiye’de çekilen filmlerin uluslararası arenada daha tanınır olmasına yardımcı oldu.¹⁸ 1990’ların ortasında başlayan ve “Yeni Türk sineması” diye de anılan bu akımda İstanbul daha az kullanılmaya başlamış olsa da Eurimages’ın fon verdiği birden çok ülkede çekilen filmlerde şehre yeniden ilgi gösterilmeye başladı. Ferzan Özpetek’in *Hamam*’ı (1997) ile Fatih Akın’ın *Duvara Karşı* (2004) ve –Mehmet Muhtar’ın 1950 yapımı *İstanbul Geceleri* filminden bir kesit de kullandığı– *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek* (2005) filmleri buna örnektir.

Yeşilçam’ın toplumsal cazibesi 1970’lerin sonlarında ve 1980’lerde oldukça azalmıştı, ama tamamen sönmüş değildi. Yeşilçam filmleri 2000’lerde yeniden izlenmeye başladı ve Yeşilçam’dan esinlenmiş diziler özel televizyon kanallarında, Yeşilçam’dan esinlenmiş filmler ise sinemalarda belirdi. 1990’larda açılmaya başlayan özel üniversitelerin iletişim fakültelerinde araştırmacılar Yeşilçam filmlerini incelemeye başladı.¹⁹ Ekonominin neoliberal değerlere

dra: Arnold, 2000, s. 126-48; ve Catherine Simpson, “Turkish Cinema’s Resurgence: The ‘Deep Nation’ Unravels”.

18. Deniz Göktürk, “Turkish Delight - German Fright: Migrant Identities in Transnational Cinema”, *Mediated Identities* içinde, haz. Karen Ross, Deniz Derman ve Nevena Dakovic, İstanbul: Bilgi University Press, 2001, 131-49; Deniz Göktürk, “Beyond Paternalism: Turkish German Traffic in Cinema”, *The German Cinema Book* içinde, haz. Tim Bergfelder, Erica Carter ve Deniz Göktürk, Londra: BFI, 2002, s. 248-56; ve Gönül Dönmez-Colin, *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*, Londra: Reaktion, 2008, s. 216-18.

19. Türk sineması araştırmaları üzerine düzenlenen konferans dizisi “Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler” ilk olarak 1999 yılında İstanbul’da özel bir üniversitede Deniz Bayrakdar önderliğinde toplandı ve Bayrakdar’ın çabalarıyla devam ediyor; konferansta sunulan makalelerden yapılan seçkiler kitaba dönüştürülüyor. Bu makalelerden bazıları sinemayla kent arasındaki ilişkiyi inceliyor. Bu konuyu ele alan diğer Türkçe yayınlar arasında şunlar sayılabilir: Mehmet Öztürk, *Sine-Masal Kentler: Sinematografik Bir Üretim Alanı Olarak Kent Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: Om, 2002; Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, ve Göksel Aymaz (haz.), *Kentte Sinema, Sinemada Kent*, İstanbul: Yeni Hayat, 2004. Asuman Suner’in *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*

göre yeniden yapılandırılmasından mustarip olan ve ayrımcılığın gittikçe arttığı Türkiye’de, Yeşilçam ile ilgili yürütülen akademik çalışmalar, zamanında kimlik meselelerinin nasıl çözümlendiğini görme isteğinden doğuyordu. Kültürel araştırmalar alanında Yeşilçam filmleri “direniş hikâyeleri” ve “hayali vatanımız” olarak tanımlanmıştır.²⁰

Şehrin Siyahbeyaz Görüntüleri

Bugün eski filmleri izleyen izleyiciler tam olarak deneyimlemedikleri bir geçmişe taşınırlar, ya da bu diğer İstanbul, filmler yoluyla günümüz izleyicisine taşınarak onları duyulandırır. Görsel ve mekânsal sanatlar üzerine çalışan Giuliana Bruno, sinema filmlerinin hareketli görüntülerinin izleyicilerin (düşünceler, görüntüler, hayaller, tutumlar ve duygulardan oluşan) iç dünyalarında hareket ettiğini öne sürer; sinemasal hareketin “temassal olarak bir yerden bir yere götürme” becerisi içerdiğini iddia eder.²¹ Siyahbeyaz olmaları, bir estetik sembol olarak, bu etkiyi daha da artırır.

Şimdiye kadar Türkiye sinemasıyla (özellikle yeni Türk sinemasıyla) hafıza arasındaki ilişkiyle ilgili yapılmış akademik çalışmalar, hafızayı sadece filmlerde geçmişte yaşanmış travmatik olayların işlenişyle bağlantılı olarak incelemiştir.²² Yeşilçam filmlerinin

(İstanbul: Metis, 2006) başlıklı kitabının bir bölümü İstanbul ile sinema arasındaki ilişki üzerinedir. Mimarlık alanında Belkis Uluoğlu, Işıl Baysal Serim, Gül Kaçmaz bu konuda çalışan isimlerin bazılarıdır ve *Arredamento Mimarlık*’ın benim de katkıda bulunduğum özel sayısında bu konudaki yazıları toplanmıştır (Kasım 2001).

20. Nezihe Erdoğan, “Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965 and 1975”, *Asian Cinemas: A Reader and Guide* içinde, haz. D. Eleftheriotis ve G. Needham, Honolulu: University of Hawaii Press, 2006 (orijinal basım: *Screen* 39, no. 3 [1998]: 259-71); ve Deniz Bayrakdar, “Türk Sineması: Hayali Vatanımız?”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yaklaşımlar IV* içinde, haz. Deniz Bayrakdar, İstanbul: Bağlam, 2004.

21. Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*, Londra: Verso Press, 2002, s. 254.

22. Asuman Suner, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis, 2006.

yeniden izlenmesi ise (ikinci bölümde bahsettiğim eski fotoğraflar gibi) Alison Landsberg'ün “prostatik hafıza” dediği kavramı doğrulamaktadır.²³ İstanbul'un filmlerdeki görüntüleri, yaşı itibarıyla ya da İstanbul'a daha sonra gelmiş olduğu için o dönemi yaşamamış kişilerde yaşanmış anıların yerine geçmektedir. Bir şehri siyahbeyaz görmek sadece teknolojik reproduksiyonlarıyla mümkündür. Böylelikle filmler, şehirle ilgili kişisel veya toplu (yapma) anılar haline gelir.

Eski Türk filmlerinin geçmişle yüzleşmemizdeki rolünü en güzel ifade edenlerden biri Orhan Pamuk'tur. *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* isimli kitabında bu filmlerin nasıl hafıza nesneleri görevi görüp nostaljiyi beslediğini anlatır:

1950'lerde, 60'larda şehrin her köşesinde bir kenara park etmiş bir film şirketi minibüsü, jeneratörle çalıştırılan iki iri lamba, rollerini ezberleyemeyen aşırı boyalı kadınla yakışıklı jöne yardım ederken jeneratörün gürültüsünü bastırmak için bütün gücüyle bağırarak bir “suflör” (fısıldayan adamın Fransızcası) ve onları seyreden meraklı kalabalık ve çocukları tekme tokat girerek kameranın görüş alanından uzaklaştıran set işçilerinden ibaret küçük “film ekipleriyle” karşılaşır, ben de herkes gibi olanlara uzun uzun bakardım. Kırk yıl sonra Türk film sanayii ... çokünce televizyonlarda hepsi yeniden gösterilen bu siyahbeyaz filmlerdeki sokak sahnelerini, eski bahçeleri, Boğaz kıyılarını, yıkılmış konak ve apartmanları, tam onları yaşadığım ve hatırladığım gibi siyahbeyaz olarak görünce, kimi zaman seyrettiğim şeyin film değil hatıralarım olduğu duygusuna kapılır, bir an hüzünden sersemledim.²⁴

Pamuk'un “Siyah ve Beyaz” isimli bölümde yaptığı bu yorumlar, Ara Güler'in siyahbeyaz fotoğraflarıyla ilgili söyledikleriyle benzerlik gösterir (bkz. ikinci bölüm).²⁵ Aslında o kadar eski olmalarına rağmen siyahbeyaz olmaları bu filmlerin ve fotoğrafların

23. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press, 2004.

24. Orhan Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, İstanbul: YKY, 2003, s. 41-42.

25. Orhan Pamuk, *Ara Güler's Istanbul*'a önsöz, Londra: Thames and Hudson, 2009.

çok eskilerden kaldığı izlenimini uyandırır ve onlara melankolik bir hava verir. Seyirciler bu filmleri izleyerek geçmişte “yürüyüşe çıkabilir” ve böylece şehrin (yani şehrin insanların) ortak şeyler hissetmesi sağlanır. Kurgusal olmalarına rağmen siyahbeyaz olmaları filmlere bir “gerçeklik” hissi katar – belgesel gerçekçiliğinden farklı, bir dürüstlük ya da içtenlikten bahsediyorum.

Medya hafızasıyla ilgili yapılan çalışmalar, günümüz sanat eserlerinde ve özellikle de filmlerde monokrom ve kromatik görsellerin maksatlı ve görelî kullanımını incelemiştir.²⁶ Sinemada siyahbeyaz sahneler genelde farklı bir dünyaya geçildiğine işaret eder: rüya, hayal, hatıra ya da geçmişten bir kesit gibi. Sanat filmlerinde yönetmenler bazen “gerçeklik” yerine “samimiyet” hissi yaratmak için monokrom ya da desatüre görüntüler kullanırlar (örneğin Nuri Bilge Ceylan ya da Rus yönetmen Andrey Tarkovski’nin filmleri).²⁷ Monokrom ve kromatik görüntüler arasındaki bu fark, yirminci yüzyılın ortalarında öne sürülen, herkesin rüyalarını siyahbeyaz gördüğü fikriyle bağlantılı olabilir.²⁸ Yani dış dünyanın kusursuz (ve belki daha hoş) kromatik kopyalarına kıyasla, monokrom görüntüler iç dünyanın dürüstlüğünü yansıtır. Ama siyahbeyazın “geçmiş” ya da “hakikat” ile ilişkilendirilmesi 1960’lardan sonra gerçekleşmiştir. Hatta diyebiliriz ki Hollywood’un yıllar önce oluşturduğu ayırım, yani filmlerdeki renkli kısımların dış dünyasını temsil etmesi, tersine dönmüştür.²⁹

26. Paul Grainge (haz.), *Memory and Popular Film*, Manchester, BK; New York: Manchester University Press, 2003.

27. Bu ayırım sanat eleştirmeni Anne Hollander tarafından yapılır. *Moving Pictures* (New York: Alfred A. Knopf, 1989) adlı kitabında şöyle der Hollander: “Siyahbeyaz filmlerin, gerçekçi (*real*) oldukları için değil hakiki (*true*) oldukları için güzel olduğu düşünülür. ... ‘Canlı renkler’ gerçek hayata daha çok benzeyebilir ve daha hoş görünebilir, ancak hayatın kendisi gibi, aynı zamanda daha rahatsız edici, büyüleyici ve yanıltıcıdır” (s. 33). Alıntı kaynağı: Vida T. Johnson ve Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Bloomington; Indianapolis, IN: Indiana University Press, 1994, s. 189.

28. Eric Schwitzgebel, “Why Did We Think We Dreamed in Black and White?” *Studies in History and Philosophy of Science*, no. 33 (2002): 649-60.

29. Richard Misek, *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*, Chichester, BK: Wiley-Blackwell, 2010.

Renkli fotoğrafın 1860'larda icat edilmiş olmasına ve renkli filmlerin (sinema, haber filmleri gibi) 1920'lerden beri kullanılıyor olmasına rağmen, 1950'lere (Türkiye'de ise 1970'lere) kadar siyah-beyaz fotoğraflar ve filmler daha yaygındı. Bu da siyahbeyazın gerçeklikle, rengin ise düşlerle bağdaştırılmasına neden olmuştu: Örneğin siyahbeyaz bir Hollywood klasiği olan *The Wizard of Oz / Bil-lur Köşk* (1939) filminde, ana karakter Dorothy uyanıp kendini Oz diyarında bulduğunda film renklenir. Bugün günlük hayatımızın her ânında yüksek çözünürlüklü renkli görsellerle karşılaşılıyor olmamız, rengin “gerçekliğine” karşılık siyahbeyazı “hakikate” daha yakın görmemize neden olmuştur. Ama Türkiye sinemasında 1970'lere kadar siyahbeyaz bir seçim değil, endüstrideki normdu. Ancak 1990'larda siyahbeyaz filmler bir estetik seçim olarak kullanılmaya başlandığında, günümüz film teknolojisine kıyasla epey geri olan eski siyahbeyaz filmler hafıza nesneleri olarak hayatımıza dönebildiler.

İstanbul'da Konut ve Aidiyet

Bu bölümde bahsettiğim filmler, sadece kendileri siyahbeyaz (monokrom) olmakla kalmayıp, şehre konut üzerinden siyahbeyaz bir bakış sunar. Bu filmlerde zengin orta sınıf modern betonarme apartmanlarda otururken, yoksullar yıkılmaya yüz tutmuş ahşap evlerde ya da gecekondularda yaşar – ve ikinci grup her zaman neredeyse çaresizce ilkinin hayatını elde etmeye çalışıyor gibidir. Böyle bir portre ne şimdiki ne de o zamanki konut yerleşimlerinin nüanslarını yansıtmasa da hikâyelerdeki zengin/fakir, modern/geleneksel, kadın/erkek ayrımları için iyi bir mecazdır. Bu tip mecazlar sadece sinema filmlerinde değil edebiyat ürünlerinde de görülür.

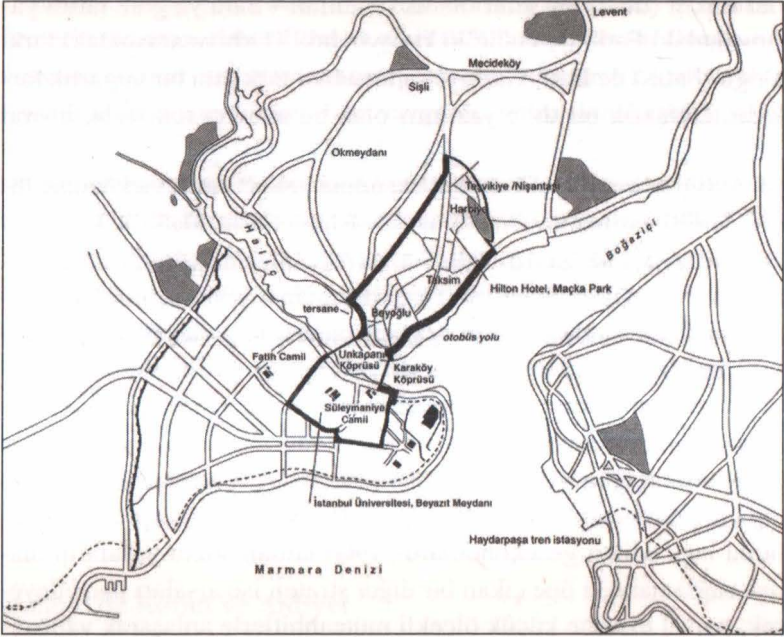
Şehirde barınma deneyiminin edebi ve sinemasal yansımaları genelde gerçek olaylardan yola çıkıp onları ahlaki dersler verecek şekilde yeniden kurgular. Bazı anlatımlar, özellikle milliyetçilik yönelimi olanlar, Haliç'in kuzeyindeki modern mahalleleri Batılılaşma ve aşırı ölçüde rahatına düşkünlükle suçlar. Örneğin 1931 yılında yazdığı *Fatih-Harbiye* isimli kısa romanda Peyami Safa İstan-

bul'u ikili (düal) bir şehir olarak tanımlar.³⁰ Safa'ya göre tarihi yarımada'daki Fatih ile Haliç'in kuzeyindeki Harbiye arasındaki fark, Doğu (Fatih) ile Batı (Harbiye) arasındaki fark gibi bir uygarlık farkıdır. Didaktik bir dille yazılmış olan bu ahlakçı romanda, liberal Müslüman bir ailenin kızı geçici bir süre Beyoğlu ve Harbiye'nin çekiciliğine kapılır, ama sonra "kendine gelip" Fatih'teki özüne döner. Tarihi yarımada'yı muhafazakâr İslamcılıkla, Haliç'in kuzeyindeki bölgeleri ise gayrimüslim ve Avrupalılaştırmış gruplarla bağdaştırmaya yönelik, kökeni 1800'lere dayanan eğilim, yirminci yüzyılın ikinci yarısında yaşanan iç göçle daha çok yerleşim yerine ihtiyaç duyulması nedeniyle daha da artmıştı. Ama İstanbul'daki yerleşim yerlerinin dağılımı bu siyahbeyaz basit kurgudan daima daha karmaşık olmuştur.³¹

Konut açığını gidermek için geliştirilen çözümlerden biri daha ziyade şehrin eteklerinde (ama içinde de) henüz yapılaşmamış alanlarda inşa edilen gecekondulardır. 1960'lardan sonra yasaların olanak sağlamasıyla öne çıkan bir diğer strateji ise arsaları parselleyerek, parsel üzerine küçük ölçekli müteahhitlerle anlaşarak yatırımsız dikilen çok katlı bir binanın dairelerinin farklı kişilere satılmasına izin veren, orta sınıf tarafından benimsenen "yap-sat" arz modeliydi ki, bu model belli bir konuma bağımlı değildi, İstanbul'un her yerinde apartmanlaşmanın temel ivmesi olmuştu. Konut kooperatifleri de üçüncü bir arz yöntemi teşkil etmişti.

Bu bölümde bahsettiğim filmlerde arz yöntemlerinden ziyade, ön plandaki ikilem, tarihi yarımada'daki eskimiş evler ile Haliç'in kuzeyinde, Taksim-Levent aksındaki mahallelerin modern apartmanları arasındaki estetik ve sosyal statü temelli farktır. Ama lokasyon çekiminin doğal bir sonucu olarak yeni tarz apartmanların ve

31. Çağlar Keyder, "The Housing Market from Informal to Global", *Istanbul: Between the Global and the Local* içinde, haz. Çağlar Keyder, Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1999, s. 149; Türkçesi: *İstanbul, Küresel ile Yerel Arasında*, İstanbul: Metis, 2000. Bu konuda şu genel değerlendirmelere de başvurulabilir: Uğur Tanyeli, *İstanbul 1900-2000: Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak*, İstanbul: Akın Nalça Kitaplığı, 2004; Sibel Bozdoğan ve Esra Akcan, "Housing in the Metropolis", *Modern Architectures in History: Turkey*, Londra: Reaktion, 2012, s. 139-69.



3.3 Filmlerle ilgili analizimde bahsettiğim yerleri gösteren kroki.

Gurbet Kuşları: Ailenin İstanbul'a ilk adım attığı yer olan Haydarpaşa Garı; kardeşlerin sevgililerinin yaşadığı betonarme çok katlı apartmanların bulunduğu Beyoğlu ve Nişantaşı/Şişli; Maçka Parkı'ndaki Hilton Oteli.

Acı Hayat: Ana karakterin çalıştığı Haliç'teki tersaneler; sevgilisine evlenme teklif ettiği Karaköy Köprüsü; çiftin maddi güçlerinin yetmediği modern evleri ziyaret ettikleri Okmeydanı semti.

Otobüs Yolcuları: Filmin esin kaynağı olan Vedat Türkali'nin hatıratında bahsedilen yeni bulvarlardaki yeni otobüs rotası; filmin jönü tarafından oynanan otobüs şoförü karakterinin her gün selam verdiği Süleymaniye Camii; ana kadın karakterin okuduğu İstanbul Üniversitesi; yeni apartmanların inşaatıyla ilgili sahnelerin çekildiği Levent; Güneş evler apartmanlarının inşaa edildiği Mecidiyeköy.

Bu kroki, *İstanbul'un Kitabı*'nda (İstanbul: İstanbul Valiliği, 1957) yer alan, yeni yolları gösteren haritadan esinlenerek yapılmıştır; boğaz köprüleri ve onları bağlayan otoyollar da dahil olmak üzere sonradan yapılan bazı ana yollar dahil edilmemiştir.

sitelerin yapılmasıyla şehirde daha karmaşık bir büyümenin yaşandığı da gözlemlenebilir. Bu eski filmler, o dönemin kamuoyunun kentsel dönüşümü nasıl algıladığı ve tartıştığına dair benzersiz bir bakış açısı sunar (bkz. Şekil 3.3).

Şehri Anadolu'dan Göçenlerin Gözünden Deneyimlemek

Türk sineması tarihinde kırdan kente göçle ilgili belki de en tanınmış film *Gurbet Kuşları*'dır.³² Film, yaygın köylü ve kentli, taşra ve büyük şehir imgelerini kullanarak yönetmenin gözünden Türkiye'nin toplumsal gerçekliğini göstermeyi hedefler. Bu tarzdaki pek çok film gibi karakterlerin İstanbul'a yolculuğu ya da kırsalla kent arasındaki farklar filmde yer bulmaz, sadece İstanbul'a yeni gelenlerin deneyimleri anlatılır. Üç yetişkin oğulları (Kemal, Selim ve Murat) bir de kızları (Fatma) olan bir aile maddi başarı ve sosyal statü hayalleriyle Maraş'tan İstanbul'a gelip, her şeylerini kaybederek ("kötü yola" düşüp intihar eden/ettirilen kız çocukları hariç) memleketlerine geri dönerler. Yönetmen, "Haybeci" adını verdiği, tek başına göç eden eğitimsiz ve fırsatçı bir adamın yükselişiyle, onunla aynı anda İstanbul'a gelip aynı anda ayrılan, nispeten daha eğitilmiş ve gelecek vadeden bu ailenin başarısızlığı arasındaki tezata dikkat çeker. İsmi üstünde, Haybeci işsiz güçsüz, bedavadan geçinen bir adamdır; gerek aksanı ve kılık kıyafeti gerekse tavırlarıyla kentlinin gözündeki, kırdan kente İstanbul'u sömürmek için göçen ve şehri hak etmeyen köylü stereotipini temsil eder.

Filmin başlangıç sahnesi ailenin Haydarpaşa Garı'na varmasını, ardından da vapurla Anadolu yakasından Avrupa yakasına geçmelerini gösterir. İstanbul'a Haydarpaşa Garı'ndan adım atmak Türk edebiyatı ve sinemasında sık kullanılan bir imgedir.³³ Yönetmen izleyicinin aile fertlerine yakınlık hissetmesini sağlamak için onları

32. Göç, Türkiye'de komedi ve melodram gibi popüler film türlerinde öne çıkan bir tema olmuştur. Hatta Nuri Bilgi Ceylan'ın *Uzak* (2003) filmi gibi sanatsal filmler de bu temayı işler. Bkz. İpek Türeli, "Göçmenlerin Gözüyle İstanbul", *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa*, İstanbul: Metis, 2010, s. 191-215.

33. Sinemada ilk olarak daha önce bahsi geçen *İstanbul Geceleri* (1950) filminde kullanılır. Hatice Ayten'in kısa belgesel filmi *Menschen auf der Treppe*

Haybeci'yle mukayese eder. Haybeci daha İstanbul'a varmadan tren biletini ödemeyerek, varır varmaz da vapura para ödmeden binerek şehirde hak iddia eder. Yakalanınca da farklı savaşlarda ölmüş aile fertlerini sebep göstererek vatandaşlık haklarının kazanılmış olduğunu söyler. Aile fertleri bu karakteri mesafeli bir şekilde, tasvip etmeyerek izler.

Filmdeki olay örgüsü Luchino Visconti'nin *Rocco e i suoi fratelli*/Düşman Kardeşler (1960) filmiyle benzerlik gösterir ama aynı zamanda Anadolu'dan gelenlerle ilgili haberlerden de etkilenmiştir. Gazetelerde göçe dair çıkan haberler filmin içinde gösterilir ve karakterler tarafından tartışılır. Film de yönetmenin yeni kentliler hakkındaki görüşlerini yansıtmıştandır. Dolayısıyla, film eleştirileri aracılığıyla yazılı basındaki bu tartışmalara eklenmiştir.³⁴ Refiğ'in taşralı karakterleri ilk başta tüketim toplumuna başarılı bir şekilde ayak uydururlar: Aylaklıkta kentlileri örnek alarak şehrin bulvarlarında ve parklarında dolanıp kafelerde, pastanelerde, tiyatrolarda ve gece kulüplerinde sosyalleşirler. Dış görünüşün belirsizliğinin yarattığı etkiler, kardeşlerin yaşadıkları romantik ilişkilerde iyice belirgindir.

Ailenin oğullarından biri, Murat, bağımsız ve güçlü bir kadın olan Naciye'ye âşık olur. Naciye bir pavyonda çalışmaktadır ve Murat onun gerçek bir İstanbullu olduğunu düşünür. Ancak Naciye'nin de aslında İstanbul'a sonradan geldiğini, hatta kendi memleketleri olan Maraş'tan geldiğini öğrenince hayal kırıklığına uğrar. Murat'ın kardeşi Kemal ise tıp okumakta ve sınıf arkadaşlarına İstanbullu gibi görünmeye çalışmaktadır. Kemal'le aynı sınıfta olan İstanbullu kız arkadaşı Ayla, sokaktaki bir dilenciye para verdiği için Kemal'i

(Merdivendeki İnsanlar, 1999) şehirdeki göç deneyimini Anadolu ve Avrupa yakasındaki iki tarihi tren istasyonuna, Haydarpaşa ve Sirkeci istasyonlarına odaklanarak anlatırken Haydarpaşa'nın sanat ve edebiyattaki kullanımlarına gönderme yapar. Ayrıca bkz. Feride Çiçekoğlu, "Threshold of the City: Haydarpaşa Train Station", *World Film Locations: Istanbul* içinde, haz. Özlem Köksal, BK: Intellect: 2012, s. 42.

34. "Taşradan Büyük Şehre Göç: Bir Rejisör İstanbul'a Akın Meselesini Yeni Filmine Konu Olarak Ele Aldı", *Milliyet*, 23 Aralık 1963; ve Doğan Pursun, "Göç Konusu Beyaz Perdeye Aktarıldı", *Akşam*, 5 Ocak 1964.

azarlar. Kemal'in gerçek kimliğinin farkında olmayan Ayla'nın gözünde dilenci değersiz bir taşralıdır. Bir gün taksicilik yapan Murat'a rastladıklarında Kemal'in gerçek kimliği ortaya çıkar. Böyle bir yanlışlıklar komedyası daha sonra da tekrarlanarak görünüşlerin belirsizliğini vurgular.

Kardeşler görünüşlerini değiştirerek kimliklerini gizlemeye çalışsalar da yaşadıkları mahalleyi değiştiremezler. Kamusal alanlar farklı sosyal gruplar arasında etkileşime olanak sağlasa da, semtler, fiziksel çevre ve konut tipleri sınıfsal ayrımları belirgin hale getirmektedir.³⁵ Ailenin yerleştiği tarihi yarımadanın –dar, yokuşlu, Arnavut kaldırım yolları, tahta evleri ve yıkık dökük virane görünüm-lü mahalleleriyle– kentin yoksullarını barındırdığı açıktır.³⁶ Kardeşlerin arkadaşlarının yaşadığı varlıklı orta sınıfa ait mahallelerden farklılık gösterir. Şehrin kuzeyindeki bu “Avrupalı” bölgelerde asfalt kaplı geniş yollar ve modern betonarme binalar vardır. *Gurbet Kuş-ları*, İstanbul’u bu şekilde ikiye bölerek daha önce *Fatih-Harbiye*’de başlayan algıyı devam ettirmiştir, ama bu basit formüle iki tip lokasyon daha ekler: Yine Haliç’in kuzeyinde olan, eğlence sektörüne ve şehrin gayrimüslim nüfusunun çoğuna evsahipliği yaptığı bilinen Beyoğlu/Pera, iki büyük oğlanın sevgililerinin (biri daha önce adı geçen Naciye, diğeri de Rum bir ev hanımı) yaşadığı yerdir. Son olarak da evsiz yeni kentlilere sığınak olan bir diğer “öteki” İstanbul vardır: gecekondu mahalleleri.

Filmin akışında karakterlerin göç edip (bazen “şehir üzerinde hak” iddia ederek) göçten bahsetmesinin yanı sıra, gazeteler de göçün pek çok farklı yönüne değinir. Göç sorunu iki farklı açıdan ele alınır – taşralı vasıfsız ya da yarı vasıflı nüfusun İstanbul’a göçü ve kentli, eğitilmiş gençlerin İstanbul’dan Avrupa ya da Amerika’ya (“beyin”) göçü. Karakterler arasındaki konuşmalar gazete haberleri üzerinden olduğu kadar, konut inşaatları üzerinden de şehrin göçle artan nüfusuna dikkat çeker. Üst orta sınıf şehrin kuzeyindeki modern apartmanlara taşınırken, tarihi yarımada-daki eski ahşap evlerin

35. Daha detaylı bir tartışma için bkz. Türel, “Göçmenlerin Gözüyle İstanbul”.

36. Kısa bir fragman için bkz. www.youtube.com/watch?v=L_oM_DEGL-MA&feature=player_embedded.

(filmdeki aile gibi) kente yeni gelen alt orta sınıfa terk edildiğini görürüz. Film, bir yandan bu değişimleri gösterirken diğer yandan da kentsel modernliğin doğurduğu endişelere sınıflararası etkileşimlerle ve yeni tüketim alışkanlıklarını kullanarak dikkat çeker.

Gurbet Kuşları'nda göçle ilgili en net tartışmalar ikisi de tıp öğrencisi olan Kemal ile Ayla arasında gerçekleşir. Maçka Parkı'nda geçen önemli bir sahnede iki genç geleceklerini konuşur. Evlenmeye karar verirler, ama Ayla daha okumak, tıpta uzmanlaşmak için Amerika'ya gitmek istemektedir. Konuşma sırasında aralarından İstanbul Hilton Oteli (Amerikan SOM firmasıyla Türk mimar Sedad Eldem'in ortak projesi) görülecek şekilde oturtulmuşlardır. 1955 yılında tamamlanmış olan ve şehre tepeden bakan bu otelin kullanılması Türkiye'nin o zamanki siyasi ortaklıklarıyla ilgili önemli bir yorumdur.³⁷ İki âşığın arasına giren ve dolayısıyla Türkiye'nin önünde duran Amerikanlaşmadır. Ayla'yı buradan alıp gecekondu mahallesine götüren Kemal, onu Amerika'da yüksek lisans yapmaktan vazgeçirip "kendi evlerini kurmaya" ikna eder. Kemal'in Ayla'ya gösterdiği ev Anadolu'da değil, İstanbul'un gecekondu mahallelerinden birindedir.

1960 darbesinden sonra Halit Refiğ ve onun kuşağından birçok kişi Türkiye'nin modernleşme projesinin gözden geçirilmesi gerektiğine inanıyordu. Değişime yön verebilmek için *Yön* gibi ciddi dergilerde ve popüler medyada düşüncelerini paylaşıyorlardı. *Gurbet Kuşları*'nda Refiğ entelektüelleri göreve çağırır. Kırsal kesimin kalkınmasından ziyade, şehri ve gecekondu mahallelerini ülkenin asıl problemi olarak sunar. Yurt yerine şehri koyan Refiğ, böylece ideal yurttaş da eğitimli şehirli olarak tanımlar ve dolayısıyla bağlılıklarının ülkenin kalanına değil, şehre olması gerektiğini ima eder. Refiğ'in şehir algısına göre eğitimliler kalıp eğitimsizler geldikleri yere döneceklerdir. Ama aynı zamanda komüniter kent yurttaşlığı için belirlediği kriterler arasında ahlak ön plandadır. Kentli karakterlerini şehir (dolayısıyla da vatan) için yaptıklarına göre yargılar.

37. Annabel Jane Wharton, *Building the Cold War: Hilton International Hotels and Modern Architecture*, Chicago: University of Chicago Press, 2001.

Ev-lenmek

Aynı dönemde çekilmiş olan *Acı Hayat* (1962) şehrin tamamlayıcı bir portresini işçi sınıfından bir çiftin gözlerinden çizer. Sınıfsal farklar kültürel, dilsel veya görsel farklar aracılığıyla değil, konut koşullarıyla anlatılır. *Acı Hayat*'ın hikâyesi yıllar içinde pek çok defa orijinaline referans olmadan kullanılmıştır. En son 2005 yılında iki tane dizi (birinin adı bile aynıydı) tamamen aynı konuyu işlemiştir.³⁸ Orijinal filminden medyada hâlâ bahsedilmesi, toplumsal hafızada yer ettiğinin göstergesidir.³⁹

Metin Erksan genelde Türkiye'nin ilk *auteur* yönetmeni olarak anılır. En dikkat çekici eserleri Berlin Altın Ayı ödülünü alan *Susuz Yaz* (1964) ve sırasıyla temsil ve toplumsal cinsiyeti işlediği, hayli takdir gören *Sevmek Zamanı* (1965) ile *Kadın Hamlet* (1977) filmeleridir. *Acı Hayat*'ta tipik bir melodram teması olan işçi sınıfından bir çiftin evlenme arzusu ve sonrasında yaşayacak bir yer bulup “ev-lenme” arayışını konu alır. Evlenebilmek için ev bulmaları gerektiğinden, filmin büyük kısmı ana karakterler Ayhan Işık ve Türkân Şoray'ın uygun bir ev bulma arayışlarını takip eder.

Jeneriğin hemen ardından gelen sahnede, birbirlerine aşklarını ilan eden iki ana karakterin yakın çekim yüz ifadeleri görülür. Kamera Haliç'te bir köprüde olduklarını gösterir ve arkalarındaki cami silüetini de katarak karakterleri İstanbul'da konumlandırır. Evlenmeye, bir aile kurmaya ve birlikte yaşayacakları (kiralık) bir ev bulmaya karar verirken sembolik olarak güçlerini şehirden alırlar. Ardından kamera çiftin bakış açısına geçer ve İstanbul'un kalabalık sokaklarından geçmeye başlar. Erkek karakter kadın karakteri çalıştığı manikür salonuna bırakıp kendi işine gider. Bütün gün zengin müşterilerin tırnaklarını düzeltten Nermin (Türkân Şoray) onların konuşmalarını açık bir hoşnutsuzlukla dinler ve bazen eve servise

38. Bülent İpek, “Erksan'ın ‘Acı Hayat’ İki Diziyi Konu Oldu”, *Sabah*, 27 Ekim 2005.

39. “İlgi Çekici Bir Türk Filmi: Acı Hayat”, *Milliyet*, 31 Mart 1963; “Manikürcü Kız, Türkân Şoray'ın Kaderini Çizdi”, *Milliyet*, 6 Haziran 1985; ve “Sınıf Atlama Üzerine Bir Melodram”, *Milliyet*, 12 Ağustos 2001.

çağrıldığında üst sınıfların yasadığı modern mekânları birinci elden hayranlıkla deneyimler. Mehmet (Ayhan Işık) ise tersanede kaynak ustasıdır. Bütün gün kendisi gibi işçi sınıfından erkeklerle birlikte olduğu için hizmet sektöründeki etkileşimin getirdiği maddi özemlerden uzaktır.

Manikürcü Nermin, imkânlarının ötesinde modern yaşam koşullarını arzu etmektedir. Tersane işçisi Mehmet ile kazançları ancak şehrin kıyısındaki bir gecekondu daire ya da şehir merkezindeki eski dökük ahşap evlerde oda kiralamaya yetmektedir. Nermin, eninde sonunda yoksul nişanlısının yerine zengin bir adamla evlenir. Ama kaderin bir cilvesiyle eski nişanlısı piyangoda büyük ikramiyeyi kazanıp sert bir işadamına dönüşür ve ona nispet yapmak için modern bir villa inşa eder. *Gurbet Kuşları*'nda âşıkları ayıran şey Amerikanlaşmayken *Acı Hayat*'ta daha klasik (dolayısıyla da daha evrensel) bir hikâye anlatılmaktadır. Buradaki ayrılık zenginliğe duyulan arzudan, tüketim hırsından kaynaklanmaktadır ki bu da yine modern alanlar ve yaşam tarzları aracılığıyla gösterilmektedir.

Acı Hayat'ın en unutulmaz sekanslarından birinde Nermin ile Mehmet –şehrin ucunda, eskiden Osmanlı ordularının okçuluk eğitimleri için kullandıkları ve 1950'lerde müteahhitlere devredilen– Okmeydanı'nda vaktiyle kurum çalışanları için tasarlanmış İETT bloklarının önünden geçmektedirler.⁴⁰ Çiftin önünden geçtikleri binanın cephesindeki petek balkon düzeni ve yatay kütlesiyle Hilton Oteli'ni örnek aldığı açıktır. Ancak kiralamak üzere bakmaya gittikleri dairenin halini görünce ikisinin de beti benzi atar. Yeni apartmanların hemen karşısındaki çorak alanda tek başına duran, derme çatma tahta bir kulübenin ikinci katıdır burası. Hayal kırıklığına uğrayan Nermin yeni apartmanların içini görmek ister. Ama binaların dış cephesini gösteren yaklaşık on saniyelik bir çevrinme mekânsal özemlerinin finansal açıdan imkânsızlığını fark eden karakterlerin hislerini etkili bir şekilde aktarır. Kentin panoramik manzarasını baş karakterlerin aşk bağının oluşması için gerekli bir arka plan ola-

40. Bu sahneyi şuradan izleyebilirsiniz: www.youtube.com/watch?v=Cblrxje9zn4&feature=player_embedded.

rak sunan açılış sekansının tam aksine, karakterler modern kiralık dairelere bakarken bu bağ zayıflayıp kopma noktasına gelir. Sonunda iki karakter de zenginliğe ve statüye sahip olunca aşkları nefrete ve intikam arzusuna dönüşecektir.

Gurbet Kuşları'nda ana karakterlerin, şehirde işler istedikleri gibi gitmeyince dönebildikleri bir evleri ve memleketleri vardır. Ama *Acı Hayat* ve *Otobüs Yolcuları*'ndaki karakterler gibi köksüz işçi sınıfı mensubu, yoksul İstanbullular için büyük şehrin cazibelerine karşı koyabilmek daha zordur. *Gurbet Kuşları* şehri Anadolu'dan gelenlerin, *Acı Hayat* ise işçi sınıfının gözünden anlatır. Üzerinde duracağım üçüncü ve son film *Otobüs Yolcuları* ise hikâyeyi entelektüellerin gözünden anlatır ve şehrin hareket halindeki resimlerini (genel anlamıyla hareket halindeki bir otobüsün camında olduğu gibi, ama metaforik olarak da sinema aracılığıyla) bir direnme ve sınıfsal dayanışma aracı olarak görmeyi ve kullanmayı önerir.

Şehrin Hareketli Resimleri

Otobüs Yolcuları'na adını veren otobüs, şehrin kenarındaki hayali Yeşiltepe mahallesinden başlayıp İstanbul'un göbeğindeki Beyazıt Meydanı'nda sona eren bir rotayı takip eder. Ana kadın karakter (yine Türkân Şoray tarafından canlandırılan) Nevin'in okuduğu üniversite (İstanbul Üniversitesi'nin bulunduğu) Beyazıt Meydanı'ndadır. Otobüs şoförü (yine Ayhan Işık tarafından canlandırılan) Kemal her gün otobüsü terminalden alıp yeni yapılmakta olan çok katlı betonarme binalarla tanımlanan Yeşiltepe'deki duraktan seferine başlar. Bir taşocağında durup birkaç işçiye indirdikten sonra tarihi yarımadaya doğru devam eder ve Haliç'i Unkapanı Köprüsü'nden geçip Beyazıt Meydanı'ndaki son durağına varır.

Yeşiltepe'deki otobüs durağı ve çevresindeki manzaradan bu sahnelerin o zamanlar yeni bir yerleşim yeri olan Levent'te çekildiği anlaşılmaktadır. Filmde Yeşiltepe'nin yanındaki gecekondu mahallesiyle arasındaki mesafe de 1950'lerde Levent'in hemen yanında gelişen (eski) gecekondu mahallesi Gültepe'yle arasındaki mesafe kadardır. Sonuçta film gerçekte hangi semtte çekildiğinden ziyade bu ikiliği, karşılıklı bağımlılığı göstermesi açısından ilginçtir. Ge-

nelde planlı modern yerleşimlerde bu yerleşimleri inşa edenler için barınma öngörülmez ve bu emek gücü yerleşimlerin gelecekteki sakinleri arasında görülmez. Ama bu filmde ilginç bir nokta, gecekondu mahallesinde yaşayanların, yanı başlarındaki bu modern yerleşimde bir konut edinmeyi beklemeleridir.

Karakterler, belirgin bir şekilde ayrıışan konut alanlarında yaşasalar da her gün otobüsle şehrin merkezindeki tarihi yarımada ya giderken bir araya gelirler. Filmin lokasyon kurgusuna, her biri belirli bir sosyal grup veya sınıfla ilişkilendirilen üç tür yerleşim alanı hâkimdir. Erkek işçiler taş ocağında tehlikeli koşullarda ve despot şeflerin sürekli baskısı altında çalışmaktadır. Basit çadırlarda kalıp yemeklerini yere çömelerek yemektirler. Aralarındaki bir ozan/işçinin söylediği türkü işçilerin Anadolu'dan geldiğine işaret eder. Bu müziğin otantikliği, Nevin'in babası ve Yeşiltepe'deki inşaatların müteahhidi Feslioğlu'nun yemek sofrasında gramofonda veya radyoda çaldığı klasik müzikle tezatlık oluşturmaktadır.

Müteahhit Feslioğlu, kızı Nevin, oğlu ve iki kız kardeşiyle müstakil bir villada oturmaktadır. Gecekondu mahallesine fiziksel olarak çok yakın olmalarına rağmen mekânsal ayrışma çok barizdir. Ailesiyle birlikte genelde iç mekânlarda vakit geçirip dışarıda olduklarında da özel arabalarıyla gezdiklerinden dolayı sosyal mesafelerini korurlar. Ev gereçleri ve mobilyayla dolup taşan evleri, burjuva ev hayatı idealini temsil etmektedir. Aksine gecekondu mahallesinde iç dekorasyon minimaldir ve (kafe, meydan ve oyun alanı gibi) kamusal alanlar ya da taş döşenmiş sokaklar, su, elektrik ve toplu taşıma gibi hizmetler yoktur. Yine de mahalleli sokağa yayılmıştır ve sıcak ilişkilerle birbirine bağlı bir topluluk olarak gösterilmektedir.

Her sabah farklı gruplardan insanlar, şehre inmek üzere belediye otobüsüne biner. Şehrin fiziksel yayılması ve değişiminden dolayı, onunla artık sadece uzaktan ve hareket halindeki bir aracın içinden ilişki kurulabildiği söylenebilir. Bu filmin en önemli argümanı da budur belki de; film otobüs üzerinden sinemanın kentsel fonksiyonuna gönderme yapar. Filmin kahramanı olan otobüs şoförünün açıkça söylediği gibi, otobüs şehrin hareketli resimlerini üretir. Buna paralel olarak filmin yönetmeni ve senaristi otobüs aracılığıyla



DAHA RAHAT YAŞAMAK İMKÂNINI
TÜRKİYE İŞ BANKASI
TEMİN EDİYOR

Ekim çekilişinde 10 Ağustos'ta çekilecek 10 Aylık Daireyi daha rahat ve ferah yaşamak için mümkün kılacak, sağlam yapıya ve değerli birer mülk olacaktır.

1 MİLYON

TÜRKİYE \$ BANKASI
 paranın... bakiyatının emniyeti

3.4 “Daha Rahat Yaşamak İmkânı.” Okurlara tarihi ahşap evleri bırakıp betonarme apartmanlara taşınmayı tavsiye eden bir İş Bankası gazete ilanı (ev çekilişi için). Türkiye İş Bankası ilanı. *Yeni İstanbul*, 22 Eylül 1958.

/metaforuyla sinemayı yeni ve idealleştirilmiş bir kamusal alan olarak sunar.⁴¹ Otobüsün aynı zamanda sinemayı da temsil ettiği birazdan belirginleşecek.

Filmde paralel iki hikâye anlatılır: bir aşk hikâyesi ve emlak spekülasyonu ve yolsuzluğuna karşı mahalle direnişi. Aşk hikâyesi, İstanbul manzaralarının hikâye akışına dahil edilmesi gibi, Türk filmlerinde gelenekselleşmiş pek çok tekniği kullanır. Otobüs şoförü Kemal, müteahhit kızı, üniversite öğrencisi Nevin’e âşık olur. İkisi gezerken, şehrin pek çok ünlü manzarasını deneyimlerken birbirlerine gittikçe daha çok ilgi duymaya başlarlar. Birlikte gezmeleri eninde sonunda dedikodulara yol açar ve sınıfsal kimlikleri ayrılıklarına neden olur. Ama bu tarz filmlerde hep olduğu gibi bütün sorunlar filmin sonlarına doğru çözülür ve Kemal ile Nevin kavuşurlar.

İkinci ve daha önemli hikâye ise, şehrin geçirdiği dönüşümden dolayı gittikçe daha da belirginleşen toplumsal grupları ve süreçleri anlatır. Filmde gecekondu mahallesinde yaşayan çoğu kişi günün birinde konut kooperatifi tarafından inşa edilen modern apartmanlara taşınmanın hayalini kurmaktadır. Pek çoğu bütün biriktirdikleri parayı bunun için kullanır. Ama film gazetelerde çıkan reklamlara

41. Otobüs yolculuğunun şamata ve keyfi şuradan izlenebilir: <https://www.youtube.com/watch?v=cadQKrKu528>.

BİNLERCE KİŞİNİN ARZUSU:

TÜRKİYE KREDİ BANKASI'nın



Göztepede inşa ettirdiği APARTMANLARIN birtanesine sahip olabilmekdir!

12 Temmuz 1955'e kadar 100 Liralık küçük bir cari hesap açıp şansınızı deneyinir!

Ayrıca: Kazanan talihliye **3000 TL. YERLEŞME KREDİSİ**

no 221 mübtoriyu Kıymetleri 5000 liraya kadar değişen FARA İKRANİYELERİ

BEHER 100 LİRAYA BİR ŞANS

3.5 “Binlerce Kişinin Arzusu.” *Otobüs Yolcuları* filminde Güvenevler kooperatifi satış bürosunda mimari modeller ve elemanlar, ev çekilişleri için verilen bu tip ilanlardaki tarz ve çerçeveyi taklit eder. Türkiye Kredi Bankası ilanı. *Hürriyet*, 6 Temmuz 1955.

(bkz. Şekil 3.4 ve 3.5) benzer görseller kullanarak bu kooperatiflerin gerçek niyetini ortaya koyar: bilgisiz tüketicileri kandırmak. İnşaat şirketinin satış ofisindeki satıcılar da apartmanların “binlerce kişinin arzusu” olduğunu söyleyen reklamlardakine benzer bir taktik kullanırlar. Yeni konutları alıcılarının modernleşme, “daha rahat yaşamak” hayalini gerçekleştirecek objeler olarak sunarlar. Yatay bir toplum ideali ve Levittown tipi banliyö evleriyle özdeşleşen “Amerikan Rüyası”na kıyasla, burada gösterilen “Türkiye Rüyası” yukarı doğru toplumsal hareketliliğin getirdiği bir dikeylikle bağdaştırılır ve bu rüyaya betonarme apartmanlardaki daireler aracılığıyla ulaşılır.

Alıcılar ya da hissedarlar kooperatifin onları dolandırdığını öğrenince mahvolurlar. Her daire birden fazla kişiye satılmıştır. Bunun yanı sıra projeye ilgili birçok yapısal ve yasal problem vardır. Diğer

yandan arsa spekülâtörü, müteahhit ve yerel bir politikacı birlikte kârlarını artırmaya devam eder ve film, bu ortaklığın vatandaşlık vazifesi veya iş ahlakıyla bağdaşmayacak şekilde kişisel kazanç odaklı olduğunu gösterir.

Sonunda otobüs yolcuları şoför Kemal'den haklarını korumasını ister. Kemal ilk başta toplumsal ya da siyasi konulara bulaşmaktan çekinse de yeni rolüne kısa sürede ayak uydurur. Kasketini ve kravatını takıp müteahhidi mahkemeye verir ve gazetelere mektuplar yazar. Kooperatifin mağdurlarının ve ahlaksız müteahhidinin hikâyesi pek çok gazetede baş sayfadan haber olur. Panik olan politikacı, spekülâtör ve müteahhitle ilişkisini keser. Zaten onlar da işlerin sarpa sardığını fark edip ortaklıklarına son verir.

Kemal'in bir yandan yönetmeni bir yandan da aydınları temsil ettiği söylenebilir. Mahalleliyi örgütlenip haklarını savunmaya, yasal yollara başvurmaya ve gazetelere giderek bir kamuoyu oluşturmaya teşvik eder. Kamuoyu da devleti yola getirir. Filmin sonunda halk “direnir” (veya isyan eder) ve müteahhidi, arsa spekülâtörünü ve onlar için çalışanları alt eder. Devleti temsil eden polis açgözlü müteahhidi ve spekülâtörü tutuklamak ve linç edilmekten korumak için gelir. Dönemin siyasi bağlamında okunduğunda *Otobüs Yolcuları* konut hakkının siyasi bilincin temeli ve toplumsal hareketlerin çıkış noktası olduğunu iddia etmektedir.

Kurgulaştırma: Sokaktan Perdeye

Film endüstrisinin organizasyonuna uygun olarak, bu filmler gazete haberlerini kurgulaştırarak stüdyo dışında çekiliyordu. Dolayısıyla gerçek olayları televizyon öncesi dönem için kayda değer bir hızla izleyiciyle buluşturuyorlardı.⁴² Şehri kolaylıkla erişilebilen bir tüketim objesine dönüştürmüşlerdi. Bu kısımda *Otobüs Yolcuları*'nın kaynaklarına daha detaylı bakarak gerçek olayların ne derece kurgulaştığını inceliyorum.

Türkali ve Göreç verdikleri çeşitli röportajlarda (ve Türkali anı kitabında) *Otobüs Yolcuları* için birden fazla ilham kaynakları ol-

duğunu belirtirler. Bunların ilki o dönem yaşanmakta olan kentsel dönüşüm projeleridir: 1950'lerin ikinci yarısında şehrin tarihi dokusu bozularak bulvarlar inşa edildi. Bu bulvarlar Hausmann'vari bir şekilde anıtsal binaları ortaya çıkarıp yeni manzaralar yarattı. İETT de bu bulvarlarda kullanılmak üzere yeni otobüsler aldı. İkinci olarak, kentsel dönüşüm dolayısıyla hareketlenen spekülasyon konut sektörü yeni bir toplumsal hiyerarşi oluşturdu. Bu sektör aynı zamanda çatışmalara da neden oluyordu ve müteahhitler, müstakbel evsahipleri, profesyoneller ve devlet makamları arasında davalara yol açabiliyordu. Türkali ve Göreç filmin yan konusunu oluştururken bu tarz bir davayı (Güvenevler davası) incelemişti. Üçüncü olarak da dönemin siyasi atmosferi onları en önemli kentsel sorunları ele almaya itmişti. Türkali filmi yaparken ilham aldıkları şeylerden şöyle bahseder:

İstanbul'a ilk gelen burunsuz belediye otobüsleri Nişantaşı'nda şimdiki Ankara Pazarı'nın bulunduğu köşeden kalkıp yeni açılmış Unkapanı Köprüsü, Aksaray yoluyla, Beyazıt, Sirkeci, Karaköy, Dolmabahçe, Maçka'dan dönerek ring seferleri yapıyordu. İstanbul'un çarpıcı güzelliklerini ortaya çıkaran yeni yollardaki bu yeni otobüsler de o günlerde başka bir hava getirmişti kente. Sağda, şoför yerine dikey konmuş kanepenin burnunda oturup yollara, çevreye bakarak, şoförle birlikte kentte bir tur atmak tatlı bir gezintiydi. Yollar her saatte arabalarla tıklım tıklım kalabalık değildi daha. Özel arabası olanlar sayılıydı. Çoğu varlıklı kişilerin otobüse binmesi de doğaldı. Nişantaşı'nda öğrenci genç kız görünümünde varlıklı bir bayanın bir gün gelip otobüsün burnuna oturması takılmıştı kafama. Sırtını arabadakilere dönmüş bu güzel bayana alaylı bakan şoför de bıçkın bir oğlan... Esin kaynağı bu, OTOBÜS YOLCULARI filminin. Daha doğrusu bu olayın, Yeşilçam kalıplarına vurulması. ... 27 Mayıs (1960)'ın getirdiği görece özgürlük ortamında film, toplumsal eleştirel bir içerik de kazandı. Kent kıyısında GÜVENEVLER adıyla bir ortaklığın yaptırdığı yapılardaki yolsuzluk o günkü gazetelerde de yer almış, yöneticileri tutuklanıp mahkemelere götürülmüşlerdi. Halkı, orta katmanları, onların başlarını sokacakları bir yuvaya kavuşma özlemlerini sömüren, dalavereci yapı ortaklıklarının serüveniye anlatacağımız. Yakasını Güvenevler oyununa kaptırıp canı yanmış birkaç da yakın arkadaşımız vardı. Onlardan aldık Güvenevler dosyasını, ayrıntılarıyla inceledik. Otobüs şoförüyle, arabanın burnundaki çalınmış kız öyküsü oturmuştu bu olaya.⁴³

Tasarımları, hızları ve son teknoloji ürünü olmalarından dolayı İETT'nin aldığı kırmızı, düz önlü otobüsler içten bir heyecana neden olmuştu. Motorlu araçlar (özel araçlar ve toplu taşıma araçları dahil olmak üzere) daha İstanbul'da az sayıda olduğundan trafik sıkışıklıkları ve acemi sürücülerin sebep olduğu ufak kazalar ülke çapında gazetelerin ön sayfalarında haber olabiliyordu. 1956'ya gelindiğinde belediyede ancak 157 otobüs faaldi. Ama 1956-60 yılları arasında yapılan kentsel dönüşüm çalışmaları sırasında yeni bulvarlarda kullanılmak üzere 428 yeni otobüs ithal edilmişti.⁴⁴ O zamana kadar en yaygın toplu taşıma aracı tramvaydı, ama kentsel dönüşümle pek çok yerde tramvay rayları kaldırılmıştı. Bu süreç Aksaray'da Millet Caddesi'nin açılmasıyla başladı ve 1961'de halka açık bir törenle tramvaylar Avrupa yakasından tamamen kaldırıldı.⁴⁵

Tramvayların yerine alınan otobüsler yeni bir dönemin başlangıcını simgeliyordu. Parlak kırmızı renkleri, hızları ve manevra kabiliyetleri otobüsleri modernitenin gündelik simgeleri haline getirdi. Otobüsler tramvaydaki gibi yolcuları birinci ve ikinci sınıf olarak ayırmıyordu. Yeni konut tipleri ve tüketim alışkanlıkları nedeniyle gittikçe aynışan bir şehirde, otobüsler farklı toplumsal grupların bir araya geldiği az sayıdaki yerden biriydi. Ama en önemlisi, otobüsler şehrin hareket halindeki resminin kolektif bir şekilde deneyimlenmesini sağlıyorlardı. Yani *Otobüs Yolcuları*'nın otobüsü yeni ve önemli bir kamusal alan olarak sunması gayet yerindedir. Aynı zamanda filmde otobüs yolcularının birbirleriyle keyifli ve canlı tartışmalara girdiği gösterilerek, sınıflararası çatışmacı etkileşimlere bir alternatif de sunulmaya çalışılıyordu.

Türkali ve Göreç'in Güvenevler olayından haberdar olmalarının nedeni, bu projenin pek çok sinema dergisinde tanıtılması ve pek

43. Vedat Türkali, *Eski Filmler*, İstanbul: Gendaş Kültür, 2003, s. 12.

44. *İstanbul Ulaşımında 50. Yıl*, Ankara: Karayolları Genel Müd., 1974, s. 121-22.

45. Tramvayların emekliye ayrılmasının nedenleri arasında yavaş olmaları, manevra yapmakta zorlanmaları, motorlu taşıt trafiğini engellemeleri, yüksek bakım maliyetleri ve yolcular için yeterince konforlu olmamaları gösteriliyordu. Sertaç Kayserilioğlu, *Dersaadet'ten İstanbul'a Tramvay*, İstanbul: İETT Genel Müdürlüğü, 1998.

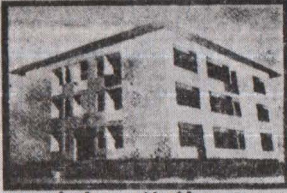
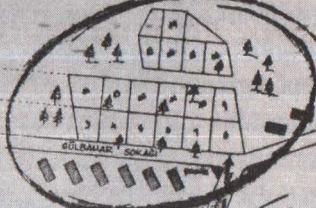
çok tanıdıklarının alıcı ya da kooperatif üyesi olarak dolandırılmıyordu. Güvenevler vakasının bir diğer olağandışı yanı da ülke çapındaki pek çok gazetede ön sayfa haberi olmuş olmasıydı (bkz. Şekil 3.6 ve 3.7).⁴⁶ 1950'lerin sonunda bir sinema dergisinde basılan Güvenevler reklamında şöyle bir ifade kullanılır: “Uzun vadeli ve taksitlerle konforlu bir daireye sahip olmak isterseniz, 19 ayda 1000 aileyi yuva sahibi yapabilmiş yegâne müessese: Güven Evler Blok Site İnşaat Kolektif Şirketi emrinizdedir.”⁴⁷ Afişte yalın ve uzun bir apartmanın yanında daha alçak, üç katlı ve cam kaplamalı bir bina görülüyor. Alçak binanın üzerinde büyük harflerle “Güvenevler” yazılarak markanın öneminin altı çizilmek istenmiş. Ama gerçekte kooperatifin güvenilecek çok bir yanı yoktu. Mecidiyeköy’de yapılan bu proje aslında bir kooperatif değil, şehrin etrafında yapılmaya başlanan büyük spekülasyon projelerden biriydi. Sadece devlet desteği ve düşük faizli kredi alabilmek için kendini bir kooperatif gibi gösteriyordu.

Güvenevler davasının sinemasal yorumu olan *Otobüs Yolcuları*, gecekondu mahallesi sakinlerini planlı ve modern apartmanların gelecekteki tüketicileri olarak sunar. Ama binaların inşaatı bütün film boyunca devam etmesine rağmen, mahallelilerden birinin taşınacağına dair herhangi bir belirti yoktur. Dolayısıyla film, modernleşme teorisinin sunduğu, gecekonduya yaşayanların eninde sonunda kentli olacakları, yani (Türkiye özelinde) halihazırdaki düşük standartlı konutların ülkenin modernleşmesindeki bir aşamayı temsil ettiği inancını sorgular. Filmde kullanılan inşaat sahneleri modernleşmeyi temsil eder, ama bu yüzdendir ki bir türlü yerine gelmeyen bir arzu olarak kalırlar. Buna karşın şehrin, özellikle otobüsün içinden, görsel olarak tüketilmesi özgürleştirici bir alternatif sunar.

46. Sadece *Akşam* gazetesinde olayla ilgili şu haberler yayımlanmıştı: “Güvenevlerin Yaptığı İnşaat Yıkılacak”, *Akşam*, 23 Nisan 1960, s. 1; Hasan Bedrettin Ülgen, “Güvenevler Mahallesinde Halk Dert Yanıyor”, *Akşam*, 24 Nisan 1960; “Güvenevlerin Arazisine Belediye Sahip Çıkıyor”, *Akşam*, 1 Mayıs 1960, s. 2; “Güvenevler İnşaatı Meselesi İmar Vekaletince Ele Alındı”, *Akşam*, 8 Mayıs 1960, s. 2; “Güvenevler Dolandırıcı Sahipleri Ortadan Kayboldu”, *Akşam*, 19 Haziran 1960, s. 1.

47. Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, s. 50.

GÜVENEVLER BLOK SİTE

MECİDİYEKÖYÜNDE

AZ PEŞİN, 250 TL. TAKSİTLE
SİZLERDE KONFORLU BİR
DAİREYE SAHİP OLABİLİRSİNİZ

SÜLEYMANİYE CAMİİ
SÜLEYMANİYE LİSESİ
BÜYÜKDERE CAD.

— 4 Oda, Hol, Mutfak, Banyo
— 3 Oda, Hol, Mutfak, Banyo
ve müstamlak urun daireler her bakımdan garantilidir

MÜRACAAT: DANGALTI, ERGENEKON CAD. NO 22/1 TEL: 475644-477504-481409

Müşterilerimizin yapmaya başladığı 162 daireli blok site inşaatının temel atma merasimi 11/5/58 pazar günü saat 13 de yapılmıştır. Arama eden müşterilerimizin tezkereleri son olmuştur. İnşaatın ikinci malikatesi müberr-iyyinde tarafından aynı gün arzu edenlere verilecektir.

GÜVENEVLER BLOK SİTESİ İNŞAAT MÜESSESESİ

(22972)

3.6 Güvenevler reklamı. *Cumhuriyet*, 5 Eylül 1958.

Otobüs Yolcuları konut tüketiminin doğurduğu yeni toplumsal grup ve değerleri bilinçli bir şekilde eleştirir. Açılan bulvarları konut tüketiminden ayırarak onları bir fırsat olarak görür. Bu anlamda otobüs şehrin “hareketli görüntüleri” ile farklı toplumsal grupların bir araya gelebileceği yeni bir kamusal alan oluşturur. Ama film yeni genişleyen kamusal alanın yeni topluluklar-izleyiciler (*publics*) oluşturabileceğine inansa da, bu toplulukların birlikte ortak bir amaç için çabalayabileceğinden şüphelidir. Bunu sağlayabilmek için entelektüellerin sorumluluk alması gerektiğini savunur. Burada kurulan bağlar açıktır: Sinemanın rolü otobüse biçilen rol ile paraleldir, yönetmen ise entelektüel otobüs şoförüyle paralel bir görevi paylaşmaktadır.

Filmde yaratılan otobüs şoförü şehrin yeni açıklığına içten bir yakınlık duyar. Entelektüel şoför Kemal şehirdeki adaletsizliklerle baş edebilmek için onu gözünde estetikleştirdiğini uzun uzadıya anlatır. Mesela, her sabah Süleymaniye Camii’ni tutkuyla selamlamaktadır. Hatta Süleymaniye’nin çerçevesi bir resmini yatak odası-



3.7 Güvenevler kooperatifi davası zamanın gazetelerinde geniş yer buldu. Bu fotoğrafta bir kooperatif toplantısında çıkan arbede polis tarafından yatıştırılıyor. Cumhuriyet, 25 Temmuz 1960.

na asmıştır. Kemal şehrin mimarisine duyduğu hayranlığın “bütün kötülüklere, çirkinliklere diren[mesini]” sağladığını anlatır.⁴⁸ Bu hayranlığı aynı zamanda yaptığı işi, emeğini daha soylu bir çabaya dönüştürmektedir. Dolayısıyla film, hem anlatı içinde hem de sinema salonunda şehrin mimari ve kentsel imgelerinden zevk almayı teşvik eder. Yani, diğer materyal tüketim alışkanlıklarına kıyasla, şehirle böyle bir estetik etkileşime girmenin pasif tüketimin kıskacıdan kurtulmaya yardımcı olabileceğini ve hatta dayanışmanın veya siyasal değişimin temeli haline gelebileceğini ima eder.

Otobüs Yolcuları Demokrat Parti yönetimini üstü kapalı eleştirdiğinden dolayı ancak 1960'taki askeri darbeyle hükümet değişince

48. Türkali, *Eski Filmler*, s. 74-75.

çekilebilmiştir. Filmde özellikle Demokrat Parti'nin desteklediği inşaat sektöründeki güç ilişkileri ve ekonomik bağlar eleştirilir. Kent ekonomisinin önde gelen sektörlerinden biri olan inşaat sektörü kendi toplumsal hiyerarşisini oluşturmuştur. *Otobüs Yolcuları* kapitalist ilişkilerdeki yolsuzluğu ortaya koymaya çalışır. Bilhassa şehrin dışında yaşayan mütevazı insanların bir grup siyasetçi, kapitalist ve teknokrat tarafından yeni konutlar aracılığıyla modernlik vaat edilerek nasıl kandırıldıklarını anlatır. Konut kooperatifleri tarafından dolandırılmış yurttaşların haklarını korumak için tek başlarına örgütlenmelerinin zor olduğunu gösterir. Son olarak da şehrin kültürel bir şekilde resimleri aracılığıyla deneyimlenmesinden doğan alternatif bir aidiyet biçimi sunar, yani gerçek şehir yerine sinemasal şehri önerir.

Sinema ve Kent Deneyiminin Hafızası

Eski Türk filmlerinin yeniden değer kazanmasını kısmen İstanbul'daki kozmopolit kültürel peyzaja ve sinemanın kurumsal olarak uluslararası bağlantılarına bağlayabiliriz. İstanbul sinema sektörünün merkeziydi: Yapım şirketleri, oyuncu ajansları ve büyük sinema salonları, Levantenler ile gayrimüslimlerin tarihi muhiti olan Beyoğlu'ndaydı. Filmlerde baskın olan milliyetçi tona rağmen, yerel sinema da bu bölge gibi çokkültürlüydü. Ama filmlerin hikâye ör-gülerinden bunu anlamak pek mümkün değildir.

Yeni kanalların açılmasıyla doldurulacak daha çok yayın zamanı olması ve bu zamanları ucuz ve tanıdık içeriklerle doldurma isteği de eski filmlerin yeniden gösterilmesinin nedenlerinden biri olabilir. 1990'lardan önce bu filmlerin hayranı olmak utanılacak bir şeydi. Fazla abartılı oyunculukları ve teknik yetersizlikleri nedeniyle genelde dalga konusuydular ve gerçekçi olmayan sıfırdan zengin olma hikâyeleriyle kahkahalara ya da gözyaşlarına neden oluyordı. 49 Ancak eski Türk filmlerinin yeniden dolaşıma girip alıntılanması, İstanbul'un küresel pazarlara entegrasyonunun, kentsel “par-

49. Bilge Ebiri, “How Does It Feel to Feel? Recent Turkish Cinema”, *Cinema Scope: Expanding the Frame on International Cinema* 23 (2005), www.cinemascope.com/cs23/fea_ebiri_turkish.htm (Erişim tarihi: 28 Şubat 2010).

çalanma”nın ve yaşamın tüm yönlerinin özelleştirilmesinin doğurduğu endişelerin medya hatıralarına yönelik ihtiyacı artırdığına işaret ediyor.

İstanbul eski filmlerin çoğunda ana karakterlerden biriydi – çoğu film İstanbul’da çekiliyordu ve anlatılan hikâyeler İstanbul’daki nüfus artışı, kent genişlemesi, kentsel dönüşüm ve konut koşullarıyla ilgili gazete haberlerinden esinleniyordu. Eski Yeşilçam filmleri bugün sadece belgesel değeri taşıdıkları için değil, günümüz kültür alanında dolaşırken birer hafıza objesine dönüştükleri için de değerlidir.

Daha önce belirttiğim gibi bu filmler şehrin siyahbeyaz imgelelerini sunarlar. Siyahbeyaz günümüzde gerçeklikle bağlantılandırıldığı için özel bir işlevi vardır – eski filmlerin bu kadar sıcak karşılanmasının nedeni de budur. “Siyahbeyaz”ı aynı zamanda sınıf mücadelesinin ve şehirdeki yapılaşma ve konut dağılımının filmlerdeki betimlemesi için de bir metafor olarak kullanıyorum. Filmlerde orta sınıf genelde modern, betonarme apartmanlarda, alt sınıf ise eski miş mahallelerde ahşap evlerde ya da şehrin eteklerindeki gecekondu mahallelerinde yaşar.

Ama dediğim gibi, gerçekte bu kadar keskin bir ayrım yoktu. Gecekondu mahallelerinde oturan herkes kırdan kente yeni gelmiş niteliksiz elemanlar değildi; bazıları merkezdeki kentsel dönüşüm projeleri ve yıkımlar nedeniyle evlerinden atılmış ya da ekonomik zorluklar nedeniyle taşınmak zorunda kalmış eğitilmiş kentlilerdi. Orta sınıfla özdeşleştirilen apartmanların sakinleri de gerçekte tektip değildi. Daha üst katlardaki daireler daha değerli ve prestijliydi. Apartmanlar hiçbir zaman sadece orta sınıfa özgü yerler olmadı; kadın temizlik işçileri çalışmak için genelde apartmanlara geliyordu ve bodrum katındaki kapıcı dairelerinde genelde kente yeni gelmiş aileler oturuyordu. Bu bölümde bahsettiğim üç film bir yandan alışılmış sınıf/konut çatışmalarını kullanırken diğer yandan bahsettiğim nüanslara da biraz yer verir. Buna ek olarak İstanbul’un belirli açılardan çekimleri ve panoramaları, yönetmenlerin yurttaşlık hak ve görevleriyle ilgili düşüncelerini yansıtmak için kullanılır. İstanbul manzaraları filmlerin karakterlerini, dolayısıyla da izleyicilerini güçlendirir.

Günümüzde kentleşmeye yönelik eleştiriler, *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir* (İmre Azem, 2012) belgeselinde ve “kentsel dönüşüm” ile ilgili yazılan çoğu akademik yazıda olduğu gibi, genelde çarpık kentleşme ve yeni inşaat projelerinde göz ardı edilen sürdürülebilirlik üzerine yoğunlaşıyor. Devletin dev özelleştirme aygıtı olan TOKİ, AKP’nin 2002’de başa gelmesinden beri sadece İstanbul’un değil, bütün şehirlerin birbirine benzer yüksek apartmanlarla tektipleşerek genişlemesine önayak oldu. Bu süreçte hem şehir içindeki varoşlarda hem de şehir dışındaki gecekondu mahallelerinde yaşayan yoksul ve marjinal insanlar evlerinden edildi. AKP’ye yöneltilen bu eleştirilerin Turgut Özal’ın Anavatan Partisi (1983-93) ve Adnan Menderes’in Demokrat Partisi için de geçerli olduğunu unutmamak gerekir. Boyutu ve amaçları, aktörleri ve konuşulan sorunları değişmiş olsa da, konut üretimi halen kent ekonomisinin ana motorudur.

1950’lerden sonra orta sınıfın konut deneyiminin merkezinde apartmanlaşma varken, 1990’lardan itibaren orta sınıf kapalı sitelere taşınarak kendini toplumun geri kalanından daha keskin bir şekilde ayırdı.⁵⁰ Kayırmacılık, politik patronaj ilişkilerinin en çok yaşandığı yer olan (dolayısıyla pek çok sosyolojik çalışmaya konu edilen) gecekondu mahalleleri 1980’lerde yasallaştırılıp kayıtlı ekonomiye dahil edildi. Burada bahsettiğim üç film, orta sınıf yaşamını apartmanla özdeşleştirirken, modernleşmeyi de apartmanlaşmayla bağlantılandırır. Modern yaşamla apartman arasında kurulan bu bağlantı nüfusun çoğunluğunun apartmanlara erişim kazandığı 1970’lerde yerini tarihi evlerin yeniden önem kazanmasına bıraktı. İstanbul ile ilgili sergilerde kültür mirası olarak temsil edilerek yeniden değer vermeye başlanan tarihi evlerin, kent dokusunun bir parçası olarak restore edilmesine yönelik çağrıları bir sonraki (dördüncü) bölümde tartışacağım.

50. Jean-François Pérouse ve A. Didem Danış, “Zenginliğin Mekânda Yeni Yansımaları: İstanbul’da Güvenlikli Siteler”, *Toplum ve Bilim*, no. 104 (2005): 92-123.

Şehri Sergilemek

TÜRKİYE'DEKİ yerel kent mimarisinin, özellikle en hızlı büyüyen ve en büyük şehir olan İstanbul örneğinde olduğu gibi, betonarme apartmanların kent dokusunda baskın hale geldiği 1970'lerde "miraslaştığını" gözlemliyoruz. "Miraslaşma" ile geleneksel konut mimarisinin önce mimari sergiler yoluyla, sonrasında da televizyon dizileri ve sinema filmleri gibi anaakım medya aracılığıyla, kontrolden çıkmış kentleşmeden korunması gereken kültürel bir değer olarak değerlendirilmesi sürecini kastediyorum. Önceki bölümde bahsi geçtiği gibi 1960'ların anaakım medyasında, özellikle sinema filmlerinde eski ahşap evler kentsel yoksullukla özdeşleştirilir ve modern apartmanlar beğeni objeleri olarak sunulurken, 1970'lerin sonunda eski ahşap evler arzulanır hale geldi. Bu bölümde eski konut dokusunu konu alan mimari sergilerin bu paradigma değişimindeki rolüne bakıyorum. "Mimari sergi"yi geniş anlamda kullanıyor, hem galeri ortamındaki sergileri hem de sergilenmek üzere yapılan mimarlığı kastediyorum.

Mimari mirası tehdit eden modern konut yerleşimleri teması için Ferzan Özpetek'in Eurimages tarafından finanse edilen *Hamam* (1997) filmindeki betimleme çok çarpıcıdır.¹ Bu film bir yandan egzotik bir İstanbul'u pazarlarken, diğer yandan Türkiye'deki gele-

1. Televizyon dizileri arasında ise ahşap konut mimarisini ve mahalle fenomenini kullanan en ünlü dizi Kuzguncuk'ta 1986-88 yılları arasında çekilen ve TRT'de yayınlanan *Perihan Abla* dizisidir. Bu diziyi benzer şekilde belli konumları ve mekânları kullanan birçok dizi takip etmiştir.

neksel mimariyle ilgili yerel söylemi ulusaşırı izleyicilere aktarır. Filmin adı ve afişleri, oryantalist mecazlar kullanarak hamamda eşcinsel aşka gönderme yapar. Ama filmin kendisi sadece bu hikâyeyi anlatmakla kalmaz, eski evlerin yerlerini spekülâtif gayrimenkul gelişimine bırakmasının yarattığı endişelerden de bahseder. Bu film ayrıca ulusaşırı dayanışmayı ve hareketliliği bu soruna olası bir çözüm olarak sunar.

Filmdeki tarihi ev, Francesco adlı İtalyan mimara (Alessandro Gassman) pek çok Levanten gibi İstanbul'u evi olarak benimsemiş olan teyzesinden miras kalır. Başta eve karşı kayıtsız olan Francesco, filmin sonunda sadece onu değil bütün mahalleyi, orayı yıkıp yerine karactersiz modern bir kompleks yapmak isteyen inşaat ve gayrimenkul şirketinden kurtarır. Film Francesco'nun teyzesinin ölümüyle açılır. Teyzenin vefatı mahallede ağızdan ağıza dolaşır. Kamera farklı konuşmalardan kesitleri takip ettikten sonra yükselip sokağı ve arkasındaki İstanbul silüetini göstererek evi ve sokağı İstanbul ile bağlantılandırır. İzleyiciler bu sokağın tarihi ahşap evlerden oluşan geleneksel bir mahalle olduğunu ve orada yaşayanların telefon ya da postayla değil, yüz yüze veya pencerelerinden birbirlerine seslenerek haberleştiğini anlar. Böylece film hem "Türk evi" hem de Türk evlerinin oluşturduğu geleneksel mahalle imgesiyle bağlantı kurar.

Francesco'nun filmin ortasında sokağı ve çevresini toptan yıkıp yeniden inşa etmek isteyen müteahhitle bulunduğu ofis ise, aksine, şehrin modern kısmına bakan cam giydirme cepheli bir gökdelenin içindedir. Toplantı odasında mahallenin yerine yapılacak olan spekülâtif projenin mimari modeli bulunmaktadır. Modeli gören Francesco rahatsız olur ve ona miras kalan evi satmaktan vazgeçer. Bu sahnenin hemen arkasından kamera tekrar mahalleye döner ve açılış sahnesinde olduğu gibi mahalledeki kadınlar arasındaki karşılıklı konuşmayı gösterir. Bu seferki konuşmada mahalle sakinleri örgütlenerek hep birlikte evlerini satmamaya karar verirler. Böylece film küreselleşmeye karşı direnişin geleneksel mimari –oranları ve ölçüsünün getirdiği samimiyet; pencereleri, kepenkleri, balkonları gibi fiziksel artikülasyonları– sayesinde ortaya çıkabileceğini ima eder.

Filmde bakımsız geleneksel mimari (yerel olan) ile şık ama duyarsız ve hatta fesat emlak müteahhidinin bulunduğu özelliksiz gökdelenler (küresel olan) birbirleriyle karşılaştırılır. Francesco'nun temsil ettiği Avrupalı uzman mimar bir aracı konumunda sunulur. Ahşap evler aile duygusunu besler, mahalle duygusunu yaşatır, direnişe olanak sağlar, Avrupalı için de bir yere ait olma hissi ve yenilenmiş bir benlik duygusu yaratır. Bir "miras" olan ev, dolayısıyla da mahalle ve şehir, ancak Avrupalı uzman tarafından savunulacak; oranın yerel insanları için, bölgeyi modernleştirmek isteyen diğer yerel insanlardan korunacaktır. Böylelikle filmdeki hikâye, belki de çok bilinçli olmadan, İstanbul'daki eski evlerin Avrupa merkezli uluslaşır dernek ve kurumların gayretleri ve tesirleriyle nasıl miras olarak görülmeye başlandığına gönderme yapar.

Bu bölümde, İstanbul'daki geleneksel ahşap evlerin miraslaşması için yapılan öncü çalışmaları ele alıyorum. Geleneksel ahşap evlerin tipoloji olarak tanımlanmasına (bazen "Osmanlı" bazen "Türk" evi olarak) yirminci yüzyılın başından beri pek çok makale, akademik çalışma ve monografi katkıda bulunmuştur. Ama evlerin nasıl bir kültürel miras, hatta bir "tema" olarak ortaya çıktığı yeteri kadar incelenmemiştir. İstanbul'daki bu yerel mimari nasıl ve neden bir miras haline geldi? Bu sürece kimler ve hangi kurumlar önyak oldu? Yavaş yavaş gelişmekte ve dönüşmekte olan Avrupa normlarını, yerel ve profesyonel ortamlarına nasıl dolayımıldılar? Yerel endişeleri uluslararası platformlara nasıl aktardılar? Bu sorulara istinaden, Avrupa merkezli ulusüstü dernek ve kurumların etkisiyle kültürel miras politikalarının ortaya çıktığı 1970'lerde, kültürel miras kavramının yaratılmasında etkili olan yerel aktörleri, dernekleri ve ağları inceliyorum. Çalışmamda sadece İstanbul merkezli aktörleri inceliyorum, çünkü bu tipolojiyle ilgili tartışmalar daha en başından İstanbul'un geçirdiği büyük değişimlerin etrafında dönmüştür. Yerel aktörlerin etkileşimlerini görmek için arşiv belgelerinin yanı sıra sözlü ve basılı anıları kullanıyorum. Ayrıca gazete ve dergilerde çıkan haberlere de bakıyorum – bu tarz popüler anlatımların kamuoyunun geleneksel evlerle ilgili ne düşündüğü hakkında fikir verdiği, dolayısıyla da tarihsel bir derinlik kattığı görüşündeyim.

Türkiye'deki geleneksel evlerin kültürel miras statüsünü kazan-

ması, Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkım, dekolonizasyon sonrası göç ve nüfus artışıyla beraber, hızlı kentleşmenin şehirlerin tarihi merkezlerini yok edeceğine dair endişelerden doğan, tarihi eserleri koruma projelerine ve profesyonel söylemlere paralel gelişmiştir.² Türkiye savaşa girmemiştir ama kırdan kente göç ve apartmanlaşma fenomeni tarihi yapıların geleceğiyle ilgili benzer endişeler doğurmuş, 1970'lerde pek çoğu yeni kurulmuş olan (Avrupa merkezli) ulusüstü kurumların da desteğiyle tarihi çevreyi korumayı amaçlayan bir "sivil toplum" anlayışı oluşmuş, yeni yasal düzenlemeler de bu süreci desteklemiştir.

Miras kelimesini burada sadece bir obje ya da yer olarak değil, bir süreç ve toplumsal inşa olarak kullanıyorum.³ "İstanbul tutkunları" diye adlandırdığım yerel aktörler, Avrupa'da gördükleri tarihi koruma projelerinden etkilenmiş, ulusüstü kurumsal aktörlerin organize ettiği toplantılarda gördükleri diğer ülkelerden örneklere öykünmüş ve tanıştıkları kurum temsilcileri tarafından motive edilmişlerdi. İstanbul tutkunları tek bir eserin restore edilmesiyle başlayıp savaş sonrası dönemde yerini fiziksel dokuların bütüncül olarak restore edilmesine bırakan uluslararası normları yerele uyarlar-ken bir nebze de çarpıtmışlardı: Ulusüstü kurumlar miraslaştırmayı ortak bir Avrupa ve "evrensel" miras kavramı yaratabilmek amacıyla destekliyordu. Ortak mirası "demokratikleştirme" çağrıları Avrupa'da geniş destek bulsa da, İstanbul'daki yerel aktörlerin motivasyonları daha çok ulusalcı (ve bazen de seçkin) bir perspektifle şekilleniyordu – tarihi evleri ve mahalleleri ulusal kimlik üzerinden

2. Savaş sonrası dönemde tarihi koruma söylemleriyle ilgili genel bir özet için bkz. Mrinalini Rajagopalan, "Preservation and Modernity: Competing Perspectives: Contested Histories and the Question of Authenticity", *The Handbook of Architectural Theory* içinde, haz. Greig Crysler, Stephen Cairns ve Hilde Heynen, Londra: Sage, 2012, s. 208-324.

3. Toplumsal inşa olarak miras kavramı için bkz. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley, CA: University of California Press, 1998; "World Heritage and Cultural Economics", *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations* içinde, haz. Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaia ve Tomas Ybarra-Frausto, Durham, NC: Duke University Press, 2006, s. 161-201. Bir süreç olarak miras kavramı için bkz. Laurajane Smith, *The Uses of Heritage*, Londra; New York: Routledge, 2006.

tanımlarken ve korumaya çalışırken, geçmişteki çokkültürlü ve çokdinli toplumsal yapıdan neredeyse hiç bahsetmiyorlardı. Ayrıca 1970’lerde oluşturulan uluslararası normlar ve yasalar Türkiye’de de hemen kabul edilmelerine rağmen uygulamaya konmaları zaman aldı. İstanbul tutkunlarının bu dönemde yaptıkları çalışmalar, istemeden de olsa hükümetin sonradan bazı sokak ve mahallelerde yaptığı kentsel dönüşüm çalışmalarına zemin hazırladı. Ayrıca mahallelerle ilgili dizi ve filmlere ilham verip geleneksel evlerin sonraki yıllarda emlak piyasasında metalaştırılmasına katkıda bulunacak imgeler ürettiler.

Miras ve Veraset

Tarihsel olarak baba ve dededen kalan mal mülkü miras alan zenginlerin ayrıcalığı olan “veraset” (*inheritance*) modern zamanlarda demokratikleştirilmiştir.⁴ Kültürel miras (*heritage*) kavramı modern bir kavramdır ve toplum için yararlıdır: Ortak bir değer olduğundan dolayı yurttaşların yurtlarına ya da inançlarına olan bağlarını güçlendirir ve diğer yurttaşlarla birlikte ortak bir geçmişe sahip olduklarından dolayı geleceklerinin de ortak olduğunu düşünmelerini sağlar. Mimari mirasın bir diğer yanı da toprak üzerindeki hak iddialarına gerekçe olarak kullanılmasıdır. Avrupalı ulus-devletler, en üstüne kendilerini yerleştirdikleri bir soyağacı oluşturmak için antik çağlardan kalan arkeolojik eserleri (hatta binaları) “toplamışlardır”. Avrupalıların arkeolojik kazıları bahane ederek yaptığı emperyalist ihlallere karşı Osmanlı devleti de kendi arkeolojik koleksiyonunu oluşturmaya başlamıştır.⁵ Dolayısıyla Türkiye’de kültürel miraslarla ilgili çıkarılan ilk yasa arkeolojik eserlere dairdir (Asar-ı Atika Nizamnamesi, 1874). Kent bağlamında geleneksel binaların miras statüsü kazanması çok sonra olmuştur.⁶ Bir sonraki büyük yasa 1973’te çıkarılmıştır ve Avrupa’da aynı dönemde geliştirilen, bina-

4. David Lowenthal, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

5. Wendy M. K. Shaw, *Possessors and Possessed: Museums, Archeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*, Berkeley, CA: University of California Press, 2003, s. 106-7.

ların izole olarak değil, bulundukları bağlam ve doku içinde korunmasını savunan yasalarla benzerlik gösterir.

Nasıl ki Avrupalı (ve sömürgecilik sonrası) ulus-devletler miras yaratmakla uğraşıyorduyorsa, birleşme çabasındaki Avrupa da kıtasal bir özdeşleşme yaratmak için miras üretmeye girişmiştir.⁷ Avrupa'nın birlik projesi siyasi ve ekonomik yakınlaşma talebinde bulunurken, kültürel çeşitlilik ve çokkültürlülük değerlerine dayanır; birliğin mottosu “farklılıkta birlik”tir. Dolayısıyla Graham, Ashworth ve Tunbridge üçlüsüne göre “Avrupa mirasına duyulan ihtiyaç”, yaşanan entegrasyonu meşrulaştıracak derecede bir özdeşleşme bulunmamasından kaynaklanır.⁸

Arkeolojik mirasın korunması daha en başından itibaren Avrupa'daki birleşme hareketinin köşe taşlarından biri olmuştur, ama nelerin “miras” kabul edildiği zaman içinde büyük ölçüde değişmiştir. Savaş sonrası dönemde İstanbul'daki geleneksel mahalleler ve eski evler kentsel yenileme için yerle bir edilirken “Batı” Türkiye'yi modernleşmenin başarılı bir örneği olarak göstermiştir. Hatta Avrupa Konseyi'nin 1955 yılında başlattığı “Avrupa Ödülü”nü kentsel dönüşüm projelerinden dolayı 1959'da İstanbul almıştır. Ödül verilirken Avrupa Konseyi başkanı şöyle demiştir: “Boğazların bekçisi İstanbulun azim ve cesaretini, parlak mazisinin canlı şahitleri olan tarih hazinelerine asla zarar vermeden nasıl muazzam bir imar ham-

6. Eski eserlerle ilgili ilk düzenlemeye göre bütün eserler Milli Eğitim Bakanlığı'nın denetimindedir. 1874'te çıkarılan yasadaki eksikleri gidermek için 1906'da yapılan düzenleme, eski evler dahil olmak üzere Türk İslam eserlerini de koruma altına almıştır. 1906'da yapılan düzenleme Cumhuriyet hükümeti tarafından da kabul edilmiş ve 1973'e kadar yürürlükte kalmıştır. 1920'de kurulan Asar-ı Atika Müdürlüğü, arkeolojik buluntulardan sorumluydu. 1951'de tarihi eserleri koruma alanında çalışmak üzere Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu kurulmuştur. Bu kurulun esas amacı tarihi önem taşıyan binaların envanterini tutmak ve önemli olanları (genelde kentsel bağamlarından bağımsız olarak) restore etmektir.

7. David Lowenthal, “Identity, Heritage, and History”, *Commemorations: The Politics of National Identity* içinde, haz. John R. Gillis, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994, s. 41-57.

8. Brian Graham, Gregory Ashworth ve John Tunbridge, *A Geography of Heritage: Power, Culture and Economy*, Londra: Oxford University Press, 2000.



4.1 Tehlikedeki tarihi evlerin korunması için bir eylem çağrısı. Türkiye Tarihi Evleri Koruma Derneği'nin (Türkev) 1984'te düzenlediği "2. Tarihi Türk Evleri Haftası"nın afişi.

lesine giriştiklerini hepimiz bilmekteyiz."⁹ Ödül verildiğinde kentsel dönüşüm İstanbul'u daha "Avrupalı" yapmak için kullanılan bir teknik olarak görülmekteydi, ki bu da ödülün amacı olan "Avrupa'nın birliğini geliştirmeye" uygun bir sonuçtu. Kentsel dönüşüm projeleri şehrin anıtlarını izole edip yeni bulvarlar açarak onları içeren manzaralar yaratmıştır. Ama diğer yandan projeler sırasında şehrin tarihi konutlarının önemli bir kısmı ve hatta daha az değer verilen anıtlarının bazıları yıkılmış ve pek çok insan evsiz kalmıştır.¹⁰

Hızlı kentleşme ve eski evlerin kaybının yarattığı tatminsizlik ve endişe, daha sonraki yıllarda yerini kent kültürüyle ilgili hararetli tartışmalara bırakmıştır. Ulusüstü kuruluşların desteklediği koruma

ve kültürel miras politikaları hakkındaki farkındalığın artması sonucu, küçük bir grup profesyonel ve İstanbul tutkunu eski Türk evlerine dönmenin ve eski mahalleleri yeniden keşfetmenin önemi ne dikkat çekmeye başlamıştır (bkz. Şekil 4.1). Ama bu çağın 1980 sonrası piyasa reformlarıyla birleşince, Svetlana Boym'un deyimiyle “düşündürücü” (*reflective*) değil de “canlandırıcı” (*restorative*) bir nostaljiye neden olmuştur.¹¹

Benim burada yapacağım çıkarımlar açısından önemli olan, kültürel mirasın demokratikleşmesi sayesinde, belli bir geleneksel evle kişisel bağı olmayan insanların geleneksel evlerin kaderiyle ilgili fikir beyan edebilme ve tarihi evler ve mahallelerle ilgili dernek kurma yetkisi kazanmış olmasıdır. Bu açıdan İstanbul ile ilgili yaptığım analizler İstanbul ve Türkiye bağlamına özgü olsa da ulusaşırı gelişmeleri de yanıstırmaktadır. Türkiye'ye yakın bir örnek verecek olursak, antropolog Christa Salamandra'nın “eski Şam”ın (yani şehrin tarihi merkezinin) Şamlı elitler tarafından 1990'larda yeniden takdir edilmeye başlamasını anlattığı çalışmasına bakabiliriz.¹² Salamandra, tarihi eserleri koruma amacıyla 1977'de kurulan “Şam Severler Derneği”ni aktivizmden çok sosyalleşmek için kurulmuş bir dernek olarak tanımlar. Üyelerden hiçbirinin orada yaşamıyor olmasına rağmen, Eski Şam'a duyulan ilgi bir grup sınırı ya da Bourdieu'nün deyimiyle “ayrım” ölçütü oluşturulmasına yardımcı olmaktadır.¹³ Elit Şamlılar, kendilerini taşradan gelenlerden ayırmak için “kent kültürüne” ve mimari miraslara verdikleri önemi kullanmaktadır. Bu ayrım, demokratikleşme ya da ortak bir geleceğe sa-

9. “İstanbul Yılın Şehri”, *Hayat*, no. 7, 12 Şubat 1960, s. 1. İstanbul'un 25 Ocak 1960'ta Strasbourg'da yapılan toplantıda Yılın Şehri (1959) seçilmesiyle ilgili kısa bir haber.

10. Bu ödülün verildiği Menderes döneminde yapılan kentsel dönüşüm çalışmalarıyla ilgili olarak bkz. Burak Boysan, “Politik Hummanın Silinmeyen İzleri: Halkla İlişkiler Stratejisi Olarak İstanbul'un İmarı”, *İstanbul*, no. 4 (1993): 84-98.

11. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic, 2001; Türkçesi: *Nostaljinin Geleceği*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis, 2009.

12. Christa Salamandra, *A New Old Damascus: Authenticity and Distinction in Urban Syria*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004.

13. Pierre Bourdieu, *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, çev. Der-ya Fırat Şannan, Ayşe Günce Berkurt, Ankara: Heretik, 2017.

hip olma kavramlarıyla çelişmektedir. Kültürel mirasla ilgili mücadeleler ve aktivizmin merkezinde bu çelişki vardır: Kimin mirası kim tarafından siliniyor ve/veya sahipleniliyor? Elit bir grubun, şehirdeki nüfuzunun azaldığı bir dönemde mimari mirasa sahip çıkmaya başlaması bu yüzden “canlandırıcı”dır – çünkü grubun nüfuzunu canlandırma amacı gütmektedir. Ama böyle bir okuma, ulusüstü oluşumların ve hükümetlerin mimari mirası koruma girişimlerine neden destek olduklarını ancak kısmen açıklar.

Tarihi koruma girişimlerinin 1970’lerde kurumsallaştırılması, sanayisizleşmeye çalışan şehirlerin turizme önem vermeye başlamasıyla ve üretim faaliyetlerinin merkeze uzak mesafedeki organize sanayi bölgelerine taşınmasıyla çöküntüye giren şehrin eski kısımlarını canlandırmak için yapılan kentsel yenileme çalışmalarının artmasıyla aynı dönemde gerçekleşmiştir. Kentsel geleneklerin korunması “kültür”ün başlıca öğelerinden biri olarak görülebilir. Şehirlerde salt idari yönetimlerden girişimci yönetimlere geçilen bu dönemde “kültür” şehri pazarlamak için kullanılmaya başlanmıştır. Şehrin tarihi kısımlarının “tarihi koruma” adı altında yenilenmesi, bu alanların yoksul sakinlerini taşınmaya zorlayarak, hem yabancı turistler hem de zenginler için daha çekici olmasını sağlayacak şekilde “temizlenmesine” ve soylulaştırılmasına neden olmuştur. İstanbul’da 1990’lardan itibaren yaşanan tarihi koruma bazlı kentsel yenileme projeleri ve devlet kaynaklı soylulaştırma çalışmalarıyla ilgili çok şey yazılmıştır; ne var ki, uzmanların ve İstanbul tutkunlarının eski evlerin ve bölgelerin “koruma” adı altında soylulaştırılmalarına nasıl önayak oldukları daha az ilgi çekmiştir.

Bu bölümde bahsedeceğim vakalardan ikisi (Oya Kılıç’ın “İstanbul 1800” sergisi ve Perihan Balcı’nın “İstanbul’un Eski Ev ve Sokakları” konulu birden çok sergisi), kadınların Türkiye’deki kent geleneklerinin korunmasına yönelik katkılarının daha az bilinen ve özgün örnekleridir. İncelediğim bir diğer örnek de Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu (Turing) tarafından restore edilmiş olan Soğukçeşme Sokağı. Hem uluslararası medyada yer bulduğu hem de Topkapı Sarayı ve Ayasofya’nın arasında turistik bir merkezde yer aldığından dolayı Soğukçeşme, Türkiye’de restore edilmiş bölgelerin en meşhurlarındandır. Genelde projenin Turing’in Yönetim Ku-

rule Başkanı'nın kendi vizyonu olduğu anlatılır. Ama bu bölümde, uzman ve tutkunların kaybolan mimari dokuyu koruma çağrılarının ulusüstü kuruluşların çabaları ve merkezi hükümetin turizmi artıracak projelere olan ilgisiyle birlikte geliştiğini gösteriyorum.

Yerel Bir Tip Olarak “Osmanlı/Türk Evi”

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerindeki geleneksel mimariyle ilgili en erken araştırmalar yirminci yüzyılın başında yapılmıştır. Bu araştırmalarda ahşap evlerden, onların oluşturduğu mahallelerden ve eski İstanbul'un karakterinden bahsedilir.¹⁴ Orta sınıfın çoğunluğunun modern apartmanlara taşınmak istediği bir dönemde, eski ahşap evler sadece aynı çevreden bir avuç entelektüel tarafından benimsenmişti. Bu kişilerin geleneksel evlere bakarken amaçları güncel, modern ama aynı zamanda ulusal bir konut stili oluşturmaktı. Celal Esad Arseven, Hamdullah Suphi (Tanrıöver), Doktor Rıfat Osman, Doktor Süheyl Ünver, Mübarek Galib (Eldem) ve Mimar Arif (Koyunoğlu) ile başlayan tartışmaları, Sedat Hakkı Eldem'in çalışmaları ve Türk evi kavramının temel konu olarak ele alındığı, 1930'larda Güzel Sanatlar Akademisi'nde düzenlenen meşhur “Ulusal Mimarlık Semineri” takip etmiştir. Mimarlık tarihçisi Sibel Bozdoğan çığır açıcı çalışmalarında, Eldem ve öğrencilerinin hâlâ ayakta olan önemli geleneksel evleri nasıl belgelediklerini, bu belgeleri kullanarak yaptıkları tipoloji çalışmalarını ve Eldem'in bu çalışmaları kullanarak oluşturduğu modern ama ulusal stilin (inşa edilmiş ve edilmemiş) pek çok projede kullanılmasını detaylı bir şekilde anlatmıştır.¹⁵ Eski ahşap evler, anıtsal olmadıkları gerekçesiyle

14. Yavuz Sezer, “The Perception of Traditional Ottoman Domestic Architecture as a Category of Historic Heritage and a Source of Inspiration for Architectural Practice (1909-1931)”, Sanat ve Mimarlık Tarihi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2005.

15. Sibel Bozdoğan, “The Turkish House Reappraised”, *Sedat Eldem: Architect in Turkey* içinde, haz. Suha Özkan ve Sibel Bozdoğan, Singapur; New York: Concept Media/Aperture, 1987, s. 44-75; Sibel Bozdoğan, “Vernacular Architecture and Identity Politics: The Case of the ‘Turkish House’”, *Traditional Dwellings and Settlements Review* 7, no. (1996): 7-18; Sibel Bozdoğan, “Nationalizing

le mimarlık disiplininde önceleri ihmal edilmişken, sonradan mimarlık araştırmalarındaki gelişmeler üzerine çalışmalara yeniden dahil edilerek “Türk evi” diye adlandırılıp belgelenmiştir.¹⁶

Günümüzde tarihi evler, kesin bir tanımı olan bir mimari form ya da tipten çok bir “hafıza mekânı” olarak görülüyor.¹⁷ İstanbul bağlamında, şehrin kaybolan karakterine duyulan nostalji, eski evler ve onların oluşturduğu mahalleler üzerinden yaşıyor.¹⁸ Mahallenin bir “yer duygusu”, bir yere ait olma ve kimlik hissi yarattığı düşünülüyor.¹⁹ Türkiye genelinde geleneksel ev tipleri büyük çeşitlilik gösteriyor. Ama kaybedilmiş toplumsal değerleri temsil etmek için kullanılmalarından dolayı, “Türk evi” denince akla ilk gelen görüntü İstanbul’da on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda yapılan ahşap evlerdir.

Eldem, Osmanlı döneminde yapılan bu evlere ulusalcı duygularla “Türk evi” dese de, Ayda Arel (1982) ve Doğan Kuban (1975, 1995) gibi bazı akademisyenler 1970’lerin ortalarından beri daha kapsayıcı bir terim olan “Osmanlı evi”ni kullanmayı seçmişlerdir. Bunun sebeplerinden biri Balkan ülkelerinin de bu evleri kendi ulu-

the Modern, Appropriating Vernacular Traditions”, *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic*, Seattle; Londra: University of Washington Press, 2001, s. 255-71: Türkçesi: *Modernizm ve Ulusun İnşası, Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2002. Ayrıca bkz: Uğur Tanyeli ve Bülent Tanju (haz.), *Sedad Hakkı Eldem I, II*, İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2008, 2009.

16. Uğur Tanyeli, “Türkiye’de Modernleşme ve Vernaküler Mimari Gelenek: Bir Cumhuriyet Dönemi İkilemi”, *Bilanço 1923-1998: Türkiye Cumhuriyeti’nin 75 Yılına Toplu Bakış Uluslararası Kongresi I* içinde, haz. Zeynep Rona, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 283-90. Yerel kavramının daha geniş bir analizi için bkz. Robert Brown ve Daniel Maudlin, “Concepts of Vernacular Architecture”, *The Handbook of Architectural Theory* içinde, haz. Greig Crysler, Stephen Cairns ve Hilde Heynen, Londra: Sage Publications, 2011, s. 340-55.

17. Carel Bertram, *Imagining the Turkish House: Collective Visions of Home*, Austin: University of Texas Press, 2008; Bozdoğan (1987, 1996, 2001); Gülsüm Baydar, “Between Civilization and Culture: Appropriation of Traditional Dwelling Forms in Early Republican Turkey”, *Journal of Architectural Education* 47, no. 2 (1993): 66-74; Esra Akcan, *Çeviride Modern Olan*, İstanbul: YKY, 2008; *Architecture in Translation: Germany, Turkey, and the Modern House*, Durham, NC: Duke University Press, 2012.

sal kültürlerinin parçası olarak, yani “Bulgar evi” ya da “Yunan evi” olarak tanımlamaya başlamış olmasıdır. Ama “Türk” imleyeni henüz tamamen terk edilmemiştir.²⁰

Osmanlı evi, onu “değişmeyen bir oluşum” ya da bir “tip” olarak tasvir eden monograflara göre, genelde iki ya da daha fazla katlı oluşur.²¹ Sokaktan duvarla ayrılmış olan birinci katta misafirler ağırlanır ve (yarı-kırsal ortamlarda) yemek pişirilir. İkinci kat ailenin yaşam alanıdır; hayat ya da sofa adı verilen bir salon ve farklı diğer odaları içerir. Her odanın girişinde yer alan dar servis alanında yatak örtülerini ve diğer ev eşyalarını saklamak için gömme dolaplar bulunur. Bazı odalarda yerden hafif yüksek dikdörtgen platformlar ve bu platforma sabitlenmiş divanlar vardır. Her odada duvarlar, tavanlar ve yerler ilk bakışta göze çarpmayan bölümlere ayrılmıştır ve dizayn ve dekorasyonları yataylığa vurgu yapar. Her oda kendi kendine yeten bir birim gibidir ve evin kendisi de minimalizmi ve çokyönlülüğü açısından övgü toplamıştır. Ama bu tarz betimlemeler genelde günümüz mimarlarının kendi işlerine yarayacak çıkarımlarda bulunmasını sağlamak üzere yapılmaktadır.

18. Amy Mills, *Streets of Memory: Landscape, Tolerance, and National Identity in Istanbul*, Athens, GA: University of Georgia Press, 2010.

19. A.g.y.

20. Hülya Yürekli ve Ferhan Yürekli, *Türk Evi: Gözlemler-Yorumlar = The Turkish House: A Concise Re-evaluation*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi, 2005, s. 10.

21. Geleneksel ahşap evi bir mimari tip olarak tanımlayan çalışmalardan bazıları için bkz. Sedat Hakkı Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 1954; Ayda Arel, *Osmanlı Konut Geleneğinde Tarihsel Sorunlar*, İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1982; Sedat Hakkı Eldem, *Türk Evi: Osmanlı Dönemi, Turkish Houses Ottoman Period I, II, III*, İstanbul: Türkiye Anıt, Çevre, Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, 1984, 1986, 1987; Önder Küçükerman, *Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi*, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1985; Doğan Kuban, *The Turkish Hayat House*, İstanbul: Muhittin Salih Eren, 1995; Cengiz Bektaş, *Türk Evi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996; Reha Günay, *Türk Ev Geleneği ve Safranbolu Evleri*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi, 1998; Yürekli ve Yürekli (2005).

Osmanlı/Türk Evinin Kültürel Miras Haline Gelişi

Eski ahşap evlerin miraslaşması, tarihi yarımada da yapılacak bir açık hava müzesi için uzman görüşlerinin oluşturulmasıyla bağlantılıdır. Tarihi yarımada da oldukça yaygın olan geleneksel ahşap evler, yirminci yüzyılın başlarında şehrin “Avrupalı” kısımları olarak görülen Harbiye ve Pera’ya kıyasla, (önceki yani üçüncü bölümde kısaca bahsedildiği gibi) Müslüman Osmanlı kültürel ortamını ifade etmeye başlamıştı bile. İsim aşinalığı açısından en bilinen İstanbul tutkunu Reşat Ekrem Koçu’nun ünlü *İstanbul Ansiklopedisi*’ndeki açıklamasına göre, bunun ilk nedeni Müslümanların evlerinin gayrimüslimlere satılmasının 1900’lere kadar yasak olması, ikincisi de Osmanlı hükümetinin fay hattında bulunan İstanbul’da görece daha dayanıklı oldukları için evlerin ahşaptan yapılmasını buyurmuş olmasıdır.²²

Tarihi yarımada nın bir kısmının bir açık hava (arkeoloji) parkına dönüştürülmesini 1934 yılında ilk öneren, Fransız planlamacılar Donald Alfred Agache ve Jacques-Henri Lambert olmuştu (bu öneri, Roma döneminde hipodromun bulunduğu Sultanahmet Meydanı içindi).²³ Bir diğer Fransız planlamacı Henri Prost ise 1938’de İstanbul için hazırladığı nazım planda Sultanahmet Meydanı’na modern devlet törenlerinin yapılacağı bir Cumhuriyet Meydanı yapılmasını önermiştir. Bu öneri kabul edilmemiş ve bu işlev için Taksim Meydanı tercih edilmiştir. 1947’de hazırladığı bir diğer planda ise Prost Sultanahmet’i bir “arkeoloji” parkına çevirmek istemiş, ama bu tekli fi de gerçekleştirilmemiştir.²⁴ İlginç bir şekilde, 1947 yılında Al-

22. Reşat Ekrem Koçu, “Ev”, *İstanbul Ansiklopedisi* 10, İstanbul: Koçu Yayınları, 1971, s. 5400-406.

23. Pierre Pinon, “Henri Prost, Albert Gabriel, Istanbul Archeological Park and the Hippodrome”, *Hippodrome/Atmeydanı, A Stage for Istanbul’s History* içinde, haz. Brigitte Pitarakis ve Ekrem Işın, İstanbul: Pera Müzesi, 2010, s. 152; Murat Gül, *The Emergence of Modern Istanbul: Transformation and Modernisation of a City*, Londra; New York: I. B. Tauris Academic Studies, 2009, s. 94.

24. Nur Altınıydız, “The Architectural Heritage of Istanbul and the Ideology of Preservation”, *Muqarnas* 24, no. 1, History and Ideology: Architectural Heritage of the “Lands of Rum” (2007): 292.

bert Gabriel açık hava arkeoloji parkı projesini UNESCO'ya taşımış ve yerel fonların eksikliğinden ötürü, Türkler gelmeden önce yapılmış olan binaların korunmasının ancak yabancı fonlar aracılığıyla gerçekleşebileceğini söylemiştir.²⁵ Amacı o zamanlar kültürel mirası değil barışı korumak olan UNESCO'yu ikna edebilmek için, 1949 yılında UNESCO'nun tayin ettiği La Charriere şöyle yazmıştır: "İstanbul'un bu bölgesini bir hoşgörü ve kültürel füzyon sembolüne çevirebilirse, ki buna benzer barışçıl bir resmi Kudüs asla çizemeyecektir, bu UNESCO için çok büyük bir tanıtım olur."²⁶ UNESCO ile Türkiye hükümeti arasındaki müzakere, aralarında diplomasi yetersizliğinin de bulunduğu nedenlerden dolayı 1953 yılında sona ermiştir.²⁷ Başarıya ulaşamamış olsa da bu proje, UNESCO gibi ulusüstü (ama yine de Avrupa ve Paris bazlı) bir kurumun mimari kültürün korunması ve sergilenmesiyle ilgili değişen motivasyonlarını gösterdiği için değerli bir örnektir.

1970'lerde Avrupa Konseyi'nin önderliğinde uzmanlar tarafından yeni bir tasarı hazırlanmıştır.²⁸ Avrupa Konseyi Meclisi 1978'de İstanbul'un mimari mirasını korumak için uluslararası bir kampanya başlatmıştır.²⁹ Kampanya Topkapı, Sultanahmet, Zeyrek, Süley-

25. Aktaran Pinon, "Henri Prost", s. 154.

26. A.g.y., s. 155.

27. Pinon, "Henri Prost"; Altınyıldız, "The Architectural Heritage of Istanbul".

28. Doğan Kuban 1960'larda tarihi çevre koruma raporları yayımladıysa da, bunlar popüler medyada geniş yankı bulmamıştır. ETH Zürih'in "Avrupa Tarihi Anıtları Koruma Yılı" çalışma grubunun 1975-76 yıllarında Küçük Ayasofya bölgesini araştırmasının ardından, İstanbul Teknik Üniversitesi de Süleymaniye ve Zeyrek bölgelerini araştırmaya başlamıştır. Wolfgang Müller-Wiener'in başkanlığında DAI'nin İstanbul Departmanı 1976 yılında Zeyrek'teki binaları belgelemek üzere bir çalışma başlatmış ve bu çalışma 1977 ve 1978 yıllarında Universität Karlsruhe, TH Darmstadt ve İTÜ'nün desteğiyle devam etmiştir. Araştırmaların sonuçları tarihi çevre koruma planlarına dahil edilmediğinden, bu araştırmalar sırasında kayıt altına alınan evlerden çoğu sonraki yıllarda yıkılmıştır. Bkz. Martin Bachmann, "Fani Mekânlar: Alman Arkeoloji Enstitüsü'nün İstanbul'da Ahşap Konut Mimarisine İlişkin Çalışmaları", *Ahşap İstanbul: Konut Mimarisinden Örnekler = Istanbul's Holzhäuser: Beispiele Seiner Historischen Wohnarchitektur = Wooden Istanbul: Examples from Housing Architecture* içinde, haz. Martin Bachmann ve Baha Tanman, İstanbul: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, 2008, s. 109.

maniye ve Yedikule'yi koruma alanı olarak belirlemiştir. Kampanya sonrasında UNESCO yerel uzmanların bu bölgeleri inceleyip imar planları hazırlaması için fon desteğinde bulunmuştur.³⁰ Turizm Bakanlığı da Sultanahmet'teki belli sokakların rehabilite edilmesi için İstanbul Teknik Üniversitesi'nin (İTÜ) Restorasyon Programı'nı görevlendirmiştir. İTÜ'nün hazırladığı planda sokakları on dokuzuncu yüzyıldaki hallerine döndürme teklifi yer alır; sokakları asfalt yerine Arnavut kaldırımıyla kaplamak, elektrikli ışıklar yerine kandil ve fenerlerle aydınlatmak, motorlu taşıtları yasaklayıp sadece yaya ve at arabası trafiğine izin vermek gibi öneriler getirilir. Ayrıca bazı tarihi evlerin restore edilerek turistlerin kullanımına açılması teklif edilir.³¹

Zamanın (1978) gazetelerinde övgüyle bahsedilen proje, 2000'lerin ortasında bugünkü hükümet tarafından başlatılan ve oldukça tepki çeken Kent Müzesi projesiyle ve beraberinde gelen, hükümetin şehir içindeki mahalleleri tarihi bölge ilan edip kentsel dönüşümüne açmasına olanak sağlayan yasayla benzerlik gösterir.³² Ama Yeni Osmanlıcı mahallelerle ilgili projelerin arkasında yatan siyaset

29. Güngör Gönültaş, "Avrupa Konseyi Kültür Komitesi 2. Başkanı, Dışişleri Bakanlığı'nın çağrılısı olarak Türkiye'ye geldi. Adno: 'İstanbul'un mimari mirasının korunmasını önemsiyoruz'; eski yapıların korunması için Soğukçeşme ve Zeyrek pilot bölge seçildi", *Milliyet*, 3 Ağustos 1978; Abdullah Ögülmüş, "Avrupa Konseyinin çağrısı ve UNESCO'nun katkısı sonuç verdi: İstanbul'un 5 semti, 2,5 milyar lira karşılığında 19. yüzyıla dönecek; Dünya Bankası'nın kredisi ile Topkapı, Zeyrek, Süleymaniye, Yenikapı, Yedikule yörelerinde taş kaldırımlar dönecek, elektrik yerine kandiller ve fenerler kullanılacak, mahallelerde faytonlar dolaşacak", *Milliyet*, 30 Temmuz 1979.

30. UNESCO'nun sponsorluğunda 1998 yılında Fener-Balat'ta dört yıllık bir rehabilitasyon projesi başlatılmıştır.

31. 1991 yılının aralık ayında Süleymaniye, Eyüp ve Galata'yı turizm bölgesi ilan eden de yine Turizm Bakanlığı'ydı. Remzi Gökdağ, "Restorasyona Para Aranıyor: Süleymaniye, Eyüp ve Galata Turizm Bölgelerindeki Tarihî Binalar Elden Geçecek", *Cumhuriyet*, 9 Mart 1992.

32. 5366 sayılı Yıpranan Tarihi ve Kültürel Taşınmaz Varlıkların Yenilenerek Korunması ve Yaşatılarak Kullanılması Hakkındaki Kanun. "İstanbul Müze Kent Projesi", İstanbul Valiliği sitesi, www.istanbul.gov.tr/?pid=2242 (Erişim tarihi: 28 Nisan 2008). Projenin başlarında yapılmış bir eleştiri için bkz. haz. Doğan Kuban, *İstanbul Müzekent Projesi Bağlamında Gözlemler*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 2006.

bugün daha da karışıktır, çünkü projeler ikisi de aynı muhafazakâr parti (AKP) tarafından yönetilen yerel ve merkezi hükümetler tarafından üretilmektedir. Hükümet tarafından gerçekleştirilen soylulaştırma ve kentsel yenileme projelerinin ve bu projeler nedeniyle orada yaşayanların evlerinden edilmesinin ayrımcılığı artıran yönleri ve bu tarz mimari projelerin ideolojik sınırları hem uzmanlar hem de gazeteciler tarafından anlatılmaktadır. Tarihi yarınmada gerçekleşen yenileme projelerinin hem Türkiye’de hem de yurtdışında en çok dikkat çeken örneklerinden biri Sulukule’dir, çünkü yerlerinden edilen Roman sakinleri bilhassa savunmasız kişilerdi – yerlerinden edilmeleri, özgün mahalle ve kültürlerinin yok olması anlamına geliyordu.³³

Ashworth ve Tunbridge, 1973 yılında çıkarılan Eski Eserler Kanunu ve diğer kanunlara istinaden, Avrupa’da kent tarihini korumayla ilgili “ulusal kanunların zamanlama ve içerik açısından” (özellikle “daha farklı planlama geleneklerine” sahip olan ülkelere kıyasla) ne kadar benzer olduğuna dikkat çekmişlerdir.³⁴ Bunun nedenlerinden biri savaş sonrası dönemde UNESCO ve Avrupa Konseyi’nin fikir paylaşımı için platformlar oluşturarak, Türkiye de dahil, pek çok ülkede mimarlık ve kent planlamasıyla ilgili uzman görüşlerini etkilemiş olmasıdır. UNESCO’nun farklı kültürleri kozmopolit ve seçkin bir şekilde sahiplenmesi; kültürel mirasları kimin ürettiği, belirlediği, tanıttığı ve tükettiği arasındaki uyumsuzlığa olan katkısı nedeniyle ancak yeni yeni eleştirilmeye başlanmıştır.

33. Sulukule için bkz. Asu Aksoy ve Kevin Robins, “Heritage, Memory, Debris: Sulukule, Don’t Forget”, *Heritage, Memory and Identity* içinde, haz. Helmut Anheier ve Yudhishtir Raj Isar, Londra: Sage, 2011, s. 222-30. Süleymaniye için bkz. Fatih Pınar ve Ayşe Çavdar, “Osmanlılaştırılan Süleymaniye”, *Bianet*, 8 Nisan 2009, bianet.org/bianet/siyaset/113695-osmanlilastirilan-suleymaniye (Erişim tarihi: 26 Ocak 2017).

34. Gregor J. Ashworth ve John E. Tunbridge, *The Tourist-Historic City*, Londra: Belhaven Press, 1990, s. 28; ayrıca bkz. Altınıyıldız, “The Architectural Heritage of Istanbul”. Birinci kanun, 1881’de çıkarılan Asar-ı Atika Nizamnamesi, 1906’da yeniden düzenlenmiştir. Ardından 1973 yılında 1710 sayılı kanun, 1983 yılında da 2863 sayılı kanun çıkarılmıştır. 2863 sayılı kanunda 1987 ve 2004 yıllarında değişiklikler yapılmıştır.

Ulusüstü Arabulucular: UNESCO ve Avrupa Konseyi

Hem UNESCO hem de Avrupa Konseyi devlet aktörlerini kültürel miraslarını korumak için adımlar atmaya sevk etmeye çalışmıştır. Özellikle Avrupa Konseyi için siyasi entegrasyon kültürel entegrasyon olmadan tamamlanamaz; mimari miras da kültürel entegrasyonun temel öğelerinden biridir. Bu kurumlar, üye ülkelerde yasaları yönlendiren, yerel kurumların kurulmasını destekleyen ve mimari anıtlar ile kültürel değeri olan diğer alanların korunmasına doğrudan katkıda bulunan temsilciler belirlemiştir. Kültüre verdikleri önemin altında yatan nedenlerden biri de kültürel mirasın sosyoekonomik çıkar sağlayabileceğinin farkında olmalarıdır.

“Batı”da anıt ve eserlerin korunması uzun zamandır devam etmekle birlikte ancak 1964’te Venedik’te düzenlenen İkinci Uluslararası Mimarlar Kongresi’nden sonra bir uzmanlık alanı ve meslek olarak kabul edilmiştir.³⁵ Kongrenin sonunda kabul edilen ve Venedik Tüzüğü olarak bilinen belge, korunması gereken yapıları “anıt” yerine “miras” olarak belirleyerek, yerli ve ulusal yerine “evrensel”e önem vererek ve tekil binalarla ilgilenmek yerine bölgesel doku ve geleneklere yönelerek tarihi değerleri koruma alanı için yeni standartların belirlenmesini sağlamıştır. Venedik Kongresi’nin, Bernard Rudofsky’nin MoMA’da gerçekleştirdiği “Mimarsız Mimarlık” (*Architecture without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, 1964) sergisiyle aynı zamana denk gelmesi dikkat çekicidir. Rudofsky bu çığır açıcı sergide mimarlığın tanımını dünyanın dört bir yanından geleneksel örnekleri kapsayacak şekilde genişletmeyi amaçlıyor ve geleneksel tiplerin (uluslararası modernizm ile modern planlama tekniklerinin savaş sonrası kentlerdeki olumsuz etkilerine eleştiri olarak) mimarlar tarafından kurumsal ölçekte kabul edilmesinin sinyalinin veriyordu. Venedik Tü-

35. 1931 tarihli Atina Tarihi Anıtların Restorasyonu Bildirgesi’nin, 1954 yılında Lahey’de kabul edilen Silahlı Mücadele Durumunda Kültürel Mülklerin Korunması Teamülü’nün ve 1959 yılında kurulan ICCROM’un (Uluslararası Kültürel Değerleri Koruma ve Onarım Çalışmaları Merkezi) katkıları da azımsanamaz.

züşü bugün uluslararası bir belge olarak kabul ediliyor, ama aslında belgenin yazıldığı kongrede ağırlıklı olarak Avrupalı uzmanlar vardı ve dolayısıyla tüzük de (“yıkılmış şehirlerin rehabilitasyonu” ve kültürel turizmden ekonomik gelir elde etmek gibi) daha ziyade Avrupa’yı ilgilendiren sorunlara önem vermektedir.³⁶

Tüzükte belirlenen hedeflere ulaşmak için yapılacak çalışmaları denetlemesi için Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi (ICOMOS) kurulmuştur.³⁷ “Uluslararası ve hükümetler dışı bir organizasyon olan ICOMOS’un amacı UNESCO’ya fikir vermek ve “tarihi anıtlar ve sitlerin korunması ve değerlendirilmesine yönelik ilkeler, teknikler ve siyasetler geliştirmek”tir.³⁸ UNESCO’nun stratejisi kendisini tarafsız bir konuma oturtup önemli yerlerin listesini çıkarmaktır, ama Avrupa Konseyi de yerel sivil toplum kuruluşlarını benzer bir liste oluşturmakla görevlendirmiştir. İkisi de “miras onayı veren kurumlar” haline gelmiştir.³⁹

Avrupa Konseyi 1970’lerde kültürel miras alanında pek çok önemli girişimde bulunmuştur.⁴⁰ 1963 yılında Avrupa Konseyi’nin Paris ofisinde, Italia Nostra’nın başkanlığındaki bir grup sivil toplum örgütü Europa Nostra’yı (Bizim Avrupamız) kurmuştur. 1978’de öne çıkan kültürel mirası koruma projelerini onurlandırıp tanıtmak için bir ödül programı başlatmışlardır.⁴¹ Ama Avrupa Konseyi’nin en etkileyici girişimlerinden biri 1975 yılını Avrupa Mimari Mi-

36. Zeynep Aygen, *International Heritage and Historic Building Conservation: Saving the World's Past*, New York: Routledge, 2013, s. 26.

37. Bu kurumlar ile Türkiye arasındaki önemli bir bağ konservatör Cevat Erder’di. Erder 1981-88 yılları arasında ICCROM’un yöneticiliğini üstlenmiş, 1965-74 yılları arasında ICOMOS’un Yönetim Kurulu üyeliğini yapmış ve 1964 yılında ODTÜ’de Tarihi Anıtların Bakım ve Onarımı Restorasyon Bölümü’nü kurmuştur.

38. ICOMOS Türkiye Milli Komitesi 1974 yılında kurulmuştur. Türkiye UNESCO’ya 1982 yılında katılmıştır. “ICOMOS hakkında”, ICOMOS Türkiye web sitesi, www.icomos.org.tr/?Sayfa=Icerik&ayrinti=Icomos&dil=tr (Erişim tarihi: 6 Kasım 2018).

39. Smith, *The Uses of Heritage*, s. 87.

40. Peter Howard ve Gregory Ashworth, *European Heritage, Planning and Management*, Exeter, BK: Intellect Books, 1999.

41. Europa Nostra, www.europeanostra.org (Erişim tarihi: 28 Nisan 2008). Yerel basında hakkında çıkan haberler için bkz. “Önemli Haberler”, *Arkitekt*, no. 369 (1978): 3, 16.

ras Yılı (EAHY) ilan etmektir.⁴² Konsey 1972’de bir tanıtım kampanyası başlatmıştır ve bu kampanya sonucunda pilot koruma projeleri, yayınlar ve konferanslar yapılmıştır. Bunların sonucunda da Ekim 1975’te Avrupa Konseyi’nin himayesinde Amsterdam Kongresi toplanmıştır.

Kongrede sunulan bildirge (Avrupa Mimari Miras Tüzüğü), Avrupa’daki parlamento ve kuruluşlar için bir dizi öneri içeriyordu.⁴³ Bu öneriler miras korumada entegrasyon kavramını ortaya çıkarmış ve Avrupa’nın mimari mirasının bütün Avrupalılara ait olduğunu öne sürmüştür.⁴⁴ Bildirgede kullanıldığı şekliyle miras kavramı, artık sadece evrensel değeri olan eserlerle (ya da anıtsal abidelerle) sınırlı değildir. Tüzük ayrıca mimari mirasa saygı duymanın ve onu anlamanın “bütünlük sağlamak için” gerekli olduğunu belirtir ve bu mirasın kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya olduğuna dikkat çeker.

Konsey üyelerinin her biri kendi mimari mirasını belgeleyip korumak için adımlar atmakla yükümlüydü. John Delafons’a göre, EAHY İngiltere’de halk düzeyinde korumaya karşı kalıcı bir ilginin doğmasına neden olmuştur. Delafons EAHY’nin belki de İngiltere’deki seçkin koruma geleneğinin yerini alan popüler koruma merakının başlangıcı olarak görülebileceğini söylemiştir.⁴⁵ Türkiye’de EAHY için yapılan hazırlıklar kapsamında hükümet düzeyinde bir komite kurulmuş ve bu komite biri İstanbul’da olmak üzere üç pilot miras koruma projesi önermiştir.⁴⁶ İstanbul’daki mimari

42. John Delafons, “European Architectural Heritage Year”, *Politics and Preservation: A Policy History of the Built Heritage, 1882-1996*, Londra: E & FN Spon, 1975, s. 110-15.

43. Avrupa Mimari Miras Tüzüğü (The European Charter of Architectural Heritage), Avrupa Konseyi tarafından 26 Eylül 1975’te kabul edilmiş ve 21-25 Ekim tarihleri arasında düzenlenen Amsterdam Kongresi’nde “Amsterdam Bildirgesi” adı altında duyurulmuştur. Rob Pickard ve Avrupa Konseyi, *Policy and Law in Heritage Conservation I, Conservation of the European Built Heritage Series*, New York: E & FN Spon, 2000.

44. A.g.y., s. 195, 363.

45. Delafons, “European Architectural Heritage Year”, s. 110.

46. Kemali Söylemezoğlu, “Tarihi Çevrenin Oluşumu ve Sinan”, *Arkitekt* 44, no. 358 (1976): 51-3; Üstün Alsaç, *Türkiye’de Restorasyon*, İstanbul: İletişim, 1992; Zeynep Ahunbay, *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi, 2004, s. 142-43.

eğitim kurumları konferanslar ve sergiler düzenlemiş ve mimari mirası tanımlamak için yayınlar hazırlamıştır. EAHY tam olarak aşağıdan yukarıya bir hareket başlatamamış olsa da, birtakım projelere, etkinliklere ve tanıtım amaçlı derneklerin kurulmasına vesile olmuştur.

Türkiyeli profesyonellere göre EAHY ve Amsterdam Kongresi'nin getirdiği en önemli değişiklik sadece tarihi abideleri korumak yerine tarihi çevrenin korunmasını amaçlayan daha entegre koruma modellerinin benimsenmiş olmasıdır.⁴⁷ Sonraki yıllarda UNESCO ve Avrupa Konseyi'nin düzenlediği benzer uluslararası sempozyum ve sergilere katılan Türkiyeli delegeler, deneyimlerini ve öğrendiklerini Türkiye'deki mimarlık dergilerinde yazmışlardır. İstanbul tutkunlarıyla birlikte bu delegeler de İstanbul'un mimari mirasına dikkat çeken yerel etkinlikler düzenlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Zaman zaman düzenledikleri sergileri Avrupa Konseyi'ne taşımışlardır.⁴⁸ Uluslararası kongreler ayrıca yerel siyasetçilerin mimari miras girişimlerinin sağladığı olanakları görmesi için de yararlı olmuştur. Mimarlar Odası Türkiye siyasetindeki radikalleşmeyle paralel bir şekilde, toplumsal adalet arayışı içinde gittikçe politize olurken, tarihi çevreyle ilgili uzman görüşü kent kültürünü(n eksikliğini) sorunsallaştırmıştır.⁴⁹

Bu değişimin bir parçası olarak, Türkiyeli uzman delegeler sık sık Balkan ülkelerinin Türk mirasını kendilerininmiş gibi sunduğunu iddia etmiştir.⁵⁰ Aynı zamanda Avrupa'daki koruma projelerinin

47. Bülent Özer, "Mimari Mirası Korumanın Anlamı, Kapsamı ve Sınırları Üzerine", *Yapı*, no. 17 (1976): 33-40; Mehmet Çubuk, "Mimari Miras Yılı İçinde 1975 Amsterdam Kongresi ve Bütünleşmiş Koruma", *Yapı*, no. 14 (1975), 41-3.

48. Örneğin İstanbul belediye başkanı Ahmet İsvan, İTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Tarihi Programı, Turing Kulübü ve Turizm Bakanlığı ortaklığında ilk olarak belediye binasında düzenlenen bir sergi, sonradan Strasbourg'da Avrupa Konseyi'ne götürülmüştür. "Önemli Haberler", *Arkitekt*, no. 363 (1976): 99-100.

49. Örneğin 15 Mayıs 1974'te Güzel Sanatlar Akademisi'nde açılan "Profito-polis" sergisi ve onunla ilgili yazılan eleştiriler, kent sorunlarını (*Yapı ve Arkitekt*'te yaptığım taramanın sonucuna göre) ilk defa "vurgunculuk"/spekülasyon ve "kültür"e bağlıyordu. Almanya Federal Cumhuriyeti'nde başlatılan ve oradaki spekülasyon gayrimenkul projelerinden bahseden bu sergiye, İstanbullu mimarlar İstanbul ile ilgili küçük bir kısım eklemiştir.

den etkilenip Türkiye'deki tarihi mahallelerin kamulaştırılıp açık hava müzelerine çevrilmesini önermişlerdir. Yani yerel aktörler miras korumayla ilgili uluslararası çağrılar ulusalcı bir vurguyla yeniden ifade etmiş ve toplumsal sürdürülebilirliği amaçlayan projeler (örneğin mahalle sakinlerinin kendi evlerinin bakımını üstlenmesini sağlayacak projeler) yerine gelir getirecek projeleri desteklemişlerdir.

Bir Açık Hava Müzesi

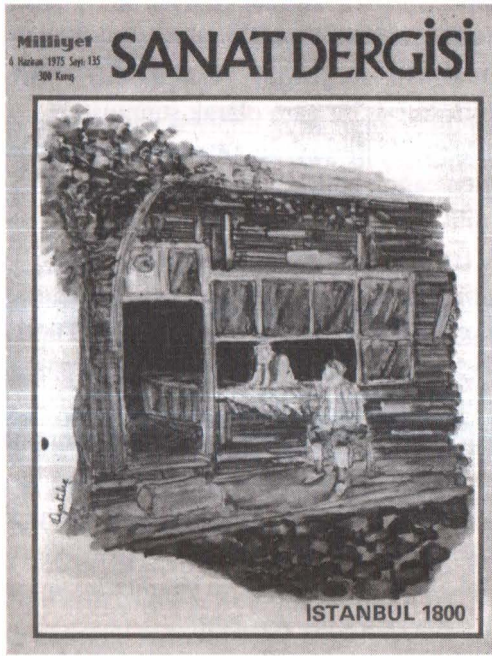
Eski İstanbul'un bir açık hava müzesine dönüştürülmesini öneren projeler çabucak benimsenmiştir. Gazetelerde ekonomik gerekçe olarak turizm gösterilmiştir: Bir gazeteci, ithal ikamesine dayalı ve döviz kısıtlılığı çeken Türkiye ekonomisi için kültürel mirası korumanın önemine dikkat çekmek için, şehirde kurulacak bir açık hava müzesinin bir "döviz matbaası" görevi göreceğini söylemiştir.⁵¹ "İstanbul 1800" sergisi (21 Mayıs - 20 Haziran 1975) şehrin bir kısmını 1800'de, "Avrupalılaşma"nın etkisiyle kendine özgü özelliklerini kaybetmeden önceki haliyle korumayı teklif etmiştir.⁵² İç mimarlık mezunu genç Oya Kılıç tarafından düzenlenen ve Yapı Kredi Bankası'nın Galatasaray şubesindeki galeride sergilenen "İstanbul 1800", ilk defa 1974'ün başında haberlere konu olmuş ve bittikten sonra bile hakkında destekleyici yazılar yazılmıştır (bkz. Şekil 4.2).⁵³ Kılıç'ın

50. Haluk Sezgin, "Pullardaki Evler", *Yapı*, no. 9 (1975): 7; Asım Mutlu, "Türk Evleri", *Sanat Dünyamız* 1, no. 3 (1975): 3-13; "Türk Evi ve Türk Mahalleleri", *Arkitekt*, no. 359 (1975b): 126, 128.

51. Haluk Durukal, "Açıkhava Müzeleri", *Milliyet*, 16 Mart 1973; ve "Bir Serginin Düşündürdükleri: İstanbul'da 'Açıkhava Müzesi' Kurulmalıdır", *Milliyet*, 12 Haziran 1975.

52. Ahmet Köksal, "'İstanbul 1800' Sergisi, Eski İstanbul'u özellikleriyle yansıtabilecek bir açık hava müzesi öneriyor", *Milliyet Sanat*, no. 135 (1975): 18-20. Bu sergiyi seçmemin nedeni bir açık hava müzesi planını ortaya koyup bu planı savunmasıdır.

53. Güngör Gönültaş, "'Eski İstanbul' Sitesi İçin Proje Hazır", *Milliyet*, 1 Nisan 1974; Vasfiye Özkoçak, "1800 Yılında İstanbul", *Milliyet Magazin*, 12 Haziran 1975; Selmi Andak, "C.M. Mitchell İstanbul 1800 projesini destekliyor", *Cumhuriyet*, 20 Ağustos 1975; Necla Seyhun, "Eski İstanbul: Düşle Gerçek Arasında Bir Kent", *Cumhuriyet*, 20 Eylül 1975.



4.2 *Milliyet Sanat* dergisinin kapağında “İstanbul 1800”. *Milliyet Sanat*, no. 135 (6 Haziran 1975).

çocukken Hollanda’da ziyaret ettiği ulus temalı minyatür park Madurodam ile ilgili güzel hatıraları vardı. Genç bir mimar olarak ise açık hava müzesi kavramıyla ilk defa bir UNESCO haber bülteninde karşılaşmıştı. Projesini ekonomik açıdan değil ulusalcı çağrışımlarla açıklıyordu. Daha deneyimli İstanbul tutkunları ise serginin önemini açıklarken bir açık hava müzesinin hızlı ve kontrolsüz kentleşmeye uygun bir çare olacağını vurguluyorlardı.

Kılıç’ın “İstanbul 1800” sergisine destek olmak için Turing Yönetim Kurulu Başkanı Gülersoy fotoğraflara sponsor olmuştur. Daha önce bahsettiğim, kariyerini eski ahşap evlerin tipolojisinden yola çıkarak milli bir mimari oluşturmaya adanmış mimar Sedat Eldem ise Kılıç’a özel arşivini açmıştır. Diğer önemli bir İstanbul tutkunu olan Reşat Ekrem Koçu, sergiyi daha gerçekleşmeden gazete köşesinde birkaç kez bahsederek desteklemiştir: “İstanbul gün geçtikçe

değişiyor ve gözlerini para, kazanç hırsı bürümüş bazı kişilerin elinde durmadan çirkinleşiyor. Oya Hanımın gayesi kaybolan eski İstanbul'u bir maketler sergisinde yaşatmaktır,"⁵⁴ diyerek sergiyi kontrolsüz kentleşmeye bir çare olarak sunmuştur..

Eldem, Kılıç'ın teklifini takdir etmiş ve sanat eserlerini ve evleri kadınların koruyacağını belirtmiştir.⁵⁵ Kadınların kültürel miras aktivizmindeki rolü Kuzey Amerika'da daha kapsamlı bir şekilde belgelenmiştir.⁵⁶ Türkiye bağlamında yalnızca Cahide Tamer, Selma Emler ve Mualla Eyüboğlu (Anhegger) gibi birkaç pratisyen mimarın katkılarından bahsedilmektedir – bu üç isim Türkiye'nin ilk kadın mimarlarından ve Rumeli Hisarı'nın restore edilmesinde birlikte çalışmışlardır. Emler, 1964'teki Venedik toplantısında Türkiye'yi mimarlık tarihçisi Doğan Kuban ile beraber temsil etmiştir.⁵⁷ Restorasyon mimarlığının ileri gelenlerinden olan bu kadınlar genelde anıtsal binalarla çalışmışlardır. Kılıç ve Perihan Balcı'nın katkıları ise, geleneksel evlerin korunması için çalıştıkları ve doğrudan pratisyen müdahale yerine sergiler ve yayınlarla bir kamuoyu oluşturdıkları için daha farklı bir yerdedir.

"İstanbul 1800"de sergilenenler arasında siyahbeyaz fotoğraflar, Kılıç'ın çizdiği skeçler, ölçülü çizimler, iki mimari model (biri Şehzadebaşı'ndan Vefa'ya kadar Süleymaniye'nin çevresini gösteren 1/500 ölçekli bir model, diğeri de Boğaz'ın bir bölümündeki tipik yalıları gösteren daha küçük bir model) ve Kılıç'ın otantik eserler olarak nitelediği kapı kulpları, pencere pervazları ve duvar oymaları bulunuyordu.

Amacım "İstanbul 1800" olarak adlandırdığım tarihi ve turistik çok-yönlü bir açık hava müzesi ve kültür merkezi oluşturmaktır. Bu tür müzecilik yurdumuzda henüz denenmemiştir. UNESCO'ya bağlı ICOM'dan

54. Reşat Ekrem Koçu, "Oya Kılıç'ın Maket Sergisi", gazete küpürü, Oya Kılıç Arşivi. Koçu, aynı köşe yazısında mimar Bülent Çelik ve fotoğraf sanatçısı olarak tanımladığı Perihan Balcı'nın da benzer çabalarını anar.

55. Leyla Erduran, "'İstanbul 1800' İçin", *Milliyet Magazin*, 24 Ekim 1976.

56. Örn. Gail Lee Dubrow ve Jennifer B. Goodman (haz.), *Restoring Women's History through Historic Preservation*, Baltimore, MD; Londra: Johns Hopkins University, 2003.

57. Aygen, *International Heritage*, s. 60.

(Müzeler Dairesi) verilen bilgiye göre sadece Avrupa kıtasında 14 ülkeye ait 152 açık hava müzesi vardır. Hepsinde amaç, kaybolan bir kültürü kurtarıp sergilemektir.⁵⁸

Kılıç, popüler ulusalcı söylemi kullanarak ve bu yöndeki hislere hitap ederek (belki de 1973 yılında yapılan Cumhuriyet'in 50. yılı kutlamalarının etkisiyle), geleneksel mimari yerine anıtların korunmasının Türkiye'nin kentler üzerinde hak iddia etmesini zorlaştırdığını ifade etmiştir. İstanbul'un tarihi kısımlarının 500 yıllık Osmanlı hükümrancılığı altında oluştuğunu, yok olmasının nedeninin ise modernleşme, yeni imar projeleri ve Bizans duvarlarıyla anıtlarının korunmasına verilen önem olduğunu iddia etmiştir. Ayrıca tarihi Türk evlerinin "İstanbul'un 500 yıldan beri bizim olduğunu kanıtlayacak somut örnekler" olduğunu ileri sürmüştür. Bu nedenle eski Türk evlerini birer "kültürel silah" olarak görmektedir.⁵⁹ Hükümeti açık hava müzesinin yapılması için harekete geçmeye ikna etmeye çalışırken de evlerin turistik potansiyelinin altını çizmiştir.

Bu genç mimarın çağrısı, yeni oluşan farklı bir Avrupalılık özdeşleşmesinin getirdiği kültürel ifade hevesini yansıtır. Sunduğu argümanlar, müzecilik ve tarihi mirası korumayla ilgili güncel tartışmaların farkında olduğunu gösterir. Kılıç'ın örnek aldığı Kuzey Avrupa ülkelerindeki folklor müzeleri, endüstriyel modernleşmeye karşılık olarak ve kırsal mimariyi korumak amacıyla kurulmuştu. Tarihsel amaçları olan daha güncel örnekler bile (İtalya'daki pilot şehirler gibi) genelde fazla ekonomik geliri olmayan kırsal kasabalardaydı. Kılıç'ın projesi ise hızla büyümekte olan bir şehrin yaşayan mahallelerini korumayı öneriyordu. Halbuki sergiye evsahipliği yapan Yapı Kredi Bankası, tarihi yarımadanın dışında yapılan yeni konutlara yüklü bir yatırım yapmıştı. Yapı Kredi'nin Beyoğlu'ndaki galerisinde sergiyi ziyaret eden müşteri-ziyaretçiler de tarihi yarımadayı zaten terk ettikleri ya da başka yere taşınma planları yaptıkları için oraya ancak turistik bir açık hava müzesinin yapılmasını hayal edebiliyorlardı.

58. Oya Kılıç, "İstanbul 1800", *Bizler* 3, no. 9 (1975): 21. Ayrıca bkz. Oya Kılıç, "Eski İstanbul Açık hava Müzesi", *Türkiyemiz* (Ekim 1977): 8-14.

59. A.g.y.

Mimari Miras İçin “Sivil Toplum”

Daha önce bahsettiğim gibi, Avrupa Konseyi korumada aşağıdan yukarıya bir yaklaşımı destekliyordu. Ama eski evlerin korunması için çalışan yerel kurumların üyelerinin çoğu, korumaya çalıştıkları evlerde oturmayan akademisyenler ve pratisyenlerdi. İstanbul tutkunlarından oluşan bu dernekler, evlerin içindeki yaşam koşullarından çok görünüşleriyle ilgileniyorlardı.

1970’lerin ortalarına kadar İstanbul’da yapılan koruma çalışmaları anıtlara yoğunlaşmıştı ve Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı Anıtlar Yüksek Kurumu (1952) tarafından yürütülüyordu. Ama mimari miras kavramının popülerleşmesiyle birlikte farklı şahıslar, gruplar ve kurumlar da koruma çalışmalarında aktif (hatta bazen öncü) görev almaya başladı. Bunlardan biri olan Turing’in ilk projesi, Kariye Müzesi civarındaki evlerin iyileştirilmesiydi. Ayrıca Soğukçeşme Sokağı’nda yaptıkları renovasyonlarla da hem Türkiye’de hem de dünyada tanındılar. 1976 yılında iki sivil toplum kuruluşu daha kuruldu: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı (TAÇ) ve Türkiye Tarihi Evleri Koruma Derneği (Türkev).⁶⁰ Kurumların ikisi de logolarında eski Türk evlerine yer veriyordu (bkz. Şekil 4.3); üyeleri ise kâr amaçlı kentsel büyümeden rahatsız olan ve Avrupa’da (özellikle de komşu Balkan ülkelerinde) gerçekleştirilen koruma projelerinden etkilenen, genelde mimarlık alanında çalışan akademisyenlerdi. TAÇ ve Türkev gibi kuruluşların kurulmasında etkili olan, eski bir eve duyulan kişisel bağdan çok Avrupa’da ve Avrupalı kuruluşlarla yaşanan etkileşimlerdi.

Türkev’in hikâyesi özellikle çarpıcıdır. Kurucusu Perihan Balcı doğuştan İstanbullu olmasa da İstanbul’da büyümüş ve sıcak mahalle ortamına dahil olmuştur. 1965’te yaşadığı kişisel bir kaybın ar-

60. Metin Sözen’in katkılarından bahsetmeye değer: Sözen önce Safranbolu’nun korunmasında çalıştıktan sonra 1990’da Çevre ve Kültür Değerlerini Koruma ve Tanıtma Vakfı’nı (ÇEKÜL) kurmuştur. ÇEKÜL halen Türkiye’de kültürel miras üzerine çalışan en büyük sivil toplum kuruluşudur. Ama ben bu bölümde özellikle 1970’lerde İstanbul’da faaliyet gösteren kurumlara ve onların arasındaki bağlara odaklanıyorum.



4.3 Stilize edilmiş ahşap bir evi içeren Türkev logosu. Türkev'in hazırladığı bir kitapçığın kapağı ve kapağın ortasında Türkev logosu.

dından şehrin kaybolan tarihi evlerinin fotoğrafını çekmeye başlamıştır. Kaybolan bir şehri belgeleme ve sergileme çabası (hiç şüphesiz sağaltıcı bir çaba) eski evlerin kaçınılmaz yıkımını geciktirmeye yaramıştır. 1975 yılında Balcı *Eski İstanbul Evleri ve Boğaziçi Yalıları* isimli bir kitap yayımlamıştır.⁶¹ Kitabın önsözünü Türkevin kurucu üyelerinden mimarlık tarihçisi Doğan Kuban yazmıştır. Kuban, Balcı'nın fotoğraflarının spekülatif kentleşmeye çare olduğunu ve kamuoyunu eğitmek için kullanılabileceğini söyler. Balcı'nın fotoğrafları Avrupa Mimari Miras Yılı (EAHY) etkinlikleri kapsamında Güzel Sanatlar Akademisi'nde, ardından da biri Ankara'da diğeri Fransa'da olmak üzere iki sergide daha sergilenmiştir.⁶² 1976 yılında ise Balcı, Europa Nostra üyelerinin desteğiyle İstanbul'da eski evlerin korunmasıyla ilgili bir kamuoyu oluşturmak için Türkevi kurmuştur.

İstanbul'un kaybolmaya yüz tutmuş eski ahşap evlerini kayıt altına almak için kişisel bir uğraş olarak başlayan proje, "Türk" evini tanıtan bir demek haline gelmiştir. Türkevin, eski evlerin korunması için tabandan gelen bir hareket değildi. Balcı dışındaki bütün kurucu üyeler tanınmış profesörlerdi – hepsi erkek, iki tanesi tıp doktoru, diğeri ikisi mimarlık fakültesindendi. Demek sonraki yıllarda da benzer bir katılımcı profilini korumuştur.⁶³ Derneğin üç amacı vardı: tarihi evleri korumak, sahiplerine yaşadıkları yasal ve finansal sorunlar için destek olmak ve halkı tekrar geleneksel Türk evlerinde yaşamaya ikna etmek. Türkevin düzenlediği etkinlikler arasında Balcı'nın Türk evleriyle ilgili yurtiçi ve yurtdışında düzenlenen sergi ve konuşmaları; 1983'te başlayan geleneksel "Tarihi Türk Evleri Haftaları" (bkz. Şekil 4.4); üniversitelerle işbirliği içinde düzenlenen mimarlık öğrencileri için bilgilendirici turlar ve on sekizinci yüzyılda yaşamış bestekâr İsmail Dede Efendi'nin evinin restore

61. Perihan Balcı, *Eski İstanbul Evleri ve Boğaziçi Yalıları*, İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık, 1975.

62. Daha fazla bilgi için bkz. *Türk Evi ve Biz*, İstanbul: Türkiye Tarihi Evleri Koruma Derneği Kültür Yayınları, 1993.

63. Türkeve ait olan Dede Efendi Evi'nde kuruluş belgelerinin suretlerini görme imkânım oldu. Kuruluş bildirgesi aynı zamanda 18 Mart 1977'de *Haber Gazetesi*'nde yayımlanmıştır.

edilip müze haline getirilmesi sayılabilir. Kendisini “ev hanımı” olarak tanımlayan Balcı, akademisyenler ve pratisyenler tarafından “fotoğraf sanatçısı” olarak kabul edilmiş ve desteklenmiştir.⁶⁴ 1990’ların ortalarında Mimar Sinan Üniversitesi’nde (Eldem’in hem öğrenci hem öğretmen olarak bulunduğu kurum) restorasyon profesörü olan Cengiz Eruzun görevi devralana kadar Türkeş’in başkanlığını Perihan Balcı yürütmüştür. Ardından 2006’da Eruzun Belediye’nin “Müze Kent” projesinin başına geçmiştir.⁶⁵

Yine Mimar Sinan’da restorasyon profesörü olan TAÇ’ın eski başkanı Sinan Genim, TAÇ’ın kurulmasını 1975 yılında Budapeşte’de düzenlenen uluslararası bir akademik toplantıya dayandırır. Genim’in hatırladığına göre otuz akademisyenden oluşan bir grup birlikte otobüsle Budapeşte’deki konferansa giderken turistik bir gezi de yapmışlar. Filibe (Plovdiv) gibi pek çok Yugoslav ve Bulgar köyünde iyi korunmuş geleneksel Osmanlı-Türk mimarisine rastlamışlar.⁶⁶ Bu deneyim Genim ve meslektaşlarını 1976 yılında Turizm Bakanlığı’nın desteği ve yönlendirmesiyle TAÇ’ı kurmaya itmiştir.⁶⁷ Turizm Bakanlığı aynı zamanda TAÇ’a Soğukçeşme Sokağı’nın korunmasıyla ilgili bir araştırmayı da içeren bir görev listesi vermiştir. TAÇ farklı bölgelerde çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmaların içinde Sedat Hakkı Eldem’in üç ciltlik *Türk Evi* (1984-87) çalışması, tarihi alanların araştırılması için bir bilgi merkezinin kurulması, mimarlık eğitiminde tarihi çevrelerin araştırılmasını destek-

64. Reşat Ekrem Koçu ve Doğan Kuban gibi büyük akademisyenler Balcı’nın sergi broşürlerine giriş yazıları yazmıştır. 1984’te düzenlenen Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri’nin katılımcılarından biri Balcı’dır. Doğan Kuban, “Birinci Dünya Savaşı’ndan Önce İstanbul Konutları (Bir kesit)”, Perihan Balcı’nın “İstanbul’un Eski Ev ve Sokakları” sergisine giriş, Yapı ve Kredi Bankası kültür ve sanat hizmetlerinden 90. sergi, 3 Mayıs-3 Haziran 1972; Reşat Ekrem Koçu, “Kaybolan İstanbul”, Perihan Balcı’nın “İstanbul’un Eski Boğaziçi Yalıları” sergisine giriş, 23 Ocak-5 Şubat 1974.

65. Cengiz Eruzun ile röportaj, “İstanbul Nasıl Yenileniyor?” *Yeni Mimar*, 7 Haziran 2007.

66. Sinan Genim, “TAÇ Vakfı’nın 25. Yılı”, *TAÇ Vakfı’nın 25. Yılı Anı Kitabı: Türkiye’de Risk Altındaki Doğal ve Kültürel Miras* içinde, haz. Sinan Genim, İstanbul: TAÇ Vakfı, 2001, s. xv-xvi.

67. Turizm Bakanı Lütfi Tokoğlu TAÇ’ın kurulduğunu ve bakanlık tarafından fonlandığını 1976 yılının mart ayında duyurmuştur.

lemek için geleneksel bir mimari tasarım yarışmasının başlatılması ve belli başlı birkaç konağın restore edilmesi vardır.

Örnek Bir Osmanlı Sokağı

TAÇ'ın kurulmasından hemen sonra Turizm Bakanlığı, İstanbul Teknik Üniversitesi'nden Soğukçeşme Sokağı ve etrafındaki mahallenin rehabilitasyonu için bir proje tasarısı hazırlamasını istemiştir. Bu teklif, şehrin tarihi dokusunun turistlere hitap edecek şekilde bir açık hava müzesine dönüştürülmesiyle ilgili taleplere cevap olarak yapılmıştır. İTÜ'nün yaptığı çalışmanın sonuçları 1979 yılında yayımlanmıştır ve Soğukçeşme Sokağı'nda turistlere yönelik tesislerin yapılmasını, ayrıca var olan binaların sokağı daha otantik göstermek için eklemeler yapılarak yeniden inşa edilmesini önerir.⁶⁸

Bu karışık başlangıçtan sonra Soğukçeşme Sokağı projesi Turing tarafından devralınmış ve kurumun en tanınmış projesi haline gelmiştir. Türkiye'de turistik amaçlı tarihi mimariyi koruma çalışmalarının öncüsü olduğundan bu projenin nasıl ortaya çıktığını ve halk tarafından nasıl karşılandığını anlamak önemlidir. Adından anlaşıldığı gibi Turing, genç Türkiye Cumhuriyeti'nde turizm ve otomotiv sektörlerini tanıtmak için 1923 yılında kurulmuştur. Kurumun finansmanı 1971 yılından 1990 yılına kadar genelde Avrupa'da çalışan gurbetçilerin Türkiye'ye tatil için geldiklerinde ödedikleri harçlarla sağlanmaktaydı. Bu kazanç Yönetim Kurulu Başkanı Çelik Gülersoy'un yönetiminde turizmi geliştirecek projeler için kullanılmıştır.

Mimarların bir Eski İstanbul tutkunu olan Gülersoy ile sorunlu bir ilişkisi vardı. Hukuk okumuş olmasına rağmen Gülersoy kendisini kent tarihçisi, sanat tarihçisi, mimar, planlamacı, restorasyon

68. Bu çalışma, İTÜ ve MSÜ'den akademisyenlerin çıkardığı kısa ömürlü *Çevre* dergisinin mimari korumayla ilgili özel sayısında basılmıştır. Nezihe Eldem, Atilla Yücel ve Melih Kamil, "Sultanahmet Meydanı Çevresi ve Ayasofya Soğukçeşme Sokağı Koruma ve Geliştirme Projesi", *Çevre*, no. 3 (1979): 19-23; Nezihe Eldem, Melih Kamil ve Atilla Yücel, "A Plan for Istanbul's Sultanahmet-Ayasofya Area", *Conservation as Cultural Survival* içinde, haz. Renata Holod, Philadelphia: Aga Khan Award for Architecture, 1980, s. 53-56.



4.4 Perihan Balci'nin "İstanbul'un Eski Ev ve Sokakları" sergisinin broşürü. "İstanbul'un Eski Ev ve Sokakları", Yapı ve Kredi Bankası kültür ve sanat hizmetlerinden 90. sergi, 3 Mayıs - 3 Haziran 1972.

uzmanı, İstanbul beyefendisi gibi lakaplarla tanıtıyordu. Yaptığı diğer çalışmaların yanı sıra İstanbul hakkında bir dizi kitap yazmış ve Soğukçeşme Sokağı'nda İstanbul çalışmalarına adanmış bir kütüphane kurmuştur. Ayrıca Turing'in kaynaklarını kullanarak İstanbul'la ilgili konularda örnek bir kamu figürü olarak hareket etmiştir. Gülersoy'un ilk büyük mimari projesi Yıldız Sarayı Parkı'ndaki Malta Köşkü'ydü. Bu proje Avrupa Konseyi'nin Europa Nostra ödülünü alarak Gülersoy'un tarihi koruma konusundaki otoritesini pekiştirmiştir. 1980 darbesiyle Türkiye ekonomisi özelleştirilmeden hemen önce Turing tarihi korumayla ilgili birtakım önemli ihaleler almış, böylece Gülersoy'un görünürlüğü artmıştır. Gülersoy tarihi binaları kiralayıp bakımlarını yaptıktan sonra halka açmıştır. Uğraşları genelde takdir edilse de, mimarlar Soğukçeşme Sokağı için seç-

tiği “restorasyon” tekniğini eleştirmiştir. Verdiği iğneleyici demeçler ve eleştiriye kapalı olması mimarlık basınında hararetli tartışmalara neden olmuştur.⁶⁹ İlginç bir biçimde Gülersoy’a ve Turing’e yurtiçi ve yurtdışında övgü kazandıran da Soğukçeşme Sokağı’dır. *New York Times* Gülersoy’u “Modern Prospero” ilan etmiştir.⁷⁰ Gülersoy tek başına Turing’i 1990’lara kadar Eski İstanbul için bir nostalji makinesine dönüştürmüştür.⁷¹

Turing’in Soğukçeşme Sokağı’ndaki mülkleri satın almasının nedeni turistik potansiyelleriydi. Ardından aldıkları mülkleri yıkıp betonarme olarak ve dışarıdan sokağın on dokuzuncu yüzyıldaki görüntüsüne benzeyecek şekilde yeniden inşa etmişlerdi – mimarların eleştirisinin temelinde de bu sahtecilik yatıyordu: mimari mirası koruma adına yok etmek. Mimarlık tarihçisi Zeynep Çelik, Soğukçeşme Sokağı’nda kullanılan restorasyon tekniğinin on dokuzuncu yüzyılda yapılan dünya fuarlarıyla aynı gelenekten geldiğini söyleyip, sokağı fuarlar için inşa edilen “Kahire Sokağı” gibi oryantal sokaklara benzetmiştir.⁷² Sokağın manzarası ahşaptan yapılmış ve açık pastel renklere boyanmış geleneksel evler gibi görünse de, bunlar aslında 1980’lerde popüler olan oymalı kakmalı eşyalarla dö-

69. Çelik Gülersoy, “Mesa’j”, *Sanat Çevresi*, no. 69 (1984). Mimarların yanıtı: Mesa’ja Yanıtlar, İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Şubesi, 1984.

70. Caryl Ster, “In Old Istanbul, A New Hotel”, *The New York Times*, 19 Ocak 1986, s. 22, www.nytimes.com/1986/01/19/travel/in-old-istanbul-a-new-hotel.html (Erişim tarihi: 25 Ocak 2017).

71. Kurumun gümrükten kazandığı para, hükümet 1990 yılında Türkiyeli işçilerden triptik belgesi için alınan harcı kaldırdınca ani bir düşüş yaşamıştır. 1994’te dönemin Belediye Başkanı Recep Tayyip Erdoğan yönetimindeki ilk “İslamcı” belediye, kurumun kiraladığı mülkleri terk etmesini istemiş, dolayısıyla Soğukçeşme Sokağı kurumun etkisini sürdürdüğü son yerlerden biri olarak kalmıştır.

72. Soğukçeşme Sokağı için bkz. Zeynep Çelik, “İstanbul: Urban Preservation as Theme Park, the Case of Soğukçeşme Street”, *Streets: Critical Perspectives on Public Space* içinde, haz. Zeynep Çelik, Diane Favro ve Richard Ingersoll, Berkeley, CA: University of California Press, 1994, s. 83-93. Dünya fuarları ve bu fuarlarda Müslümanların Kahire Sokağı gibi montajlarla temsil edilişi için bkz. Zeynep Çelik, “Islamic Quarters in Western Cities”, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World’s Fairs*, Berkeley, CA: University of California Press, 1992, s. 51-95 (Soğukçeşme Sokağı’ndan 195-96. sayfalarda bahsedilir).

İstanbul'da apartman olmayan tek sokak



4.5 “İstanbul’da apartman olmayan tek sokak.” Soğukçeşme Sokağı’yla ilgili *Cumhuriyet*’te ön sayfada çıkan haber.

şenmiş ticari işletmelerdi. Projenin popülerleşmesinde İstanbul’un karakterini kaybettiği algısı etkili olmuştur – *Cumhuriyet*’te projeyi kutlayan yazılardan birinde söylendiği gibi, Soğukçeşme “İstanbul’da apartman olmayan tek sokak”tır (bkz. Şekil 4.5).⁷³ Projenin hükümet desteğiyle gerçekleştirildiği dönemde belediye İstanbul’u bölgesel bir merkez haline getirmek amacıyla tarihi dokuyu bozan yıkımlar gerçekleştirilmekteydi.

Soğukçeşme Sokağı projesi hızlı kentsel değişime cevap olarak ve Avrupa’daki entegrasyon sürecinden etkilenilerek başlatılmıştır

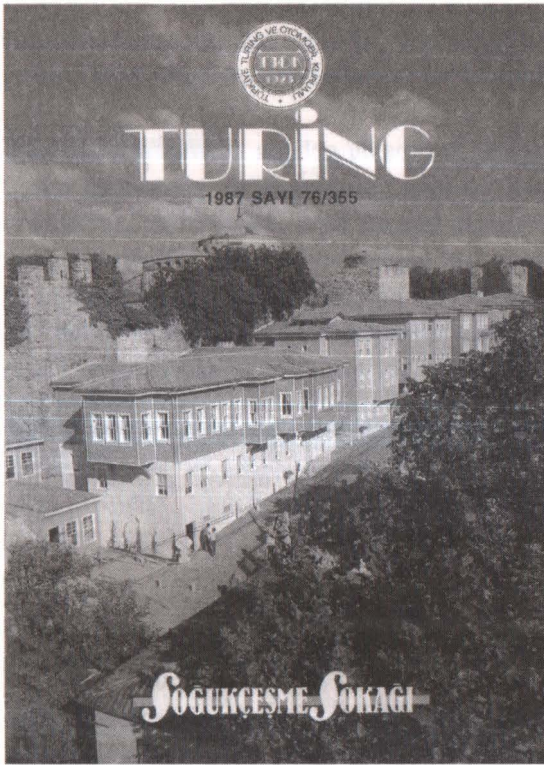
73. “İstanbul’da Apartman Olmayan Tek Sokak”, *Cumhuriyet*, 15 Ekim 1986.

(bkz. Şekil 4.6). Gerçekleştirildikten sonra da kültürel ve turistik tüketim için önemli bir yer haline gelmiş ve nostaljinin daha yaygın olarak metalaştırılmasına zemin hazırlamıştır. Geçtiğimiz yıllarda bu, kentin belli bazı sokak ve mahallelerinin kurgusal olarak restore edilmesinden tarihi yarımadanın bölge bölge “korunmasına” varan farklı projeler şeklinde kendini göstermiştir. Yeniden inşa süreci, Turgut Özal (1983-89 arası başbakan, 1989-93 arası cumhurbaşkanı) hükümetinin “yeni Osmanlıcılığı” hükümet politikası olarak benimsemesiyle aynı döneme denk gelmiştir.⁷⁴ Özal ile aynı ideolojiye sahip olan politikacılar Türkiye’nin Osmanlı mirasını ve Müslüman karakterini öne çıkarmışlardır. Bunun bir amacı yurtiçinde yükselen etnik çatışmalara karşı gelmek, diğeri ise Türkiye’nin dış politikasına yön vermektir. Yani ironik bir şekilde, İstanbul Büyükşehir Belediyesi’nin özellikle Haliç çevresinde büyük yıkım ve yer değiştirmelere neden olan kentsel yenileme çalışmaları, uzmanların ve İstanbul tutkunlarının tarihi koruma çalışmalarına paralel ilerliyordu. Yıkım ve güzelleştirme çalışmaları İstanbul’u bölgesel bir merkez olmaya hazırlarken, koruma çalışmaları da bir kent olarak İstanbul’u farklı kılan özellikleri ortaya çıkarmayı hedefliyordu.

Sergilerin Faydaları

Osmanlı/Türk evi bir kategori olarak ilk defa geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerinde (yani yirminci yüzyılın başında) ulus kurma politikaları kapsamında ortaya çıkmıştır. Şehirdeki nüfusun çoğunluğunun modern apartmanlara taşınmak istediği bir dönemde, bu kategori çoğu İstanbul’da yaşayan bir avuç entelektüel ve mimarın dikkatini çekmiştir. Modern İstanbul’un melankolik imgelerinde ev özel bir statü kazanmıştır. Bu dönemde önemli ahşap ev örneklerinin korunması için planlar yapılmıştır; ancak temel hedef bu mimari “tip”i kullanarak modern bir mimarlık anlayışı geliştirmektir.

74. Osmanlıcılık ve kolektif hafıza için bkz. Yılmaz Çolak, “Ottomanism vs. Kemalism: Collective Memory and Cultural Pluralism in 1990s Turkey”, *Middle Eastern Studies* 42, no. 4 (2006): 587-602.



4.6 Turing'in resmi yayınının kapağında restorasyon sonrası Soğukçeşme Sokak (1987).

1970'lere gelindiğinde hızlı kentleşmenin Avrupa'daki çoğu şehirde olduğu gibi İstanbul'da da şehrin tarihi merkezini yok edeceği korkusu, "ev" kavramının bir miras objesi olarak yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. Geleneksel ahşap evlerin miraslaşmasında şehrin eski evleri ve sokaklarıyla ilgili sergiler önemli bir rol oynamıştır. Kişisel bağlamda, kaybolmakta olan eski evleri kayıt altına almak, İstanbul tutkunları için mahalle ruhunun ortadan kalkmasını geciktirmeye yaramıştır. Kolektif bağlamda ise "kaybolan İstanbul"a duydukları sevgi ve ilgi ekseninde derneklerde bir araya gelenler için ahşap evlerin estetiğine duyulan hayranlık toplumsal olarak ayırıştırıcı, kendi kimliklerini tanımlayıcı bir sembole dönüş-

müştür. Evleri kent bağlamında (yani tekil bina olarak değil, konut dokusu içinde) koruma çağrıları, hükümet tarafından turizmi artırmak ve şehrin yoksul mahallelerini canlandırmak amacıyla dikkate alınmıştır.

Bu bölümde, Avrupa’da gelişen normların yerel bağlama uyarlanırken nasıl yeniden tanımlandığını göstermek için, 1970’lerde aktif olan birtakım önemli yerel aktörlerden, kurdukları derneklerden ve aralarındaki bağlardan bahsettim. Yirminci yüzyılın başındaki meslektaşlarıyla karşılaştırıldığında bu aktörler profesyonel gündemden uzak durmuşlardır; bu yüzden onlardan “tutkun” diye söz etmeyi tercih ediyorum. 1975’te gerçekleşen EAHY, 1976’da Türkev ve TAÇ’ın kurulmasının yanı sıra Turing’in tarihi eserleri korumayla ilgilenmeye başlamasında etkili olmuştur. EAHY toplantısından çıkan metin der ki: “Avrupa’nın mimari mirası kıtamızın ortak malıdır.” Ama İstanbul bazlı bu aktörler ve kurdukları dernekler miras objeleri olan evin ulusal karakterine önem vermiş ve onu korumak için ulusalcı nedenler göstermişlerdir. Avrupa’daki popüler miras koruma hareketi, karşı eğilimlere rağmen, bir nebze de olsa toplumsal eşitliği ve mirasın demokratikleşmesini sağlayıcı bir hareket iken, Türkiye’deki hareket paternalist (vesayetçi) ve hatta bir ölçüde seçkinci kalmıştır.

Şehrin kaybolan eski ev ve sokaklarına duyulan hayranlık ve ilgi, Osmanlı/Türk evinin miraslaşmasıyla sonuçlanmıştır. Bu süreç aynı zamanda kâr amaçlı gayrimenkul gelişimine karşı eleştiri görevi de görmüştür. İşin ironik yanı, yapılan restorasyon çalışmaları (Soğukçeşme Sokağı’nda olduğu gibi) orada yaşayanları evlerinden etmiştir. Sonuç olarak bu aktörlerin çabalarının etkisi yıllarca devam etmiş ve “ev” (Osmanlı ya da Türk evi olarak tanımlanmasına rağmen) Eski İstanbul düşlerinin temel öğelerinden biri haline gelmiştir. Bu imge günümüzde bile şehrin popüler medyada ve kentsel dönüşümle ilgili kamusal müzakerelerde nasıl temsil edildiğini etkilemektedir.

Şehri Modellemek

HALIÇ uzun süre boyunca endüstriyel kirlenmeden mustarip oldu; daha 1950’li yıllarda ıslah edilmesi konuşulmaya başlamıştı.¹ 1980’li yılların ikinci yarısında İstanbul Belediyesi Haliç’in kıyı şeridini dolduran mülklerin büyük çaplı ve hızlı istimlak ve yıkımını da kapsayan bir “temizlik” operasyonu gerçekleştirdi. Kıyı boyunda doldurmayla geri kazanılmış arazilere yeşil parklar yapıldıysa da bunlar faaliyet eksikliğinden ötürü تنها kaldı. Ardından belediye ve merkezi hükümet, Haliç çevresinde kültürel projeleri teşvik etti (bkz. Şekil 5.1). Bu projelerin çoğu tarihi endüstriyel yapıların restore edilip kültür kurumları olarak uyarlanarak yeniden kullanılmasına yönelikti. Miniatürk, Haliç çevresinde gerçekleşen ve kültürel kullanıma ağırlık veren kentsel yenilenme projelerinden biridir; diğerlerinden farkı, yeni yapılmış olması ve popüler kültüre hitap etmesidir.

Miniatürk Türkiye’nin ilk ülke temalı minyatür maket parkıdır. Daha önce 1989’da ünlü mimar Cengiz Bektaş, Bahariye Adaları’na İstanbul’un eğlence amaçlı minyatür (1/33 ölçekli) maketlerinin yerleştirilmesini önermiş, ama bu önerisi o zaman henüz sahil yenileme çalışmasının başında olan belediye tarafından kabul edilmemişti.² Miniatürk gayet başarılı olmuş; 2003’te açıldığı andan itibaren İstanbul’un popüler alanları arasında kendine yer bulmuştur. Rehberli İstanbul turları ve İstanbul ile ilgili basılı rehberler artık programlarında tanınmış tarihi anıtlarla birlikte Miniatürk’e de yer vermekte-

1. “Haliç’in Temizlenmesi İçin Proje Hazırlanıyor”, *Yeni İstanbul*, 30 Ocak 1957.

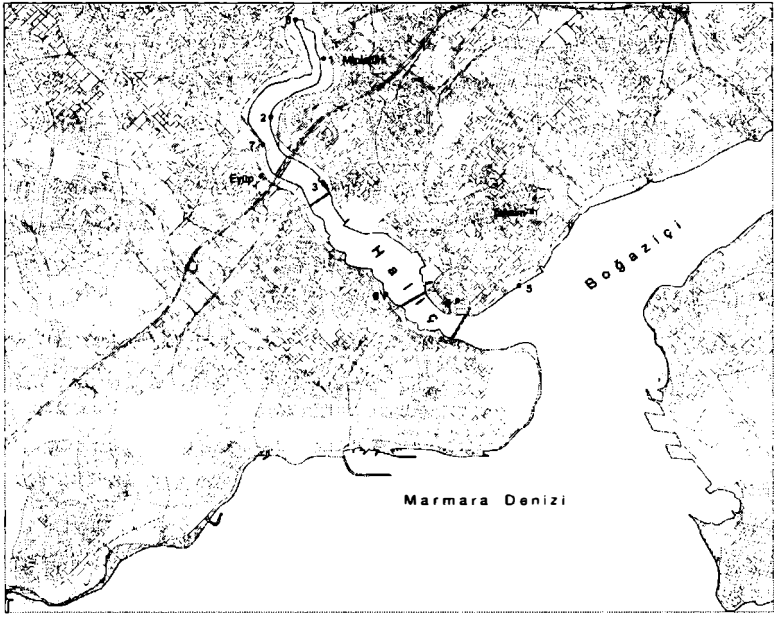
2. “Haliç Adalarına İstanbul Maketi”, *Cumhuriyet*, 20 Aralık 1989, s. 7.

dir. Basından gördüğü yoğun ve sürekli destek sayesinde ilk iki senenin sonunda toplam ziyaretçi sayısı iki milyonu aşmış ve bu etki-leyici sayı sergi alanının promosyonunda da sıkça dillendirilmiştir.

Miniatürk'ün başarısının en belirgin kanıtı, açılışını takiben başka şehirlerin de kendi minyatür parklarını yapmak istemesiydi: Örneğin Antalya'da ünlü mimar Emre Arolat'ın tasarımıyla "Mini-City" açıldı (2004-2017).³ Başarısının bir başka göstergesi de Miniatürk'ün herhangi bir muhalefete neden olmamasıdır. Bu özellikle diğer turizm odaklı küresel şehir projeleriyle kıyaslandığında belirginleşir: Örneğin Haydarpaşa Limanı, Galataport, Dubai Towers gibi kamu alanlarını özelleştirerek global sermayeye sunan "prestij" projeleri medya tarafından oldukça eleştirilmiş ve sivil toplum kuruluşları tarafından engellenmeye çalışılmıştır. Bahsi geçen üç proje de 2005 yılında duyurulmuş ve medyada geniş yer bulmuş; kamu değerlerini yabancı sermayeye pazarladıkları için sert tepkiler almıştır. Aksine, tarihi anıtlar bakım için yatırım beklerken, Miniatürk gibi yeni bir "hafıza alanının" inşa edilmesi için kamuya ait bir park alanının kullanılmasına, kamu kaynaklarının ayrılmasına pek kimse karşı çıkmamıştır. Ancak birkaç mimarlık eleştirmeni böyle yeni üretilen bir alanın hafıza üzerindeki etkilerini eleştirmiştir.⁴ Miniatürk, mimar Murat Uluğ tasarımıyla, İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin kültür alanındaki tesis ve etkinliklerini kurgulayıp yöneten Kültür A.Ş. tarafından kamu arazisine inşa edilmiştir. Kamusal olmayan sponsorların desteğiyle yapıldığı ifade edilse de, bir kültürel miras alanı olarak pazarlandığı ve sunulduğu için kamu ya-

3. "Minicity Açıldı", *Arkitera.com*, 31 Mayıs 2004, v3.arkitera.com/v1/haberler/2004/05/31/minicity2.htm (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2017); "Batman'a 'Miniatürk' Yapılacak", *Arkitera.com*, 21 Temmuz 2003, v3.arkitera.com/v1/haberler/2003/07/21/batman.htm (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2017). Antalya'nın 2004'te açılan mimari ödüllü tema parkı 2017'de yıkıldı.

4. Bkz. Oktay Ekinci, "Dünya Mirasında 'Miniatürk'!", *Cumhuriyet*, 15 Haziran 2003. Yeniden basım: Oktay Ekinci, *İstanbul'un "İslambol" On Yılı*, İstanbul: Anahtar, 2004, s. 53-5. Uğur Tanyeli, "Miniatürk", *Arredamento Mimarlık* no. 139 (Eylül 2001): 38. Bazı eleştirmenler ise Miniatürk örneği üzerinden açık hava müzesi tipolojisini yeniden irdelemişlerdir: Burçak Madran, "Açıkhava Mimarlık Müzeleri Disneyland mı, Miniatürk mü, Müze mi?" *Arredamento Mimarlık* no. 229 (2019): 48-69.



5.1 Haliç'in kıyısında yer alan kültür kurumları arasında belli başlıları şunlardır: Beyoğlu Belediyesi'nin Örnektepe mahallesinde kurulan Miniaturk (1); şehrin eski mezbahasının yerine yapılan Sötlüce (ya da Haliç) Kongre Merkezi (2); tarihi lengerhane binası (Osmanlı donanmasının çapa fabrikası) ve Hasköy tersanesine kurulmuş, ulaşım, endüstri ve iletişim alanlarına odaklı Rahmi Koç Müzesi (3); Karaköy Bankalar Caddesi'nde eski Osmanlı Bankası binasında sanat ve mimarlık için hem galeri hem de araştırma merkezi görevi gören SALT (4); Tophane'de deniz kenarındaki eski bir antrepoda bulunan İstanbul Modern (2018-2021 için bu müze Beyoğlu'nda geçici bir mekâna taşındı) (5); devlet tarafından işletilen eski tütün ve sigara fabrikasına kurulmuş Kadir Has Üniversitesi (6); Osmanlı dönemindeki fes fabrikasından uyarlanmış Feshane Uluslararası Fuar Kongre ve Kültür Merkezi (7); Bilgi Üniversitesi'nin Silahatağa'da şehrin ilk elektrik santrali kurulan kampüsü (8).

rarına bir proje olarak görülür.

İsminden de anlaşılacağı gibi, Miniaturk "minyatür bir Türkiye" sunar. Açık hava sergi alanında İstanbul ve Türkiye'nin tarihindeki önemlerinden dolayı seçilmiş tarihi mimari eserlerin 1/25 ölçekli maketleri belirgin olarak ayrı gruplanmış, bitişik alanlarda sergilenir. Bir mimari minyatürler sergisi olan Miniaturk gündelik hayatın kaçma olanağı sunar. Miniaturk'ü küresel kentin devasa yeni bi-

nalarının yanı sıra, ulus inşasının daha eski devasa binalarıyla da di-yalektik bir ilişki içinde değerlendirmek gerekir.

Bu bölümde 2003 yılında minyatür bir Türkiye'nin neden ortaya çıktığını ve nasıl siyasi spektrumun her yönünden olumlu tepki aldı-ğını irdeliyorum. Miniaturk'ün popüler tarih peyzajındaki yerini ve önemini anlayanın, İstanbul'daki diğer küresel şehir projelerine ve-rilen toplumsal tepkiyi de bir nebze aydınlatacağını öne sürüyorum. Ayrıca bu sergi alanının Türkiye siyasetinde bir dönüm noktasını – yani İslamcıların, antropolog Jenny B. White'in deyişiyle “yerli si-yasetin” anaakımlaşmasını– temsil ettiği söylenebilir (İslamcılık der-ken burada İslam'ın kişisel bir inanç meselesi değil, toplumsal ve si-yasi bir mesele olduğunu savunan farklı görüşlerin toplamından bah-sediyorum).⁵ Son olarak da Miniaturk, küreselleşen bir şehirde de-ğişen yurttaşlık ve ulusal kimlik anlayışına ışık tutuyor.

Bir Sergileme Tipinin Şeceresi

Dünyanın dört bir tarafında bolca bulunan minyatür tema parkları, bulundukları bağlamlar hakkında pek çok şey anlatır. Disneyland gibi özel işletmeler, ulusal deneyimin alametifarikası halini almış-lardır. Devlet güdümlü diğer örneklerde ise ülkeyle yurttaşları ara-sındaki ilişkiyi yeniden biçimlendirme yönünde daha açık bir çaba gözlemlenebilir. Sonuç olarak, açık hava (kültür) parkı geleneğinin tarihini, ulusal kimliğin dışavurumları için elverişli bir alan sunan on dokuzuncu yüzyıldaki uluslararası sergilere (dünya fuarlarına) kadar götürmek mümkündür.⁶

Siyasetbilimci Timothy Mitchell'a göre dünya fuarları, Avrupa-lılara dünyanın geri kalanının minyatür bir resmini çizmek için ya-ratılmıştı.⁷ Martin Heidegger'in “Dünya Resimleri Çağı” yazısın-

5. Jenny B. White, *Türkiye'de İslamcı Kitle Seferberliği: Yerli Siyaset Üzerine Bir Araştırma*, çev. Esen Türey, İstanbul: Oğlak, 2007.

6. Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londra: Routledge, 1995; Zeynep Çelik, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth Century World's Fairs*, Berkeley, CA: University of California Press, 1992; Edward N. Kaufman, “The Architectural Museum: From World's Fair to Restoration Village”, *Assemblage* 9 (1989): 20-39.

dan etkilenen Mitchell, temsillerin Batı'da yarattığı etkinin “dünyayı bir resim olarak kurmak”, yani nesneleştirmek olduğunu söyler. Bu temsil rejiminde serginin özel bir yeri vardır. Sergilendikleri yerdeki günlük hayattan kopuk, ada gibi bir ortamda, sömürgeleştirilmiş ülkelerin yapıları çevrelerinin “otantik” kopyalarıyla o topraklarda yaşayan insanların stereotipleri bir arada sergileniyordu. Mitchell ayrıca serginin bir kopya olarak oluşturulmaya çalışılmasına rağmen, gerçek dünyanın her zaman “serginin bir uzantısı olarak orada bulunduğu” dikkat çeker.⁸ Bu sergiler hakkında pek çok araştırma yayımlanmıştır, ama Miniatürk gibi minyatür parklar için emsal niteliği taşımalarıyla ilgili henüz o kadar kapsamlı çalışmalar yapılmamıştır.⁹ Sergiler sadece Batı'nın endüstriyel ürünleriyle Doğu'nun zanaatlarını karşılaştırmakla kalmayıp, Batı'nın o zamanki modernliğiyle endüstri öncesi geçmişini de karşılaştırmıştır. Bu tip tarihsel yeniden üretimler 1867 Paris Evrensel Sergisi'yle başlamıştır.¹⁰ Dikkat çekici diğer örnekler 1893 yılındaki Chicago Sergisi'nde “Eski Viyana” ve 1896 yılında Berlin Endüstriyel Sergisi'nde Almanya'nın 1650'lerdeki “Eski Berlin”i yeniden yarattığı kurulumdur. Katja Zelljadt'a göre modern Berlin'de yaratılan bu “Eski Berlin”, diğer Avrupa şehirlerine göre nispeten geç sanayileşmekte olan Berlin'in modernliğini vurgular.¹¹

Dünya fuarlarındaki sergiler, özellikle işçi sınıfından ziyaretçilerin orta sınıf davranışlarına özenip onları taklit etmelerini ve ulusal yurttaşlık ideallerini içselleştirmelerini sağlayan “sergi komp-

7. Timothy Mitchell, *Colonising Egypt*, Berkeley, CA: University of California Press, 1991, s. 1-33; Türkçesi: *Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi*, çev. Zeynep Altok, İstanbul: İletişim, 2001.

8. A.g.y.

9. Bu tip parklar daha ziyade antropologlar tarafından ele alınmıştır. Ama bu bölümün ilk versiyonu 2006'da *Traditional Dwellings and Settlements Review*'de yayımlandığından beri, Miniatürk'ü konu alan birçok mimarlık tezi ve yayını çıktı. Diğer ülkelerdeki ülke temalı minyatür parklar da son on yılda mimarlık araştırmacılarının ilgisini çekmeye başladı. İpek Türeli, “Modeling Citizenship in Turkey's Miniature Park”, *Traditional Dwellings and Settlements Review* 17, no. 2 (2006): 55-69, www.jstor.org/stable/41758315.

10. Çelik, *Displaying the Orient*, s. 142.

11. Katja Zelljadt, “Presenting and Consuming the Past, Old Berlin at the Industrial Exhibition of 1896”, *Journal of Urban History* 31, no. 3 (2005): 306-13.

leksinin” bir parçasını oluşturunyorlardı.¹² On dokuzuncu yüzyılın sonunda ortaya çıkan açık hava müzesi tipolojisi, fuar sergilerindeki geçici ortamları kalıcı kurulumlara çevirme çabası olarak görülebilir. Açık hava müzeleri, yok olduğu farz olunan geleneksel hayatın dondurulup saklanması amaçlıyordu. Stockholm’deki Skansen (1891) bu tip müzelerin ilk örneği kabul edilir. Müzede İsveç’in farklı yerlerinden koparıp yeniden inşa edilmiş gerçek çiftlik evleri sergilenir. Sadece farklı bölgeleri değil, aynı zamanda farklı zaman dilimlerini de temsil ettiği söylenen evler, başkente getirilip yan yana konarak zamansız ve değişmeyen bir halk yaşamı imgesi yaratmıştır.¹³ Anlaşılır ve nostaljik bir ulusal kimliği satabilmek için Skansen “Minyatür İsveç” olarak pazarlanmıştır. Tony Bennett’a göre on dokuzuncu yüzyıldaki ulusal müzeler ile kırsal kesimdeki halkın hayatını, folkloru belgeleyen Skansen tarzı açık hava müzeleri arasındaki önemli bir fark, birincisinin temsil ettiği yaşamda alt sınıfların bulunmaması, ikincisinin ise halkın hafızasını yeniden biçimlendirerek oluşturulmuş olmasıdır.¹⁴ Bir diğer önemli özellik de iç mekânla dış mekân arasındaki ilişkidir. Mimarlık tarihçisi Patricia Morton’a göre dünya fuarlarında iç mekânla dış mekân arasındaki ayrım, serginin pedagojisinin temelini oluşturunuyordu.¹⁵ Aksine Skansen gibi açık hava müzelerinde binalar hem iç hem de dış mekân olabilmektedir – bazı model binaların içine girip, bazen canlı bazen cansız mankenlerin bulunduğu iç mekânları da deneyimlemek mümkündür.

Günümüzdeki minyatür parklar simülasyonda bir adım daha ileri gider: Skansen gibi açık hava müzeleri yaşanmış (genelde kaybolmakta olan kırsal) bir ortama benzemeye çalışırken, minyatür parklar yeni yapılmış objeleri hiçbir şekilde aslına uygunluk kaygısı

12. Bennett, “The Exhibitionary Complex”, *The Birth of the Museum*, s. 59-88.

13. “Açık Hava Müzesi”nin resmi sitesi, www.skansen.se/eng/. Ayrıca bkz. Mark Sandberg, *Living Pictures, Missing Persons: Mannequins, Museums, and Modernity*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003.

14. Bennett, *The Birth of the Museum*, s. 118.

15. Patricia Morton, *Hybrids of Modernities: Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2000.

olmadan sergiler. Ve bu objeleri sadece dış görünüş olarak sunarlar. Parkın kimin olduğu ve kim tarafından işletildiği, ölçeği, maddiyatı, organizasyonu ve sergilenen objelerin düzeni ziyaretçilerin deneyimini etkileyen diğer unsurlardır.¹⁶ Bu tip parklar, farklı tasarım öğeleri sayesinde, eğlence kisvesi altında, belli bir siyasi görüşü öne çıkarmak ya da yurttaşlara belli bir ulusal kimlik duygusu aşılamak için kullanılabilir. ¹⁷

Günümüzde ülke temalı minyatür parkları (örneğin Miniatürk, Hollanda Lahey'deki Madurodam, Brüksel'deki Mini Avrupa, Jakarta'daki Güzel Endonezya Minyatür Parkı ya da Şenzen'deki Muhteşem Çin) üreticilerinin (artan bir şekilde devlet teşebbüslerinin) ülkelerinin nasıl olmasını istediklerini gösterir.¹⁷ Amaçları ulus-devleti temsil edip yurttaşlarını devletin cömertliğine inanmaya davet etmektir. Özellikle yeni ulus-devletlerin modern başkentlerindeki açık hava müzeleri, bir ideolojiyi temsil etmek bakımından anıtsal kongre binalarıyla benzer bir etki yaratır. Ankara gibi şehirler ve oradaki bazı anıtsal binalar, ulus-devletin otoritesini sergileme ve meşrulaştırma amacı taşır. “Devasa” ölçeklerinin arkasındaki niyet, yurttaşları sosyalleştirerek, sunulan ulusal anlatıyı içselleştirmeye yönlendirmektir.¹⁸ Ulusal minyatür parkları ise çok daha farklı bir mekânsal teknik paleti kullanır: simülasyon ve minyatürleştirme.

Minyatür olan ile devasa olan birbirinden farklı etkiler yaratır. Minyatür üzerine kafa yoran ilk modern zaman düşünürlerinden biri Edmund Burke'tür. On sekizinci yüzyıl ortasında yazan Burke yüce olanı büyük nesnelerle ve acıdan doğan bir hayranlıkla, güzel olanı ise küçük sevgi ve haz nesneleriyle ilişkilendirir.¹⁹

Anıtsal projeler ulus inşası sırasında yüce olanın düzeninde yer

16. Shelly Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley, CA: University of California Press, 1998, s. 199.

17. Ann Anagnost, *National Past-Times: Narrative, Representation, and Power in Modern China*, Durham, NC: Duke University Press, 1997.

18. Lawrence J. Vale, *Architecture, Power, and National Identity*, New Haven, CT: Yale University Press, 1992.

19. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful* (1757), haz. James T. Boulton, Londra: Routledge Classics, 2008; Türkçesi: *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, çev. Barış Gümüşbaş, Ankara: BilgeSu, 2008.

alırken, içinde bulunduğumuz neoliberal çağda, uluslararası yatırım çekmek için yapılan prestij projeleri takriben Burke'ün yücelik kavramına denk gelir. Bunun çarpıcı bir örneği (daha önce değindiğim) 2005 yılında Dubai Properties tarafından İstanbul'da Levent-Maslak merkezi iş alanı (MİA) aksında yapılması önerilen, burgulu iki kuleden oluşan Dubai Towers tartışmasıdır. Bu proje gerçekleşmedi, ama projenin tanıtım kampanyası hararetli tepki ve tartışmalara neden oldu. Tartışmaların yükselmesinde, burju kuleleri temsil etmek üzere bilgisayar klavyelerinden kahve fincanlarına kadar küçük günlük nesnelerin bilgisayar ortamında üretilmiş, rahatsız edici bir şekilde burulmuş imgelerine yer verilen tam sayfa reklamların büyük rolü oldu. Kulelerin “yenilikçi” biçimini tanıtmak üzere tasarlanan bu tam sayfa imgeler kasıtsız ve ironik bir biçimde toplumsal tepkiyi artırdı. Belediyenin devlete ait araziye hibe etmesine yönelik eleştiriler ve anlaşma aleyhine açılan davalar neticesinde yatırımcı şirket projeden çekildi, ama bu proje gerçekleşmese de son on beş yılda İstanbul'un silueti çeşitli şekillerde kulelerle doldu. Ülke temalı bir minyatür parkın popülerliğini tek başına irdelemek yerine böyle tartışmalarla ilişkilendirmek gerekli.

Ülke temalı bir minyatür park yorumlaması “kolay” bir minyatür değildir. Susan Stewart'ın minyatür ve devasa olana ilişkin tartışması, bu ikisinin yarattığı öznel etkileri tanımlaması bakımından faydalıdır.²⁰ Stewart'a göre minyatür genelde özel koleksiyonla özdeşleştirilirken, devasa olan kamuyla ilişkilendirilir. Devasa olan otoriteyi –sözelimi devleti, erilliği ve dışsallığı– temsil eder ve hareket halindeyken ancak kısmi olarak deneyimlenir. Diğer taraftan, minyatür popüler, dişiliği, içselliği temsil eder ve zamanda donmuş soyut bir mekân olarak deneyimlenir. Minyatür tren yolları gibi nesnelerin albenisi kısmen çocukluk çağına ve sanayi öncesi tarihe (yabancılaşmış emektense zanaatkârlığa özgü emeğe) duyulan nostaljiden kaynaklanır. Ne var ki, devasa ile minyatür arasında kurduğumuz türden açık bir ikiliği minyatür tema parklarına uygulamak güçtür.

20. Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, NC: Duke University Press, 1993.

Devasa muadilleri gibi, Miniaturk ve benzeri ulusal tema parkları da hareket halinde deneyimlenmek için tasarlanmıştır. Dolayısıyla ziyaretçi bir yandan etrafını çevreleyen maketlerin arasında yürürken, diğer yandan onlara yukarıdan egemen bir bakış açısıyla bakma ayrıcalığına sahiptir.²¹ Stewart etrafı çevrili dünyanın, izleyicinin içselliğini pekiştirdiğini öne sürer: “Çevrelenmiş dünyanın içselliği ona bakanın içselliğini somutlaştırma eğilimindedir.”²² Dolayısıyla minyatür parkın yurttaşlara cazip gelmesinin nedenlerinden biri, uluslarının tamamını saf ve mükemmel bir “ada” olarak hayal etmelerine yardımcı olması olabilir. Bu korunaklı alanda minyatür park ziyaretçilerini muktedir kılmaktadır. Onları adeta modernist bir şehir plancısının kuşbakışı görüşünü benimsemeye iter; önceden belirlenmiş bir patika ve sıra olmasına rağmen, maketin ziyaretçiyle olan ilişkisi sayesinde ziyaretçi istediği maketlere daha fazla zaman ayırarak, istediklerini atlayarak, isterse geri dönerek kendi yolunu çizebilir. Ancak patikalar sosyal ortamlar olduğundan, bu “düzenleme” çalışması genelde diğer ziyaretçilerin sayısı, tercihleri ve oluşturdukları kalabalıklardan etkilenir.

Miniaturk’ün Mimari Tasarımı

Miniaturk Haliç kıyısında, Beyoğlu Belediyesi’ne bağlı Örnektepe mahallesindedir. İlk olarak Haliç’te yapılacak bir yerel canlandırma projesinin parçası olarak düşünülmüştür.²³ Aynı zamanda belediye yetkilileri tarafından İstanbul’u bir “küresel marka” yapma projesinin parçası olarak sunulmuştur.²⁴ 1970’lerin sonundan beri turizmin bütün dünyada artması sonucu, farklı turistik yerler birbirleriyle yarışabilmek için “tema” ögesini kullanmaya başladı.²⁵ Ülkeler kendilerini mutlaka görülecek bir hedef müzeye çevirebilmek için re-

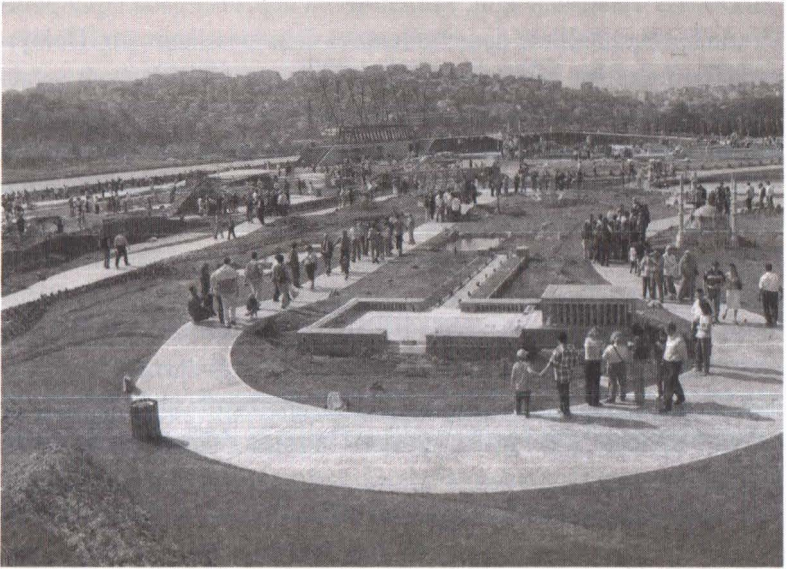
21. Errington, s. 194-98.

22. Stewart, s. 64.

23. Dikmen Bezmez, “The Politics of Urban Waterfront Regeneration: The Case of Haliç (the Golden Horn), Istanbul”, *International Journal of Urban and Regional Research* 32, no. 4 (2008): 815-40.

24. Cengiz Özdemir, *Faaliyet Raporu 2002*, İstanbul: Kültür A.Ş., 2003, s. 8.

25. Mark Gottdiener, *The Theming of America: Dreams, Media Fantasies, and Themed Environments*, Boulder, CO: Westview Press, 2001.



5.2 Ziyaretçiler giriş ücretini ödedikten sonra yükseltilmiş bir terasa geçerek buradan sergi alanına ilk defa tepeden bakar.
Ömer Faruk Şen'in fotoğrafı.

simler, ikonlar ve reklam kampanyaları yaratıyorlar.²⁶ Pazarlamada kolay tanınan sembol ve resimlere ihtiyaç duyulduğundan, ülke temalı minyatür parklar ülkeleri pazarlamak için idealdir. Dolayısıyla Miniaturk'un amacı yurttaşlara bir ülke ideali sunarken yabancı turistlere de pazarlanabilecek bir Türkiye imajı yaratmaktır.

Miniaturk, içinde bulunduğu fiziksel çevreden soyutlanmak üzere tasarlanmıştır. Kurulduğu arazi parçası İmrahor Caddesi ile Haliç arasında kalan, deniz dolgusuyla kazanılmış park alanındadır. Projenin mimarı Uluğ, parkı tasarlarken “masalsı” bir ortam yaratmak istediklerini söylemiştir.²⁷ Parkı çevreleyen yüksek duvar sayesinde yaya seviyesinde veya araç içinde caddeden geçerken dışarıdan içerisi görünmez ve giriş sekansı sokağa değil otoparka ba-

26. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley, CA: University of California Press, 1998.

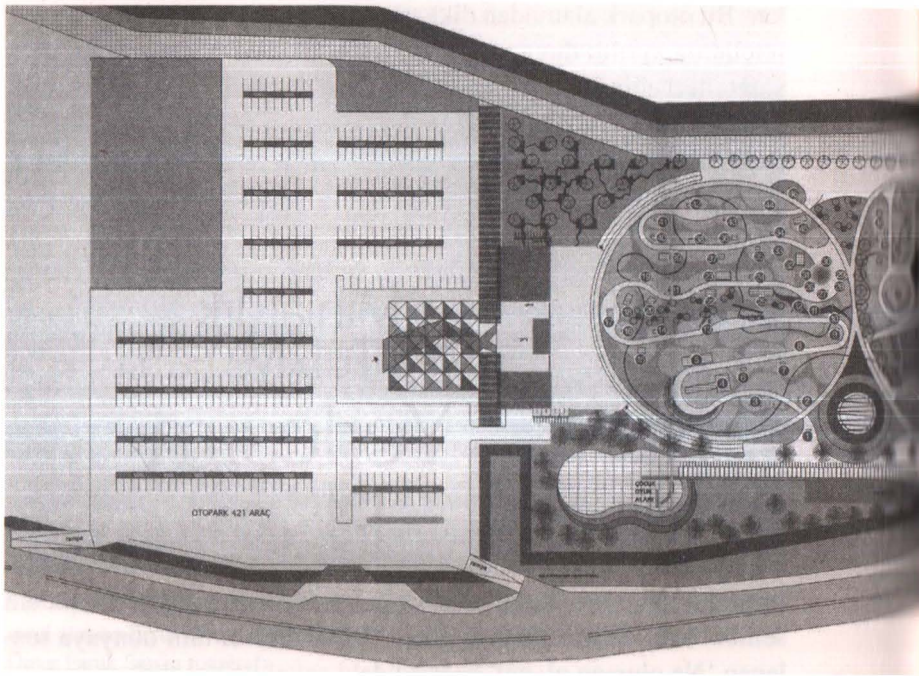
27. Murat Uluğ, “Miniaturk”, *Yapı*, no. 262 (2003): 71-75; Uluğ, “Miniaturk”, *Arredamento Mimarlık*, no. 139, (2001): 38-39. Yazarın röportajı, 2 Kasım 2005.

kar. Bu otopark alanından dikkatle tasarlanmış kontrollü giriş ziyaretçilerde ayrılık duygusunu pekiştirir. İlk olarak giriş rampası ziyaretçileri eğimli bir bahçe düzenlemesi üzerinden yükseltilmiş geniş bir terasa götürür. Giriş binası, yönetim ile ticari tesisleri, bir restoran ve mağazayı, bilet gişesini ve seyir terasını içerir. Ziyaretçiler, giriş ücretini ödeyip turnikelerden geçtikten sonra ulaştıkları noktadan ana sergi alanını ilk defa görebilirler (bkz. Şekil 5.2). Bu yükseltilmiş terastan sergi alanının tamamını seyredebilir ya da iki yanlarındaki simetrik rampadan birini kullanarak zemin seviyesindeki yürüme yoluna inebilirler. Zemin seviyesindeki ana sergi alanı, dairesel yürüme yollarıyla kabaca ikiye bölünmüştür, aralarında da maketlerin sergilendiği daha dar ve kıvrımlı patikalar vardır (bkz. Şekil 5.3).

Otoyol tarafında yer alan, sağdaki rampayı takip eden ziyaretçiler zemindeki ana sergi seviyesine inince ilk olarak Mevlana Türbesi'nin (1274) maketini görürler. Ziyaretçilere sunulan broşüre göre parka gelenleri karşılaması için bu anıtın seçilmesinin nedeni semboliktir. Resmi ifadeye göre: "Mevlana'nın tüm dünyaya seslenen 'Ne olursan ol, gel' çağrısındaki sevgi ve hoşgörü nedeniyle, Anadolu ve çevresindeki çokkültürlülüğün eseri olan Miniaturk'te ziyaretçileri karşılayan ilk eserdir."

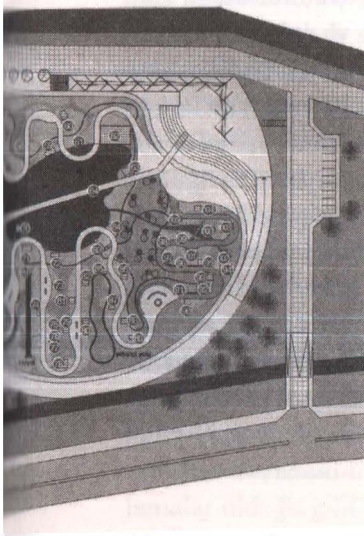
Miniaturk'te gösterilmek üzere seçilen maketlerin çokkültürlülük mesajı vermeyi amaçladığını görmemek mümkün değildir. Sergideki ikinci maket 1568 ve 1575 yılları arasında Edirne'de inşa edilen Selimiye Camii, üçüncüsü ise Anıtkabir'dir (1944-53). Modelenen binalardaki çeşitliliğin aynı zamanda Türkiye'nin kültürel zenginliğini de yansıtmayı hedeflenmektedir. Ziyaretçilere, maketler seçilirken kullanılan kriterlerin özgünlük ve temsil kabiliyeti olduğu söylenmektedir.²⁸

28. Anıtların seçilmesiyle ilgili resmi açıklama şöyledir: "Miniaturk'te yer alan eserler, inşa edildikleri çağın özelliklerini sergileyen, binlerce yıllık ağır istila, savaş ve yıkıma tanık olan bir ülkenin kültürünü ve sanatını yansıtan eserlerdir. Bunlar, sırf daha önce gelenler tarafından yaratıldıkları için yok edilmek yerine korunan, onarılan ve sevilen eserlerdir." "The Selection of Models", *The Showcase of Turkey, Miniaturk, The Story of How It Came to Be*, İstanbul: Kültür A.Ş., 2003, s. 27 (yazarın İngilizce broşürden çevirisi).



Miniaturk'te ana sergi alanının, İstanbul'u Türkiye'den ayıran dairesel iki bölüm şeklinde düzenlenmesi ilgi çekicidir – bu bölümlerden girişe daha yakın olanı Anadolu'daki, diğeri ise İstanbul'daki eserlere ayrılmıştır. İstanbul kısmı Boğaz'ı temsil eden bir göletin etrafında düzenlenmiştir. Ziyaretçilerin üzerinde yürüyebildiği minyatür Boğaz Köprüsü, göletin üzerinden geçip parkın arka ucundaki küçük sergi ve servis binasının terasındaki restorana uzanır. Bu bina, sergi alanına doğru amfi düzeninde merdivenleriyle konser gibi özel etkinlikler için de kullanılır. İç mekânda ise hizmet alanları ve müzik eşliğinde Kurtuluş Savaşı'nı canlandıran mini figürlerin oluşturduğu "Panorama Zafer Müzesi" bulunur. Sonraki yıllarda parka "Flyride Chopper Tour" simülasyonu gibi başka ataksyonlar da eklenmiştir. Buradaki incelememi açık hava alanlarıyla ve ilk açıldığı yıllardaki maket düzeniyle sınırlı tutacağım.

İstanbul ve Anadolu'daki yapılara ayrılmış olan dairesel iki sergi bölümünün dışında, parkın Haliç'e bakan kısmında (ilk açıldığı



53 Miniatürk'ün maket üreticilerinden maket sipariş etmek için hazırladığı plan. *Miniatürk, Mini Türkiye Parkı Sponsorluk Rehberi* (Kültür A.Ş., 2002).

yıllarda) “Osmanlı Coğrafyası” (İngilizce rehberde ise “Yurtdışı Eserleri”) diye adlandırılan üçüncü bir kısım vardır. Buradaki maketler günümüz Türkiye’si sınırları dışında kalan Mekke’deki Ecyad Kalesi, Kudüs’teki Kubbetü’s-Sahra ve Bosna Hersek’teki Mostar Köprüsü gibi mimari eserleri temsil eder. Tanıtım yayınlarında belirtildiğine göre bu eserlerin seçilme nedeni Osmanlı zamanında inşa edilmiş ya da restore edilmiş olmalarıdır. Bu üçüncü gruptaki maketlerle Türkiye’nin yalnızca bugün ülke sınırları içinde kalan çeşitli kültürlerin değil, geçmişte Osmanlı İmparatorluğu’nun daha geniş idari yelpazesi içinde yer almış olanların da kıymetini bildiği gösterilmeye çalışılmıştır.

Genel olarak, maketler eserlerin günümüzdeki koşullarını tutarlı bir şekilde simüle etmemektedir. Bazıları bugün var olan yapıların minyatürleştirilmiş kopyaları olarak kabul edilebilirken, bazıları referanslarının restorasyonu, diğerleri ise restitüsyonu olarak kabul edilebilir. Çoğu bina ve alan simgesel anlamlarından arındırılmış

bir şekilde modellenmiştir; aralarında ait oldukları, hizmet verdikleri cemaatlere göre bir ayrıştırma kesinlikle yoktur. Bazı maketler halihazırda kullanılmakta olan binaları temsil ederken, bazı maketlerin temsil ettikleri eserler günümüze ulaşmamıştır. En şaşırtıcı olan da, maketlerin çoğunun bulundukları orijinal kentsel bağlamdan soyutlanmış olmalarıdır. İstanbul’da aslında birbirinin hemen bitişiğinde yer alan binaların maketleri bile birbirlerinden koparılıp ayrılmıştır. Bunun en çarpıcı örnekleri Dolmabahçe ve Sultanahmet bölgeleridir. Dolmabahçe’de saat kulesi ile saray, Sultanahmet’te ise Sultanahmet Camii, Ayasofya, Topkapı Sarayı ve Yerebatan Sarnıcı, birbiriyle iç içe geçmiş kentsel bağamlar içindedir. Oysa Minia-

türk'te bu yapılar birbirlerine yakınlıkları hesaba katılmadan konumlandırılmıştır.

Miniatürk'ün temel amacı söylendiği gibi çokkültürlülüğü yansıtmak olsa, günümüz İstanbulu'nun kompleks ve çokkatmanlı dokusunu yansıtmak üzere Taksim Meydanı seçilebilirdi. Sadece meydanın kendisi AKM, Cumhuriyet Anıtı (1928) ve Osmanlı'da su taksim etmek için kullanılan su maksemi gibi yapılara evsahipliği yaparken, çevresindeki önemli yapıların arasında da Aya Triada Rum Ortodoks Kilisesi (1882) ve Fransız Konsolosluğu (eski Veba Hastanesi, 1719) sayılabilir. Miniatürk'te ise bunlardan yalnızca Cumhuriyet Anıtı (Taksim Anıtı adı altında), o da çevresel ve sosyal bağlamından arındırılmış bir şekilde modellenmiştir. Resmi ve toplumsal bağlamlarıyla olan ilişkilerinin ortadan kaldırılması, özgün binaları “doğallaştırma” (etkisizleştirme, nötralize etme) etkisi yaratır. Bunun bir diğer etkisi de Cumhuriyet ve Osmanlı dönemlerinin temsilleri arasında gerilim yaratmaktır. Ama bir mutabakata da ancak gerilim ve çekişmeler yoluyla varılabilir.

Miniatürk'ün Siyasi Bağlamı

Tema parkları hakkındaki literatür, bu ortamları –Benedict Anderson'ın “hayali cemaatler” diye tanımlandığı– birbirini tanımayan insanların kendilerini bir ulus olarak hayal etmelerindeki etkisi açısından matbaanın vârisi olarak sunar.²⁹ Ülke bu mekânlarda haritalanarak, tüketim yoluyla yeniden üretilir. Ülke temalı minyatür tema parklarının farklı tasarımları nedeniyle bu haritalama farklı biçimlerde somutlaştırılır. Örneğin Güzel Endonezya kendi hayali ülkesini resmi coğrafi bölgelere göre düzenler. Dolayısıyla Endonezya'daki her idari bölge bir binada modellenir, binaların ortasındaki suni gölün üstünde de Endonezya Takımadaları şeklinde yapay adalar bulunur.³⁰ Muhteşem Çin'deki alanlar ise gerçek coğrafi konumlarına göre yerleştirilmiş, ama gerçek ölçeklerine sadık kalınmamıştır. Parkın genel planı Çin'in kara sınırlarını andırır.³¹

29. Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, Metis, 1993; Anagnost, *National Past-Times*.

Resmi beyanata göre, Miniatürk'ün yapımında Lahey'deki Madurodam model alınmıştır. Ne var ki, bir karşılaştırma yapılırken iki park arasındaki benzerliğin, ikisinde de 1/25 ölçekli maketler kullanılmasının pek de ötesine gitmediği görülür. Madurodam'ın temel iddiası Hollanda'nın mimari tarihini bütünüyle sunmaktır. Bu amaç doğrultusunda parka ortaçağdaki çekirdeğinden yelpaze şeklinde dışarı doğru büyümüş bir şehir biçimi verilmiştir. Miniatürk'te ülke toprağının izdüşümsel şekline herhangi bir biçimsel atıf olmadığı gibi, alanın planı yapılırken büyüme ihtimali de göz önünde bulundurulmamıştır. Sergi alanının, 2003 tarihli ziyaretçi rehberi listesinde (otuz ikisi İstanbul'dan, otuz biri Anadolu'dan, sekizi de yurtdışından olmak üzere) yetmiş beş maket bulunmaktadır; 2010'da hazırlanan web sitesinde sayı yüz beşe çıkmıştır. Zaman içinde eklenen maketlerle birlikte maketlerin toplam sayısı ve birbirine yakınlığı artmış, sergi alanı sıkışmış ve mekân deneyimi dönüşüme uğramıştır. Bununla birlikte, park genelindeki sınırlar ve tematik gruplamalar olduğu gibi bırakılmıştır.

Ülkenin bütün olarak görülebileceği, etrafı çevrili bir minyatür park oluşturma kararının bir bakıma Türkiye'nin geleceği konusunda duyulan endişelere bir cevap olduğunu düşünmek mümkün. Başka yerlerde olduğu gibi, Türkiye'de de ulusal birlik uzun süredir kolektif bir paranoya kaynağı olagelmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nı takiben, Soğuk Savaş politikaları ulusal egemenlikle ilişkili korkuları beslemiş; 1990'lı yılların başından bu yana Balkanlar ve Ortadoğu'daki ayrılıkçı hareketler ve şiddetli gelişmeler bu tür korkuları daha da azdırmıştır. Dolayısıyla, yurtdışında İslamcı ve Kürtçü hareketle-

30. Güzel Endonezya Minyatür Parkı (Taman Mini Indonesia Indah) ile ilgili daha fazla bilgi için bkz. Michael Hitchcock, "Tourism, Taman Mini, and National Identity", *Indonesia and the Malay World* 26, no. 75 (1998): 124-35; John Pemberton, "Recollections from 'Beautiful Indonesia': Somewhere Beyond the Post-Modern", *Public Culture* 6, no. 2 (1994): 241-62; James T. Siegel, *Fetish, Recognition, Revolution*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997, s. 3-5; Abidin Kusno, *Behind the Postcolonial: Architecture, Urban Space, and Political Cultures in Indonesia*, New York: Routledge, 2000, s. 74-78; Errington, *The Death of Authentic Primitive Art*, s. 194-98.

31. Muhteşem Çin (Splendid China) hakkında daha fazla bilgi için bkz. Anagnost, *National Past-Times*.

rin yükselişi bir toplumsal adalet ve demokrasi çağrısından ziyade, ulusal egemenliğe yönelik bir tehdit sayılmıştır.

İki temel gözlem, Miniaturk'un bu gibi endişelere cevap veriyor olabileceği fikrini pekiştirir. İmge düzeyinde düşünüldüğünde, Miniaturk toplumsal uyumun muğlak bir resmini çizmek suretiyle tarihi yeniden düzenler. Üretim düzeyindeyse, park yerel ve merkezi yönetimlerin ülke ve şehre yönelik ortak siyasi bakışının gerek niteliğinin gerekse etkililiğinin sergileneceği bir vitrin oluşturur.

Parkta sunulan tarih versiyonu ziyaretçilerin, diğer faktörlerin yanı sıra kişisel geçmiş ve siyasi bağlamın da etkisi altında olan "bakış konumları"na göre farklı okumalara açıktır. Ayrıca parkın yapımında yer alanlar da onun amacını birbirinden farklı şekillerde yorumlayabilmektedir. Neticede, parkın biçimi bir dizi politikacı, yönetici, tasarımcı, mühendis, mimar, danışman ve sponsor arasındaki müzakereyi somutlaştırır. Yorum düzeyindeki bu muğlaklıklara rağmen, Miniaturk gerek reklamlar gerekse fısıltı gazetesi yoluyla başarılı bir şekilde tanıtılmıştır. Yerel dergi ve gazetelerde makaleler yazılmış, şehrin turizm ve mimarlık rehberlerinde yazılar yayımlanmış, parkın görüntüleri (Kültür A.Ş. tarafından) reklam panolarına asılmıştır.

İşin içinde bu kadar çok aktör ve böyle geniş çaplı bir yayın alanı olunca, parkın tasarımı ve hayata geçirilişi konusunda belli anlaşmazlıkların su yüzüne çıkması anlaşılabilir bir şeydir. Bu yüzden birden fazla açılış töreni yapılmıştır. Miniaturk önce 23 Nisan 2003'te, ardından dönemin başbakanı Erdoğan tarafından 2 Mayıs 2003'te ve son olarak da İstanbul'un fethinin 550. yıl dönümü vesilesiyle yine dönemin belediye başkanı Müfit Gürtuna tarafından olmak üzere üç kere açılmıştır.³² Miniaturk'un resmi yayınlarında mimarın adına pek yer verilmemiştir, mimar da kendi tasarım çizimlerini mimarlık dergilerinde projede görev alan siyasi aktörlere atıfta bulunmadan yayımlatmıştır.

İlk açılışın Cumhuriyet'in resmi takviminde "Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı"na rastlaması manidardır. Ulusal egemenliğin bir çocuk bayramıyla birleştirildiği bu tarih, egemenliğin muhafa-

zasının çocukları da ilgilendiren bir mesele olması gerektiğini ima etmekle kalmaz, yetişkin yurttaşlara da devlet karşısında çocuk rolü verir. İstanbul'un fethinin yıl dönümü olan 29 Mayıs ise, bunun aksine, Cumhuriyet'in resmi takviminde yer almadığı halde, yerel düzeyde asgari resmi katılımı kutlanır. Miniatürk'ün Belediye Başkanı Gürtuna tarafından bir fetih anma projesi olarak pazarlanmasını ulusal tarih konusundaki genel tartışmalarla bağlantılı değerlendirmek gerekir.

Cumhuriyet tarihi 23 Nisan, 19 Mayıs ve 29 Ekim gibi tarihlerle anıldığından, İslamcı sivil toplumda ve benzer muhafazakâr yönelimli siyasi partilerde Türkiye'nin Osmanlı'ya dayanan geçmişinden önemli olayların anıldığı alternatif günler bulma ihtiyacı baş göstermiştir. Bu anma törenlerinin çoğalmasıyla, kendini "Kemalizm" le ve onun sekülerizm öğretisiyle özdeşleştiren yurttaşlar arasında Cumhuriyet'in ilk günlerine yönelik bir nostalji gelişmiştir. Esra Özyürek ve Kimberly Hart erken Cumhuriyet döneminin hatırlanmasına ve siyasetin neoliberal özelleştirme ve piyasa sembolizmi doğrultusunda özelleştirilmesine aracılık eden çeşitli stratejilerde, Atatürk sembollerinin "minyatürleştirilmesi", metalaştırılmasını ve tüketilmesini gözlemlemişlerdir.³³ Özyürek'e göre 1990'larda erken Cumhuriyet döneminin Kemalist ve İslamcı versiyonları rekabet içinde olmakla beraber, benzer şekilde homojen ve hâkim anlatılar üretmişlerdir.³⁴

Birbiriyle rekabet halindeki anma programlarının perde arkasında, ulusalcı resmi tarihin Osmanlı'nın icraatlarını tanıma konusundaki gönülsüzlüğünün de payı vardır. Cumhuriyet bilhassa ilk kurulduğu yıllarda kendini eski, İslami, "Doğulu" Osmanlı İmparatorluğu'yla karşıtlık içinde yüzü Batı'ya dönük, seküler bir ulus-devlet olarak kanıtlama çabasına girmiştir. Fetihleri anma törenlerini önemsememek yoluyla da, Osmanlı Türklerinin Avrupa'da rakip bir güç olduğu bir geçmişin anılarını canlandırarak "Avrupalı kulübü"

33. Kimberly Hart, "Images and Aftermaths: The Use and Contextualization of Atatürk Imagery in Political Debates in Turkey", *Political and Legal Anthropology* 22, no. 1 (1999): 66-84; Esra Özyürek, *Modernlik Nostaljisi: Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayatta Siyaset*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yay., 2008.

34. A.g.y.

nü hayal kırıklığına uğratmaktan kaçınılmaya çalışılmıştır. Buna karşılık yerel yönetimdeki “İslamcılar” tam da seküler kurumlaşmadan ötürü ve buna tepki olarak yeni-Osmanlıcı nostaljiye yönelmişlerdir. Osmanlılar bilinçli bir şekilde çokkültürlü bir toplumu teşvik etmiş, bunun yanında İslam liderliğine de sahip çıkmışlardır. Bunun aksine, erken Cumhuriyet dönemi (1923-50) dinin aleniye dökülmesini reddetmiştir. Yeni kurulan Türk Devleti büyük çeşitlilik barındıran bir halktan homojen bir ulusal kimlik üreterek (etnisite yerine) yurttaşlık esaslı ulusçuluğu teşvik etmiş, fakat eninde sonunda çoğunluğun dilini (Türkçe) ve dinini (Müslümanlık) dayatmıştır.³⁵ Bu doğrultuda yurttaşlık, bireyin ulus-devlete karşı vazifelerini kendi haklarından üstün tutmasını vurgulamıştır.³⁶ Gelgelelim, 1980’lerde yapılan piyasa reformları, 1990’lardaki siyasi liberalleşme ve 2000’lerin başında devreye giren AB’ye katılım süreci, kabul gören yurttaşlık, ulusal kimlik normlarının ve bunlar arasında kurulan denkleğin yeniden değerlendirilmesine katkıda bulunmuştur.

Devletle yurttaş arasındaki bu ilişki belki de hiçbir yerde Anıtkabir’in konumlandırılış ve tasarımındaki kadar mekânsal bir ifadeye kavuşmaz. Mozole Atatürk’ün ölümü üzerine başkent Ankara’yı süsleyen görkemli bir tepeye inşa edilmiştir. Yapının çeşitli özelliklerinde erken Cumhuriyet döneminin yurttaşla ulus-devlet arasındaki doğru ilişkiye dair ideallerini somutlaştırma ve tanımlama çabaları görülür.³⁷ Anıtkabir inşa edildiği günden beri Türkiye’nin resmi milliyetçi “hac” yeri olarak işlev görmüştür. Devlet törenleri bu-

35. Thomas W. Smith, “Civic Nationalism and Ethnocultural Justice in Turkey”, *Human Rights Quarterly* 27, no. 2 (2005): 436-70. Türkiye’deki ulusçuluğa dair kapsamlı bir literatür vardır.

36. Ayşe Kadioğlu, “Citizenship and Individuation in Turkey: The Triumph of Will over Reason”, *Cemoti*, no. 26 (1998), cemoti.revues.org/ (Erişim tarihi: 28 Mart 2006); E. Fuat Keyman ve Ahmet İçduygu, “Citizenship, Identity, and the Question of Democracy in Turkey”, *Citizenship in a Global World: European Questions and Turkish Experiences* içinde, haz. Fuat Keyman ve Ahmet İçduygu, Londra: Routledge, 2005, s. 6.

37. Michael Meeker, “Once There Was, Once There Wasn’t: National Monuments and Interpersonal Exchange”, *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey* içinde, haz. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, Seattle, WA: University of Washington Press, 1997, s. 157-91.

rada düzenlenir, özel ve kamusal kuruluşlar, sivil toplum örgütleri Atatürk'e hürmetlerini göstermek ve ulusu koruma konusundaki kararlılıklarını sergilemek için burada toplanırlar. Anıtkabir 1990'lar-da, başörtüsü gibi seküler düzene yönelik olduğu düşünülen tehditlere karşı protesto gösterilerine de evsahipliği yapmıştır.

1990'larda İslamcılığın kamusal alandaki yükselişinin bir sonucu, devlet destekli ulusal kimlik anlatısına meydan okumak olmuştur. Bu güçlere fiziksel temsil hakkı tanıma ihtiyacı, eski Osmanlı başkenti olarak İstanbul'un mimari ve şehir tarihinin yeniden keşfine yönelik çabalarla sonuçlanmıştır. Alev Çınar İslamcı siyasi örgütler tarafından üretilen ikame ulusluk anlatılarının İstanbul'u Cumhuriyet'in bir "kurbanı" olarak konumlandırma –dolayısıyla sembolik düzeyde onu "kurtarma"ya hizmet eden fetih düşüncesini yeniden yürürlüğe sokma– peşinde olduğunu ileri sürer.³⁸ Çınar'ın aktardığına göre Refah Partisi'nin elinde olan İstanbul Büyükşehir Belediyesi ile İslamcı bir sivil toplum kuruluşu olan Milli Gençlik Vakfı 1994'te birlikte kapsam ve çap itibarıyla ulusal anma törenlerine rakip çıkacak bir fetih anma töreni düzenlemişlerdir (kutlamayla ilgili daha fazla bilgiyi altıncı bölümde bulabilirsiniz).

Başka şeylerin yanı sıra, bu olay da kamusal ve akademik ilgiyi İslamcıların şehirdeki kamusal alanlara yönelik hak taleplerine çekmiştir. Bunun üstüne bir de Refah Partisi'nin yerel seçimlerde büyük şehirlerde büyük başarı sağlaması, bilhassa da Recep Tayyip Erdoğan'ın İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı olması, telaşı daha da artırmıştır. RP lideri Necmettin Erbakan'ın 1996'da Türkiye'nin ilk "İslamcı" başbakanı olmasıyla kaygı seviyesi daha bir yükselmiş, hatta bazı kesimlerde Türkiye'nin yeni İran olmaya doğru gittiği yönünde endişeler de yaygınlaşmıştır. Kendini laik Cumhuriyet'in muhafızı olarak gören ordu 1997'de RP'nin ayağını kaydırmıştır.³⁹ Ardından Anayasa Mahkemesi hem Refah Partisi'ni hem de onun takipçisi Fazilet Partisi'ni kapatmıştır. Ordu ve diğer laik

38. Alev Çınar, "National History as a Contested Site: The Conquest of Istanbul and Islamist Negotiations of the Nation", *Comparative Studies in Society and History* 43, no. 2 (2001): 365. Ayrıca bkz. Alev Çınar, *Modernity, Islam, and Secularism in Turkey: Bodies, Places, and Time*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2005.

elitlerin İslamcılarının yükselişinin önünü almak için güç birliği ederek gerçekleştirdiği bu hamleler RP içinde reformcu bir kanada seçim desteği olarak geri dönmüştür. Bugün (eski İstanbul Belediye Başkanı ve yeni sistemde) Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın liderliğindeki Adalet ve Kalkınma Partisi'nin temsil ettiği bu kanat kısmen "komüniter-liberal" yaklaşımları sentezleyen bir ekonomik program geliştirmek suretiyle 2002'deki genel seçimleri kazanmıştır.⁴⁰ Erdoğan "reform geçirmiş" yeni konumuyla ilgili sorulara cevaben kendini bir İslamcı olarak değil, "muhafazakâr bir demokrat" olarak tanımladığını belirtmiştir. Erdoğan başbakanlığı döneminde gündelik faaliyetlerinde İslamcı araçlara başvursa da dini özel bir mesele olarak gördüğünü, AKP'nin dinle devleti, İslamla demokrasiyi birbirine karıştırmayacağını ve ulus-devletin anayasal çerçevesi içinde iş göreceğini belirtmişti.⁴¹ Daha sonrasında AKP laiklik yanlısı düzenden kendisine gelebilecek potansiyel tehditleri aşmak ve zapt etmek için AB'ye katılım sürecinden istifade etmişti. Selefî RP'den çok daha ılımlı bir dini bağlılığı savunan AKP iktidara gelişinde ve ilk yıllarında toplumsal çoğulluğa yönelik artan duyarlılığı kendi lehine kullanmıştı.⁴²

39. Ümit Cizre ve Menderes Çınar, "Turkey 2002: Kemalism, Islamism, and Politics in the Light of the February 28 Process", *The South Atlantic Quarterly* 102, no. 2/3 (2003): 309-32.

40. E. Fuat Keyman ve Ahmet İçduygu, *a.g.y.*, s. 16.

41. Smith, "Civic Nationalism and Ethnocultural Justice in Turkey".

42. 2011'de üçüncü kez seçildikten sonra ise AKP bir tek parti demokrasisine dönüşmüş ve muhalefeti alenen ezmeye başlamıştır. Türkiye'de ifade özgürlüğünün kısıtlanmasından Batılı yayın kuruluşları ancak 2012'de ilk defa bahsetmiştir. Bunun nedenlerinden biri Amerika Birleşik Devletleri'nin bölgede istikrarlı bir "Müslüman" yandaşa ihtiyaç duymasıdır. Dexter Filkins, "Turkey's Jailed Journalists", *The New Yorker*, 2 Mart 2012, www.newyorker.com/news/daily-comment/turkeys-jailed-journalists (Erişim tarihi 27 Mayıs 2017); "The Deep State", *The New Yorker*, 12 Mart 2012, www.newyorker.com/magazine/2012/03/12/the-deep-state (Erişim tarihi 27 Mayıs 2017); Fiachra Gibbons, "Turkey's Enlightenment Languishes, Like the Journalists in its Prisons", *The Guardian*, 13 Mart 2012, www.theguardian.com/commentisfree/libertycentral/2012/mar/13/turkey-enlightenment-journalists-prisons (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2017).

Bir Karşılıklı Konuşma Zemini mi?

Miniatürk'te kültürel “zenginlik” temsil edilirken, çekişmeden muhtabakat yaratmak amaçlanır. Türkiye tasvirinde sadece Osmanlı geçmişi değil, İstanbul da ön plana çıkarılır. Miniatürk'teki maketlerin seçiminde –bugün Osmanlı “kozmpolitizmi” olarak algılanan anlayış doğrultusunda– ülkede birlikte yaşamış olan belli başlı cemaatlerin temsili amaçlanmıştır.

Yeni-Osmanlıcı nostaljinin kendini belli eden biçimlerinden biri de Hristiyanları, Yahudileri ve Avrupalılarıyla şehrin çokdinli ve çokdilli mahiyetine duyulan özlemdir.⁴³ Bu durum, bazılarına göre Müslümanların diğerleri üstündeki hegemonyasını ifade etmektedir. Diğerlerine göreyse, Türkiye'nin kültürel zenginliği ve hoşgörüsünü ve yeni Avrupa'ya uygunluğunu ortaya koymaktadır. Miniatürk Osmanlı dönemine ait Müslüman ve gayrimüslim eserlerin yanı sıra, Türkiye sınırları içinde kalan Osmanlı öncesi yerleri kapsaması bakımından da çokkültürlülük mesajı verir. Başta antik dönemden kalanlar olmak üzere Anadolu'daki Osmanlı öncesi yerlerin ulusal mirasa dahil edilmesi, erken Cumhuriyet dönemi tarih yazımıyla son derece uyumludur. Bununla beraber, maket seçkisinde Cumhuriyet dönemi eserlerinin sayısı sınırlı tutulmuştur. Zaten münferit yapılar ve konumları her tür toplumsal anlam ve önemi hükümsüz kılacak şekilde sunulmuştur; muazzam politik öneme sahip bazı Cumhuriyet dönemi eserleri için özellikle geçerli bir durumdur bu. Türkiye'nin sınırları dışında kalan “Osmanlı coğrafyası” eserle-

43. Osmanlıcılığın çeşitli şekillerini anlatan ve sorunsallaştıran pek çok akademik çalışma vardır. Örneğin bkz. Christopher Houston, *İslam, Kurds and the Turkish Nation State*, Oxford: Berg, 2001; Christopher Houston, “The Brewing of Islamist Modernity: Tea Gardens and Public Space in Istanbul”, *Theory, Culture and Society* 18, no. 6 (2001): 77-97; Benton Jay Komins, “Depopulated Cosmopolitanism: The Cultures of Integration, Concealment, and Evacuation in Istanbul”, *Comparative Literature Studies* 39, no. 4 (2002): 360-85; Amy Mills, “Gender and Mahalle (Neighborhood) Space in Istanbul”, *Gender, Place & Culture* 14, no. 3 (2007): 335-54; Marcy Brink-Danan, “Avrupalı Sayılmak: Yahudiler ve İstanbul'da Var Olma Politikası”, *İstanbul Nereye?* içinde, haz. Deniz Gökürk, Levent Soysal ve İpek Türel, İstanbul: Metis, 2011, s. 360-79.

rine yer verilmesi ise, parkın ulus-devlet tahayyülünü bugünkü sınırların dışına taşıyacak şekilde genişleterek tarihsel emsal ve kültürel miras olarak Osmanlı İmparatorluğu'na sahip çıktığını akla getirir; bu da şu anki hükümetin Türkiye'nin etki alanını bir kez daha o bölgeye kadar genişletme yönündeki (nostaljik) arzusunu yansıtır. Parkın kimin eseri olduğu konusunda çelişkili ifadeler ve açılış tarihi konusunda tutarsızlıklar olsa da parkın belediye, ziyaretçiler ve medya tarafından sahiplenilmesi onun bir karşılıklı konuşma zeminini yarattığı izlenimini vermiştir.

Miniatürk için çalışan bir maketçi ve bir halkla ilişkiler sorumlusuyla yaptığım röportajda, birlikte çalışıyor oldukları halde kendilerini farklı ulusal tarih versiyonlarıyla özdeşleştirdiklerini görmek beni şaşırtmıştı. Sorularımdan birini maketçiye yöneltmiştim. En beğendiği maketinin hangisi olduğunu sorunca, bana Mağlova Kemer (1554-62) olduğunu söyledi ve nedenini şöyle açıkladı:

Maketçi: Yani iyi bir makettir anlamında konuşmuyorum bunu. Bizim hatta ilk maketimiz... Eserin kendi niteliği dolayısıyla çok seviyorum. Mağlova Kemer müthiş bir şey. Büyük bir çalışma kararlılığı, büyük bir azim var. Tabii bunu doktriner sebeplere bağlamıyorum; onu hemen düzeltmek isterim çünkü. "Osmanlı, ah Osmanlı!" o anlamda söylemiyorum ama... bir organizmaya benzer toplumlar da; canlı olduğu dönemler oluyor... Şimdi Cumhuriyet'in ilk on yılı ile son on yılını yan yana getirirsek. Bilmiyorum... *[Gülüyor]*

Halkla İlişkiler Sorumlusu: *[Cumhuriyet'in] son yüzyılını bile bir araya getirirsek karşılık olmuyor. Hatta bir keresinde burada basın gezerken Cumhuriyet'ten niye çok fazla eser yok, dedi biri. Ben de "İşte!" diye gecekonduları gösterdim. "Siz zaten Osmanlıcısınız, şöylesiniz, böylesiniz," diye bağırıp çağırmaya başladı; kameramanı tepki gösterdi: "Ya bir dakika; haklı işte. Vardı da bunlar mı koymamış buraya?" diye.*

Maketçi: Halbuki hiç ilgisi yok. Bu da *[gecekondular] Cumhuriyet'in suçu değil. Bu küreselleşmenin, konjonktürün, Soğuk Savaş'ın sonucu.*

Halkla İlişkiler Sorumlusu: Homojenleşen dünyanın eseri. Baktığınız zaman bir plaza, bir binanın tek başına resmini gördüğünüzde bu New York'ta mı, Paris'te mi, İstanbul'da mı, Tokyo'da mı ayırt edemiyorsunuz. Hepsi birbirinin aynı. Ama bakıyorsunuz herhangi bir ortaçağ yapısına, dünyanın neresinde olduğunu en azından bölge olarak söyleyebiliyorsunuz. Kültür olarak söyleyebiliyorsunuz. Biraz daha vâkıfsanız eğer ülkesine kadar söyleyebiliyorsunuz. Ama plazalarda bu yok mesela.⁴⁴

Konuşmanın yukarıda gördüğünüz kısmında, maketçi kopya (maket kemer) ile aslını (gerçek kemer) aynı kefeye koyuyor. Yapının aslından işlevsel bir mimari nesne ya da mekân olarak değil, teknolojik üstünlüğün bir simgesi, bir kültürel özgüven ürünü olarak bahsediyor. Maketçi ayrıca toplumun bir organizma, mimarlığın da onun yansıması olduğunu ileri sürüyor. Buna göre, bir organizma olgunluğa erişince, anıtsal bir mimarlık ve mühendislik ortaya koyar. Böyle bir anlatıda da Cumhuriyet, dışarıdan gelen uluslararasılaşma ve küreselleşme gibi daha güçlü süreçlerin kesintiye uğrattığı gecikmeli bir yenileme dönemidir.

Oysa halkla ilişkiler sorumlusuna göre, organizma benzetmesi durumu anlatmakta yetersiz kalıyor. O daha çok geleneğe karşı modernlik eksenli bir anlayışa sahip. Buna göre, eskiden heterojenlik vardı, ama (on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı reformlarıyla başlayan fakat Cumhuriyet rejimi tarafından yirminci yüzyıl boyunca etkili bir biçimde sürdürülen) modernleşmeye yenik düştü. Halkla ilişkiler sorumlusu böylece Cumhuriyet'i yukarıdan aşağıya modernleşmenin bir aktörü sayarak dışsallaştırıyor. Bu çözümlemeye göre, modernleşme süreçleri eninde sonunda kültürel homojenliği dikte eder, Miniaturk de heterojenliği tekrar yürürlüğe sokmasından ötürü bir "direniş" projesi olarak karşımıza çıkar.

Belli ki maketçiyle halkla ilişkiler sorumlusu Osmanlı-Türk tarihi ve halihazırdaki yapıları çevrenin nasıl oluştuğu konusunda farklı görüşleri temsil etmekte. Fakat ikisi de mimarinin toplumsal süreçlerin (sözgelimi nedeni ya da etkeninden ziyade) sonucu olduğu yolunda bir anlayışı paylaşırlar. Sonuçta ideolojik düzeyde mutabık olamamaları da, Türkiye'yi sadece sergilemekle kalmayıp onun istisnailiğini de ortaya koyan mimari temsiller oluşturmak üzere birlikte çalışabilmişlerdir. O halde, Miniaturk esas itibarıyla aynı tarih anlayışına sahip olmayan, bununla birlikte kültürel homojenleşme ve gerileme konusunda benzer kaygılar güden bu iki kişi için bir mutabakat zemini sağlar. Aralarında geçen konuşma, parkın siyasi farklılıkların göz ardı edilmesine olanak sağladığı gibi, bu farklılık-

ları açığa çıkarma potansiyeline de sahip olduğunu gösterir.

Erdoğan ve halihazırdaki belediye başkanı gibi kıdemli yardımcılar küresel şehir projesini sırtlama konusunda istekliler ve –biraz önceki konuşmada “plazalar” diye geçen– prestij projelerini başlatıp inşa etmekle ve İstanbul’u yabancı yatırıma açmakla iftihar ediyorlar. Bu hükümet esasen Turgut Özal’ın başbakan (1983-89) Bedrettin Dalan’ın da İstanbul Belediye Başkanı olduğu (1984-89) Anavatan Partisi döneminde başlamış olan bir projeyi devam ettiriyor. Şehrin yeniden yapılandırılması, devletin Osmanlı geçmişine yeniden odaklanması sonucu şehir mirasının turistikleştirilmesiyle ve Boğaz’a bakan belli başlı alanlarda çok sayıda beş yıldızlı otelin açılmasıyla başlamıştır. 1990’lı ve 2000’li yıllar boyunca şehirde sayısız yeni otel, güvenli site, çok katlı ofis binası, alışveriş merkezi, eğlence mekânı açılmış, bilhassa bugün şehrin yüzünü tanımlayan merkezi iş bölgesinde dikilen kule binalarla ufukta yeni bir İstanbul silueti belirmiştir.

Miniatürk aynı zamanda şehri pazarlamak için de kullanılmıştır, fakat görüldüğü kadarıyla bir “miras alanı” olarak tasarımı ve konumu onu farklı bir yörüngeye oturtmuştur. Bu yüzden, halkla ilişkiler sorumlusu yapılı çevrenin “plazalar” ile homojenleştirilmesinden bahsederken, Miniatürk’ün bu sürece bir şekilde direndiğini varsayar. Halkla ilişkiler sorumlusunun görmek istemediği şey, önemli konumdaki alanları küresel sermayeye açan ya da Miniatürk gibi eğlence ortamlarına ayıran her türden projenin küreselleşmenin tipik mimari özelliklerini taşıdığıdır. Her ikisi de küresel tiplerin yerli tercümeleridir; ikisi de kamusal kaynakların özel veya özelleştirilmiş hizmetlere doğru yön değiştirmesine yol açar; ikisi de Türkiye’nin küresel piyasada rekabet gücünü artırmak için tasarlanmıştır.

Miniatürk kültürel zenginliğini ve etkisini güven ve gururla sergileyen, bu arada da sınırları açıkça belli ve güvenli olan bir Türkiye hayal etme arzusunu yansıtır. Miniatürk’ün tanıtım yayınlarında (muhtemelen kapsayıcı politikasını göstermek için) tekrar tekrar kullanılan görüntülerden birinde Anıtkabir ile Kocatepe Camii bir arada yer alır. Bu ikilinin seçilmesi, antropolog Michael E. Meeker’ın tartışmasında yer bulduğu haliyle, Anıtkabir’le Ankara’daki (Selimiye de dahil çeşitli Osmanlı klasik dönemi camileri model alın-



5.4 Ziyaretçilerin dokunabildiği ve üzerinde yürüyebildiği tek maket, alandaki suni göletin üzerine kurulmuş olan Boğaziçi Köprüsü maketidir.

rak yapılmış olan) yeni Kocatepe Camii etrafında yaşanan çekişmeyi akla getirir. Aslında başkentin en yüksek iki tepesinde yer alan Anıtkabir ve Kocatepe Camii hemen hemen aynı yüksekliktedir. Böylece iki yapı birbirleriyle yarış eder halde konumlandırılarak Türkiye'nin ulusal imgelemine dair iki rakip hak iddiasını temsil eder – kabaca, Anıtkabir seküler modernizmi, cami ise modern İslamı simgeler. 2000'lerde bu "çekişme" Atatürk'e saygılarını sunmak için Anıtkabir'i ziyarete gelen generallerin aynı zamanda Kocatepe'de namaz kılmalarıyla ve mozoleyi ziyaret eden AKP liderlerinin yanlarında başörtülü üyelerini getirmemeleriyle daha karmaşık bir hal almıştır. Yani iki taraf da isteksizliklerine rağmen eşanlı bir mutabakat sergilemektedir.

Miniatürk tanıtım fotoğrafının kompozisyonu sembolik anlamda karmaşık ve birbirinden çok farklı iki okumaya açıktır. Bunlardan birine göre, Cumhuriyetçi ulusalcılığın simgesi olan Anıtkabir bariz biçimde ön plandadır. Buna karşılık, maketin düz zemindeki konumunun, yapının aslının başkent ve ulus açısından sahip olduğu yüksek konumu inkâr ettiğini düşünmek de mümkündür. Bu fotoğ-

rafta az sayıda ziyaretçi mozoleye şöyle bir bakıp geçerken, Kocatepe Camii'nin etrafında daha büyük bir kalabalığın toplanmış olduğu görülür (bkz. Şekil 5.6). Acaba fotoğrafta Cumhuriyet'in yerine Osmanlı geçmişinin giderek daha çekici bir hal aldığı mı ima edilmek istenmiştir? Fotoğrafta kullanılan görüş açısı ve lens kısaltma tekniği basılı sayfada camiye mozolenden daha yüksekte konumlamak suretiyle bu ikinci okumaya katkıda bulunur. Fotoğrafçının bu fotoğrafı çekerken böyle kesin bir söylemsel iddiaya sahip olduğunu öne sürmüyorum; fakat bu muğlak fotoğrafın tanıtım imgesi olarak seçilmesi Miniatur'ün kurumsal hedefini, yani çekişmelerden mutabakat yaratma hedefini ortaya koymaktadır.

Ziyaretçilerin parka ilişkin yaşadıkları bedensel deneyim, herhangi bir sabit bakış açısını ayrıcalıklı kılmaz. Parktaki yolların tertibi, ziyaretçilerin parkta iki saat geçireceği varsayımından hareketle belirlenmiştir.⁴⁵ Bu süre içinde gerek güvenlik görevlileri gerekse görsel ve işitsel bildiriler ziyaretçilere çimlere basmamaları ya da maketlere dokunmamaları konusunda tekrar tekrar hatırlatmalarda bulunur. Bu arada, gizli hoparlörlerden (vatansever eserleriyle tanınan) Fahir Atakoğlu'nun park için özel olarak yaptığı bir beste çalınır. Tabelaların üstündeki detaylı bilgiler parkın broşüründe yer almanın yanı sıra, kullanıcıların başlatabildiği (ve gene gizli hoparlörlerden duyulan) işitsel bir bilgi sistemi yoluyla da dinlenebilmektedir.

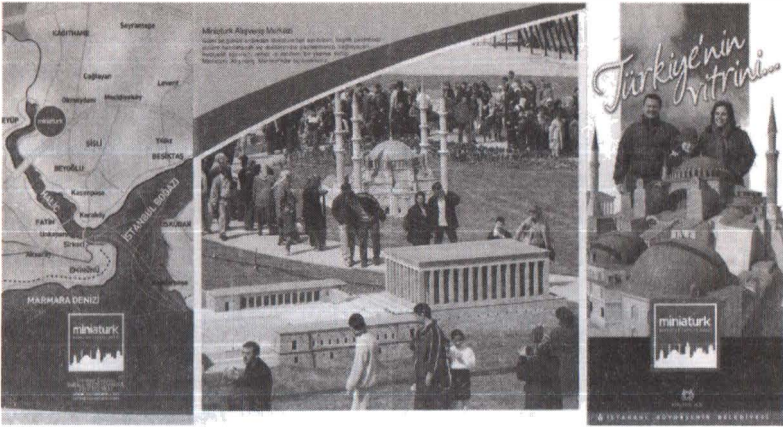
Gölgelik alanın ve oturacak yerin olmayışı, erişim patikalarının darlığı ve maketlere dokunmama (hatta yaklaşmama) yönündeki uyarılar, ziyaretçilerin maketlere ancak yürürken bakabilmesine olanak tanır. Ziyaretçilerin bir parça farklı muamele gördükleri tek maket Boğaziçi Köprüsü modelidir (bkz. Şekil 5.4). Asya'yla Avrupa'yı birleştiren gerçek köprüden ancak motorlu taşıtlarla geçilebilmesine rağmen, ziyaretçiler parkta köprünün bu modelinin üzerinden yürüyerek geçip zemin seviyesindeki sergi alanından servis binasının terasındaki restorana erişebilirler. Ziyaretçiler bu terastan parka bir kez daha yukarıdan bakabilir, az önce kendilerine sunulan minyatür dünyayı seyredebilirler.



5.5 Miniatürk Parkı: Parkın tasarımı kendisini çevresinden soyutlamayı amaçlasa da, çevreleyen topografya, yakındaki yamaçta bitmiş apartmanlar şeklinde maketlere kaçınılmaz bir arka plan oluşturur – bu da halkla ilişkiler temsilcisinin rahatsızlığının kaynağı olabilir. Kaynak: *Türkiye'nin Vitrini: Miniatürk* (Kültür A.Ş., 2003).

Şehri ve Ülkeyi Minyatür Olarak Görmek

Miniatürk'te yer alan maketler toplumsal hayattan yoksun, her tür kentsel bağlamdan yalıtılmışlardır ve rasgele yapılmış gibi görünen bir yerleşim düzeni içindedirler. Dolayısıyla, görünen o ki, parkın temel retorik amacı açık bir normatif Türk ya da Türk-İslam karakteri tasvir etmeye çalışmak yerine, Türkiye'nin çeşitli kültür ve yaşam tarzlarına yönelik hoşgörüsüne işaret etmektir. Miniatürk'ün nihai büyüklüğü önceden belirlenmiş olduğundan, genişletilme ya da değiştirilme olanağı yoktur. Minyatür park, yurttaşları kendi ülkelerini bütünlük içinde, kirlenmemiş ve kusursuz bir “ada” olarak tasavvur etmelerine yardımcı olmak suretiyle cezbeder. Çatışmasız –ama yine de etki alanı eskiden Osmanlı buyruğundaki topraklara erişen– bir ülke hayal etmek için sığınılacak bir alan yaratır.



5.6 Miniaturk'ün 2003 tarihli broşüründe (soldan sağa doğru) parkın şehirdeki yerini gösteren şematik kroki, parka gelen ziyaretçileri gösteren bir fotoğraf ve fetihten sonra camiye, Cumhuriyet ile de müzeye dönüştürülen Bizans Kilisesi Ayasofya'nın önünde, "Türkiye'nin Vitrini" yazısının altında sıkı giyinmiş ideal bir ailenin fotoğrafı yer alıyor. Kaynak: Kültür A.Ş.

Ziyaretçiler parkı kendi şahsi referans sistemleri uyarınca anlayıp değerlendirirler. Ziyaretçilerin Miniaturk'ün kapsayıcılığını bir çeşit nostalji olarak kavramaları da mümkündür. Gene de, ziyaretçilerin parkı beğenmesi –ki katılımcı sayısından ve gelen olumlu eleştirilerden bu anlaşılmaktadır– eninde sonunda ulusu tahayyül etmenin alternatif biçimlerine duyulan özlemi yansıtır. Cumhuriyetçi ulusalcılık değerlerinin yavaş yavaş yitmesiyle, Anıtkabir'in ulusal sembolizmin merkezi olma konumuna meydan okuyan başka alanlar ortaya çıkmıştır. Erken Cumhuriyet dönemi ulus inşası projesinin ilerlemeci ve sekülerist anlayışı giderek içeriden eleştirilmektedir ve yerine yeni bir çoğulculuk ortaya çıkarken, resmi nesne ve anlatılar arşivinden oluşan ulus simgeselliğinin Miniaturk gibi eklemeler yoluyla sorgulanma ve yenilenme zamanı gelmiştir. Bu yeni politikanın potansiyel olarak çelişkili birçok yönü vardır: dinin tanınması; Türkiye'yi çokkültürlü Avrupa Birliği'ne sokacak potansiyel giriş kapısı olarak İstanbul'a duyulan ilgi ve yapılan vurgu; Osmanlı kozmopolitizmine duyulan nostalji; şehrin burjuvaziye uygun bir tarzda güzelleştirilme çabası ve son olarak da demokratik

İstanbul kısmındaki maketlerle sadece eski tarihi eserler değil, yeni altyapı projeleri de sergilenir. Diğer maketlere dokunmak yasak olsa da ziyaretçiler Boğaz'ı temsil eden yapay gölü Boğaziçi Köprüsü maketinin üzerinden yürüyerek geçmeye teşvik edilir.

Sembolik olarak köprüden Avrupa'ya geçme metaforunu (klişe bir metafor) canlandırırlar. Ayrıca bağlamından soyutlanmış 1/25 ölçekli maketlerin arasında önceden belirlenmiş patikalarda dolaşırken, hangi makete ne kadar zaman ayırmak istediklerine karar verme ve istedikleri gibi ileri ya da geri gidebilme özgürlüğüne de sahiptirler. Parkı kuşbakışı görerek kısa süreliğine de olsa modernist bir planlamacının görüşünü benimseyip, şehir hakkında alternatif hikâyeler yaratma veya planlamaya katılmış gibi yapma olanağı kazanırlar. Ama parkı çevreleyen topoğrafya bütün sergiye istenmeyen bir arka plan oluşturur ve yaratılan ada illüzyonunu bozar (bkz. Şekil 5.5). Mamafih, şehrin dışında artan bir şekilde inşa edilen temalı siteler de göz önüne alındığında, gerçek şehir ile sterilleştirilmiş yapma şehir arasındaki bu kontrast parkın belagat gücünün temelini oluşturuyor olabilir (bkz. Şekil 5.7). Gerçekten de son on yılda minyatür İstanbul'un popülerliği serginin temsil alanından dışındaki dünyaya taşmıştır. Miniatürk, Baudrillard'ın söylediği gibi, dışarıdaki dünyanın gerçek olduğuna bizi inandırmak için vardır, ama dışarıda inşa edilen bazı şeyler de “gerçeğe değil hipergerçeğe ve simülasyona aittir”.⁴⁶

46. Jean Baudrillard, “Gerçeğin Yerini Alan Simülakrlar”, *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı, 1998, s. 29.

Fetih Panoraması

PANORAMA 1453 Tarih Müzesi, İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin kültür "vitriini" olarak çalışan çeşitli resmi sergi alanlarını kurgulayan ve işleten iştirak şirketi Kültür A.Ş. tarafından 2009 yılında açıldı. Ana sergi objesi olarak Türkiye'nin ilk savaş panoramasını içeren bu sergi mekânı, şehrin tarihi surlarının hemen dışında çeşitli atraksiyonlara sahip olan bir belediye parkında yer alır. Mekândaki savaş panoraması, Bizans'ın çökmesine neden olan kuşatma ve ana muharebenin Osmanlı ordusunun farz edilen bakış açısından betimlenmiş 360 derece panoramik bir resmidir. İlginçtir ki sergi mekânının isminde ulusalcılar arasında popüler olan, "1453" tarihiyle bağlaşıklık kullanılan "fetih" kelimesi geçmez; aksine mekânı tanımlamak için akademik bir saygınlık uyandıran "tarih müzesi" ibaresi kullanılmıştır.

İstanbuluların panoramik manzaralara olan ilgisine rağmen İstanbul'da daha önce bir Panorama (binası) yapılmamıştır. Panoramalar sadece İstanbul'da değil tüm dünyada yeni binyılla birlikte yeniden popülerlik kazanmıştır. "Panorama" kelimesi "pan" (tüm) ve "orama" (görüntü/manzara) kelimelerinden oluşur ve iki anlamı vardır: Birinci anlam, genelde yüksek bir yerden, ön planda görüntüyü engelleyen herhangi bir şey olmadan, izleyicinin başını (veya kamerayı) yatay bir şekilde oynatarak elde ettiği geniş (açılı) manzaradır. Baş harfini büyük yazdığımda ise ikinci anlamından, yani bu gibi resimlerin belli bazı sunuş ve ışılandırma teknikleriyle boyutlandırılarak izleyenler için bir içine dalma etkisinin yaratıldığı bina tipinden bahsediyorum; bu ikinci anlamıyla Panorama patent-

lenmiş mimari bir buluştur; hem bir bina hem de içinde farklı resimlerin, panoramaların sergilendiği, mesaj verme amacı güden mekânsal bir medyadır. Bu ortam, izleyicisini dalma illüzyonuyla başka bir zamana ve yere taşır. Sergilenen resimlerin içeriği için, geçmişte yaşanmış önemli bir savaş, uzak ve egzotik bir yer, ya da ziyaretçilerin şehri gündelik hayatta (fiziksel ya da ekonomik nedenlerden ötürü) göremeyecekleri şekilde bir bütün olarak görmelerini sağlayan yüksek noktadan manzaralar popüler temalar olmuştur. Modern kitlesel medyanın ilk örneklerinden biri olan Panorama, sinema öncesinde popüler bir eğlenceydi. İçinde bulunduğumuz dijital çağda Panoramının bir kültürel atraksiyon ve sergi alanı olarak yeniden ortaya çıkması dikkat çekicidir.

Panorama 1453'ün popülerliği, birlikte tanıtıldığı ve yine Kültür A.Ş.'nin kurduğu (beşinci bölümün odağı) Miniaturk parkınıninkine benzer. Ama fetih gibi ulusalcı bir anlatı üstünde yoğunlaşan Panorama 1453, Miniaturk'ün teşvik ettiği çokkültürlülük algısıyla taban tabana zıttır. Dinle harmanlanmış etnik ulusalcılığı körükleyeceği için çoğu kimsenin eski ve çağdışı bulduğu “fetih” mesajı, neden yine “eski” bir medya kullanılarak verilmeye çalışılmakta? Panorama 1453'ün popüleritesini nasıl anlamalıyız? Bu bölümde, Miniaturk'ten Panorama 1453'e, verilen ana mesajdaki değişimin, 2002'de ilk defa iktidara gelen AKP'nin politik retoriğinin yıllar içinde değişmesiyle paralel olduğunu savunuyorum. Ama aynı zamanda, bu iki sergi alanı –çapraz tanıtım dolayısıyla– üç aşağı beş yukarı ortak bir seyirciyi paylaştığı için bu mesajların anlamlandırılmasını da sorguluyorum ve mesajların üreticilerinin amaçladığı gibi etkili olmadığını öne sürüyorum. Bu tartışma geleneksel modern medyada içeriğin ve pratiklerin görece önemleri üzerine yapılan tartışmalara da bağlanabilir (örneğin, sinemaya gitme pratiği mi, filmlerin içeriği mi daha etkiliydi?).

İlerleyen sayfalarda, yerinde gözlem, yönetici ve sanat üreticileriyle mülakatlar, basılı yayında çıkan haberlerin ve basılı tanıtım malzemelerinin yakın okuması ve İstanbul'un kentsel tarihiyle ilgili akademik çalışmalara dayanarak Panorama 1453'ün fiziksel, tarihi ve siyasal bağlamını ele alıyorum. Ayrıca serginin tasarımını Panoramalarla ilgili yapılmış çalışmalar ışığında değerlendirip, bölümün

sonunda da günümüz Türkiye'si'nde oluşturduğu politik sembolizmi tartışıyorum. Panorama 1453'ün yapım sürecini, bulunduğu alanı ve diğer kültürel atraksiyonlarla olan ilişkisini yakından incelemek, bize bu küçük ölçekli yapının nasıl yönetsel ve kültürel bir fenomen haline geldiğine dair özgün bir bakış açısı sağlar.

Fetih Anmalarının Politik Arka Planı

Panorama projesi için belirlenen medyanın seçimi ve projenin başlangıcı mülakatlarda rastlantısal olarak anlatılsa da, medya olarak amaçlanan tesiri gayet bilinçli görünüyor. Eski Cumhurbaşkanı Abdullah Gül ve o dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın Panorama 1453'ün açılışında yaptığı konuşmada, serginin ulusalcı bir eğitim veya propaganda amacı taşıdığı açıktır. Konuşmada Erdoğan şöyle demiştir:

[Panorama 1453'ü ziyaret eden] Yavrularımız, geleceğe o tarihin mehabetiyle bakacaklar ve “Ben neymişim” diyecekler, bunu görecekler. Bir aşağılık kompleksi içinde yetişen gençlik istemiyoruz, tam aksine kendine özgüveniyle yetişen bir gençlik istiyoruz. İşte bununla olacak bu.¹

Gül'e göre ise sergi, “büyük milletimizin tüm fertlerine şanlı tarihimizin övünç dolu günlerini hatırlatma ve tarih bilincini kazandırma adına müstesna bir rol oynayan”² bir sanat eseridir. AKP'nin Panorama 1453'ü açarken beklentilerinden biri mekânın ulusal özgüveni ve kimliği telkin etmesidir, ki bu tarihsel olarak (yani ilk çıktığı dönemde de) Panorama'nın üreticilerinin amaçladığı etkilerin başındadır. Ayrıca serginin “Tarih Müzesi” olarak isimlendirilmesi mekânın pedagojik bir kurum olarak tasarlandığının altını çizer.

Panorama 1453'ü “tarih müzesi” diye adlandırmak hem içeriği hem de biçimi açısından oldukça abartılıdır. Sonuçta tarih müzeleri

1. İstanbul Büyükşehir Belediyesi web sitesi, “Türkiye'nin ilk panoramik müzesi ‘İstanbul'un Fethi’ni yeniden yaşatacak”, 31 Ocak 2009, www.ibb.gov.tr/tr-TR/Lists/Haber/DispForm.aspx?ID=17004 (Erişim tarihi: 29 Mayıs 2017).

2. Abdullah Gül, 15 Mart 2009, Ziyaretçi Defteri: *Panorama 1453 Tarih Müzesi, Panorama 1453 Historical Museum*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2009.

de benzer ideolojik yaklaşımlarla ulus bilinci yaratmak için kurulur ama daha akademik bir tarzları vardır; mesela orijinal objeleri sergilerler. Tarih müzesi kurumu tipik olarak, geçmişin başka türlü görünmez olan bir yorumunu görünür kılmak için nesneleri evrimsel bir ilerleme anlatımına uygun olarak birbirleriyle ilişkilendirerek mekânsallaştırır. Tony Bennett'a göre tarih müzeleri bir yandan bir grup insana bir halk (bir ülkenin eşit yurttaşları) olarak hitap etme imkânı sağlarken, insanları birbirlerinden (değişik halklar olarak, ülke üzerinde ayrıcalıklı hak iddia eden baskın grup ve dinleri/dilleri farklı olan azınlıklar olarak) ayırtırmak için de kullanılır.³ Müzeler teoride herkese açık olsa da kültürel olarak sadece eğitimli gruplar tarafından erişilebilir. Panorama gibi bir kitlesel medya aracının "tarih müzesi" olarak adlandırılması, koridorlarındaki bilgilendirici duvar panoları dolayısıyla bir nebze meşrulaştırılabilecek olsa bile, pedagojik düzeyde planlanmış siyasi bir gayrettir.

Panorama 1453, AKP tarafından günümüzdeki politik olaylarla birlikte kullanılmıştır. İlk açılışı (iki kere açılmıştı) Erdoğan'ın İsrail Cumhurbaşkanı Şimon Peres'i protesto etmek için Davos'ta saheden inmesinden iki gün sonraydı.⁴ Erdoğan'ın bu davranışı Türkiye'nin bölgede amaçladığı "uzlaştırıcı" rolünü tehlikeye atarak (dönemin) Dışişleri Bakanı Ahmet Davutoğlu'nun o zamana kadar yürüttüğü "komşularla sıfır sorun" politikasına zıt gitmişti.⁵ Ama yurtiçinde ve yurtdışında –özellikle Müslüman ülkelerde– çok büyük destek toplamıştı. Davos sonrası Erdoğan'ın katıldığı (tanıtım DVD'sinde gösterilen) Panorama açılışında, bir izleyicinin elinde tuttuğu, üzerinde "Dünya seninle gurur duyuyor" yazan el yapımı bir pankart, Filistin meselesinden bir "tarih müzesine" yapılan zihinsel sıçramanın belgesidir; Türkiye'nin dış politikasının fetih fikriyle ilişkilendirildiğine işaret eder.

Açıldıktan sonraki ilk iki yıl içinde Panorama 1453 (kurumun kendi verilerine göre) bir milyon yedi yüz bin kişi tarafından ziyaret

3. Tony Bennett, "The Political Rationality of the Museum", *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londra ve New York: Routledge, 1995, s. 89-105.

4. Bahsedilen Davos krizi 29 Ocak 2009'da Dünya Ekonomik Forumu'nda "Gazze Ortadoğu İçin Model" başlıklı panelde yaşanmıştı.

edilmiştir. AKP'nin (beşinci bölümde bahsettiğim gibi) pek çok fetih anma projesi vardır ve Panorama 1453 de bunlardan biri olarak tanıtılır. Siyasetbilimci Tanıl Bora fetih anmalarıyla ilgili olarak 1999 yılında şöyle demiştir:

İstanbul, Türk milliyetçiliğinin ve İslamcılığının popüler tarih anlatısında vaadedilmiş topraktır. ... İşte İstanbul'un bu dejenere manzarası, İslamcı ideoloji açısından, İstanbul'u yeniden fethetme muhtaç kılar. İslamcı ve milliyetçi-muhafazakâr siyasal literatürde İstanbul'un yeniden fethi, 50'lerden beri gözde bir temadır.⁶

İstanbul'un fethi, sağcı ulusalcıların ve muhafazakârların sadece Türk ulusunun büyüklüğünü kanıtlamak için değil, Türkiye'nin İslam dünyasının lideri olduğu düşüncesini meşrulaştırmak için de kullandıkları, bugün hâlâ etkili olan bir anlatıdır. Ayrıca İstanbul'un küresel piyasalara entegre olması sürecinde de fetih anlatısından yararlanılmaktadır.⁷

Fetih anmaları yeni değildir. Mimarlık tarihçisi Çiğdem Kafescioğlu'nun Osmanlı'nın İstanbul'u fethetmesini takip eden yıllarla ilgili çalışmasına göre, anma törenleri daha şehir kuşatma altındayken başlamıştır.⁸ Şehrin Araplar tarafından ilk kuşatmasında önemli bir rol oynamış olan ve Hz. Muhammed'in yakını olarak bilinen Ebu Eyyüb el-Ensari'nin kuşatma sırasında 674 yılında vefatı şehirde ikamet etme kararını meşrulaştırmak için kullanılmıştır; sözde gömüldüğü yer zamanla Eyüp ismini almış, Osmanlıların şehrin kontrolünü ele geçirmesinden sonra bir hac yerine dönüşmüştür.⁹

5. Davutoğlu'nun iddialı Türkiye dış politikası hakkında ülke içinde ve dışında birçok yazı yayımlanmıştır. Yurtdışından bir örnek için bkz. James Traub, "Turkey's Rules", *The New York Times*, 20 Ocak 2011, www.nytimes.com/ (Erişim tarihi: 30 Mayıs 2017).

6. Tanıl Bora, "Fatih'in İstanbul'u: Siyasal İslam'ın 'Alternatif Küresel Şehir' Hayalleri", *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında* içinde, haz. Çağlar Keyder, İstanbul: Metis, 1999, s. 61.

7. Cihan Tuğal, "Islam and the Retrenchment of Turkish Conservatism", *Post-Islamism: The Changing Faces of Political Islam* içinde, haz. Asef Bayat, Oxford: Oxford University Press, 2013, s. 109-33.

8. Çiğdem Kafescioğlu, *Constantinople / Istanbul, Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2009.

Bu uygulama, “geleneğin icadı” ile “üretilmiş miras” kavramlarının erken bir örneğidir.¹⁰ Eyüp, şehrin çoğunluğu Müslüman olan ilk yerleşim merkezidir. (Hristiyan) Bizans şehrinin dışında olması, kutsal mezarın yeri olarak seçilmesinde etkili olmuştur. İlginç bir şekilde, Panorama 1453 de eski şehrin hemen dışında, spekülatif projelerden uzak bir yere yapılmıştır. Ve hatta daha sonra bahsedeceğim gibi, Panorama 1453 ile Eyüp (tur organizasyonları) işletme açısından ilişkilendirilmiştir.

Kafesçioğlu, Osmanlı'nın hâkim sınıfının İstanbul'un fethini bir “altın çağ” olarak görmeye ve II. Mehmet'e kısaca “Fatih” demeye imparatorluğun gerileme döneminde başladıklarını aktarır.¹¹ Bizans İmparatorluğu'nun sınırında kurulmuş ufak bir beylik olarak başlayan Osmanlı için, İstanbul'un fethi gerçekten de önemli bir dönüm noktasıdır. Osmanlı Devleti daha en başından Doğu Roma'nın emperyal mirasıyla etkileşime geçip belli yönlerini benimsemiştir. İstanbul'un fethi, Osmanlı'nın özellikle Akdeniz çevresinde bir İmparatorluk haline gelmesinin başlangıcı olarak görülür. Ama o dönemin “altın çağ” diye adlandırılması imparatorluğun son dönemlerinde, hızla toprak kaybedilirken olmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında ise İstanbul'un fethinin kutlanmamış olması dikkat çekicidir.

1953 yılında fethin 500. yıl dönümü, Cumhuriyet'in modernleş-tirme projesi kapsamında ülkenin Osmanlı medeniyetiyle bağlarını koparmasını eleştiren entelektüeller için mükemmel bir fırsat yaratmıştır.¹² Bu entelektüellerin en meşhurlarından biri şair Yahya Kemal'dir (Beyatlı). Özellikle meşhur “Türk İstanbul” konuşmasında

9. A.g.y.

10. Bu kavramları sırasıyla şu iki kitaptan ödünç aldım: Eric J. Hobsbawm ve Terence O. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge ve New York: Cambridge University Press, 1983; Türkçesi: *Geleneğin İcadı*, çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006 ve Nezar AlSayyad (haz.), *Consuming Tradition, Manufacturing Heritage: Global Norms and Urban Forms in the Age of Tourism*, New York: Routledge, 2001.

11. Çiğdem Kafesçioğlu, *Constantinopolis/Istanbul*.

12. Olayın basılı yayına nasıl yansıdığı konusunda daha fazla bilgi için bkz. Gavin D. Brockett, “Sultan Mehmed II and the Conquest of Constantinople”, *How Happy to Call Oneself a Turk: Provincial Newspapers and the Negotiation of a Muslim National Identity*, Austin: University of Texas Press, 2011, s. 195-200. Bu

(1942 tarihli bu konuşma 1964'te basılmıştır), Yahya Kemal bu Osmanlı şehrinin Türk karakterinden dem vurmış, şehrin sanatsal olarak incelenip takdir edilmesi gerektiğini savunmuş ve İstanbul'un fethini anmanın geçmişe takılıp kalmak değil, tersine ileriye dönük bir faaliyet olduğunu iddia etmiştir.¹³ Yahya Kemal ve çevresindeki diğer edebiyatçılardan etkilenen mimar Sedat Çetintaş (dördüncü bölümde bahsettiğim meslektaş) Sedad Eldem'in aksine, Çetintaş geleneksel ahşap evler yerine anıtsal klasik Osmanlı binalarıyla ilgileniyordu), 1939 yılında Eski Eserleri ve Anıtları Koruma Heyeti'nin kurulmasına katkıda bulunmuş ve bu heyet 500. yıl dönümü kutlamalarının planlanmasında önemli bir rol oynamıştır.¹⁴ 1950 yılında, 29 Mayıs 1953'teki 500. yıl kutlamasıyla başlayıp her yıl bir anma düzenlemek üzere İstanbul Fetih Cemiyeti (ya da Derneği) kurulmuştur.¹⁵ 500. yıl dönümü kutlamaları devlet desteğiyle düzenlenmiş olmasına rağmen, dönemin cumhurbaşkanı ve başbakanı kutlamalara katılmamıştır. Bugünkü yaygın görüş bunu Türkiye'nin o dönemde NATO'ya yeni katılmış olmasına ve dolayısıyla Batılı müttefikleriyle ilişkilerini iyi tutmak istemesine bağlamaktadır. O zamandan beri farklı büyüklüklerde anmalar her yıl düzenlenmiş, ama devletin katkısı ya da katılımı hep asgari düzeyde olmuştur.

Miniatürk'ü ele aldığım beşinci bölümde bahsettiğim gibi İslamcı sivil toplum kuruluşları ve siyasi partiler, Cumhuriyet tarihindeki önemli olayları anmak için belirlenmiş resmi günlere alternatif olarak Türkiye'nin Osmanlı tarihini kutlayan yeni önemli günler yaratma ihtiyacı duymuşlardır. İstanbul'un fethi de bunlardan biridir. Panorama 1453 açılmadan önce fetih genelde canlandırmalar, poli-

anlayışın günümüz siyasetine etkileriyle ilgili tarihsel bir çalışma için bkz. Tanıl Bora, "Fatih'in İstanbul'u: Siyasal İslam'ın 'Alternatif Küresel Şehir' Hayalleri", *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında* içinde, haz. Çağlar Keyder, İstanbul: Metis, 1999, s. 60-77.

13. Martin Stokes, *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*, Chicago: University of Chicago Press, 2010, s. 161-62.

14. Nur Altınıyıldız, "The Architectural Heritage of Istanbul and the Ideology of Preservation", *Muqarnas* 23 (2007): 292-93.

15. İstanbul Fetih Cemiyeti'nin resmi sitesi: www.istanbulfetihcemiyeti.org.tr/.

tik mitingler ve bu olaya adanmış projeler aracılığıyla anılmaktaydı. Panorama 1453 ise İstanbul'un fethinin ilk kalıcı simülasyonudur. İstanbul'un bu muharebeyi hayli temsili bir şekilde yeniden yaşatan yeni panoraması, Türkiye'nin, en azından siyasal ve kültürel alanlarda, bir zamanlar Osmanlı İmparatorluğu'nun çatısı altında yönettiği bölgeleri etkilemeye devam ettiği yeni bir "altın çağ" önerir.

Panorama 1453'te sergilenen ulusalcı zafer gösterisi, aynı konuyu işleyen başka medya ürünlerini de doğurmuştur. Panorama 1453'ün açıldığı sene *Fetih 1453* filminin yapımı başlamıştır. Daha önce de 1951 yılında Aydın Arakon, 1953 yılındaki kutlamalar öncesinde yüksek bütçeli ve devlet destekli bir fetih filmi çekmiştir.¹⁶ Tam elli dokuz yıl sonra, 2012 yılında, Faruk Aksoy'un yönettiği ve söylene göre bütçesi on sekiz milyon dolar olan, yüz altmış dakikalık *Fetih 1453* isimli aksiyon filmi vizyona girmiş ve Panorama 1453'ün basında yeniden gündeme gelmesinde etkili olmuştur.

Yeni film bütçe olarak güçlü olsa da sanatsal açıdan zayıftır. Ama bu izleyiciler arasındaki popülaritesini etkilememiş, söylene göre altmış bir milyon dolar hasılat yaparak Türkiye'nin en yüksek kâr eden filmi olmuştur. Film yirmi bir yaşındaki Sultan II. Mehmet'in gözünden anlatılan, kurmaca bir hikâyedir. Bir diğer önemli nokta da filmin Hz. Muhammed zamanında Medine'de Hz. Muhammed'in arkadaşı Ebu Eyyüb el-Ensari'nin havarilere İstanbul'un fethiyle ilgili kehanette bulunmasını göstermesiyle başlamasıdır. İslam'ın başlangıcıyla kurulan ilişki, fethin sadece askeri bir başarı olmakla kalmayıp aynı zamanda kutsal bir olay olduğu fikrini meşrulaştırmaya yarar ve Türklerin göçebe ve fetihçi bir millet olduğu fikrini destekler. Yani bu dini olay ulusal kimlikle eklemlenmiştir.

İşte özellikle bu noktada, son on yılda inanılmaz bir hız ve miktarda inşa edilen yatırım amaçlı gayrimenkullerin şehri yeniden fethettiği fikriyle bir bağ kurulmakta. Fetih Panoramalarını ve fetih düşüncesini şehirdeki baş döndürücü gayrimenkul projeleriyle ilişkilendiren birçok yazı da yayımlandı.¹⁷ AKP yönetimindeki belediye-

16. Aydın Arakon (yön.), *İstanbul'un Fethi 1453* (1951), youtu.be/uFXMP7u6EM8 (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2017).

lerin otobüslerle getirdiği pek çok ziyaretçi için, Panorama 1453 bir “müze” ilk ve tek erişimleri, aynı zamanda da, Deniz Ünsal’a göre, şehirlerinin emtia ve kapital tarafından yeniden fethedilmesine sembolik olarak katkıda bulundukları nadir bir performans olabilir. Fetih temasını isimlerinde dahi kullanan emlak projeleri de (örneğin “Maslak 1453”) sosyolog Cihan Tuğal’ın şehrin Müslümanlaştırılmasında yaşanan pazar odaklı değişimler (örneğin iftar şölenleri) olarak adlandırdığı fenomene örnektir.¹⁸

“Eski” Bir Kitle İletişim Aracı: Panorama

Panoramaların bir toplu gösteri biçimi olarak uzun bir geçmişi vardır. Walter Benjamin’den Roland Barthes’a kadar pek çok kültür eleştirmeni modern şehirleri anlatırken panoramalardan bahseder.¹⁹ Buna rağmen panoramaların işlevi hakkında görüş ayrılıkları vardır. Mesela pek çok yazar panoramik bakış açısı ile panoramik resimleri birlikte inceler. Günümüzde bir binanın içinde 360 derece bir resim olan ve yine Panorama adıyla anılan kitle iletişim ortamı, modern şehir deneyimi ve anlayışına ne katabilir?

Panoramik manzaralara olan ilgi, on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan ve “panorama” teriminin icat edilmesine zemin hazırlayan

17. Örn. Deniz Ünsal, “The Reconquest of Constantinople: Reflections on the Contemporary Landscape and the 1453 Panorama Museum in Istanbul”, *Whose City Is That? Culture, Design, Spectacle and Capital in Istanbul* içinde, haz. Dilek Özhan Koçak ve Orhan Kemal Koçak, Newcastle upon Tyne, BK: Cambridge Scholars Publishing, 2014, s. 283-98; Türkçesi: *İstanbul Kimin Şehri?*, İstanbul: Metis, 2016; Landon Thomas Jr., “Alarm over Istanbul’s Building Boom”, *The New York Times*, 20 Mayıs 2014, nyti.ms/2snSTDY (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2017); Andrew Finkel, “A City Under Siege”, *The New York Times*, 1 Mart 2012, nyti.ms/2rpS2Wm (Erişim tarihi: 2 Mayıs 2017); Dan Bilefsky, “As If the Ottoman Period Never Ended”, *The New York Times*, 29 Ekim 2012, nyti.ms/2k4Id9s (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2017).

18. Tuğal, “Islam and the Retrenchment of Turkish Conservatism”.

19. Roland Barthes, *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, İng. çev. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1979; Walter Benjamin, *Arcades Project*, İng. çev. Howard Eiland ve Kevin McLaughlin, Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999, s. 840; Türkçesi: *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1993.

panoramik resimlerden çok daha öncesine dayanır. Ama panoramik resmin gücü, diğer simülasyon tekniklerinde olduğu gibi, gösterdiği şey her ne olursa olsun onun illüzyonunu ya da simülasyonunu yaratmada oldukça etkili olmasından kaynaklanır.²⁰ Dickens ve Ruskin gibi yazarlar Panoramının eğitici gücüne methiyeler düzmüştür;²¹ ve günümüzde hâlâ siyasi liderler tarafından propaganda amacıyla kullanılmaktadır. Panoramayı algısal etkileri, uyandırdığı duygular, entelektüel ve ideolojik yönleri olmak üzere dört farklı açıdan inceleyebiliriz, ki bunların hepsi bir araya gelerek panoramaya özgü deneyimi oluşturur.

Panoramik manzarayı ilk defa kendi tenimizde deneyimleriz. Bir manzarayı yüksek bir noktadaki hâkim pozisyonundan görmek insanın içini gıcıklayan bir etkidir – Panorama bu anlamda yüce kavramıyla birlikte irdelenmiştir.²² Dolayısıyla panoramanın ilk özelliği içeriğinden (bakılan objeden veya objenin temsil ettiği şeyden) bağımsız olarak yarattığı algı etkisidir.²³ Panoramik görüş ilk seviyede öznel bir duygusal içerikten yoksundur. Panoramik manzaraların kültürlerüstü ve zamandışı gibi görünmesinin nedeni de bu özelliktir.

Robert Barker, yeni bir mekânsal ve görsel deneyim olan Panoramının patentini 1787 yılında almıştı. Rönesans ya da klasik perspektiften farklı olarak bu yeni medya-mekân izleyicileri hareket etmeye, vücutlarını döndürmeye ve başlarını eğmeye teşvik eden modern bir görme biçimiydi. Resmin sergilendiği mekân (yani gözün

20. Jonathan Crary, “Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century”, *Grey Room* 9 (2002): 11.

21. Alison Griffiths, *Shivers Down Your Spine: Cinema, Museums, and the Immersive View*, New York: Columbia University Press, 2008, s. 41.

22. Bernard Comment, “The Sublime”, *The Painted Panorama*, İng. çev. Anne-Marie Glasheen, Londra: Reaktion Books, 1999, s. 80.

23. Algı etkisi teorisyenleri algı etkisiyle duyguyu birbirinden ayırırlar. Duygular sosyal, fonksiyonel ve bir objeye yöneliktir; amaç ve anlamlandırma sürecinden geçmişlerdir (örneğin bir şeye kızmak, bir şeye üzülmek). Algı etkileri ise, bilinç öncesi, kelimelere dökülemeyen, adeta nörolojik seviyede duygulardan çok daha çabuk hissedilen etkilerdir (örneğin yüce). Brian Massumi, “Autonomy of Affect”, *Cultural Critique*, no. 31, The Politics of Systems and Environments II (1995).

resimden uzaklığını ölçmek için kullanılabilecek çerçeve ya da mekânın zemini gibi bir referans noktasının olmaması), seyir platformunu çevreleyen üç boyutlu objelerle birleşip gerçeklik illüzyonu yaratıyordu. Ayrıca, örneğin şehir panoramalarında, çatıların mesafesi haptik (yani dokunma, temas hissine ait) bir deneyim yaratıp “gerçeklik etkisi”ni artırıyordu.

Panoramik resimlerin ikinci özelliği duygusaldır. İlk panoramaların sergilendikleri şehirleri resmetmiş olması tesadüf değildir. İnsan şehri bütünsel olarak, “bir şişenin içinde”, ancak panorama sayesinde görebilir.²⁴ Bernard Comment ve Jonathan Crary’ye göre panorama genişleyen endüstriyel metropollerde özel bir rol oynamıştır. Şehrin sınırları bulanıklaşmaya başlamış, şehir deneyimi fragmanlaşmış ve içinde yaşayan bireyler gittikçe daha yalnızlaşmıştır.²⁵ Comment, kentsel mekânda “okunabilirliğin” kaybolmasına verilen tepkinin iki türlü olduğunu söylemiştir: tümevarım ve panorama.²⁶ Panorama dışında şehrin sınırları, büyüklüğü ve detaylarıyla ilgili bütünsel bir tasavvur artık mümkün değildir. İstanbul bağlamında da sosyolog Ayşe Öncü, panoramanın şehirle bütünleşme hissini içerdiğini söylemiştir.²⁷

Panoramik manzara ile panoramik resmin üçüncü özelliği, sadece orası ile burasını değil geçmiş ile bugünü de bir araya getirmeleridir. Roland Barthes, Eysel Kulesi’nin tepesinden görülen Paris panoramasının, izleyiciyi gördüğünü deşifre etmeye zorladığını söylemiştir. Ona göre bu, panoramik görüşün entelektüel karakterinden kaynaklanır.²⁸ Dolayısıyla panorama izleyicinin gördüklerini sadece estetik açıdan beğenmesine izin vermez: Paris’i yukarıdan

24. Benjamin, *Arcades Project*, s. 840.

25. Bernard Comment, “The Individual in the Town: Compensation and Control”, *The Painted Panorama*, çev. Anne-Marie Glasheen, Londra: Reaktion Books, 1999, s. 134-38. Ayrıca bkz. Crary, “Géricault, the Panorama, and Sites of Reality”, s. 21.

26. Comment, *The Painted Panorama*, s. 135.

27. Ayşe Öncü, “The Politics of Istanbul’s Ottoman Heritage in the Era of Globalism: Refractions through the Prism of a Theme Park”, *Cities of the South: Citizenship and Exclusion in the 21st Century* içinde, haz. Barbara Drieskens, Franck Mermier ve Heiko Wimmen, Londra, Beyrut: Saqi Books, 2007, s. 256.

28. Barthes, *The Eiffel Tower...*, s. 5.

görmek kuşkusuz bir tarihi hayal etmektir.²⁹ Diğer bir deyişle, güncel bir kent manzarasına bakarken bile insan deşifre etmeye, yapılaştırmaya ve manzaranın tarihsel detaylarını zihninde tamamlamaya devam etmek durumundadır.

Panorama yaygın olarak, Michel Foucault'nun Jeremy Bentham'ın örnek hapishanesi olan Panoptikon ile ilgili analiziyle birlikte okunur. Panoptikon Panorama ile aynı dönemde icat edilmiştir ve ikisi birlikte modern çağın başlangıcını temsil eder.³⁰ Bu bağlamda Tony Bennett ve Jonathan Crary, bağımsız çalışmalarında, Foucault'nun gösteriyi "ciddiye almamasına" karşın, disiplin toplumları (Foucault) ile gösteri toplumlarının (Guy Debord) birbirlerinin ters hali olduğunu iddia ederler. İki yazar da ayrıca Panoramanın on dokuzuncu yüzyılda emperyalizm ve ulusalcılık için temel bir araç olarak kullanıldığından bahseder. Panorama, üzerinde hâkimiyet kurulabilecek "dünya resmini" sunup, izleyicilerinin güçlünün bakış açısını paylaşabilmesini sağlamıştır.

On dokuzuncu yüzyıl Avrupası'nda "panoramik" görüş hâkim bakış açılarından biriydi. Sadece resmedilmiş panoramaları sergileyen binalarda değil, dünya fuarlarında, doğa tarihi müzelerinde ve dünyayı gözden geçirip, sınıflandırıp, düzenleyip sergileyen benzer yerlerin tümünde bu bakış açısı ortaya çıkmıştır. Bu mekânlar da aynı şekilde ziyaretçiyi hem gözleyen hem gözlenen olarak konumlandırarak, hem görme hem de görülme isteğine hitap etmekteydi.

Panoramik şehir manzaraları, on dokuzuncu yüzyıl emperyalizmi bağlamında kitlesel atraksiyonlar ve görme araçları için kullanılmadan çok daha önce üretilmeye başlanmıştır. Ama on dokuzuncu yüzyılda popüler panoramaların üretilmesindeki amaç, izleyicilerin onlara yüklediği çeşitli anlam ve anlayışlarla hiçbir zaman tamamen örtüşmemiştir. Örneğin sanat tarihçisi Denis Blake Oleksijczuk'un ilk panoramalarla ilgili araştırmasına göre, bir medya olarak Panorama ziyaretçilerde her zaman emperyal güçle olan iliş-

29. A.g.y., s. 11.

30. W. J. T. Mitchell, "Imperial Landscape", *Landscape and Power*, Chicago: University of Chicago Press, 2002, s. 10; Stephan Oettermann, *The Panorama: History of a Mass Medium*, İng. çev. Deborah Lucas Schneider, New York: Zone Books, 1997, s. 41.

kilerini kuvvetlendiren bir etki yaratmamıştır, hatta pek çok ziyaretçi Panoramadan bunalmış ve dengesi altüst olmuş bir şekilde ayrılmıştır.³¹ Bu yüzden ziyaretçileri ve izleme bağlamlarını konumlandırmak yerinde olur.

İstanbul’da Panoramik Kentleşme

İstanbul’un kendine has topoğrafyası, planlaması ve mimarisi, “panoramik kentleşme” olarak adlandırdığım etkiyi yaratır: Panoramik manzara arzu veya kontrol objesi değil, aksine şehirle özdeşleşme hissi ve keyif veren kolayca ulaşılabilir bir araçtır. Bir “hayat tarzı” olarak panoramik kentleşme İstanbul’a özgü bir özelliktir ve 2009 yılında Panorama 1453 açılana kadar (bina olarak) bir Panoramayı gereksiz kılmıştır.

İstanbul Osmanlılar tarafından panoramik bir şekilde deneyimlenmek üzere tasarlanmıştır, ama şehrin ilk panoramik fotoğraflarını Avrupalı ziyaretçiler çekmiştir. Kent tarihçisi Ekrem Işın, ortaçağda (Osmanlı öncesi, Bizans döneminde) şehrin böyle bir panoramik deneyim sunmadığını söylemiştir.³² Hatta şehrin görsel temsilleri bir kıstas ise, ilk bilinen haritası –Cristoforo Buondelmonti’nin 1422 yılında çizdiği kuşbakışı eskiz– sadece kale duvarları içindeki şehri, çevresinden keskin bir biçimde sınırlandırılmış olarak gösterir. Kent dokusunu betimlerken kale duvarlarının önemini kaybetmesi ve Boğaz ile Haliç’in gemilerle dolu olarak gösterilmesi, ancak Osmanlı’nın şehri devralmasından sonra, 1530’da basılan “Vavassore haritası” ile olmuştur.³³ Ama Melchior Lorich’in 1559 yılındaki çizimiyle birlikte şehrin betimlemeleri tamamen değiş-

31. Denis Blake Oleksijczuk, *The First Panoramas: Visions of British Imperialism*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2011.

32. Ekrem Işın, “İstanbul Panoramas: Construct, Silhouette, Image”, *Long Stories: Istanbul in the Panoramas of Melling and Dunn = Uzun Öyküler: Melling ve Dunn’ın Panoramalarında İstanbul* içinde, haz. Ekrem Işın, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2008, s. 10-37.

33. Osmanlı şehrinin tasarımının betimlemelerinde yaşanan değişiklikleri yakından inceleyen bir çalışma için bkz. Kafesçioğlu, “Representing the City: Constantinople and Its Images”, *Constantinopolis/Istanbul*, s. 143-77, 162.

miştir. Birden fazla odak noktası olan on iki metrelik Lorch panoraması, şehrin enlemesine genişlemesini ve silüetindeki kubbe ve minareleri öne çıkaran yeni düşünme tarzıyla paraleldir.³⁴

Osmanlı'nın başkenti, şehrin etrafındaki tepelere anıtlar inşa edilmek üzere tasarlanmıştır; Osmanlı İstanbul'u kendine has silüetini kazandıran bu tasarımıdır. Osmanlıların İstanbul'u panoramik bir şekilde deneyimlenmek üzere yeniden tasarlamasının en bariz örneklerinden biri, tarihi yarımada'nın doğu ucuna inşa edilen Topkapı Sarayı'dır. Sarayın ortasındaki Adalet Kulesi, etrafındaki panoramik manzaraya tepeden bakar. Bir zamanlar padişahlar kulenin penceresinden aşağıda divan toplantılarını takip ettiğinden, kule sultanı ve onun (kontrolünü değil de) adaletini temsil etmiştir.³⁵ Ama şehre tepeden bakmak hiçbir zaman sadece hükümdarların ya da elit kesimin tekelinde olmamıştır. Şehri çevreleyen tepeler, halkın Boğaz ile Haliç'e bakabileceği manzara noktaları sağlamıştır. Bu topoğrafya, büyük bir alana yayılmış olan şehrin, sadece görsel ve hayali anlamda da olsa, gittikçe genişleyen kenar mahalleleriyle bağını korumasını sağlar. Çevresel tasarım terminolojisini kullanırsak, İstanbul'un topoğrafyası bir "zihinsel harita" oluşturup bir "yer duygusu" uyandırır.

Sadece topoğrafya ve konumlandırma ile değil, mimari tasarım ile de manzaraya ulaşma geleneği Boğaz'da uzun yıllardır devam etmektedir.³⁶ Şehrin sayısız tepesinin sunduğu manzaralar ve kendine has kıyı mimarisi İstanbullular için ortak bir zevk kaynağıdır. Günümüzde restoran ve barların terasları, bu görsel eğlenceyi "pa-

34. A.g.y. Lorch'in panoramasıyla ilgili detaylı bir analiz için bkz. Nigel Westbrook, Kenneth Rainsbury Dark ve Rene Van Meeuwen, "Constructing Melchior Lorichs's Panorama of Constantinople", *Journal of the Society of Architectural Historians* 69, no. 1 (2010): 62-87.

35. Michael Meeker, "Once There Was, Once There Wasn't: National Monuments and Interpersonal Exchange", *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey* içinde, haz. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, Seattle, WA: University of Washington Press, 1997, s. 157-91; Türkçesi: *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014.

36. Shirine Hamadeh, *The City's Pleasures: Istanbul in the Eighteenth Century*, Seattle, WA: University of Washington Press, 2008; Türkçesi: *Şehr-i Sefa: 18. Yüzyılda İstanbul*, çev. İlknur Güzel, İstanbul: İletişim, 2010.

nora-mani” diye adlandırabileceğimiz bir seviyeye getirmiştir. Popüler restoranlardan biri olan 360° İstanbul, panoramanın cazibesini isminde, markasında, mimari tasarımında, hatta içindeki mobilyaların detaylarında göz önüne serer.³⁷ Siyasetbilimci Engin Işın, panoramik manzaraların çekiciliğini kuramlaştırarak şöyle der: “Görünüşe göre, her bina Boğaz’ın muhteşem pırılısından bir bakış yakalasın diye kendini ona doğru çevirmek için büyük çaba harcamaktadır.” Şehir manzaralarının yarattığı zevki tarif etmek için Işın “keyif” kelimesini önermiştir.³⁸

Sosyal teorilerde, bir yere yüksekten bakmak genelde (kişinin dünya ile kendisi arasında bir mesafe yaratarak) oraya sahip olma ve hükmetme isteğiyle, dolayısıyla da Batı emperyalizmiyle bağdaştırılır. Timothy Mitchell’in “Sergi Olarak Dünya” isimli klasik makalesinde bahsettiği, Avrupalıların Doğu’yu bir resim olarak düzenleme çabaları bunun bir parçasıdır. Örneğin büyük Giza Piramidi’ni bir seyir terası olarak kullanarak, kendileri için hâkim bir bakış açısı oluşturmuşlardır. Mitchell’in anlattığına göre, Gerard de Nerval Kahire’deki ilk gününde Fransız bir fotoğrafçı-ressamla birlikte uygun geniş açılı bir resim verecek bir gözlem noktası aramış ve istediği gibi bir yeri ancak şehrin dışında bulmuştur.³⁹ Benzer şekilde Michel de Certeau da “Kent İçinde Yürümek” adlı ünlü yazısında Michel Foucault’nun Panoptikon kavramını kullanarak “kuşbakışı”nın hükümdarın, sermayenin, kurumsallığın ve devletin mantığına ait olduğunu söyler.⁴⁰ Sokakta yayalar onlara hükmeden bakışa direnmek için, içinde bulundukları alanı tedbirli ve akıllı bir şekilde kullanarak davranışlarının onlara dayatılan düzen tarafından

37. Bu kelimenin ilk kullanımı için bkz. Ralph Hyde, *Panoromania! The Art and Entertainment of the “All-Embracing”*, Londra: Trefoil, Barbican Art Gallery, 1988.

38. Engin Işın, “Bir Şehrin Ruhu: Hüzün, Keyif, Hasret”, *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa* içinde, haz. Deniz Göktürk, Levent Soysal ve İpek Türel, İstanbul: Metis, 2011, s. 62-78. “Keyif” kavramı, Orhan Pamuk’un daha bilindik “hüzün” kavramının karşısındadır.

39. Timothy Mitchell, “The World as Exhibition”, *Comparative Studies in Society and History* 31, no. 2 (1989), 217-36, 231.

40. Michel de Certeau, “Kent İçinde Yürümek”, *Gündelik Hayatın Keşfi I*, çev. Lale Arslan Özcan, Ankara: Dost Kitabevi, 2008, s. 185-209.

belirlenmesine ya da öngörülebilmesine hiçbir zaman tam olarak izin vermeyeceklerdir.

Akademisyenler son yıllarda İstanbul'daki gökdelen ve yüksek apartman inşasında artış olduğuna ve bu binaların tanıtılırken manzaralarının genelde ön planda tutulduğuna dikkat çekmiştir: Ayşe Öncü İstanbul'un günümüzdeki yerleşim örüntülerinde sosyoekonomik sınıf ile manzaralı evler arasında kuvvetli bir bağ olduğunu söyler.⁴¹ Şehrin konut stokunun çoğunu oluşturan apartmanlarda, manzaralı üst kat dairelerinin statü göstergesi olması, içinde bulunduğumuz neoliberal kentleşme döneminden önce bile şehirde "dikey ayrışma"nın görüldüğüne işaret eder.⁴² Dikey ayrışma sadece İstanbul'da görülen bir fenomen değildir, ama şehrin kuşbakışı görüntüsünün belli binalara ait olmaması ve sadece şehrin dışından değil şehrin içinden de erişilebilir olması İstanbul'a özgüdür. Biraz yüksek bir noktada, İstanbul'un sayısız tepelerinden birinde ya da Boğaz kıyısında duran herhangi bir kimse panoramik manzaraya erişebilir. Bu tarz manzaralar İstanbul sakinlerinin şehir dışına çıkmadan şehri bütünsel olarak görmelerini sağlar. Dolayısıyla, her yukarıdan bakış totaliter değildir; tersini iddia etmek bütünsel görüşlerin işlevini indirgemek anlamına gelir. Ayrıca yukarıdan bakmak ile havadan bütünsel bir bakış arasında fark vardır. İstanbul'da "okunaklılıktan" alınan zevki kontrol taleplerinden ayırabiliriz.

Panorama 1453'ün Konumu ve Bağlamı

Panorama 1453, Bizans döneminden kalma şehir duvarlarının dışında, Topkapı parkında kurulmuştur (bkz. Şekil 6.1). Kuzeybatısında E5/D100 karayolu, kuzeydoğusunda ise Topkapı Mezarlığı bulunur. Doğusundaki şehir duvarlarının arkasında çoğunlukla apartmanlardan oluşan bir mahalle, batısında ise birtakım fabrikaların bulunduğu bir sanayi alanı vardır (bkz. Şekil 6.2).⁴³ Geçmişte Romanların

41. Öncü, "The Politics of Istanbul's Ottoman Heritage".

42. Atina'da yaşanan benzer dikey ayrışma örnekleri için bkz. Thomas Maloutas ve Nikos Karadimitriou, "Vertical Social Differentiation in Athens: Alternative or Complement to Community Segregation?" *International Journal of Urban and Regional Research* 25, no. 4 (2001): 699-716.

yaşadığı bir mahalle olan, 2000'lerin ikinci yarısında ise kentsel dönüşüm adı altında yıkılıp yerine "Osmanlı" stilinde evler yapılan Sulukule de yakındadır.

Tarihi şehir duvarlarının hemen dışındaki bu bölge eskiden Topkapı Otogarı'nın otobüs durakları ve işportacılarla dolu karmakarışık bir alandı. Dolayısıyla hem pek çok turistin hem de yeni kentlilerin İstanbul'la ilk karşılaştıkları yer Topkapı'ydı. Ancak 1999 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi, otogarı biraz daha batıdaki Esenler'e taşıma kararı aldı. Ardından Recep Tayyip Erdoğan'ın belediye başkanlığı döneminde, Projeler Müdürlüğü, boşaltılan gar alanında yüzölçümü olarak Hyde Park ile karşılaştırılabilecek büyüklükte (35 hektar) bir kentsel dönüşüm projesi gerçekleştirdi.⁴⁴ "Kentsel dönüşüm", kazanç sağlayabilecek kentsel alanların neoliberal ekonomi politikalarına uygun olarak yatırıma açılmasını ifade etmek için, başta yerel yönetimlerin tercih ettiği bir terim olsa da günümüzde akademisyenler tarafından da kullanılmaktadır. Terimin yansıtmadığı kısım ise, yatırımlardan yalnızca belli aktörler kazanç sağlarken, halihazırda orada yaşayan insanların yerlerinden edilmesi ve mülksüzleştirilmesidir.

Proje için ilk olarak "Topkapı Şehir Parkı" ismi seçilmiş olsa da, İstanbul'un 2010'da Avrupa Kültür Başkenti seçilmesinden sonra "Topkapı Kültür Parkı" olarak değiştirilmiştir.⁴⁵ Proje boyunca kamulaştırma (istimlak) yetkisi kullanılarak (ki bu yetki normalde kâr amaçlı değil, yalnızca kamu yararına olduğu durumlarda kullanılmalıdır) proje alanının üzerinde ve yakınındaki pek çok mülk yıkılmıştır. Ardından bölgedeki yollar ve toplu taşıma güzergâhları yeniden şekillendirilmiş, ayrıca yeni bir otogar ve belediye tarafından kiraya verilmek üzere ofisler ve dükkânlar inşa edilmiştir. Açık hava

43. Sanayi alanında bulunan şirketlere örnek olarak Ülker, Arçelik ve MAN Kamyon ve Otobüs Ticaret A.Ş. verilebilir. Ayrıca hükümetin küçük üreticileri taşınmaya teşvik etmeye çalıştığı planlanmış birtakım sanayi bölgeleri de vardır.

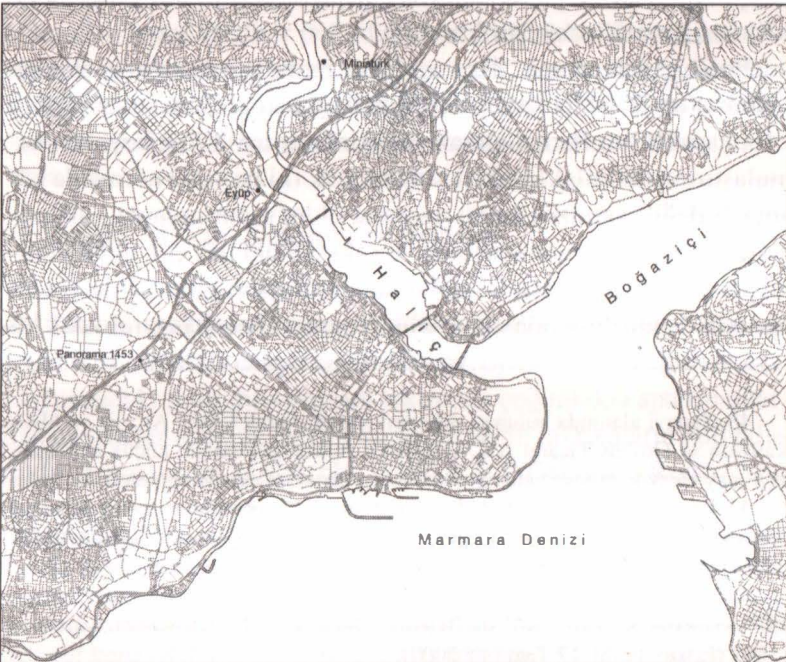
44. İstanbul Büyükşehir Belediyesi web sitesi, "İstanbullulara nefes aldıracak 'Topkapı Şehir Parkı' bitmek üzere", 18 Temmuz 2006, www.ibb.gov.tr/tr-TR/Lists/Haber/DispForm.aspx?ID=13224 (Erişim tarihi: 20 Ocak 2017).

45. İstanbul Büyükşehir Belediyesi web sitesi, "Belediye Meclis Kararları: 937", www.ibb.gov.tr/tr-TR/Lists/BelediyeMeclisKararlari/DispForm.aspx?ID=15645 (Erişim tarihi: 17 Temmuz 2009).



6.1 Panorama binasının yerinde görüntüsü. Kültür A.Ş.'nin izniyle.

6.2 Panorama binasının şehirdeki konumu.



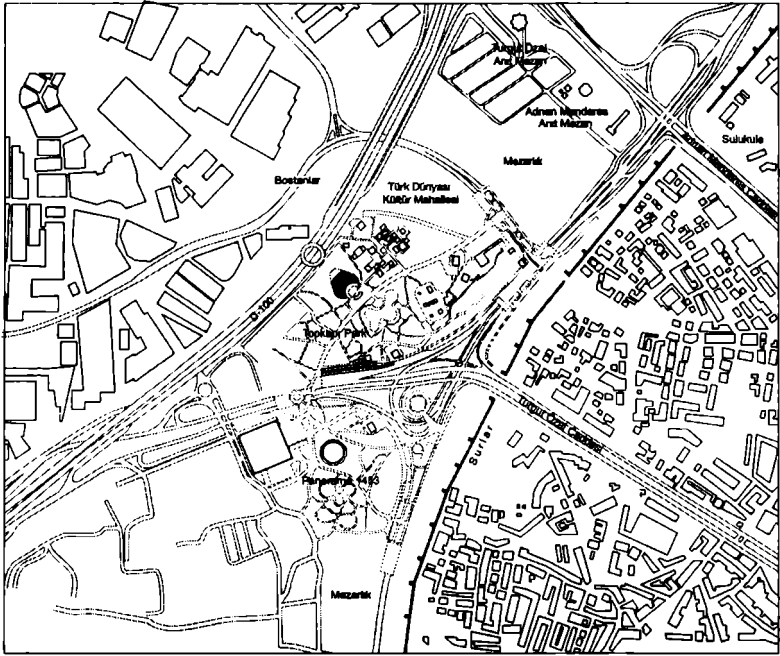


parkının kendisinde ise amfiteatr, sosyal tesis, “kültür köyü”, “trafik eğitim parkı” (9-14 yaş grubuna yönelik bir “minyatür şehir”) ve yürüyüş yapmak için yeşil alanlar bulunur. Otogarın Esenler’e taşınmasıyla birlikte bölgedeki işportacılar da sürgün edilmiştir.⁴⁶

Bu projeyle pek çok yeni alan halkın kullanımına açılıp toplu taşıma hatları düzene sokulmuş olsa da, Topkapı’nın sosyalleşme açısından daha erişilebilir olduğu söylenemez. Yeni toplu taşıma düzeyiyle Topkapı’ya bir metrobüs durağı yapılmıştır, ayrıca tramvay durağı Panorama 1453’ün hemen arkasındadır. Yani parka toplu taşımayla ulaşmak oldukça kolaydır. Ama bir yerleşim yeriyle sanayi alanı arasında bulunan ve ortasından otoyol geçen park henüz yeterince kullanılmamaktadır (bkz. Şekil 6.3). Ziyaretçiler genelde Panorama 1453’ü gezip parktan ayrılmaktadır.

İlçe belediyesinin internet sitesine göre, “1998 yılında eski Trakya Otogarı yerinde Topkapı Şehir Parkı ile başlayan projeler dizisi[nin] ... ileri aşamalar[ın]da Surlar boyunca uzanan ve dini tu-

46. Topkapı Parkı ile ilgili bir analiz için bkz. Helin Karaman, “Le Topkapı Kültür Parkı: fabriquer un parc public à Istanbul”, *European Journal of Turkish Studies*, no. 23 (2016), ejts.revues.org/5389 (Erişim tarihi: 2 Ocak 2017).



6.3 Panorama binasının çevresindeki önemli yerlere göre konumu.

rizmi destekleyen bir kültür adası yaratılması hedeflenmektedir.”⁴⁷ Park civarında üç cami ve birkaç eski mezarlık vardır. İki de başbakan olduğu dönemde muhafazakâr popülist liberal ekonomi politikalar izleyip İstanbul’un büyük değişimlerden geçmesine zemin hazırlayan Adnan Menderes (1950-60) ve Turgut Özal’ın (1983-91) anıt mezarları da Topkapı’dadır. Ama parkın yapıldığı alanın dini turizm için cazibesinin asıl nedeni, İstanbul’un fethinde bir dönüm noktası (ve dolayısıyla Panorama 1453’teki resmin konusu) olan muharebenin burada yapılmış olmasıdır. Ayrıca daha önce bahsettiğim gibi Müslümanlar için önemli bir hac yeri olan Eyüp de yakındadır.

Parkın daha çok ziyaretçi çekebilmesi için etnik milliyetçiliğe hitap eden çeşitli eğlence programları üretilmiştir. Aralarında en

47. www.zeytinburnu.com.tr/Sayfa/83/tarihce/modern-zeytinburnu.aspx (Erişim tarihi: 17 Temmuz 2009).

büyüğü, şekilsel açıdan olmasa da tematik olarak Disney Epcot World Showcase'i andıran "Türk Dünyası Kültür Mahallesi", Osmanlı evlerini andıran ahşap evlerde Türk dünyasıyla ilgili sergileri kapsar. Yerleşkede ayrıca bir yurt (çadır) ile Türkiyeli ziyaretçilerin hâlâ Orta Asya'da yaşayan "eski Türklerin" yemeklerini tadabileceği, bir Uygur ailenin işlettiği lokanta vardır.⁴⁸ 2003 yılında ilk tasarlandığında yerleşkenin geleneksel elişlerinin satıldığı bir "Osmanlı Köyü" olması öngörülmüştür.⁴⁹ Ama uygulama aşamasında konsepti değişikliğe uğramıştır ve bugün yerleşkedeki her ev bir Orta Asya ya da Türk ülkesini temsil etmektedir: Azerbaycan, Kazakistan, Türkmenistan, Özbekistan, Tataristan, Kuzey Kıbrıs... Söz konusu ülkelerin konsoloslukları, bu evlerde etnografik eserler sergilemeye ve ulusal bayramlarını burada kutlamaya teşvik edilmiştir. Ayrıca Kültür Mahallesi, resmi Nevruz kutlamalarının yapılacağı yer olarak belirlenmiştir.⁵⁰

"Türk Dünyası Kültür Mahallesi"nin kurulması tarihsel gelişmelerle yakından alakalıdır. Türkiye, Sovyetler Birliği yıkıldıktan sonra bağımsızlıklarını kazanan Kafkas ve Orta Asya ülkelerini ilk tanıyan ülkedir ve daha en başından bu ülkelerde konsolosluklar açıp kültürel ve ekonomik ilişkiler oluşturmaya başlamıştır. Ayrıca "Türk Devlet ve Toplulukları Dostluk, Kardeşlik ve İşbirliği Kurultayı" düzenlenmeye başlamıştır.⁵¹ 2001 yılında ara verilen kurultaylar 2006 yılında AKP tarafından yeniden başlatılmış ve başbakan-

48. Zinnet Restaurant'ın web sitesinde, orada bulunma nedenlerinin "antropolojik" olduğu yazar: "Bir ulusun yemek kültürü ise, o ulusun antropolojik özelliklerini en iyi şekilde ifade eden önemli unsurdur", www.zinnetrestaurant.com/hakkimizda.htm (Erişim tarihi: 17 Temmuz 2009).

49. "Topkapı'da Osmanlı Köyü Kuruluyor", *Arkitera.com*, 5 Mart 2003, v3.arkitera.com/v1/haberler/2003/03/05/topkapi.htm (Erişim tarihi: 27 Mayıs 2017).

50. Türkiye'de Newroz (ya da Nevruz) kutlamaları Kürt milliyetçiliğiyle özdeşleştirilmiştir ve devlet tarafından önce bastırılmış, 1990'lardan beri ise kendi çıkarları için kullanılmıştır. Ama Balkanlar'dan Orta Asya'ya uzanan bölgede, mart sonunda yaygın olarak kutlanan özel bir gündür bu. Fars kültüründe yılın ilk günü ve baharın başlangıcıdır. Alevi-Bektaşiler için ayrıca Ali'nin doğum günü olarak kabul edilir. Lerna K. Yanık, "'Nevruz' or 'Newroz'? Deconstructing the 'Invention' of a Contested Tradition in Contemporary Turkey", *Journal of Middle Eastern Studies* 42, no. 2 (2006): 285-302.

ken Erdoğan bir “Türkçe konuşan ülkeler topluluğu” kurulmasını teklif etmiştir. Türkiye’nin bölgedeki nüfuzu Fethullah Gülen’in kurduğu misyoner okulları aracılığıyla son dönemde artmış olsa da, AKP’nin buradaki asıl amacı MHP seçmen tabanına hitap etmektir. Türkiye bölgedeki ülkeler için “dünyaya açılan pencere” olma hedefine ulaşmasa da Türkiyeli şirketler, özellikle de inşaat şirketleri, kurulan ekonomik ilişkilerden yararlanmış ve ülkelerin yeni ekonomilerini kurmalarına yardım etmiştir. Özellikle son yıllarda bu ülkelerin yurttaşları Türkiye’deki gayriresmi işgücüne katılmıştır.

“Türk Dünyası”ndaki ülkeler şu âna kadar parktaki evlere görünür herhangi bir resmi yatırımda bulunmamıştır. Ama bu küçük binaların gelecekte ait oldukları ülkelerin yurttaşları için bir buluşma yeri görevi görme olasılığı vardır. Her halükârda, “Müslüman Türklerin” Hristiyan toprağını ele geçirmesini kutlayan Panorama 1453’ün, Müslüman-Türk “kardeşliğini” benimseyen böyle bir yerleşkenin yanında olması sembolik açıdan önemini artırır. Daha önemlisi, AKP’nin hatları hızla değişen dış politikası ve değişen seçmen tabanına hitap etme gayesi, bu parkın programlamasına ve eski bir kitle etkileşim ortamı olan Panoramının bilindik bir tarihi anlatıyı eski ulusalcı bir mesaîla tekrar sunmasında etmen olmuştur.

Panorama 1453’ün Tasarımı

Sıradan bir pazar akşamüstü, Panorama 1453’ün kuyruğu şehir duvarlarına kadar uzanıp bekleme süresi bir saati bulabilir. Operasyon müdürü tarafından bana (2011’de) sözlü verilen rakamlara göre Panorama 1453’ü (genelde kışın öğrenciler, yazın ise aileler olmak üzere) tipik olarak günde ortalama 3000 kişi ziyaret ederken, hafta sonları ise bu rakamın günde 9000 kişiye kadar ulaştığı olmuştur.⁵² Bu ortalamanın aşağı yukarı 400’ünü genelde Arap ülkelerinden gelen turistler oluşturmaktadır. İdare, ziyaretçi sayısını artırmak

51. Türkiye Cumhuriyeti Dışişleri Bakanlığı resmi sitesi, “Turkey’s Relations with Central Asian Republics”, www.mfa.gov.tr/turkey_s-relations-with-central-asian-republics.en.mfa (Erişim tarihi: 17 Temmuz 2009).

52. Bunlar 8 Ağustos 2011’de yaptığım bir röportaj sırasında operasyon müdürünün bana verdiği rakamlardır.

için turizm şirketleri, gazeteciler, haber ajansları ve okullarla çalışmaktadır. Yine operasyon müdürünün söylediğine göre, Panorama 1453 ile ilgili ayda ortalama elli haber yapılmakta ve bunların on ila on beşi televizyonda yayınlanmaktadır. Hatta Ortadoğu siyasetiyle ilgili bir tartışma programı bir dönem Panorama 1453'te çekilmiştir.⁵³ İstanbul'un uzak yerlerindeki belediyeler, sınırları içinde ikamet eden vatandaşlar için Panorama 1453'e bedava turlar düzenlemektedir. Mekânda belli aralıklarla düzenlenen resepsiyonlara konsoloslar gibi yabancı ülke temsilcileri davet edilir. Belediyenin ve hükümetin uluslararası misafirleri de buraya getirilir. Ayrıca Eyüp, Miniaturk ve Panorama 1453 arasında gidip gelen bedava servis araçları vardır. Bu üç yer birbirlerinin tanıtımını da yaptığından ötürü (örneğin Panorama 1453 biletlerinin arkasında Miniaturk'un reklamı bulunur) bu sergi alanlarının müdürlerine göre ziyaretçilerinin yüzde yetmişi ortaktır.

Dışarıdan bakıldığında Panorama 1453 pek iyi düşünülmemiş ve tasarlanmamış gibi bir intiba verir. Bina, birbirine pragmatik bir biçimde yaslanmış üç kütleden oluşur: Panoramayı (resmi) içeren tamamen opak rotundanın bitişiğinde iki katlı kübik bir ofis ve servis bloğu, onun önünde de tek katlı camekânlı giriş müştemilatı bulunur. Büyük silindir binanın tepesinde konik bir çatı, penceresiz seramik kaplama cephe yüzeyinde ise Osmanlı dönemi gravürlerinden esinlenmiş şehir manzaraları bulunur. Bu manzaralar yüzeyde bir kemerli kolonadın içinden dışarı bakıyormuş hissi vermek üzere düzenlenmiştir; böylece ziyaretçiler şayet binanın etrafında yürürlerse günümüzden eski İstanbul'a bakıyormuş izlenimini edinebilirler. Kübik kütle de oldukça opaktır; ikinci katında idari birimlerin olduğu kısım hariç pencere yoktur. Belediyenin logosu ve mekânın adı bu kısımdaki pencerelerin üzerine monte edilmiştir ve sonradan eklenmiş gibi görünür. Yani ziyaretçiler yaya yolundan Panorama 1453'e yaklaşırken önde küçük ölçekli giriş müştemilatı ve hemen ardında ikinci katında yedi sıradan pencere, yüzeyine yapııştırılmış

53. Bahsi geçen program İbrahim Karagül ve Hüsnü Mahalli'nin "Büyük Oyun" adlı tartışma programıdır. TV Net'te yayınlanan program, panorama hem yapımcıların hem de izleyicilerin dikkatini dağıttığı için sonradan stüdyo ortamına taşınmıştır.

belediye logosu ve mekânın ismi olan dikdörtgen bir cephe görürler. Onları oldukça sıradan, gelişigüzel bir cephe düzeni karşılar.

Giriş müştemilatı diye adlandırdığım kütlede bilet gişesi, giriş ve çıkış kapıları arasına sıkıştırılmıştır. Bu küçük alanı geçtikten sonra ziyaretçiler asıl fuayeye gelir. Sağ taraflarında bir asansör ve merdivenler, sol taraflarında ise hediye dükkânı bulunur. Bu dükkândan Kültür A.Ş.'nin 1453 isimli tanıtım dergisini ve başka fetih temalı yayın, biblo ve hediyelikleri almak mümkündür. Fuayenin düzeni ziyaretçileri merdivenlerden yukarı tırmanmaya davet etse de, üst kat sadece idari birimlere ve önemli ziyaretçiler için yapılmış özel odaya ayrıldığından bu merdiven kordonla kapatılmıştır. Aksine ziyaretçiler aşağıya inmek üzere yönlendirilir. Ferforje tırabzanlı ve duvarlarında fetih muharebesinin resimleri olan karanlık merdivenden inen ziyaretçiler, tuvaletlerin yer aldığı ve duvarlarında panolar sergilenen ilk bodrum katına, oradan da ikinci bodrum seviyesine inerler. Bodrum seviyesindeki koridorlar aynı zamanda duvar sergisi için de kullanılır. Giriş sekansını böyle detaylı anlatmamın sebebi binanın tasarımındaki rasgeleliği vurgulamaktır.

İkinci bodrum katına doğru devam eden ziyaretçiler, duvarlarda yine panoların sergilendiği koridor-sergi alanına, bu alanın sonunda da izleme platformuna çıkan dar döner merdivene ulaşır. Panorama binalarında böyle aşağı karanlığa inip aydınlığa geri çıkmak tipiktir ve illüzyona dalmak için ziyaretçiyi algısal olarak hazırlar.

Bodrum seviyesindeki koridor-sergi alanlarda yer alan 54 duvar panosu “Fetih Sergisi” olarak tanıtılır. Döneme ait belge ve gravür imgelerinden ve hayli uzun açıklayıcı metinlerden bilgisayar ortamında harmanlanan kompozit grafikler kırmızı ve sarı tonlarıyla imparatorluk duygusunu destekler.⁵⁴ Panoların başlıkları metinleri okumaya vakti olmayan ziyaretçiler için tematik olarak pano içeriklerini özetler. Başlıklardan bazılarına bakarak nasıl hemen Türk istisnailiği fikrini ilettiklerini görebiliriz: “Fetih neden gerekliydi?”, “Haçlıların yaktığı İstanbul”, “Bir Peygamber müjdesi: Fetih Hadi-

54. Kurumun bilgilendirmesine göre, panoların içeriği Doç. Dr. Erhan Afyoncu ve Yrd. Doç. Dr. Coşkun Yılmaz tarafından belirlenmiş, tasarımı mimar M. Hilmi Şenalp danışmanlığında Özkul Eren tarafından yapılmıştır: www.panoramikmuze.com/tr/fiziki-mekan.

si", "Fethin parolası: İmkânsız başarmak", "Latin külâhı mı Türk sarığı mı?" vb. Bu basılı panoların dışında LCD ekranlarda savaşı anlatan sınırlı sayıda animasyon da gösterilir. Ziyaretçiler sırada beklerken levhaları takip ederek ilerledikçe kronolojik bir açıklama okumuş olurlar; panoların çoğu kült bir şahıs olan Fatih Sultan Mehmet üzerinedir. Sergilenen levhalar Panorama 1453'ün resmi kitabında yeniden basılıp İngilizce tercümeleri eklenmiş olsa da, duvar panolarındaki yazıların sadece Türkçe olması müzenin ağırlıklı olarak Türkiyeli ziyaretçilere yönelik olduğunu gösterir. Sergi alanında anlatılan hikâye sadece "kazanan" tarafın gözünden anlatılmıştır ve tonu açıkça ulusalcıdır.

Seyir platformuna çıkan merdivenlerin hemen öncesinde sergilenen modeller, platformu çevreleyen yapının silindir değil yarım küre şekline sahip olduğunu gösterir (bkz. Şekil 6.4). Ziyaretçilerin Panorama'nın işleyişini anlamalarını sağlamak amacıyla modellerin kubbelerinin bir kısmı açık bırakılmıştır. Modeller ayrıca seyir platformu ile panorama resminin bulunduğu duvar arasındaki alanın savaş alanı izlenimi uyandırmak üzere *attrapé*'ler (maket objeler) ile kaplandığını gösterir. Ziyaretçiler, platforma çıkan merdivenlere yeniçeri kostümü giyen bir görevli tarafından yönlendirilir. Platforma ulaştıklarında kendilerini sadece panoramaya bakarken değil, teatral bir sahne ve multimedya sunusuyla karşı karşıya bulurlar. Buradaki amaç izleyiciye savaş alanına dalma hissi vermek olsa da, bir medya olarak Panorama'nın kısıtlılığından dolayı bu amaca ancak kısmen ulaşılır.

Panorama 1453'ün tasarımı, "müze" olma iddiasını karşılayabilecek düzeyde değildir. Bina ana erişim, ulaşım noktalarına sırtını dönmüştür; ayrıca girişin hacmi ve ölçeği kamusal bir mekân olduğu izlenimini uyandırmaz. Ziyaretçiler müzeye aynı büyük döner merdivenden girip çıkar ve dinlenme alanı yoktur. Ayrıca binanın boyutu çok sayıda ziyaretçiyi ağırlayabilecek kapasitede değildir. Projenin plansız bir şekilde ortaya atılıp gerçekleştirildiği düşünüldüğünde bu şaşırtıcı değildir. Sanat yönetmeni ve işletme müdürü, yaptığımız görüşmelerde projede çalışmış herhangi bir mimardan bahsetmediler.⁵⁵ Sanat yönetmeni inşaatın İstanbul Büyükşehir Belediyesi Projeler Müdürlüğü'nün sorumlu olduğunu ve panorama

resminin bulunduğu binanın Lahey'deki Mesdag Panorama binasının bir kopyası olduğunu söyledi. Geri kalan bölümler ise irticalen gerçekleştirilmiş.

Panoramanın sanat yönetmeni bu göreve gelmeden önce animasyon film alanında çalışıyormuş. İnşaat halindeki binayı görünce projede çalışmak için başvurmuş. Panorama 1453'ün yakaladığı başarıdan dolayı sanat yönetmeni ve ekibi, Topkapı Parkı'ndaki yeni ofislerinde benzer yeni projeler üretiyorlar.⁵⁶ Bunlardan biri de Panorama 1453'ün açılış töreninde Erdoğan'dan şahsen onay aldıklarını söylediği "Gelibolu 1915 Panoramik Müzesi".

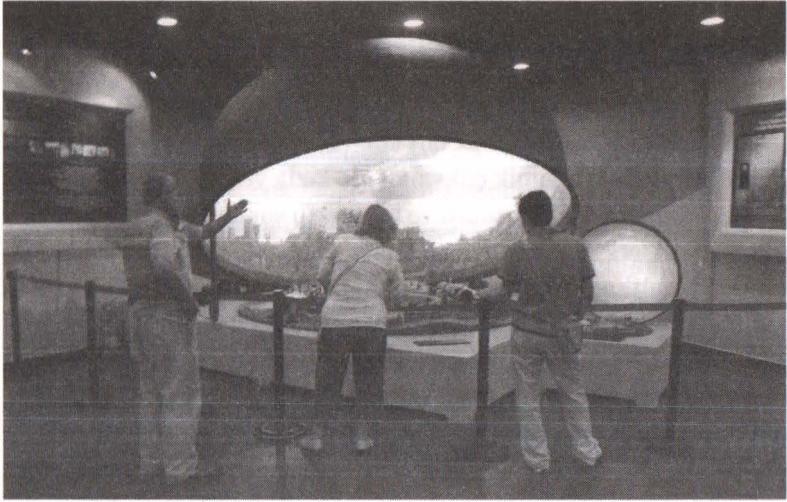
Mimari medya da içinde sergilenen resim de on dokuzuncu yüzyıldaki benzerlerinden mimari ya da resim açısından daha ileri oldukları için değil, bir devlet ve popüler kültür fenomeni oldukları için önemlidir. Yukarıda anlattığım gibi, ziyaretçilerin deneyimlediği tasarım oldukça plansız bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Yine de panoramanın güttüğü amacı ve ziyaretçilerde uyandırdığı olası etkileri anlamak için mekânsal deneyimi göz önünde bulundurmak önemlidir.

Müzeler ziyaretçilerinde belli etkiler uyandırmak için bazı "şeyleri" muhafaza edip sergiler. Hatta Carol Duncan (sanat müzelerinden bahsederek) müzelerin merasim anıtları olduğunu iddia eder; ziyaretçilerin kendi istekleriyle, algıları açık bir şekilde gittikleri mabetlerle benzer bir işlev gördüklerini öne sürer.⁵⁷ Ziyaretçiler nasıl camiye, kiliseye, dini mabetlere dönüşüme hazır bir şekilde giderlerse, seküler çağda da müzelere aynı şekilde dönüşüm geçirecekleri inancıyla giderler. Griffiths ise panoramalarda karanlıktan aydınlık platforma doğru yükselişi ve bunun yarattığı başka bir yere

55. 8 Ağustos 2011'de yaptığım görüşmeler. Bir mimarlık şirketi belirleyemedim, ancak Bilal İnşaat ve Doğan İnşaat projeye internet sitelerinde yer vermiştir: www.biatinsaatt.com.tr/ ve www.doganinsaattahhut.com (Erişim tarihi: 10 Ağustos 2011).

56. Panoramik resmi Haşim Vatandaş'ın yönetiminde, Ramazan Erkut, Ahmet Kaya, Oksana Legka, Yaşar Zeynalov, Hasan H. Dinçer, Şafak Tavkul, Atilla Tunca ve Murat Efe'den oluşan sanatkar grubu gerçekleştirmiştir.

57. Carol Duncan, "The Art Museum as Ritual", *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Londra ve New York: Routledge, 1995, s. 7-20.



6.4 Sergilenen modeller.

ışınlanma hissini “sözde dini deneyime” benzettir.⁵⁸ Griffiths’e göre, on dokuzuncu yüzyılda deneyimlenen panoramalar katedrallerle sinema filmleri arasında bir yerdedir.

Türkiye bağlamında ise Panorama 1453’ü ziyaret etmek camiye gitmekle sinemaya gitmek arası bir yerdedir diyebiliriz. Panorama 1453’ün tasarımında silindir dış duvarlar yerine kubbeli bir tavan tercih edildiğinden kubbeli cami mimarisi çok daha yerinde bir analogidir. Ziyaretçiler dönüşüm geçirmek için farklı seviyelerde hazırlıkla gelirler. Ziyaretçilerin hassasiyetleri, alıcılıkları veya kavrayışları ve “dönüşümleri” her zaman halihazırdaki inanç sistemlerine, özne konumlarına, sergi ve sergi mekânı içinde diğer ziyaretçilerle olan etkileşimlerine bağlıdır. Duncan’ın bahsettiği sanat müzelerinin aksine, Panorama 1453 gayet interaktif bir mekândır. Ziyaretçi özne sessizleştirilmemiştir; müzedeki gibi dikkatlice düzenlenen orijinal objeleri sorgulanmaz bir saygı ve gururla seyretmez. Panoramayı ziyaretçiler simülasyonun mesajına inanarak değil, simülasyondaki (sanatsal) beceriyi takdir ederek seyrederek.

58. Griffiths, *Shivers Down Your Spine*, s. 41.

Yeni Medya Çağında “Eski” Bir Medyanın Cazibesi

Panorama 1453 ilk açıldığında serginin tarihsel doğruluğunu ve arkasında yatan ideolojik amaçları sorgulayan birkaç yazı dışında gazetelerde ya da akademik çalışmalarda fazla yer bulmamıştı.⁵⁹ Kuşkusuz, Panorama 1453 konusu ve tek taraflı sunuş yöntemiyle “Müslüman Türkleri” yüceltirken (o sırada Osmanlı ordusu oldukça heterojendi) ulusal kimlik kisvesi altında otoriter rejimlerin tarzında etnik ayrımcı şiddeti meşrulaştırıyor ve günümüzün çıkarlarına hizmet ediyor. Ancak gördüğüm kadarıyla kimse bu mesajı vermek için medya olarak neden panoramanın seçildiği üzerinde durmadı. Bir önceki bölümde özellikle Ortadoğu ve Asya’daki büyüyen ekonomilerin etkisiyle tema parkların sayısının gittikçe arttığından bahsetmiştim. Örneğin, kent planlama tarihçisi Thomas J. Campanella, 1990-2005 yılları arasında Çin’de 2500 yeni tema parkının açıldığını ve hatta Çin’deki tüketim alanının öyle ya da böyle temalandırılmış olduğunu söyler.⁶⁰ Şehirlerin sembolik ekonomisinde Panorama da benzer bir niş bulmuş olabilir mi? Yeni medya çağında “eski” medyanın cazibesi nereden geliyor?

Sinemanın yirminci yüzyılda Panoramayı gölgede bıraktığı düşünüldüğünde bugün yeni Panoramaların açılması şaşırtıcı gelebilir. Ama Panorama 1970 ve 80’lerde yeniden keşfedilmiştir. Bu dönemde sanal gerçeklikle ilgili deneylerin başlaması ve yazılan yazıların artması, ayrıca görsel kültür çalışmalarının önem kazanması sonucunda ilk “kitle iletişim aracı” olan Panoramaların tarihi araştırılmaya başlanmış ve Hollanda’daki Mesdag Panoraması gibi hâlâ işler durumda olan panoramaların korunması için kampanyalar başlatılmıştır. Bu kampanyaların sonucunda 1992 yılında “Uluslararası Panorama Konseyi” kurulmuştur.⁶¹ Konseyin 2010 yılındaki konferansı Kültür A.Ş. ve İBB sponsorluğunda İstanbul’da gerçekleşmiş-

59. Örneğin: Korhan Gümüş, “Fetih Müzesi Neyi Simgeliyor?” *Radikal*, 3 Haziran 2009, v3.arkitera.com/h41818-fetih-muzesi-neyi-simgeliyor.html (Erişim tarihi: 3 Haziran 2009).

60. Thomas Campanella, *The Concrete Dragon: China’s Urban Revolution and What It Means for the World*, New York: Princeton Architectural Press, 2008.

tir. Kültür A.Ş. bu konferanstan görüntüleri ve demeçleri Panorama 1453'ün promosyon DVD'sinde, müzenin yenilikçi yönünü kanıtlamak amacıyla kullanmıştır.⁶²

Yeni açılan panoramaların çoğu savaşlarla ilgili olup ulusalcı mesajlar vermek için yapılmıştır. Ama panorama bir medya olarak ilk ortaya çıktığında çok daha çeşitli konuları işlemek için kullanılıyordu. On dokuzuncu yüzyılın başında Londra gibi Avrupa şehirlerinde ilk panorama gösterileri yapılmaya başladığında üç çeşit imaj sergilenmekteydi. Bunların ilki Edinburgh ve Londra'da olduğu gibi panoramanın gösterildiği şehrin manzaralarını kapsıyordu. Bu panoramalar genelde kule ya da çatı gibi yüksek yerlerden resmediliyordu. İkinci çeşit panoramalar önemli savaşları gösteriyordu.⁶³ Bu panoramaların çoğunda, Panorama 1453'te de olduğu gibi, izleyiciyi sahneye dahil etmek için resim yere yakın göz hizasına yerleştirilmiştir. Özellikle Çin ve Kore'de bu tip savaşları gösteren güncel panoramaların sayısı hayli fazladır.⁶⁴ Savaşın ilk panoramalarda da sık işlenen bir konu olmasının nedenlerinden biri, bu tip enstalasyonların savaşı halkın zihninde canlı tutması ve meşrulaştırmasıydı – yani savaş yanlısı kamuoyu oluşturmaktı.⁶⁵ Stephen Otterman ve Denise Oleksijczuk erken dönem savaş panoramalarının verdiği (İngiliz emperyalizmini ve özellikle de donanmasının başarılarını yüceltme amaçlı) mesajın halkın bu medyayı kabul edip sevmesinde anahtar rol oynadığını da iddia ederler. Yani diğer bir deyişle teknoloji kadar işlenen konu da önemlidir.

61. Panoramalarla ilgili yapılmış öncü çalışmalardan birkaçı için bkz. Richard D. Altick, *The Shows of London*, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978; Ottermann, *The Panorama*; Hyde, *Panoromania!*

62. Panorama Konseyi'nin resmi sitesi: panoramacouncil.org/. Panorama 1453/Panorama Müzesi DVD'si İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve yan kuruluşu Kültür A.Ş. tarafından dağıtılmıştır.

63. Örneğin "Lord Nelson's Defeat of the French on the Nile" (Lord Nelson'un Fransızları Nil'de Yenisi), 1798. Daha güncel bir örnek olarak ise 1973 Ekiminde başlayan ve Yom Kippur Savaşı olarak da bilinen savaşı anlatan Şam'daki Ekim Panoraması gösterilebilir (Arapçada "Ekim" anlamına gelen "Teşrin-i evvel" diye biliniyor).

64. Koreli sanatçılar bu alanda kendilerine bir niş bulmuştur: Şam ve Kahire'deki panoramalar da Koreli sanatçılar tarafından resmedilmiştir.

65. Ottermann, *The Panorama*, s. 113.

Üçüncü tip panoramada ise yine yüksek bir noktadan yabancı şehirler resmedilmiştir. Bazı eleştirmenler bu enstalasyonların seyahat etmeye alternatif oluşturduğunu söyler.⁶⁶ Londra'da panoraması sergilenen ilk yabancı şehir 1801 yılında İstanbul olmuştur.⁶⁷ Bu seçimin nedenlerinden biri, Napolyon'un Mısır'ı işgal etmesinden sonra İngiltere'nin Fransa ve Rusya'ya karşı Osmanlı'yla ittifak kurması olabilir. Ama Reinhold Schiffer daha farklı bir neden olduğunu söylüyor: İstanbul'u ziyaret edenler onun dünyanın en panoramik şehri olduğundan, dolayısıyla bu medyada kullanılmak üzere resmedilmeye çok müsait olduğundan bahsetmişler. Schiffer der ki:

İngiliz gezginlerin İstanbul'daki görsel deneyimleri panoramayla iç içedir. ... Gezinlerin büyük çoğunluğu İstanbul'un dünyanın en panoramik şehri olduğu konusunda hemfikirdir. Dolayısıyla İstanbul'un panoramik sergilerde bu kadar erken yer alması şaşırtıcı değildir.⁶⁸

İlginç bir şekilde, İstanbul'un Londra'daki panoramasında deneyimlenmesi, Avrupalı ziyaretçilerin İstanbul'a geldiklerinde şehri nasıl deneyimlediklerini etkilemiştir. Schiffer panoramadan sonra İstanbul'u ziyaret edenlerin şehri bir estetik obje olarak gördüğünü söyler. İstanbul artık uzaktan izlenmesi gereken bir şehir olduğundan, onu resmedilmeye değer "oryantal" bir şehir olarak deneyimleyip, şehirdeki ticari ve siyasi yaşamı göz ardı etmişlerdir.

On dokuzuncu yüzyılda geliştirilmiş haliyle tipik bir panoramanın dış duvarları silindirik şeklindedir. İçerisi doğal ışıklandırmayla aydınlatılmıştır ve izleyiciler panoramayı bir *belvedere*'den (çatı ör-

66. Dietrich Neumann, "Instead of the Grand Tour: Travel Replacements in the Nineteenth Century", *Perspecta* 5, no. 41 (2009): 47-53; ve Andreas Luescher, "Great Travel Machines of Sight", *Travel, Space, Architecture* içinde, haz. Jilly Traganou ve Miodrag Mitrašinić, Farnham, BK: Ashgate, 2009, s. 48-63.

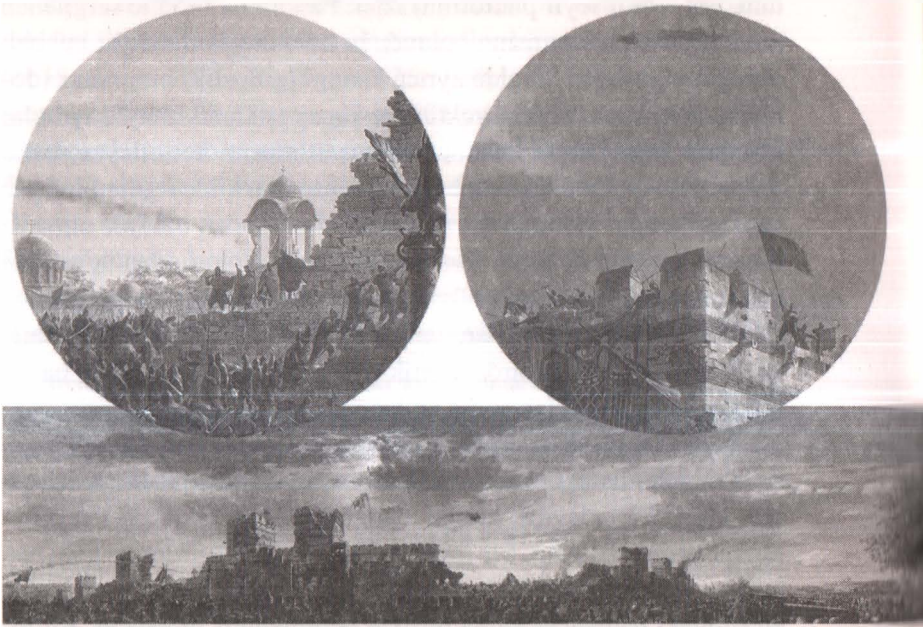
67. İlk panorama Robert Barker'ın oğlu Henry Aston Barker tarafından resmedilmiştir. Reinhold Shiffer, "Panoramic Views of Istanbul", *Oriental Panorama: British Travellers in 19th Century Turkey*, Atlanta, GA: Rodopi, 1999, s. 145-48; Denise Blake Oleksijczuk, "Chapter 4: The Views of Constantinople", *The First Panoramas: Visions of British Imperialism*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2011, s. 89-125; Namık Erkal, "Tam Zamanında Gözlerinizin Önünde: Londra Panoramalarında İstanbul Sergileri" (1. kısım), *Toplumsal Tarih*, no. 170 (2008): 40-7; (2. kısım) no. 171 (2008): 24-31.

68. Shiffer, "Panoramic Views of Istanbul", s. 145-46.

tülü, gölgelikli seyir platformu) izler. Panorama 1453'te sergilenen modeller ise panoramanın bulunduğu odanın silindirik değil kubbeli olduğunu gösterir. Sergide ayrıca kanopi (gölgelik) bulunmaz (dolayısıyla *belvedere* etkisi yoktur) ve yapay ışıklandırmayla aydınlatılmıştır. Dolayısıyla İstanbul'un kuşatılmasını betimleyen resim yarım küre biçimindeki kubbeyi kaplayacak şekilde resmedilmiştir, yani gölgeliğin yarattığı bir *belvedere*'nin içinden bakıyor olma illüzyonu mevcut değildir. Resim sekiz sanatçı tarafından üç senede tamamlanmıştır. Resmin büyük kısmı bilgisayarda tamamlanmış, sahne malzemeleri ise müzenin yakınındaki bir atölyede üretilmiştir. Sanatçılar bilgisayarda ürettikleri resmi parçalar halinde basıp, duvara yapıştırıldıktan sonra uç kısımlarını rötuşlamayı seçmiştir.

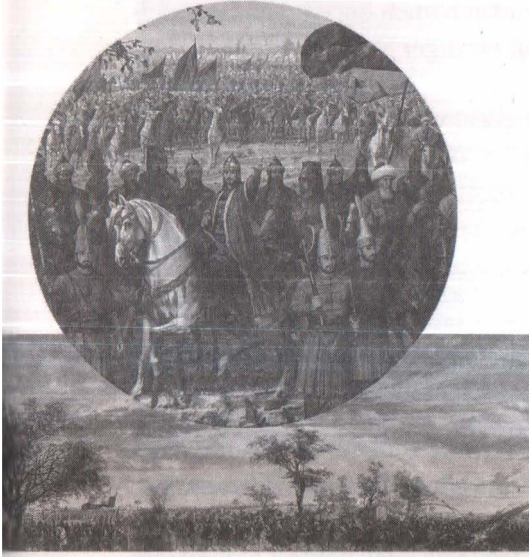
Resim ilk panoramalarda kullanılan pek çok görsel tekniği başarıyla uygulamıştır. Osmanlı ordusu resmin ön planındadır ve izleyicide resmin içindeymiş hissini uyandırmak için arkadaki manzaranın bir kısmını kapatır. Müzenin resmi tanıtım broşürlerine göre resmin en etkileyici özelliklerinden biri, padişahın beyaz at üzerinde etrafındaki danışmanlarıyla birlikte betimlenmiş olmasıdır. Bir diğeri de Osmanlı bayrağını Bizans kalesine diken genç asker Ulubatlı Hasan'dır. Yani resimde savaş alanının topoğrafik hissi ile önemli askeri kişilikler ve kayda değer anların betimlemeleri birlikte verilmiştir. Çevresel ses sisteminden gelen kurgusal savaş sesleri sete canlılık kazandırırken, hoparlörlerden ise fethin tarihi ve dönemin Osmanlı ordusunu oluşturan birliklerle ilgili bilgiler aktarılır. Resimde Bizans surları yerle bir edilmiş haldedir ve arka fonda görünen kilise de yakında ele geçirilecek olan alanın Hristiyan olduğuna işaret eder.

Bu savaş sahnesinin ziyaretçiler üzerinde ne gibi bir etki uyandırması beklenmektedir? Panoramanın yapımında çalışan AKP yanlısı yetkililer, partinin ve Erdoğan'ın gayrimüslim Türkiyelilere karşı dışlayıcı tutumunu benimsemiş durumdadır. İzlenimlerime göre sadece resmi üreten sanatçılar müzede anlatılan olaya nispeten eleştirel bir açıdan bakmaya çalışmıştır. Tanıtım filminde konuşan sanat koordinatörü, panoramanın ziyaretçilerde tarihle ilgili merak uyandırmasını umduğunu söylemiştir. Benimle yaptığı görüşmede ise, halihazırda Rum ve diğer etnisitelerden Hristiyan yurttaşların ya-



şadığı bir şehirde İslamın Hristiyanlık ve Osmanlı'nın Bizans üzerindeki tahakkümünü gösteren bir sergi alanı bulunmasının yarattığı sorunlardan bahseden sanat koordinatörü, sanatçı takımının resmi yaparken her iki tarafa eşit yer ayırmaya çalıştığını, ancak eşit bakış açısından teknik olarak yeterli bir sonuç elde edemedikleri için sonunda resmi Osmanlı ordusunun bakış açısından görselleştirdiklerini açıklamıştır.

“Eski bir medya” olan Panorama izleyiciler arasında bugün neden hâlâ popülerdir? Bu soruyu sorduğum yetkililer genelde Panoramının teknik özelliklerini sebep gösterdiler. Özellikle de Panorama 1453'teki resmin inandırıcılığının ziyaretçilerde “on saniyelik” sersemlik hissine yol açtığından bahsettiler. Panorama 1453'ün kendisi de resimde yıkılmış hali gösterilen duvarların hemen yanında yer alır. Resmin topoğrafik detaylarını oluşturmak için eski şehir kapısının önünde 3,5 metre yükseklikten panoramik bir fotoğraf çekilmiştir. Ufuk çizgisi seyir platformunun yaklaşık 1,5 metre yüksekliğine, bir yetişkinle çocuğun görüş açılarının ortalamasına denk



6.5 İstanbul “fetih” panoramasında sergilenen resim ile resimden büyütülmüş birkaç detay. Soldan sağa sırasıyla surların arkasındaki toprağın Hristiyan olduğunu gösteren kilise ve haçlar; Ulubatlı Hasan’ın Osmanlı bayrağını diktiği sahne; Osmanlı padişahının bir yeri parmağıyla işaret ettiği ve yanındaki danışmanının dua ettiği sahne. Haşim Vatandaş’ın izniyle, kaynak resimden üretilmiştir.

gelecek şekilde ayarlanmıştır. Kurum yetkililerine göre bu teknik özellikler ziyaretçilerin seyir platformuna inerken gerçekten dışarıdaymış gibi hissetmelerine neden olmaktadır.⁶⁹

Kurum müdürü ve sanat koordinatörü, Panoramının yarım küre şeklindeki gökyüzü manzarasını içeren “tam panoramik” yapısının kendi ürettikleri bir icat olduğunu ve “gerçeklik duygusunu” bir hayli artırdığını iddia ettiler. Ama daha önce bahsettiğim gibi, genelde Panoramalarda seyir platformunun üzerine yapılan gölgelik illüzyonu artıran önemli bir unsur olarak kabul edilir ki Panorama 1453’te bu illüzyon yoktur. Aynı şekilde Panorama 1453’teki yapay ışıklandırma, on dokuzuncu yüzyıl Panoramalarında doğal ışıklandırmanın yarattığı kontrast etkisini vermez. Doğal ışıklandırmada hareket eden bulutların ve ışıktaki değişimlerin dış mekândakine benzer ton farklılıkları yaratması, Griffiths’in “deneyimin inandırıcı-

69. Panoramının tanıtım DVD’sinde Kültür A.Ş.’nin (eski) genel müdürü Nevzat Baykan. Yaptığım görüşmede Panorama 1453’ün sanat koordinatörü de aynı şeyi anlatmıştır.

cılığı” diye adlandırdığı etkiyi sağlar.⁷⁰ Yani aslında kubbenin ve yapay ışıklandırmanın gerçeklik duygusunu azaltabileceğini söyleyebiliriz. Seyir platformuna çıkmadan hemen önce binanın modellerini görmek de illüzyonu azaltan bir diğer etkidir.

Sanat yönetmeni Panorama 1453’ün başarısında, bilgisayar programlarının yardımıyla daha önce görülmemiş derecede detaylı bir resim yaratılmış olmasının da katkısı olduğunu söylemiştir. Bu da aksine sorgulanabilir: Genelde perspektif resimlerinde gözün görme kabiliyeti taklit edildiğinden, bir nesne ne kadar uzaktaysa o kadar az detaylandırılır. Panorama 1453’te çalışan sanatçılar ise ziyaretçilerin yüksek çözünürlüklü dijital fotoğraf makineleri kullanarak resme bakacaklarını göz önünde bulundurarak resmin tamamını detaylandırmıştır. Öte yandan fazladan detaylar illüzyonu artırmaya yardımcı olmasa bile, seyircileri ufak detayları bulmak için kameralarını kullanmaya teşvik ederek resimle yeni, on dokuzuncu yüzyıl panoramalarında bulunmayan bir etkileşim biçimi yaratmıştır. Resmin ön planına yerleştirilen asker figürleri ve top gibi malzemeler de somatik duyuları artırır. Birden fazla odak noktası olduğu için izleyici sürekli olarak neye bakacağına karar verip bakışını ona göre ayarlamak zorundadır. Dolayısıyla asker figürlerine bakarken bazen onlara tepeden bakıyormuş gibi hissedip bazen ise bir figürle göz göze gelebilmektedir. Resmin pek çok yerinde gözle görülemeyecek teleskobik detaylar bulunur (bkz. Şekil 6.5).

Belki de sinema yerine tiyatro ile Panorama arasında bir analogi kurmak daha uygun olabilir. Osmanlı tarihçisi İlber Ortaylı bir medya olarak panoramanın gücünü anlatırken bu benzetmeyi kullanmıştır.⁷¹ Gerçekten de sadece Panorama değil, kültür parkının tamamı, film setini andıran tasarımı sayesinde ziyaretçilerde teatral bir izlenim bırakmayı amaçlar. Bu anlamda panoramanın seçilmesinin nedeni, ziyaretçilerde başka bir yerde ve zamanda olma duygusunu yaşatmasından çok, onları geçmiş “yeniden canlandırmaya” davet etmesidir.

70. Griffiths, *Shivers Down Your Spine*, s. 41.

71. Panoramanın tanıtım DVD’sinde İlber Ortaylı da konuşmuştur. Ortaylı belediye çeşitli kültür projelerinde danışmanlık yapmıştır.



6.6 Kameraları aracılığıyla resimle etkileşime giren ziyaretçiler.

Levent-Maslak eksenindeki İstanbul Sapphire gökdeleninin tepesinde yer alan “Sky Ride İstanbul” sanal gerçeklik gösterisiyle karşılaştırıldığında, Panorama ziyaretçiye çok daha etkileşime açık bir deneyim sunar.⁷² Sky Ride İstanbul’da izleyiciler 3D gözlükler takıp oturdukları yerden sanal bir helikopterle İstanbul turuna çıkarlar, İstanbul’un en yüksek binasının tepesindeki sandalyelerinden havalanıp yolda rüzgâr ve su gibi hava efektleriyle karşılaşır. Bu sanal gezi izleyicilere söz alma ve hareket etme hakkı tanımaz. Ayrıca efektler izleyicilerin dikkatini şehir manzarasından başka bir yöne çekip gösteriyi teknolojiyle ilgili bir içgözleme dönüştürür. Tersine Panorama 1453’teki seyir platformu ziyaretçilerin birbirleriyle etkileşime girmelerine, platformda serbestçe hareket etmelerine ve kameralarını kullanarak resme yaklaşmalarına olanak sağlar (bkz. Şekil 6.6). Panorama ziyaretçilerine şehrin bütünsel bir manzarasını değil, zamanda hareket etme olanağını vadeder. Yani Panorama, sanal helikopter gezisinde olduğu gibi izleyicilerin vücutla-

72. Sky Ride İstanbul. “Sky Ride İstanbul”, www.skyride.com.tr (Erişim tarihi: 20 Ocak 2017).



rını/benliklerini “kaybettiği” bir yer değildir. Tersine birbirleriyle konuştukları, üzerinde dolaştıkları ve fotoğraf çektikleri seyir platformu, vücutla deneyimlenen somut ve sosyal bir alandır ve panorama resminin vermeye çalıştığı mesajdan bağımsız bir noktada durmaktadır (bkz. Şekil 6.7).

Kent Tarihini Panoramada Görselleştirmek

Bu bölümde, bir mimari-medya olan Panorama 1453’ü ve vermeye çalıştığı mesajı (fetih kurgusu ve Müslüman Türklerin istisnailiği), fiziksel çevresi, planlanma süreci, içinde bulunduğu politik bağlam ve Panoramanın kendi politikası çerçevesinde irdeleyerek yorumlamaya çalıştım. Panorama, on dokuzuncu yüzyılın başında Batı Avrupa’da icat edilmiş ve kısa sürede insanların fiziksel, coğrafi ve tarihsel görüş alanını genişletmeye yönelik uluslararası hevesi simgelemeye başlamıştır. Ancak, kentin panoramik manzaralarına yaygın bir hayranlık duyulmasına, bu manzarayı pekiştirmek üzere geliştirilmiş mimari tasarım ve planlama pratiklerinin bulunmasına ve İstanbul’un panoramalarının büyük çekiciliği olmasına rağmen, Osmanlı İmparatorluğu’ndaki izleyiciler için bir mimari-medya olarak Panorama çekici olmamıştı.

On dokuzuncu yüzyıldaki Panoramalar üzerine yapılan araştırmalarda, üreticilerinin vermek istediği mesajın izleyiciler üzerinde ne kadar etkili olduğu sorgulanmıştır (ancak ziyaretçilerin mesajları nasıl alımladıklarını teyit edecek herhangi bir “izleyici araştırması” yoktur). Ayrıca seyirciler öznel yargılarına göre mesajı farklı şekil-



6.7 Platformda hareket edip birbirleriyle etkileşime giren ziyaretçiler. Yeniçeri kostümü giyen görevli dinlenirken görülüyor.

lerde aldıklarından, Panoramanın mekânsal özellikleri de göz önüne alındığında değişmez bir mesajdan söz edemeyiz. Bu çalışmalardan da etkilenecek, bu bölümde Panorama 1453'e katkıda bulunan farklı aktörlerin amaçlarındaki farklılıkları vurguladım. Ayrıca yine on dokuzuncu yüzyıldaki Panoramalara kıyasla, Panorama 1453'ün izleyicilere vermek istediği mesajı aktarmada bir medya olarak ne kadar etkili olduğunu ve olamadığını tartıştım.

Panorama 1453'ün mesajı basit görünse de uzun bir tarihsel süreçte dönüşen katmanlı bir mesajdır. Muhafazakâr siyasetçiler için İstanbul'un fethi her daim popüler bir imge olmuştur: 1953 yılındaki 500. yıl kutlamaları için kurulan "Fetih Cemiyeti" tarafından da belirtildiği üzere, İstanbul'un fethini anmak için yapılacak etkinliklerle "Türk İstanbul"un Batılılaşmış laik kesimden kurtarılması amaçlanmıştır. Erdoğan'ın İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı olduğu 1994'ten beri yapılan fetih kutlamaları muhafazakâr sağın laik düzen karşısında etkisini artırdığını gösterirken, AKP'nin iktidara geldiği 2002 yılından beri fetih imgesi Osmanlı İmparatorluğu'nu (Türkiye'nin Müslüman ülkeler nezdindeki nüfuzu üzerinden) tekrar yaratma fikrini daha da meşrulaştırarak İstanbul'a daha fazla turist ve küresel kapital çekmek için kullanılmaya başlanmıştır. 2000'lerin sonuna gelindiğinde hükümet Türkiye'yi İslam dünyasının lideri olarak konumlandırmaya çalışmaktaydı – Arap ayaklanmaları ve sonrasında Suriye'deki iç savaşla birlikte bu çabanın beklenen etkiyi yaratmadığı ortaya çıktı. Türkiye'nin Suriye ve Suriyeli göçmenler konusunda ulusal kimliği pekiştiren politikalarıyla birlikte bu düşüncenin tamamen iflas ettiği de söylenebilir. Dolayısıyla Pano-

rama 1453'ü İstanbul'un kültürel haritasına yerleştirirken bu değişen dinamikler göz önünde bulundurulmalıdır. Politik bağlam değişirken ziyaretçilerin anlamlandırması da değişecektir.

Günümüzdeki bir alanı inceleyen bu çalışmanın, geçmişin mesafesinin getirdiği perspektife sahip olmadığı doğrudur. Ancak bir önceki bölümde açık hava ve tema parkları ve bu bölümde panoramalarla ilgili yaptığım tarihsel analizler, her iki sergi tipinin de insanların görüş alanını genişletme ihtiyacını karşılamak için kullanıldığını gösterir ve günümüzde bu tip alanların etkisini anlamamıza yardımcı olur. Günümüz İstanbulu'nda Panorama 1453, hükümetin Türkiye'nin coğrafi ve tarihsel etki alanını genişletme sevdasını ve Miniatürk'te sergilenen çokkültürlülüğün yerine pan-İslamcı ve pan-Türkist bir anlayış getirme isteğini temsil eder. Panorama 1453'te işlenen konu, yani kahraman Müslüman Türklerin, daha önce yenilmez bilinen Hristiyan düşmanlarını dize getirmesi teması, filmlerden dizilere kadar birçok yerde daha kullanılmıştır. Panorama 1453'ü gezen ziyaretçilerin bir kısmı bu dizi ve filmleri de izlemektedir. Ayrıca Panorama 1453 birden çok atraksiyonun bulunduğu bir parkın içindedir ve diğer köşelerini Eyüp ve Miniatürk'ün oluşturduğu sembolik üçgenin de bir köşesinde yer alır. "Osmanlı" imgesini kullanan, mutfaktan gayrimenkule pek çok kültür ögesi için bir referans noktası sağlar. Dolayısıyla Panorama 1453'e gelen ziyaretçilerin onunla kuracakları ilişki, bahsi geçen kültür ürünleriyle ne kadar etkileşime girmiş olduklarına da bağlıdır. Sonuçta, Panoramanın ziyaretçiler arasındaki popülerliğinin en temelinde mesaj değil, mekânsallığı yatar.

Sonuç: Açık Şehre Sığınmak

KİTABIN MERKEZİNDEKİ “açık şehir” kavramının farklı tanımlarında ve kullanımlarında nüfus artışının kabul edilmesi ve planlama kontrollerinin eksikliği ortak noktalar. İstanbul bağlamında kentleşme sürecinde 1950’lerden itibaren planlama denetiminde esneklik görülürken, hükümetlerin dönem dönem gerçekleştirdiği tepeden inme kentsel dönüşüm müdahaleleri şehirle ilgili endişeleri artırmıştır. Bu tür kentsel müdahaleler ulusal siyasetin bir aracı ve genel seçim kampanyalarının odak noktası olmuştur. 1950’lerde Demokrat Parti ve 1980’lerde Anavatan Partisi dönemlerinde esaslı ama bölük pörçük projelerle şehrin pek çok semti yeniden yaratılmıştır. Özellikle motorlu araçlara uygun yeni yolların yapılmasını kapsayan bu projeler, şehrin yeni konut projeleriyle coğrafi olarak yayılmasına yardımcı olmuştur. 2002’den beri ise AKP yönetiminde, ekonomik açıdan yeni uluslararası borç alma ve kamu-özel ortaklık olanakları, siyasi olarak da AKP’nin halen devam etmekte olan (tek parti döneminden beri en uzun) on yedi yıllık iktidarı sayesinde kentsel dönüşüm projeleri muazzam bir ölçekte artmıştır. Bahsettiğim dönemlerin üçünde de dönüşümler –demografide yaşanan değişimler, piyasa reformlarının etkisiyle yabancı ürün ve fikirlerin ülkeye girmesi, tarihi dokuya yapılan fiziki müdahaleler vb.– şehrin “açılması” ile karakterize edilebilir.

“Açık şehir” günümüze ait bir kavram olsa da, daha 1950’lerde Anadolu’dan İstanbul’a yaşanan göçün nüfus artışına, nüfus artışının da şehrin fiziksel genişlemesine katkıda bulunması ve bu geniş-

lemenin kentsel dönüşüm projelerine mazeret gösterilmesi üzerine İstanbul'un artık bir açık şehir olduğu yönündeki yorumların dönemin gazetelerinde yer aldığını da belirttim. Kitap boyunca bu ikili hareketliliğin, yani şehrin hem nüfus hem de fiziksel olarak genişlemesinin, kültür alanında bugüne kadar devam eden, şehirle ilgili sürekli bir endişeye neden olduğunu ifade ettim. İncelediğim medya temsillerinin şehrin büyümesi ve değişimiyle ilgili endişeleri bir nebze hafiflettiğini öne sürdüm. Bu temsillerin, şehirdeki günlük deneyimlerin karmaşıklığı ve çelişkilerinden ya da sorunlardan kaçıp sığınılacak bir alan olarak görüldüğünü dile getirdim. Ve argümanımın bir başka ayırt edici özelliği olarak şunu savundum: Şehrin medya temsilleri, tarihi düzenleme ve kolajlama yoluyla geçmiş üzerinde doğaçlama yaparken, hem üreticilerinin hem de izleyicilerinin kendilerini tanımlamalarının yeni, esnek yollarını sunan prostetik anılar işlevini görürler; daha da önemlisi, kentin geleceği hakkında kamuoyu tartışmasına olanak tanırırlar.

Hedef-Şehir ve Göçmen

Karikatürlerde, gazete ve dergilerdeki fotoğraflarda ve popüler sinema filmlerinde görüldüğü üzere Anadolu'dan kente göçen yeni kentli yirminci yüzyılın ortasından itibaren kentsel modernitenin önemli bir figürü olarak ortaya çıktı. Basılı yayın/fotoğraf ve sinema/filmlerden bahsettiğim ikinci ve üçüncü bölümler, daha bariz bir biçimde *göçmen*¹ figürü ve onun aynadaki yansıması üzerinden kurgulanan "İstanbullu" ile ilgilendim. Gazeteciler ve onların yazılarından etkilenen film yapımcıları, şehrin kısıtlı kaynaklarının orta sınıfta yarattığı endişeyi onaylamış, ama aynı zamanda nüfus artışının İstanbul için yeni bir şey olmadığına dikkat çekmişlerdir. Hatta hâlâ sanayileşmekte olan İstanbul için yeni kentliler gerekli işgü-

1. Tabii, "göçmen" kelimesi esasen sadece yabancı ülkelerden gelenler için kullanılır, Türkiye'nin farklı bölgelerinden İstanbul'a göçenler için kullanılmaz, ama bu figürü (niceliksel olarak yanıltıcı olabilecek daha popüler terimler – örneğin "köylü" – yerine) göç eylemini vurguladığı için bu tartışma bağlamında göçmen olarak anmayı tercih ediyorum. Metin içinde "yeni kentli" ibaresini de kullanıyorum.

cünü sağlamaktaydı. Ancak ekonomik nedenlerle yapılan iç göç İstanbul'un kültürel dokusunu değiştirmiş, İstanbul'da "kente uyum" (ya da uyumsuzluk) ve "taşralaşma" ile ilgili uzun tartışmalar başlatmıştır. Kırdan kente göç bugün artık uzun süredir şehirdeki nüfus artışının temel nedeni olmasa da halen İstanbul ile ilgili kültürel tasavvurun önemli bir parçasıdır. Bunun nedeni İstanbul'un bir "hedef", bir varış yeri olarak görülmesidir.

Bu kitapta irdelenmediğim önemli bir süreç, 1980'lerin ortasından itibaren Güneydoğu'da yaşanan iç savaş sonucunda İstanbul'a pek çok Kürt yurttaşın göç etmiş olması, bunun da göçle ilgili genel anlayışı ve göçmen/yeni kentli imgesini değiştirmiş olmasıdır. Bu konuda pek çok sosyal bilim çalışması yapılmıştır.² Ayrıca 1990'lardan itibaren yaşanan uluslararası göç, İstanbul'a eski Sovyet devletlerinden, Ortadoğu'daki çatışma alanlarından ve Afrika ülkelerinden pek çok yeni sakin kazandırmıştır. Yerel pazarda işgücüne sağlanan esneklik, işverenleri daha az parayla uluslararası göçmenleri çalıştırmaya itmiştir. Bunların bir kısmı evlerine para göndermek üzere Türkiye'ye kısa süreliğine çalışmak için gelen ekonomik göçmenlerdir. Birçoğu başka ülkelere sığınma talebinde bulunmak için buradadır. *Callshop Istanbul* (yön. Hind Benchekroun ve Sami Mermir, 2016) isimli belgeselde sığınmacıların, göçmenlerin ve gezginlerin ("arama ofisi" olarak çevirebileceğimiz) *call shop*'larda yaptıkları telefon görüşmeleri kullanılarak alternatif bir İstanbul portresi çizilir. Benin, Irak, İran, Japonya, Senegal, İspanya ve Suriye gibi pek çok farklı coğrafyadan gelen bu insanları birleştiren, hepsinin yolunun İstanbul'da kesişmiş olması ve hiçbirinin İstanbul'da kalmaya niyetli olmamasıdır. İstanbul küresel ağa katılmış ama Avrupa'nın bir parçası olamamıştır. Dolayısıyla içinde bulunduğumuz zorunlu göç krizinde İstanbul uluslararası mülteciler için varış noktasından çok, bir "bekleme odası" işlevi görür.

2. Bu konuda en çok referans verilen çalışmalardan biri şudur: Tahire Erman, "The Politics of Squatter (Gecekondu) Studies in Turkey: The Changing Representations of Rural Migrants in the Academic Discourse", *Urban Studies* 38, no. 7 (2001): 983-1002.

Müze-Şehir ve İstanbul Tutkunları

Dördüncü bölümde bahsettiğim eski İstanbul evleri ve sokaklarıyla ilgili sergiler, tarihi ahşap evlerin yıkılıp yerlerine spekülatif betonarme apartmanların yapılmasıyla özdeşleşen kentleşme sürecinde İstanbul tutkunlarına bir kaçış imkânı sunar. Böylece İstanbul tutkunları bir yandan kendi yollarını çizirken, diğer yandan kendilerini Cumhuriyet'in modernleştirme projelerine karşı "Türk İstanbul" fikrini idame ettiren önceki neslin aydınlarının izinde giderken bulmuşlardır. İstanbul tutkunları eski evleri, sokak manzaralarını ve mahalleleri ulusalcı söylemlerle sergilerken, sergiledikleri yerlerin eski-yeni sakinlerini genelde yok saymışlardır. Aynı zamanda bahsettiğim sergiler ve eski evleri koruma projeleri, uluslararası gelişmelerin ve kurumsal çerçevelerin sonucunda ortaya çıkan turizm amaçlı koruma çalışmalarıyla uyum içinde olduğu için merkezi hükümetlerin desteğini kazanmıştır. Eski evlerde yaşam romantikleştirilirken tarihsel bağlamları yok sayılmış; eski Türk evi imgesi ilerleyen yıllarda pek çok televizyon dizisi ve sinema filminde idealleştirilen bir topluluk fikrini çağrıştırmak için kullanılabilmiştir. Bu medya prodüksiyonları eski mahalleleri açık hava seti olarak kullanıp, çekildikleri mahallelerde soylulaştırmayı körüklemişlerdir. Özetlemek gerekirse, eski evlerin değer kazanması ve eski mahallelerin kültür mirası olarak korunmasıyla ilgili kampanyalar, kent ekonomisini önce turizm sonra da eğlence sektörünü kullanarak canlandırmak için 1970'lerden itibaren küresel metropollerin müze-şehir olarak yeniden hayal edilmesine kolayca eklenmiştir.

Devlet kurumları nezdinde tarihi yarımada'yı (Soğukçeşme Sokağı gibi projelerle birlikte) bir açık hava "müzesine" dönüştürme planları yapılırken, kentin üst orta sınıfları arasında apartmanların oluşturduğu şehirden kaçma fikri yaygınlaşmıştır. Yeni yapılan sitelerin birçoğu tanıtımlarında, gri (beton), kirli ve sözde tehlikeli şehre karşılık yeşil ve sosyal açıdan homojen bir yaşantı vaat eder. Hem üst gelir gruplarına hitap eden güvenli siteleri hem de orta ve alt gelir gruplarına hitap eden toplu konutların yaygınlaşması İstanbul üzerine yapılan sosyolojik çalışmalarda geniş yer bulmuştur.

Kentten kaçıp kendi sosyoekonomik statüsünden insanlarla yaşama fikri açık şehir fikrine uygun değildir ama yeni bir gelişme de değildir; kentin artan kültürel çeşitliliğini kontrol altına alma arayışlarından biri olarak görülebilir.

1990'lardan itibaren İstanbul'u bir kültür başkentine dönüştürmeye heveslenen devlet kurumları, bunun için yeni özel müzelere yatırım yapan şirketler, özel vakıflar ve sivil toplum kuruluşlarıyla bu yönde işbirliğine girmeye başladı. İstanbul "Türkiye'nin Avrupa'ya giriş bileti" olarak görülmeye başlanırken, İstanbul tutkunlarının halihazırda yapılı çevreye kültürel miras olarak dikkat çekmek için yaptığı işler devlet kurumları tarafından bilfiil benimsendi. Birbirleri ardına hükümetler bir yandan farklılıkları yönetebilmek için çokkültürlülüğü kullanırken diğer yandan İstanbul'u bir marka olarak pazarladılar. Bu bağlamda İstanbul Büyükşehir Belediyesi de kültür alanında önemli bir aktör olma rolüne soyunup, yayımladığı dergilerde, şehirdeki reklam panolarında, açtığı kültür merkezlerinde ve hatta buna adanmış bir kampanyayla diğer aidiyet hislerini bastıracak bir "İstanbulluluk bilinci" yaratmaya çalışmıştır. Bir yanda, Tarih Vakfı gibi önemli bazı sivil toplum kuruluşları şehir sevgisi esaslı bir İstanbulluluk anlayışını desteklediler, bu çabalarının bir parçası olarak şehrin tarihini çokkültürlü (çokdinli) bir tarih olarak yazma çabasına girdiler. Diğer yanda, kentsel dönüşüm projelerine karşı ortaya çıkan yeni dernekler (örneğin 3. Köprü'ye karşı kurulan Arnavutköy Semt Girişimi) sadece "kültür" ile ilgili değil, "çevre" ile ilgili de çalışarak alternatif bir kentlilik bilinci oluşturmaya başladılar.

Simülasyon-Şehir

Giriş bölümünde bahsettiğim gibi, bu kitapta şehrin foto muhabirliğine yansımalarından başlayıp, filmlerdeki işlenişini, eski İstanbul sergilerindeki nostaljik görselleri, son olarak da müze ve tema parklarındaki simülasyonları olmak üzere imgeye özgü çeşitli aşamalarını ele aldım. Jean Baudrillard'ın "imgenin evreleri" kavramı bu kitapta incelediğim farklı sergi alanlarını ve kentsel değişimle olan bağlantılarını anlamama yardımcı oldu. Örneğin basın fotoğrafları

her zaman hem fotoğrafçı hem de editörler tarafından fazlasıyla kurgulanmış ve montajlanmıştı. Her fotoğraf tek başına, izleyicilerine ulaşırken her zaman aslına sadık bir röprodüksiyon olduğu iddiasını taşır, ne var ki izleyiciler kaçınılmaz olarak aynı fotoğraftan farklı, alternatif anlatılar okurlar. İkinci bölümde incelediğim Ara Güler fotoğraflarında gözlemlediğim, zamanla bu okumaların çarpıcı biçimde değişmiş olduğudur. Böylece, tartıştığım gibi, fotoğraf medya olarak gerçekliği sunduğunu iddia ettiği halde, bu gerçeklik gazete sayfalarından sanat galerilerine, kahve masası kitaplarından kafe dekorasyonuna kadar içinde dolaştığı farklı bağlamlarla ve kodlanma biçimleriyle birlikte hemen her durumda farklı yorumlara açılmaktadır. Diğer yandan filmler, gerçek hayatta yaşanmış gündelik deneyimleri kurgulaştırma ve olağanüstüleştirme etkisine sahip olan sahnelenmiş anlatılardır. Üçüncü bölümde bahsettiğim gibi, kurgulaştırma süreci şehirdeki güç hiyerarşilerine yine şehrin temsilleri üzerinden meydan okuma ve onları değiştirme imkânı sunarken, dördüncü bölümde incelediğim gibi eski İstanbul sergileri, bugünkü duruma meydan okumak üzere hayali bir geçmişi bulup getirmeyi amaçlamıştır.

2002 sonrasının, yani AKP döneminin kentsel hayal gücünün ayırt edici özelliği, neoliberal kentsel politikalar ve mega projeler konusunda küresel çapta dolaşımda olan formüllerin kültürün canlandırıcı, eğitimsel etkisine yönelik modernist bir inançla yerel bağlama uyarlanmış olmasıdır. Dolayısıyla beşinci ve altıncı bölümleri, iktidar partisinin zaman içinde dönüşen siyasi yönelimini yansıtan iki farklı noktada ürettiği kültürel cazibe merkezlerini tartışmaya ayırdım.

Minyatür park, tarihi yeniden düzenleyerek hayata geçirmeyi vadeder. Çokkültürlü bir geçmişe ait yaşanmış deneyimleri göstermek yerine, bu tarihi düzleştirerek, modellenen tarihi yapıları bağlamsızlaştırarak keyfi düzenlemelerle sunar. Şehri minyatür olarak gören ve parkta dağıtılmış mimari modellerin etrafında yürüyen ziyaretçiler, modernist şehir planlamacısının bakış açısını benimseyip kentin yeniden şekillendirilmesine katılabiliyormuş gibi hissedebilirler. Yine de parkın etrafını saran gerçek şehir, modellere kaçınılmaz bir arka plan olarak görüş alanına girmek suretiyle ziyaretçile-

re serginin hem ustalıkla hazırlanmış olduğunu hem de yapaylığını hatırlatır.

Panorama 1453'ü konu alan altıncı bölümde, değişen fetih fikri ve idealinin, İstanbul'un küresel sermayeye pazarlanması için yenden keşfedilerek bugünün ihtiyaçlarına nasıl hizmet ettiğini göstermeye çalıştım. Dalınan manzara, ziyaretçilerin galip askerlerin bakış açısını benimsemelerini ister. Ama ziyaretçiler kameralarını kullanarak manzarayı yakınlaştırıp uzaklaştırabilir, bu "eski" medyanın kapasitesini kendi teknolojileriyle artırıp verilen görüşü ve fikri genişletebilirler. Platformun alanı, fiziksel olarak sınırlı olmasına rağmen, sosyalleşme ve sohbet için de kullanılır; sergilenen şehir tarihinin bu görsel versiyonu sadece imajın içeriğini aktarmakla kalmaz, aynı zamanda onu tartışmaya açar ve böylece belki de üreticilerince amaçlanmayan başka bir işlev daha görebilir.

Şehrin eski temsillerinin günümüz bağlamındaki yerinin, bu temsillerin geridönüşümünün ve dolaşımının tekrar tekrar vurgulanması, bir temsili moddan diğerine doğrusal bir gelişme düşünme ihtimalini ortadan kaldırmaktadır – bunu bir yörünge olarak nitelendirmek mümkün. Ancak, her ne kadar "yörünge" diyorsam da, nihayetinde ilerleme odaklı olmaktan nostalji odaklı olmaya geçmiş bir kentsel modernite sürecidir bu; hem devlet kurumları ve politik yönetim tarafından yürütülen çabalarla, hem de küresel akışlarla şekillendirilen, ama tam olarak da belirlenemeyen bir süreçtir. Farklı sergi alanlarını incelememin amacı, estetik ve mekânsal stratejilerin etkilerini ve sonuçlarını karşılaştırma yoluyla daha iyi anlamaktır.

Tartıştığım sergi alanlarını, hızlı bir kentsel değişim geçiren şehirde gündelik yaşamın talepleri karşısında yerel halkın anlık düşüncelerini, kaygılarını ve tartışmalarını vurgulama kapasiteleri nedeniyle seçtim. Bu alanlar, kentin geleceğini hayal etmek için fotoğrafların kadraları, kompozisyonları, altyazıları ve açıklamaları, filmlerin kurguları veya mimari eserlerin ve modellerin küratörlüğü yoluyla, geçmişin anlatılarını kentlilere sunarken kendi izleyici kitlelerini de yaratmışlardır. Üreticilerine ve izleyicilerine, şehirlerinin geleceğini yeni yollarla çerçevelendirme fırsatları sunmuş ve bunu yaparken de belli pozisyonlar almalarını talep etmişlerdir.

Kaynakça

- Abisel, Nilgün, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix, 2005.
- Adıgüzel, Hacer, "Ara Güler ile Sanat, Fotoğraf ve İstanbul'a Dair", *İstanbul*, no. 8 (Şubat-Mart 2003): 36-39.
- Ahıska, Meltem, "Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern", *The South Atlantic Quarterly* 102, no. 2/3 (2003): 351-79.
- Ahunbay, Zeynep, *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi, 2004.
- *Architecture in Translation: Germany, Turkey, and the Modern House*, Durham, NC: Duke University Press, 2012.
- Ak, Seyit Ali, *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı (1923-1960)*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2001.
- Akcan, Esra, *Çeviride Modern Olan*, İstanbul: YKY, 2008.
- "AKM'yi yıkacağız, Taksim'e cami de yapacağız: Başbakan Erdoğan, Taksim'i yenileme çalışmalarında kararlı olduklarını yineledi", *Dünya*, 2 Haziran 2013, www.dunya.com/akmyi-yikacagiz-taksime-cami-de-yapacagiz-193887h.htm; Erişim tarihi: 23 Haziran 2013.
- Aksoy, Asu ve Kevin Robins, "Heritage, Memory, Debris: Sulukule, Don't Forget", *Heritage, Memory and Identity* içinde, haz. Helmut Anheier ve Yudhishthir Raj Isar, 222-30, Londra: Sage, 2011.
- Aktuğ, Erkan, "Hayal-et'ti, gerçek olacak!" *Hürriyet*, 3 Haziran 2011, www.radikal.com.tr/turkiye/hayal-etti-gercek-olacak-1051623/; Erişim tarihi: 10 Ocak 2017.
- Alsaç, Üstün, *Türkiye'de Restorasyon*, İstanbul: İletişim, 1992.
- AlSayyad, Nezar (haz.) *Consuming Tradition, Manufacturing Heritage: Global Norms and Urban Forms in the Age of Tourism*, New York: Routledge, 2001.
- *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*, New York: Routledge, 2006.
- Altan, Çetin, *Bir Uçtan Bir Uca ve Al İşte İstanbul!*, İstanbul: Kitapçılık Ticaret Ltd. Şirketi, 1970.
- *Al İşte İstanbul!*, İstanbul: Yazko, 1980.
- *Al İşte İstanbul!*, İstanbul: YKY, 2005 [1998]).
- Altick, Richard D., *The Shows of London*, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978.
- Altınıyıldız, Nur, "The Architectural Heritage of Istanbul and the Ideology of Preservation", *Muqarnas* 24, no. 1, History and Ideology: Architectural Heritage

- of the "Lands of Rum", (2007): 281-305.
- "The Architectural Heritage of Istanbul and the Ideology of Preservation", *Muqarnas* 23 (2007): 292-93.
- Anagnost, Ann, *National Past-Times: Narrative, Representation, and Power in Modern China*, Durham, NC: Duke University Press, 1997.
- Andak, Selmi, "C. M. Mitchell İstanbul 1800 projesini destekliyor", *Cumhuriyet*, 20 Ağustos 1975.
- Anderson, Benedict, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis, 1993.
- "Ara Güler'den Belediye'ye Sergi Tepkisi", *CNN Türk*, www.cnntrk.com/2008/kultur.sanat/diger/03/06/ara.gulerden.belediyeye.sergi.tepkisi/435105.0/index.html.
- Arango, Tim, "Mosque Dream Seen at Heart of Turkey Protests", *New York Times*, 23 Haziran 2013, www.nytimes.com/2013/06/24/world/europe/mosque-dream-seen-at-heart-of-turkey-protests.html?pagewanted=all; Erişim tarihi: 23 Haziran 2013.
- Archibugi, Daniele (haz.) *Debating Cosmopolitics*, Londra: Verso, 2003.
- Archibugi, Daniele ve Mathias Koenig-Archibugi, "Globalization, Democracy, and Cosmopolis: A Bibliographical Essay", *Debating Cosmopolitics* içinde, haz. Daniele Archibugi, 273-92, Londra: Verso, 2003.
- Arel, Ayda, *Osmanlı Konut Geleneğinde Tarihsel Sorunlar*, İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1982.
- Arseven, Celal Esad, *Constantinople*, Paris: H. Laurens, 1909.
- Ashworth, Gregor J. ve John E. Tunbridge, *The Tourist-Historic City*, Londra: Belhaven Press, 1990.
- Ashworth, Gregory J., *War and the City*, Londra; New York: Routledge, 1991.
- Avcı, Zeynep, "İstanbul Film Festivali'ne Ulaşan Yol: Onat Kutlar ve Şakir Eczacıbaşı, Sinematek Dönemini Anlatıyor", *İstanbul*, no. 9 (1994): 147-54.
- Aygen, Zeynep, *International Heritage and Historic Building Conservation: Saving the World's Past*, New York: Routledge, 2013.
- Bachmann, Martin, "Transitory Worlds: Wooden Houses of Istanbul Portrayed in the Research of the DAI İstanbul", *Ahşap İstanbul: Konut Mimarisinden Örnekler; [İstanbul-Forschungszentrum Katalog 5] = İstanbuls Holzhäuser: Beispiele Seiner Historischen Wohnarchitektur = Wooden Istanbul: Examples from Housing Architecture* içinde, haz. Martin Bachmann ve Baha Tanman, 96-202, İstanbul: Suna-İnan Kiraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, 2008.
- Balcı, Perihan, *Eski İstanbul Evleri ve Boğaziçi Yalıları*, İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık, 1975.
- "Eski İstanbul Evleri", *Sanat Dünyamız* 7, no. 21 (1981): 2-12.
- Bali, Rifat, *Tarz-ı Hayattan Life Style'a: Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar*, İstanbul: İletişim, 2002.
- Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Londra: Vintage, 1982.

- *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, çev. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1979.
- Bartu Candan, Ayfer ve Biray Kolluoğlu, “Emerging Spaces of Neoliberalism: A Gated Town and a Public Housing Project in Istanbul”, *New Perspectives on Turkey*, no. 39 (2008): 5-46.
- Bartu Candan, Ayfer ve Cenk Özbay (haz.) *Yeni İstanbul Çalışmaları: Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar*, İstanbul: Metis, 2014.
- Batchen, Geoffrey, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, New York: Princeton Architectural Press, 2004.
- “Batman’a ‘Miniaturk’ yapılacak”, *Arkitera.com*, 21 Temmuz 2003, v3.arkitera.com/v1/haberler/2003/07/21/batman.htm; Erişim tarihi: 27 Mayıs 2017.
- Baudrillard, Jean, *America*, çev. Chris Turner, Londra: Verso, 1988.
- *Simulacra and Simulation*, çev. Sheila Glaser, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1994.
- Baydar, Gülsüm, “Between Civilization and Culture: Appropriation of Traditional Dwelling Forms in Early Republican Turkey”, *Journal of Architectural Education* 47, no. 2 (1993): 66-74.
- “Silent Interruptions: Urban Encounters with Rural Turkey”, *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, haz. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, 192-210, Seattle: University of Washington Press, 1997.
- Bayrakdar, Deniz, “Türk Sineması: Hayali Vatanımız?” *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yaklaşımlar IV* içinde, haz. Deniz Bayrakdar, İstanbul: Bağlam, 2006.
- Behar, David ve Tolga İslam (haz.) *İstanbul’da “Soylulaştırma”: Eski Kentin Yeni Sahipleri*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2006.
- Bektaş, Cengiz, *Türk Evi*, İstanbul: YKY, 1996.
- “Belediye Meclis Kararları: 937”, www.ibb.gov.tr/tr-TR/Lists/BelediyeMeclisKararları/DispForm.aspx?ID=15645; Erişim tarihi: 17 Temmuz 2009
- Benjamin, Walter, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (1936 to 1939)”, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media* içinde, haz. Michael W. Jennings, Brigid Doherty ve Thomas Y. Levin, çev. Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland ve diğ., 19-55, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.
- “Theory of Distraction”, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media* içinde, haz. Michael W. Jennings, Brigid Doherty ve Thomas Y. Levin, çev. Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland ve diğ., s. 56-57, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.
- *Arcades Project*, haz. Roolf Tiedemann, çev. Howard Eiland ve Kevin McLaughlin, Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londra: Routledge, 1995.
- Berman, Marshall, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*,

- Londra: Verso, 1983; Türkçesi: *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. B. Peker ve Ü. Altuğ, İstanbul: İletişim, 1994.
- Bertram, Carel, *Imagining the Turkish House: Collective Visions of Home*, Austin: University of Texas Press, 2008.
- Bezmez, Dikmen, "The Politics of Urban Waterfront Regeneration: The Case of Haliç (the Golden Horn), Istanbul", *International Journal of Urban and Regional Research* 32, no. 4 (2008): 815-40.
- Bilefsky, Dan, "As If the Ottoman Period Never Ended", *New York Times*, 29 Ekim 2012, <https://nyti.ms/2k4Id9s>; Erişim tarihi: 27 Mayıs 2017.
- Bilsel, Cânâ ve Pierre Pinon (haz.) *İmparatorluk Başkentinden Cumhuriyet'in Modern Kentine: Henri Prost'un İstanbul Planlaması (1936-1951) = From the Imperial Capital to the Republican Modern City: Henri Prost's Planning of Istanbul (1936- 1951)*, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010.
- Bora, Tanıl, "Fatih'in İstanbulu: Siyasal İslam'ın 'Alternatif Küresel Şehir' Hayalleri", *İstanbul, Küresel ile Yerel Arasında* içinde, haz. Çağlar Keyder, 60-77, İstanbul: Metis, 2000.
- Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic, 2001; Türkçesi: *Nostaljinin Geleceği*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis, 2009.
- Boysan, Burak, "Politik Hummanın Silinmeyen İzleri: Halkla İlişkiler Stratejisi Olarak İstanbul'un İmanı", *İstanbul*, no. 4 (1993): 84-98.
- Bozdoğan, Sibel ve Esra Akcan, *Modern Architectures in History: Turkey*, Londra: Reaktion, 2012.
- Bozdoğan, Sibel, "The Turkish House Reappraised", *Sedad Eldem: Architect in Turkey* içinde, haz. Suha Özkan ve Sibel Bozdoğan, 44-75, Singapore; New York: Concept Media/Apterture, 1987.
- "Vernacular Architecture and Identity Politics: The Case of the 'Turkish House'", *Traditional Dwellings and Settlements Review* 7, no. 2 (1996): 7-18.
- *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic*, Seattle; Londra: University of Washington Press, 2001.
- Brink-Danan, Marcy, "Avrupalı Sayılmak: Yahudiler ve İstanbul'da Var Olma Politikası", *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa* içinde, haz. Deniz Göktürk, Levent Soysal ve İpek Türel, 360-79, İstanbul: Metis, 2011.
- Brockett, Gavin D., *How Happy to Call Oneself a Turk: Provincial Newspapers and the Negotiation of a Muslim National Identity*, Austin: University of Texas Press, 2011.
- Brown, Robert ve Daniel Maudlin, "Concepts of Vernacular Architecture", *The Handbook of Architectural Theory* içinde, haz. Greig Cryslar, Stephen Cairns ve Hilde Heynen, 340-55, Londra: Sage Publications, 2011.
- Bruno, Giuliana, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*, Londra: Verso Press, 2002.
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful (1757)*, haz. James T. Boulton, Londra: Routledge Classics, 2008.
- Calhoun, Craig, "Belonging in the Cosmopolitan Imaginary", *Ethnicities* 3, no. 4 (2003): 531-68.

- Campanella, Thomas, *The Concrete Dragon: China's Urban Revolution and What It Means for the World*, New York: Princeton Architectural Press, 2008.
- Cheah, Pheng, "Introduction Part II: The Cosmopolitical - Today", *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation* içinde, haz. Pheng Cheah ve Bruce Robbins, 20-41, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1998.
- Cizre, Ümit ve Menderes Çınar, "Turkey 2002: Kemalism, Islamism, and Politics in the Light of the February 28 Process", *The South Atlantic Quarterly* 102, no. 2/3 (2003): 309-32.
- Clarke, David B. (haz.) *The Cinematic City*, Londra: Routledge, 1997.
- Comment, Bernard, *The Painted Panorama*, çev. Anne-Marie Glasheen, Londra: Reaktion Books, 1999.
- Coş, Nezih, "Türkiye'de Sinemaların Dağılışı", *As Akademik Sinema*, no. 2 (1969): 19-20.
- "İstanbul'un Sinemaları...", *As Akademik Sinema*, no. 4 (1969): 11-20.
- Crary, Jonathan, "Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century", *Grey Room*, no. 9 (2002): 5-25.
- Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MA: MIT, 1993.
- "Cumhuriyetin Anketi: Anadolu'dan İstanbul'a Akın Edenlerin Acıklı Akıbetleri", *Cumhuriyet*, 29 Temmuz 1951.
- "Cumhuriyetin Anketi: Belediye Her Ay 500 Aç, Perişan Anadolu'luya Dönüş Bileti Alıyor", *Cumhuriyet*, 1 Ağustos 1951.
- "Cumhuriyetin Anketi: İstanbul'a Yapılan Akının Öncüleri Lokantacılar", *Cumhuriyet*, 31 Temmuz 1951.
- "Cumhuriyetin Anketi: Şöförlüğü Tarlaya Tercih Edenler", *Cumhuriyet*, 30 Temmuz 1951.
- Çatalbaş, Dilruba, "Broadcasting Deregulation in Turkey: Uniformity within Diversity", *Media Organisations in Society*, haz. James Curran, 126-48, Londra: Arnold, 2000.
- Çavdar, Ayşe ve Pelin Tan (haz.) *İstanbul: Müstesna Şehrin İstisna Hali*, İstanbul: Sel, 2013.
- Çelik, Zeynep, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley, CA: University of California Press, 1992.
- "İstanbul: Urban Preservation as Theme Park, the Case of Soğukçeşme Street", *Streets: Critical Perspectives on Public Space* içinde, haz. Z. Çelik, D. Favro ve R. Ingersoll, 83-93, Berkeley: University of California Press, 1994.
- "New Approaches to the 'Non-Western City'", *Journal of the Society of Architectural Historians* 58, no. 3 (Eylül 1999): 374-81.
- Çınar, Alev, "National History as a Contested Site: The Conquest of Istanbul and Islamist Negotiations of the Nation", *Comparative Studies in Society and History* 43, no. 2 (2001): 364-91.
- *Modernity, Islam, and Secularism in Turkey: Bodies, Places, and Time*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2005.
- Çınar, Alev ve Thomas Bender (haz.) *Urban Imaginaries: Locating the Modern City*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

- Çiçekoğlu, Feride, "Threshold of the City: Haydarpaşa Train Station", *World Film Locations: Istanbul*, haz. Özlem Köksal, UK: Intellect: 2012.
- Çolak, Yılmaz, "Ottomanism vs. Kemalism: Collective Memory and Cultural Pluralism in 1990s Turkey", *Middle Eastern Studies* 42, no. 4 (2006): 587-602.
- Çubuk, Mehmet, "Mimari Miras Yılı İçinde 1975 Amsterdam Kongresi ve Bütünleşmiş Koruma", *Yapı*, no. 14 (1975): 41-43.
- Danış, Didem ve Jean-François Pérouse, "Zenginliğin Mekânda Yeni Yansımaları: İstanbul'da Güvenlikli Siteler", *Toplum ve Bilim*, no. 104 (2005): 92-103.
- de Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, çev. Steven Rendall. Berkeley, CA: University of California Press, 1984.
- Delafons, John, "European Architectural Heritage Year", *Politics and Preservation: A Policy History of the Built Heritage, 1882-1996*, 110-15, Londra: E & FN Spon, 1975.
- Derrida, Jacques, *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, çev. Mark Dooley ve Michael Hughes, Londra: Routledge, 2001.
- Donald, James, "Metropolis: The City as Text", *Social and Cultural Forms of Modernity* içinde, haz. Robert Bocock ve Kenneth Thompson, 418-61, Cambridge: Polity Press, 1992.
- *Imagining the Modern City*, Londra: Athlone, 1999.
- Dönmez-Colin, Gönül, *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*, Londra: Reaktion, 2008.
- Dora, Ruşen, "Eskimiş Evler ve Sokakları", *Arkitekt*, no. 357 (1975): 19-20.
- Doss, Erica (haz.) *Looking at Life Magazine*, Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 2001.
- Dubrow, Gail Lee ve Jennifer B. Goodman (haz.) *Restoring Women's History through Historic Preservation*. Baltimore, MD; Londra: Johns Hopkins University, 2003.
- Duncan, Carol, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Londra; New York: Routledge, 1995.
- Durukal, Haluk, "Açıkhava Müzeleri", *Milliyet*, 16 Mart 1973.
- "Bir Serginin Düşündürdükleri: İstanbul'da 'Açıkhava Müzesi' Kurulmalıdır", *Milliyet*, 12 Temmuz 1975.
- Ebel, Kathryn, "Visual Sources for Urban History of the Ottoman Empire", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 3, no. 6 (2005): 457-86.
- Ebiri, Bilge, "How Does It Feel to Feel? Recent Turkish Cinema", *Cinema Scope: Expanding the Frame on International Cinema* 23 (2005), www.cinema-scope.com/cs23/fea_ebiri_turkish.htm; Erişim tarihi: 28 Şubat 2010.
- Eiland, Howard, "Reception in Distraction", *Boundary* 2, no. 30 (2003): 51-66.
- Ekinci, Oktay, "Dünya Mirasında 'Miniatürk'!.. " *Cumhuriyet*, 15 Haziran 2003.
- "Dünya Mirasında 'Miniatürk'!" *İstanbul'un "İslambol" On Yılı* içinde, İstanbul: Anahtar, 2004.
- Eksen, İlhan, *Dünkü İstanbul: Çok Dinli, Çok Dilli Mozağin Dağılışı*, İstanbul: Sel, 2002.

- Eldem, Edhem, "Batılaşma, Modernleşme ve Kosmopolitanizm: 19. Yüzyıl Sonu ve 20. Yüzyıl Başında İstanbul", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi: Sempozyumu, 17-18 Aralık 1992*, haz. Zeynep Rona, 12-26, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993.
- Eldem, Nezih, Atilla Yücel ve Melih Kamil, "Sultanahmet Meydanı Çevresi ve Ayasofya Soğukçeşme Sokağı Koruma ve Geliştirme Projesi", *Çevre*, no. 3 (1979): 19-23.
- Eldem, Nezih, Melih Kamil ve Atilla Yücel, "A Plan for Istanbul's Sultanahmet-Ayasofya Area", *Conservation as Cultural Survival* içinde, haz. Renata Holod, 53-56, Philadelphia: Aga Khan Award for Architecture, 1980.
- Eldem, Sedat Hakkı, "Türk Evi Plan Tipleri", İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 1954.
- *Türk Evi: Osmanlı Dönemi, Turkish Houses Ottoman Period I, II, III*, İstanbul: Türkiye Anıt, Çevre, Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, 1984, 1986, 1987.
- Erdoğan, Nezih ve Deniz Göktürk, "Turkish Cinema", *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film* içinde, haz. Oliver Leaman, 533-73, Londra: Routledge, 2001.
- Erdoğan, Nezih, "Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish melodrama between 1965 and 1975", *Screen* 39, no. 3 (1998): 259-71; ayrıca *Asian Cinemas: A Reader and Guide* içinde, haz. Dimitris Eleftheriotis ve Gary Needham, Honolulu, HI: University of Hawaii Press, 2006.
- Erduran, Leyla, "'İstanbul 1800' İçin", *Milliyet Magazin*, 24 Ocak 1976.
- Erkal, Namık, "Tam Zamanında Gözlerinizin Önünde: Londra Panoramalarında İstanbul Sergileri", 2 Bölüm, *Toplumsal Tarih*, no. 170 (2008): 40-47 ve no. 171 (2008): 24-31.
- Erman, Tahire, "Becoming 'Urban' or Remaining 'Rural': The Views of Turkish Rural-to-Urban Migrants on the 'Integration' Question", *International Journal of Middle East Studies* 30, no. 4 (1998): 541-61.
- "The Politics of Squatter (Gecekondu) Studies in Turkey: The Changing Representations of Rural Migrants in the Academic Discourse", *Urban Studies* 38, no. 7 (2001): 983-1002.
- Errington, Shelly, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley, CA: University of California Press, 1998.
- Filkins, Dexter, "Turkey's Jailed Journalists", *The New Yorker*, 2 Mart, 2012. www.newyorker.com/news/daily-comment/turkeys-jailed-journalists; Erişim tarihi: 27 Mayıs 2017.
- "The Deep State", *The New Yorker*, 12 Mart 2012, www.newyorker.com/magazine/2012/03/12/the-deep-state; Erişim tarihi: 27 Mayıs 2017.
- Finkel, Andrew, "A City Under Siege", *New York Times*, 1 Mart 2012, nyti.ms/2rpS2Wm; Erişim tarihi: 27 Mayıs 2017.
- Fitzmaurice, Tony, "Film and Urban Societies in a Global Context", *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* içinde, haz. Mark Shiel ve Tony Fitzmaurice, Oxford; Malden, MA: Blackwell, 2001.

- Gaonkar, Dilip Parameshwar (haz.) *Alternative Modernities*, Durham, NC: Duke University Press, 2001.
- Genim, Sinan (haz.) *TAÇ Vakfı'nın 25. Yılı Anı Kitabı: Türkiye'de Risk Altındaki Doğal ve Kültürel Miras*, İstanbul: TAÇ Vakfı, 2001.
- Geniş, Şerife, "Producing Elite Localities: The Rise of Gated Communities in Istanbul", *Urban Studies* 44, no. 4 (2007): 771-98.
- Gibbons, Fiachra, "Turkey's Enlightenment Languishes, Like the Journalists in its Prisons", *Guardian*, 13 Mart 2012.
- Gökdağ, Remzi, "Restorasyona Para Aranıyor: Süleymaniye, Eyüp ve Galata Turizm Bölgelerindeki Tarihi Binalar Elden Geçecek", *Cumhuriyet*, 9 Mart 1992.
- Göktürk, Deniz, "Turkish Delight - German Fright: Migrant Identities in Transnational Cinema", *Mediated Identities* içinde, haz. Karen Ross, Deniz Derman ve Nevena Dakovic, 131-49, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2001.
- "Beyond Paternalism: Turkish German Traffic in Cinema", *The German Cinema Book* içinde, haz. Tim Bergfelder, Erica Carter ve Deniz Göktürk, 248-56, Londra: BFI, 2002.
- Göktürk, Deniz, Levent Soysal ve İpek Türeli (haz.) *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?*, Londra, New York: Routledge, 2010; Türkçesi: *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa*, İstanbul: Metis, 2011.
- Gönültaş, Güngör, "'Eski İstanbul' Sitesi İçin Proje Hazır", *Milliyet*, 1 Nisan 1974.
- "Avrupa Konseyi Kültür Komitesi 2. Başkanı, Dışişleri Bakanlığı'nun çağrılısı olarak Türkiye'ye geldi. Adno: 'İstanbul'un mimari mirasının korunmasına önemsiyoruz'; eski yapıların korunması için Soğukçeşme ve Zeyrek pilot bölge seçildi", *Milliyet*, 3 Ağustos 1978.
- Gottdiener, Mark, *The Theming of America: Dreams, Media Fantasies, and Themed Environments*, Boulder, CO: Westview Press, 2001.
- Graham, Brian, Gregory Ashworth ve John Tunbridge, *A Geography of Heritage: Power, Culture and Economy*, Londra: Oxford University Press, 2000.
- Grainge, Paul, *Monochrome Memories: Nostalgia and Style in Retro America*, Westport, CT: Praeger, 2002.
- (haz.) *Memory and Popular Film*. Manchester, UK; New York: Manchester University Press, 2003.
- Griffiths, Alison, *Shivers Down Your Spine: Cinema, Museums, and the Immersive View*, New York: Columbia University Press, 2008.
- Güçhan, Gülseren, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması: Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili*, Ankara: İmge Kitabevi, 1992.
- Gül, Abdullah, *Panorama 1453 Tarih Müzesi*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2009.
- Gül, Mehmet Murat ve Richard Lamb, "Urban Planning in Istanbul in the Early Republican Period: Henri Prost's Role in Tensions among Beautification, Modernization and Peasantist Ideology", *Architectural Theory Review* 9, no. 1 (2004): 59-79.

- Gül, Murat, *The Emergence of Modern Istanbul: Transformation and Modernisation of a City*, Londra; New York: I. B. Tauris Academic Studies, 2009.
- Güler, Ara, *A Photographical Sketch on Lost Istanbul*, İstanbul: Dünya, 1994.
- *Eski İstanbul Anıları*, İstanbul: Dünya, 1994.
- Gülersoy, Çelik, "Mesaj", *Sanat Çevresi*, no. 69 (Temmuz 1984).
- Gümüş, Korhan, "Fetih Müzesi Neyi Simgeliyor?" *Radikal*, 3 Haziran 2009, v3.arkitera.com/h41818-fetih-muzesi-neyi-simgeliyor.html; Erişim tarihi: 10 Ocak 2017.
- Günay, Reha, *Tradition of the Turkish House and Safranbolu Houses*, çev. Çelen Birkan, İstanbul: YEM, 1998.
- Gürtuna, Ali Müfit, "İstanbullu Olma Bilinci", *İstanbul* (Nisan-Haziran 2002): 1-2.
- "Güvenevler dolandırıcı sahipleri ortadan kayboldu", *Akşam*, 19 Haziran 1960, 1.
- "Güvenevler inşaatı meselesi imar vekâletince ele alındı", *Akşam*, 8 Mayıs 1960, 2.
- "Güvenevlerin arazisine Belediye sahip çıkıyor", *Akşam*, 1 Mayıs 1960, 2.
- "Güvenevlerin yaptığı inşaat yıktırılacak", *Akşam*, 23 Nisan 1960, 1.
- "Haliç adalarına İstanbul maketi", *Cumhuriyet*, 20 Aralık 1989.
- "Haliç'in temizlenmesi için proje hazırlanıyor", *Yeni İstanbul*, 30 Ocak 1957.
- Hamadeh, Shirine, *The City's Pleasures: Istanbul in the Eighteenth Century*, Seattle, WA: University of Washington Press, 2008.
- Hansen, Miriam, "Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere", *Viewing Positions: Ways of Seeing Film* içinde, haz. Linda Williams, 134-52, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995.
- Hart, Kimberly, "Images and Aftermaths: The Use and Contextualization of Atatürk Imagery in Political Debates in Turkey", *Political and Legal Anthropology* 22, no. 1 (1999): 66-84.
- Harvey, David, "From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism", *Geografiska Annaler, Series B, Human Geography* 71, no. 1, The Roots of Geographical Change: 1973 to the Present (1989): 3-17.
- *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge, MA: Blackwell, 1990; Türkçesi: Postmodernliğin Durumu, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis, 1997.
- Haverty Rugg, Linda, *Picturing Ourselves: Photography & Autobiography*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1997.
- Hirsch, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- Hitchcock, Michael, "Tourism, Taman Mini, and National Identity", *Indonesia and the Malay World* 26, no. 75 (1998): 124-35.
- Hobsbawm, Eric J. ve Terence O. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1983.
- Hollander, Anne, *Moving Pictures*, New York: Alfred A. Knopf, 1989

- Houston, Christopher, *Islam, Kurds and the Turkish Nation State*, Oxford: Berg, 2001.
- Howard, Peter ve Gregory Ashworth, *European Heritage, Planning and Management*, Exeter, UK: Intellect Books, 1999.
- Huyssen, Andreas, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York: Routledge, 1995; Türkçesi: *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Metis, 1999.
- (haz.) *Other Cities, Other Worlds: Urban Imaginaries in a Globalizing Age*, Durham, NC: Duke University Press, 2008.
- Hyde, Ralph, *Panoramania!: The Art and Entertainment of the "All-Embracing"*, Londra: Trefoil, in association with the Barbican Art Gallery, 1988.
- Işın, Ekrem (haz.) *Long Stories: Istanbul in the Panoramas of Melling and Dunn*, İstanbul: İstanbul Research Institute, Pera Museum, 2008.
- Işın, Engin F., "Bir Şehrin Ruhu: Hüzün, Keyif, Hasret", *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa* içinde, haz. Deniz Göktürk, Levent Soysal ve İpek Türel, 62-79, İstanbul: Metis, 2011.
- İçduygu, Ahmet, "From Nation Building to Globalization: An Account of the Past and Present in Recent Urban Studies in Turkey", *International Journal of Urban and Regional Research* 28, no. 4 (2004): 441-47.
- "İlgi Çekici Bir Türk Filmi: Acı Hayat", *Milliyet*, 31 Mart 1963.
- İpek, Bülent, "Erksan'ın 'Acı Hayat'ı İki Diziye Konu Oldu", *Sabah*, 27 Ekim 2005.
- Ipsen, Detlev, "The Socio-Spatial Conditions of the Open-City: A Theoretical Sketch", *International Journal of Urban and Regional Research* 29, no. 3 (2005): 644-53.
- "İstanbul 2010'a İlginç Reklam Kampanyası", *Hürriyet*, 4 Aralık 2009, www.hurriyet.com.tr/gundem/13103553_p.asp; Erişim tarihi: 28 Şubat 2010.
- İstanbul Ulaşımında 50. Yıl*, Ankara: Karayolları Genel Müd., 1974.
- "İstanbul Yılın Şehri", *Hayat*, no. 7, 12 Şubat 1960.
- "İstanbul'da Apartman Olmayan Tek Sokak", *Cumhuriyet*, 15 Ekim 1986.
- "İstanbullulara nefes aldırarak 'Topkapı Şehir Parkı' bitmek üzere", 18 Temmuz 2006, www.ibt.gov.tr/tr-TR/Lists/Haber/DispForm.aspx?ID=13224; Erişim tarihi: 20 Ocak 2017.
- Jameson, Fredric, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, no. 146 (Temmuz-Ağustos 1984): 53-92.
- Johnson, Vida T. ve Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Bloomington; Indianapolis, IN: Indiana University Press, 1994.
- Kadioğlu, Ayşe, "Citizenship and Individuation in Turkey: The Triumph of Will over Reason", *Cemoti*, no. 26 (1998), cemoti.revues.org/34; Erişim tarihi: 29 Ocak 2017.
- Kafesçioğlu, Çiğdem, *Constantinopolis/ Istanbul, Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2009.
- Kalemci, Arzu ve Şükrü Özen, "Institutional Change in the Turkish Film Industry

- (1950-2006): The 'Social Exclusion' Impact of Globalization", *TODAI's Review of Public Administration* 5, no. 1 (Mart 2011): 69-120.
- Karaman, Helin, "Le Topkapı Kültür Parkı: fabriquer un parc public à Istanbul", *European Journal of Turkish Studies*, no. 23 (2016), ejts. revues.org/5389; Erişim tarihi: 2 Ocak 2017.
- Kaufman, Edward N., "The Architectural Museum: From World's Fair to Restoration Village", *Assemblage* 9 (1989): 20-39.
- Kavaklı, Nurhan, *Bir Gazetenin Tarihi: Akşam*, İstanbul: YKY, 2003.
- Kaynar, Hakan, *Projesiz Modernleşme: Cumhuriyet İstanbulu'ndan Gündelik Fragmanlar*, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2012.
- Kayserilioğlu, Sertaç, *Dersaadet'ten İstanbul'a Tramvay*, İstanbul: İETT Genel Müdürlüğü, 1998.
- Kemal, Yaşar, "Samsundan İstanbula Ambar Yolcuları ile Seyahat", *Cumhuriyet*, 24 Mayıs 1952.
- Keyder, Çağlar, "A Brief History of Modern Istanbul", *Turkey in the Modern World* içinde, haz. Reşat Kasaba, Cilt 4: *Cambridge History of Modern Turkey*, haz. Kate Fleet Kunt, Suraiya N. Faroqhi ve Reşat Kasaba, 504-23, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- (haz.) *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında*, İstanbul: Metis, 1999.
- "How to Sell Istanbul?" *İstanbul*, no. 3 (1992): 80-85.
- Keyman, E. Fuat ve Ahmet İçduygu (haz.) *Citizenship in a Global World: European Questions and Turkish Experiences*, Londra: Routledge, 2005.
- King, Anthony D., "Boundaries, Networks, and Cities: Playing and Replaying Diasporas and Histories", *Urban Imaginaries: Locating the Modern City* içinde, haz. Alev Çınar ve Thomas Bender, 1-14, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2007.
- Kinzer, Stephen, "Turkey's Passionate Interpreter to the World", *New York Times*, Arts Section, 13 Nisan 1997, www.nytimes.com/1997/04/13/arts/turkey-s-passionate-interpreter-to-the-world.html; Erişim tarihi: 11 Ocak 2017.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley, CA: University of California Press, 1998.
- "World Heritage and Cultural Economics", *Museum Frictions: Public Cultures / Global Transformations* içinde, haz. Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja ve Tomas Ybarra-Frausto, 161-201, Durham, NC: Duke University Press, 2006.
- "Kitaplara Sığan İstanbul: Umurlarında mı İstanbul?" *Milliyet Sanat*, 286 (15 Nisan 1992): 12-19.
- Kılıç, Oya, "İstanbul 1800", *Bizler*, no. 11, Journal of the Building and Credit Bank (1976): 21.
- "Eski İstanbul Açık Hava Müzesi", *Türkiyemiz* (Ekim 1977): 8-14.
- Kır, Semra, *İstanbul'un 100 Filmi*, İBB Kültür A.Ş. Yayınları, 2000.
- Kirel, Serpil, *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil, 2005.
- Koçu, Reşat Ekrem, "Ev", *İstanbul Ansiklopedisi* 10, 5400-406, İstanbul: Koçu, 1971.

- Köksal, Ahmet, "'İstanbul 1800' Sergisi, Eski İstanbul'u özellikleriyle yansıttak bir açık hava müzesi öneriyor", *Milliyet Sanat*, no. 135 (1975): 18-20.
- Köksal, Özlem (haz.) *World Film Locations: Istanbul*, UK: Intellect: 2012.
- Köktener, Aysun, *Bir Gazetenin Tarihi: Cumhuriyet*, İstanbul: YKY, 2004.
- Komins, Benton Jay, "Depopulated Cosmopolitanism: The Cultures of Integration, Concealment ve Evacuation in Istanbul", *Comparative Literature Studies* 39, no. 4 (2002): 360-85.
- Koureas, Gabriel, "Orhan Pamuk's Melancholic Narrative and Fragmented Photographic Framing: *Istanbul, Memories of a City* (2005)", *The Photo Book, from Talbot to Ruscha and Beyond* içinde, haz. Patrizia Di Bello, Colette E Wilson ve Shamooun Zamir, 211-32, Londra: I. B. Tauris, 2012.
- Kozar, Cem, "Hayal-Et Yapılar Sergisi'nde Taksim Kışlası", *Arkitera.com*, 29 Şubat 2012, www.arkitera.com/gorus/268/hayal-et-yapilar-sergisi-nde-taksim-kislası; Erişim tarihi: 10 Ocak 2017.
- Kracauer, Siegfried, "Photography", *The Mass Ornament: Weimar Essays* içinde, çev. Thomas T. Levin, 47-63, Cambridge, MA: Harvard Univ. P, 1995; Türkçesi: "Fotoğraf", *Kitle Süsü* içinde, çev. Orhan Kılıç, İstanbul: Metis, 2011.
- *Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany*, çev. Quintin Hoare, Giriş: Inka Mülder-Bach, Londra: Verso, 1998.
- Kraus, Rosalind, "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View", *Art Journal* 42, no. 4, The Crisis in the Discipline (Kış 1982): 311-19.
- Kuban, Doğan, *The Turkish Hayat House*, İstanbul: Muhittin Salih Eren, 1995.
- (haz.) *İstanbul Müzekent Projesi Bağlamında Gözlemler*, İstanbul: YEM, 2006.
- Küçükerman, Önder, *Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi*, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1985.
- Kurtuluş, Hatice (haz.) *İstanbul'da Kentsel Ayrışma: Mekânsal Dönüşümde Farklı Boyutlar*, İstanbul: Bağlam, 2005.
- Kusno, Abidin, *Behind the Postcolonial: Architecture, Urban Space, and Political Cultures in Indonesia*, New York: Routledge, 2000.
- Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press, 2004.
- Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press, 2004.
- Lowenthal, David, "Identity, Heritage, and History", *Commemorations: The Politics of National Identity* içinde, haz. John R. Gillis, 41-57, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.
- *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Lowenthal, David, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Luescher, Andreas, "Great Travel Machines of Sight", *Travel, Space, Architecture*

- içinde, haz. Jilly Traganou ve Miodrag Mitrašinović, 48-63, Farnham, UK: Ashgate, 2009.
- Lury, Celia, *Prosthetic Culture: Photography, Memory, and Identity*, New York: Routledge, 1998.
- MacEacheran, Mike, "Istanbul's New Museum Manifesto", *BBC Travel*, www.bbc.com/travel/feature/20121217-istanbuls-new-museum-manifesto.
- Makal, Oğuz, *Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı*, İzmir: Köprü, Mars Matbaası, 1987.
- Maloutas, Thomas ve Nikos Karadimitriou, "Vertical Social Differentiation in Athens: Alternative or Complement to Community Segregation?" *International Journal of Urban and Regional Research* 25, no. 4 (2001): 699-716.
- "Manikürcü kız, Türkân Şoray'ın kaderini çizdi", *Milliyet*, 6 Haziran 1985.
- Massumi, Brian, "Autonomy of Affect", *Cultural Critique*, no. 31, The Politics of Systems and Environments, Part II (Autumn, 1995): 83-109.
- McQuire, Scott, *The Media City: Media, Architecture, and Urban Space*, Londra: Sage, 2008.
- Meeker, Michael, "Once There Was, Once There Wasn't: National Monuments and Interpersonal Exchange", *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey* içinde, haz. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, 157-91, Seattle, WA: University of Washington Press, 1997; Türkçesi: *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014.
- Meijer, Roel (haz.) *Cosmopolitanism, Identity and Authenticity in the Middle East*, Richmond, UK: Curzon, 1999.
- Mennel, Barbara, *Cities and Cinema*, Abingdon, Oxford: Routledge, 2008.
- Miller, Nancy, *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, New York: Routledge, 1992.
- Mills, Amy, "Gender and Mahalle (Neighborhood) Space in Istanbul", *Gender, Place & Culture* 14, no. 3 (2007): 335-54.
- *Streets of Memory: Landscape, Tolerance, and National Identity in Istanbul*, Atina, GA: University of Georgia Press, 2010.
- Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 1984.
- "Miniaturk Excites Us", *Gezinti*, Yaz 2003, 28-31.
- "Minicity açıldı", *Arkitera.com*, 31 Mayıs 2004, v3.arkitera.com/v1/haberler/2004/05/31/minicity2.htm; Erişim tarihi: 27 Mayıs 2017.
- Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Turkey, "Turkey's Relations with Central Asian Republics", www.mfa.gov.tr/turkey_s-relations-withcentral-asian-republics.en.mfa; Erişim tarihi: 17 Temmuz 2009.
- Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Turkey, official website, "Comprehensive Cultural Activities Recently Organized Abroad", www.mfa.gov.tr/years-and-seasons-of-turkey-recently-organized-in-other-countries.en.mfa; 10 Ocak 2017.
- Misek, Richard, *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*, Chichester, UK:

Wiley- Blackwell, 2010.

Mitchell, Timothy, "The World as Exhibition", *Comparative Studies in Society and History* 31, no. 2 (Nisan 1989): 217-36.

— *Colonising Egypt*, Berkeley, CA: University of California Press, 1991. Morton, Patricia. *Hybrids of Modernities: Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2000.

Mitchell, W. J. T. (haz.) *Landscape and Power*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 2002.

Mutlu, Asım, "Türk Evleri", *Sanat Dünyamız* 1, no. 3 (1975): 3-13.

— "Türk Evi ve Türk Mahalleleri", *Arkitekt*, no. 359 (1975): 126, 128.

Neumann, Dietrich, "Instead of the Grand Tour: Travel Replacements in the Nineteenth Century", *Perspecta* 5, no. 41 (2009): 47-53.

Nora, Pierre, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", *Representations*, no. 26, Özel Sayı: *Memory and Counter-Memory* (Bahar 1989): 7-24.

Oettermann, Stephan, *The Panorama: History of a Mass Medium*, çev. Deborah Lucas Schneider, New York: Zone Books, 1997.

Oktay, Ahmet, *Toplumsal Değişme ve Basın: 1960-1986, Türk Basını Üzerine Bir Çalışma*, İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, 1987.

Oleksijczuk, Denis Blake, *The First Panoramas: Visions of British Imperialism*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2011.

Öğülmüş, Abdullah, "Avrupa Konseyinin çağrısı ve UNESCO'nun katkısı sonuç verdi: İstanbul'un 5 semti, 2,5 milyar lira karşılığında 19. yüzyıla dönecek; Dünya Bankası'nın kredisi ile Topkapı, Zeyrek, Süleymaniye, Yenikapı, Yedikule yörelerinde taş kaldırımlar döşenecek, elektrik yerine kandiller ve fenerler kullanılacak, mahallelerde faytonlar dolaşacak", *Milliyet*, 30 Temmuz 1979.

Öncü, Ayşe, "Küreselcilik Çağında Orta Sınıf Olmanın Kültürel Kozmolojisi", *İstanbul, Küresel ile Yerel Arasında* içinde, haz. Çağlar Keyder, 117-44, İstanbul: Metis, 2001.

— "The Politics of Istanbul's Ottoman Heritage in the Era of Globalism: Refractions through the Prism of a Theme Park", *Cities of the South: Citizenship and Exclusion in the 21st Century* içinde, haz. Barbara Drieskens, Franck Mermier ve Heiko Wimmen, 233-64, Londra, Beirut: Saqi Books, 2007.

Özarslan, Sevinç, "Talimhane'de Bir Ara Otel", *Zaman*, Cumartesi eki, 14 Ekim 2006, cdncms.zaman.com.tr/2006/10/14/cumaertesi.pdf; Erişim tarihi: 10 Ocak 2017.

Özbay, Ferhunde, "İstanbul'da 1950 Sonrası Nüfus Dinamikleri", *Eski İstanbullular Yeni İstanbullular* içinde, haz. Murat Güvenç, 54-77, İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2009.

Özdemir, Cengiz, *Faaliyet Raporu 2002*, İstanbul: Kültür A.Ş., 2003.

Özdeş, Engin, *Photography in Turkey*, İstanbul: Pamukbank ve Tarih Vakfı, 1999.

Özer, Bülent, "Mimari Mirası Korumanın Anlamı, Kapsamı ve Sınırları Üzerine", *Yapı*, no. 17 (1976): 33-40.

Özgüç, Ağâh, *Türk Sinemasında İstanbul*, İstanbul: Horizon International, 2010.

- Özkan, Derya (haz.) *Cool Istanbul: Urban Enclosures and Resistances*, Bielefeld: Transcript, 2015.
- Özkoçak, Vasfiye, "1800 yılında İstanbul", *Milliyet Magazin*, 12 Temmuz 1975.
- Öztürk, Mehmet, *Sine-Masal Kentler: Sinematografik Bir Üretim Alanı Olarak Kent Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: Om, 2002.
- Özyürek, Esra, *Nostalgia for the Modern: State Secularism and Everyday Politics in Turkey*, Durham, NC: Duke University Press, 2006.
- "Public Memory as Political Battleground: Islamist Subversions of Republican Nostalgia", *The Politics of Public Memory in Turkey* içinde, haz. Esra Özyürek, 114-37, Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2007.
- Pamuk, Örfan, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, İstanbul: YKY, 2003.
- *Ara Güler's Istanbul* kitabına Önsöz, Londra: Thames & Hudson, 2009.
- Pemberton, John, "Recollections from 'Beautiful Indonesia': Somewhere Beyond the Post-Modern", *Public Culture* 6, no. 2 (1994): 241-62.
- Penz, François ve Maureen Thomas (haz.) *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, Londra: British Film Institute, 1997.
- Pérouse, Jean-François ve A. Didem Danış, "Zenginliğin Mekânda Yeni Yansımaları: İstanbul'da Güvenlikli Siteler", *Toplum ve Bilim*, no. 104 (2005): 92-123.
- Phillips, Christopher, "The Judgment Seat of Photography", *October* 22 (Sonbahar 1982): 27-63.
- Pickard, Rob ve Council of Europe, *Policy and Law in Heritage Conservation 1*, Conservation of the European Built Heritage Series, New York: E & FN Spon, 2000.
- Pinon, Pierre, "Henri Prost, Albert Gabriel, Istanbul Archeological Park and the Hippodrome", *Hippodrome/Atmeydanı, A Stage for Istanbul's History* içinde, haz. Brigitte Pitarakis ve Ekrem Işın, 152-67, İstanbul: Pera Museum, 2010.
- Pınar, Fatih ve Ayşe Çavdar, "Osmanlılaştırılan Süleymaniye", *Bianet*, 8 Nisan 2009, bianet.org/bianet/siyaset/113695-osmanlilastirilan-suleymaniye; Erişim tarihi: 26 Ocak 2017.
- Point Hotel, "Art Inside", www.pointhotel.com/point-hotel-taksim/art-inside.aspx; Erişim tarihi: 11 Ocak 2017.
- Pursun, Doğan, "Göç Konusu Beyaz Perdeye Aktarıldı", *Akşam*, 5 Ocak 1964.
- Rajagopalan, Mrinalini, "Preservation and Modernity: Competing Perspectives: Contested Histories and the Question of Authenticity", *The Handbook of Architectural Theory* içinde, haz. Greig Crysler, Stephen Cairns ve Hilde Heynen, 208-324, Londra: Sage, 2012.
- Rieniets, Tim, Jennifer Sigler ve Kees Christiaanse (haz.) *Open City: Designing Coexistence*, Amsterdam: SUN Architecture, 2009.
- Robinson, Jennifer, *Ordinary Cities: Between Modernity and Development*, Londra: Routledge, 2006.
- Safa, Peyami, *Fatih-Harbiye*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1978.
- Salamandra, Christa, *A New Old Damascus: Authenticity and Distinction in Urban Syria*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004.
- Sandberg, Mark, *Living Pictures, Missing Persons: Mannequins, Museums, and*

- Modernity*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003.
- Schwitzgebel, Eric, "Why Did We Think We Dreamed in Black and White?" *Studies in History and Philosophy of Science*, no. 33 (2002): 649-60.
- Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi, 1896-1997*, İstanbul: Kabaalıcı, 1998.
- Sennett, Richard, "The Open City", *The Endless City* içinde, haz. Ricky Burdett ve Dejan Sudjic, 290-97, Londra: Phaidon, 2008.
- Şenyapılı, Tansı, "Gecekondu Olgusuna Dönemsel Yaklaşımlar", *Değişen Mekân: Mekânsal Süreçlere İlişkin Tartışma ve Araştırmalara Toplu Bir Bakış, 1923-2003*, haz. Ayda Eraydın, 84-123, Ankara: Dost Kitabevi, 2006.
- Seyhun, Necla, "Eski İstanbul: Düşle Gerçek Arasında Bir Kent", *Cumhuriyet*, 20 Eylül 1975.
- Sezer, Yavuz, "The Perception of Traditional Ottoman Domestic Architecture as a Category of Historic Heritage and a Source of Inspiration for Architectural Practice (1909-1931)", MA in History of Art and Architecture, İstanbul: Boğaziçi University, 2005.
- Sezgin, Haluk, "Pullardaki Evler", *Yapı*, no. 9 (1975): 7.
- Shaw, Wendy M. K., *Possessors and Possessed: Museums, Archeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire* içinde, Berkeley, CA: University of California Press, 2003.
- Shiel, Mark ve Tony Fitzmaurice (haz.) *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context, Studies in Urban and Social Change*, Oxford; Malden, MA: Blackwell, 2001.
- Shiffer, Reinhold, *Oriental Panorama: British Travellers in 19th Century Turkey*, Atlanta, GA: Rodopi, 1999.
- Siegel, James T., *Fetish, Recognition, Revolution*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.
- Simmel, Georg, "The Metropolis and Mental Life (1903)", *Simmel on Culture: Selected Writings* içinde, haz. David Frisby ve Mike Featherstone, 174-85, Londra; Thousand Oaks, CA: Sage, 1997; "Metropol ve Zihinsel Yaşam", *Bireysellik ve Kültür* içinde, çev. Tuncay Birkın, İstanbul: Metis, 2009.
- Simpson, Catherine, "Turkish Cinema's Resurgence: The 'Deep Nation' Unravels", *Senses of Cinema* 39 (Mayıs 2006), sensesofcinema.com/2006/feature-articles/turkish_cinema/; Erişim tarihi: 12 Nisan 2010.
- "Sınıf Atlama Üzerine Bir Melodram", *Milliyet*, 12 Ağustos 2001.
- Sky Ride İstanbul, "Sky Ride İstanbul", www.skyride.com.tr; Erişim tarihi: 20 Ocak 2017.
- Smith, Laurajane, *The Uses of Heritage*, Londra; New York: Routledge, 2006.
- Smith, Thomas W., "Civic Nationalism and Ethnocultural Justice in Turkey", *Human Rights Quarterly* 27, no. 2 (2005): 436-70.
- Solomon-Godeau, Abigail, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1991.
- Sontag, Susan, *On Photography*, New York: Picador, 1977; Türkçesi: *Fotoğraf Üzerine*, çev. Osman Akinhay, İstanbul: Agora, 2008.

- Söylemezoğlu, Kemali, "Tarihi Çevrenin Oluşumu ve Sinan", *Arkitekt* 44, no. 358 (1976): 51-53.
- Ster, Caryl, "In Old Istanbul, A New Hotel", *New York Times*, 19 Ocak 1986, www.nytimes.com/1986/01/19/travel/in-old-istanbul-a-new-hotel.html; Erişim tarihi: 25 Ocak 2017.
- Stewart, Susan, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, NC: Duke University Press, 1993.
- Stokes, Martin, *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*, Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Suner, Asuman, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis, 2006.
- Swyngedouw, Erik ve Maria Kaika, "The Making of 'Glocal' Urban Modernities: Exploring the Cracks in the Mirror", *City* 7, no. 1 (2003): 5-21.
- Tanyeli, Uğur ve Bülent Tanju (haz.) *Sedad Hakkı Eldem I, II*, İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2008, 2009.
- Tanyeli, Uğur, "Türkiye'de Modernleşme ve Vernaküler Mimari Gelenek: Bir Cumhuriyet Dönemi İkilemi", *Bilanço 1923-1998: Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 Yılına Toplu Bakış Uluslararası Kongresi 1* içinde, haz. Zeynep Rona, 283-90, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- "Ben İstanbullu Değilim!" *Arredamento Mimarlık*, no. 161 (Eylül 2003): 7-8.
- *İstanbul 1900-2000: Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak*, İstanbul: Akın Nalça Kitaplığı, 2004.
- "Taşradan Büyük Şehre Göç: Bir Rejisör İstanbul'a Akın Meselesini Yeni Filmine Konu Olarak Ele Aldı", *Milliyet*, 23 Aralık 1963.
- Tekeli, İlhan, *The Development of the Istanbul Metropolitan Area: Urban Administration and Planning*, İstanbul International Union of Local Authorities, Section for the Eastern Mediterranean and Middle East Region, 1994.
- "Yerleşme Yapıları ve Göç Araştırmaları", *Değişen Mekân: Mekânsal Süreçlere İlişkin Tartışma ve Araştırmalara Toplu Bir Bakış, 1923-2003* içinde, haz. Ayda Eraydın, 69-83. Ankara: Dost Kitabevi, 2006.
- "Cities in Modern Turkey", *Istanbul: City of Intersections*, LSE Cities, Kasım 2009, http://eprints.lse.ac.uk/33333/1/Istanbul_City_intersections_2009.pdf.
- "The Story of Istanbul's Modernisation", *Architectural Design* 80, no. 1, Ocak/Şubat 2010: 32-39.
- *İstanbul'un Planlanmasının ve Gelişmesinin Öyküsü*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2013.
- "The Brewing of Islamist Modernity: Tea Gardens and Public Space in Istanbul", *Theory, Culture and Society* 18, no. 6 (2001): 77-97.
- "The Selection of Models", *The Showcase of Turkey, Miniaturk, The Story of How It Came to Be*, İstanbul: Kültür A.Ş., 2003.
- Thomas Jr., Landon, "Alarm over Istanbul's Building Boom", *New York Times*, 20 Mayıs 2014, nyti.ms/2snSTDY; Erişim tarihi: 27 Mayıs 2017.
- "Topkapı'da Osmanlı Köyü Kuruluyor", *Arkitera.com*, 5 Mart 2003, v3.arkitera.

- com/v1/haberler/2003/03/05/topkapi.htm; Erişim tarihi: 27 Mayıs 2017.
- Traub, James, "Turkey's Rules", *New York Times*, 20 Ocak 2011, nyti.ms/2oyxXfy; Erişim tarihi: 27 Mayıs 2017.
- Tuğal, Cihan, "Islam and the Retrenchment of Turkish Conservatism", *Post-Islamism: The Changing Faces of Political Islam* içinde, haz. Asaf Beyat, 109-33, Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Türel, İpek, "Göçmenlerin Gözüyle İstanbul", *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa* içinde, haz. Deniz Göktürk, Levent Soysal ve İpek Türel, 191-215, İstanbul: Metis, 2011.
- "Istanbul in Black and White: Cinematic Memory", "Cinematic Urbanism" içinde, *Ars Orientalis* Çevrimiçi Eki, no. 42 (Ekim 2012), www.asia.si.edu/research/articles/istanbul-in-black-and-white.asp; Erişim tarihi: 1 Kasım 2012.
- "Beyoğlu/Pera on a Cinematic Map of Istanbul", *World Film Locations, Istanbul* içinde, haz. Özlem Köksal, 90-91, Londra; Chicago, IL: Intellect Books and Chicago University Press, 2012.
- Türel, İpek, "Heritagisation of the 'Ottoman/Turkish House' in the 1970s: Istanbul-based Actors, Associations and their Networks", *European Journal of Turkish Studies* (online), 19 (2014): 1-27. ejts.revues.org/5008.
- Türk Evive Biz*, İstanbul: Türkiye Tarihi Evleri Koruma Demeği Kültür Yayınları, 1993.
- Türkali, Vedat, *Eski Filmler*, İstanbul: Gendaş Kültür, 2003.
- "Türkiye'nin ilk panoramik müzesi 'İstanbul'un Fethi'ni yeniden yaşatacak", 31 Ocak 2009, www.ibb.gov.tr/tr-TR/Lists/Haber/DispForm.aspx?ID=17004; Erişim tarihi: 29 Mayıs 2017.
- Türkoğlu, Nurçay, Mehmet Öztürk ve Göksel Aymaz (haz.) *Kentte Sinema, Sinemada Kent*, İstanbul: Yeni Hayat, 2004.
- Uluğ, Murat, "Miniaturk", *Yapı*, no. 262 (2003): 71-75.
- "Miniaturk", *Arredamento Mimarlık*, no. 139 (Eylül 2001): 38-39.
- Uzun, C. Nil, "The Impact of Urban Renewal and Gentrification on Urban Fabric: Three Cases in Turkey", *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie* 94, no. 3 (2003): 363-75.
- Ülgen, Hasan Bedrettin, "Güvenevler mahallesinde halk dert yaşıyor", *Akşam*, 24 Nisan 1960.
- Ünsal, Deniz, "İstanbul'un Fetih Panoraması", *İstanbul Kimin Şehri? Kültür, Tasarım, Seyirlik ve Sermaye* içinde, haz. Dilek Özhan Koçak ve Orhan Kemal Koçak, 329-45, İstanbul: Metis, 2016.
- Ünsal, Özlem ve Tuna Kuyucu, "Neoliberal Kent Rejimiyle Mücadele: Başbüyük ve Tarlabası'nda Kentsel Dönüşüm ve Direniş", *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa* içinde, haz. Deniz Göktürk, Levent Soysal ve İpek Türel, 85-106, İstanbul: Metis, 2011.
- Vale, Lawrence J., *Architecture, Power, and National Identity*, New Haven, CT: Yale University Press, 1992.
- van Dijck, José, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2007.

- Westbrook, Nigel, Kenneth Rainsbury Dark ve Rene Van Meeuwen, "Constructing Melchior Lorichs's Panorama of Constantinople", *Journal of the Society of Architectural Historians* 69, no. 1 (Mart 2010): 62-87.
- Wharton, Annabel Jane, *Building the Cold War: Hilton International Hotels and Modern Architecture*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 2001.
- White, Jenny B., *Islamist Mobilization in Turkey: A Study in Vernacular Politics*, Seattle, WA: University of Washington Press, 2002.
- Yanardağoglu, Eylem, "Televizyon Dizileri ve Şehir: Yerel Hayaller ve Ulusötesi Düşler Pazarı Olarak İstanbul", *İstanbul Kimin Şehri? Kültür, Tasarım, Seyirlik ve Sermaye* içinde, haz. Dilek Özhan Koçak ve Orhan Kemal Koçak, 35-50, İstanbul: Metis, 2016.
- Yanik, Lema K., "'Nevruz' or 'Newroz'? Deconstructing the 'Invention' of a Contested Tradition in Contemporary Turkey", *Journal of Middle Eastern Studies* 42, no. 2 (Mart 2006): 285-302.
- Yaşar, Ahmet, "Osmanlı Şehir Mekânları: Kahvehane Literatürü", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 3, no. 6 (2005): 237-56.
- Yürekli, Hülya ve Ferhan Yürekli, *Türk Evi: Gözlemler-Yorumlar = The Turkish House: A Concise Re-evaluation*, İstanbul: YEM, 2005.
- Zelljadt, Katja, "Presenting and Consuming the Past, Old Berlin at the Industrial Exhibition of 1896", *Journal of Urban History* 31, no. 3 (Mart 2005): 306-13.
- Zubaida, Sami, "Cosmopolitanism and the Middle East", *Cosmopolitanism, Identity and Authenticity in the Middle East*, haz. Roel Meijer, 15-34. Richmond, UK: Curzon, 1999.
-

Dizin

1453 183

1453 dergisi 206

500. yıl dönümü 69, 188-89, 219

ayrıca bkz. fetih; Fatih

Acı Hayat 86, 103-5

açık hava müzesi 138-41, 146, 154,
156, 158

ayrıca bkz. Skansen

açık şehir 25-27, 49, 61r, 221

Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP)
22-24, 39, 54, 117, 133, 172, 184,
186-87, 190, 203-4, 213, 219,
221, 226

akın, istila 27, 53

Atatürk Kültür Merkezi (AKM)
20-25, 166

Altan, Çetin 66, 69-75, 71r, 74r

Anavatan Partisi 117, 176, 221

Anıtkabir 163, 170-71, 176-77, 180

Arolat, Emre 154

arşiv 42-49

Atget, Eugène 72, 76

Avrupa Konseyi 123, 131-36, 137n,
147

azınlıklar 51-54, 186

bağlamsallık 49

Balcı, Perihan 126, 140-45, 147r

Bektaş, Cengiz 153

belgesel 43, 52, 56, 95, 116, 120, 127,
144, 223

Beyoğlu 88, 97, 98r, 101, 155r

Beyoğlu Belediyesi 155r, 161

Boğaziçi Köprüsü 177r, 178, 182

Callshop Istanbul (film) 223

Cumhuriyet gazetesi 56, 58, 149

çokkültürlülük 51-54, 75, 79-80, 123,
163, 166, 170, 184, 220, 225-26

Dalan, Bedrettin 176

Davutoğlu, Ahmet 186, 187n

Demokrat Parti 29, 114-15, 117, 221

demokratikleşme 28-29, 40, 64, 91,
121

devasa ölçekli binalar 155-56, 159-61

Dubai Properties 154, 160

dünya sergileri 137, 140, 156-59

EAHY (1975 Avrupa Mimari Miras
Yılı) 135-37, 144, 152

Eldem, Sedat Hakkı 127-29, 139-40,
145

emlak 107, 122, 191

endişe 22, 26-27, 30, 38-39, 55, 59,
61, 63, 69, 86, 102, 116, 119-21,
124, 167-68, 171, 221-22

Erdoğan, Recep Tayyip 21, 23-25, 35,
168, 171-72, 176, 185-86, 199,
204, 208, 213, 219

Erksan, Metin 12, 86, 103

Eski Berlin 157

Eski İstanbul 39, 41, 45, 48-49, 53-54,
65, 75-81, 138, 148

Eski Paris 76

Eski Şam 125

Eski Viyana 157

ev müzesi 78, 130, 138-42

ev(ler), konutlar 34, 57, 82, 86-87,
96-97, 101, 103, 106, 108-18, 181

apartman binaları 34, 39, 70, 82,
88, 97-98, 101, 107-8, 112,
116-18, 149, 198, 224
apartmanlaşma 39, 86, 97, 117,
121
dikeylik 108, 198
Türk evi 119, 127-28, 130, 145,
150, 152, 224
Eyüp 132n, 187-88
Fatih 97
Fatih Sultan Mehmet 188, 190, 207
Fatih-Harbiye 96-97, 101
fetih 39, 171, 183-84, 186, 189-90,
206, 218-19, 227
ayrıca bkz. 1453
fotoğraf 40-81, 83, 96
fotoğrafçılık 47, 64-65, 72-73, 76
gecekondu mahalleleri, 34, 42, 58,
63, 65-67, 82, 96-97, 101-7, 112,
116-17, 174
Gezi Parkı 22, 24
göç 26-27, 52-53, 57-61, 67-69, 87,
99-103, 121, 222-23
Göreç, Ertem 12, 86, 109-11
görsel kültür 85, 210
Güler, Ara 41-81
Gülersoy, Çelik 139, 146-48
Gurbet Kuşları 86, 98r, 99, 101-2,
104-5
Gürtuna, Müfit 168-69
Güvenevler 98r, 108r, 110-12, 113r,
114r
hafıza 48, 76, 78-9, 83, 85, 87, 94-6,
115-16, 150n, 154, 158
ayrıca bkz. hafıza mekânları
hafıza mekânları (*lieux de mémoire*)
48, 128
ayrıca bkz. hafıza
hakikat (ve film) 95-96
Haliç 96-97, 98r, 103, 153, 165, 195
Hamam 92, 118

Harbiye 97, 130
hareketli imgeler 93, 106, 113
Hayat dergisi 64-66, 69
Haydarpaşa Garı 19, 21, 21r, 25, 98r,
99, 100n
Hilton Otel 98r, 102, 104
Hürriyet gazetesi 64
imgenin evreleri 40, 225
işçi sınıfı 42, 75, 82, 103-5, 157
İslamcılık 97, 156, 171, 187
İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti
Ajansı 19, 21, 23, 26n
İstanbul Büyükşehir Belediyesi 11,
42, 54, 150, 171, 183, 199, 225
İstanbul Fetih Cemiyeti 189
İstanbul Geceleri (film) 92
İstanbullular 19, 31, 38, 50-54, 59-61,
69, 74, 103, 105, 183, 196, 222,
225
İstiklal Caddesi 88
izleyici(ler) 20, 39, 42, 73, 76, 80, 93,
99, 109, 113, 116, 119, 184, 186,
192-94, 207, 211-12, 216-19,
222-23
kadınlar 59, 66, 73, 89, 119, 140
Kemal, Yaşar 56-57, 61
kent çalışmaları 14, 31, 34, 36
kent tarihi 32-37, 79, 133
kentli yoksullar 56, 62-63, 96, 101
kitlesel medya 39, 63, 184, 186
Kılıç, Oya 126, 138-41
Kocatepe Camii 176-78
Koçu, Reşat Ekrem 130, 139-40, 145n
kopya 40, 81, 95, 157
kozmopolitizm 53n, 173, 180
Kuban, Doğan 128, 131n, 132n, 140,
144, 145n
Kültür A.Ş. 154, 168, 183, 211
Kültür Başkenti 19, 199
Kültür ve Turizm Bakanlığı 45
kurgulaştırma 109, 226

Levent-Maslak ekseni 9, 34, 152, 160,
217

ayrıca bkz. merkezi iş bölgesi

Lewis, Hine 44, 73

Maçka Parkı 102

Madurodam 139, 159, 167

ayrıca bkz. tema parkı

mahalle 39, 101-2, 104, 121-22, 125,
132, 138, 196, 224

melankoli 41, 76, 150

Menderes, Adnan 117, 125n, 202

merkezi iş bölgesi 34, 160, 176

ayrıca bkz. Levent-Maslak ekseni
metropol 28, 30, 33, 35, 48, 52, 56,
193, 224

Miniatürk 153-82

ayrıca bkz. tema parkı

minyatürleştirme 139, 153-72, 178

minyatür park 139, 154, 157-60, 167

“minyatür şehir” 201, 226

miras 39, 117-18, 120-26, 130-38,
140-42, 144, 150-54, 173-76,
188, 224-25

model (mimari) 108r, 119, 140, 226
modernite (kentsel) 28-34, 55, 111,
222

modernizm 20, 22, 29, 177

modernleşme 28-31, 33-34, 56, 62-
63, 86, 108-117, 120, 123, 141,
175, 224

Muhteşem Çin 159, 166

ayrıca bkz. tema parkı

müteahhitler 97, 104, 106, 109-10,
119

müze-şehir 224

Nişantaşı 110

nostalji 29-30, 41, 42, 45, 50-54, 55,
74-77, 80, 94, 125, 128, 150, 158,
160, 169-70, 173-74, 180, 225

Osmanlı sokağı 146-50

ayrıca bkz. Soğukçeşme Sokağı

Otobüs Yolcuları 86, 98r, 105-9, 111-15

Özal, Turgut 150, 176, 202

Özpetek, Ferzan 92, 118

Pamuk, Orhan 78-79, 94

panorama 183-84, 194

Panorama 1453 tarih müzesi 183-91,
198-209
panoramik kent 195

Refah Partisi 171

Refiğ, Halit 86, 100, 102

restorasyon 39, 132, 134n, 135n, 140,
148, 152, 165

Safa, Peyami 96-97

seküler 169-70

Selimiye Camii 163, 176

simülakrlar 39, 83

simülasyon 40, 158-59, 164, 182, 190,
192, 209, 225

sinema filmleri 82, 88-117

sinema salonları 88-89, 91, 114-15

sivil toplum örgütleri 40, 54, 135,
142, 154, 171, 189, 225

sığınmacılar, mülteciler 30, 55, 223

Skansen 158-59

ayrıca bkz. açık hava müzesi

Sky Ride İstanbul 217

Soğukçeşme Sokağı 126, 142, 145-50,
149r, 151r

ayrıca bkz. Osmanlı sokağı

soylulaştırma 126, 133, 224

Süleymaniye Camii 98r, 113, 131-33,
140

Sultanahmet 130-32, 165

Sulukule 133, 199

TAÇ (Türkiye Anıt Çevre Turizm

Değerleri Vakfı) 142, 145-46, 152

Tahsin, Orhan 65-69

Taksim Meydanı 20-22, 21r, 22r, 130,
166

- Tarih Vakfı 35, 45-46, 225
tarihi yarınmada 19, 97, 101, 106, 130,
133, 141, 150, 196, 224
Taşlıtarla 65-70, 67r, 68r, 76
tema 112
tema parkı 156, 160-61, 166, 210, 220,
225
ayrıca bkz. Miniatürk; Madurodam,
Muhteşem Çin
Topkapı Kültür Parkı 199
Topkapı Sarayı 126, 165, 196
Turing (Türkiye Turing ve Otomobil
Kurumu) 126, 139, 142, 146-48,
152
turizm 126-27, 135, 138, 146, 152, 161,
168, 201-2, 205, 224
Türk İstanbul 69, 188, 219, 224
Türk sineması 12, 85-86, 88, 92-93,
99; ayrıca bkz. Yeşilçam
Türkali, Vedat 86, 109-111
Türkev (Türkiye Tarihi Evleri Korumaya Derneği) 124r, 142-44, 152
Türkleştirme 52
Uluğ, Murat 154, 162
UNESCO 131-35, 137, 139
vatandaş 38, 52, 63, 100, 109, 205
veraset 122
yap-sat 97
Yeni Osmanlılık 29, 132, 150
yerel mimari 118-20
Yeşilçam 85, 88, 92-93; ayrıca bkz.
Türk Sineması
yıldız haritası 88, 91
-

İpek Türelİ

İstanbul Açık Şehir

Batılı olmayan şehirlerdeki kentsel modernliği nasıl anlamalıyız?

İstanbul Açık Şehir, İstanbulluların şehirlerini tartışırken, hayal ederken, inşa ederken ve tüketirken kendilerini nasıl tanımladıklarını inceleyerek kültürel yaratıcılığı vurguluyor. Yazılı basına, fotoğraflara, filmlere, mimari miras sergilerine ve tema parklarına odaklanan kitap ortak temsil pratikleri aracılığıyla bu popüler tasvirler arasındaki bağlantıları araştırıyor. Türelİ kentsel modernliğe farklı bir bakış açısı öneren kitabı hakkında şunu söylüyor:

“Şehrin geçmişinin çağrıştırılması yoluyla geleceğinin tanımlanması ve tartışılması hakkındadır bu kitap: Geçmişe ait hayal ve imgeler de, geleceğe dair tahayyüller de, esasen bugüne ait yorumlardır, bugünün endişelerine istinaden üretilirler ve bugünü anlamak için kullanılabilirler. Bu varsayımdan hareketle, bu çalışma ‘İstanbul’un hangi geçmiş(ler)i nasıl dolaşıma giriyor ve yorumlanıyor?’ sorusunu kentin görsel temsilleri üzerinden incelemeyi amaçlıyor.”

Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-605-316-234-6



9 786053 162346



Metis Yayınları
www.metiskitap.com

